

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PISA

FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA

SCUOLA DI DOTTORATO IN DISCIPLINE UMANISTICHE

DOTTORATO DI RICERCA IN STUDI ITALIANISTICI

CICLO XXIV

(L-FIL-LET/10 LETTERATURA ITALIANA)

La battaglia celeste tra Michele e Lucifero

Presidente del Corso di Dottorato:

Prof.ssa Maria Cristina Cabani

Tutore:

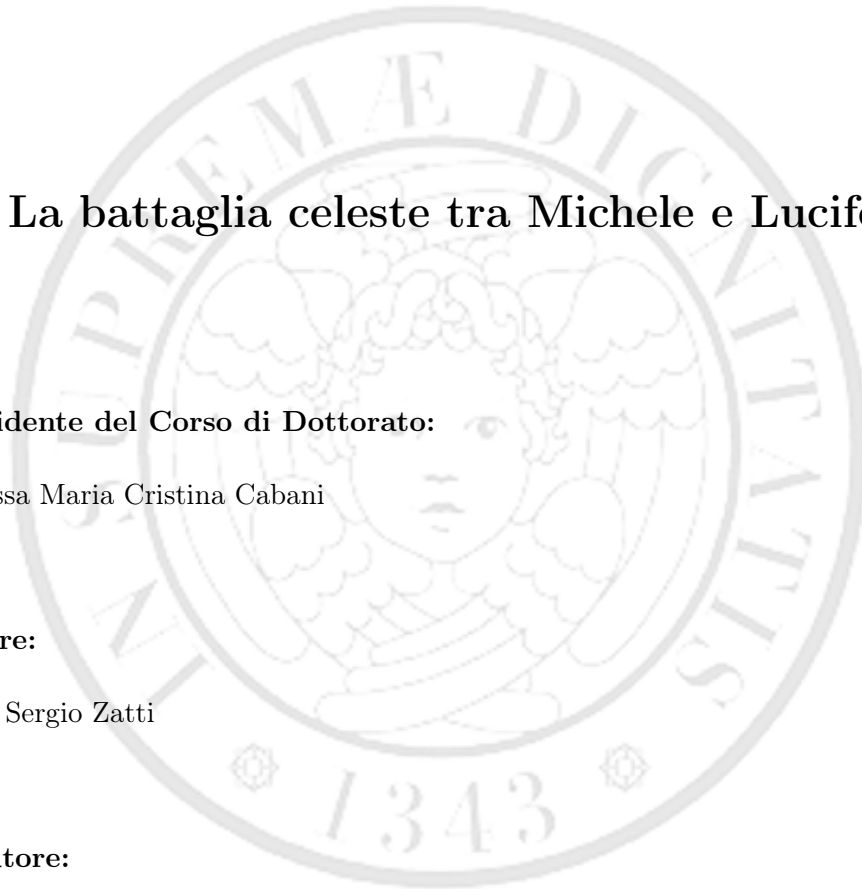
Prof. Sergio Zatti

Cotutore:

Prof. Giorgio Masi

Candidata:

Irene Bagni



Il bravo storico è come l'orco della
fiaba. Egli sa che là dove fiuta
carne umana, là è la sua preda.

Marc Bloch,
Apologia della storia

Indice

Introduzione	iii
Tavola delle abbreviazioni	vi
PARTE PRIMA	2
1 La battaglia celeste: strategie rappresentative all'interno dell'epica sacra	2
1.1 <i>Mox maiora vocant me numina</i> . Il poema sacro tra Umanesimo e Rinascimento	2
1.2 Il Cielo in rivolta. Narrare la ribellione degli angeli	11
1.2.1 Scambi prospettici e alterazioni della <i>fabula</i>	17
1.2.2 <i>Topoi</i> epici	23
1.2.3 L'«abisso oscuro» e la metamorfosi di Satana	44
2 Il concilio infernale: costanti e varianti	55
2.1 L'epica latina di Claudiano	57
2.2 Presenze tra Medioevo e Rinascimento	68
2.3 Tasso	71
2.4 Gli epigoni della <i>Liberata</i>	77
PARTE SECONDA	89
3 Antonino Alfano e l'accademia degli Accesi di Palermo	89
4 La materia della <i>Battaglia celeste tra Michele e Lucifero</i>	96

5	Nota al testo	118
5.1	I testimoni	118
5.2	Criteri di trascrizione	122
	<i>La battaglia celeste tra Michele e Lucifero</i>	124
	Canto primo	124
	Canto secondo	174
	Canto terzo	203
	Conclusioni	246
	Bibliografia	248

Introduzione

In un saggio del 1912 Provasi indicava, tra i precursori italiani di Milton, la *Battaglia celeste tra Michele e Lucifero*, un'opera in ottave del poeta siciliano Antonino Alfano, pubblicata a Palermo nel 1568. Il *Paradise Lost*, secondo lo studioso, condividerebbe con questo poema «bizzarro»¹, «grandioso e [...] grottesco nella invenzione»², l'idea di narrare la caduta di Lucifero e quella dell'uomo in un unico testo, svolgendo il legame di causalità che lega le due tradizioni; le similarità tra le due opere sarebbero addirittura tali da indurre a ritenere che il capolavoro del poeta inglese abbia contratto non pochi debiti nei confronti dell'ignoto poemetto di Alfano³. Senza addentrarsi nella questione del ruolo avuto dalla cultura italiana nella genesi del *Paradise Lost*, si è ritenuto comunque opportuno dedicare attenzione alla *Battaglia celeste* in quanto capostipite di una serie di opere epiche tardo-rinascimentali e seicentesche incentrate sulla ribellione di Lucifero.

Il racconto della rivolta celeste non è un tema sconosciuto agli scrittori di poemi sacri del Cinque-Seicento. Nei due testi più importanti dell'Umanesimo latino cristiano, ad esempio - il *De partu Virginis* di Sannazaro e la *Christias* di Vida -, l'argomento trova una sua trattazione, ma pur sempre confinata in episodi secondari rispetto alla trama principale. A partire dagli anni '60 del XVI secolo, invece, e in particolare dal poemetto di Antonino Alfano, prende vita una tradizione volgare in cui il tema della guerra angelica diventa oggetto esclusivo di elaborazione epica, fino a trovare la sua più completa rappresentazione nel *Paradise Lost* miltoniano. Si tratta di opere poco note, trascurate dalla critica,

¹ PROVASI 1912, p. 8.

² PROVASI 1913, p. 6.

³ Anche ALLODOLI 1907, analizzando i rapporti che Milton intrattenne con l'Italia, rintraccia punti di contatto tra l'opera del poeta inglese e quella di Alfano; allo stesso modo MARI 1832.

la cui diffusione spesso non è andata oltre la stampa della prima edizione ⁴, ma il cui studio contribuisce non solo ad approfondire singoli aspetti di storia della cultura, ma anche a gettare luce sullo sfondo su cui maturano, alle origini dell'età moderna, i fenomeni letterari più celebri e vistosi.

Il presente lavoro ha una struttura bipartita. Nella prima parte si è cercato di inserire la *Battaglia celeste tra Michele e Lucifero* entro un preciso quadro letterario e culturale di riferimento, delineando innanzitutto le tappe più significative del percorso compiuto dal poema sacro tra Quattrocento e Cinquecento (cap. 1.1)⁵; all'interno della vasta produzione epica di argomento religioso, si è poi isolato un gruppo di testi incentrati sulla guerra angelica che ha consentito di indagare le modalità attraverso le quali il genere epico accoglie la descrizione della ribellione di Lucifero (cap. 1.2). L'evento, assai esiguo quanto ad estensione, inevitabilmente privo di ogni sorpresa e imprevisto e teleologicamente orientato verso la vittoria delle forze fedeli a Dio, viene arricchito di una serie di elementi che agiscono sul versante della *dispositio* e dell'*inventio* attraverso racconti profetici e aperture sulla storia contemporanea, da un lato, e variando e dilatando il racconto delle Scritture, tramite il ricorso a *topoi* tratti dall'epica (cataloghi, concili, duelli), dall'altro. Si è cercato a tal proposito di isolare alcuni nuclei tematici, accostando alla rassegna e all'analisi delle costanti e delle varianti con cui essi si manifestano la ricerca delle fonti, latine e volgari, più evidenti e significative. Tra i moduli narrativi maggiormente degni di nota si è presentato il *topos* della convocazione a concilio (effettuata da Lucifero), a cui si è deciso

⁴ Come del resto avviene, nella maggior parte dei casi, per i poemi sacri editi nel XVI e XVII secolo. Cfr. ARDISSINO 2005, p. 9.

⁵ Manca, allo stato attuale degli studi, una vera e propria storia sistematica del genere. Un primo censimento di questa produzione è offerto dal regesto di QUADRIO 1739-1752, vol. IV (1749), libro I, distinzione III, cap. XIII, *Dove di que' poemi si parla, che presero la Sacra Scrittura a illustrare, per insinuare nell'uomo un giusto senso di Dio*, pp. 60-286. Imprescindibili per l'intento classificatorio, seppur datati, sono BELLONI 1908, pp. 324-348, ZABUGHIN 2000 e ZABUGHIN 1924; oltre a TOFFANIN 1965, in anni più recenti alcuni interventi significativi possono essere trovati negli studi di Mario Chiesa (CHIESA 1998a, CHIESA 1998b e CHIESA 2002) e negli atti del convegno *Dopo Tasso: percorsi del poema eroico* 2005. Per il periodo che va dalla metà del Quattrocento al Settecento inoltrato costituisce inoltre un valido strumento il lavoro di catalogazione di poemi sacri promosso e coordinato da Mario Chiesa e fruibile nella pagina web del «Progetto *SuRSUM*» (Sussidi alla Ricerca negli Studi Umanistici) dell'Università di Torino (all'indirizzo <http://www.sursum.unito.it/archivi/>). Il repertorio di Chiesa, seppur ancora *in fieri*, consente già di rilevare l'ampiezza e le tipologie della produzione poetica ispirata alla materia religiosa in età moderna.

di dedicare l'intero capitolo 2, ripercorrendo le tappe più significative di una invenzione poetica che, dalle sue origini nell'epica omerica e virgiliana e almeno fino a Tasso, mantiene, seppur con significative trasformazioni, e nel passaggio da una declinazione divina a infernale, la sua vitalità e la sua importanza funzionale nella trama dell'*epos*.

La seconda parte del lavoro ha come oggetto l'edizione commentata della *Battaglia celeste tra Michele e Lucifero*. Data l'estrema scarsità di notizie rintracciabili sulla figura dell'autore, si è cercato piuttosto di ricostruire, in un primo momento, l'ambiente dell'accademia palermitana degli Accesi, all'interno del quale matura la produzione letteraria di Alfano. Corredato da una sezione introduttiva che ripercorre in dettaglio la materia dell'opera, dalla nota al testo e dai criteri di trascrizione adottati, si propone quindi il testo del poema, con l'intento di aver cercato di contribuire, attraverso l'analisi di uno dei suoi eterogenei tasselli, alla ricostruzione del genere del poema sacro che, con le sue molteplici manifestazioni e fenomenologie, si presenta in buona parte ancora inesplorato ma ricco di suggestioni.

Tavola delle abbreviazioni⁶

- Opere latine e greche citate in forma abbreviata:

<i>Argon.</i>	VALERIO FLACCO, <i>Argonautiche</i>
<i>Christ.</i>	MARCO GIROLAMO VIDA, <i>Christias</i>
<i>De coel. hier.</i>	PSEUDO-DIONIGI L'AREOPAGITA, <i>De coelesti Hierarchia</i>
<i>De rap. Pros.</i>	CLAUDIANO, <i>De raptu Proserpinae</i>
<i>De vate max.</i>	SCIPIONE CAPECE, <i>De Vate maximo</i>
<i>En.</i>	VIRGILIO, <i>Eneide</i>
<i>Il.</i>	OMERO, <i>Iliade</i>
<i>Met.</i>	APULEIO, <i>Metamorfosi</i>
<i>Metam.</i>	OVIDIO, <i>Metamorfosi</i>
<i>Od.</i>	OMERO, <i>Odissea</i>
<i>Phars.</i>	LUCANO, <i>Pharsalia</i>
<i>Prima Parth.</i>	BATTISTA SPAGNOLI, <i>Prima Parthenix</i>
<i>Pun.</i>	SILIO ITALICO, <i>Punica</i>
<i>Ruf.</i>	CLAUDIANO, <i>In Rufinum</i>
<i>Sum. Theol.</i>	TOMMASO D'AQUINO, <i>Summa Theologiae</i>
<i>Teog.</i>	ESIODO, <i>Teogonia</i>
<i>Theb.</i>	STAZIO, <i>Thebaide</i>

- Opere volgari citate in forma abbreviata:

⁶ Si riportano nella seguente tavola le abbreviazioni delle opere citate più volte nel corso del lavoro. Per le edizioni delle opere si rimanda alla bibliografia finale.

<i>Ang.</i>	ERASMO DA VALVASONE, <i>Angeleida</i>
<i>BC</i>	ANTONINO ALFANO, <i>La battaglia celeste tra Michele e Lucifero</i>
<i>CL</i>	GIOVANNI BATTISTA COMPOSTO DA POZZUOLI, <i>La caduta di Lucifero</i>
<i>CaL</i>	AMICO AGNIFILO, <i>Il caso di Lucifero</i>
<i>Conv.</i>	DANTE ALIGHIERI, <i>Convivio</i>
<i>Ger. Lib.</i>	TORQUATO TASSO, <i>Gerusalemme Liberata</i>
<i>Inf.</i>	DANTE ALIGHIERI, <i>Divina Commedia. Inferno</i>
<i>Orl. Fur.</i>	LUDOVICO ARIOSTO, <i>Orlando Furioso</i>
<i>Par.</i>	DANTE ALIGHIERI, <i>Divina Commedia. Paradiso</i>
<i>Purg.</i>	DANTE ALIGHIERI, <i>Divina Commedia. Purgatorio</i>
<i>RVF</i>	FRANCESCO PETRARCA, <i>Rerum Vulgarium Fragmenta</i>
<i>Triump. Mort.</i>	FRANCESCO PETRARCA, <i>Triumphus Mortis</i> , in <i>Triumphis</i>
<i>Triump. Temp.</i>	FRANCESCO PETRARCA, <i>Triumphus Temporis</i> , in <i>Triumphis</i>
<i>Triump. Cup.</i>	FRANCESCO PETRARCA, <i>Triumphus Cupidinis</i> , in <i>Triumphis</i>
<i>Triump. Fam.</i>	FRANCESCO PETRARCA, <i>Triumphus Famae</i> , in <i>Triumphis</i>

- Libri della *Bibbia* citati in forma abbreviata:

<i>1Sam</i>	<i>Liber primus Samuelis</i>
<i>Apoc.</i>	<i>Apocalypsis Ioannis</i>
<i>Dan.</i>	<i>Daniel</i>
<i>Ex.</i>	<i>Exodus</i>
<i>Ez.</i>	<i>Ezechièl</i>
<i>Gen.</i>	<i>Genesis</i>
<i>Ier.</i>	<i>Ieremias</i>
<i>Ioa.</i>	<i>Evangelium Ioannis</i>
<i>Is.</i>	<i>Isaias</i>
<i>Iud.</i>	<i>Iudices</i>
<i>Lc.</i>	<i>Evangelium Lucae</i>
<i>Mc.</i>	<i>Evangelium Marci</i>
<i>Mt.</i>	<i>Evangelium Matthaei</i>
<i>Rom.</i>	<i>Epistula ad Romanos</i>
<i>Tob.</i>	<i>Tobias</i>

PARTE PRIMA

Capitolo 1

La battaglia celeste: strategie rappresentative all'interno dell'epica sacra

1.1 *Mox maiora vocant me numina.* Il poema sacro tra Umanesimo e Rinascimento

Quando, nel I libro della *Umanità del Figliuolo di Dio*, per bocca di Virgilio Teofilo Folengo nomina se stesso («il Folgo», al v. 3) accanto ad altri tre poeti contemporanei (Sannazaro, Vida e Scipione Capece¹) che, al pari suo, scrissero versi di materia sacra, traccia implicitamente un canone dell'epica religiosa rinascimentale di stampo classico:

«Verranno i quattro miei seguaci, donde
le costui prove in numer fien cantate:
il Folgo, Sanazaro e chi le fronde
sfronda del moro a' suoi bombici date;
Scipio Capeccio del Giordano a l'onde
(poich'ivi avrà le Muse a sé chiamate)
canterà del Batista e'n mezzo a loro
torrà la palma e sprezzerà l'aloro» (I 88)².

¹ Sannazaro viene esplicitamente nominato al v. 3, mentre Vida è designato mediante una perifrasi (ai vv. 3-4) che allude al *De bombice*, un poemetto didascalico in latino sul baco da seta scritto dal poeta cremonese nel 1510; Scipione Capece, infine, è indicato con una serie di versi che richiamano il suo poema su Giovanni Battista *De Vate maximo* (vv. 5-8). Sannazaro e Vida sono citati anche in *Baldus* XXII 77-78.

² FOLENGO 2000, pp. 168-169. L'*Umanità* fu pubblicata per la prima volta a Venezia nel 1533.

Accostare il proprio nome a quello di coloro che, negli stessi anni, si erano cimentati in una analoga impresa letteraria, significa per Folengo inserirsi all'interno del dibattito culturale sul poema eroico di argomento sacro, sulla lingua e sui metri più adatti da usare, sui modelli narrativi cui fare riferimento, sulle modalità di rielaborazione delle fonti bibliche e della cultura classica.

Sannazaro e Vida, i due poeti indubbiamente più noti tra quelli elencati, si situano al centro di tale dibattito, configurandosi come i maggiori esponenti dell'epica sacra rinascimentale in latino esemplata sul modello virgiliano. I loro poemi rappresentano l'espressione più matura del gusto poetico della Roma di Leone X e Clemente VII, che pone come fulcro del proprio programma culturale l'attesa per una *Eneide* cristiana e per un rinnovato poema che sappia sposare i valori della classicità e le immagini della fantasia pagana con il racconto evangelico.

Frutto tardivo dell'arte sannazariana, il *De partu Virginis* viene dato alle stampe nel 1526 a Napoli, con una dedica al papa Clemente VII. Incentrata sul tema della Natività, l'opera si inserisce all'interno di un preciso quadro di riferimento che costituisce il fertile sostrato per la nascita dell'*epos* cristiano degli anni Venti del Cinquecento. Un elemento congeniale alla nascita del *De partu Virginis* è rappresentato innanzitutto dal clima filosofico e culturale che matura nella Roma negli anni del pontificato di Leone X (1513-1521), nei quali Sannazaro lavora più intensamente alla stesura del proprio poema e intrattiene rapporti sempre più fitti con Egidio da Viterbo³, al cui giudizio sottomette l'ultima stesura dell'opera⁴. All'enfasi posta dal predicatore viterbese, sulla scia del neoplatonismo fiorentino, sull'interpretazione cristiana dell'età dell'oro si deve il maggior risalto conferito al tema della Natività (centrale nel poema

³ Egidio da Viterbo (1439-1562), figura di rilievo nell'ambiente culturale della Roma di Leone X e membro dell'accademia Pontaniana dal 1499 al 1501, costituisce un interlocutore fondamentale per Sannazaro: risemantizzando in chiave neoplatonica il mito classico dell'età dell'oro, secondo il dettato della quarta ecloga virgiliana, egli riconosce in Virgilio il poeta che, sopra tutti, ha saputo conferire una mirabile veste formale alle grandi verità della filosofia e della fede. Cfr. SANNAZARO 2001, p. 13-16 e SANNAZARO 1988, pp. LXXVI-LXXX. Per la figura di Egidio da Viterbo si veda la scheda bio-bibliografica in *Dizionario biografico degli italiani* 1960-, vol. XLII (1993), pp. 341-353.

⁴ Una conferma di quanto Sannazaro ricercasse il suo consenso si ha nella stampa napoletana del 1526, che contiene una lettera indirizzata al poeta da Egidio da Viterbo. Si veda il quadro ricostruito da Stefano Prandi in SANNAZARO 2001, pp. 16-17.

sannazariano) rispetto a quello della Passione e morte di Cristo; il mito dell'età aurea, inoltre, si collega nelle riflessioni egidiane al mito di Roma città eterna, nel segno di una continuità tra il periodo imperiale e l'età dei papi del Cinquecento: la Roma di Leone X, in particolare, si configura come la civiltà in grado di realizzare quegli ideali di pace e di prosperità che avevano caratterizzato l'età augustea, momento storico in cui ebbe luogo la nascita del Salvatore.

Oltre al *revival* classico di inizio Cinquecento e alla diffusione della filosofia della storia di Egidio da Viterbo, l'*Urbe* costituisce un ambiente favorevole alla nascita del *De partu Virginis* anche per la diffusione del culto mariano, che conosce, tra la fine del Quattrocento e gli inizi del Cinquecento, anni di intenso fervore: nel 1475 viene infatti istituita la festa della Visitazione e due anni dopo quella dell'Immacolata Concezione; del 1481 è inoltre la pubblicazione della *Parthenice mariana* di Battista Mantovano e, poco prima del *De partu*, del *Parthenias liber in divae Mariae historia* di Marco Probo dei Mariani (1524), poema che ripercorre i principali avvenimenti del Nuovo Testamento in cui è protagonista la Vergine⁵. Sullo sfondo di questo variegato panorama culturale, arricchito dalle sollecitazioni esercitate dalla stampa aldina della raccolta *Poetae christiani veteres*⁶, che ripropone i poemi parafrastico-esegetici del IV e V secolo d.C. in quanto modelli di un'epica dal contenuto nuovo rispetto alla letteratura pagana ma degna dell'eleganza e della raffinatezza formale dell'*Eneide*, giunge a maturazione la stesura del *De partu Virginis*.

Rispetto ai tentativi precedenti e coevi di «epica biblica»⁷, l'opera di Sanzaro inserisce alcuni elementi di novità: non si tratta di mera parafrasi del testo sacro, assecondato, sul versante della *dispositio* dei materiali narrativi,

⁵ Cfr. SANNAZARO 2001, p. 21. Una panoramica sulla poesia religiosa in latino incentrata sulla figura della Vergine è offerta dall'antologia contenuta in PIASTRA 2002.

⁶ *Poetae christiani veteres*, Venetiis, apud Aldum, 1501-1502, 2 voll. Nel I volume si trovano, tra le altre, le opere di Prudenzio, Prospero d'Aquitania, Giovanni Damasceno; nel secondo testi di Giovenco, Sedulio, Lattanzio e Cipriano.

⁷ CURTIUS 1992, p. 510. La versificazione di materiali della Bibbia, all'insegna di una «soluzione di compromesso» (*ivi*, p. 513) tra contenuti della Sacra Scrittura e formule linguistiche e metriche dell'antichità classica è una costante che attraversa significativamente la civiltà letteraria tardoantica, medievale e moderna europea, da Giovenco a Tasso, Milton, Klopstock e oltre (cfr. NAZZARO 2001 e NAZZARO 2009.). Per i poemi epici biblici nelle letterature medievali volgari cfr. GAMBINO 1999, mentre per un primo tentativo di censimento tra Quattro e Cinquecento si vedano, oltre agli studi di Zabughin (ZABUGHIN 2000 e ZABUGHIN 1924), ROSSI 1933, TOFFANIN 1965 e il più recente contributo di CHIESA 2002.

nella progressione lineare degli eventi evangelici, ma l'intreccio si presenta caratterizzato da continui salti cronologici: il primo e il terzo libro si aprono infatti con un discorso divino che ricapitola gli eventi della storia cosmica a partire dalla ribellione di Lucifero, e si concludono entrambi con una profezia (nel I Davide annuncia la discesa di Cristo agli Inferi, nel III il fiume Giordano riporta le parole del dio marino Proteo che predice i miracoli di Cristo e l'inizio della sua predicazione), mentre nel secondo libro si colloca, al tempo presente, l'evento centrale del parto della Vergine. Il poema, inoltre, è caratterizzato da una «contaminazione di codici e registri»⁸ (dal pastorale al lirico-descrittivo al didascalico) e dalla particolare influenza, sottolineata da Tateo, del poemetto mitologico tardoantico accanto alla costante presenza di Virgilio⁹.

Insieme a Sannazaro, l'altro poeta che si annovera tra i principali rappresentanti dell'epica cristiana di stampo virgiliano è il cremonese Marco Gerolamo Vida, autore della *Christias*, poema in sei libri scritto su esortazione di Leone X e pubblicato nel 1535, in cui l'epica classica viene adattata alla vita e alla Passione di Cristo¹⁰. La vicenda prende avvio *in medias res* dalla solenne entrata di Gesù a Gerusalemme e si conclude con la sua morte e resurrezione, mentre gli episodi salienti della sua vita (dalla nascita al trentatreesimo anno) sono narrati retrospettivamente da san Giuseppe e san Giovanni davanti a Pilato. Secondo il conte Carlo Ercolani, autore, nel 1792, di una traduzione in ottava rima dell'opera¹¹, Vida rispetta tutte le convenzioni del genere epico, scegliendo per oggetto un'azione grandiosa, capace di spingere alla commozione, e intera,

⁸ SANNAZARO 2001, p. 23.

⁹ La misura e l'assetto generale del componimento sono debitori, secondo Francesco Tateo, nei confronti del *De raptu Proserpinae* di Claudiano, in cui gli umanisti ritrovano la forma più raffinata e accuratamente lavorata del poema breve e da cui traggono l'idea di sviluppare la vicenda sacra tramite la quale si attua la rigenerazione dell'umanità. Cfr. TATEO 1967, pp. 94-109.

¹⁰ Cfr. TOFFANIN 1965, pp. 45-49.

¹¹ *La Cristiade del Vida recata in ottava rima e in 24 canti divisa dal canonico Carlo Ercolani*, Macerata, presso Bartolommeo Capitani stampatore dell'Accademia de' catenati, 1792.

compiuta da un eroe¹². Anche Belloni, parlando dell' *Arte poetica*¹³ del poeta cremonese, vede applicate alla *Christias* quelle stesse norme della poesia epica definite in linea teorica nel trattato:

«Come Orazio [...] vuole che non si cominci *ab ovo*, ma si porti il lettore *in medias res* [...]. E illustrando questi precetti oraziani, il Vida insegna che convien tener sospeso il lettore così che lo scioglimento gli riesca inaspettato, non senza però che qualche opportuno accenno spesso qua e là gli disponga l'animo a quella soluzione [...]. Se il soggetto di per sé non può dar luogo che a una breve narrazione, lo si allarghi [...], e a ciò possono servire gli episodi, i quali devono scaturir dell'azione principale [...]. Del resto a render vario il poema l'autore si varrà anche del meraviglioso [...], introdurrà opportunamente le orazioni [...] e rappresenterà ogni cosa con vivaci descrizioni, ché imitar la natura è la mira suprema dell'arte»¹⁴.

La questione della varietà del poema, che emerge dalle battute finali del discorso di Belloni, costituisce un problema di importanza non secondaria per coloro che si accingono a narrare in versi episodi della storia sacra. La difficoltà del trattare poeticamente cose divine deve misurarsi innanzitutto con l'esiguità della materia e con le scarse possibilità di variazioni stilistiche e narrative che il soggetto consente. Vida, tuttavia, secondo il giudizio di Ercolani, è riuscito con mirabile abilità a gestire l'intreccio attraverso l'inserimento di episodi totalmente nuovi e l'ampliamento di quelli tramandati dalla Scrittura: «Ch'egl'ingrandisca ed adorni con immaginarie aggiunte, e con tutte le ricchezze della Poesia i fatti veri dell'Evangelica storia si rileva da tutta l'Opera. [...] Il leggere pertanto come certe particolari cose poteano esser succedute, e che taciute sono dalla Storia, diletta moltissimo»¹⁵. Superando la difficoltà di «trattar degnamente in Poesia cose divine per la minor libertà di spargerla di lumi poetici; eliminando non già

¹² «Prende il nostro Vida un Eroe il più noto, e il più maraviglioso e venerabile, che mai si possa ideare, che è Cristo. [...] Si rivolge nondimeno a pienamente ritrarre una sola azione, la più grandiosa, e la più interessante per tutta l'umanità, qual è la di lui Passione», ERCOLANI 1792, pp. XXIV-XXV.

¹³ Poema in tre libri pubblicato a Roma nel 1527, si tratta di un testo ad uso didattico sul comporre poesia.

¹⁴ BELLONI 1908, pp. 125-126.

¹⁵ ERCOLANI 1792, pp. XXVII-XXVIII.

l'allegoriche, ma le favole del Gentilesimo»¹⁶ il poeta cremonese è così giunto a dare forma ad un esempio notevole e duraturo di epica cristiana.

Accanto a Sannazaro e Vida, nel canone tracciato da Folengo nell'ottava I 88 della *Umanità del Figliuolo di Dio* trova spazio anche Scipione Capece¹⁷, autore del *De Vate maximo*, una vita di Giovanni il Battista in esametri latini, pubblicata a Napoli nel 1533¹⁸. Capece, pur collocandosi all'interno del filone di riscritture della storia sacra e facendo ricorso alla lingua dei classici, compie un'operazione diversa rispetto a Sannazaro e Vida e si avvicina alle scelte compiute da Folengo: più interessato ai contenuti religiosi che agli abbellimenti poetici, in aperta polemica con il *De partu Virginis*, egli rifiuta qualsiasi intrusione mitologica all'interno del contenuto biblico della sua opera, a partire dall'utilizzo della fraseologia pagana e dall'impiego di appellativi classici applicati a personaggi biblici¹⁹. Questa esigenza di evitare qualsiasi commistione tra sacro e profano, che ispira la poetica di Capece e ha riscontro anche nell'*Umanità*, non costituisce tuttavia una novità, ma rappresenta il rinvigorirsi della stessa problematica che aveva interessato i primi poeti cristiani (Giovenco, Sedulio, Prudenzio) e che era continuamente riemersa fino ai primi decenni del Cinquecento²⁰, per trovare la sua più compiuta formulazione nel *Ciceronianus* di Erasmo (1528), che addita, nel culto del travestimento dei contenuti del Cristianesimo con le

¹⁶ *Ivi*, p. XLIV.

¹⁷ Scipione Capece nacque intorno al 1480, fu uomo di legge e dalla profonda religiosità, in contatto con Bernardino Ochino e Juan de Valdés; ultimo reggente dell'accademia Pontaniana, morì a Napoli nel 1551. Cfr. il breve profilo tracciato in CHIESA 1998b, p. 23 e la scheda bio-bibliografica in *Dizionario biografico degli italiani* 1960-, vol. XVIII (1975), pp. 425-428.

¹⁸ Il poema ha conosciuto diverse ristampe: a Napoli nel 1535, a Venezia nel 1546, ancora a Napoli nel 1594, insieme al *De partu Virginis* a Padova nel 1751, e infine a Venezia nel 1754.

¹⁹ Cfr. FOLENGO 2000, pp. 28-29, CHIESA 1998b, p. 24 e CHIESA 1998a, pp. 213-214. In questo senso può essere interpretato il verso finale dell'ottava I 88 della *Umanità* folenghiana «torrà la palma e sprezzerà l'alloro»: la palma, simbolo cristiano della vittoria e del trionfo, viene contrapposta all'alloro pagano, ed è con quella che Scipione, nell'atto di narrare la vita del Battista, si cingerà la testa. Gatti Ravedati ha inoltre notato che i versi di Folengo - «Scipio Capecchio del Giordano a l'onde / (poich'ivi avrà le Muse a sé chiamate) / canterà del Batista e'n mezzo a loro / torrà la palma e sprezzerà l'aloro», *Umanità* I 88 5-8 - seguono, quasi alla lettera, i versi d'esordio del II libro del *De Vate maximo* («juvat insuetos e fonte liquores / haurire intacto mollique ex arbore, tellus / quam tua fert sola, insignes decerpere ramos, / et mea fragranti praecingere tempora fronde», vv. 4-7), a conferma dell'omaggio tributato al poeta. Cfr. GATTI RAVEDATI 1991, p. 27.

²⁰ Cfr. FOLENGO 2000, pp. 29-30.

vestigia dell'antichità, il rischio di un nuovo paganesimo²¹.

La storia del poema sacro tracciata da Folengo, con la sola menzione di Sannazaro, Vida e Capece, sembra essere tutta cinquecentesca: nessuno spazio viene riservato alla produzione del secolo precedente, con esclusioni significative come quella, ad esempio, di Battista Spagnoli. Meglio conosciuto come Battista Mantovano (Mantova, 1447-1516), Spagnoli è stato a lungo dimenticato dagli autori di storie letterarie²². Tra la fine del Quattrocento e i primi del Cinquecento, tuttavia, egli risulta tra gli autori più prolifici, le cui opere vanno incontro ad un'ampia circolazione non solo italiana, ma anche europea²³: tale è la sua fama da meritargli, ad esempio, l'appellativo di «Christianus Maro» da parte di Erasmo. La parte più significativa della sua produzione è costituita da una serie di undici poemi agiografici contenenti le vite di alcuni grandi martiri e di alcune vergini (le vite di queste ultime, insieme a quella della Madonna, sono riunite in un'opera chiamata *Parthenices*)²⁴; nell'*Apologeticon*, l'autodifesa premessa alla vita della Vergine Maria nell'edizione parigina del 1513, Spagnoli, rispondendo a coloro che avevano espresso dubbi sulla liceità degli studi classici per un uomo di Chiesa, manifesta la propria fiducia nella conciliabilità tra la letteratura degli antichi e i nuovi contenuti cristiani e la possibilità di «convertire» le Muse,

²¹ Nel suo *pamphlet* Erasmo rimprovera a Sannazaro, ad esempio, di aver presentato scene cristiane in una cornice volutamente pagana, con l'invocazione alle Muse e a Febo, con l'aver presentato la Vergine nell'atto di ascoltare la Sibilla e l'aver profetizzato episodi della vita di Cristo per bocca di Proteo (cfr. CHIESA 1998b, p. 24). Il discorso «qui res pietatis tractat verbis impiorum, quique materiam christianam paganis nugis contaminat» è infatti definito da Erasmo «monstruosus» (ERASMO DA ROTTERDAM 1965, p. 278).

²² Hanno dedicato attenzione alla sua figura e alle sue opere soltanto BELLONI 1908, p. 329, ZABUGHIN 1924, pp. 229-236 e, più recentemente, TOFFANIN 1965, pp. 40-43 (un breve e aggiornato contributo è anche quello di GIOMBI 2011); un saggio dell'opera dello Spagnoli si trova anche nell'antologia *Poeti latini del Quattrocento* 1964, pp. 885-935.

²³ Chiesa rileva che, al momento della morte, si contavano 284 edizioni delle sue opere, stampate per la massima parte a Parigi, Strasburgo, Deventer e Londra (cfr. CHIESA 1998b, p. 18).

²⁴ I tre libri della *Parthenice prima sive mariana* vengono pubblicati nel 1481 per poi confluire nell'edizione bolognese dell'*Opera omnia* di Spagnoli, stampata nel 1502. Il titolo *Parthenice* figura nelle storie letterarie accanto a tutti i poemi sulle vergini, che sono sette (Maria, Caterina, Margherita, Agata, Lucia, Apollonia, Cecilia), ma in realtà solo il primo e il secondo recano, almeno nelle prime edizioni, quel titolo, mentre negli altri figura quello di *Agon*, con allusione alla lotta che le sante hanno sostenuto contro le divinità pagane. Cfr. NAZZARO 2009, p. 191. Una traduzione della *Parthenice mariana* si può leggere in BOLISANI 1957.

di indurle a «lasciare *vulgus, proscenia, ludos* per accostarsi *sanctas [...] ad aras*»²⁵.

Se l'opera di Battista Spagnoli rappresenta l'esperimento quattrocentesco più compiuto di elaborazione di un'epica cristiana di stile classico, non mancano tuttavia, nella tradizione immediatamente precedente o coeva, altri tentativi di adozione del latino in poemi sacri: è il caso dell'umanista lodigiano Maffeo Vegio, autore, nel 1437, dell'*Antonias* (quattro libri in esametri sulla vita di Sant'Antonio)²⁶, o di Giacomo Bona, con il suo poema *De vita et gestis Christi*, stampato a Roma nel 1526, che narra gli eventi del Nuovo Testamento dall'Incarneazione alla Pentecoste²⁷; modellata sul racconto dei *Vangeli* è anche la *Iesuida* di Girolamo dalle Valli (composta intorno al 1445 e data alle stampe alle soglie degli anni '70), un poemetto in esametri sulla Passione ispirato ai classici²⁸.

Ma la produzione di epica sacra tra Umanesimo e Rinascimento non è solo in latino: Teofilo Folengo, negli anni '30 del XVI secolo, pur ponendosi sulla stessa linea di Scipione Capece, per la sua *Umanità del Figliuolo di Dio* sceglie una diversa opzione linguistica e adotta, anziché il linguaggio di Virgilio e dei classici, il volgare. L'operazione è innovativa: Folengo stesso è consapevole dell'assenza di una tradizione del poema sacro che sappia porsi, dal punto di vista linguistico, come valida alternativa rispetto all'epica religiosa latina²⁹, e del ruolo da lui stesso ricoperto di primo cantore in volgare della vita di Cristo. Folengo è anche l'unico poeta che sembra avere coscienza del problema di una tradizione del poema sacro: quando, nell'ottava I 88 dell'*Umanità*, egli cerca di ricostruire un canone di modelli a cui guardare, ricorda Sannazaro, Vida e Capece, i maggiori esponenti della poesia sacra umanistica in latino, senza riuscire ad individuare

²⁵ CHIESA 1998a, p. 210.

²⁶ Su Maffeo Vegio si vedano principalmente BELLONI 1908, p. 328 e ROSSI 1933, pp. 272-273.

²⁷ Cfr. ZABUGHIN 2000, vol. I, pp. 187-189 e ZABUGHIN 1924, pp. 236-238.

²⁸ Cfr. ZABUGHIN 1924, vol. I, pp. 224-241. Per la figura di Girolamo dalle Valli si veda la scheda corrispondente in *Dizionario biografico degli italiani* 1960-, vol. XXXII (1986), pp. 110-111.

²⁹ Il secolo precedente aveva prodotto alcuni poemi sacri di argomento agiografico in volgare, tali però da non costituire, per il carattere popolareggiante e approssimativo delle rappresentazioni, un modello di riferimento: si vedano, ad esempio, la *Vita dil sanctissimo Ioanni Battista* (1445) di Francesco Filelfo o la *Vita della gloriosa Vergine Maria* (scritta poco dopo il 1458) di Antonio Cornazzano (cfr. CHIESA 1998a, pp. 216-220).

opere in volgare della medesima dignità letteraria³⁰.

Gli anni '30 del Cinquecento, quelli in cui scrivono Capece e Folengo, sono gli anni che segnano il tramonto della possibilità di far risorgere una nuova letteratura latina e sanciscono l'affermazione del classicismo volgare: nel 1532 viene infatti data alle stampe la terza redazione dell'*Orlando Furioso*, in cui Ariosto si propone di conformare il proprio poema alle norme delle *Prose della volgar lingua* di Bembo. Il poema sacro in latino, se si esclude il prestigio di singole opere, quali il *De partu Virginis* e la *Christias*, pubblicate più volte e imitate nel corso del XVI secolo e oltre, non riesce a darsi una sistemazione teorica e un assetto definitivo e perde la sua spinta propulsiva. Sul versante della produzione in volgare, invece, nonostante non si possa giungere ad identificare alcun modello capostipite di una tradizione e si assista piuttosto, come ha rilevato Mario Chiesa, all'aggregarsi di opere con temi e argomenti simili³¹, si registra, soprattutto nei decenni successivi al concilio di Trento, una grande fioritura di opere in versi di argomento sacro, che continuerà per tutta la prima metà del Seicento. Si tratta di una produzione inequivocabilmente stimolata dalle istanze religiose della cattolicità tridentina, ad essa strettamente legata perché rispondente alla volontà delle gerarchie ecclesiastiche di sostituire le avventure dilettevoli dei romanzi cavallereschi con discorsi edificanti e di offrire letture devozionali per i fedeli. È una letteratura che si alimenta soprattutto delle potenzialità offerte dalla stampa, strumento capace di soddisfare la richiesta di letture devote di un pubblico sempre più ampio che accede al libro, nell'età degli indici e della censura, anche per trovarvi forme di nutrimento dello spirito e di intrattenimento che non suscitino alcuna condanna.

³⁰ Come hanno sottolineato Gatti Ravedati, in FOLENGO 2000, e CHIESA 2002, Folengo ricorda solo un'imprecisata serie di opere in ottave «infelicissimamente da più autori scritte», nella prefazione dell'*Umanità* (FOLENGO 2000, p. 134), alludendo probabilmente alla tradizione popolare dei cantari religiosi e delle sacre rappresentazioni.

³¹ CHIESA 2002, p. 190.

1.2 Il Cielo in rivolta. Narrare la ribellione degli angeli

All'interno del panorama di opere in versi di materia sacra e della varietà di tematiche in esso affrontate³² è possibile isolare un gruppo di testi che fanno dell'episodio della rivolta degli angeli ribelli il soggetto unico del loro narrare. Il tema della battaglia celeste, che dà l'avvio, nell'ambito della letteratura cristiana, al motivo della lotta per il potere, non trova diretto riscontro nei capitoli della *Genesi* riservati alla creazione, ma è trasmesso dai passaggi di alcuni libri profetici e dei *Vangeli*³³ e dal brano di *Apocalisse* 12:7-9 in cui si accenna alla lotta tra l'arcangelo Michele e il drago³⁴, identificato con Satana³⁵. L'interpretazione di questi frammenti testuali da parte dei Padri della Chiesa, inoltre, contribuisce a definire, a partire dalla fine del IV secolo, una tradizione varia e abbondante per quanto riguarda il peccato commesso da Lucifero, la sua condizione prima della caduta, il numero e la provenienza degli angeli ribelli, la

³² Deducibili dal catalogo elaborato da Mario Chiesa, per il quale si veda la descrizione datane a p. iv. Da una prima analisi dei frontespizi è possibile notare quali sono i soggetti trattati: prevalgono i poemi su argomenti desunti dalla *Bibbia* (*Antico Testamento*, la vita di Cristo, il personaggio della Maddalena), seguiti da poemi agiografici e didascalici; un gruppo più ristretto di opere ha per oggetto eventi attinenti genericamente al sacro (ad esempio, la riconquista delle reliquie della croce). Cfr. anche i risultati esposti in *Dopo Tasso: percorsi del poema eroico* 2005, pp. 285-300.

³³ «¹²Quomodo cecidisti de caelo, Lucifer, fili aurorae? Deiectus es in terram, qui deiciebas gentes, ¹³qui dicebas in corde tuo: "In caelum conscendam, super astra Dei exaltabo solium meum, sedebo in monte conventus in lateribus aquilonis; ¹⁴ascendam super altitudinem nubium, similis ero Altissimo". ¹⁵Verumtamen ad infernum detractus es, in profundum lacus» (*Is.* 14:12-15); «¹²Tu signaculum perfectum, plenus sapientia et perfectus decore; ¹³ in deliciis paradisi Dei fuisti, [...] ¹⁵ perfectus in viis tuis a die conditionis tuae, donec inventa est iniquitas in te. [...] ¹⁷ Elevatum est cor tuum in decore tuo; perdidisti sapientiam tuam propter splendorem tuum» (*Ez.* 28:12-17); «Videbam Satanam sicut fulgor de caelo cadentem» (*Lc* 10:18); «Ille homicida erat ab initio et in veritate non stetit, quia non est veritas in eo» (*Ioa* 8:44).

³⁴ «⁷Et factum est proelium in caelo, Michael et angeli eius, ut proeliarentur cum dracone. Et draco pugnavit et angeli eius, ⁸et non valuit, neque locus inventus est eorum amplius in caelo. ⁹Et 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 proiecti sunt».

³⁵ Accanto a questi passi, costituiscono una fonte anche gli apocrifi *Libro di Enoch* e *Secondo libro di Enoch*, in cui si tratta della storia di angeli decaduti perché attratti dalle figlie delle donne, scesi nel mondo per impossessarsi di esse e chiusi in un carcere in attesa di essere gettati, dopo il Giudizio, nell'abisso infernale. Per quanto riguarda l'identificazione del *draco* apocalittico con Satana, essa affonda le sue radici nell'esegesi biblica dei Padri della Chiesa, a partire da Agostino, fino ai commentatori dell'*Apocalisse* dell'Alto Medioevo (Cassiodoro e Beda) e a Isidoro di Siviglia. Si veda il quadro tracciato da LE GOFF 1977, p. 221 e segg.

punizione assegnata loro³⁶.

Il motivo della rivolta dei seguaci del massimo Serafino, direttamente narrato o brevemente annotato, attraversa i generi letterari più diversi, a partire dalle *chançons de geste*, dalle laudi e dai primi testi in volgare italiano sugli itinerari nell'oltretomba fino al teatro, in cui si cristallizza in uno schema fisso e ripetitivo all'interno del quale le possibilità di variazioni restano confinate unicamente a passaggi di ordine secondario rispetto al nucleo centrale della storia³⁷. Esempi sparsi si trovano anche nel *Libro dei Vizi e delle Virtudi*, romanzo allegorico di Bono Giamboni composto poco dopo il 1274, nel cui capitolo XXXVIII viene descritto «quando si cominciò la guerra tra Satanas e l'uomo»: il breve racconto

³⁶ Se i capitoli della *Genesi* sulla creazione non presentano alcun presagio della rivolta che sta per accadere, si trovano però nei commenti ad essi relativi notizie sulle motivazioni del cambiamento di stato degli angeli ribelli, inizialmente creati all'insegna della bellezza e della perfezione e poi precipitati nel male. Agostino sottolinea come la causa di ciò sia stata la superbia dell'angelo principe: «quam superbus ille angelus, ac per hoc invisus, per eandem superbiam a Deo ad semetipsum conversus, quodam quasi tyrannico fastu gaudere subditis, quam esse subditus eligens, de spirituali paradiso cecidit» (*De civitate Dei* XIV 11 2), e lo stesso fa Gregorio Magno: «Radix vitiorum et malorum omnium superbia. Ut Leviathan iste in cunctis quae superius dicta sunt caderet, solo se superbia perculit» (*Moralium libri* XXXIV 23). Anche san Tommaso riflette sulla fenomenologia del peccato luciferino, teorizzando una commistione di orgoglio, invidia e arroganza: «peccatum primum angeli non potest esse aliud quam superbia. Sed consequenter potuit in eis esse etiam invidia [...]. Et ideo post peccatum superbiae consecutum est in angelo peccante malum invidiae [...] angelus, absque omni dubio, peccavit appetendo esse ut Deus», *Sum. Theol.* pars I, quaestio LXIII, articulus 2. Lattanzio ipotizza invece che l'invidia fosse rivolta non verso Dio, ma nei confronti del Figlio: Dio avrebbe mostrato a tutti gli angeli la futura immagine del Figlio fatto uomo, invitandoli ad adorarlo, ma il progetto divino dell'Incarnazione sarebbe stato da essi considerato un'offesa inaudita alla propria dignità angelica e alla propria grandezza nella gerarchia degli esseri (*Divinae Institutiones. Liber II: De origine erroris*). Tutti i commentatori concordano sulla condizione del principe dei demoni anteriormente alla caduta (per Gregorio Magno, ad esempio, «prima et nobilior creatura fuit angelus qui cecidit», *Moralium libri* XXXII 23) e sul fatto che gli angeli infedeli, ai quali non è attribuito nessun nome, siano appartenuti a tutti e nove i cori: «Ex uno quoque choro surgit unus et sequitur Luciferum ad nonum chorum» (*Sum. Theol.* pars I, quaestio LXIII, articulus 9). Per quanto riguarda la punizione assegnata ai malvagi, infine, la maggior parte dei commentatori non suppone che i demoni potessero fare penitenza e riscattare la loro situazione, ma «ad ista caliginosa, id est ad hunc aërem, tanquam ad carcerem, damnatus est diabolus, de apparatu superiorum Angelorum lapsus cum angelis suis» (AGOSTINO, *Enarratio in Psalmum CXLVIII*) e «infernum hoc appellans, quod inferior pars mundi sit» (*ibidem*).

³⁷ Si veda, per la diffusione del motivo in questi ambiti, l'*excursus* tracciato da Marco Piccat in *Diavoli e mostri in scena dal Medioevo al Rinascimento* 1988, pp. 169-200. Per il teatro in particolare si rimanda al panorama offerto da Anna Cornagliotti nel medesimo volume (pp. 97-168).

accenna alla creazione del mondo ad opera di Dio e narra di come «Lucifero, veggendosi così bello e lucente, insuperbio, e volle porre la sua sedia allato a quella di Dio»³⁸. Insieme a lui, sottolinea Giamboni, peccarono angeli provenienti da ciascuna gerarchia celeste, «per lo qual peccato fuor cacciati di paradiso [...] e fuor poscia appellati demoni»³⁹. Anche nel poema astrologico *Rerum naturalium et divinarum* (scritto tra il 1469 e il 1472, pubblicato nel 1540) di Lorenzo Bonincontri si trova, all'interno del I libro (cc. 61_v-71_r) dedicato alle *Rerum divinarum*, un ulteriore resoconto dell'episodio della guerra angelica, all'interno del più ampio racconto della creazione biblica. Bonincontri, a differenza di Giamboni, non si limita a parlare della volontà di rivolta di Lucifero, ma approfondisce il quadro con la descrizione dello scontro tra l'esercito dei ribelli e quello capitanato da Michele, concludendo la narrazione con il trionfo degli angeli fedeli⁴⁰.

Nell'epica sacra dei primi decenni del Cinquecento, il tema ha ancora una ricorrenza solo episodica e marginale rispetto al tessuto narrativo delle opere in cui è presente: nel *De partu Virginis*, ad esempio, vi si accenna solo in due luoghi del libro III⁴¹; nella *Christias*, invece, i riferimenti sono disseminati in vari libri⁴²; con enfasi ben diversa il motivo entra invece nel tessuto narrativo della *Gerusalemme Liberata* tassiana; agli inizi del Seicento, infine, si ritrova anche in opere sulla creazione, quali le *Sette giornate del mondo creato* (1607) di Tasso o il *Della creazione del mondo* (1608) di Murtola, nei poemi adamitici (l'*Adamo* di Andreini, del 1613, o l'*Adamo caduto* di Salandra, pubblicato nel 1647), o nella *Strage degli innocenti* (1632) di Marino, fino al *Paradise Lost* miltoniano.

L'argomento, episodicamente trattato nelle opere fin qui citate, diventa invece

³⁸ GIAMBONI 1968, p. 66.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Una descrizione più dettagliata del racconto della ribellione angelica nel poema di Bonincontri è offerta da SOLDATI 1906, pp. 175-182; alcuni cenni sono presenti anche in PROVASI 1913, pp. 3-4.

⁴¹ Nel discorso di Dio agli angeli fedeli, in cui vengono dichiarati ormai maturi i tempi per la nascita di Cristo (vv. 34-49), e nella descrizione, a nascita avvenuta, delle gloriose azioni delle schiere angeliche sopra la capanna di Betlemme (vv. 237-265).

⁴² Nel discorso di Lucifero durante l'iniziale concilio infernale (I 161-217), nel racconto di Giovanni a Pilato (IV 64-79), nelle azioni belliche degli angeli fedeli contro i ribelli nel cielo del Golgota alla morte di Cristo e nell'*ekphrasis* della porta del tempio della città celeste (V 447-617).

l'unico soggetto di una serie di poemi composti in Italia tra la seconda metà del XVI secolo e gli inizi del XVII⁴³. Capostipite di questa tradizione di riscritture è la *Battaglia celeste tra Michele e Lucifero* di Antonino Alfano, pubblicata a Palermo nel 1568⁴⁴, seguita dal *Caso di Lucifero* (L'Aquila, 1582) di Amico Agnifilo⁴⁵, dall'*Angeleida* (Venezia, 1590) di Erasmo di Valvasone⁴⁶ e, agli inizi del Seicento, dalla *Caduta di Lucifero* di Composto da Pozzuoli, stampata a Napoli nel 1613⁴⁷.

Se si esclude l'*Angeleida* di Valvasone, l'unico poema, tra quelli citati, ad

⁴³ Si tratta di opere la cui nascita è stata influenzata, secondo quanto affermato da Thibaut de Maisières, dalla riscoperta e pubblicazione, nel XV e XVI secolo, dei poemi esameronici sulla creazione. Cfr. THIBAUT DE MAISIÈRES 1931.

⁴⁴ Per il profilo biografico di Alfano e il dettaglio del contenuto dell'opera si rimanda alla seconda parte.

⁴⁵ *Il caso di Lucifero in ottava rima del signor Amico Cardinali Aquilano, abate di San Giovanni in Collimonto*, L'Aquila, Giorgio Dagano, 1582. Dell'autore (L'Aquila, 1555-1601) è noto anche un altro poemetto in ottava rima, *La servitù di Giuseppe* (cfr. DRAGONETTI 1985, pp. 30-31). Il testo del *Caso di Lucifero* si compone di un unico flusso di 124 ottave: la vicenda si apre con l'enunciazione dei propositi di ribellione da parte di Lucifero, angelo più bello, e con la conseguente metamorfosi - sua e dei suoi seguaci - in empie creature; Dio, sdegnato, incarica Michele di schierare le truppe. Ha così inizio il lungo racconto della battaglia, che si conclude con la caduta dei ribelli nella voragine infernale e con la narrazione delle frodi e delle insidie che Satana ordisce sulla terra, dalla tentazione di Eva alle guerre contemporanee.

⁴⁶ *L'Angeleida del Sig. Erasmo di Valvasone*, Venezia, Giovanni Battista Somasco, 1590. Frutto poetico di un illustre letterato friulano (Valvasone, 1528 - Mantova, 1593), fedele feudatario della Repubblica di Venezia e autore di numerosi componimenti latini e volgari - tra i più celebri: una traduzione in ottave della *Tebaide* staziana (1570), i *Quattro canti del Lancillotto* (1580), le *Lacrime della Maddalena* (1586) e la *Caccia*, del 1591 (cfr. LIRUTI 1760-1830, tomo II, pp. 385-404; FOFFANO 1897, pp. 87-131 e COLUSSI 1993) -, l'opera si presenta suddivisa in tre canti, per un totale di 370 stanze. Il primo canto svolge una funzione introduttiva, presentando l'antefatto della guerra angelica (l'evocazione della concordia del creato prima della rivolta, il lungo dialogo tra Dio e la Natura sugli eventi catastrofici che avverranno a causa della *hybris* di Lucifero, la rappresentazione delle schiere contrapposte) che si svolgerà per intero nel canto successivo; nel terzo, infine, sono narrati la fondazione della città infernale e il trionfo in Cielo degli angeli fedeli.

⁴⁷ *La caduta di Lucifero di Giovanni Battista Composto accademico Otioso, detto il Fisso*, Napoli, Giovan Giacomo Carlino, 1613. Di Composto (di cui si ignorano le date di nascita e di morte), autore anche del poema sacro *La Giuditta* (Napoli, Carlino, 1613), si trovano notizie solo in TOPPI 1678, pp. 131-132. La struttura del poema, tre libri in endecasillabi sciolti, ricalca quella della *Battaglia celeste*: nel primo libro è narrato l'antefatto della guerra angelica, con la descrizione della genesi del mondo e del proposito di ribellione di Lucifero; nel secondo hanno luogo i preparativi per la battaglia, con lo schieramento in campo dei due eserciti, mentre nel terzo si svolge lo scontro, concluso dal duello risolutore tra i due campioni cui seguono il precipitare degli sconfitti nell'Inferno e il trionfo dei vincitori.

aver conosciuto una certa fortuna⁴⁸, si tratta di opere poco note, su cui mancano studi sistematici⁴⁹, ma che costituiscono un filtro privilegiato per osservare come il genere epico accolga la materia devota e quali strategie gli autori mettano in campo per far sì che la forma del poema possa diventare uno strumento adatto per comunicare e veicolare contenuti sacri. Una questione fondamentale con cui i poeti devono misurarsi è il rapporto che intercorre tra la scrittura letteraria e la *fabula* fondante (la vicenda della ribellione degli angeli), assai esigua quanto ad estensione (Lucifero, spinto dalla volontà di elevarsi al di sopra del suo creatore o da invidia nei confronti dell'uomo - oppure del Figlio -, decide di muovere guerra a Dio, ma viene sconfitto dalle armate celesti capitanate dall'arcangelo Michele e precipitato nell'Inferno). La necessità di accordare la poesia con la materia religiosa, infatti, impone al poeta il doversi confrontare con un duplice problema: da un lato, contenere entro certi limiti i margini di invenzione poetica, in modo da rispettare l'aderenza ai testi sacri, dall'altro, evitare la riduzione del poema a mera parafrasi. Se nel primo caso il rischio è quello di varcare i confini della materia, nella direzione di una eccessiva compromissione con elementi

⁴⁸ Nel 1595, a Venezia, viene dato alle stampe un commento al poema, il *Discorso sopra l'Angeleida* di Scipione di Manzano; dopo la *princeps*, l'opera di Valvasone conosce due ristampe ottocentesche, la prima del 1825, ad inaugurazione della *Raccolta di opere scelte di autori friulani*, la seconda del 1842, a Londra, in appendice alla versione italiana del *Paradise Lost* tradotto da Gaetano Polidori. Cfr. VALVASONE 2005, p. 45.

⁴⁹ Una prima menzione di questi testi si ha nel capitolo dedicato ai *Poemi che presero materie di Religione a trattare, per insinuare nell'Uomo un giusto Culto di Dio* in QUADRIO 1739-1752, vol. IV (1749), libro I, distinzione III, cap. IV, pp. 264-266 (mentre in BELLONI 1908, p. 341 è citata la sola *Angeleida*); una descrizione più dettagliata è presente negli studi di Provasi dedicati ai poemi italiani sulla caduta di Lucifero (PROVASI 1912 e PROVASI 1913, nei quali però non vi è traccia dell'opera di Agnifilo). Agli inizi del Novecento ALLODOLI 1907, pp. 41-49 ricorda soltanto i poemi di Alfano e Valvasone, ascrivendoli alle possibili fonti italiane del *Paradise Lost*; ancora nell'ottica dei rapporti tra il poema miltoniano e la tradizione degli angeli ribelli si muovono sia il contributo, imprescindibile per l'ampia quantità di testi menzionati e di passi antologizzati, di KIRKCONNELL 1952, incentrato sulle opere che hanno trattato temi analoghi a quelli sviluppati nel *Paradise Lost* (la creazione, la guerra in cielo, la tentazione e la caduta dell'uomo), sia il saggio di REVARD 1980, volto a dimostrare come la guerra in cielo descritta da Milton possa essere stata influenzata da un insieme di opere epiche e drammi teatrali dedicati esclusivamente a tale argomento. In anni più recenti, ha prestato attenzione alle riscritture bibliche e, in particolare, all'insieme di testi che qui si prende in esame Luciana Borsetto, con il saggio BORSETTO 2005 e l'edizione dell'*Angeleida* (VALVASONE 2005, della quale si veda in modo particolare il saggio introduttivo). Le opere di Alfano, Valvasone e Composto, infine, sono schedate anche nel repertorio di Mario Chiesa sul poema sacro (cfr. p. iv), fra i testi che hanno per oggetto eventi non strettamente biblici, ma comunque attinenti all'ambito del sacro.

della tradizione classica o dell'intrusione di deviazioni dottrinali, nel secondo il pericolo è che il poeta si trasformi in puro storico. L'eventualità è sottolineata anche da Tasso:

«Dee dunque l'argomento del poema epico esser derivato da vera istoria e da non falsa religione. Ma l'istorie e le scritture sono sacre o non sacre; e delle sacre alcune hanno maggiore, altre minore autorità: maggior autorità hanno le ecclesiastiche e le spirituali [. . .]. Nelle istorie della prima qualità a pena ardisca il poeta di stender la mano; ma si possono lasciare nella pura e semplice verità, perché non si fa fatica alcuna nel trovare, e a pena par ch'il fingere ivi sia lecito; e chi non fingesse e non imitasse, obligandosi a que' particolari medesimi che ivi sono contenuti, poeta non sarebbe, ma più tosto storico»⁵⁰.

All'interno di questo ristretto spazio di intervento il poeta agisce sul versante della *dispositio* e dell'*inventio* degli elementi, modificando l'organizzazione delle singole sequenze e ricorrendo a episodi che possano variare e dilatare il racconto tramandato dalle Scritture senza però alterarne la fisionomia, ad esempio profezie, ecfraresi, concili celesti e infernali. A differenza di quanto avviene per l'epica biblica medievale, nata all'insegna della parafrasi della *Bibbia* o dei *Vangeli* e dunque più fedele alle sue fonti⁵¹, in queste narrazioni di argomento sacro le alterazioni nel sistema della *dispositio* e dell'*inventio* costituiscono un elemento portante del dettato narrativo. L'utilizzo di tali espedienti suscita tuttavia, agli inizi del Novecento, le riserve di Provasi che, a proposito dell'*Angeleida* di Erasmo di Valvasone, nota:

«Nella economia della *Angeleida* appare evidente un difetto, cioè una grave sproporzione fra l'azione, che per 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»⁵².

⁵⁰ TASSO 1964, p. 98.

⁵¹ Si veda a questo proposito l'articolato saggio di GAMBINO 1999.

⁵² PROVASI 1913, pp. 10-11.

Così lo studioso disapprova alcuni inserti introdotti nell'economia del poema: il lungo dialogo, nel I libro (ottave 45-80), tra Dio e la Natura che, di fronte alla notizia della *hybris* di Lucifero, chiede a Dio di intervenire in soccorso della sua stessa creazione; l'insistenza sulla trasformazione demoniaca degli angeli ribelli (II 8-27); la lunga descrizione di Satana (II 28-33). «Circa metà dei primi due canti», conclude Provasi, «viene spesa in descrizioni e parlate»⁵³.

Il ricorso a variazioni dell'asse narrativo al fine di espandere l'azione non è tuttavia una prerogativa unicamente valvasoniana, ma si tratta di una scelta strutturale a cui tutti i poeti che raccontano la ribellione di Lucifero fanno sistematico ricorso. Nei paragrafi successivi si cercherà di analizzare in dettaglio l'impiego di questi accorgimenti all'interno dei poemi di Alfano, Agnifilo, Valvasone e Composto.

1.2.1 Scambi prospettici e alterazioni della *fabula*

La *Battaglia celeste tra Michele e Lucifero* di Alfano e la *Caduta di Lucifero* di Composto si aprono sul racconto della creazione dei cieli, della terra e dell'uomo. La narrazione, che segue fedelmente il resoconto presente nei capitoli iniziali della *Genesi*, costituisce l'antefatto della guerra angelica e ha lo scopo di introdurre l'evento bellico che si svolgerà, in entrambe le opere, nel terzo canto. Se Composto dedica all'episodio circa venti versi soltanto, nella *Battaglia celeste* ad esso sono riservate ben 78 ottave, 28 delle quali (I 68-97) incentrate sulla descrizione dell'Empireo, della città celeste e dei cori angelici. L'evento della creazione, tuttavia, non sempre viene narrato direttamente e collocato in apertura del poema, ma può anche presentarsi effigiato su determinati oggetti e dislocato in altri momenti dell'azione. È quanto avviene nel *Caso di Lucifero* di Agnifilo (ottave 37-39) o nell'*Angeleida* di Valvasone (III 86-88), in cui la genesi del mondo è istoriata sulla veste di Dio, con l'intento, nel poema valvasoniano, di illustrare la teoria neoplatonica della presenza nella mente divina dei «vari semi»⁵⁴ da cui scaturiranno tutte le varie forme del creato⁵⁵.

⁵³ *Ivi*, p. 11.

⁵⁴ *Ang.* III 85 3.

⁵⁵ Cfr. VALVASONE 2005, pp. 14-15.

L'*ekphrasis* della creazione costituisce un primo esempio di come la struttura dei poemetti sacri in questione risulti continuamente variata da scambi prospettici e salti temporali che modificano l'ordine logico e cronologico delle tappe dell'azione. Il modello per questa alterazione dei piani del racconto è offerto in primo luogo dal *De partu Virginis*, che innesta sull'azione vera e propria «strutture *dicendi* multiple che, dalla profezia al ciclo figurativo, ne allargano i confini»⁵⁶. Al fatto centrale dell'Incarnazione si collegano infatti l'anticipazione sul futuro per bocca di David, che elenca le tappe fondamentali della storia della salvezza (I 245-452), e quella del fiume Giordano, che riporta le parole profetiche del dio marino Proteo relative ai miracoli di Cristo e all'inizio della sua predicazione apostolica (III 331-497)⁵⁷. Questo gioco di prospettive tra i piani del racconto diventa una cifra costitutiva anche del poema sacro di Vida, con le narrazioni retrospettive di Giuseppe e Giovanni (di singolare ampiezza, occupando da sole quasi per intero i libri III e IV, sui sei del poema) davanti a Pilato, in cui si raccontano gli episodi più importanti della vita di Cristo, dalla nascita fino al trentatreesimo anno di età.

Un analogo resoconto dei momenti più rilevanti del passaggio del Verbo incarnato sulla terra, dall'annunciazione di Maria fino alla resurrezione, è presente anche nella *Battaglia celeste*, dispiegato in una lunga serie di ottave (I 106-130). Analogamente, nell'*Angeleida*, vengono profeticamente passati in rassegna gli eventi significativi dell'umanità prima e dopo la nascita di Cristo, dalla cacciata dei progenitori dal Paradiso terrestre alla costruzione della torre di Babele (I 52-65), fino alle infauste conseguenze sul mondo futuro di un cattivo esercizio del libero arbitrio da parte dell'uomo.

Vaticini e anticipazioni, intrusioni di episodi extranarrativi che aprono scorci di realtà nella favola sacra sono un elemento distintivo delle opere sulla rivolta angelica, dal momento che possono costituire occasioni privilegiate per digressioni storiche, accompagnate in taluni casi da inserti moraleggianti a deprecazione dei

⁵⁶ BALDASSARRI 1985, p. 114.

⁵⁷ Baldassarri ha definito quest'ultima profezia di Proteo narrata dal fiume Giordano, che conclude il terzo libro e il poema, «una sorta di *narratio obliqua* elevata a potenza», *ibidem* (per le discussioni cinquecentesche sulla *narratio obliqua*, cioè il rapporto tra l'azione primaria e gli episodi e l'estensione temporale della favola stessa, si veda il volume miscelaneo BALDASSARRI 1982b).

mali derivati all'umanità dall'intervento di Lucifero. Alfano, ad esempio, dedica svariate stanze alla rovina causata a uomini illustri (Giulio Cesare, Alessandro Magno, i due despoti siciliani Dionisio il Vecchio e il Giovane, il tiranno Falaride) dal mancato esercizio del proprio potere con umiltà e ponderatezza insieme (*BC* I 98-105), stabilendo un parallelismo tra il peccato di superbia del massimo Serafino e quello, analogo, commesso dagli antichi regnanti. Anche Agnifilo narra le insidie e le frodi che Satana ordisce sulla terra, dall'istigazione a compiere crudeli imprese contro il popolo ebraico dei re babilonesi e assiri Nabucodonosor, Oloferne e Sennacherib, per giungere alla devastazione e alle guerre che affliggono l'Europa (*CaL* 104-110) e alla menzione di quei popoli che non vivono nel segno di Cristo ma che, al contrario, hanno scelto la strada della «perdizion» e si sono allontanati dal «puro fonte»:

«Trovati il Moro pure, il fiero Scita,
 che osservan Maometto, e l'Alcorano⁵⁸;
 da questi va fuggendo ognor la vita,
 questi la morte ha di continuo in mano» (119 1-4)⁵⁹.

Accanto ai Mori e agli Sciti vengono nominati, subito dopo, i popoli eretici nel seno della Cristianità:

«Vi è chi, se ben di Cristo ha il segno in fronte,
 de la perdizion si è fatto figlio,
 e con l'empia eresia, con scorni ed onte,
 del retto e ver sentir fa gran bisbiglio;
 questi dal nostro uscir ben puro fonte
 ma nostri non son or c'han rio consiglio» (120 1-6).

Il *Caso di Lucifero* si avvia quindi alla sua conclusione (il poema si chiude infatti quattro ottave dopo) con uno sguardo sulla contemporaneità e con un riferimento ai fenomeni religiosi che, nella seconda metà del Cinquecento, stanno

⁵⁸ «Alcorano» per »Corano», con concrezione dell'articolo arabo «al», è presente anche in Giamboni, *Il libro dei Vizi e delle Virtudi*, XLV 2 e *Orl. Fur.* XXXVIII 81 6.

⁵⁹ Per le citazioni tratte dai poemi di Agnifilo e Composto si adottano da qui in avanti gli stessi criteri di trascrizione usati per la *Battaglia celeste* e di cui si rende conto nel cap. 5.2 (p. 122).

scuotendo l'Europa: la minaccia rappresentata dai Turchi, seguaci di Maometto, e l'apertura di un fronte scismatico all'interno della compagine cristiana.

La sospensione del racconto non viene dunque operata unicamente per lasciare spazio a parentesi che gettano luce sulla storia passata, ma anche a vantaggio di digressioni attualizzanti che mettono in scena le contemporanee guerre di conquista e le lotte della cristianità contro i propri nemici. Si tratta di eventi bellici che, in virtù di uno slittamento semantico giustificato dal clima controriformistico, vengono letti dai cantori della ribellione di Lucifero come manifestazioni storiche dello scontro tra Dio e Satana, proiezioni e riproduzioni terrene della prima guerra, combattuta fuori dal tempo e dallo spazio. Viceversa, il conflitto scatenato dagli angeli ribelli si costituisce come il modello archetipico di tutte le guerre sostenute dalla cristianità contro i propri nemici: Lucifero diventa così il primo scismatico della storia, e le guerre che minacciano la stabilità del mondo cristiano inscritte all'insegna del demoniaco.

Al pari di Agnifilo, Alfano evoca uno scenario apocalittico in cui sono ricordate la ribellione di Lutero nei confronti della Chiesa di Roma («Ecco d'ambizion carico il Lutero, / che fa setta, fa legge anzi fa peste», *BC* II 63 1-2) e i disegni espansionistici di Solimano che, non pago di essersi spinto fino all'Ungheria, si volge alla conquista di Malta e di tutto il Mediterraneo («Ecco il medesimo scita, ecco il serpente / de l'Asia fier, che sol da voglia ria / spinge il barbaro campo [...] a l'Ungheria», II 64 1-4; «Ecco di novo il Solimano assalta / voler di soggiogar [...] / i guerrier de la bianca croce e Malta», II 66 1-3). Per ciascuno di questi *exempla* delle nefaste conseguenze dell'esercizio della superbia Alfano dispiega la giusta punizione, cioè il provvedimento divino di inviare, da un lato, Carlo V in soccorso dell'Italia, della Germania e della Spagna, minacciate dalla diaspora protestante e dall'invasione musulmana, dall'altro, Filippo II e il vicerè di Sicilia García de Toledo per volgere in fuga l'armata turca e soccorrere i cavalieri di san Giovanni a Malta (II 65-67).

In un'ottica totalmente celebrativa della città di Venezia si muove invece la rievocazione del presente fatta da Valvasone. Il motivo encomiastico fa la sua comparsa fin dall'inizio dell'*Angeleida*: nelle ottave d'esordio del I libro la simmetria tra i padri senatori della Serenissima con i cori angelici e tra il doge Pasquale Cicogna e Dio («a la guisa di Dio, custode desto, / fate il vostro terren

tranquillo e piano, / e 'l difendete, sì come egli i cieli, / al furor de' Luciferi crudeli», I 11 5-8) introduce la rappresentazione di Venezia come emblema di pace, *imago* terrena della condizione di concordia e di armonia che regnava nei cieli prima della rivolta luciferina e simbolo del ritorno in terra dei *Saturnia regna*. La stabilità del dominio veneto viene contrapposta al clima, fosco e politicamente instabile, degli anni Ottanta del Cinquecento, caratterizzato dal rinfocolarsi delle mire espansionistiche turche, dagli scontri tra Spagna e Inghilterra per il controllo dell'Atlantico e dalle guerre di religione in Francia:

«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'ocaso, e l'Oceano irato
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!» (I 12; 13 1-4).

L'elogio della Serenissima riemerge circolarmente nel finale dell'opera: tra le varie insegne del dominio temporale che le schiere fedeli, vittoriose, contemplano mentre si accingono a raggiungere le sedi più illustri dell'Empireo si erge l'immagine di Venezia, allegoricamente raffigurata come una regina circondata dalle Grazie e dalle Virtù (III 49-54); infine, sulla «gran colonna»⁶⁰ nella loggia del palazzo di Dio, chiude la serie delle eroiche imprese della fede ivi istoriate la vittoria navale conseguita contro il Barbarossa dal doge Sebastiano Ziani nel 1176 (III 102-105), episodio che evoca il periodo di grande equilibrio che l'attuale doge Cicogna ha saputo garantire alla Repubblica, nonostante le continue minacce della potenza imperiale. L'esaltazione della *pax* veneziana, assimilata ad un passato edenico e incorrotto, si contrappone alla condanna

⁶⁰ III 105 7.

senza appello delle guerre contemporanee e di tutta la modernità, compresi i viaggi di scoperta verso le Indie occidentali, posti all'insegna non tanto del coraggio e dell'ingegno umano⁶¹ quanto piuttosto della *hybris* dell'uomo cacciato dall'Eden e condannato alla perenne diaspora a causa della punizione divina seguita alla costruzione della torre di Babele (I 64-68). Nelle nuove terre non fanno che ripetersi e riprodursi infatti quei meccanismi di esercizio del potere e quelle brame di averi e ricchezze che si perpetrano nel mondo noto: «Un tiranno uso di passar ne' fini / di chi fia meno armato o men robusto, / e di mille città, mille domini / far un imperio smisurato, ingiusto» (I 68 1-4).

All'interno della denuncia dei mali del presente si iscrive anche la sezione finale della rassegna delle armi dei ribelli, che contiene la deprecazione delle armi moderne e in particolare dell'«empio ordigno» (il cannone), oggetto diabolico fabbricato da Lucifero a imitazione della folgore di Giove, nella speranza di poter sopravanzare, con esso, le forze belliche dei fedeli: «l'empio ordigno a compor l'animo torse / che ferir può del folgore a sembianza, / e con questo, a' di nostri orrido in terra, / tiranno arma di folgori ogni guerra» (II 21 5-8). La demonizzazione dell'invenzione infernale, in una ideale linea di continuità che da Ariosto, passando per Valvasone, arriva fino a Tasso e a Milton⁶², adombra la condanna di una modalità tutta moderna di fare la guerra, attraverso il ricorso ad uno strumento che capovolge la scala dei valori di onore, umanità ed eroismo consentendo al possessore, al di là delle sue effettive virtù, una più facile vittoria. Al pari delle scoperte geografiche e delle continue occasioni di lotta

⁶¹ Come invece era stato in Tasso: «Tempo verrà che fian d'Ercole i segni / favola vile a i naviganti industri», *Ger. Lib.* XV 30 1-2. Più ambigua, ma comunque incentrata sul valore dei navigatori - novelli Argonauti - e sulla straordinarietà della loro impresa era la celebrazione delle scoperte in *Orl. Fur.* XV 18-36.

⁶² Si veda in Ariosto la descrizione dell'archibugio - «abominoso ordigno» (*Orl. Fur.* IX 91 1) -, la cui costruzione è attribuita a Satana - «fabricato nel tartareo fondo / [...] per man di Belzebù maligno» (*Orl. Fur.* IX 91 2-3) - e il cui impiego si fonda sulla slealtà e sull'inganno; la stessa condanna è presente anche in Tasso, con significativa ripresa del termine *ordigno* - «e gli altri ordigni orribili di Marte, / onde in guisa di fulmini si lancia» (*Ger. Lib.* XI 31 6-7) - e giungerà fino a Milton - «with heavy pace the foe / approaching gross and huge; in hollow cube / training his devilish enginry, impaled / on every side with shadowing squadrons deep, / to hide the fraud» (*Paradise Lost* VI 551-555). L'invettiva contro le armi da guerra ha in realtà origini antiche, trovandosi, almeno per quanto riguarda il mondo latino, in componimenti quali il carne 66 di Catullo («Iupiter, ut Chalybon omne genus pereat, / et qui principio sub terra quaerere venas / institit ac ferri fingere duritiem!», vv. 48-50) o la X elegia del I libro di Tibullo («Quis fuit horrendos primus qui protulit enses?», v. 104).

fra stati, anche le armi da fuoco vengono ricondotte ad una matrice diabolica e contribuiscono a disegnare un quadro del tempo contemporaneo all'insegna del disordine, della violenza e dell'intreccio dei più diversi mali.

1.2.2 *Topoi epici*

All'interno della gamma delle "intrusioni" inserite nel dettato narrativo per dilatare la *fabula* - e responsabili, secondo il ricordato giudizio di Provasi, di un rallentamento eccessivo dell'azione, almeno per quanto riguarda l'*Angeleida*⁶³ -, il ricorso ad aperture sulla storia e sull'attualità e al meccanismo della profezia svolge la funzione di proiettare nel futuro l'azione narrata integrandola nel flusso continuo della storia. L'evento rappresentato, in tal modo, non si lascia leggere più come singolo episodio ma, superando i confini della sua contingenza, si inserisce all'interno di un percorso teleologicamente orientato e diventa occasione per parlare del tempo presente. La ribellione luciferina, vista in quest'ottica, diventa l'archetipo fondamentale per le guerre e le violenze che attraversano la storia umana e che scuotono l'Europa contemporanea, quelle medesime imprese che l'epica classica e volgare ("profana") aveva celebrato e che, venendo iscritte all'insegna di Satana e del diabolico, sono dunque condannate.

In sede di dichiarazione programmatica di intenti, ciò che viene parimenti condannato dai poeti sacri di cui qui si analizzano le opere sono anche i racconti avventurosi dei romanzi di gesta della tradizione cavalleresca, «le armi di Orlando e di Rinaldo (sogni e favole dei poeti)»⁶⁴, di cui si legge nella dedicatoria che precede la *Battaglia celeste tra Michele e Lucifero* di Alfano, o le «meraviglie de' cavalieri erranti»⁶⁵ a cui, nell'*Angeleida*, devono sostituirsi «istorie religiose cantate leggiadramente in versi»⁶⁶. *Topoi* tratti dall'epica e dai romanzi, tuttavia, sorreggono la narrazione dei testi sulla rivolta degli angeli e contribuiscono ad assolvere quella stessa funzione di variazione e dilatazione della *fabula* demandata a profezie e aperture sul presente. Se questi ultimi espedienti agiscono sull'asse

⁶³ Cfr. p. 16.

⁶⁴ *BC*, c. A2_{r-v}.

⁶⁵ VALVASONE 2005, p. 72.

⁶⁶ *Ibidem*.

del tempo del racconto⁶⁷, moduli tipicamente epici quali cataloghi e rassegne di eserciti vanno ad incidere sulla dimensione spaziale, compattando in unità organiche la varietà dei partecipanti allo scontro. Non solo, ma sono proprio queste parti, solitamente ritenute accessorie dal lettore, che costituiscono luoghi del testo rivelatori dell'ideologia portante della rappresentazione.

Cataloghi e rassegne

La rassegna delle forze coinvolte in uno scontro tra due poli contrapposti è un *topos* caratteristico dell'epica fin dalle sue origini omeriche e virgiliane. A partire dai celebri cataloghi delle navi greche in *Il.* II 631-1050 e dell'esercito troiano in *Il.* II 1090-1173, o dalla enumerazione delle truppe latine in *En.* VII 641-817, il motivo diviene un elemento imprescindibile delle narrazioni di gesta eroiche⁶⁸, da esse traghettato fino al poema sacro⁶⁹.

⁶⁷ È quanto ha notato Sergio Zatti a proposito della costruzione delle strutture del racconto epico. Cfr. ZATTI 2000, p. 97.

⁶⁸ Elenchi di capitani e gonfaloni sono presenti nella *Chanson de Roland* e riprese in molti cantari, nella *Spagna*, in Pulci, nell'*Innamorato* e nel *Mambriano*. Celebri sono le rassegne di *Orl. Fur.* X 77-89, in cui Ruggero osserva gli eserciti raccolti da Rinaldo, e quella dell'esercito saraceno in XIV 10-28; per la *Gerusalemme Liberata*, si ricordi la rassegna delle forze dell'esercito crociato fatta da Goffredo subito dopo la sua investitura a capo delle truppe cristiane (*Ger. Lib.* I 35-66), cui si contrappone il dispiegamento dell'esercito egiziano schierato davanti al Califo in XVII 14-32 (per l'ideologia portante delle due rappresentazioni, la prima all'insegna dei tratti distintivi di unità e uguaglianza, la seconda dell'area semantica della moltitudine e della varietà, si veda ZATTI 1983, pp. 21-22). A differenza di quanto avviene in questi cataloghi, tuttavia - prevalentemente "etnografici", caratterizzati dall'accumulo dei luoghi di provenienza dei personaggi -, nei poemi sacri qui presi in esame la rassegna si riduce alla sola lista dei partecipanti.

⁶⁹ Un passaggio cruciale in questo percorso è rappresentato dalle figurazioni offerte nel *Libro dei Vizi e delle Virtudi* di Bono Giamboni, all'interno del quale il *topos* della rassegna degli eserciti e dei loro capi occupa una lunga serie di libri, dal XXV al XXXVI. L'opera di Giamboni, che ricalca da vicino la *Psychomachia* di Prudenzio, arricchendola tuttavia di una concretezza e vivacità sconosciute alla fonte, fornisce ulteriori elementi significativi per la rappresentazione di battaglie tra due schieramenti contrapposti che possono aver costituito un precedente non trascurabile per i poeti sacri che qui si prendono in esame: al dispiegamento degli eserciti in pieno assetto bellico segue l'esortazione alla lotta della Fede cristiana rivolta alle proprie truppe, quindi ha inizio una serie di singoli combattimenti (espediente narrativo utilizzato in modo particolare da Composto) tra le Religioni, che ad un tratto si interrompono per lasciare il campo a una narrazione storica della lotta di predominio tra Cristianità e Islam. La narrazione del *Libro dei Vizi* rappresenta un punto di riferimento anche per quanto riguarda la descrizione di scontri tra entità astratte secondo i moduli del duello cavalleresco e con il ricorso a dettagli e immagini del mondo sensibile. Cfr. GIAMBONI 1968, pp. XXI-XXIII.

Nella *Battaglia celeste tra Michele e Lucifero* il motivo si presenta, nei momenti che precedono lo scontro, secondo una doppia declinazione: inizialmente viene descritto lo schieramento degli infedeli, ripartiti in più squadroni sotto la guida di diversi capitani (Mammona, Asmodeo, Belzebub, Belfagor, Bealberic, Astaroth; II 25-38), poi, analogamente, si ha la rassegna delle truppe fedeli, suddivise da Michele in varie schiere guidate dai condottieri celesti (Gabriele, Raffaele, Uriel, Jehudiel, Barachiel, Salathiel; III 14-34). La rappresentazione delle due scene è perfettamente speculare: il catalogo è preceduto, in entrambi i casi, dall'esortazione del supremo capitano a impugnare le armi («come sogliono far perché non s'erri / ne la battaglia accorti capitani, / che 'l giorno che precede la giornata / hanno la gente d'arme ammaestrata», II 25 5-8), cui segue l'enumerazione dei capi, più concisa e sbrigativa nel caso delle truppe ribelli (soltanto tre ottave, II 35-37), maggiormente articolata e ricca di dettagli nel caso dell'esercito dei fedeli, i cui guerrieri vengono prima nominati nell'arco di due stanze (III 25-26), poi fatti sfilare in corteo davanti a Dio e quindi ulteriormente descritti (III 29-33). La figurazione, per gli attributi delle schiere celesti, insiste su elementi all'insegna del campo semantico della ricchezza e della luminosità di armi e armature, del valore in battaglia degli angeli e dell'ordine nella loro disposizione in campo⁷⁰. Si veda, ad esempio, la descrizione dell'arcangelo Gabriele:

«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*
 e di *valor*, in Ciel molto lodata;
fregiate ha ciascun l'arme d'assai belle
gemme, che resplendean più che le stelle» (III 27; corsivo mio),

⁷⁰ Lo stesso avviene nel *Caso di Lucifero*, in cui, al momento di descrivere le forze celesti, disposte «in ordinanza» (52 1) e «a schiera a schiera» (54 2) da Michele, il poeta insiste sulla ripetizione di termini del campo semantico del fuoco e delle fiamme: «*fiammeggia* l'elmo, e il brando ha in man di *foco*, / e *fiamme* la lorica alte mandava: / schietta e pura è la *fiamma* [...] / *fiammeggiava* e lustrava, ma nocente / fia sol per la rubella iniqua gente» (51 3-8; corsivo mio).

o la descrizione del corteo delle truppe che si muovono ordinatamente al cospetto di Dio: «Vanno con tardi e misurati passi / davanti al Re [...] / coi tamburri accordando ognuno il piede» (III 28 1-2 e 4). Lo splendore delle armi, che caratterizza tutti i condottieri celesti e gli angeli da essi guidati («Compagnia nata a l'onorate imprese, / di lieve cinta e lucida armatura» è quella capitanata, ad esempio, da Barchiel, in III 32 1-2), al punto tale che «Par ch'ardano del Ciel quel divin Austro / l'arme e l'ardir de la gentil brigata» (III 24 1-2), è in prima istanza uno splendore di ordine morale, riflesso esteriore del valore e della saldezza della fede dell'esercito divino⁷¹. All'opposto si colloca, caratterizzato da un cromatismo di segno contrario, il ritratto di Lucifero, del quale, prima dell'imminente scontro risolutore con Michele, si nota come sia «sparsa di fiamme ogni sua insegna nera» (III 73 2), in cui l'aggettivo richiama l'espressione «armati d'arme nere» (III 69 7) usata per le armi delle truppe ribelli.

All'insegna delle tinte del nero, in Alfano solo brevemente accennate, è anche la rappresentazione che si riscontra nella *Caduta di Lucifero*, in cui il dato cromatico si accompagna a ulteriori dettagli:

«Così l'oste, nel mal solo concorde,
di *foschi arnesi e spaventosi* cinta,
armi adunche impugnando, e *ruginose*,
che apprestò lor confusamente il capo,
mosse feroce al gran litigio i passi» (CL II 191-195; corsivo mio).

Le stesse armi oscure e rugginose - reminiscenza tassiana⁷² - si ritrovano anche nell'elenco delle armi dei ribelli dispiegato da Valvasone:

«Graffi, bidenti e *ruginose* scuri,
adunche falci e fessi pini ardenti,
strali di tasso velenosi e duri,
nodi d'acciaio e sferze di serpenti,
e scuri ed elmi *affumicati, oscuri*,

⁷¹ Fin dall'antichità i guerrieri vengono nobilitati dall'eccellenza delle loro armi: tanto più sono preziose, tanto maggiore è il valore di chi le indossa. Lo sfoggio di corazze e spade adeguate è, per definizione, condizione essenziale per lo *status* eroico di un personaggio. Cfr. BETTIN 2006, vol. I, pp. 515-551.

⁷² Cfr. «ruginose e nere» di *Ger. Lib.* XII 18 4.

variano l'arme de l'orribil genti;
vomitan altri ancor, sì come Caco,
d'acceso fumo in aria ondoso laco» (Ang. II 19; corsivo mio).

L'armeria dei rivoltosi, caratterizzata da strumenti di offesa affumicati e oscuri, simbolo del peccato e della condanna morale e dettaglio anticipatore di quella che sarà la *descriptio loci* della voragine infernale («sozzo sito», «cupo baratro», «ombroso ed atro», III 2 1 e 4), si contrappone ancora una volta alle armi dei fedeli, brillanti e luminose («Gli elmi e gli scudi e i rilucenti arnesi / fregian chiari crisoliti e smeraldi, / vibran raggi più che 'l sol accesi / rubin, piropi ed adamanti saldi», I 86 1-4). Fitta è inoltre la presenza di tessere tassiane e dantesche, sempre attive nel poeta friulano per la resa del soprannaturale diabolico: si prenda l'aggettivo *orribil*, ad esempio, che ricorre in più luoghi della *Commedia* (*Inf.* IX 92; XIII 19; XIV 6; XXV 59), mentre il tassiano *ruginose* è presente anche in *Ang.* II 67 2 («aste [...] di ruggine cosperse») e nel libro III, a proposito dello scettro di Lucifero ormai precipitato negli inferi («ruginoso scettro», III 17 2), per il quale, probabilmente, sono attive anche reminiscenze classiche (si vedano il «ferrugineo [...] amictu» di Plutone in *De rap. Pros.* II 275 e la «ferruginea cumba» di Cerbero in *Aen.* VI 303). La violenza e la brutalità di cui sono portatrici le armi dei ribelli è ulteriormente sottolineata, a livello fonetico, dalla presenza di numerose allitterazioni di suono aspri e difficili: *graffi-falci-fessi*, *strali-tasso*, *sferze-serpenti*.

La rassegna delle armi dei ribelli si conclude con la descrizione dell'«empio ordigno» (II 21 5), arma infernale per eccellenza: dopo la dettagliata descrizione della sua fattura («Di salnitro e di zolfo oscura polve / chiude altri in ferro cavo, e poi la tocca / dietro col foco e in foco la risolve, onde fragoso tuon subito scocca», II 20 1-4), il distico finale dell'ottava sigilla, in forma di sentenza, la condanna espressa da Valvasone nei confronti dell'arma, presuntuosa imitazione della freccia scagliata da Giove contro i giganti per annientarne la superba rivolta («crudel saetta, ch'imitar s'attenta / l'arme che 'l sommo Dio dal cielo aventa», II 20 7-8).

Anche Composto, al pari di Alfano, utilizza il medesimo *topos* epico della rassegna di eroi per presentare il catalogo dei campioni fedeli a Dio, ognuno dei quali investito a capitano di ciascuna delle gerarchie angeliche teorizzate dallo

Pseudo-Dionigi l'Areopagita (*De coel. Hier.* VI 1): la 3^a schiera, composta di Angeli, Arcangeli e Principati è guidata da Uriel, la 2^a, formata da Potestà, Virtù e Dominazioni, è condotta da Raffaele, mentre la 1^a - Troni, Cherubini e Serafini - è capitanata da Gabriele (*CL* II 93-118)⁷³. Al rigoroso ordine e all'esatta disposizione in campo con cui vengono schierati i soldati celesti si contrappone il caos che caratterizza i ribelli:

«Ma d'altra parte i congiurati spirti
schierar non volle il condottier feroce,
o non poté, così *confuse e miste*
stavano fra lor le forsennate torme;
quinci e quindi adunate, *un corpo immenso*
forman le varie membra in sé discordi,
e 'l capo lor, che *in ordinanza accorle*
non può, la voce almeno in quelle adopra» (II 119-126; corsivo mio).

La disomogeneità e la varietà sono attributi peculiari delle truppe demoniache, a partire da Tasso: la caotica e indistinta difformità delle potenze infernali del canto IV della *Gerusalemme Liberata* («diversi aspetti in un confusi e misti», 5 8) torna infatti nella figurazione dell'*Angeleida* («Confusi e misti in un», II 69 1) e approda, agli inizi del Seicento, anche ai versi di Composto («confuse e miste», II 121), che dilata la rappresentazione fino ad immaginare iperbolicamente l'esercito dei ribelli come un «corpo immenso» formato, in maniera del tutto grottesca e disorganica, da «varie membra in sé discordi»⁷⁴.

Gli attributi di confusione e varietà sono ulteriormente rimarcati nel momento in cui si rende conto, pochi versi dopo, della metamorfosi che investe i rivoltosi prima della battaglia e che introduce nel dettato narrativo una ulteriore declinazione del *topos* epico della rassegna, l'elencazione dei mostri infernali:

«i suoi guerrieri ancora
cangiano gli aspetti in orride sembianze:

⁷³ La ripartizione in tre schiere («parte / in tre squadroni», vv. 95-96 e «tre cori accolti in tre minori schiere», v. 98) è ripresa anche da Vida, *Christ.* V 576-577 («ter agmina terna / terque duces terni»).

⁷⁴ A questo proposito si ricordi quanto affermava Tasso, in una lettera a Scipione Gonzaga del 15 aprile 1575, sulla natura dell'esercito cristiano: «i molti cavalieri sono considerati nel mio poema come membra d'un corpo, del quale è capo Goffredo, Rinaldo destra; sì che in un certo modo si può dire anco unità d'agente, non che d'azione» (TASSO 1995, p. 35).

altri di Briareo le cento braccia
 prende, e di Gerion le doppie membra;
 altri di Polifemo il busto orrendo
 sembra, e di Scilla altri diè fama al nome;
 altri d'empio Centauro il dosso incurva,
 altri s'informa in Sfinge, altri in Chimera» (II 181-189).

L'anafora di *altri*, che rinvia a *Ger. Lib. IV 17 1-3*⁷⁵, accompagna il catalogo, in cui figurano i mostri tradizionali della mitologia classica derivati dalle enumerazioni offerte da Virgilio, Vida e Tasso⁷⁶.

Le stesse creature, sulla scia degli stessi modelli classici e volgari autorizzanti, sono al centro della rappresentazione dei ribelli metamorfosati offerta, circa venti anni prima, da Valvasone⁷⁷. Il poeta friulano accresce l'elenco con ulteriori elementi ed elabora la narrazione con una maggiore accuratezza formale. La scena è così annunciata:

«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 vòliti» (Ang. II 8 5-8).

Il distico finale dell'ottava, con la rima equivoca, suggella l'avvento della degradante metamorfosi animalesca e l'avverbio *diversamente* apre, all'insegna della varietà di forme, la rassegna delle trasformazioni nelle stanze successive. Nel

⁷⁵ «*altri* disperso / sen vada errando, *altri* rimanga ucciso, / *altri* in cure d'amor lascive immerso» (corsivo mio).

⁷⁶ Per Briareo, cfr. *En. VI 287*, mentre per Gerione cfr. *En. VI 289* e *Ger. Lib. IV 5 6* (i due giganti sono citati anche da Dante rispettivamente in *Inf. XXXI 98* e *Inf. XVII 1*); Polifemo è creatura desunta da *Ger. Lib. IV 5 6*, mentre Scilla, i Centauri, la Sfinge e la Chimera sono presenti nei cataloghi di Virgilio, Vida e Tasso (Scilla in *En. VI 286*, *Christ. I 139* e *Ger. Lib. IV 5 3*; i Centauri - in Composto al singolare - in *En. VI 286*, *Christ. I 138* e *Ger. Lib. IV 5 2*; la Sfinge in *En. VI 289*, *Christ. I 137* e *Ger. Lib. IV 5 2* e la Chimera, infine, in *En. VI 288*, *Christ. I 138* e *Ger. Lib. IV 5 5*).

⁷⁷ Prima di Valvasone, anche Agnifilo dedica alcuni versi all'elenco delle creature mostruose che abitano l'abisso infernale, aggiungendo però alle creature tradizionalmente desunte dai cataloghi virgiliani e vidiani (Chimere, Sfingi, Centauri, Arpie) una fauna che non appartiene al mondo mitologico («vari essempli / mostruosi di cani e di cinghiali / [...], / fastidiose locuste, e leon empi, / orsi», *CaL 103 1-2* e *5-6*), conferendo alla rappresentazione toni più realistici, al limite del grottesco.

lungo catalogo le mostruose deformazioni sono articolate in quattro schiere, la prima delle quali è composta di uccelli notturni:

«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
sembran da' volti lor fosche candele;
corvi e mulacchie mille e mille grifi
fanno una schiera di sembianti schifi» (II 9; corsivo mio).

Il numerale *mille* del v. 2, ripetuto enfaticamente ai vv. 3 e 5 e in forma chiasmica al v. 7, indica la moltitudine immensa che compone questa prima schiera di seguaci, sulla scorta di *Ger. Lib.* IV 5 1-2 («Qui mille immonde Arpie vedresti e mille / Centauri e Sfingi e pallide Gorgoni»).

La stanza seguente, bipartita, presenta il secondo gruppo di mostri: la prima metà è occupata dai deformi abitatori pagani delle selve (satiri, silvani e fauni, che «natura hanno biforme»⁷⁸), la seconda dai mutevoli animali marini della mitologia, il cui elenco si prolunga, dall'ottava 10, fino alla stanza successiva. La figurazione deve alcuni dettagli agli animali nominati da Ariosto nella rassegna delle creature pescate magicamente senza rete dalla maga Alcina in *Orl. Fur.* VI 36: i «capidogli coi vecchi marini» (v. 3) ritornano nei «vecchi marini e smisurati ceti» (II 11 1) di Valvasone, mentre l'elenco di «pistrici, fisiteri, orche e balene» (v. 7) si ripresenta nelle «orche e pistri e balene» (II 11 2). Sul *topos* dell'ineffabile, articolato in forma interrogativa, è condotto poi il catalogo dei «variarum monstra ferarum» di *En.* VI 285-89, in parte derivato dallo stesso Virgilio, in parte, per il tramite della *Christias* di Vida (I 140-145), dal canto IV della *Liberata*:

«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?

⁷⁸ *Ang.* II 10 2. L'espressione richiama i «bicorpora monstra» di Vida in *Christ.* I 134.

Chi de gli immensi augei le membra rie
che infamar poscia lo stimpalio lago?
E chi la turba che si copre e cinge
de l'effigie di Gorgone o di Sfinge?» (II 12).

L'ottava successiva continua l'elenco delle creature cogliendo ancora figurazioni da Virgilio e da Vida (si nominano Cerbero, i Centauri e la Chimera) e aggiungendone di nuove (i «linci alteri», II 13 5 e i «crudi licaoni», II 13 6). L'ultima stanza del catalogo delle metamorfosi è dedicata ai giganti - primordiali avversari degli dèi olimpici che li sconfissero e li relegarono nelle viscere della terra -, ai mostri della mitologia classica e del *pantheon* egizio:

«Otti, Efialti, Enceladi e Tifei
con tutto il petto escon de gli altri fora;
e con loro i Gerioni e gli Antei,
e i Polifemi sonsi armati ancora;
e tutti i mostri de gli antichi Dei
che deformi nel ciel feronsi allora,
Iside e Anubi, quali ora ne l'atra
valle infernal l'un mugge e l'altro latra» (II 14).

La genesi dei mostri della cultura pagana viene dunque ascritta al momento della trasformazione in orrende creature degli angeli ribelli, secondo quel meccanismo di riconfigurazione e ricollocazione della materia classica - in questo caso, della demonologia - all'interno di un contesto cristiano ricorrente nei poemi sacri di età umanistico-rinascimentale e caratteristico anche di Valvasone: tutta la mitologia pagana, in questo modo, viene a convergere all'interno del diabolico. Non solo, ma gli elementi peculiari della rappresentazione del demoniaco sono riconducibili a precise categorie semiotiche e interpretative: la dismisura, la doppia natura, la diversità sono caratteristiche proprie del campo degli ribelli allo stesso modo in cui, nella *Liberata*, la moltitudine, la varietà e la mostruosità di aspetto sono prerogative di Satana e, in quanto proiezione terrena del soprannaturale infernale, del campo avverso ai crociati⁷⁹. Attraverso questo procedimento si mette in atto una presa di distanza da ogni possibile solidarietà

⁷⁹ Cfr. ZATTI 1983.

verso quei determinati valori di cui si fa portavoce uno schieramento raffigurato all'insegna della mostruosità e della diversità fisica, e dunque «altro» e straniato, in un universo ideologicamente teocentrico.

Concili

Il *topos* della convocazione a concilio trae origine dalle solenni riunioni tenute nel palazzo d'Olimpo durante le quali gli dèi si radunano per pianificare i propri interventi all'interno delle vicende umane⁸⁰. Nella *Battaglia celeste tra Michele e Lucifero*, il concilio che innesca l'azione ha luogo nel canto centrale dell'opera. A differenza di quanto avviene nella *Christias* di Vida, o di quanto accadrà nella *Gerusalemme Liberata* o nell'*Angeleida*, non si tratta dell'adunanza delle truppe infernali sconfitte intorno a Satana, desideroso di vendetta per aver perso la guerra contro Dio, ma della raffigurazione di Lucifero che, prima della caduta, matura i suoi propositi di ribellione e cerca di convertire parte degli angeli alla sua causa. L'assemblea è preceduta da un breve monologo di tre stanze in cui il massimo Serafino, essenza incorporea, si rifiuta di obbedire al comando divino di adorare il Figlio in sembianze umane («Debbo dunque adorar corpo di limo / 'send'angel io sì bello, in Cielo il primo?», *BC* II 10 7-8)⁸¹. Riuniti attorno

⁸⁰ Per una rassegna di alcuni dei concili più significativi nell'epica antica si veda BETTIN 2006, vol. I, pp. 717-720.

⁸¹ Anche Composto immaginerà che il motivo della rivolta di Lucifero sia l'ordine di adorare il Verbo divino incarnato: «intendendo allor che 'l Figlio eterno / del Padre eterno, in sen d'umil fanciulla / d'uomo vestir dovea carne e sembianze, / girò in se stesso il temerario sguardo / e vagheggiò le sue bellezze altere» (*CL* I 193-197). Lo stesso farà Milton: «fraught / with envy against the Son of God, that day / honored by his great Father, and proclaimed / Messiah, King anointed, could not bear / through pride that sight, and thought himself impaired» (*Paradise Lost* V 661-665). Il peccato di cui si macchia il massimo Serafino è in realtà una commistione di invidia e superbia: invidia per il privilegio accordato da Dio al Figlio, elevato a creatura più importante su tutti i celesti, e superbia nella contemplazione di sé e della propria privilegiata condizione (l'orgoglio per il proprio stato in cielo è significativamente espresso da Composto attraverso il paragone tra Lucifero e un pavone: «Qual pavon glorioso, allor che pago / di sue bellezze, incontro al sol si dispiega / di conca in guisa o di pomposa rota / l'auree gemmate sue cerulee piume, / e se stesso mirando ammira e gode, / fatto di se medesimo amante amato, / tal si compiacque», *CL* I 239-245). In Agnifilo e in Valvasone, ciò che spinge Lucifero a sovvertire l'ordine celeste è il desiderio di elevarsi al pari di Dio, scaturito dalla superba ammirazione di se stesso: «volea empio immutar l'eterno Fato / e farsi anch'ei monarca a l'universo; / volea de l'Aquilon poggiare il lato, / porvi la fede, e a Dio rendersi avverso» (*CaL* 15 3-6); «ne la bellezza sua rivolse il guardo / e s'alzò ne la sua superba mente. / Poi, nulla avendo al suo fattor riguardo, / contra lui stesso si levò repente, / né contento del

a sé gli angeli corrotti⁸², Lucifero inizia la sua arringa. L'«iniqua orazione»⁸³ occupa sei stanze, nelle quali viene inizialmente enunciata l'umiliazione subita a causa del comando divino di adorare il Figlio («da voi vedete ben, senza ch'i' dica, / gli oltraggi che ne reca, i biasmi e l'onte, / colui ch'in vesta misera e mendica / assiso è in sedia con umana fronte», II 27 1-4), cui segue l'esortazione a impugnare le armi per vendicare l'offesa («L'arme prendiamo intrepidi e valenti / e facciam guerra a quest'alto Signore», II 30 1-2) e la rassicurazione sul fatto che la palese inferiorità numerica sarà compensata dal valore e dalla determinazione («né ci atterri però, né ci spaventi, / perché seco abbia numero maggiore / di gente, che 'l vigor nostro è ben tale / che quello avvanzerà, non che fia eguale», II 30 5-8). Tutto il discorso è scandito da termini che appartengono al campo semantico dell'onore e degli affronti ad esso recati: gli *oltraggi*, i *biasmi* e le *onte* dell'ottava 27 ricorrono, con una minima variazione, due stanze dopo:

«da voi vedete ben, senza ch'i' dica,
gli *oltraggi* che ne reca, i *biasmi* e l'*onte*,
colui ch'in vesta misera e mendica
assiso è in sedia con umana fronte.

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*» (II 27 1-4; 29 1-4; corsivo mio).

La parola *onore*, inoltre, costella le ottave 29 («poi che d'onor si tratta e d'alto bene», v. 3), 30 («virtù è in noi degna d'onore», v. 4) e 31 («l'onor vi sia a gli occhi», v. 7), mentre un'altra area semantica caratteristica di queste stanze, e strettamente collegata alla precedente, è quella del linguaggio del duello, con i

suo stato secondo / bramò nel seggio entrar del Re del mondo» (*Ang.* I 26 3-8).

⁸² Alfano è l'unico, tra i poeti sulla battaglia celeste presi in esame, a precisare la quantità degli angeli che si ribella: dei nove ordini angelici uno viene corrotto, e in parte segue Lucifero, in parte rimane neutrale («di questi novi cori un cor s'aduna: / parte di questo contra 'l Ciel congiura, / parte è neutrale e non fa guerra alcuna», II 14 1-3).

⁸³ II 32 1.

termini *premio* (II 31 4), *giostra* (*ibidem*) e *tenzone* (II 32 5) che alludono allo scontro che sta per verificarsi.

Contrariamente a quanto avviene nell'epica omerica e virgiliana, in cui, nella maggior parte dei casi, il concilio si articola in più fasi, durante le quali Giove e le divinità minori prendono alternativamente la parola, nella *Battaglia celeste* manca un contraddittorio tra colui che parla e i partecipanti (non descritti in dettaglio, e la cui presenza viene solo accennata): la volontà di Lucifero non è negoziabile all'interno dell'assemblea, ridotta a mero uditorio. Il *topos* della convocazione sembra quindi manifestarsi senza quella componente dialettica che lo caratterizza fin dalle sue origini, o addirittura all'insegna della totale assenza, come avviene nei poemi di Agnifilo e Composto, nei quali non si riscontra un vero e proprio concilio e in cui i propositi di rivolta di Lucifero sono espressi, invece che in una assemblea al cospetto dei seguaci, in monologhi in cui il massimo Serafino, dopo essersi lamentato per dover sottostare ad un editto divino ritenuto ingiusto e lesivo del suo stato privilegiato, annuncia la sua volontà di ribellione (*CaL* 18-25; *CL* I 213-234).

Diverso è il caso dell'*Angeleida* di Valvasone, in cui la rappresentazione della convocazione a concilio presenta un'articolazione più complessa. Dell'atto di *hybris* del massimo Serafino e della conseguente ribellione non si ha una enunciazione diretta, ma la notizia è sparsa in cielo dall'allegoria della Fama, ancella divina («qual di ricco signor ancella accorta», *Ang.* I 31 1) traghettata dalle *Metamorfosi* ovidiane (XII 44-62) nel *De partu Virginis* (I 225-226) e nella *Christias* (II 8) attraverso la mediazione virgiliana⁸⁴ e indizio eloquente di quella commistione di forma classica e contenuto cristiano che caratterizza le prove di epica sacra quattro-cinquecentesche e, in ultimo, il dettato narrativo valvasoniano⁸⁵. Il vero e proprio *topos* del concilio, nella sua declinazione infernale, è presente solo nel terzo canto dell'opera, a sconfitta delle truppe ribelli ormai avvenuta. La rappresentazione dell'episodio rispetta a grandi linee lo schema che, a partire dall'*In Rufinum* di Claudiano, si impone quale modello di riferimento, con una serie di elementi caratteristici: la descrizione del luogo in cui si svolge la riunione precede l'elaborata allocuzione di Satana

⁸⁴ Cfr. VALVASONE 2005, p. 99.

⁸⁵ Cfr. *ivi* p. 13 e pp. 19-20.

ai propri compagni, articolata secondo una iniziale *captatio benevolentiae*, cui segue il nostalgico ricordo dei passati splendori; alla usuale perorazione alla riscossa, che conclude il concilio dell'*In Rufinum*, ma anche della *Christias* di Vida e della *Gerusalemme Liberata*, tuttavia, si sostituisce in un primo momento l'accettazione dello *status quo* e la volontà di fare dell'abisso infernale il nuovo regno dei caduti, con tanto di ripartizione dei compiti imposti da Satana ai presenti⁸⁶. Spetta alla personificazione della Malizia, sua compagna di pena, cercare di consolare il Serafino ribelle mitigandone l'angoscia con la prospettiva del bottino rappresentato dall'uomo sulla terra, le cui ricchezze e bellezze costituiranno strumenti potenti con cui allettare la creatura di Dio e da lui distoglierla.

Particolarmente degna di nota è la *peroratio* del capo sconfitto a quel che resta dei rivoltosi, precipitati nella voragine infernale e radunati attorno a lui, modellata, nei versi iniziali, su quella presente nel I libro della *Christias* e replicata poi da Tasso nel IV canto della *Liberata*. L'attacco del discorso, con l'anaforica ripresa del verbo «perduto abbiamo [...] perduto abbiam» (III 9 1 e 3), che richiama il tassiano «Fummo, io no 'l nego, in quel conflitto vinti» (*Ger. Lib.* IV 15 5), insiste particolarmente sulla perdita del primigenio stato di bellezza e splendore, sottolineata anche dalla disposizione chiasmica degli elementi nei primi versi («celesti genti / nobili e belle, or basso vulgo oscuro», III 9 1-2) che enfatizza il contrasto tra una condizione iniziale di privilegio e lo stato attuale, all'insegna dell'oscurità e del confinamento in un luogo ormai lontano dal Cielo. Non è estranea neppure una tonalità di rimpianto elegiaco per tale perdita: «perduto abbiam le vaghe stelle ardenti / che nostra patria da principio furo» (III 9 3-4), che lascia subito il posto allo sdegno per l'onta subita e al proposito di costruire nello spazio infernale un nuovo regno:

«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'infernal chiostro» (III 9 5-8),

⁸⁶ Il catalogo degli intervenuti e la descrizione della figura di Satana, che convoca la riunione - altri elementi ricorrenti del *topos* della convocazione a concilio - sono rintracciabili nel secondo canto dell'*Angeleida*, rispettivamente in II 8-14 e II 28-33.

dal momento che «di poter racquistar l'alte contrade / ove nascemmo ogni speranza è frale; / che se 'l varco a l'in giù lubrico cade, mille intoppi ha tra via sempre chi sale» (III 10 1-4).

Satana si appresta così ad assegnare i nuovi incarichi alle creature che sono al suo seguito: Cerbero, raffigurato come il cane di *En.* VI 417-18 e *Inf.* VI 14, viene posto a guardia delle porte infernali, mentre Caronte diventa il traghettatore delle anime dei dannati sul triste e squallido fiume (cfr. *En.* VI 297: «Portitor has horrendas aquas»). Segue poi un appello alle «pallide ombre» (i «pallentia Manes» di *De rap. Pros.* I 41) e alle Erinni affinché eseguano i loro incarichi di supervisor dei compiti assegnati, con la promessa di fama e onori nel regno infernale e di un cospicuo bottino di guerra - le anime dei dannati - una volta messi in atto i propositi di vendetta verso l'umanità: «già di mille vittorie e mille spoglie / vi veggo ornar queste mie nude soglie» (III 15 7-8). Lo spazio infernale del canto III si chiude, prima di lasciare posto alla descrizione del trionfo in Cielo di Michele, sul profilo dell'infelice re delle tenebre, relegato nelle viscere della terra, condannato a vivere nell'impossibilità di morire ma nondimeno animato da spirito di vendetta: «caddi, ma pur, de la caduta ria / ancor per voi sperar vendetta ardisco» (III 14 5-6).

Il duello tra campioni

La lotta tra le schiere di angeli ribelli e angeli fedeli a Dio si conclude, nei quattro poemi sacri presi in considerazione, con uno scontro corpo a corpo tra i campioni dei due eserciti, Lucifero e Michele, solitamente preceduto dalla descrizione della battaglia che condurrà al duello risolutore.

Talvolta, l'evento bellico è introdotto da una *invocatio* in cui il poeta rinnova la canonica richiesta d'aiuto proemiale al proprio nume ispiratore per chiedere il necessario sostegno, a questa altezza narrativa, a cantare con fedeltà e stile adeguato la vittoria di Michele. Così avviene nella *Caduta di Lucifero* di Composto, in cui si legge: «Te Dio, te spirto e te vivace ardore / [...] / invoco umil, che a me svelar ti piaccia / de la guerra famosa i crudi assalti; / tu solleva lo stil, rischiara il canto / ed ambo rendi al gran soggetto eguali» (III 21, 25-28); allo stesso modo Agnifilo, rifiutando l'aiuto di Bellona, Citerea o della Sibilla,

si volge a «più veraci inchiostri» (*CaL* 63 1) e così articola la sua richiesta: «Genio mio sacro, ch'ancor parte fusti / di tanto eccidio [...] / tu fusti a le parole e a la vendetta / santo commiliton, tu le mi detta» (60 1-2; 7-8). In taluni casi, poi, l'imminente scontro è annunciato dallo sconvolgimento sonoro che si produce per quanto sta per accadere in cielo e sulla terra, che trema e si scuote. L'insistenza sul rumore è particolarmente viva in Valvasone e in Composto, nei quali può essere stata attiva la reminiscenza del turbamento dell'abisso infernale nel IV canto della *Gerusalemme Liberata*. Nell'*Angeleida* «tutto il ciel balenò, tutto si scosse» (II 66 2) e «rimbombò il suol, si fé l'aria tremante» (II 66 5)⁸⁷; a questo fragore si aggiungono i rumori provocati dalle truppe in assetto bellico e dalle trombe che squillano a sigillare l'inizio della battaglia: «mille rumori / fanno un rumor ch'ogni gran tuono avanza. / Lieti gridi e dogliosi, alti fragori / d'aste spezzate ne l'orribil danza, / e di trombe e di timpani sonori / carmi che l'arme han di guidar usanza / fanno un bombo commune» (II 69 1-7). Nella *Caduta di Lucifero* la rappresentazione assume toni ancora più drammatici e apocalittici: l'aria è pervasa da un suono forte e spaventoso («di strepitoso suon l'aria muggendo», III 10, che riecheggia con ogni probabilità il «versò mugghiando e sospirando fuore» di *Ger. Lib.* IV 1 8) e il creato è scosso dai fenomeni più catastrofici, poiché

«Al gran rimbombo i più superbi monti
 crollar le cime, e s'abissar nel centro,
 e 'l mar fremendo i timorosi flutti
 ristringse, il lido abbandonando, e ratto
 a celar si fuggir gli umidi mostri;
 da canori metalli il Cielo ferito
 risuona orribilmente; il Sol, la Luna
 e l'immobil stelle, e le vaganti
 tinge per gran terror pallido eclisse» (III 12-20).

La caratterizzazione sonora investe anche la descrizione del violento impatto iniziale tra i due eserciti, una mischia furiosa e confusa («confuso orrore», III 42), in cui sembra venir meno anche l'autorità dei singoli capitani:

⁸⁷ Cfr. *Ger. Lib.* IV 3 4: «l'aer cieco a quel romor *rimbomba*» (corsivo mio).

«Vibransi mille strali, e mille frombe
 scoppian per l'aere in formidabil suono,
 s'odono rimbombar gli elmi percossi
 e lampeggiar le spade, ardendo i cori;
 la perfidia e la fe' fanno contesa;
 già si stringe la mischia, e rotte e sparse
 cadon l'armi volanti, inutil peso,
 e i pugnator a sì grande uopo pronti
 cozzan da presso infuriati e crudi⁸⁸» (III 32-40).

Valvasone porta ai massimi livelli l'accentuazione della componente uditiva all'interno dello scontro costruendo due ampie similitudini: la prima, tratta dal mito degli Argonauti, paragona l'impatto delle truppe a quello fragoroso e terribile di cui si legge in *Argon.* IV 561 e segg. e *Metam.* XV 337-339 tra le rupi Simplegadi, nel mar Nero («nemici scogli e mobili su l'onda / franger cozzando e l'uno e l'altro margo: / [...] ed intronava a largo / d'Europa e d'Asia la paurosa riva / il fiero tuon ch'ad or ad or n'usciva», *Ang.* II 81 4-8), la seconda evoca l'immagine di un catastrofico urto tra due montagne della catena delle Alpi («qual rumor fora, se possibil fosse / ch'andassero ad urtar, fronte per fronte, / con le radici della terra smosse, / l'un quinci e l'altro quindi alpestro monte / [...] / tal esser debbe / [...] / quel ch'uscio da l'angelico conflitto», II 82 1-4, 83 1 e 4). La concretezza dei paragoni utilizzati per rappresentare il primo scontro è una spia testuale del sistematico ricorso a dettagli del mondo sensibile regolarmente effettuato da Valvasone per raffigurare una battaglia combattuta fuori dal tempo e dallo spazio e tra essenze incorporee. La legittimazione viene al poeta friulano dallo Pseudo-Dionigi, che in *De coel. Hier.* II 1-3 indica come i teologi parlino convenientemente di Dio attraverso simboli di natura analogica dissimili dalla realtà divina ma latori di immagini elevate, o umili e basse, tali da aiutare la conoscenza. La questione se sia lecito rappresentare epicamente, inscrivendole nello spazio e nel tempo e servendosi di elementi del mondo sensibile, le essenze e le azioni angeliche, per loro natura astratte e intemporalmente, è espressa sotto forma di domanda retorica in *Ang.* I 110:

⁸⁸ Cfr. *Ger. Lib.* XII 56 7-8: «infelloniti e crudi / cozzan con gli elmi insieme e con gli scudi».

«Ma che bisogno c'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
 per la fé, per le leggi a giusta guerra» (vv. 1-6).

Prima di Valvasone, anche Alfano dedica attenzione alle modalità di descrizione dei contenuti astratti della storia sacra, riflettendo, nella dedicatoria premessa alla *Battaglia celeste*, come il suo poema sia scritto «sotto le similitudini e le metafore, ancorché mental fosse e in un batter d'occhio o meno fornita, [...] per potersi esplicar meglio e darsi ad intendere perché le cose spirituali e invisibili da queste visibili e carnali s'intendono e conoscono» (c. A2_v). Non è da escludere che un importante modello letterario a cui guardare possa essere stato rappresentato, per i due poeti, dai versi di Vida a proposito della vestizione in armi degli angeli prima della battaglia:

«Cum tenues animae, cum sint sine corpore vitae,
 sensibus a nostris quibus est natura remota,
 saepe autem, seu mortales mittuntur ad oras,
 sive opus in fratres olim capere arma rebelles,
 corporis afflicti sibi quisque accommodat alas,
 aereosque artus, simulacrumque aptat habendo,
 spiritus ut queat humanos admittere visus» (*Christ.* V 545-551).

Introdotta adeguatamente, lo scontro ha inizio con uno statico corpo a corpo tra i due schieramenti, in cui nessuna delle due parti sembra prevalere⁸⁹, fino

⁸⁹ Così in Alfano, *BC* III 69-79, Valvasone, *Ang.* II 84-85 e Composto, *CL* III 32-80. In questi poemi non c'è spazio per una rappresentazione in più atti e a fasi alterne della guerra, ma la contesa si risolve in maniera lineare e in un unico arco temporale. Lo notava già Provasi: «nei poemi italiani [la guerra celeste] si riduce ad una sola pugna, poiché, com'è probabile, gli scrittori cattolici non osarono, per scrupoli di fede, rappresentare in più di un atto la guerra tra Lucifero e Dio. Come supporre protratta a lungo con fasi ora prospere ora avverse, la guerra di un ente creato contro il suo Creatore? Sarebbe stato come mettere in dubbio l'onnipotenza, principale attributo divino» (PROVASI 1912, p. 23). Nel *Paradise Lost* miltoniano (libro VI), invece, la guerra celeste durerà per tre giorni: durante la prima giornata Milton rappresenta gli scontri tra Satana e Michele e le rispettive truppe, nella seconda il Serafino ribelle progetta la costruzione di macchine diaboliche che provocano disordini tra le schiere celesti e nella

al momento in cui ha la meglio la parte capitanata da Michele, che sconfigge, disperde e mette in fuga i neri seguaci di Lucifero. Il momento culminante della vicenda bellica è rappresentato dal duello tra il vittorioso campione di Dio e il capitano dei ribelli. La sfida si presenta, in tutti e quattro i poemi, strutturata in base a tre fasi fondamentali: Lucifero, in un primo momento, tenta di assaltare l'avversario; segue un alterco verbale in cui Michele manifesta il suo disprezzo nei confronti dell'angelo degradato e gli intima di arrendersi; infine, colpito dalle armi sfolgoranti di Michele, Satana perde ogni speranza di vittoria ed è costretto a fuggire. All'interno di questo schema, ripreso dal caratteristico modulo epico della lotta tra campioni⁹⁰, i singoli poeti introducono variazioni personali: Alfano, ad esempio, arricchisce lo scontro risolutore con una serrata disputa tra i due contendenti su concetti di onore e cortesia e con lo scambio di cartelli di sfida di cui si nutre la pubblicistica sul duello coeva alla *Battaglia celeste*, e condannata dal concilio di Trento⁹¹. Lo scontro tra i due capitani è poi descritto in maniera estremamente dettagliata, secondo i moduli della trattatistica sulla scherma e con una insistenza sui dettagli dei colpi che da ambo le parti vengono inferti tale da conferire all'episodio un effetto fortemente straniante e da suscitare, nel lettore, l'impressione di assistere ad un reale combattimento tra cavalieri:

«Lucifero si volge, e *de la spada*
stende a Michel la punta infino al petto;
Michel la batte, e giù prende la strada
la punta, e *mena un gran riverso stretto,*
e passa il piè, e la mano, e una *imbrocada*
a Lucifero porge ne l'elmetto,
che passando più dentro infino all'osso

terza, grazie all'intervento risolutore del Figlio, Lucifero e i suoi seguaci vengono precipitati nell'abisso infernale.

⁹⁰ Cfr. BETTIN 2006, vol. I, p. 171 segg.

⁹¹ Si veda per ulteriori dettagli p. 114. La pratica del duello, scoraggiata in quanto retaggio di una ideologia cavalleresca che si coloriva di sfumature anarchiche ed eversive, fu messa al bando dal concilio di Trento nel 1563, quando si stabilì la scomunica per re, principi e signori che avessero concesso il terreno per battersi, per duellanti e padrini e anche per gli spettatori, mentre agli uccisi in duello fu negata la sepoltura in terra consacrata (cfr. ERSPAMER 1982).

rimase il ferro, da quei colpi rosso.

Dopo *li fa una punta per la faccia,*
Lucifer *lo scudo erge e si diffende;*
Michel lo inganna, e *giù lo brando spaccia*
scendendo per le gambe, che l'offende,
lo ferisce a la coscia, e perché faccia
Lucifer più dolente, si raccende
d'orgoglio, e l'urta, e preme così forte
che 'n terra il fé cader vicino a morte» (III 82-83; corsivo mio).

La scena ha un valore fortemente evocativo, grazie all'uso di dettagli concreti: spada, scudo ed elmo costituiscono il corredo di Michele e Lucifero, i primi due eroi combattenti della storia, travestiti dei panni del moderno *miles*, esattamente come armature, lance, picche e ogni tipo di arma sono indossati e impugnati dai due eserciti in campo⁹². L'eccezionalità della situazione rappresentata, in tal modo, viene riportata alla normalità tramite il richiamo al contemporaneo, e la battaglia degli angeli assimilata al combattimento tra due eserciti moderni.

Questa vivida modalità di descrizione del duello, inoltre, si arricchisce spesso del ricorso a similitudini, veicolo comunicativo privilegiato di mediazione dell'astratto nell'universo del sensibile. Nel *Caso di Lucifero*, Agnifilo raffigura la superiorità e la violenza dell'attacco di Michele attraverso una *comparatio* che accosta l'incalzare dei suoi colpi all'insistenza con cui, durante una tempesta, cade la grandine: «Non sì segue il tonar tempesta grave / quando di folta grandine e di stille / gelate i campi ne piene, e i tetti aggrave / di montani pastori e de le ville» (68 1-4); subito dopo, segue un paragone teso ad esaltare l'indomito vigore e l'intuito bellico che contraddistinguono il paladino di Dio: come un'aquila si avventa sul serpente e mira a neutralizzarlo colpendolo nel punto più pericoloso, cioè la testa, dove risiede il veleno, così Michele, pur non cessando di combattere contro tutti i ribelli, attacca principalmente il loro capo:

⁹² Sulle stesse armi, ormai rotte e cosparse del sangue dei ribelli, Alfano insiste ulteriormente nel momento di descrivere l'eccidio fatto dalle truppe fedeli a Dio: «Spade veggonsi a terra, scudi e dardi, / sanguinosi volti, rotti elmi e bracciali, / membra recise, abbattuti i gagliardi / vessilli, e più di rotta segni uguali» (BC III 89 1-4).

«Come talor sopra un serpente altiera
e snella la predace aquila scende,
ch'a dar morte al nemico intenta, e fiera
la testa ov'è il veleno incide e offende,
così Michel de la tartarea schiera
pone in travaglio il capo, al capo attende;
se bene i membri in castigar non manca,
forza avendo per tutti, invitta e franca» (73).

La similitudine animalesca torna anche in Composto: nel momento in cui Satana viene ripetutamente ferito da Michele, è paragonato ad un cinghiale braccato e ferito: ««Sembra antico cignal da fieri veltri / spinto d'angusto bosco in larga arena, / che, sprezzando gli spiedi e i cacciatori, / il dosso ispido inarca e le lanute / zanne sparge di spuma, e morte spira» (CL III 92-96); non solo, ma l'intera lotta tra i due campioni viene accostata, mediante una lunga similitudine agreste, al combattimento tra due tori inferociti che si battono per il possesso di una giovenca:

«Qual ne' fertili campi [...] /
se a cozzar van con le robuste fronti
per candida giovenca accesi tori,
la greggia imbelle al gran furor sospesa
preme i muggiti, e timorosa attende
qual fin prometta il sanguinoso Marte,
...
tal s'incontraro i duo campioni» (III 140-146 e 150).

Il paragone stabilisce non solo una equivalenza tra i tori e i due guerrieri, ma anche tra il gregge che assiste allo scontro e gli angeli spettatori del duello in cielo che, al pari del pubblico in teatro intento ad osservare una rappresentazione scenica, guardano dai propri sogli lo scambio di colpi, vero e proprio spettacolo: «Non mai l'alma città [...] / gioconda offerse a' fortunati augusti / spettacolo sì degno, in pace o in guerra, / che per poca sembianza or questo agguagli; / fu ne la pugna fiera il Ciel teatro, / celesti prenci i combattenti eroi, / gli angeli spettatori, e quel che avanza / ogni stupor, lo stesso Dio degnossi / mirar dal soglio suo l'alta battaglia» (III 123-132).

La similitudine con il mondo animale è caratteristica anche dell'*Angeleida*, ad indicare lo stato di ferinità in cui il Serafino ribelle è precipitato. Alcuni dettagli figurativi, in particolare, sottolineano lo stravolgimento della faccia e del corpo di Satana nel momento in cui Michele lo ferisce più volte con l'asta:

«L'asta che 'l 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
in atto tal leon ferito od orso⁹³» (II 117 1-6; corsivo mio).

Il duello, in Valvasone, si presenta più vivido, movimentato e accuratamente descritto rispetto a quanto accade nelle altre opere esaminate, svolgendosi con un'alternanza di fasi in cui il campione di Dio assalta il nemico servendosi di armi via via diverse, alla stregua di un combattimento terreno (prima la lancia dorata, con la quale lo ferisce ripetute volte, quindi la spada fiammeggiante, con cui gli infligge i colpi decisivi che lo costringono alla fuga). Inoltre, viene messa particolarmente in risalto la differenza nella modalità di combattimento tra i due eroi: nonostante la sua trasformazione in gigantesco mostro centimani (di cui si rende accuratamente conto in *Ang.* II 28-33) che imbraccia cinquanta scudi e impugna una immensa varietà di armi, Lucifero tenta una serie di inutili e disordinati assalti contro Michele, che ogni volta riesce a difendersi con lo scudo di diamante e ad incalzarlo con colpi precisi. L'immensa massa del Serafino caduto si muove in maniera del tutto priva di disciplina e con cieca irruenza: «*rotando* cento braccia, *scosse* / cinquanta scudi, ed altrettanti strali / 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.» (II 109 1-4, 105 1-3; corsivo mio). Michele, al contrario, guidato da virtù, risponde colpo su colpo («sostenne, rintuzzò, mandò disperse» le cinquanta

⁹³ Anche Agnifilo paragona Lucifero ferito ad un orso («Come un orso ferito in loco, dove / venghi da la ferita ormai conquiso / disperato si versa, e sangue piove», *CaL* 83 1-3) e, immediatamente dopo, ad un lupo («Qual lupo, che la gola abbia annodata / di ben filato e nerboso laccio, / tal ei l'avida strozza attorcigliata / da l'agonia si sente, e da l'impaccio», *ivi* 84 1-4).

lance del nemico, II 115 3, con *climax* ascendente), fino a mettere in fuga il superbo, dopo averlo abbagliato con lo splendore delle armi della fede.

1.2.3 L'«abisso oscuro» e la metamorfosi di Satana

Una volta concluso, con esito positivo per le schiere fedeli, l'angelico conflitto, ha generalmente luogo la descrizione dell'abisso infernale in cui il Serafino ribelle, ormai metamorfosato in orrida creatura, viene precipitato insieme a quel che resta delle sue legioni⁹⁴. L'unica eccezione è rappresentata dal poema di Alfano, nel quale si accenna al luogo in cui i ribelli vengono confinati solo brevemente, alla fine della narrazione di tutti gli eventi, con una rapida allusione alla fuga di Satana che si affretta a fabbricare l'Inferno per le sue schiere: «Or ecco il Ciel, che d'ogni intorno scuote / i novi mostri dal suo seno eterno. / Fu primo il serpe, che da l'alte rote / fugge veloce a fabricar l'Inferno» (*BC* III 131 1-4)⁹⁵. Della metamorfosi subita dal corpo del Serafino ribelle, che da splendida creatura si muta in orrido mostro, non si dà una descrizione particolareggiata, ma il resoconto del cambiamento (avvenuto in concomitanza della perdita della battaglia), all'insegna della deformità e della mostruosità, occupa soltanto la penultima stanza del poema:

«Poscia che fur del mal gli autori uccisi
e luoghi abandonar tanto onorati,
tosto le belle membra, i grati visi,
in nove brutte forme hanno cangiati,
ch'eran per trar dagli uman petti i risi
se per ventura vi fossero stati;
così diventar fieri e mostruosi,
orrendissimi al mondo, informi, odiosi» (III 130).

Nel *Caso di Lucifero* di Agnifilo, invece, sono presenti quei connotati tipici dell'atmosfera infernale che verranno poi dispiegati, con maggiore ricchezza di

⁹⁴ La prima parte del titolo del paragrafo, «abisso oscuro» - tratto da *Ger. Lib. IV 10 3* -, allude infatti alla descrizione della voragine infernale; la seconda richiama invece volutamente il saggio di Mario Praz (PRAZ 1988).

⁹⁵ La *Battaglia celeste* costituisce, per questo aspetto, un'eccezione, poiché prospetta la voragine infernale come un luogo creato da Lucifero per l'occasione, e non preesistente alla guerra angelica come invece vuole la maggior parte della tradizione.

dettagli, nelle opere di Valvasone e Composto. L'uso della similitudine sostiene ancora una volta uno dei momenti chiave della rappresentazione: dopo aver urlato la sua rabbia per la sconfitta subita, come un torrente in piena che rompe gli argini e inonda i terreni circostanti, Satana si rassegna ad abitare l'empio baratro, collocato agli antipodi rispetto al regno celeste («questo da santi luoghi è sì distante, / quanto da l'equità cors'ei lontano», 96 1-2) e pervaso da tenebre, fumo e fiamme:

«*Tenebre e fumo* ritien sempre inante,
che di *fumo* e di *nebbia* armosse il vano:
caminò fra le *tenebre*, ed è giusto,
che fra le *nere fiamme* venghi adusto» (96 5-8; corsivo mio);

e ancora, nella stanza successiva, con un intreccio di sensazioni visive e olfattive:

«Da superna virtù spirano accolti
fiati, onde la fiamma arde, e soprabonda
pece, solfore e puzza, e giorno e notte
non sono dimesse le fatighe o rotte» (97 5-8; corsivo mio)⁹⁶.

La descrizione dell'abisso infernale si intreccia con dettagli figurativi riguardanti la figura di Lucifero, il cui corpo ormai metamorfosato era stato ampiamente descritto durante lo scontro con Michele. Nelle fasi del duello, Agnifilo insiste in modo particolare sui tratti marcatamente animaleschi dell'orrida creatura:

«Freme il crudel, *rutta ululati* spessi
ma non trapassan l'*arse labbia* estreme
che tal vi ave il clamor torti recessi,
che di dentro *s'annebbia, affoga e geme*» (67 3-6; corsivo mio),

e

«*scuotesi, e freme, e si dibatte* invano,
e *tremendi ululati* alzar si crede» (72 1-2; corsivo mio).

⁹⁶ La descrizione della voragine infernale all'insegna dell'oscurità, pervasa da fiamme e vapori sulfurei, trae origine dallo «stagnum ignis et sulphuris» di *Apoc.* 20:10 ed è inoltre memore anche dell'atmosfera che pervade l'oltretomba virgiliano di *En.* VI e dell'*Inferno* dantesco.

Sono sottolineati i dettagli più mostruosi, come la bocca e gli ululati e i gemiti che da essa provengono, e viene enfatizzato, con una triade di verbi disposti secondo un *climax* ascendente, il movimento scomposto del Serafino che, sovrastato da Michele, si agita come un animale ferito in gabbia. Memore della caratterizzazione dantesca e virgiliana di Caronte è la descrizione della «viperea face» (74 3) di Satana, su cui si stagliano «occhi [...] rosseggianti e biechi» (74 2)⁹⁷. Man mano che lo scontro con il campione di Dio prosegue, il Serafino caduto assume tratti di maggiore ferinità: prima «degrigna [...] e latraria, ma voce / più ch'a la strozza non gli arriva in alto» (77 5-6), quindi «grugnisce entro la mente, e fumo e vampa / da le sue fauci, e venti e nebbia essala» (78 1-2), fintanto che, mortalmente colpito, «si rintorque al proprio ventre, e cala; / di frenesia, di tetra vile avampa» (78 4-5).

La resa figurativa, che sembra risentire dell'influenza di tutta una tradizione grottesco-popolare di rappresentazione del demoniaco e del mondo infernale (i compagni di Lucifero sono, ad esempio, «ceffi orribili e griffagni», 76 4⁹⁸, ed egli stesso, confinato nell'Inferno, «squassossi e arruffossi in mille nodi», 95 1), si arricchisce tuttavia, nelle parole pronunciate dal Serafino sconfitto, del *fascinum* e dell'impeto di colui che, seppur vinto e condannato a vivere in una oscurità perenne, non rinuncia a mostrare la propria sofferenza con dignitosa maestà:

«Se 'l Ciel più non mi vuole (oh male, oh morte
a me perpetua) io lo renuncio anch'io,
...
apriate, spalancate a me le porte,
di calar ne l'Inferno è il desir mio:
che maledetto il giorno, e l'ora sia
ch'ebbe principio la natura mia» (75 1-2 e 5-8).

Una volta precipitato nella voragine infernale Lucifero non trattiene più la sua ira che, priva di ogni controllo, irrompe come un fiume in piena che ha rotto gli

⁹⁷ Si veda, per il dettaglio cromatico degli occhi, anche la descrizione di Cerbero in *Inf.* VI 16: «Li occhi ha vermigli».

⁹⁸ «Grifagno», cioè «rapace» è aggettivo dantesco («Ma l'altro fu ben sparvier grifagno / ad artigliar ben lui», *Inf.* XXII 139-140), presente in un canto, quello dei barattieri, costruito in modo tale da richiamare una scena di teatro popolare (cfr. il commento di Bosco-Reggio in ALIGHIERI 1995a, pp. 307-314).

argini:

«Come torrente che di rapid'onde
schiumose il letto alteramente è pieno,
se d'argine ben forte si circonde
forzato e con orgoglio accetta il freno,
avvien che scarcerato soprabonde
e sgorgando diluvia ogni terreno,
così caccia il dolor, così la rabbia» (94 1-7).

L'indomito orgoglio del Serafino caduto trova nella *Caduta di Lucifero* una rappresentazione più completa, indubbiamente arricchita dalla memoria letteraria delle parole di Satana nel IV canto della *Liberata*. Di fronte alla promessa del perdono divino fatta da Michele all'avversario, durante le fasi finali del duello corpo a corpo, l'empio ribelle non cede e ribadisce baldanzoso la sua invitta volontà di non essere sottomesso al Cielo, come sottolineano la figura etimologica *servo* / *serva* / *servile* / *servire* e il ribaltamento di prospettiva degli ultimi versi, in cui Lucifero proietta su Dio la sua stessa colpa:

«[...] freme cruccioso allora,
e minacciando ancor mormora e rugge
il demon crudo, e da le fauci ingorde
tal formò roco e spaventevol suono:
'Chieda il *servo* perdon, *serva* chi nacque
a *servile* opra, e di *servire* è degno.
Io no, che in alto a dominare intesi;
ei s'arrenda, ei s'atterri, a me si deve
il meritato onor de l'alto impero,
che indegnamente egli usurpar dispone'» (III 182-191; corsivo mio).

Il verbo «usurpare» è una significativa spia lessicale di quanto la memoria letteraria del IV canto della *Liberata* sia attiva in Composto: Dio è esplicitamente accusato di prevaricazione, esattamente come nel celebre concilio tassiano, in cui Satana si scaglia contro l'imperialismo cristiano denunciando apertamente il suo creatore per aver imposto la propria legge unicamente in virtù degli esiti di una guerra («or Colui regge a suo voler le stelle, / e noi siam giudicate alme

rubelle», *Ger. Lib.* IV 9 7-8 e «Diede che si fosse a lui vittoria: / rimase a noi d'invitto ardir la gloria», *ivi* IV 15 7-8)⁹⁹. La presa di distanza da questa posizione è attuata, come nel poema tassiano, con la sottolineatura dei caratteri orridi e mostruosi del personaggio che pronuncia la requisitoria, descritto, al pari di quanto avvenuto in Agnifilo, ricorrendo ad elementi ferini ed animaleschi che rendono Satana quella che Praz ha definito una «orripilante maschera medievale»¹⁰⁰:

«Col gran fallo perduta ogni vaghezza,
reso d'angel di Ciel mostro d'Inferno,
scolora il volto in spaventose macchie,
circonda il crin di viperini globi,
e la cornuta fronte increspa e imbruna;
scote l'ali stridenti, e di procelle
e d'atroci tempeste il Cielo involve;
arma di dure squame il capo e 'l dosso,
e con immensa coda i fianchi sferza,
l'ira svegliando, e la superbia interna.
Vome l'immonda bocca, e vibra il guardo
fiamma e veneno, ovunque torvo gira
l'omicida sua vista il fero drago» (II 162-174).

Chiude il poema di Composto la descrizione dello sconvolgimento della terra a seguito della caduta di Lucifero («turbossi l'aere inorridito e fosco, / e l'aggitar primieramente i venti; / fuggendo il mar, da gran paura spinto, / rividde il sen del suo tartareo fonte; / scossa tremò per gran timor la terra», II 208-212) e dello squarcio che si produce per accogliere i ribelli («le profonde caverne aprir gli abissi, / e cadde e giacque al precipizio rio / con la turba seguace il mostro orrendo», II 213-215).

La stessa immagine è presente nell'*Angeleida* quando, a seguito della sconfitta per mano di Michele, Lucifero, persa ogni speranza di vittoria, fugge precipitosamente con i suoi compagni fino al limitare dell'abisso infernale, quindi «a lui s'aprio / con largo speco la paurosa terra, / mentre a perder s'andò per fin

⁹⁹ Cfr. ZATTI 1983 e ZATTI 1998.

¹⁰⁰ PRAZ 1988, p. 55.

nel centro, / tornossi indi ad unire e 'l chiuse dentro» (II 131 5-8)¹⁰¹. Segue la *descriptio loci* del baratro infernale, su cui si apre il terzo canto del poema valvasoniano: Satana volge lo sguardo intorno («girò d'intorno il guardo fiero» III 1 5)¹⁰², ed è attraverso i suoi occhi che al lettore è dato modo di osservare l'orrida regione:

«Senza aria, sozzo sito, informe loco,
giace in mezzo il terren cupo baratro:
lume alcuno non v'è, se non di foco
ch'eternamente coce, ombroso ed atro;
mormora un vento spaventoso e roco
per tutto il campo del mortal teatro,
che l'umido antro essala, umida suda
tenace gelo la parete ignuda» (III 2).

Memore lessicalmente della rappresentazione dell'*Inferno* dantesco¹⁰³, la descrizione attribuisce al luogo una caratterizzazione visiva e sonora all'insegna di una «alterità» orrida e notturna, campo semantico che, come si è più volte avuto modo di indagare, denota il demoniaco in tutti i suoi aspetti. Il livello stilistico e retorico del testo contribuisce a cesellare questa figurazione e a sottolinearne i dettagli più significativi: si vedano, ad esempio, gli intarsi ossimorici («foco [...] ombroso», III 2 3-4), le dittologie sinonimiche («ombroso ed atro», v. 4) e gli echi onomatopeici («mormora» e «roco», v. 5), come pure il *tricolon* - «senza aria, sozzo sito, informe loco» (v. 1) - che occupa un intero verso e che rappresenta il triplice orrore del luogo immaginato da Valvasone - irrespirabile, nero e senza una forma precisa, privo dunque degli elementi fondamentali del creato.

Al campo semantico del nero e del tenebroso, che aveva caratterizzato anche la rappresentazione del *Caso di Lucifero* di Agnifilo, subentra la descrizione

¹⁰¹ La fonte per la figurazione, in Valvasone e Composto, è probabilmente *Inf.* XXXIV 102-126, in cui Dante narra il drammatico cataclisma terrestre verificatosi al momento della caduta di Lucifero dal cielo. Per i versi valvasoniani, che suggellano lapidariamente la fine del secondo canto e scandiscono la fine della battaglia, ha forse agito anche il ricordo dell'incisiva conclusione di *Inf.* XXVI «infin che 'l mar fu sovra noi richiuso» (v. 142).

¹⁰² Cfr. *Paradise Lost* I 56: «round he throws his baleful eyes».

¹⁰³ Per *sozzo*, cfr. *Purg.* XVI 13; per *cupo baratro*, cfr. *Inf.* XI 69 e XVIII 109; per *atro*, cfr. *Inf.* VI 16.

della deformità dell'oscuro abisso, volta a raffigurare la distorsione delle forme sublimi della creazione divina, come sottolinea il trionfo della linea serpentina dello Stige¹⁰⁴ e del Flegetonte¹⁰⁵. Il motivo della spirale collega il ritratto del luogo a quello di Satana, manieristicamente circondato dalle volute di fumo e dipinto nell'atto di rivolgersi a quel che resta dei vinti compagni riuniti attorno a sé, ancora una volta connotati all'insegna della varietà («quante varietà eran dipinte», III 5 6):

«Ma l'infelice re, poi che si scorse
 privo del ben che 'l cielo illustra ed empie,
 a fondar novo regno il pensier torse
 tra quelle piagge d'ogni luce scempie;
 e poi che sovra gli altri in alto sorse,
 cinto di folte tenebre le tempie
 e gonfio d'ira le lanose gote,
 muggiò da sette bocche in queste note» (III 8).

La figurazione è ancora debitrice nei confronti di Dante, sia per la *descriptio* del luogo, «piagge d'ogni luce scempie» (v. 4), che richiama il verso «Io venni in loco d'ogne luce muto» di *Inf.* V 28, sia per il ritratto di Satana («lanose gote», al v. 7, è infatti tessera dantesca tratta da *Inf.* II 97). Memore di Dante (*Inf.* XXXIV), ma modellata anche su Virgilio (*En.* IV 247 segg.) e Vida (*Christ.* I 141-143) e intonata ad *Apoc.* 12:3 era stata, nel secondo canto, anche la raffigurazione del Serafino metamorfosato, eretto al centro del suo schieramento, tra i compagni ribelli anch'essi trasformati in mostri:

«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,

¹⁰⁴ «Nove volte [...] / torce il profondo letto, e grave e pigra, / tutto l'assedia e lo circonda Stige», III 3 1-3, che ricorda *En.* VI 438-439 («tristisque palus inamabilis undae / alligat et novies Styx interfusa coerct») e *Ger. Lib.* XVIII 48 4 («nove volte il cerchia»).

¹⁰⁵ «aspro torrente, / Flegetonte tra' sassi onde sonore / volve», III 4 2-4, per il quale cfr. *En.* VI 550-551 («rapidus flammis ambit torrentibus amnis / Tartareus Phlegethon torquetque sonantia saxa»).

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» (II 28).

L'immagine è intessuta di una fitta rete di richiami intertestuali: le «cento braccia» del v. 2 richiamano la connotazione del centimani signore dell'Erebo in Vida («At cenungeminus flammanti vertice supra est / Arbiter ipse Erebi, centenaeque brachia iactat / Centimanus», *Christ.* I 141-43), mentre «crudel» e «ferrigno smalto» (vv. 2 e 3) sono tessere dantesche, la prima tratta da *Inf.* VI 13 e VII 15, la seconda caratteristica della tonalità cromatica delle Malebolge (*Inf.* XVIII 2). Gli ultimi tre versi dell'ottava, infine, tratteggiano Lucifero come il coacervo per eccellenza di ogni malvagità e colui che giganteggia sulle mostruosità del suo composito esercito, come sottolinea la stanza successiva, interamente occupata da una comparazione che assimila Satana ad una rupe alpestre che si eleva su quelle circostanti e intonata in parte alla rappresentazione del monte Atlante di *En.* IV 247, ripresa poi da Tasso nel canto IV della *Liberata* (6 5-8). L'ottava 29, inoltre, inaugura la lunga descrizione di Lucifero che si dilata fino alla stanza 33 e che arricchisce di ulteriori tratti l'immagine fin qui fornita, come le sette teste (per le quali si vedano le sette teste di drago del serpente di *Apoc.* 12:3), in mezzo alle quali si aprono sette bocche, che spirano «lezzo crudel» (III 31 2), e l'immensa coda, tutti elementi che riecheggiano la figurazione, imponente e grandiosa, benché orrida, del Lucifero dantesco:

«Sovra esso il nero e smisurato busto
sette teste il crudel corona d'auro,
...
gli cade poi dal deretan del fusto
in fin al suolo *gran coda di tauro*.

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 sembante, una aria fosca,

ch'alberga in mezzo la Mestizia e gli empie
di *serpentino crin* l'orride tempie» (II 30 1-2 e 5-6, 31; corsivo mio).

In particolare, la connotazione degli occhi del Serafino caduto riporta alla memoria il verso virgiliano sui serpenti che attaccano Laocoonte di *En.* II 210 («ardentisque oculos suffecti sanguine et igni») e quello celebre, tassiano, di *Ger. Lib.* IV 7 4 («rosseggian gli occhi, e di veneno infetto»); per la caratterizzazione dei capelli, poi, il modello è offerto da Vida («Omnibus intortis pendent pro crinibus angues / Nexantes nodis sese, ac per colla plicantes», *Christ.* I 146-147) e dalla Tisifone di *Theb.* I 103-104 («centum illi stantes umbrabant ora cerastae, / turba minor diri capitis»). L'ultimo dettaglio della rappresentazione è quello delle ali: «Sovra gli omeri poi di cento braccia, / i' non so come, escono vele cento, / con le quali svolazzando in alto caccia / del gran corpo ogni grave a suo talento» (II 32 1-4), raffigurate sulla scorta del Lucifero dantesco e della Megera di *En.* XII 848 («ventosasque [...] alas»), ma anche di Esiodo (*Theog.* 700 segg.), che costituisce la fonte anche per la resa degli effetti devastanti prodotti sul mondo dal vento mosso dalle ali stesse.

Un'altra memorabile immagine del Serafino è presente nel III canto dell'*Angeleida*, nel momento in cui, ormai sconfitto, egli riunisce attorno a sé i compagni caduti. Il ritratto - che deve non poco a quello di Lachesi nel *De rap. Pros.* di Claudiano (I 79-85) - ruota attorno all'epiteto «fierà maestà», diretta allusione a *Ger. Lib.* IV 7 1 («orrida maestà nel fero aspetto»):

«[...] torbido tiranno
col ruginoso scettro in man, si pose
in fierà maestà nel regal scanno
che tutte inchinan le tartaree cose» (III 17 1-4).

Alla connotazione di mostri centimani e di gigantesca creatura tolta dalla contaminazione di fonti latine e volgari si aggiungono nuovi attributi, volti a sottolineare non più l'aspetto fisico del Serafino, ma la sua condizione interiore. I due versi «ascolta il mal che gli è promesso e gode, / ma il gaudio è tal che più il tormenta e rode» (III 26 7-8) restituiscono l'immagine di Lucifero che gode del male che è costretto a subire ma, allo stesso tempo, è roso dal suo stesso

godimento, che incessantemente lo tormenta, e introducono la litania dell'ottava successiva:

«*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 e non se n'empie *mai*» (III 27; corsivo mio).

Il poeta insiste enfaticamente sulla condizione immutabile di Satana, ripetendo il concetto, come un *leit-motiv* condensato nello spazio di una sola stanza, attraverso il ricorrere dell'aggettivo *eterno* e dell'avverbio *mai* - quest'ultimo con una occorrenza finale in posizione marcata di rima che suggella l'ottava e l'intero ritratto. Con questa litanica ripresa, Valvasone mette a fuoco la condizione infelice dell'angelo caduto, consegnando ai lettori il profilo dello sconfitto che non si pente della sua arroganza, maestoso anche nella rovina, e che vive perennemente nel rimpianto del bene perduto. La sua sete di malizia convive con l'angoscia e la rabbia di non poter mai colmare il suo desiderio di felicità - un ritratto (che si affianca ai fumi e al fetore dell'iconografia medievale) del tutto inedito del re delle tenebre, condannato a vivere per sempre nell'impossibilità di avere pace.

Pur confinato in questa condizione, Lucifero non rinuncia però a scagliare la sua maledizione e a promettere guerra perenne:

«Io per me mai di nol lasciar in pace
a chi men priva or fermo entro il coraggio:
sarogli averso ed ora e poscia e sempre,
né il mio volere ha dissolubil tempore» (III 108 5-8).

Si dispiega in questi versi il celebre *topos* epico della irriducibilità del vinto e della promessa di eterna persecuzione lanciata nei confronti del vincitore¹⁰⁶. A

¹⁰⁶ Per il *topos* della maledizione epica, si veda in particolare l'analisi contenuta in QUINT 1993, pp. 99-130.

partire dalla maledizione di Didone contro le navi di Enea (*En.* IV 380-387), che trova un suo antecedente letterario nel Polifemo omerico che predice ad Ulisse le sue sventure prossime (*Od.* IX 528-535), fino alla profezia di Solimano nella *Liberata* (IX 99) e all'invettiva di Adamastor contro i portoghesi imperialisti nei *Lusíadas* (V 43-48), questo elemento topico «getta l'ombra della sofferenza e della morte dentro la celebrazione del trionfo»¹⁰⁷. Ciascuno dei personaggi citati, infatti, dà voce al rifiuto del nemico ormai vinto di morire e, come la mitica Fenice che rinasce dalle proprie ceneri, promette di reincarnarsi nelle generazioni successive alla ricerca di eterna vendetta, producendo in questo modo una saldatura tra le ragioni letterarie del testo e la realtà della storia in cui tale profezia troverà la sua realizzazione. In questa «coazione storica»¹⁰⁸ è ravvisabile, come ha notato Sergio Zatti, una «energia [...] demoniaca»¹⁰⁹ che permette di ricondurre tutte le invettive sopra citate alle parole del primo grande sconfitto per eccellenza nella storia cristiana, che nel canto IV della *Liberata* scaglia le sue maledizioni contro i crociati trionfanti (*Ger. Lib.* IV 17).

¹⁰⁷ ZATTI 2001, p. 362.

¹⁰⁸ *Ivi* p. 363.

¹⁰⁹ *Ivi* p. 364.

Capitolo 2

Il concilio infernale: costanti e varianti

Nel precedente capitolo, a proposito dei *topoi* epici inseriti sistematicamente all'interno delle narrazioni sulla ribellione di Lucifero a dilatare e variare i limiti di *inventio* imposti dalla materia sacra, si è parlato del ricorso al concilio infernale, momento cruciale in cui vengono a maturazione i propositi di rivolta (o di vendetta) di Satana. Saranno analizzate, in questa sezione, alcune delle manifestazioni di un motivo letterario che, fin dalle sue origini omeriche, ha riscosso un'ampia fortuna.

Uno degli aspetti costitutivi dell'*epos*, connesso con lo statuto stesso del genere sin dalle sue origini elleniche, è infatti la presenza di un apparato di entità sovranaturali variamente implicate nella vicenda narrata. La componente divina si manifesta, a partire dal modello omerico, non solo in sezioni del testo esclusivamente dedicate alla rappresentazione degli dèi e alle loro discussioni, ma soprattutto in relazione alle implicazioni che i comportamenti e le decisioni divine hanno nei confronti delle vicende umane¹. Questa incidenza è stata rilevata anche da Tasso che, nei *Discorsi del poema eroico*, scrive:

«nell'epopeia spesso scendono dal cielo gli iddii e gli angeli, e s'interpongono nell'operazioni de gli uomini dando consiglio e aiuto, come fanno Apollo e Minerva nell'*Iliade* e nell'*Odissea* d'Omero [...], e Venere nell'*Eneide* di Virgilio»².

¹ Del rapporto tra apparato divino e genere epico nell'antichità si è occupato in modo particolare BARCHIESI 1991.

² TASSO 1964, p. 73

L'intrusione del piano ultraterreno nel tessuto diegetico costituisce, come ha sottolineato Franco Ferrucci, «una inesausta riserva di invenzioni poetiche»³: la presenza di entità superiori, infatti, non solo giustifica l'esistenza del meraviglioso e ne garantisce la verosimiglianza, ma assolve anche ad una funzione più propriamente narrativa, dal momento che il *pantheon* olimpico muove le fila dei destini umani ed è responsabile della durata dell'azione epica, della sospensione e dilazione del racconto fino alla sua conclusione⁴.

Se nel corso dei secoli la rappresentazione del mondo ultraterreno e le sue implicazioni nella trama dell'*epos* cambiano innegabilmente, è nel passaggio dall'epica pagana e politeista a quella cristiana e monoteista che si assiste ad una radicale trasformazione: alla comunità dell'Olimpo si sostituisce l'unico Dio della cristianità, mentre alle dispute tra le varie divinità subentra lo scontro tra due poli, il Cielo e l'Inferno, contrapposti e inconciliabili, e tra i quali non può esistere alcun dialogo o compromesso. Per i poeti cristiani, per i quali non è più possibile continuare ad avvalersi del sistema politeistico utilizzato dai loro predecessori, adattare le strutture dell'epica classica alle norme del soprannaturale cristiano significa in primo luogo trovare meccanismi di ritardo narrativo che svolgano la medesima funzione assolta dalla comunità olimpica. In assenza di una famiglia di dèi a cui poter concedere la stessa temporanea indulgenza che Zeus accorda a Poseidone nell'*Odissea* o a Giunone nell'*Eneide*, e grazie a cui si crea uno spazio di dilazione all'interno del quale si dispiega la trama dell'azione epica, gli scrittori cristiani ricorrono alle forze dell'Inferno, a

³ FERRUCCI 1991, p. 11.

⁴ Tralasciando i numerosi casi, troppo abbondanti per essere elencati in questa sede, in cui una divinità interviene di propria iniziativa nel conflitto o in cui, ancora spontaneamente, invia un proprio emissario sulla terra, si tengano presenti i momenti decisionali dei concili celesti. Nell'*Iliade*, ad esempio, essi scandiscono le fasi dello scontro tra Greci e Troiani: si veda l'assemblea in cui Zeus concede a Teti la momentanea vittoria dei Troiani, fin quando l'offesa recata ad Achille non venga riparata (*Il.* I 528-604), o il concilio in cui, dopo il duello vinto da Menelao, Zeus fa in modo che il conflitto tra i due eserciti possa comunque continuare (*Il.* IV 1-84), oppure i fondamentali concili di *Il.* VIII 1-50 e XX 1-40 in cui il padre degli dèi, rispettivamente, prima vieta e poi consente alle altre divinità di intervenire nella battaglia. Per l'*Odissea* si ricordino invece i due cruciali momenti di intervento di Zeus, che accorda ad Atena il ritorno in patria del suo protetto (*Od.* I 26-94) e che invia Hermes presso la ninfa Calipso affinché Ulisse possa partire (*Od.* V 1-42), mentre per l'*Eneide* si veda il momento in cui Zeus convoca tutti gli dèi e proibisce loro di prendere parte alla contesa tra Enea e i Latini (*En.* X 1-117).

Satana e agli angeli con lui precipitati dal Cielo. Il potenziale drammatico e narrativo insito nei concili presieduti da Giove nell'Olimpo e nei quali si decidono le sorti degli eroi in campo, quindi, viene trasferito nel mondo degli inferi, che diventa detentore di quelle funzioni di innesco dell'azione e differimento degli esiti della trama, prerogativa, nell'epica classica, della controparte celeste.

Il concilio infernale è l'espedito narrativo utilizzato per fronteggiare questo mutamento di equilibri⁵. Il *topos* ha la sua prima attestazione nell'epica latina; in particolare, la doppia rappresentazione che ne dà il poeta tardoantico Claudiano (370 ca. - 404 d.C.) nel poemetto mitologico *De raptu Proserpinae* e nel carme *In Rufinum* sarà destinata ad esercitare una duratura influenza sugli scrittori dei secoli successivi. Narrazioni del mondo dell'Ade e dei suoi personaggi non mancano certo nell'*epos* preclaudiano: la descrizione del mondo sotterraneo è anzi un tema ricorrente presso vari autori, che, a partire dal modello virgiliano e prima ancora omerico, costruiscono, tra imitazioni e variazioni, una sorta di paradigma prestabilito, un nucleo di immagini e soluzioni ricorrenti con caratteristiche costanti⁶. Tuttavia, è a partire dalla figurazione offerta da Claudiano che il motivo vero e proprio del concilio infernale, con i suoi elementi topici, si diffonde nella cultura mediolatina e si fissa, seppur con varianti, nella tradizione successiva.

2.1 L'epica latina di Claudiano

Il *De raptu Proserpinae*⁷ si apre con l'ira di Plutone: il dio degli Inferi è infatti indignato perché, unico tra gli dèi, non possiede una sposa, e per questo

⁵ Si veda, a proposito degli equilibri interni al poema epico, il saggio GREGORY 2006.

⁶ L'epica latina delinea dell'oltretomba un profilo piuttosto uniforme, dai contorni precisi: l'Ade è il luogo in cui giungono, dopo la morte, le anime di tutti i viventi, che subiscono il giudizio di Minosse, varcano la palude Stigia sulla barca del nocchiero Caronte e approdano, a seconda della sentenza ricevuta, ai Campi Elisi o alle sofferenze del Tartaro. L'Erebo è inoltre caratterizzato dalla presenza dei tradizionali fiumi Acheronte, Cocito, Lete e Flegetonte e popolato da Plutone e Proserpina, dal guardiano Cerbero, dalle Furie e da personificazioni varie. Cfr. *Od.* X 608 segg., *En.* VI 350 segg., *Metam.* IV 432 segg., *Argon.* I 827 segg., *Theb.* VIII 1 segg., *Pun.* XIII 381 segg.

⁷ Si tratta di un poemetto in esametri in tre libri di argomento mitologico sul racconto del rapimento di Proserpina da parte del re degli Inferi Plutone, composto probabilmente tra il 396 e il 397 d.C. (sulla datazione, si veda l'ipotesi di Onorato in CLAUDIANO 2008, pp. 11-28).

si accinge a dichiarare guerra ai superi:

«Dux Erebi quondam tumidas exarsit in iras
proelia moturus superis, quod solus egeret
conubiis sterilesque diu consumeret annos» (I 32-34).

Intorno al re dell'Erebo si riuniscono le Furie⁸, i Titani e tutti i *monstra* infernali («Iam quaecumque latent ferali monstra barathro / in turmas aciemque ruunt», I 37-38), pronti alla rivolta, frenati solo dall'intervento mitigatore delle Parche. Dopo aver perseguito un'accorta *captatio benevolentiae* di Plutone magnificandone il potere, Lachesi invita il dio a desistere dai suoi propositi, ricordandogli che una guerra contro Giove equivarrebbe a contrastare il disegno del Fato e ad infrangere la sacralità del vincolo fraterno:

«[. . .] O maxime noctis
arbiter umbrarumque potens [. . .]
ne pete firmatas pacis dissolvere leges,
quas dedimus nevitque colus, neu foedera fratrum
civili converte tuba [. . .]» (I 55-56 e 63-65).

L'accorata perorazione di Lachesi si conclude con l'incitamento al dio dell'Ade a reclamare genericamente una moglie, lasciando implicitamente a Giove la scelta. Iniziato con il tono umile e riverente di una preghiera, il discorso della Parca assume tuttavia nel corso dei versi i connotati di un'aspra reprimenda a cui Plutone reagisce con imbarazzo («Vix ille pepercit / erubuitque preces», I 67-68), consapevole della potenziale minaccia da lui apportata all'ordine cosmico. Quasi a voler smentire questa immagine, Claudiano delinea il ritratto del re degli Inferi, regalmente assiso sul trono e caratterizzato da una severa e fosca bellezza:

«Ipse rudi fultus solio nigraque verendus
maiestate sedet: squalent inmania foedo
sceptra situ; sublime caput maestissima nubes
asperat et dirae riget inclementia formae;
terrorem dolor augebat [. . .]» (I 79-83).

⁸ Si noti come le Furie, che qui appaiono subordinate alla volontà di Plutone, del quale assecondano immediatamente i propositi bellicosi, non sempre siano ancorate, nella produzione claudiana, a questa gerarchia infernale: come si vedrà in seguito, nel I libro di *In Rufinum*, ad esempio, meditano in maniera del tutto indipendente di turbare il pacifico assetto universale.

Il poeta alessandrino attua un ribaltamento, in questi versi, della consueta e luminosa iconografia di dèi o re assisi in trono⁹ e connota la maestà di Plutone attraverso l'epiteto *niger*, in linea con l'oscurità generalmente associata al mondo degli Inferi («nigra [...] / Tartara», in *En.* VI 134 e *Theb.* I 307-308) e al suo sovrano («nigri [...] Ditis», *Metam.* IV 438)¹⁰.

La scena si chiude con le parole che il dio dell'Ade affida a Mercurio, affinché le riferisca a Giove. Il discorso produce nell'uditorio la stessa reazione suscitata dal padre degli dèi in *En.* X 101-103¹¹: al parlare del sovrano, la dimora degli dèi tace, si placano l'aria e i fiumi e un tremore scuote la terra¹². Le parole pronunciate da Plutone sono pervase da un forte sdegno e dal dolore per la preclusione del cielo e della luce del giorno, poiché, mentre il re degli dèi può godere del fulgore degli astri, al fratello è toccato in sorte un regno perennemente immerso nell'oscurità. L'accumulazione di proposizioni interrogative dirette, che occupano la maggior parte della perorazione e a cui è affidato lo svolgersi dell'argomentazione, enfatizza il lamento:

«Tantumne tibi, saevissime frater,
in me iuris erit? Sic nobis noxia vires
cum caelo Fortuna tulit? Num robur et arma
perdidimus, si rapta dies? An forte iacentes
ignavosque putas [...]?
Sed thalamis etiam prohibes? [...]» (I 93-103).

Un tale accorgimento retorico non è infrequente nei poeti epici i quali, in misura diversa, offrono passi dominati da questo effetto¹³. Particolarmente significativo in questo senso è l'uso virgiliano dell'accumulazione di interrogative per conferire

⁹ Si veda ad esempio la celebre descrizione di Febo in *Metam.* II 23-24: «purpurea velatus veste sedebat / in solio Phoebus claris lucente smaragdis».

¹⁰ Il motivo della *nigra maiestas*, inoltre, come ha notato Onorato in CLAUDIANO 2008, p. 193, riprende quello della *dira maiestas dei* nell'*Herculeus furens* di Seneca (v. 722).

¹¹ È l'ultimo dei concili divini dell'opera, in cui Giove, esasperato dalla rivalità fra gli dèi, dichiara l'impossibilità di un accordo fra Troiani e Latini e lascia che gli avvenimenti seguano il loro corso.

¹² Cfr. *De rap. Pros.* I 84-88: «tremefacta silent dicente tyranno / atria; [...] / tacitisque Acheron obmutuit undis / et Phlegethontaeae requierunt murmura ripae» e *En.* X 101-103: «eo dicente deum domus alta silesit / et tremefacta solo tellus, silet arduus aether, / tum zephyri posuere, premit placida aequora pontus».

¹³ Cfr. Fo 1982, pp. 159-160.

enfasi e drammaticità alle battute iniziali di un discorso diretto: si vedano, ad esempio, *En.* II 42-44 (le premurose parole rivolte a Enea dalla madre, apparsagli durante la notte: «‘O miseri, quae tanta insania, cives? / Creditis avectos hostis aut ulla putatis / dona carere dolis Danaum? sic notus Ulixes?’»), *En.* VI 318-320 (le serrate domande di Enea alla Sibilla, alla soglia dell’antro infernale: «‘Dic’ ait, ‘o virgo, quid volt concursus ad amnem? / Quidve petunt animae? Vel quo discrimine ripas / hae linqunt, illae remis vada livida verrunt?’») e *En.* VI 500-502 (l’apostrofe di Enea a Deifobo nel regno dei morti: «‘Deiphobe armipotens, genus alto a sanguine Teucri, / quis tam crudelis optavit sumere poenas? / Quoi tantum de te licuit?’»)¹⁴. Il lungo discorso si conclude con l’enunciazione del minaccioso proposito di sovvertire l’ordine celeste, qualora la richiesta del dio non trovasse accoglimento:

«Si dicto parere negas, patefacta ciebo
Tartara, Saturni veteres laxabo catenas,
Obducam tenebris solem, compage soluta
Lucidus umbroso miscebitur axis Averno’» (I 113-116).

Il tema del lamento rancoroso di Plutone non è una novità introdotta da Claudiano; nella tradizione epica è presente almeno un autorevole precedente, di fondamentale importanza per il debito che la scena iniziale del *De raptu contrae* nei suoi confronti. Si tratta dell’esordio del libro VIII della *Tebaide* di Stazio (vv. 21-84)¹⁵, che prende le mosse dallo sgomento degli abitatori dell’Averno per la discesa agli Inferi dell’ancor vivo Anfiarao e dall’irato discorso di risentimento pronunciato da Plutone nei confronti di Giove. In entrambe le opere il sovrano infernale, indicato con il medesimo epiteto («dux Erebi», in *De rap. Pros.* I 32 e *Theb.* VIII 22), compare assiso sul trono («Ipse rudi fultus solio nigraque verendus / maiestate sedet», *De rap. Pros.* I 79-80 e «Forte sedens media regni

¹⁴ Claudiano ricorre anche altrove a questo artificio retorico. Nei versi finali del *De rap. Pros.*, ad esempio, il lungo e articolato monologo di Cerere è interrotto da una serie di proposizioni interrogative volte ad esprimere l’estrema inquietudine della dea di fronte alla prospettiva della ricerca della figlia fondata solo su labili indizi: «Qua te parte poli, quo te sub cardine quaeram? / Quis monstrator erit? Quae me vestigia ducent? / Quis currus? Ferus ille quis est? Terraene marisne / incola? Quae volucrum depredam signa viarum?», *De rap. Pros.* III 428-431. Lo stesso procedimento è presente anche nel carme *In Rufinum*, in cui inaugura l’invettiva della Furia Aletto (I 44-48; si veda, poco oltre, p. 64).

¹⁵ Il parallelo fra le due scene è stato notato da FO 1982, pp. 213-217.

infelicis in arce», *Theb.* VIII 21) e circondato dagli abitanti degli Inferi (le Furie, i Mani, i Titani e le Parche in *De rap. Pros.* I 38-53; le Furie, Minosse, i fiumi Stige, Cocito e Flegetonte, la Pena e i Fati in *Theb.* VIII 24-31). I discorsi dei due sovrani, inoltre, presentano più di un punto in comune: inaugurati, nel rispetto della convenzione epica sopra citata, dalla tradizionale serie di interrogative¹⁶, ambedue danno voce al lamento di Plutone per l'attuale condizione:

«Nonne satis visum grati quod luminis expers
tertia supremae patior dispendia sortis
informesque plagas, cum te laetissimus ornet
Signifer et vario cingant splendore Triones,
sed thalamis etiam prohibes?» (*De rap. Pros.* I 99-103)

e

«Congredior, pereant agendum discrimina rerum.
Nam cui dulce magis? Magno me tertia victum
deiecit Fortuna polo, mundumque nocentem
servo [...]» (*Theb.* VIII 37-40).

Comune ai due episodi, poi, è anche la minaccia di guerra nei confronti del re dell'Olimpo, mossa, in Stazio, dall'improvviso precipitare di Anfiarao, ancora vivo, nell'Ade, che induce Plutone a pensare ad una provocatoria deroga di Giove alla separazione dei regni:

«si dicto parere negas, patefacta ciebo
Tartata, Saturni veteres laxabo catenas,
obducam tenebris solem, conpage soluta
lucidus umbroso miscebitur axis Averno'» (*De rap. Pros.* I 99-103)

e

«[...] pandam omnia regna,
si placet, et Stygio praetexam Hyperiona caelo» (*Theb.* VIII 46-7).

¹⁶ Si veda p. 59.

L'episodio iniziale del *De raptu Proserpinae* è quindi profondamente debitore, nella strutturazione del concilio e nella rappresentazione di Plutone, nei confronti della descrizione offerta da Stazio. La differenza fondamentale che intercorre, tuttavia, tra le due scene risiede nell'impostazione compositiva: mentre nella fonte è il solo sovrano degli Inferi a prendere la parola, nel poemetto claudiano lo schema si compone di due interventi; inoltre, se nel *De raptu* il proposito di ribellione non trova attuazione, ma è solo minacciato, dal momento che Zeus darà ascolto ai lamenti di Plutone e verrà incontro alla sua richiesta, in Stazio il sovrano degli Inferi scatena Tisifone a seminare vendetta. Tuttavia, se l'intervento della Furia, nella *Thebaide*, costituisce solo uno dei molti episodi di intrusione del piano divino all'interno delle azioni umane, è nell'*In Rufinum* claudiano che il proposito maturato all'interno dell'adunanza infernale si configura come il vero motore dell'azione.

Il primo libro del carme ¹⁷ si apre su un concilio infernale, riunito in questo caso dalla Furia Aletto:

«Invidiae quondam stimulis incanduit atrox
 Allecto, placidas late cum cerneret urbes.
 Protinus infernas ad limina taetra sorores
 concilium deforme vocat, glomerantur in unum
 innumerae pestes Erebi, quascumque sinistro
 Nox genuit fetu: nutrix Discordia belli,
 imperiosa Fames, leto vicina Senectus
 impatiensque sui Morbus Livorque secundis
 anxius et scisso maerens velamine Luctus
 et Timor et caeco praeceps Audacia vultu
 et Luxus populator opum, quem semper adhaerens
 infelix humili gressu comitatur Egestas,
 foedaque Avaritiae complexae pectora matris
 insomnes longo veniunt examine Curae» (Ruf. I 27-38).

¹⁷ Claudiano compone l'*In Rufinum* tra la fine del 396 e l'inizio del 397 d.C.; l'opera è una sferzante invettiva in due libri contro Flavio Rufino, console e prefetto del pretorio per l'Oriente, consigliere di Arcadio (figlio di Teodosio) e nemico del generale Stilicone, del quale ostacolò le mire espansionistiche nella parte orientale dell'impero.

Il racconto dell'assemblea occupa quasi cento versi, circa un terzo, cioè, del primo libro dell'opera. La notevole rilevanza quantitativa è molto importante: il passo rappresenta infatti un episodio fondamentale nell'economia della trama, dal momento che serve a presentare Rufino come una creatura perversamente malvagia, lo strumento della rivolta delle Furie, la cui perfidia è voluta e sostenuta dalle divinità inferie che con ogni mezzo supportano e dirigono la sua malefica missione contro Stilicone e la Giustizia.

Se nel *De raptu* coloro che rispondono alla convocazione di Plutone sono detti genericamente «monstra» (v. 37) e l'elenco dei presenti è piuttosto ridotto (figurano, tra le orrende creature della mitologia pagana, solo le Furie, tra cui campeggia la figura di Tisifone, e i Titani), la schiera di personificazioni che qui partecipa al concilio è assai folta, ed è tratta per la maggior parte dalla rassegna di figure luttuose offerta da Virgilio in *En.* VI 273-281¹⁸.

Alla rassegna degli intervenuti segue la presentazione di colei che ha convocato il concilio, la Furia Aletto, assisa al centro e il cui ritratto è debitore, ma ancora una volta non passivamente, della descrizione offerta dal modello virgiliano: al caratteristico elemento figurativo della chioma irta di serpenti (tratto da *En.* XII 847-848, in cui si dice, a proposito delle Dire, che la Notte «revinxit / serpentum spiris») si accompagna infatti il gesto, tutto terreno, di scostarsi dal volto i ribelli animali («obstantes in tergum reppulit angues», I 42), che conferisce alla

¹⁸ Un confronto ravvicinato tra i due cataloghi, affrontato da PRENNER 2003, consente di notare come la rappresentazione claudiana sia arricchita di elementi nuovi e di immagini più espressive rispetto alla fonte. Mentre in Virgilio la personificazione o non è caratterizzata in modo specifico (*Luctus* v. 274, *Metus* v. 276, *Letum* v. 277, *Labos* v. 277) o risulta qualificata da un solo aggettivo (*ultrices* [...] *Curae* v. 275, *pallentes* [...] *Morbi* v. 276, *tristisque Senectus* v. 276, *malesuada Fames* v. 277, *turpis Egestas* v. 277), in Claudiano vengono introdotte connotazioni più vivide e dettagliate che conferiscono alle presenze del vestibolo avernale una nuova consistenza e un diverso rilievo. Si vedano, ad esempio, la raffigurazione del Lutto (*scisso maerens velamine*) e dell'Audacia (*caeco praeceps* [...] *vultu*), assente, quest'ultima, nel passo virgiliano e spia lessicale della scelta di arricchire e personalizzare l'elenco con ritratti di caratteristiche proprie del personaggio di Rufino. Nel I libro dell'invettiva, infatti, Claudiano dipinge il console come un uomo infido e malevolo, con tratti di malvagità assoluta, ma soprattutto incredibilmente avido, assetato di potere e di ricchezza e pronto a tutto per soddisfare le sue brame: non a caso Livore, Lusso e Avarizia sono le uniche altre personificazioni presenti nei versi claudiane e assenti in Virgilio. Infine, alla statica rappresentazione del modello si contrappone, nei versi finali, un quadro più movimentato, in cui *Luxus* è seguito, *humili gressu*, da *Egestas* e in cui le *Curae*, che camminano *longo examine*, chiudono come in un'atmosfera da corteo funebre il catalogo.

Furia tratti di maestosa umanità. Con parole piene d'ira («rabidis vocibus», che ricorda il «rabido [...] ore» di *En.* VII 451), Aletto si appresta a parlare e pronuncia un'orazione che si apre con frasi di deprecazione per il trionfante ritorno, grazie alla pace creatasi sotto il regno di Teodosio, di un'età dell'oro in cui le Furie non hanno più alcuno spazio d'azione, allontanate dall'Olimpo da Giove e scacciate dalla Terra dall'imperatore. Il discorso è costruito con una serie di proposizioni interrogative dirette che si accumulano nei versi iniziali e che esprimono lo sconcerto per l'attuale situazione:

«Sicine tranquillo produci saecula cursu,
sic fortunatas patiemur vivere gentes?
quae nova corrumpit nostros clementia mores?
quo rabies innata perit? quid inania prosunt
verbera? quid facibus nequiquam cingimur atris?» (I 44-48).

A questo esordio fanno seguito la constatazione dell'umiliazione subita («Pro dolor! Ipsa mihi liquidas delapsa per auras / Iustitia insultat», I 55-56) e l'esortazione alle consorelle, con un breve e intenso giro di versi, attraverso tre proposizioni dominate da altrettanti perentori interrogativi, a riappropriarsi del proprio *status* di seminatrici di discordie e delitti: «agnoscite tandem / quid Furias deceat; consuetas sumite vires / conventuque nefas tanto decernite dignum» (vv. 58-60). L'invito all'azione e al sovvertimento dell'ordine costituito lascia la folla interdetta e indecisa se dichiarare guerra ai celesti o rispettare lo *status quo*; l'insistenza sulle opinioni divise dell'uditorio è enfatizzata da una similitudine sonora che accosta il clamore suscitato dal dissenso al mare gonfiato dal vento:

«dissensuque alitur rumor: ceu murmurat alti
impacata quies pelagi, cum flamine fracto
durat adhuc saevitque tumor dubiumque per aestum
lassa recedentis fluitant vestigia venti» (I 70-73).

L'appello di Aletto suscita infine la reazione di Megera, che suggerisce di servirsi di Rufino, sua creatura, da lei allevata nel male, per portare caos e rovina nel mondo. Rispetto all'esordio del discorso di Aletto, pieno di enfasi, di retorica

e anche di una rabbia che traspare dalla provocatorietà delle interrogative, quello della sorella si presenta fin dalle battute iniziali più ragionevole e realistico:

«Signa quidem, sociae, divos attollere contra
nec fas est nec posse reor; sed laedere mundum
si libet et populis commune intendere letum» (I 86-88).

Viene quindi presentato, per bocca di Megera, il ritratto di Rufino, costruito attraverso un progressivo accumulo di elementi: il console viene descritto come un figlio delle Furie, nutrito da Megera in persona («prima meo de matre cadentem / suscepi gremio», I 92-93) e da lei educato ad ogni sorta di cattiveria («meque etiam tradente dolos artesque nocendi / edidicit: simulare fidem sensusque minaces / protegere et blando fraudem praetexere risu, / plenus saevitiae lucrique cupidine fervens», I 97-100), con risultati al di sopra di ogni aspettativa («ipsa quidem fateor vinci rapidoque magistram / praevenit ingenio [...] / solus habet scelerum quidquid possedimus omnes», I 109-111). Per queste sue caratteristiche, Rufino è la persona più adatta per portare avanti il programma di eversione concepito dalle potenze infernali: essere introdotto a corte e influenzare il principe Arcadio, figlio di Teodosio e futuro imperatore romano d'Oriente, nella gestione del potere, per ostacolare Stilicone, generale fedele invece alla causa dell'Impero d'Occidente. Il discorso si conclude con il plauso generale e con l'intervento della divinità fuori dal mondo infero, direttamente sulla terra, proprio come nella tradizione epica; dal tempo del mito dell'Ade, così, l'invettiva si sposta al tempo della storia e su uno scenario di intrighi di palazzo e azioni belliche in cui Rufino mette in atto la sua malefica missione.

Sia il *De raptu Proserpinae* che l'*In Rufinum*, pur trattando l'episodio del concilio infernale in maniera differente, mostrano una comunanza di fondo, cioè la predilezione per il motivo della rivolta delle forze avernali contro il potere degli dèi superi e l'ordine da essi stabilito¹⁹. Tuttavia, rispetto al *De raptu*, in cui, in virtù

¹⁹ L'interesse claudiano per questo tema è ulteriormente confermato, come sottolineano FO 1982 e Onorato in CLAUDIANO 2008, dal grande fascino esercitato sul poeta alessandrino dalla vicenda della ribellione dei Giganti, a cui è dedicato il carme epico-mitologico *Gigantomachia*. Secondo FO 1982, pp. 97-98 l'opera, composta di 128 esametri, è un abbozzo incompiuto. Onorato, in CLAUDIANO 2008, p. 16, nota alcune analogie tra il poemetto e il *De rap. Pros.*: la Terra, invidiosa della felice condizione degli dèi celesti («caelestibus invida regnis», v.1),

della stretta emulazione della *Thebaide* staziana, il trattamento della ribellione è condotto secondo una dimensione più tradizionalistica, il concilio dell'*In Rufinum* presenta un'innovazione tecnica sostanziale, cioè l'essere rappresentato come un concilio di Furie infernali - un vero e proprio *unicum* all'interno della tradizione latina, essendo le Furie, solitamente, creature subordinate alla volontà degli dèi celesti che non agiscono per proprio conto²⁰, come invece avviene in questa assemblea, convocata di spontanea iniziativa.

In entrambe le opere, inoltre, la rappresentazione dell'adunanza della comunità infernale è strettamente condizionata dalle raffigurazioni dei tradizionali *concilia deorum*, fino a costituirne una vera e propria «inversione»: da essi infatti il concilio infernale riprende motivi e struttura per cambiarli di segno e trasferirli nel mondo degli Inferi²¹. Nell'invettiva contro Rufino ciò è particolarmente evidente, soprattutto osservando alcuni elementi caratteristici, desunti prevalentemente dall'epica di Virgilio: l'atto di convocazione del concilio («con-

come Plutone lo è di quella di Giove (*De rap. Pros.* I 99-110), fomenta la rivolta dei Giganti («in aethera protulit hostes», v. 5) e, spalancando l'Erebo, produce uno stravolgimento negli elementi («Discrimina rerum / niscit turba potens: nunc insula deserit aequor, / nunc scopuli latuere mari», vv. 62-64) che il sovrano degli Inferi, in *De rap. Pros.* I 111-116, minaccia di provocare qualora Giove non accolga la sua richiesta; il discorso in cui la Terra esprime l'insoddisfazione per il proprio stato («cur nullus Telluris honos? Cur semper acerbis / me damnis urgere solet?», vv. 19-20) e promette di scatenare la propria ira («sentiet ille meas tandem Saturnius iras, / cognoscet quid Terra potest, si viribus ullis / vincor», vv. 16-18), inoltre, riecheggia il già menzionato lamento di Plutone. Non è escluso che Claudiano possa aver ricevuto ulteriori suggestioni dagli ambienti manichei romani e dalla diffusa letteratura apocalittica, secondo quanto ipotizzato da FABBRI 1918 (che ritiene, per quanto riguarda l'*In Rufinum*, che Claudiano possa aver avuto presente la concezione cristiana del diavolo) e da GUALANDRI 2002 (che ipotizza che lo scheletro dell'opera - forze del male che si organizzano per sovvertire l'ordine del mondo e conseguente intervento delle forze del bene - possa essere stato ereditato dalla letteratura apocalittica).

²⁰ Cfr., ad esempio, *En.* VII 324 segg., *Theb.* VIII 342 segg., *Pun.* II 526 segg.

²¹ Il concilio infernale si configura come ribaltamento non solo delle solenni riunioni tenute nel palazzo d'Olimpo, ma anche delle assemblee terrene, essendo le due situazioni «lo sdoppiamento di un unico *topos*» (BETTIN 2006, vol. I, p. 735) che prevede, solitamente, un luogo maestoso in cui si tiene la riunione, la presenza di un re o un capo, un'assemblea variegata e spesso discorde, una turba che ascolta silenziosa, una discussione a tratti accesa, una decisione finale che non sempre accontenta tutti. Si vedano, tra i molti esempi offerti dalla tradizione epica omerica e virgiliana, l'aspro confronto tra Agamennone e Achille per il possesso di Briseide (*Il.* I 75-402); l'assemblea dei Greci per rinnovare, dopo nove anni, il proposito di abbattere Troia (*Il.* II 76-198); il concilio convocato da Agamennone in cui l'Atride propone il ritorno in patria (*Il.* IX 13-221); il consiglio di Itacesi riuniti da Telemaco per fronteggiare i Proci (*Od.* II 1-145); l'assemblea riunita dal re dei Latini in cui Drance attacca Turno, ritenendolo unico responsabile della rovinosa guerra contro Enea (*En.* XI 234-446).

cilium deforme vocat», I 27, per cui cfr. «conciliumque vocat», *En.* X 2); la descrizione del luogo in cui si svolge il raduno («infernus ad limina», I 27, che riecheggia, anche nell'*ordo verborum*, la formula virgiliana «sideream in sedem» di *En.* X 3); il prendere posto dei partecipanti («complentur vario ferrata sedilia coetu», I 39, per cui cfr. «considunt tectis bipatientibus» di *En.* X 5 ma anche «marmoreo superi sedere recessu» di *Metam.* I 177); la posizione centrale (cfr. stavolta *Il.* IV 1-2), della figura più importante («Allecto stetit in mediis» I 41). Anche l'articolazione del discorso di colui che convoca l'adunanza presenta molti punti di contatto con il modello del concilio celeste: in entrambe le declinazioni, superna ed infera, l'arringa è costituita da una iniziale *captatio benevolentiae* verso l'uditorio, da una parte introduttiva dal contenuto piuttosto generale (solitamente, una riflessione sullo *status quo*) e da una replica più propositiva che prelude all'azione. Nella totalità dei casi, infine, lo schema è arricchito da interventi di altri numi, che trovano il loro corrispettivo nella presenza, all'interno del concilio infernale, degli abitatori dell'Averno²².

Il parallelismo tra concilio celeste e concilio infernale, tuttavia, non si esplica solo nell'imitazione delle strutture del primo da parte del secondo, ma si estende anche alla funzione che il *topos* assume all'interno del dettato narrativo. L'assemblea infernale infatti tende a conservare lo stesso ruolo individuato da Barchiesi nell'epica latina per l'assemblea olimpica, che si configura come «un pilastro narrativo in situazioni critiche per le sorti di Roma»²³, come del resto, nell'*Iliade*, i concili celesti si condensano nei momenti cruciali in cui è in gioco il destino di Troia e degli Achei. Questa funzione cardine all'interno del racconto viene recuperata e fatta propria dal meraviglioso di matrice infernale, il cui compito diviene dunque quello di muovere la peripezia, di complicare e far procedere l'azione. In questo senso la funzione dell'apparato infernale si trasmette dall'*In Rufinum* di Claudiano fino all'epica tardo-rinascimentale di Tasso e, successivamente, dei suoi epigoni.

²² FO 1982, pp. 191-197 ha notato come in Ovidio, *Metam.* I 166 segg. la presenza di altri numi permetta di leggere un parallelo tra concilio divino e vertice politico romano: l'assemblea divina che attornia Giove (*deorum* / [...] *nobilium*, vv. 171-172) costituisce la proiezione celeste del *princeps* attorniato da un consesso di senatori o consiglieri, mentre l'accento alle divinità minori (*plebs*, v. 173) e alla loro posizione in subordine si configura come il corrispondente divino di ciò che avviene in terra per la *plebs* romana nei confronti di Augusto.

²³ BARCHIESI 1991, p. 125.

2.2 Presenze tra Medioevo e Rinascimento

Il *topos* letterario del concilio infernale, attraverso la duplice figurazione offerta da Claudiano, si diffonde nella letteratura mediolatina e approda, successivamente, in area umanistica e rinascimentale²⁴. Esempi illustri si incontrano, ad esempio, nell'*Anticlaudianus* di Alano di Lilla, poema morale-enciclopedico di carattere allegorico composto intorno al 1182 che si richiama a Claudiano fin dal titolo, nel quale è da leggersi una critica al personaggio di Rufino, ricettacolo di ogni male e vizio, che nell'opera viene preso come esempio in negativo rispetto al quale delineare invece il ritratto dell'uomo perfetto. I debiti verso il *pamphlet* claudiano si avvertono anche a livello più strettamente contenutistico: al concilio delle Virtù infatti, riunito, ad inizio del poema, dalla Natura afflitta dal triste spettacolo che presenta l'umanità precipitata nei vizi, si contrappone nel libro VIII quello convocato da Aletto non appena si diffonde la notizia della creazione dell'uomo nuovo e perfetto, che servirà agli altri uomini come modello e ideale di vita. Non solo l'intervento della Furia, ai vv. 150 segg., ricalca quello di *Ruf.* I 25 segg., ma la memoria claudiana è attiva anche per quanto riguarda il catalogo dei potenti infernali (*Anticlaudianus* VIII 160 segg., per cui si veda *Ruf.* I 7 segg.) e l'enumerazione dei Vizi (ispirata a *Ruf.* I 30 segg.)²⁵.

Presenze sparse del motivo si ravvisano anche nell'*Alexandreis*, poema in esametri sulle gesta di Alessandro Magno scritto da Gualtiero di Châtillon sul finire del XII secolo in cui, all'interno del libro X, è raffigurato un concilio infernale convocato da Leviatano, e nel *Libro dei Vizi e delle Virtudi* (composto sul finire del Duecento) di Bono Giamboni. In quest'ultima opera, il cui impianto narrativo si riconduce alla *Psychomachia* di Prudenzio, che gode nel Medioevo di immensa fortuna²⁶, è presente, nel capitolo XLIV, il «consiglio ch'ebbe Satanasso co le Furie infernali». Il concilio - i cui partecipanti non vengono però descritti - è ispirato al I libro dell'*In Rufinum* ed è motivato dall'irritazione del re degli Inferi per la fedeltà delle anime al Paradiso; l'intervento risolutore spetta a

²⁴ Per la fortuna di Claudiano, soprattutto in relazione alla diffusione del *De raptu Proserpinae* a partire dal XII secolo, si veda quanto affermato da Onorato in CLAUDIANO 2008, p. 75.

²⁵ Per l'influenza di Claudiano su Alano di Lilla, si rimanda all'articolo di HAMMOND 1933.

²⁶ Si veda il quadro tracciato da Segre in GIAMBONI 1968, p. XX.

Mammone, che propone di inviare sulla terra Maometto, creatura allevata dal demone stesso («insin da teneretta età è riposato nel mio grembo e nutricato del mio latte e cresciuto e allevato del mio pane», *ivi* p. 79, descrizione per la quale si veda *Ruf.* I 92-93, in cui Rufino viene presentato come un figlio delle Furie, nutrito da Megera in persona), affinché insegni e diffonda una nuova religione che possa spodestare la fede cristiana.

La presenza (e la funzione) del profeta islamico accomuna l'opera di Giamboni ad un poemetto composto dal grammatico marchigiano Cristiano da Camerino dal titolo *De partibus sive super creatione partium Guelfe et Gebelline et ipsarum obiurgatione liber*²⁷. L'opera narra la nascita delle parti guelfa e ghibellina, che viene fatta risalire ai sovversivi propositi di Satana di dividere la cristianità enunciati in un concilio infernale in cui si ravvisano elementi caratteristici della rappresentazione. La riunione è preceduta dal lungo catalogo degli intervenuti (compaiono i demoni della mitologia pagana e le personificazioni dei mali che affliggono l'umanità, vv. 25-90), dalla descrizione del luogo in cui si svolge la riunione (vv. 91-102) e del corpo di Satana (vv. 106-135). Il Serafino ribelle si rivolge ai presenti con un discorso (vv. 139-206) in cui l'iniziale *captatio benevolentiae* verso i presenti lascia il posto alla narrazione delle umiliazioni sopportate a causa della venuta di Cristo e al rimpianto per la scomparsa dei culti pagani, per concludersi con la perorazione alla riscossa. All'interno dell'assemblea prende quindi la parola lo spirito Demagoges (descritto ai versi 215-224), che suggerisce di inviare il suo sodale Maometto affinché semini discordia in Europa tramite il ricorso a due gemelli, Gelef e Gebel, divisi fin dalla nascita da un insanabile odio ed intenti a farsi perenne lotta (vv. 316-373). Lo stesso Demagoges, infine, anticipa come le divisioni tra guelfi e ghibellini porteranno rovina alla società cristiana (vv. 374-424).

Nel Quattrocento, contribuiscono a delineare una tradizione poetica sul tema la *Iesuida* di Girolamo Dalle Valli, circa quattrocento versi, stampati negli anni '70, sulla Passione di Cristo che si aprono su un concilio di divinità infernali presieduto da Plutone, e il *Divinum carmen* dell'umanista Paracleto de'

²⁷ Del *De partibus* ha fornito un'attenta analisi BOCCHI 2011. Il poemetto, in 777 esametri, è contenuto nel manoscritto Vaticano Latino 2847 e la sua pubblicazione, secondo Bocchi, è da ritenersi anteriore al 1405.

Malvezzi, poema sacro in cui si incontra un'assemblea infernale presieduta da Satana che preannuncia, ai demoni minori riuniti sui seggi infuocati, la discesa di Cristo agli Inferi e chiama quindi a raccolta i fiumi infernali, Caronte, Cerbero e la Morte stessa affinché difendano le porte del Tartaro²⁸. Aggiungono un ulteriore tassello alla tradizione dei concili anche le *Parthenices* di Battista Spagnoli, le cui assemblee, nonostante non vedano coinvolti gli angeli caduti della tradizione infernale cristiana, presentano tuttavia analogie con le adunate in cui invece sono protagonisti, per quel che riguarda la presenza del catalogo degli intervenuti, con la loro dettagliata descrizione, ma soprattutto per quanto concerne la struttura del discorso di colui che presiede il concilio, incentrato sul lamento per la perdita gloria e le sofferenze subite per la venuta di Cristo e sulla possibilità di un riscatto vittorioso ottenuto con il valore e con la lotta. In due delle *Parthenices* si trovano infatti descritte alcune solenni riunioni tenute dalle divinità pagane che lamentano la propria condizione a seguito della diffusione del Cristianesimo. Nella *Parthenix* sulla vita di santa Caterina di Alessandria, ad esempio, si incontra la rappresentazione di un'assemblea convocata da Giove che, dopo aver manifestato la sua sofferenza, confida nella venuta di Maometto per arrestare l'altrimenti incontrastato successo di Cristo, mentre nel sesto poema, su sant'Apollonia, il concilio è condotto da Venere, che insiste particolarmente sul declino della reputazione degli dèi dell'antichità classica²⁹.

In pieno Umanesimo latino, il motivo verrà accolto all'interno del dettato narrativo della *Christias* di Vida, con una raffigurazione destinata ad esercitare, sul celebre concilio del IV canto della *Gerusalemme Liberata*, un'influenza fondamentale. Per meglio mettere in risalto i punti di contatto tra le due figurazioni, si è deciso di rimandare la descrizione del luogo vidiano al paragrafo successivo, all'interno del quale struttura del concilio e singoli versi significativi saranno messi sistematicamente a confronto con il poema tassiano.

²⁸ Cfr. ZABUGHIN 1922, pp. 133-135.

²⁹ Il contributo di Battista Mantovano allo sviluppo e alla tradizione del concilio infernale è stato affrontato, quasi un secolo fa, da MOORE 1921.

2.3 Tasso

Nella lettera del 15 aprile 1575 a Scipione Gonzaga, Tasso riflette sulla costruzione narrativa del proprio poema e sul rapporto che intercorre all'interno di esso tra la *fabula* fondante e gli episodi; soffermandosi sul personaggio cruciale di Armida e sulle arti della maga, precisa all'amico e corrispondente che tali arti sono «come quelle che procedono da un fonte, cioè dal consiglio infernale, e tendono a un fine medesimo e principalissimo, ch'è il disturbo dell'impresa»³⁰. Questa breve affermazione esplicita l'importanza che assume nella *Gerusalemme Liberata*, sotto il profilo strutturale, il soprannaturale cristiano di matrice diabolica, a cui spetta il compito di lanciare il racconto in avanti e che si fa carico di quella «funzione ritardante»³¹ dell'intreccio che differisce la chiusura epica della vicenda. L'azione di disturbo è affidata ai rappresentanti in terra di Satana (Ismeno, Armida, il mago di Ascalona, ecc.), emissari e intermediari della volontà demoniaca di portare scompiglio tra le fila cristiane dell'esercito: «attribuisca il poeta» - si legge in una celebre pagina dei *Discorsi dell'arte poetica* - «alcune operazioni, che di gran lunga eccedono il poter degli uomini, a Dio, a gli angeli suoi, a' demoni»³².

I regni di Armida, la selva incantata da Ismeno, le istigazioni demoniache - recentemente definiti «soprannaturale d'opposizione»³³ - sono eventi e azioni messi in moto dal concilio di Satana che ha luogo nel canto IV del poema. Dal punto di vista funzionale, Tasso porta ai massimi livelli, sperimentandone la varietà di conseguenze, le ripercussioni che il momento decisionale del concilio ha nello svolgimento della trama dell'opera, un meccanismo ripreso non tanto dal *De*

³⁰ TASSO 1995, pp. 30-31. La stessa affermazione ricompare nella *Favola della Gerusalemme* mandata da Tasso a Orazio Capponi nel 1576, nella quale, a proposito del contenuto del canto IV, il poeta scrive: «Consiglio de' demoni. Venuta d'Armida. Da questo canto, quasi da un fonte, derivano quasi tutti gli episodii» (*ivi*, p. 31).

³¹ BALDASSARRI 1977, p. 55.

³² TASSO 1964, p. 15. Gli angeli, «i demoni ed i maghi» (*ibidem*) sono coloro che fanno la differenza tra il meraviglioso pagano, bandito dal poema perché fondato sulla falsità dell'antica religione, e quello cristiano, pienamente accolto quale unico spazio praticabile per il poeta epico che voglia «servare il verisimile» (*ivi*, p. 10) senza rinunciare al diletto. Per la riflessione teorica tassiana sull'argomento e la sua attuazione pratica nella *Liberata* si rimanda al sempre fondamentale BALDASSARRI 1977.

³³ FERRETTI 2010, p. 102.

raptu Proserpinae di Claudiano, nel quale, sul versante strettamente strutturale, si assiste piuttosto ad un «concilio mancato» (Plutone, infatti, si lamenta per il fatto di non avere una moglie, e minaccia di ribellarsi all'ordine costituito da Giove se non dovesse ottenerne una, ma i suoi propositi di rivolta rimangono confinati allo stato di intenzione e immediatamente placati dall'intervento di Lachesi), quanto dall'*In Rufinum*, in cui, al termine dell'assemblea, l'emissario di Megera (Rufino) viene investito del compito di sovvertire l'ordine costituito. L'estrema varietà degli esiti e della molteplicità di percorsi, sul piano dell'*arme* e degli *amori*, in cui si attua la volontà di perturbare il campo cristiano sono sottolineate dal perentorio «Sia destin ciò ch'io voglio» (IV 17 1) che introduce l'anatema di Satana, in cui sono contenuti tutti gli incidenti romanzeschi che saranno narrati nei canti successivi, introdotti dall'anafora di *altri*:

«[. . .] *altri* disperso
 se 'n vada errando, *altri* rimanga ucciso,
altri in cure d'amor lascive immerso
 idol si faccia un dolce sguardo e un riso.
 Sia il ferro incontra 'l suo rettor converso
 da lo stuol ribellante e 'n sé diviso:
 pèra il campo e ruini, e resti in tutto
 ogni vestigio suo con lui distrutto'» (IV 17 1-8; corsivo mio).

Nella raffigurazione di questo celebre concilio infernale confluisce tutta la tradizione letteraria precedente. Già Guastavini, nel 1590, riscontrava analogie con il *De raptu Proserpinae* claudiano, a proposito delle stanze 6 e 17 del poema tassiano³⁴, mentre Vivaldi, a inizio XX secolo, riteneva più cospicua l'influenza esercitata dalla *Christias* di Vida³⁵. L'operazione compiuta da Tasso nella resa del meraviglioso diabolico, tuttavia, va oltre i singoli richiami ad una determinata fonte letteraria e si dimostra piuttosto il frutto di una ponderata commistione di *auctoritates* diverse.

La struttura del concilio è tratta, da un lato, dal poema vidiano, dall'altro dall'*In Rufinum* claudiano. Entrambe le opere forniscono a Tasso la possibilità

³⁴ LVOGHI OSSERVATI / DAL MAG. GIVLIO / GVASTAVINI. / I QVALI IL TASSO NELLA SVA / Gierusalemme hà presi, et imitati da poeti, et altri / scrittori antichi. [. . .] IN GENOVA, Con licentia de' Superiori / Appresso Girolamo Bartoli 1590.

³⁵ Cfr. VIVALDI 1901, pp. 21-46.

di articolare la rappresentazione secondo uno schema fisso articolato su una serie di moduli, dalla descrizione del luogo alla rassegna degli intervenuti, fino alla requisitoria pronunciata da Satana / Plutone con l'intenzione di sovvertire lo *status quo*. Lo schema offerto dalla *Christias* sembra essere particolarmente congeniale al poeta della *Liberata*, il cui canto IV si apre sull'immagine del re degli Inferi che, osservando la propria attuale condizione, chiama i propri compagni e si appresta a parlare. Fitti sono i parallelismi tra i due testi, a partire dall'attacco dell'ottava iniziale - «Mentre son questi [...] / il gran nemico dell'umane genti» (*Ger. Lib. IV 1 1 e 3*) e «Interea longe mundi regnator opaci» (*Christ. I 121*) -, all'atto di convocazione del concilio - «che sia, comanda, il popol suo raccolto / (concilio orrendo!) entro la regia soglia» (*Ger. Lib. IV 2 3-4*) e «Protinus acciri diros ad regia fratres / limina, concilium horrendum, et genus omne suorum / imperat³⁶» (*Christ. I 133-135*) - e alla resa figurativa dell'antro infernale, accompagnata dalla connotazione sonora della tromba che chiama a raccolta i compagni:

«Chiama gli abitator de l'ombre eterne
il rauco suon de la tartarea tromba.
Treman le spaziose atre caverne,
e l'aer cieco a quel romor rimbomba;
né sí stridendo mai da le superne
regioni del cielo il folgor piomba,
né sí scossa giamai trema la terra
quando i vapori in sen gravida serra» (*Ger. Lib. IV 3*),

da confrontarsi con

«igitur dedit ingens buccina signum,
quo subito intonuit caecis domus alta cavernis
undique opaca, ingens; antra intonuere profunda,
atque procul gravido tremefacta est corpore tellus» (*Christ. I 135-138*).

Anche la rassegna di coloro che raccolgono la chiamata di Satana ha non pochi tratti in comune con la fonte vidiana. All'insegna della varietà («misti», *Ger.*

³⁶ La fonte, per Vida, è Claudiano: «Protinus infernas ad limina taetra sorores / concilium deforme vocat», *Ruf. I 29-30*, mentre l'appellativo «concilium horrendum» è ripreso da *En. III 679*.

Lib. IV 5 8), della confusione («confusi», *ibidem*), della molteplicità («mille [...] mille», IV 5 1) e dell'orrore e dello straniamento che la figurazione produce («Oh come strane, oh come orribil forme!», IV 4 3), si dispiega davanti agli occhi del lettore uno scenario fitto di orride creature, mostri mitologici già presenti in Vida, *Christ.* I 143-146 e in Virgilio, *En.* VI 285-289³⁷. In mezzo a tutti si erge il re degli Inferi:

«Siede Pluton nel mezzo, e con la destra
sostien lo scettro ruvido e pesante;
né tanto scoglio in mar, né rupe alpestra,
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.

Orrida maestà nel fero aspetto
terrore accresce [...]» (IV 6 3-8, 7 1-2),

per la rappresentazione del quale - si vedano il sedere in mezzo e la presenza dello scettro - entra in gioco il *De raptu Proserpinae* di Claudiano:

«Ipse rudi fultus solio nigraque verendus
maiestate sedet: squalent inmania foedo
scepra situ; sublime caput maestissima nubes
asperat et dirae riget inclementia formae;
terrorem dolor augebat» (*De rap. Pros.* I 79-83)³⁸.

La raffigurazione sin qui analizzata del *topos* del concilio consente di aggiungere un ulteriore tassello all'intreccio di fonti di cui Tasso si serve, e cioè il recupero di Dante. L'autore della *Commedia* ha infatti lasciato una traccia notevole nell'immaginario poetico per quanto riguarda la rappresentazione dell'aldilà

³⁷ In Tasso, tuttavia, l'evocazione del nome si associa ad un verbo rappresentativo del mostro via via nominato («*latrar voraci Scille, / e fischiar Idre e sibirar Pitoni, / e vomitar Chimere atre faville*», IV 5 3-5; corsivo mio), che sottolinea ulteriormente l'idea della mescolanza orribile e della confusione che caratterizza il demoniaco.

³⁸ Il ritratto di Satana è ulteriormente arricchito dalla presenza di due similitudini. La prima, tratta da *En.* II 223-224, paragona il Serafino caduto ad un «tauro ferito» (IV 1 7) che si lamenta per il proprio dolore, la seconda lo accomuna, per la maestosa posizione eretta con cui si erge al centro dei compagni, ad uno «scoglio in mar» e ad una «rupe alpestra» (IV 6 5).

e del mondo infernale, tendenzialmente connotato all'insegna della deformità, del grottesco e del ridicolo³⁹. Tasso, tuttavia, pur accogliendo in vari luoghi reminiscenze dantesche, riabilita il demoniaco facendo propri elementi che non rimandano alla bruttezza fisica dei diavoli o alla loro grettezza di comportamento o di parola, ma che rinviano piuttosto a momenti "alti" della figurazione. È il caso ad esempio dell'appellativo «gran nemico» (IV 1 3), tratto da *Inf.* VI 115 «quivi trovammo Pluto, il gran nemico», o del verso «ambo le labra per furor si morse» (IV 1 6), ripreso da *Inf.* XXXIII 58 «ambo le man per lo dolor mi morsi», con riferimento al doloroso strazio del conte Ugolino. Non solo il ritratto di Plutone deve alcuni dei suoi tratti al lessico della *Commedia*, ma anche la figurazione del luogo è, nei confronti di esso, profondamente debitrice (basti soffermarsi sull'oscura atmosfera evocata e, in particolare, sul sintagma «aer cieco», IV 3 4, che rimanda a *Inf.* XXVII 25).

La grandezza e la maestosità della figura di Satana trovano ulteriore espressione del discorso da lui pronunciato e rivolto ai compagni. Per questo aspetto il tramite vidiano consente a Tasso anche il recupero, con rovesciamento di segno, dell'arringa di Dio nel concilio celeste del III libro del *De partu Virginis*. Gli «aetherei proceres» che inaugurano la divina orazione in Sannazaro diventano, per similitudine e per contrasto, i «tartarei proceres» posti da Vida nell'*incipit* dell'orazione infernale del I libro della *Christias* e i «tartarei numi» con cui si apre l'allocuzione di Lucifero nel canto tassiano. L'angelica schiera del *De partu*, inoltre, convocata dal Dio dei cristiani alla nascita del Figlio con il compito di proclamare l'attuazione del suo disegno salvifico, si riconverte, nel testo vidiano, nella schiera infernale convocata da Satana per contrastare quello stesso disegno. Si veda il confronto fra i tre passi seguenti:

«Aetherei proceres (neque enim ignorantis et ausus
infandos, dirumque acies super astra frementes),
si mecum iuvat antiquos ab origine motus
inspicere, et veterum pariter meminisse laborum:
quandoquidem haec vobis peperit victoria laudem;

³⁹ Come ha notato Baldassarri, la lezione dantesca è presente nell'onomastica, nella topografia, nella creazione di situazioni quali le zuffe infernali e in numerosi elementi descrittivi. Cfr. BALDASSARRI 1977.

huc animos, huc pacatas advertite mentes» (*De partu Virginis* III 34-39)

«Tartarei proceres, coelo gens orta sereno,
(quos olim huc superi mecum inclementia regis
aethere deiectos flagranti fulmine adegit,
dum regno cavet, ac sceptris multa invidus ille
permetuit, refugitque parem) quae praelia toto
egerimus coelo, quibus olim denique utrinque
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)

«Tartarei numi, di seder piú degni
là sovra il sole, ond'è l'origin vostra,
che meco già da i piú felici regni
spinse il gran caso in questa orribil chiostra,
gli antichi altrui sospetti e i ferì 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 dí 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» (*Ger. Lib.* IV 9, 10 4).

Le ottave 9 e 10 della *Liberata* sono strutturate in maniera analoga: i primi versi si concentrano su un'immagine del cielo («il sole, ond'è l'origin vostra», IV 9 2; il «dì sereno e puro», «l'aureo sol» e gli «stellati giri», IV 10 1-2), cui si contrappone, subito dopo, l'evocazione dell'abisso oscuro («questa orribil chiostra», IV 9 4; «questo abisso oscuro», IV 10 3). L'accurata costruzione, reiterando i motivi

luce / alto *vs.* oscurità / basso, introduce il motivo del rimpianto di Satana per la perdita della primigenia bellezza, che raggiunge il suo apice in due versi - «ahi quanto a ricordarlo è duro!» (IV 10 5) e «Ma che rinnovo i miei dolor parlando?» (IV 12 1) - significativamente tratti dagli illustri luoghi di *Inf.* I 4 e *En.* II 3 («Infandum [...] renovare dolorem»). Il motivo della nostalgia per la luce e lo splendore che, prima della rivolta, avevano caratterizzato il più bello dei Serafini conferisce alla rappresentazione del demoniaco all'interno della *Liberata* tratti nuovi e sconosciuti alle fonti classiche e volgari di Tasso, anticipando, da un lato, la connotazione elegiaca di Lucifero nella *Strage degli innocenti* di Marino, dall'altro la grandiosa maestosità del *Paradise Lost*⁴⁰.

2.4 Gli epigoni della *Liberata*

Gli elevati risultati raggiunti da Tasso nella figurazione del concilio infernale sul versante della *elocutio* e della potente atmosfera evocata non riescono spesso ad essere conseguiti dai poeti che intendono misurarsi con la *Gerusalemme Liberata*. I tentativi di *aemulatio* e di rielaborazione della materia epica, infatti, difficilmente raggiungono l'ampiezza di respiro del poema tassiano. Sul versante della *fabula*, soprattutto, si assiste ad una «inevitabile dispersione della potenzialità epica»⁴¹, dovuta alle modalità di costruzione dell'impianto narrativo mediante l'accostamento paratattico di episodi e vicende attinenti all'azione principale, che diventano nuclei narrativi semplicemente allineati e non collegati in base ad una organizzazione gerarchica o a rapporti di incastro. Nei poemi post-tassiani gli episodi, quantitativamente più numerosi, tendono spesso ad allentare i loro legami con l'azione principale e ad imporsi come storie dotate di una propria autonomia, forzando quasi i limiti dello stesso genere epico e sconfinando nel romanzesco.

⁴⁰ Secondo quanto ha notato Sergio Zatti, se gli angeli sono stati banditi dagli «stellati giri» e ricacciati nell'oscuro abisso infernale è soltanto a causa degli esiti di una guerra vinta da Dio all'inizio dei tempi. Quella di Satana è quindi una potente «requisitoria contro l'imperialismo cristiano» (ZATTI 1983, p. 28) che lascia intravedere «la possibilità storica perduta, ma riproposta come attuale nella finzione poetica, di un sovvertimento del sistema etico-ideologico dominante» (*ivi*, pp. 28-29). Su questa stessa lettura dell'episodio si veda anche ZATTI 1998.

⁴¹ FOLTRAN 2005, p. 56.

Questa considerazione vale anche per la rappresentazione del soprannaturale demoniaco. Gli epigoni di Tasso ripropongono nelle loro opere, sulla scia della *Liberata*, il motivo della lotta tra due blocchi religiosi contrapposti, ricondotta in ultima istanza al contrasto tra Dio e Satana, e a questo scontro legano l'introduzione del meraviglioso e dunque anche del *topos* del concilio diabolico. Il motivo, tuttavia, va incontro a rifunzionalizzazioni e trattamenti disomogenei: strutturalmente, infatti, si tende a riconoscere ai due poli (Inferno e Cielo) un ruolo fondamentale, ma alla raffigurazione del demoniaco e del momento decisionale dell'adunata dei demoni non sempre viene conferita quella carica propulsiva che invece Tasso gli attribuisce⁴².

Una delle più precoci testimonianze della ricezione del poema tassiano è rappresentata dai *Cinque canti* di Camillo Camilli, stampati a Venezia nel 1583. Essi si presentano non come un'opera compiuta, quanto piuttosto come una semplice continuazione o integrazione dell'epica di Tasso⁴³, soprattutto per quel che riguarda il versante degli amori di Erminia e Armida. All'inizio del II canto, Camilli introduce un concilio di demoni di evidente impronta tassiana ma in cui si ravvisa anche l'intenzione di non produrre una palese imitazione del modello: la descrizione dei mostri infernali che partecipano alla riunione è pertanto assente, e il discorso di Plutone si concentra in due sole ottave. L'influenza della *Liberata*, tuttavia, si ravvisa nei sentimenti di dolore e rabbia per le vittorie cristiane attribuiti al re degli Inferi ed estesi agli spiriti suoi compagni, nonché nella volontà di contrastare i successi della parte avversa e riaffermare il proprio potere. Plutone, infatti,

«dal profondo del petto il grand'orgoglio
mostrò mugghiando, e non sfogò gemendo;
e in guisa eretto di marino scoglio
sé ne' gemiti suoi scosse, scotendo
entro a le gran caverne il suo muggito» (II 8 3-7),

⁴² Il campione di testi che qui si analizza è stato selezionato facendo riferimento al repertorio offerto da Belloni nel suo studio sugli epigoni della *Liberata* (BELLONI 1893) e tenendo presenti i risultati di FOLTRAN 2005.

⁴³ Belloni non esclude che Camilli sia stato indotto a comporre la sua opera «dall'esempio dell'Ariosto, che scrisse appunto pur egli *Cinque canti* non in continuazione, ma a compimento del suo maggior poema» (BELLONI 1893, p. 83).

dove il verbo «muggiando» è evidente calco di *Ger. Lib. IV 1 8* («muggiando e sospirando fuore») e l'accostamento allo scoglio, con allusione alla regale posizione eretta, richiama il «né tanto scoglio in mar, né rupe alpestra» di *Ger. Lib. IV 6 5*.

Ispirata ai toni tassiani è anche l'arringa di Plutone, elevata nell'eloquio (si veda la sequenza incalzante di interrogative retoriche dirette, elemento caratteristico del discorso di colui che convoca il concilio fin da Claudiano), che esprime da una parte lo sdegno per le sconfitte subite e il dolore per la condanna a vivere in un luogo di perenne oscurità, lontano dalla luce, dall'altra anche l'impeto agonistico con cui viene proclamata la volontà di vendetta e di riscossa:

«Dunque ha vinto costui? Noi qui fra tanto,
poi che parlar potette, agli altri disse,
'cibo di fiamme abbian per cibo il pianto,
ei paci e regni or tra' da guerre e risse?
Lui copre ormai regal purpureo manto,
noi qui la fiamma in carcer tetro affisse.
E la passo e non mostro e non m'ingegno
e non provo che può tartareo sdegno?

Non sarà forza qui che vinca o rompa
de le tante vittorie a questi il corso?
Si, sarà: sorga e passi, e fra la pompa
e l'ozio giostri, e batter faccia il dorso
a tanto fasto, e infetti e vi corrompa
qual nova peste, poi ch'avrà trascorso
ne i petti amici, e in lor desti e commova
fiamma d'impeto ostil, che scorra in prova'» (II 10-11).

La memoria di Tasso, in questo discorso - che, seppur breve, condensa al suo interno tutti i motivi fondamentali dell'allocuzione di Satana nel IV canto della *Liberata* -, è particolarmente attiva a livello lessicale: i versi 5-6 dell'ottava 10, con la contrapposizione tra la condizione privilegiata di Dio e la relegazione dei ribelli nell'orrido abisso, ricalcano il distico «or Colui regge a suo voler le stelle, / e noi siam giudicate alme rubelle» (*Ger. Lib. IV 9 7-8*); l'avverbio

«qui», seguito dall'esplicitazione del luogo («carcer tetro», 10 6), riporta alla mente il tassiano «n'ha qui rinchiusi in questo abisso oscuro» (*Ger. Lib.* IV 10 3), mentre l'aggettivo «tartareo» (10 8) è ripreso dalle varie occorrenze di *Ger. Lib.* IV 3 2, 9 1 e 11 3. Sul piano del lessico, inoltre, si riscontra la fusione di elementi di derivazione tassiana con tessere tratte dal linguaggio dantesco della *Commedia*, caratteristica spesso peculiare dei poemi post-tassiani. Ciò avviene fin dall'ottava che introduce nel mondo infernale, in cui l'immagine di Cerbero, indicato perifrasticamente come il «trifauce cane» che «con tre gole e tre bocche abbaia e morde» (II 6 1-2), si rifà al mostro dantesco che «con tre gole caninamente latra» (*Inf.* VI 14); allude all'atmosfera dell'*Inferno* anche il clima di urla, strida e pianti che caratterizza la voragine infernale in Camilli⁴⁴, come pure l'insistenza sulla cieca oscurità:

«fra le *strida* e fra gli *urli* e fra le strane
forme di morte spaventose e lorde,
crebbe ne' spiriti del tartareo fondo
rabbia e dolor [...].

e di rabbia gli spirti i *pianti eterni*
versaro, e in vista spaventosi e fieri
entraro in mezzo ai tenebrosi verni
dove in Cocito i mal guidati imperi
obediscon di Pluto, ove *la notte*
più palpabile e cieca in sé l'inghiotte» (II 6 5-8, 7 3-8; corsivo mio).

Circa venti anni dopo la pubblicazione dei *Cinque canti* di Camilli esce a Venezia il *Boemondo* (1607) di Verdizzotti, poema eroico rimasto incompiuto dopo la fine del primo canto e incentrato sulle vicende dell'omonimo protagonista. Nonostante la volontà di aderire al modello ariostesco sotto il profilo della distribuzione della materia e dello stile⁴⁵, per alcuni nuclei tematici, e in

⁴⁴ Per il quale cfr. *Inf.* VI 115 («disperate strida») e *Inf.* VI 19 («urlar li fa la pioggia come cani»); frequenti inoltre, nell'*Inferno*, i riferimenti ai pianti dei dannati (III 22, IX 44, XVII 122, XXI 5, XXXIII 69).

⁴⁵ L'autore lo ribadisce più volte all'interno del suo epistolario, come è stato notato da FOLTRAN 2005, pp. 104-109.

particolare per il concilio dei demoni, Verdizzotti non può prescindere dalla lezione tassiana. Il motivo è collocato poco dopo la soglia del poema, dall'ottava 20 in poi, con notevole anticipo rispetto alla posizione in cui si trova invece nella *Liberata*. La struttura dell'episodio, del resto, segue un'articolazione leggermente diversa rispetto al modello: il concilio vero e proprio, convocato per ostacolare i cristiani ricorrendo curiosamente alla figura di Solimano e facendo leva sul suo indomito orgoglio, è infatti preceduto da un monologo in cui Satana osserva i progressi del campo cristiano e afferma:

«Dunque s'andranno i miei nemici altieri
sempre de le vittorie? E contra i miei
fidi seguaci ognor più forti e fieri
adempiranno i lor disegni rei?
Dunque riusciran vani i pensieri
sempre in tal guisa de i tartarei dei?
E 'l valor, che s'oppose a chi sta in cielo,
vinto sarà d'un vile umano zelo?
...
Ah non sia ver, fin qui s'abbia da gioco
in loro oprata la mia gran possanza.
Ben si vedrà (s'io son chi son) fra poco
quanto io far posso di mia antica usanza.
Io desterò tante armi, e tanto foco
da quel regno, che a me sì largo avanza
nell'oriente, che in Europa un solo
non tornerà di quel nefando stuolo'» (21 e 23).

In queste due ottave sono condensate quelle argomentazioni che in Tasso avevano invece trovato un'elaborazione più ampia. La serie di interrogative a compianto della situazione attuale e di riflessione sulla necessità di vendetta, che nella *Liberata* si dispiega per la lunghezza di tre stanze (*Ger. Lib.* IV 12-14), qui è concentrata in una sola ottava, la 21, mentre il proposito di seminare discordia e ricorrere alla lotta perenne è riassunto in pochi versi, immediatamente successivi (23 3-5), e preceduti dal perfetto calco tassiano «Ah non fia ver!» (*Ger. Lib.* IV 15 1).

Il resto del passo è dedicato ad una insistita descrizione del luogo infernale, di Satana e dei suoi compagni caduti, metamorfosati in orride creature. L'invocazione al Sole, affinché mostri al poeta l'«oscuro stuol» (25 7) e lo sostenga nella narrazione, ha lo scopo di sottolineare la contrapposizione tra la dimensione superna della luce e dello splendore, eternamente negata ai rivoltosi, e quella oscura e tenebrosa del profondo Inferno, del quale si dà la seguente figurazione:

«Loco è nell'umbilico, anzi nel core
de la terrena machina del mondo
cinto intorno di tenebre e d'orrore,
che di tutta la mole è il più profondo.
Quivi, ove il centro in giro a tutte l'ore
tira a sé il tutto, c'ha corporeo pondo,
regno ha Satan per carcere prefisso
da Dio nel mezo al sempiterno abisso» (26).

Verdizzotti abolisce poi la narrazione dei catastrofici fenomeni naturali di *Ger. Lib.* IV 3 e preferisce invece dire più semplicemente la provenienza degli spiriti («chi fuor d'un antro, chi d'oscura tomba / chi d'altro loco [...]», 27 4-5), evocando un'atmosfera al limite dello stregonesco e riducendo l'originaria vena affabulatoria tassiana a due versi di carattere meramente descrittivo («a stuolo a stuol le spaventose torme / vanno al tiran sotto diverse forme», 27 7-8, che richiamano il più articolato luogo della *Liberata*: «Tosto gli dei 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 mortel!», IV 4 1-4). La raffigurazione dei mostri infernali, immediatamente successiva, è all'insegna della varietà e unisce reminiscenze classiche (i tradizionali Arpie, Centauri, Scille, Gorgoni e Chimere) con una fauna tutta terrena:

«Altro di cane il capo, e del gran busto
l'umano aspetto il rimanente porta;
altro gran botta di colore adusto
sembra con faccia d'uom pallida e smorta;
altro ha di porco effigie, e in lungo fusto
di collo alzi d'augel la testa torta;

altro fra lunghi velli è un corpo involto,
c'ha d'uom le membra, e in mezo al ventre il volto.

Alcun d'un fier leone ha il dorso e 'l petto
ma d'artiglio di Griffio e piedi e mani;
cento e cento d'Arpie mostrano aspetto
con serpentine code e volti umani;
mille Centauri e Scille in fiero effetto
empion quell'atrio di mughiti strani,
mille Gorgoni e Satiri e Chimere
et mille d'empie bestie altre maniere» (29-30).

Un ulteriore scarto rispetto al modello tassiano si ha nel ritratto di Satana, che perde lo straordinario potere evocativo di cui è rivestito nella *Liberata* per indossare le vesti di una grottesca maschera della tradizione popolare, con tanto di corna attorcigliate:

«*Cento occhi, cento bocche, ha cento e cento*
orecchie e corna in capo oscure e torte;
mille gli pendon da l'orribil mento
serpi invece di peli in sé ritorte;
porge sol con lo sguardo altrui spavento,
altrui sol con lo sguardo induce morte» (33 1-6; corsivo mio).

Nel discorso che Satana rivolge ai suoi (ottave 34-42) viene tracciato un rapido quadro della situazione attuale e il re degli Inferi non fa altro che ribadire i propositi di rivolta enunciati nel monologo iniziale. L'uscita dei diavoli dalla voragine infernale per portare a termine i loro compiti di seminatori di discordie, che conclude il quadro, è descritta con maggior prolissità e dovizia di particolari rispetto alla fonte e occupa, a differenza di quanto avviene in Tasso, una lunga serie di ottave (43-52).

In conclusione, ciò che sembra di poter notare a proposito del *Boemondo*, è uno scarto rispetto al modello offerto dalla *Liberata* in direzione di un maggior indugio descrittivo sui dettagli della figurazione a scapito della resa della dimensione psicologia e del *fascinum* della figura di Satana; l'adesione, a tratti fedele, ai moduli tassiani lascia spesso spazio ad una rappresentazione che sconfinava nel

grottesco e nel popolare, svuotando il *topos* del concilio delle potenzialità evocative che invece Tasso gli aveva conferito.

La stessa carenza di attenzione ai risvolti psicologici interiori del re degli Inferi si riscontra nel *Tancredi* di Ascanio Grandi, poema in venti canti pubblicato a Lecce nel 1622. Parallelamente a quanto avviene nella *Liberata*, il IV libro si apre con un concilio di demoni e con la descrizione, da un lato, del luogo, dall'altro della figura, eretta al centro, di Belzebù:

«Tra' più inospiti monti, e più nevosi
de l'aspra Scizia è speco sì profondo,
che giunge dove in mezo de' gravosi
pesi de l'ampia terra ha centro il mondo,
e tutti l'apre e disserra i lagrimosi
chiostri del duol fin al tartareo fondo,
e v'immerge non bella, e tenebrata
questa luce sì dolce ivi non grata.

Scende colà lunghissima catena
dal Polo, e su nel Polo avvinta resta,
e dietro al tergo a Belzebù incatena
le braccia, e ferrea e adamantina è questa:

...

Una incude tra' piè, l'altra sta appesa
con saldi nodi infra le tempie d'esso:
troppo è tirata in giù la fronte offesa,
e troppo è dilungato il corpo oppresso,
e a l'una e a l'altra pianta sì distesa
fugge il terren, ch'esser dovria dappresso:
gli occhi erge in su tra quel suo crollo eterno,
e bieco ei guarda il Ciel sommo e superno» (IV 1, 2 1-4, 3).

Lo sguardo di Belzebù, benché misto di ira e dolore («I cerchi ove bramò seggio stellato, / oh con quant'odio ognor l'empio rimira», IV 4 1-2), non riflette tuttavia la nostalgica malinconia per la luce che invece affligge il Satana tassiano,

e anche la rappresentazione della sua figura si riduce al rilievo di pochi dettagli, privi di ogni maestosità: «scuote d'adunche corna il capo armato: / scende ampia lingua, immensa coda aggira» (IV 4 5-6).

La visione del mondo infernale all'insegna della diversità e della disomogeneità è espressa nel momento in cui Belzebù convoca il concilio:

«Oh che strano *Senato* a lui sen corse,
baroni orrendi, eroi di tetri abissi,
senatori di morte, le cui forme
han forma diversissima difforme» (IV 5 1-4; corsivo mio).

L'intento di elevare il linguaggio e sottrarre così la rappresentazione del meraviglioso demoniaco all'ipoteca popolare, ma anche di ricondurre l'assemblea negli Inferi ad una riunione terrena, induce Grandi ad attribuire ai partecipanti appellativi propri del lessico politico: essi sono infatti definiti «baroni» e «senatori», e il loro concilio è chiamato «Senato». La tenuta del registro alto non viene meno nelle ottave seguenti, quando - dopo aver elencato il tradizionale catalogo delle creature (ottave 6-7) e aver rappresentato Belzebù momentaneamente libero («Dio permettente», IV 9 3) dalle catene e assiso sul trono - viene scenograficamente dispiegato il concilio vero e proprio:

«S'assiser tutti in balze orride, e cinte
di foco, e degne più quanto più basse,
et ei formava poi distinte voci
informamente orribili ed atroci» (IV 11 5-8).

Le balze infernali diventano i gradoni di un immaginario anfiteatro, su cui prendono posizione i vari partecipanti, disposti ad ascoltare le parole del loro signore, definite dall'ossimoro «formava [...] informamente», teso a sottolineare l'orrore che suscita l'eloquio di Satana.

La due similitudi, nell'ottava seguente, volte ad esprimere con equivalenze con il mondo naturale il parlare del re degli Inferi, contribuiscono ad elevare ulteriormente il linguaggio:

«Era il suo favellar qual se d'Egeo
scioglie là tra le Cicladi i suoi stridi,

allor che 'l frange aspro Aquilon Rifeo,
 e fin al fondo apre i cerulei nidi;
 o, quando i lacci suoi scuote Tifeo,
 qual d'Inarime i mar mughiano, e i lidi;
 o qual rumor fa Mongibel, se stanco
 move l'avvinto Encelado il suo fianco» (IV 12).

Il discorso di Belzebù, infine, che non lascia trasparire niente del rimpianto elegiaco per la luce o della psicologia del personaggio, si risolve in un breve resoconto della situazione storica attuale e si conclude con la decisione, analoga a quella della *Liberata*, di sfruttare gli amori e le offensive belliche per seminare discordie nel campo cristiano⁴⁶. Nel *Tancredi*, quindi, la maestosità e la grandiosità del mondo diabolico è resa più dal punto di vista lessicale e descrittivo, sorretta dalla volontà del poeta di mantenere la figurazione su un registro stilistico alto, che non nell'ottica di dare spazio alla psicologia del re degli Inferi, cercando di approfondirne il rovello interiore e il rimpianto per la felice condizione primigenia.

In conclusione, per la rappresentazione del soprannaturale di matrice infernale sono presenti, nei poemi che intendono continuare o ampliare la trama della *Liberata*, soluzioni diverse e personali. Dal punto di vista degli elementi che costituiscono l'ossatura del *topos* del concilio - descrizione dell'oscuro abisso, dei partecipanti e di Satana, e discorso di quest'ultimo - si assiste ad un generale tentativo di recupero della lezione tassiana, all'interno del quale i singoli poeti inseriscono ulteriori dettagli della figurazione, spesso risalenti al modello della *Commedia*⁴⁷. In precario equilibrio tra classicità e maestosità da un lato, e ipoteca

⁴⁶ Degna di nota è la prima ottava dell'arringa, in cui Belzebù si rivolge solennemente ai suoi con il tono di un comandante che cerca di accattivarsi, con una insistita *captatio benevolentiae*, il consenso dei sottoposti: «'Nemici del Ciel', disse quell'empio, / 'O duci inferni, o stigi semidei, / anzi o veraci del tartareo tempio / sotto mia deità temuti dei, / se voi là suso con eccelso esempio / fuste, e poi chiari consiglier qui miei, / non mancate a voi stessi or che feroci / vengono avisi a noi per tante voci'.», *Tancredi* IV 15.

⁴⁷ L'impostazione dantesca ha lasciato, per la rappresentazione del demoniaco (ma anche del divino) una traccia indelebile. Cfr. BALDASSARRI 1977, pp. 39 e segg. Tra gli epigoni di Tasso, colui che più di altri ha reso particolarmente evidente la fedeltà al testo di Dante è stato Francesco Bracciolini, con la sua *Croce racquistata* (Parigi, 1605), soprattutto per quanto riguarda la raffigurazione dell'oltretomba all'insegna del nero e di marcate connotazioni olfattive.

popolaresca e suggerimenti danteschi dall'altro, il demoniaco fatica a trovare una raffigurazione equiparabile a quella fornita da Tasso. Inoltre, se il ruolo centrale e imprescindibile, sotto il profilo strutturale, della macchina diabolica nella trama epica viene generalmente riconosciuto, non mancano tuttavia casi di totale messa al bando della soluzione tassiana, come accade, ad esempio, dell'*Eracleide* di Gabriele Zinano (Venezia, 1623) o della *Babilonia distrutta* di Scipione Errico (Venezia, 1624), dalla cui intelaiatura è escluso il tipico concilio dei demoni e sono quasi assenti gli interventi degli spiriti infernali.

PARTE SECONDA

Capitolo 3

Antonino Alfano e l'accademia degli Accesi di Palermo

Il profilo biografico di Antonino Alfano è caratterizzato da tratti incerti, resi ancora più sfumati dalla scarsità di notizie che possano ricostruirne con esattezza le tappe. Se luogo e data di morte - Palermo, 16 agosto 1578 - possono essere affermati con certezza¹, niente si sa riguardo l'anno di nascita dell'autore palermitano. Gli storici del tempo, inoltre, non vanno oltre modesti e generici cenni biografici: filosofo e teologo «dottissimo»², Alfano fu tra i più importanti membri, con il nome di «Solingo», dell'accademia degli Accesi.

Fondata a Palermo nel 1568 sotto la protezione del viceré Francesco Ferdinando d'Avalos³, si tratta di un sodalizio letterario strettamente collegato al potere politico. L'accademia degli Accesi si pone infatti come esperienza intellettuale promossa e protetta da una corte che intende stabilire uno stretto legame programmatico con il mondo della cultura, con il proposito di imprimere una svolta alla vita letteraria palermitana, caratterizzata alla metà del Cinquecento da un mercato editoriale scarsamente produttivo⁴ e messa in crisi

¹ Si vedano le notizie riportate da MONGITORE 1707-1714: «Obiit Panormi 16 Augusti 1578, & in Ecclesia S. Pietri Martyris, nunc Monialibus Vallis viridis adiuncta, sepelitur» (vol. I, 1707, p. 41). Anche MAZZUCHELLI 1753-1763 fornisce le stesse indicazioni: «morì a' 16 d'Agosto del 1578, e venne seppellito nella Chiesa di S. Pietro Martire» (vol. I, parte I, 1753, p. 467). Né MIRA 1973 aggiunge altro, ma dice solamente, di Alfano, «da Palermo, filosofo, teologo e poeta» (vol. I, p. 24), riportando poi la data della morte.

² Cfr. MONGITORE 1707-1714: «Panormitanus Philosophus, ac Theologus doctissimus» (vol. I, 1707, p. 41) e MAZZUCHELLI 1753-1763: «filosofo e teologo» (vol. I, parte I, 1753, p. 466).

³ Cfr. MAYLENDER 1981, vol. IV, pp. 28-34.

⁴ Per un panorama del mercato editoriale siciliano nel XVI secolo si vedano EVOLA 1976 e EVOLA 1940. Entrambi sottolineano la marginale rilevanza della stampa siciliana rispetto

dalla chiusura, nel 1554, dell'importante accademia dei Solitari, una delle prime accademie istituite nel Mezzogiorno e la prima ad essere fondata nella città di Palermo⁵. L'esperienza degli Accesi non è di lunga durata; le notizie relative alla sua conclusione, segnata dall'assenza di un progetto intellettuale organico e duraturo e su cui ha influito, con molta probabilità, la diaspora di alcuni dei letterati più influenti, restano tuttavia confinate nell'incertezza e nella mancanza di notizie sicure⁶.

Nonostante la breve esistenza, quella degli accademici Accesi è una realtà alla quale occorre riconoscere un rilievo particolare all'interno del panorama letterario e culturale siciliano. Si tratta infatti, come sottolinea Maylender, della «prima Accademia poetica sorta in Sicilia ad imitazione delle consorelle d'Italia»⁷ e della quale possediamo un *corpus* di norme legislative - i *Capitoli* - che costituisce uno dei primi esempi di codice accademico dell'isola⁸. Tale statuto regolamenta in maniera rigorosa il comportamento dei membri, dal reclutamento dei nuovi adepti all'elezione del «Principe»; chiarisce inoltre ulteriori aspetti della vita accademica, vincolata a regole precise anche per quanto riguarda la

ad altri centri culturali italiani; in particolare, in Sicilia «non si pubblicarono che opere di interesse puramente locale e di scrittori siciliani, quando, in altre città, con varietà di caratteri e di bellezza di edizioni, venivano fuori opere di classici italiani, latini e greci, bibbie, salteri ed ogni altro libro di cultura»; inoltre, «mentre le regioni più progredite facevano a gara per avere le loro tipografie, in Sicilia Palermo e Messina stentavano a mantenere le proprie; le altre città non ne sentivano il bisogno» (EVOLA 1940, p. 23).

⁵ Fondata nel 1549 dal letterato e giureconsulto Paolo Caggio, quella dei Solitari è una delle prime accademie istituite nel Mezzogiorno e la prima sorta nella città di Palermo. Nei suoi pochi anni di vita (viene soppressa nel 1554) si distingue soprattutto per la volontà di far emergere la Sicilia dal proprio isolamento culturale attraverso la conoscenza e la diffusione delle opere dei maggiori scrittori italiani, primi fra tutti Petrarca, Boccaccio, Bembo e Aretino. Cfr. MAYLENDER 1981, vol. V, pp. 207-208.

⁶ Secondo Maylender, l'esperienza degli Accesi si esaurisce nel 1581 quando, «in seguito al decesso dei migliori Accademici ed a discordie interne», il sodalizio si scioglie, per cedere il testimone all'accademia dei Resoluti, fondata dai dissidenti, e per risorgere poi nel 1622 sotto il nome di accademia dei Riaccesi (MAYLENDER 1981, vol. I, p. 30); nel saggio premesso all'edizione palermitana degli *Avvertimenti cristiani* di Argisto Giuffredi (1896) Luigi Natoli afferma invece che nel 1573 l'accademia era già sciolta.

⁷ *Ibidem*, p. 29.

⁸ Delle oltre 2000 accademie archiviate da Maylender, solo il dieci per cento circa ha lasciato tracce evidenti di un apparato legislativo. Lo schema del testo delle leggi, più o meno ampio e variamente soggetto a procedure di personalizzazione, è comunque fisso e duraturo: si danno indicazioni sulle modalità di riunione e di lavoro, si formalizzano le cariche e le gerarchie, si formulano criteri per le nuove ammissioni, si enunciano divieti e raccomandazioni per le norme comportamentali e la pratica scrittoria.

prassi delle dediche⁹, della censura¹⁰ e, soprattutto, per ciò che concerne gli argomenti trattati dagli intellettuali accademici: l'unica modalità consentita di discorsi rivolti al potere politico ed ecclesiastico, in una istituzione strettamente controllata dal potere vicereale e influenzata dai processi post-conciliari di tridentinizzazione delle coscienze, è quella encomiastica e celebrativa:

«Si guarderanno gli Accademici di trattare cose in pregiudicio del compagno, ne meno cose malediche contro alcuno e tanto più contro Principi, Prelati, o altri Officiali preminenti. Verseranno in emendare i loro componimenti, in leggere lettioni di purgati autori, in fare Orationi o discorsi, in guisa tale che non si vegna a trattar cose pertinenti alla Chiesa e ne a governo di Stato particolare»¹¹.

Le norme legislative dell'accademia, infine, sottolineano in maniera rigorosa l'obbligo della segretezza delle attività interne al sodalizio, delineando i contorni di un ambiente esclusivo e, almeno in sede di dichiarazione programmatica di intenti, rigidamente chiuso verso l'esterno:

«Quello che si avirà trattato nell'Accademia, uscito che sarà l'Accademico, fuori no l'abbia a palesare ad uomo vivente, né ancor al proprio Accademico che quel giorno non vi fosse intervenuto, sotto la suddetta pena, e basti che di ciò vi sia la relazione di due Accademici non sospetti»¹².

Frutto dell'intensa attività poetica dei letterati Accesi è la pubblicazione di due sillogi liriche: le *Rime dell'Accademia degli Accesi di Palermo, libro primo*, pubblicate dalla tipografia palermitana Mayda nel 1571, e le *Rime dell'Accademia degli Accesi di Palermo, libro secondo*, date alle stampe ancora per i tipi di

⁹ «Il Principe ne altro Accademico non debba dare ne offerire ne dedicare l'opera dell'Accademia senza il consentimento del corpo dell'Accademia, sotto pena di esser privato del principato e del numero degli Accademici; e dedicate che saranno le opere non si possono spargere innanzi di aversi presentato alla persona dedicata» (*ibidem*, p. 33).

¹⁰ «Volendo qualsivoglia Accademico componere qualsivoglia compositione sua particolare sotto nome di Accademico, debbia quella opera portare in Accademia e sottometterla al giudizio di essa» (*ivi*).

¹¹ *Ibidem*, p. 31.

¹² *Ivi*.

Mayda due anni più tardi, nel 1573¹³. Le due raccolte si presentano come un insieme di micro-canzonieri di vari autori e di varia consistenza, per un totale di 873 testi tra sonetti, canzoni, madrigali e rime in ottava. Grazie soprattutto a repertori bio-bibliografici sette e ottocenteschi¹⁴, è possibile ricostruire il profilo delle personalità coinvolte nei due progetti editoriali: si tratta prevalentemente di nobili e cavalieri, accompagnati da un esiguo numero di rappresentanti del clero, tutti dotati di uno pseudonimo (come regolamenta la prassi di ogni accademia d'Italia) che diventa il contrassegno di una identità seconda e intellettualistica mediante la quale il letterato si eleva dal contesto dei “volgari”¹⁵.

La forma della silloge accademica si configura, all'interno del panorama editoriale siciliano, come l'esito più rappresentativo dell'attività poetica dell'isola, in cui confluiscono le esperienze più variegata e composite anche per quanto concerne il dibattito tra adesione ad un modello “toscano”, retoricamente elevato di composizione lirica, e rivendicazione del modello linguistico siciliano. Anche le due raccolte degli accademici Accesi si inseriscono nella *querelle* e stabiliscono uno stretto legame tra produzione letteraria e questione della lingua, con l'intento di prendere le distanze dalla sfera municipale del dialetto siciliano e da quelle esperienze, come la pubblicazione delle *Osservantii di la lingua siciliana* (Messina, 1543) dell'umanista siracusano Claudio Mario Arezzo, volte a cercare di codificare una grammatica della lingua dialettale¹⁶. Lo statuto dell'accademia sottolinea programmaticamente questo progetto: nei *Capitoli* si afferma infatti che non verranno ammessi a far parte del sodalizio coloro che «non saranno [...] letterati o compositori nella Lingua Greca, o Latina, o Toscana»¹⁷.

La problematica linguistica e la volontà di proporre una scrittura sovra-

¹³ I due libri delle *Rime* saranno poi ristampati, in un unico volume, nell'unica riedizione conosciuta: *Rime degli Accademici Accesi di Palermo, divise in due libri. Seconda impressione. Aggiuntovi due scelte di rime di vari illustri poeti siciliani del MD e MDC, con un catalogo, una grammatica e dizionario siciliano, raccolta da G. B. Caruso*, Palermo, 1726.

¹⁴ Si vedano MONGITORE 1707-1714, vol. I (1707) alla voce «Accensorum Academia», MAZZUCHELLI 1753-1763, vol. I, parte I (1753), pp. 36-37 e MIRA 1973, vol. I.

¹⁵ L'assunzione del nome accademico è anche, come ha notato Quondam, «una sorta di rito di passaggio, una rinominazione [...] che assume la funzione di sospendere la validità degli statuti sociali ‘normali’» (QUONDAM 1982-1992, p. 827).

¹⁶ Per la questione della diffusione della lingua italiana in Sicilia e i tentativi di difesa del siciliano come lingua per le scritture letterarie si veda SORRENTO 1921.

¹⁷ MAYLENDER 1981, vol. I, p. 30.

regionale che si iscriva nel solco di una letteratura “alta” si affiancano all’imitazione della lingua di Petrarca, consolidatosi come modello indiscusso per la lirica a partire dalla pubblicazione delle *Prose della volgar lingua* di Bembo nel 1525. I due aspetti sono profondamente interconnessi tra loro e legati all’ambiente dell’accademia: il fenomeno del petrarchismo e la sua diffusione “di massa” (scrivere sonetti petrarcheschi era considerato requisito indispensabile per gentiluomini e dame) passano infatti in gran parte proprio attraverso tale istituzione¹⁸. Ne sono una testimonianza le decine di raccolte promosse direttamente dagli editori cinquecenteschi (Giolito in particolare¹⁹) ed esemplate non solo sulla lingua, sul lessico e sullo stile di Petrarca ma anche sulla forma-canzoniere che, grazie al veicolo della stampa e, in particolare, a partire dall’edizione aldina del 1501 dei *Rerum vulgariū fragmenta*, diviene il mezzo privilegiato per la diffusione della tradizione lirica, sia sotto forma di collezioni di rime individuali, sia di sillogi composte da micro-canzonieri di autori vari²⁰, come nel caso delle *Rime* degli accademici Accesi²¹.

Entrambe le raccolte sono inaugurate dalle liriche di Antonino Alfano, che costituiscono, oltre alla *Battaglia celeste tra Michele e Lucifero*, pubblicata a Palermo nel 1568 presso la tipografia di Giovan Matteo Mayda, gli unici componimenti noti dello scrittore siciliano²². Si tratta di un micro-canzoniere di 64 testi (più 3 di altri autori) contenuti nel I volume, e di un gruppo di 9

¹⁸ Cfr. QUONDAM 1982-1992, pp. 866-867.

¹⁹ Cfr. QUONDAM 1977.

²⁰ Cfr. CANNATA 2000.

²¹ Il doppio volume delle *Rime* sembra configurarsi come un esperimento piuttosto tardivo all’interno del panorama delle pubblicazioni di raccolte liriche: tra gli anni ’60 e ’70 del Cinquecento, infatti, la formula della silloge di autori vari tende ad esaurirsi. Uno degli ultimi esempi, una sorta di consuntivo finale della voga letteraria dell’antologia, è offerto dai due libri *De le rime di diversi nobili poeti toscani raccolte e curate dal poligrafo Dionigi Atanagi e stampate a Venezia, nel 1565*, da Ludovico degli Avanzi.

²² In EVOLA 1976, p. 79 si trova in realtà notizia anche di un poema dedicato alle imprese guerresche di Francesco Ferdinando d’Avalos dal titolo *Vittoria del Marchese di Pescara* (Palermo, per Giovan Matteo Mayda, 1571). Secondo MAZZUCHELLI 1753-1763, MARI 1832 e MONGITORE 1707-1714, il poemetto si troverebbe contenuto nel I volume delle *Rime*, a c. 9, ma non ne ho trovata traccia. Un componimento di Alfano è presente anche nelle *Rime di diversi belli spiriti della città di Palermo nella morte della signora Laura Serra et Frias* (Palermo, Mayda, 1572), contenente 33 liriche “toscano” di autori appartenenti, per la maggior parte, all’accademia degli Accesi (vi figurano infatti, tra gli altri, i nomi di Argisto Giuffredi, Bartolomeo Bonanno, Francesco Bisso, Stefano D’Anna, Vincenzo Del Bosco, Girolamo Le Rape).

sonetti, presenti nel II, di vario argomento e di varia tipologia, contraddistinti da varie modalità di recupero di forme e stilemi del patrimonio petrarchesco, a partire dalla struttura in cui i testi si confezionano e vengono proposti al lettore. L'originaria bipartizione del *Canzoniere* e la sottile e variegata trama di connessioni che unisce i componimenti lasciano infatti il posto ad uno schema, ricorrente nella sezione di ciascun autore delle *Rime* palermitane, costituito da una serie di liriche (in apertura) di encomio del potere vicereale e da uno o più sonetti (in chiusura) di preghiera e di pentimento; il racconto lirico, inoltre, si articola su una lunga serie di scritti d'occasione e di lode per amici accademici e personalità palermitane in cui il registro spirituale, prevalente, si mescola spesso con il mitologico e il bucolico, mentre non mancano rime collegate a esperienze della quotidiana contemporaneità. Sono presenti, ad esempio, componimenti in morte del compagno accademico Giovan Battista Macarello (sonetto 38) e dei due musicisti, l'uno messinese e l'altro palermitano, Pietro Morabito (sonetto 39) e Iacopo D'Aurea (canzone 42), entrambi vicini all'ambiente dell'accademia. Figurano inoltre esempi di scambi comunicativi tra Alfano e i membri del sodalizio, nella forma di sonetti amebici di proposta del tema e risposta (sonetti 31-32, in dialogo con Girolamo Le Rapi; sonetti 47-48, con Marco Antonio Malatesta), in cui il secondo componimento è costruito sulle stesse parole rima del primo e sulla ripresa degli stessi stilemi e motivi fino ai limiti del virtuosismo verbale più ardito.

La mancanza di una struttura definita nell'organizzazione dei testi e l'assenza di un percorso tematico all'interno della lunga casistica di scritture testimonia la disgregazione cui, dopo la metà del XVI secolo, va incontro l'ormai inflazionata forma-canzoniere. Veicolo di una diffusione linguistica e di genere quasi senza pari nella storia della letteratura italiana, infatti, il canzoniere conosce una eccezionale fortuna, ma si priva anche ben presto dell'originaria fisionomia, riducendo ai minimi termini le ragioni degli accostamenti dei singoli testi e facendosi mero itinerario di giustapposizioni e citazioni, mutandosi con crescente frequenza in raccolta o libro di rime²³. Come ha notato Erspamer a proposito delle rime di Galeazzo di Tarsia, quella che si opera sui *Rerum vulgarium*

²³ Cfr. FEDI 1988.

fragmenta è una sorta di «dissezione anatomica»²⁴, che al complessivo valore dell'organismo poetico sostituisce la decontestualizzazione dei singoli elementi. La stessa conclusione avanzata per l'organizzazione esteriore dei componimenti può essere estesa anche al repertorio stilistico, tematico e lessicale usato. La scrittura del letterato accademico intrattiene infatti con l'archetipo petrarchesco un rapporto indubbiamente riconoscibile ma labile: se il repertorio tematico è infatti interamente desunto dai *Rerum vulgarium fragmenta*, l'imitazione del lessico, della sintassi e delle strutture lascia ben poco spazio all'*inventio*: il libro di rime petrarchesco diventa un repertorio puramente citazionistico a cui attingere a piene mani, un universo di *loci communes* pronti ad un riuso fondato sul puro esercizio stilistico e sul virtuosismo comunicativo²⁵.

²⁴ ERSPAMER 1993-1996, p. 210.

²⁵ Si veda, a questo proposito, GIRARDI 1999, pp. 159-210.

Capitolo 4

La materia della *Battaglia celeste tra Michele e Lucifero*

I. La scrittura della *Battaglia celeste tra Michele e Lucifero* è fortemente influenzata e ispirata dagli eventi storici che precedono l'impresa di Lepanto del 1571. Il poema viene infatti composto all'indomani della sconfitta turca avvenuta a Malta nel 1565, a cui si fa esplicito riferimento in un'ottava del secondo canto:

«Ecco di novo il Solimano assalta,
voler di soggiogar, fame d'avere
i guerrier de la bianca croce e Malta,
e qui fa molti danni, uccide e fere.
Ma Dio, che spesso i suoi soccorre e essalta,
così barbare genti e così fiere
vuol che Filippo, re di Spagna, tolga
e l'armata del turco in fuga volga» (II 66).

Il successo ottenuto dai cavalieri di Malta e dalle truppe spagnole, reso possibile anche grazie al decisivo intervento del viceré di Sicilia, García de Toledo¹, venne immediatamente avvertito come un episodio di cruciale importanza nella lotta contro gli infedeli ed ebbe notevoli ripercussioni in tutto il continente europeo. Negli ambienti siciliani, e in generale nel sud Italia, inoltre, il problema della

¹ Cfr. DI BLASI 1983, vol. III, pp. 66-67. Alfano non manca di sottolineare, nel poema, il ruolo avuto dal viceré nell'impresa: «E manda don Garzia saggio, onorato, / quasi re di Sicilia e del mare, / ch'in Malta sol col nome ha spaventato / lo scita barbar, sì che 'l fa levare» (II 67 1-4).

minaccia turca era stato percepito con particolare urgenza, a causa delle continue incursioni dei corsari ottomani nelle acque dell'isola; anche in conseguenza di ciò, i viceré Juan de Vega (1547-57) e García de Toledo (1565-68) avevano lavorato per approntare fortificazioni e torri di avvistamento lungo le coste e per fornire equipaggi e rifornimenti alle truppe spagnole, tanto da rendere la Sicilia il principale arsenale della flotta di Filippo II². Due anni dopo la conclusione del concilio di Trento, l'impresa di Malta segnava il ritorno alla lotta contro gli infedeli (che avrebbe raggiunto il suo apice, di lì a poco, con la battaglia di Lepanto) e dunque il recupero di quella sensibilità religiosa che, dal punto di vista cattolico, era stata la forza propulsiva delle crociate e che la Controriforma stava rigenerando. La notizia della vittoriosa difesa dell'isola, ultimo baluardo della cristianità contro l'avanzata turca nel Mediterraneo, si diffuse rapidamente e commosse «non soltanto gli stati, ma anche l'opinione pubblica e la letteratura»³, dando vita ad un clima di rinnovato entusiasmo e di ferventi aspettative.

Con questi presupposti, non stupisce allora come l'evento della vittoria cristiana del 1565 abbia esercitato profonde suggestioni nel definire la coeva produzione letteraria italiana, come del resto avrebbe fatto, in misura assai maggiore e qualche anno più tardi, l'impresa navale delle Curzolari⁴; anche l'esperienza di Antonino Alfano, da questo punto di vista, non si sottrae alle sollecitazioni ricevute da tali avvenimenti storici, assorbite fino ad attraversare non solo il poema sulla rivolta di Lucifero ma anche altri segmenti delle sue opere. Nel sonetto inaugurale del canzoniere contenuto nel primo volume delle *Rime dell'Accademia degli Accesi di Palermo* (1571) e dedicato al viceré di Sicilia Francesco Ferdinando d'Avalos, infatti, il poeta siciliano accenna all'impresa navale cui il marchese di Pescara avrebbe partecipato nel 1571:

«[...] 'l sommo Giove
per punir il gran fallo d'Oriente
desterà l'arme a la più fida parte:

² Cfr. DI BLASI 1983, vol. III, pp. 48-57, BENIGNO 2003, vol. I, pp. 134-147 e BRAUDEL 1953, pp. 1075-1286, cui si rimanda anche per un quadro generale sulle ambizioni turche per il dominio del Mediterraneo.

³ Cfr. DIONISOTTI 1971, p.473.

⁴ Per una rassegna delle opere ispirate dalla battaglia di Lepanto si veda il regesto di MAMMANA 2007.

sì vedrem poi da l'alte vostre prove,
Avalo invitto, alfin vinto il possente
dragon di Scizia, a voi inchinarsi Marte» (c. 1_r, vv. 9-14).

Ancora nello stesso volume di *Rime* il cantore della battaglia di Michele e Lucifero viene presentato nell'atto di accingersi a celebrare la vittoria promessa dal cielo a «tanto duce»:

«Voi che vincete con l'ingegno e l'arte
quanti mai fur in questa e 'n altra etate
mentre la guerra di Michel cantate
per far scrivendo gloriar le carte,
or ch'aspra guerra a noi superbo Marte
minaccia, e s'apparecchian con le spate
in Oriente nove genti armate
per far vermiglia questa nostra parte,
e mille schiere van de' nostri elette
guidate dal consiglio e dal valore
del magno Avalo invitto a la difesa,
a cantar v'accingete, o degna impresa,
la vittoria fatal, il sommo onore,
ch'a tanto duce il Ciel largo promette» (c. 9_v; corsivo mio).

Nella composizione della *Battaglia celeste tra Michele e Lucifero* la storia riveste un ruolo di cruciale importanza: le guerre contemporanee, infatti, possono essere lette come uno specchio della lotta tra Dio (o Michele) e Satana, con un continuo slittamento semantico dal piano metastorico a quello storico e viceversa. Non solo gli eventi storici diventano quindi la realizzazione e l'attuazione di un disegno divino teleologicamente e tridentinamente orientato, ma lo scontro tra Dio e Satana viene a costituire il modello archetipico di tutte le guerre sostenute dalla cristianità contro i propri nemici, interni ed esterni.

II. Incorniciato da sonetti in lode di Alfano scritti da membri dell'accademia degli Accesi⁵, il poema sulla ribellione di Lucifero è preceduto da due dedicatorie agli inquisitori del Regno di Sicilia⁶ in cui vengono enunciati i principi di poetica che presiedono alla composizione dell'opera. Nella prima (la più lunga e articolata delle due) Alfano mette innanzitutto in evidenza come il suo poema sia scritto «in lingua italiana»⁷, notazione di importanza non secondaria se si tiene conto della vitalità del dibattito sulla questione della lingua negli ambienti letterari siciliani, e di come rilevanti personalità accademiche, tra cui Paolo Caggio e Argisto Giuffredi, fossero attivamente intervenute nella *querelle* prendendo le difese del toscano come lingua più adatta per le scritture letterarie⁸. La medesima affermazione compare anche nella seconda dedicatoria, accostata ad una nota sulla forma metrica adottata («avendo io composto *in ottava rima italiana* la battaglia degli angeli»⁹) e alla rivendicazione del primato per la trattazione del tema rispetto alla precedente tradizione latina e volgare: «soggetto [...] *mai non d'altri che da me* (e non sia con arroganza detto) *in rime volgari né latine*

⁵ Vi figurano i nomi dei letterari palermitani Argisto Giuffredi, Bartolomeo Bonanno, Francesco Bisso, Giovan Battista Maccarello e Stefano D'Anna.

⁶ La dedica, all'interno dei poemi sacri cinque-seicenteschi, è un elemento ricorrente e quasi costante, cui in taluni casi si accompagnano, nel corpo del testo, digressioni encomiastiche al dedicatario. Cfr. *Dopo Tasso: percorsi del poema eroico* 2005, pp. 285-309 e PAOLI 2009.

⁷ «mi risolsi [...] comporre *in lingua italiana* la presente celeste battaglia» (c. A2_r; corsivo mio).

⁸ Paolo Caggio (Palermo, 1525-1562) è il primo letterato siciliano a farsi promotore della cultura toscana nell'isola. Fonda, nel 1548, l'accademia dei Solitari, con l'intento di dare inizio ad un fervido e inteso rinnovamento delle lettere in Sicilia attraverso la lettura e l'imitazione di Dante, Petrarca e Boccaccio, ma anche di scrittori moderni quali Bembo e Aretino. Cfr. ROMEO 1979, vol. IV, pp. 359-385. Prosecutore dell'opera di Caggio è Argisto Giuffredi (Palermo, 1535 ca.-1593), fondatore, con il nome di «Contemplativo», dell'accademia palermitana degli Accesi; autore di numerose opere, è nelle *Annotazioni al Compendio del signor Massimo Troiano* e nelle *Osservazioni sopra alcune parole del Decamerone* che emergono la sua ammirazione per le Tre Corone e per le teorie bembiane e la sua tenace difesa del toscano (cfr. ROMEO 1979, vol. IV, pp. 359-385 e SORRENTO 1921). La stessa accademia degli Accesi prende programmaticamente posizione a favore del modello linguistico toscano: come si è ricordato in precedenza (cfr. p. 92), nei *Capitoli* si afferma infatti che non saranno ammessi a far parte del sodalizio coloro che «non saranno di ottima vita, e letterati o compositori nella Lingua Greca, o Latina, o Toscana» (MAYLENDER 1981, vol. I, p. 30).

⁹ c. A3_r; corsivo mio. La questione sul verso conveniente alla poesia epica in volgare diventa, a partire dagli anni '30 del Cinquecento, un *primum* all'interno del dibattito sul poema eroico che prende vita all'indomani della riscoperta della *Poetica* di Aristotele (cfr. BORSETTO 1990, pp. 179-222), e ha ripercussioni anche sulle narrazioni in versi di argomento sacro, scritte alternativamente in ottava rima o in endecasillabi sciolti.

tentata»¹⁰.

La narrazione della guerra tra angeli, inoltre, si contrappone programmaticamente ad un *epos* cavalleresco di ariostesca memoria, alle cui inverosimili vicende Alfano intende opporre la verità della materia sacra. Si legge infatti ancora nella prima dedicatoria:

«[...] parendomi al dover conforme che, se 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* scritta sotto le similitudini e le metafore, ancorché mental fosse e in un batter d'occhio o meno fornita»¹¹.

Nonostante la dichiarata opposizione alle *favole* della tradizione cavalleresca, tuttavia, elementi strutturali del racconto romanzesco - sospensioni, interruzioni e riprese del discorso - sono più volte utilizzati in passaggi chiave della narrazione, in concomitanza, ad esempio, di snodi della storia e di chiusura di canto; l'adozione di tali elementi si rivela però totalmente strumentale e finalizzata alla dilatazione dell'unico evento narrato (la lotta tra il Serafino ribelle e il campione di Dio, Michele) e al differimento della sua inevitabile conclusione (il trionfo degli angeli fedeli). I meccanismi della narrazione romanzesca, sospensiva e deviante, vengono utilizzati come meri espedienti di ritardo, di rallentamento e dilazione di un racconto teleologicamente ordinato, privo di ogni imprevisto e sorpresa, e orientato verso un'unica meta già prestabilita, e costituiscono quindi solo uno strumento della composizione poetica, non più il fondamento di una visione dell'uomo e del mondo. L'esiguità dei pochi avvenimenti risulta inoltre gravata da un insistente moralismo e dalla frequente intrusione di questioni dottrinali volte a educare il pubblico dei lettori a «l'umiltà e contenenza degli affetti»¹²; questa istanza didattica, che scaturisce dai «santi discorsi»¹³ che Alfano si appresta a narrare, non viene invece riconosciuta alle *favole* dei romanzi, dei

¹⁰ C. A3_r; corsivo mio. Sul *topos* del raccontare «cosa non detta in prosa mai né in rima» (*Orl. Fur.* I 2 1) si veda CURTIUS 1992, pp. 100-101.

¹¹ C. A2_{r-v}; corsivo mio. L'espressione *favole dei poeti* è di derivazione dantesca: «[...] parole fittizie, sì come sono le favole de li poeti» (*Conv.* II 1 3), ossia, le favole mitologiche, e in generale le finzioni poetiche.

¹² C. A2_v.

¹³ *Ivi.*

quali si rifiutano programmaticamente non solo le strutture poetiche, ma anche i valori umanistici di costruzione del proprio destino da parte dell'eroe e di libertà d'azione («da quelli sciocchi e vani pensieri se ne impara ad esser superbo nelle imprese del mondo»¹⁴).

È infine alle modalità di rappresentazione dei contenuti astratti della storia sacra narrata che il poeta siciliano dedica un ultimo significativo segmento della prima dedicatoria: la battaglia celeste è

«scritta sotto le similitudini e le metafore, ancorché mental fosse e in un batter d'occhio o meno fornita, [...] per potersi esplicar meglio e darsi ad intendere perché le cose spirituali e invisibili da queste visibili e carnali s'intendono e conoscono»¹⁵.

Il ricorso ad elementi del mondo materiale e sensibile per parlare di Dio e di realtà soprannaturali, autorizzato fin dalla Scrittura (si veda il versetto della *Epistula ad Romanos* di san Paolo «invisibilia enim ipsius a creatura mundi per ea, quae facta sunt, intellecta conspiciuntur»¹⁶ e l'esegesi agostiniana e medievale su di esso¹⁷), era stato indicato anche dallo Pseudo-Dionigi l'Areopagita quale metodo da adottare per la rappresentazione dei misteri divini. Di contenuti astratti, secondo quanto si legge nel *De coelesti Hierarchia*, è possibile parlare solo per similitudine, attraverso immagini e simboli di cose sensibili dotate di un potenziale anagogico tale da consentire l'accesso alla conoscenza dell'extra-sensibile:

«Enimvero palam theologia poeticis sancte fictionibus, in carentibus figura mentibus usa est, ad nostrum, uti dictum est, intellectum attendendo, nec non propriam ipsi et connaturalem ad superna transitum providendo, et ad eundem accommodate sacras Scripturas anagogicas effigiando»¹⁸.

Similitudini e metafore sono quindi modalità comunicative privilegiate di una retorica che mira a conciliare contenuti sacri e poesia in un genere, quello epico,

¹⁴ *Ivi*. Per l'impostazione umanistica dei poemi epici tra Ariosto e Tasso e il valore da essi attribuito all'agire umano si veda JOSSA 2002, pp.113-137.

¹⁵ C. A2_v.

¹⁶ *Rom.* 1:20.

¹⁷ Si veda il passo agostiniano «Utendum est hoc mundo, non fruendum, ut invisibilia Dei per ea quae facta sunt intellecta conspiciantur; hoc est ut de corporalibus temporalibusque rebus aeterna et spiritualia capiamus», *De doctrina christiana* I 4 33.

¹⁸ *De coel. Hier.* II 1.

divenuto alla metà del XVI secolo veicolo di propaganda religiosa e di edificazione morale.

III. Il primo canto dell'opera si apre, secondo lo stile dell'*epos* classico, con la *propositio* dell'argomento, in cui Alfano illustra il tema intorno al quale si articoleranno le sue ottave:

«La pronta fede e l'onorate prove¹⁹
de l'arcangel Michel nel sommo regno,
il fatto d'arme (non più visto altrove)
contra il Superbo, di quel loco indegno
...
dirò se 'l basso stil fia così eletto
ch'aggiunger possa a l'alto e bel soggetto» (I 1 1-4).

A questo esordio segue, ancora nel rispetto di un *topos* caratteristico della scrittura epica, l'*invocatio*, rivolta all'arcangelo Michele: a lui infatti, e non alle Muse pagane («Grazie non chieggo a voi, figlie di Giove», I 3 1), l'autore chiede forza e ispirazione per il lavoro iniziato:

«Glorioso Michel, cui sacro ed ergo
questo picciolo ingegno e queste rime,
aspirami, che puoi, volgiti a tergo
e dammi il tuo favor chiaro e sublime,
sendo al primo splendor ne l'aureo albergo
gradita stella, prima tra le prime,
ond'io possa poi dir sicuro in terra
la chiara tua vittoria e la tua guerra» (I 4).

¹⁹ Il termine *prove* è una spia lessicale della censura dei meccanismi e dell'ideologia romanzesca all'interno dell'epica religiosa di Alfano a cui si è accennato in precedenza. Il cammino dell'eroe (in questo caso, dell'arcangelo Michele) non è più costellato dalla varietà, potenzialmente infinita, di avventure cavalleresche e di ostacoli, ma solo da *prove* già stabilite e prefissate che hanno una funzione nobilitante per il personaggio e ritardante per la narrazione e la cui unica ragion d'essere è quella di essere superate. Per il loro significato, a partire dal romanzo arturiano, si veda ZATTI 1990, p. 15 segg.

L'invocazione a Dio, alla Vergine o ai santi è una formula d'apertura tipica della tradizione canterina²⁰ che trova riscontro in vari serventesi e in «alcuni poemetti agiografici e didattici, immediati predecessori dei cantari religiosi in ottava e ad essi affini per formulario e tecniche narrative»²¹; questi esordi sacri, a cui si sostituiscono pian piano le invocazioni ad Apollo o alle Muse della mitologia classica, sopravvivono nell'*epos* latino e volgare che nasce sull'onda della pubblicazione, avvenuta negli anni 1501-1502 ad opera di Aldo Manuzio, dell'antologia *Poetae christiani veteres*. Seguendo l'esortazione di san Gerolamo a separarsi dalle Muse pagane per trattare di temi biblici²², i poeti cristiani del IV e V secolo d.C. prendono le distanze dalle consuetudini dell'epica classica e si rivolgono, quale fonte di ispirazione più consona alla materia sacra, allo Spirito Santo²³. Allo stesso modo, gli umanisti cristiani della seconda metà del Quattrocento, che si rifanno a tale tradizione biblica tardo-antica, sostituiscono ad Apollo numi di matrice cristiana: «Sed me divinus deserta per avia raptus / accendit radiis aeterni Spiritus ignis» (*De Vate max.* II 16-17); «Qui mare, qui terras, qui coelum numine complex / Spiritus alme, tuo liceat mihi munere regem / Bis genitum canere [...]» (*Christ.* I 1-3) e «Sed neque Pierii fontis, neque Phocidis undae / nunc vada sunt tentanda mihi: maiore Camena / et maioris opus nunc est ope numinis [...]» (*Prima Parth.* I 6-8)²⁴.

²⁰ «Ogni cantare si apre con una o più ottave di invocazione a Dio o alla Vergine [...] nelle quali il narratore chiede grazia per l'opera che intraprende» (CABANI 1988, p. 23).

²¹ *Ivi*, p. 24.

²² «O si mihi liceret istius modi ingenium non per Aonios montes et Heliconis uertices, ut poetae canunt, sed per Sion et Itabyrium et Sina et excelsa ducere Scripturarum», *Epistulae* 58 8.

²³ Così, ad esempio, Giovenco invoca il suo aiuto: «Ergo age! sanctificus adsit mihi carminis auctor / Spiritus, et puro mentem riget amne canentis / Dulcis Iordanis, ut Christo digna loquamur» (*Evangeliorum libri, Praefatio* vv. 25-27) e Prudenzio, apprestandosi a narrare la battaglia delle Virtù contro i Vizi, si rivolge così a Cristo: «Christe, graves hominum semper miserate labores, / [...] / dissere, rex noster, quo milite pellere culpas / mens armata queat nostri de pectoris antro» (*Psychomachia*, vv. 1-6).

²⁴ Anche Tasso si rivolge, fin dal primo canto della *Gerusalemme Liberata*, alla Musa celeste: «Musa, tu che di caduchi allori / non circondi la fronte in Elicona, / ma su nel cielo infra i beati cori / hai di stelle immortali aurea corona» (I 2 1-4). Si vedano anche i giovanili *Discorsi dell'arte poetica*, in cui lo scrittore aveva preso le distanze dai «numi de' gentili» poiché il meraviglioso su cui si fonda la «falsità dell'antica religione» è «non solo lontano da ogni verisimile, ma freddo e insipido e di nissuna virtù» (TASSO 1964, p. 6).

Conclusa la tradizionale serie di formule d'apertura, che termina con l'omaggio encomiastico dell'opera agli inquisitori del Regno di Sicilia, a cui Alfano aveva indirizzato le due dedicatorie e ai quali rivolge adesso il racconto che sta per cominciare (ottava 5), la narrazione ha inizio con la ricostruzione dell'antefatto della guerra angelica, che si svolge pressoché interamente nel terzo canto. Il poeta, che non si esime da intrusioni a commento della materia narrata o dal costellare il dettato di digressioni moraleggianti, mette a fuoco tre grandi eventi, primo fra tutti la creazione del Figlio, dei cieli, della terra e dell'uomo. La descrizione dell'origine divina del creato, modellata sui capitoli iniziali della *Genesi* (ottave 10-11), è preceduta e seguita da versi che hanno per oggetto la nascita del Figlio e l'accenno all'Incarnazione, necessaria per redimere l'umanità dal peccato originale ma anche causa, seppur non isolata, della guerra che sarà combattuta in Cielo:

«Fu questa spoglia, e 'l *folle* altrui desire
cagion nel Ciel de le battaglie e l'ire» (I 12 7-8; corsivo mio).

Il desiderio di Lucifero di ribellarsi a Dio e all'ordine costituito è definito fin dall'inizio del poema con l'aggettivo *folle*, che connota il proposito del massimo Serafino di sfidare la legge divina come un atto sconsiderato, compiuto con impulso temerario e senza speranza di riuscita. Il termine è di derivazione dantesca (cfr. *Inf.* II 35 «temo che la venuta non sia folle», *Inf.* VIII 91 «Sol si ritorni per la folle strada» e *Inf.* XXVI 125 «de' remi facemmo ali al folle volo»): in tutti e tre i luoghi della *Commedia* in cui compare (nei primi due casi, in riferimento al viaggio di Dante nell'aldilà; nel terzo, all'impresa di Ulisse verso le Colonne d'Ercole), l'aggettivo caratterizza quelle azioni compiute senza l'avallo della volontà divina, l'agire presuntuoso dell'uomo al di là dei limiti che Dio ha posto al suo sapere e al suo fare. Così come *folle* è, ad esempio, l'ultimo viaggio di Ulisse, che porterà l'eroe a voler varcare le Colonne d'Ercole, limite posto al mondo dalla Provvidenza divina, *folle* è quindi, nella *Battaglia celeste*, il desiderio di Satana di sfidare le leggi del creato²⁵.

²⁵ Lo stesso appellativo, per designare lo sconsiderato proposito di Satana, compare anche in *Vida* («demens!», *Christ.* I 130).

Il racconto della creazione non procede poi in maniera lineare, ma è ulteriormente sospeso prima all'ottava 13, con il discorso diretto di Dio al Figlio in cui si annuncia il proposito di creare gli angeli e l'uomo, e in seguito da quattro ottave (21-24) di lode al Signore. All'ottava 25 Alfano riprende la descrizione: vengono illustrati la formazione dei cieli (per il cui ordinamento Alfano si rifà alla cosmologia dantesca di derivazione aristotelico-tolemaica) e delle quattro sfere sublunari corrispondenti ai quattro elementi (ottave 25-34), la genesi dell'uomo e della donna (35-42) e la raffigurazione del Paradiso terrestre (43-46). Il ritratto di Eva, che occupa ben cinque stanze, si nutre del lessico e delle metafore della lirica amorosa:

«Questa in terra leggiadra alma angioletta,
che scocca a ogni suo accento un aureo telo,
non è d'oro, di seta e gemme tetta,
che ignudo mostra il bel semplice velo.
...
Sopra gli omeri e 'l petto son d'or fino
i negletti capei con dolci errori;
la fronte è bella e gli occhi hanno divino
mirar, d'arder a un sguardo mille cori.
L'uscio è di perle adorno, d'un rubino,
onde aura spira di celesti odori,
e 'n bella guancia ove 'l primo uomo s'arse
quasi in falda di neve rose sparse» (I 40 1-4 e 41).

Le immagini guerresche tipiche del linguaggio stilnovistico e petrarchesco («alma angioletta, / che *socca* a ogni suo accento un aureo *telo*», I 40 1-2; ma anche, poco oltre, «a' quei *dardi* / *trafitto* resta il cieco amante», I 61 1-2) si affiancano all'uso insistito di diminutivi («*amorosetto* viso», I 39 8; «alma *angioletta*», I 40 1; «donna *semplietta*», I 46 2) e a particolari descrittivi, soprattutto cromatici, caratteristici della donna angelicata («son *d'oro fino* / i negletti capei», I 41 1-2; «*aurea* testa», I 46 4; «*candido* è il collo», I 42 1; «*bianco* petto», I 42 3; «netto *avorio*», I 46 5).

L'affresco relativo alla creazione della prima coppia prosegue, ricalcando ancora fedelmente il racconto di *Gen.* 2-3, con il divieto imposto da Dio all'uomo di cogliere il frutto proibito (ottave 47-51) e l'infrazione della legge divina ad opera di Eva in seguito all'intervento di Lucifero (ottave 55-62). Rispetto allo scarno resoconto biblico, le ottave di Alfano sono arricchite di dettagli figurativi e dilatate grazie all'inserimento di descrizioni, discorsi diretti e intrusioni autoriali a commento del narrato: cioè che si ottiene è un racconto costruito per pause, interruzioni e riprese, con stanze diegetiche continuamente precedute e seguite da momenti descrittivi o dialogici (si vedano, ad esempio, le ottave con la dettagliata raffigurazione del Paradiso terrestre (*locus amoenus* di dantesca memoria); lo scambio di battute tra il massimo Serafino, mutato in forma di serpente, ed Eva; le parole con cui quest'ultima convince Adamo a cogliere il frutto proibito e una serie di cinque stanze (63-66), tutte inaugurate dal verbo «Veggio» e chiuse dal verso «Che dir poss'io, se non: 'Felice errore'?», nelle quali ai primi quattro versi di deprecazione delle azioni dannose compiute da Lucifero fanno seguito altrettanti versi che descrivono il corrispondente intervento divino riparatore).

La fedeltà al dettato biblico si esaurisce con l'ottava 67: a partire dalla stanza successiva prende avvio la narrazione del secondo nucleo tematico affrontato nel primo canto del poema, cioè il ritratto dell'Empireo e della città celeste. Con una formula di trapasso che ricorda quelle tipiche del romanzo cavalleresco, il lettore è introdotto in quell'ultimo cielo cui si faceva cenno nella stanza 18 («Empireo questo ciel dal foco è detto / che poi di sue beltà parlar prometto», I 18 7-8):

«Or conviemmi girar l'inchiostro e 'l viso
al ciel del cui valor parlar promessi.
Dirò di quel soperno Paradiso
ove i corrier celesti furon messi;
a e perch'io senza error stia intento e fiso
a questo mio pensier, per guida elessi
l'alto divin Giovanni, ché 'l call'erto
per lui fatto mi sia piano e aperto» (I 68).

La descrizione delle bellezze della Gerusalemme celeste, che ha sede nell'Empireo, è autorizzata da quanto raccontato da san Giovanni nei capitoli finali dell'*Apocalisse* («La cittade del Ciel, che 'l gran Giovanni / vide in grembo al Signor, che scrisse poi, / è questa», I 69 1-3): si tratta, come già era stato per il Paradiso terrestre, di un vero e proprio *locus amoenus*, arricchito però di elementi architettonici (torri, mura, logge, piazze e giardini) che sottolineano lo splendore e la grandiosità del luogo. Oltrepassate mura ricche di gemme e ornate da porte che ricordano quelle di *Apoc.* 21 10-21, davanti agli occhi del lettore si dispiega uno sfarzoso scenario:

«Di cristallo assai chiar non vi è una loggia,
ma infinite vi son, fermate sopra
colonne di diamanti, ove si poggia
per gradi di zaffiri con bell'opra.

...

Archi, palchi, teatri e chiostri alteri
mostrano dentro e fuor chiarezza eterna.

...

Ricche piazze vi sono quadre e tonde,
bell'ampie e lunghe le polite strade,
d'oro coperte e di gemme gioconde,
fregiate intorno, con lor puritade;
in ciascun luogo son lucide e monde,
e più cara facean l'alma cittade
le mirre elette e i bei profumi grati,
che raro odor porgean da tutti i lati.

Dentro quei chiari e luminosi tetti
giardini son, con assai industria colti;
di quadri bei contesti di fioretti,
di cedri e mirti e di cipressi folti» (I 78 1-4; 79 1-2; 80; 81 1-4).

La raffigurazione risente di alcune descrizioni letterarie, latine e volgari, di celebri dimore, a partire dalla reggia del Sole in Ovidio (*Metam.* II 1-4) e dalla

dimora di Amore in Apuleio (*Met.* V 1) fino al palazzo di Venere nelle *Stanze cominciate per la giostra di Giuliano de' Medici* di Poliziano (I 70-73) e alla rocca di Logistilla nel *Furioso* ariostesco (X 61-63). Lo scenario si chiude infine con la descrizione dei cori angelici, dei quali vengono menzionati gradi e compiti, sulla scia della disposizione data da san Gregorio Magno (ottave 92-97).

Il terzo e ultimo affresco, che conclude il canto iniziale dell'opera, è costituito dal racconto della ribellione di Lucifero che, posto al di sopra di tutti gli angeli, si oppone all'editto con il quale Dio decreta che le celesti essenze incorporee adorino il di lui Figlio, «cinto di vel terrestre» (I 108 5). Alfano si sofferma sulla bellezza e lo splendore del massimo Serafino:

«Di lucid'oro e serico avvolgea
ricca veste a costui le membra belle;
era di gemme sparsa e tal lucea
qual al partir del Sol le chiare stelle» (I 99 1-4),

sottolineando, con una *domestica comparatio* con il mondo vegetale, la superiorità di cui l'angelo è investito:

«Come le piante e l'erbe il pino altero
d'altezza vince, le ricopre e adombra,
...
tal è costui, che sopr'ogn'altra ha impero
luce [...]» (I 100 1-2 e 5-6).

Due digressioni - la prima (ottave 98-105) volta ad illustrare gli effetti della *mala voluntas* sulla terra, attraverso una rassegna di sovrani e condottieri che non hanno accompagnato, all'esercizio del proprio potere, «la pietate e la ragione» (I 101 6), la seconda (ottave 106- 130) costituita da una serie di episodi tratti dai *Vangeli* sui momenti più significativi della vita di Cristo - precedono le battute finali del canto, in cui Lucifero, acceso di ira e di superbia, manifesta il suo proposito di non obbedire alla legge divina:

«E rotando i superbi e invidi occhi,
per farsi chiar de l'altrui voglia forse,

ovunque mira, par che morte scocchi;
né al ver si piega, né rimane in forse,
e senza altro veder se giù trabocchi
a l'ordine di Dio ferma d'opporse.
E del suo error, che ne seguisse poi,
dirò Signor, se m'ascoltate voi» (I 134).

IV. Il secondo canto è inaugurato da alcune stanze di commento del poeta a deprecazione della superbia, identificata come causa della rivolta di Lucifero («L'angel più bel che ne le sedie eccelse / si godea, e gli altri di beltade adorni, / a l'ira hai persuaso», II 7 1-3) e origine della corruzione umana e dei mali del mondo. Scandite da una serie di anafore di pronomi (il martellante «per te [...] per te» di II 1, 3-4, 6 e «teco [...] teco» di II 5), le ottave iniziali sono occupate da elenchi ed insistite enumerazioni di eventi nefasti e tragiche sventure cui l'umanità è andata incontro dal momento in cui la superbia, «nutrice universal di vizi e morbi», ha fatto il suo ingresso sulla terra²⁶:

«Quanti stupri per te, quante rapine
si veggono, quanti odi e tradimenti,
quante di regni e di città ruine,
quanti uomini per te sono dolenti» (II 3 17-20).

Arricchisce tali elencazioni una rassegna, all'ottava 5, di creature mostruose (la Furia Megea, le Arpie, la Chimera, Cerbero) e dei fiumi infernali Stige, Acheronte, Cocito e Flegetonte, nati insieme alla superbia, cioè originatisi al momento del manifestarsi del peccato di Lucifero. La stanza è significativamente preceduta dall'evocazione della rivolta dei Giganti contro Giove e della sconfitta dei Titani Briareo e Tifeo, evento che costituisce un *trait d'union* con l'ottava 8, che riprende il filo del discorso interrotto nel canto precedente rievocando la figura di Lucifero («Lucifer vi lasciai d'ardente rabbia», II 8 1), da sempre

²⁶ Già nella *Commedia* Dante afferma che, poiché Lucifero ha osato ribellarsi al suo creatore, è ben naturale che da lui e dal suo peccato di superbia provenga ogni male: «ben dee da lui procedere ogni lutto» (*Inf.* XXXIV 36).

accostata, nella tradizione che l'accompagna, al mito esiodeo della ribellione dei figli di Urano e della Terra contro il padre degli dèi. Giganti e Lucifero, infatti, sono strettamente connessi fin dalla Bibbia: nel celebre passo di *Isaia* contro il re di Babilonia, identificato dai commentatori con Lucifero, si legge che l'Inferno aveva suscitato i Giganti contro di lui, che anch'egli si era proposto di salire al cielo e di essere simile all'Altissimo, e che per questo era stato gettato nel profondo del lago infernale²⁷. Sulla base di questo passo biblico anche Dante, nei canti finali dell'*Inferno*, stabilisce una analogia tra il Serafino ribelle e i Titani: al pari di Lucifero, essi compiono il male sapendo di farlo, e sono mossi da superbia congiunta con l'invidia, peccato che connota Fialte (che «volle esser esperto / di sua potenza contro 'l sommo Giove», *Inf.* XXXI 91-92) e per il quale vengono puniti, nel I girone del *Purgatorio*, Briareo e Nembrot²⁸. La colpa dei Giganti, quindi, è la stessa del «primo superbo» (*Par.* XIX 46), e la loro funzione «è di essere, ideologicamente e poeticamente, prefigurazione di Lucifero»²⁹. Con ogni probabilità Alfano, nel rappresentare il proposito del massimo Serafino di ribellarsi a Dio, ha in mente sia il passo biblico di *Isaia* sopra citato sia la celebre figurazione dell'*Inferno* dantesco, con il preludio che ad essi costituisce il mito della rivolta contro Giove.

Ricollegandosi alla fine del canto precedente, quindi, la narrazione riprende all'ottava stanza con un monologo in cui Lucifero, «pura e bella / forma immortal» (II 10 1-2), proclama nuovamente il suo rifiuto di obbedire al comando divino di adorare il Figlio, creatura di «vilissima terra oscura» (II 10 3): «Debbo dunque adorar corpo di limo / 'send'angel io sì bello, il Cielo il primo?» (II 10 7-8). Tali argomentazioni riescono a corrompere uno dei nove cori angelici, che in parte

²⁷ Così recita il passo biblico: «⁹Infernus subter conturbatus est in occursum adventus tui; suscitavit tibi umbras, omnes principes terrae surgere fecit de solis suis, omnes reges nationum. ¹⁰Universi respondebunt et dicent tibi: 'Et tu vulneratus es sicut nos, nostri similis effectus es'. ¹¹Detracta est ad inferos superbia tua, sonitus naborum tuorum; subter te sternitur tineas, et operimentum tuum sunt vermes. ¹²Quomodo cecidisti de caelo, lucifer, fili aurorae? Deiectus es in terram, qui deiciebas gentes, ¹³qui dicebas in corde tuo: 'In caelum conscendam, super astra Dei exaltabo solium meum, sedebo in monte conventus in lateribus aquilonis; ¹⁴ascendam super altitudinem nubium, similis ero Altissimo'. ¹⁵Verumtamen ad infernum detractus es, in profundum lacus» (*Is.* 14:9-15).

²⁸ Nembrot, primo re di Babilonia (*Gen.* 10:8-10), è citato anche nel *De vulgari eloquentia* a proposito del suo tentativo di salire al cielo per poter così «non solum superare naturam, sed etiam ipsum naturantem» (I 7 4).

²⁹ ALIGHIERI 1995a, p. 454.

si dispone, a fianco del ribelle, a congiurare contro Dio, in parte a rimanere neutrale:

«Di questi novi cori un cor s'aduna:
parte di questo contra 'l Ciel congiura,
parte è neutrale e non fa guerra alcuna,
ma il fin di questa guerra attende e ha cura» (II 14 1-4).

Di questa schiera non si trova traccia nella Scrittura, ma si tratta di una tradizione presente sia in testi letterari popolari (come la *Navigatio Sancti Brandani*), sia in testi teologici o filosofici (ad esempio, Ugo di San Vittore e Origene, *De principiis* I 6 2 e II 2 4, in cui, accanto ai fedeli e agli infedeli, viene nominata la schiera degli indecisi); anche in Dante, *Inf.* III 38-39, si legge degli angeli neutrali («li angeli che non furon ribelli / né fur fedeli a Dio, ma per sé fuoro»)³⁰. L'origine di tale credenza - rifiutata da san Tommaso - è da ricercarsi probabilmente in *Apoc.* 3:14-16, dove si parla dell'angelo della chiesa di Laodicea, «tiepido e non fervente né freddo».

Preceduto dalla speculare reazione delle creature angeliche fedeli a Dio, che confermano la saldezza della propria fede, il proprio amore e l'obbedienza (ottave 15-21), il *topos* epico della convocazione a concilio mette in scena l'atto di Lucifero di esortare i suoi accoliti all'azione, come sono soliti fare «perché non s'erri / ne la battaglia accorti capitani» (II 25 5-6), ammaestrando le truppe il giorno che precede l'imminente scontro. Riuniti davanti al suo cospetto i seguaci, il massimo Serafino dispiega la sua arte retorica: ricorre innanzitutto alla *captatio benevolentiae* e narra l'umiliazione sopportata a causa del comando divino di adorare il Figlio:

«da voi vedete ben, senza ch'i' dica,
gli oltraggi che ne reca, i biasmi e l'onte,
colui ch'in vesta misera e mendica
assiso è in sedia con umana fronte» (II 27 1-4);

³⁰ Gli angeli neutrali sono però assenti sia in Sannazaro che in Vida, sia, successivamente ad Alfano, in Valvasone e in Milton.

conclude poi facendo appello all'onore («poi che d'onore si tratta e d'alto bene», II 29 3), con l'esortazione a impugnare le armi e a muovere guerra a Dio («L'arme prendiamo intrepidi e valenti / e facciam guerra a quest'alto Signore», II 30 1-2), sottolineando come l'evidente inferiorità numerica potrà essere compensata dal vigore e dalla determinazione. Terminata l'«iniqua orazione»³¹ (II 32 1) il massimo Serafino riparte il suo esercito in squadre diverse, consegnandone ognuna a ciascuno dei suoi capitani - Mammona, Asmodeo, Belzebub, Belfagor, Bealberic, Astaroth -, demoni infernali della tradizione ebraica e biblica (ottave 33-38). Una volta disposto in ordine il campo, invia i Pensieri a spiare le condizioni del nemico³², in modo da poter, attraverso l'inganno, condurre l'assalto in maniera più vantaggiosa (ottave 39-40); udito il resoconto dei messaggeri, che riferiscono di aver visto Dio e i suoi angeli minacciar vendetta contro gli infedeli e che accertano la superiorità bellica delle schiere del Padre celeste, Lucifero non ha più esitazioni e si risolve a condurre l'impresa, ritenendo di poter contare, in caso di sconfitta, sulla pietà e sul perdono divini (ottave 41-47); invano la Ragione tenta di far desistere il Serafino dai suoi iniqui propositi (ottave 48-59).

Termina così la prima parte del canto; nella seconda, l'analogia che già era stata stabilita, nel primo libro, tra gli eventi della narrazione sacra e i fatti storici (I 98-105) viene riproposta, sospendendo il racconto per lasciare spazio ad una «attualizzante digressione sullo scacchiere bellico cinquecentesco»³³ che illustra ai lettori gli effetti sulla terra della *mala voluntas* («perché le cose spirituali e invisibili da queste visibili e carnali s'intendono e conoscono»³⁴, come si legge nella dedicatoria). Vengono quindi dispiegate quelle guerre contemporanee,

³¹ *Iniqua*, cioè deliberatamente volta al male e contraria alla giustizia divina, è aggettivo proprio di Lucifero e di ciò che lo circonda: si vedano le due occorrenze «gente iniqua e brutta» (III 13 3, in riferimento ai suoi seguaci) e «superbia iniqua e ria» (III 55 4, caratteristica del Serafino ribelle contro cui si batte il campione di Dio, Michele).

³² Alfano sembra servirsi, per questo episodio, del *topos* della sortita notturna, presente nell'epica fin da Omero (*Il.* X), Virgilio (*En.* IX) e Stazio (*Theb.* X) e approdato al romanzo cavalleresco cinquecentesco con Ariosto (*Orl. Fur.* XXXI 50-58). Dell'antica tradizione dell'assalto notturno, tuttavia, rimane soltanto, nella *Battaglia celeste*, una vaga ispirazione: è presente l'idea della sortita per spiare il campo nemico e raccogliere informazioni utili, ma sono assenti sia i motivi connessi alla vicenda tragico-elegiaca virgiliana (i valori di amicizia e sacrificio per il compagno) sia i dettagliati aspetti tecnico-militari della narrazione omerica (a partire dal consiglio notturno dei duci per pianificare l'azione).

³³ VALVASONE 2005, p. 10.

³⁴ c. A2v.

politiche e religiose, in cui gli eroi storici del tempo, guidati da Dio, si scontrano con i nemici della cristianità. Dopo un cenno alle lotte tra Francesco I e Carlo V (ottave 60-62), la ribellione di Lutero contro la Chiesa di Roma («Ecco d'ambizion carco il Lutero / che fa setta, fa legge, anzi fa peste», II 63 1-2) e i disegni di Solimano («Ecco il medesimo scita, ecco il serpente / de l'Asia fier, che sol da voglia ria / spinge il barbaro campo [...] a l'Ungaria», II 64 1-4) vengono messi a contrasto con la decisione divina di inviare su un fronte l'imperatore tedesco, sull'altro Filippo II e il viceré siciliano García de Toledo per difendere i territori cristiani dalle minacce interne ed esterne:

«Ma Dio, che spesso i suoi soccorre e essalta,
così barbare genti e così fiere
vuol che Filippo, re di Spagna, tolga
e l'armata del turco in fuga volga.
...
E manda don Garzia saggio, onorato,
quasi re di Sicilia e del mare,
ch'in Malta sol col nome ha spaventato
lo scita barbar, sì che 'l fa levare» (II 66 4-8 - 67 1-4).

La parte conclusiva del canto è affidata alle allegorie di Virtù cristiane (Fede, Speranza, Temperanza, Fortezza, Carità) e divinità classiche (Venere, Astrea, la Pace e la Vittoria) che cercano senza successo di distogliere Lucifero dalla sua volontà di ribellione; le etiche raffigurazioni, dopo aver fallito nel loro intento, abbandonano inorridite la scena per lasciare spazio ai vizi:

«Lontan da lui si fan le Donne accorte,
lasciando esso Lucifero infelice,
spogliato di virtù, di vizi cinto,
che parea Lacoön di serpi avvinto» (II 87 5-8).

L'azione, infine, viene differita nel terzo canto da una formula di trapasso contenuta nel distico finale dell'ultima ottava: «Ma grave non vi sia ch'io posi alquanto / e serbi il ragionarne a l'altro canto» (II 88 7-8).

V. Dopo alcune ottave in cui il poeta commenta, condannandola moralmente, la tentazione di cedere ai vizi cui è continuamente sottoposto l'uomo (ottave 1-5), la scena iniziale del terzo canto si apre con Dio che, vedendo Lucifero schierato e pronto a dare assalto, chiama a sé Michele, affidandogli l'incarico di capitano delle schiere dei fedeli per punire l'atto di superbia dei rivoltosi (ottave 6-13):

«Prendi l'arme Michel, prendi ora tutta
questa nostra milizia celeste
e quella gente assali, iniqua e brutta,
che sol superbia e vanagloria veste» (III 13 1-4).

In modo speculare a quanto avvenuto nella prima parte del secondo canto per gli angeli ribelli, seguono la chiamata a concilio dei fedeli da parte di Michele, l'esortazione a impugnare le armi (ottave 14-18) e la rassegna dei vari schieramenti, capitanati dagli arcangeli della tradizione biblica canonica - Gabriele e Raffaele - e apocrifia - Uriel, Jehudiel, Barachiel e Salathiel³⁵ (ottave 19-34). La descrizione delle truppe di Dio, caratterizzate all'insegna della bellezza e dello splendore luminoso delle armi e delle armature, viene interrotta dalla romanzesca tecnica dell'*entrelacement*: «Ma lascerò costor fra tanto ardire / e dei nemici lor tornerò a dire» (III 34 7-8). L'attenzione viene quindi focalizzata sul campo avversario e su Lucifero, che invia il demone Asmodeo come ambasciatore presso Michele per esortarlo a deporre le armi e abbandonare la contesa (ottave 35-41). La lunga e sdegnosa risposta del capitano celeste (ottave 42-49) genera tra i due contendenti una serrata disputa sui concetti di onore e cortesia (ottave 50-61). In seguito alla «mentita», cioè l'atto di sfida, lanciata da Michele nel rifiutare le richieste di Asmodeo, Lucifero invia infatti al nemico un manifesto di

³⁵ Cfr. *BC* III 25-26 e relative note. Il culto dei sette arcangeli si intensifica particolarmente a Palermo dopo la scoperta, nel 1516, presso la piccola chiesa di S. Angelo, adiacente alla cattedrale della città, di antichi affreschi raffiguranti, accanto a scene della creazione, della battaglia tra Michele e Lucifero e della cacciata di Adamo ed Eva dall'Eden, i sette angeli più importanti, con i loro simboli tradizionali. Il ritrovamento di queste immagini sacre dà vita ad un vero e proprio culto per gli arcangeli in molte chiese di Palermo, ma la venerazione per le loro figure è assai viva in tutta Italia nel corso del XVI secolo, come attesta la presenza, in molte chiese, di numerosi affreschi e mosaici ad essi dedicati. Cfr. MONGITORE 1726.

sfida a duello (un «cartello») stilisticamente connotato da termini del linguaggio cavalleresco e del codice dell'onore³⁶

«Credo, Michel, che ricordar ti deggia
quel che con l'orator nostro passasti,
che non fu *cortesìa*, per quel ch'io veggia,
quanto di me con poco *onor* parlasti.

...

Dovevi per lo *stil cavaglieresco*
risponder dolce e darli grato orecchio,
che sì costuma ed è l'ordine fresco
osservato tra noi, chiar come specchio.

...

E perché il tuo fallir scorgi abastanza,
oltra l'*infamia* e la perpetua nota,
ti chiamo a la battaglia a tutta oltranza
con questo mio *cartello*» (III 50 1-4; 53 1-4; 54 1-4; corsivo mio).

Lo scambio di cartelli e accuse, elemento tradizionale della fase preparatoria del duello, introduce alla battaglia vera e propria. La focalizzazione si concentra inizialmente su Michele, che si rivolge prima a Dio, affinché gli conceda la vittoria, poi ai suoi guerrieri, per esortarli al combattimento (ottave 62-66). Ha quindi inizio, tipicamente annunciata dal fragore e da tuoni che scuotono il Cielo, la lotta tra i due schieramenti, «onorato e fido [...], / pien tutto di valore e d'ordinanza» (III 72 1-2) quello degli angeli fedeli, armato «d'ogni [...] insegna nera» (III 73 2) quello dei ribelli:

«Non sì tosto dal Ciel fuggon con tuoni
saette da spezzata nube fuori,
di fiamma cinti e minacciosi suoni
per atterrar i più *feroci cori*,
come subito andar quei *guerrier buoni*

³⁶ Negli anni tra il 1530 e il 1580 si moltiplica la pubblicazione di libri di scienza cavalleresca e si cominciano a dare alle stampe anche i cartelli e i manifesti delle sfide; il fenomeno della trattatistica sul duello, tuttavia, viene condannato dal concilio di Trento e le opere ad esso relative messe all'Indice. Cfr. ERSPAMER 1982.

con valor, con minacce e con terrori,
contra color, *armati d'arme nere*,
ombre *rie* di Satan, *superbe* e fiere.

...

Portava questo principe rubello
sparsa di fiamme ogni sua insegna *nera*;
nel mezzo l'Idra, per mostrar sia quello
che tra le fere è la più *brutta* fera.
Michel di rosso asperso un bianco agnello
avea nel campo, d'ogni sua bandiera
di *lieto e bel color*, come a noi il cielo
si mostra se null'ha di nube velo». (III 69 e 73; corsivo mio).

Dopo uno statico corpo a corpo tra gli opposti schieramenti, costituiti da fanti, picchieri e alabardieri in assetto di guerra (ottave 67-80), ha luogo l'evento centrale della lotta tra i due campioni, descritta in maniera particolareggiata secondo i moduli della trattatistica sulla scherma (ottave 81-88):

«Lucifero si volge, e de la spada
stende a Michel la punta infino al petto;
Michel la batte, e giù prende la strada
la punta, e mena un gran riverso stretto,
e passa il piè, e la mano, e una imbrocada
a Lucifero porge ne l'elmetto.

...

Dopo li fa una punta per la faccia,
Lucifer lo scudo erge e si diffende;
Michel lo inganna e giù lo brando spaccia
scendendo per le gambe, che l'offende,
lo ferisce a la coscia» (III 83 e 84 1-5).

Al termine del duello, malgrado ogni sforzo, Lucifero soccombe, e Michele può far strage dei ribelli e degli angeli neutrali (ottave 89-94). L'episodio è descritto con vividi e realistici dettagli:

«Spade veggonsi a terra, scudi e dardi,
sanguinosi volti, rotti elmi e bracciali,

membra recise, abbattuti i gagliardi
vessilli [...]» (III 90 1-4).

Michele, guidato dalla Vittoria, sale quindi al cospetto di Dio. Su un carro trainato da leoni l'arcangelo vittorioso, vestito di lucente armatura e incoronato di alloro, sfila trionfalmente in Cielo, accompagnato dalla Prudenza, l'Amore, la Fede e la Pace e seguito dalle schiere degli angeli fedeli (ottave 95-104). La rappresentazione è influenzata da descrizioni letterarie di celebri trionfi, a partire da quello di Scipione l'Africano dopo la vittoria su Annibale in Valerio Massimo (*Factorum et dictorum memorabilium libri IX IV 1 6*) e da quello di Augusto nella battaglia di Azio, istoriato sullo scudo di Enea, in Virgilio (*En. VIII 714-28*), ma anche dai numerosi cortei presenti nei *Triumph* petrarcheschi. Probabilmente presente alla memoria di Alfano è anche la mistica processione descritta nel canto XXIX del *Purgatorio* dantesco, in particolare per quanto riguarda il dettaglio del carro trainato dal grifone (106-120), sostituito nella *Battaglia celeste* con i leoni, animali che, fin da Isidoro di Siviglia, simboleggiano Cristo³⁷.

La parata trionfale, nel suo percorso verso il trono di Dio, attraversa tre grandi archi, simboleggianti ciascuno una delle tre virtù teologali: il primo, di alabastro e oro, è l'arco della Fede; il secondo, di porfido e diaspro, è quello della Speranza; il terzo, ornato di rubini, è l'emblema della Carità (ottave 105-115).

Alle parole di lode e adorazione che Michele indirizza a Dio e che suggellano definitivamente la sua vittoria (ottave 116-120) seguono alcune stanze in cui Alfano apostrofa prima l'arcangelo vincitore, poi gli amici e compagni poeti che hanno voluto prestare orecchio al suo componimento (ottave 121-128). Con un ultimo cambiamento di prospettiva («d'alto il vincitor in terra / m'accenna ch'io finisca la sua guerra», III 129 7-8) la focalizzazione torna sulla sorte degli angeli ribelli che, dopo la sconfitta, abbandonano il Cielo e assumono forme mostruose; Lucifero, mutato in serpente, corre veloce a fabbricare per loro l'Inferno (ottave 130-131).

³⁷ «Nam et Christus [...] Leo pro regno et fortitudine», *Etymologiae* VII 2 43.

Capitolo 5

Nota al testo

5.1 I testimoni

In assenza, allo stato attuale degli studi, di qualsiasi testimonianza manoscritta, il testo della *Battaglia celeste tra Michele e Lucifero* resta affidato alla *princeps*, stampata a Palermo nel 1568; in seguito, l'opera non ha conosciuto ristampe né edizioni moderne. I cinque esemplari superstiti sono conservati nelle seguenti biblioteche:

- Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli [N]
- Biblioteca nazionale Marciana di Venezia [V]
- Biblioteca nazionale universitaria di Torino [T]
- Biblioteca centrale della regione siciliana (Palermo) [P]
- University of Glasgow Library [G].

La collazione ha evidenziato una notevole omogeneità tra gli esemplari - tre visionati in riproduzione fotografica e due direttamente (a Palermo e a Glasgow). In tutti, la c. 33_r è numerata 32 invece di 33 (in G, T e V tale errore si ripercuote sulla numerazione fino alla fine del poema; in N e P la numerazione prosegue errata fino a c. 43_r, in cui compare correttamente il numero 43, e da c. 44_r fino alla fine del testo); inoltre in tutti, a c. 35_r, il titolo corrente reca *CANTO PRIMO* invece di *CANTO SECONDO*. Al contrario di N e P, unici esemplari

integri, gli altri presentano alcune ablazioni: in G sono assenti le cc. A2_r-4_v e in T le cc. 4_v-5_r, mentre V è privo delle cc. I8_r-I8_v. Inoltre in V si legge, a c. 10_v (all'altezza dei versi 5-8 dell'ottava 56 del I canto), una nota di commento sul margine sinistro (*venuta di Cristo*); P, invece, contiene numerosi segni a matita e a penna: sono infatti sottolineati i termini *varij distanze* (I 27 7), *rei campioni / simile* (II 35 5-6) e *le chiave* (II 77 3), alcuni usi grafici e linguistici (*Virtuti* I 97 3; *Prencipe* I 98 4; *Agredientino* I 104 7; *nesciun* II 3 8; apostrofi mancanti e di troppo) e le lezioni da correggere in base all'*errata corrige* presente alla fine del volume; tutte le ottave sono inoltre numerate. G, infine, presenta la correzione di due errori (I 42 5 e I 87 7) segnalati nell'*errata corrige* e contiene, sul retro del frontespizio, la seguente nota: *This book was inscribed: to John Millar, esq., from his sincere well-wisher Buchan*¹.

Le divergenze testuali si riducono a tre, in corrispondenza di I 70 1, I 73 2 e II 33 1. Per quanto riguarda il primo caso, cioè i versi

«Sopra il Ciel *primo*, più che fiamma rosso,
fur dal supremo fabricate e forte
Archittetor, da sua bontade mosso,
l'altiere torri e l'onorata corte» (I 70 1-4; corsivo mio),

G, N, T e V riportano tutti, al v. 1, la stessa lezione, cioè *primo*, mentre P ha *prima*. Trattandosi del luogo del testo in cui Alfano descrive la città celeste, sede del trono di Dio e dei cori angelici, si è ritenuto opportuno accogliere nella trascrizione del testo della *Battaglia celeste* la lezione maggioritaria, in base alla quale il *Ciel primo* sarebbe da identificarsi con l'Empireo, in cui la città celeste si colloca. In I 73 2, invece, le copie

¹ Dalle ricerche effettuate presso la University of Glasgow Library sono state chiarite le due identità della dedica: Buchan è David Stewart Erskine (1742-1829), undicesimo Conte di Buchan. Uomo di ampia cultura, educato sotto le cure dello storico James Buchanan, studiò matematica, storia e politica. Frequentò l'università di Glasgow e fu membro di varie società londinesi e associazioni scozzesi di antiquari; fondò *The Society of Antiquaries of Scotland* e collaborò a numerosi periodici; i suoi scritti furono raccolti nel 1812 nel volume *The Anonymous and Fugitive Essays of the Earl of Buchan, collected from various periodical works*. Fu inoltre ammiratore e allievo di Adam Smith (professore prima di Logica e poi di Filosofia morale all'università di Glasgow), da cui riceveva lezioni private. Legato al padre fondatore dell'economia politica fu anche John Millar (1735-1801), il destinatario del poemetto di Alfano. Economista, filosofo e storico scozzese, Millar, professore di Diritto civile a Glasgow dal 1761 al 1800, fu infatti uno degli allievi più brillanti di Smith. Si vedano in proposito HIRST 1904; MOSSNER e ROSS 1987; CHAMBERS 1847.

G, N, T e V recano *odorato*, mentre P è l'unico testimone che tramanda la lezione da ritenersi corretta, cioè *adorato*, come si può dedurre dalla lettura del testo:

«Viva fiamma del cor, se' tanto fido
ne l'*adorato* al padre offerto sangue,
sì perch'io nacqui nel sacrato nido
per cui in terra facesti il petto essangue» (I 73 1-4; corsivo mio).

Per quanto riguarda infine l'ultimo caso di variante, cioè i versi

«Sogiunger poi che la cagion è *stata*,
onde son essi da Dio allontanati,
che fuor del dritto vider mal trattata
lor persona, l'onor, le dignitati» (II 33 1-4; corsivo mio),

P è l'unico testimone che, rispetto agli altri quattro, riporta una lezione diversa (*s'è stata*) che si è deciso di non accogliere nella trascrizione della *Battaglia celeste*.

Alla luce dell'analisi delle divergenze testuali, l'edizione è condotta sull'esemplare N (emendato però in I 73 2 con la lezione corrispondente di P), di cui si fornisce qui di seguito la descrizione:

- frontespizio

(circondato da fregi) LA / BATTAGLIA CELESTE TRA / MICHELE, E LVCIFERO.
/ DI ANTONINO ALFANO / GENTIL'HVOMO PALERMITANO. / Con Licentia
delli Signori Inquisitori / di Questo Regno di Sicilia. / Con Priuilegio di Anni Diece. /
[Marca tipografica: scudo ovale con due fasce sormontate da cinque monti, posti tre
sulla prima fascia e due sulla seconda²] / STAMPATA IN PALERMO PER / Giouan
Mattheo Mayda. MDLXVIII

- descrizione fisica

8°. A-Ig. c.[3], 62, [7].

- contenuto

² Per lo stemma di Giovanni Matteo Mayda si vedano ASCARELLI 1953, p. 128 e ZAPPELLA 1986, vol. I, p. 256 e vol. II, marca n. 874.

- c. [A1_r] : frontespizio;
- c. [A1_v] : *Soneto. Del Señor Argisto Iofredi A los Ilustres. S. Inquisidores de' Sicilia;*
- cc. A2_{r-v} : *A gli ill. et reverendiss. Signori Inquisitori in questo Regno di Sicilia, il Signor Don Gio. Bizerra della Quadra, E 'l Signor Dottor Retana (1^a dedicatoria);*
- c. A3_r : *A gli ill. et reverendiss. Signori Inquisitori in questo Regno di Sicilia, il Signor Don Gio. Bizerra della Quadra, E 'l Signor Dottor Retana. Padroni suoi Osservandissimi (2^a dedicatoria);*
- c.[A3_v] : *Sonetto all'autore del Signor Argisto Gioffredi e Stanza del Medesimo in lode dell'Autore;*
- cc. 1_r-23_v : *Canto Primo (134 stanze non numerate);*
- cc. 24_r-38_v : *Canto Secondo (88 stanze non numerate);*
- cc. 39_r-60_v : *Canto Terzo (131 stanze non numerate);*
- cc. 61_r-63_v : *Selva al crucifisso;*
- cc. I3_r-[I8_r] : *sonetti di argomento sacro, mitologico e in lode di Alfano, alcuni di anonimo, altri composti da Bartolomeo Buon'Anno, Francesco Bisso, Giovan Battista Maccarello, Stefano D'Anna;*
- c. [I8_v] : *Errori occorsi nelle stampe (errata corrige dei tre canti).*

5.2 Criteri di trascrizione

Nel riprodurre la *princeps* del poema si è deciso di intervenire per adeguare il testo alle consuetudini grafiche moderne con i seguenti criteri:

- si interviene per distinguere “u” da “v”;
- si eliminano le “h” etimologiche;
- si riducono i nessi “ti” e “tti” seguiti da vocale in “zi”;
- si sopprime la “i” priva di funzione diacritica dopo “c” e “g” palatali;
- sono state sciolte le abbreviazioni;
- la congiunzione “et/&” è stata trascritta con “e” (talvolta “ed” nei casi di dialefe);
- si seguono criteri moderni per la punteggiatura;
- accenti e apostrofi sono stati adeguati agli usi moderni;
- si riducono le maiuscole all’uso moderno, conservandole però per gli appellativi divini e per *Cielo* quando è emblema di Dio e del Paradiso;
- sono state numerate stanze e versi; le due dedicatorie sono state suddivise in paragrafi.

Il testo riprodotto, infine, integra al suo interno le forme corrette indicate dalla tavola degli *Errori occorsi nelle stampe*, qui di seguito riportata:

- *Ritondette* > *ritondetti* (I 42 5);
- *l’osserua, e honori* > *Perche ogni stella ’l reuerisce, e honora / Et ogni Angel l’ap-
prezza, e osserua ancora* (I 54 7-8);
- *freggi* > *seggi* (I 67 7);
- *E vaghi Prati, e bei collini aprichi* > *E vaghi Praticelli e colli aprichi* (I 81 8);
- *giamai compresa* > *non mai compresa* (I 87 7);
- *gli nasconde* > *lor nasconde* (I 119 3);
- *in l’aria* > *al’aria* (II 14 7);
- *col bel fune* > *con la fune* (II 21 1);
- *Il ragionar ne laltro* > *Il ragionarne al’altro* (II 88 8);
- *che mai giunge* > *che non* (III 88 5);
- *statue di marmi* > *statue di bei* (III 114 7);
- *E non s’habbia* > *E non habbia* (III 115 4);

- *giufredi* > *gioffredi* (III 127 5).

Si segnalano anche i seguenti refusi, emendati nel testo trascritto³:

- *qual* > *qualche* (1^a dedicatoria, [3]);
- *del* > *dal* (I 28 1);
- *cerchi* > *cerchio* (I 32 6);
- *fa* > *fan* (I 76 8);
- *l'ire* > *lire* (I 84 7);
- *l'or* > *lor* (I 106 2);
- *in* > *un* (I 107 8);
- *vuui* > *vui* (I 126 8);
- *mort' scocchi* > *mort' e' scocchi* (I 134 3);
- *aspre crie* > *aspre e rie* (II 5 4);
- *le* > *la* (II 14 6);
- *E che 'l Signor* > *E ch'al Signor* (II 52 7);
- *accopio* > *accoppio* (II 72 6);
- *acquista* > *acquista* (II 82 1);
- *ch'allor* > *ch'a lor* (II 87 2);
- *quanto* > *quanta* (III 10 6);
- *tinor* > *timor* (III 80 7);
- *di* > *ti* (III 118 8);
- *he'l* > *che 'l* (III 125 6).
- *orrendissime* > *orrendissimi* (III 130 8).

³ Sono stati mantenuti i plurali maschili degli aggettivi in *varij distanze* (I 27 7) - con la sola trascrizione di *-ij* in *-i* -, *grati accoglienze* (II 24 5) e *lucidi arme* (III 27 1). Cfr. ROHLFS 1966-1969, vol. 2 (1968), p. 25 e p. 77.

ANTONINO ALFANO

LA BATTAGLIA CELESTE TRA MICHELE E LUCIFERO

AGLI ILLUSTRISSIMI E REVERENDISSIMI

Signori Inquisitori in questo Regno
di Sicilia, il Signor Don Giovanni Bizerra
della Quadra¹ e 'l Signor Dot-
tor Retana²

ANTONINO ALFANO

[1] Grande è l'obbligo che noi abbiamo a Dio ottimo massimo, illustrissimi e reverendissimi Signori, anzi è infinito, imperò che infiniti sono i suoi meriti, e perciò l'uomo non può tanto, e con lodi e con onore sodisfare quanto egli resta alla sua Maestà di gran lunga debitore. [2] Ond'io, ritrovandomi in questo debito, volsi (se non in tutto, ch'è impossibile) complir³ con questo debito almeno per le mie forze in qualche particella⁴ e, oltre gli onori e le lodi alle quali d'ogni ora obligato sono, mi ho forzato ancora di farle riverenza con l'inchiostro, e mi risolsi a onore e gloria sua e dei santi angeli comporre in lingua italiana la presente celeste battaglia, parendomi al dover conforme che, se 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 scritta sotto le similitudini e le metafore, ancorché mental fosse e in un batter d'occhio o meno fornita⁵, 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; e spero, sì come da quelli sciocchi e vani pensieri se ne impara ad esser superbo nelle imprese del mondo, da questi santi discorsi se ne acquisterà l'umiltà e contenenza degli affetti, ove⁶ si legge la superba e ambiziosa voglia di Lucifero, la severa giustizia di Dio, e l'umiltà e fede di questi celesti guerrieri, di colui e suoi seguaci l'eterno castigo ne l'Inferno, e di costoro il perpetuo premio del Paradiso. [3] E perché, illustrissimi e reverendissimi Signori, in questo mio poema arià potuto (contra mia voglia⁷, e sol

¹ *Don Giovanni Bizerra della Quadra*: Giovanni Bezerra de la Quadra, inquisitore del Regno di Sicilia dal 1563 al 1572. Si veda *Dizionario biografico degli italiani* 1960-, vol. IX (1967), pp. 805-806.

² *Retana*: Giovanni Retana, inquisitore del Regno di Sicilia dal 1563 al 1569. Si veda FRANCHINA 1774, p. 94.

³ *volsi [...] complir*: volli adempiere.

⁴ *particella*: piccola parte.

⁵ *fornita*: finita.

⁶ *ove*: è riferito a «questi santi discorsi» della riga precedente. Si costruisca così la frase: «da questi santi discorsi, ove si legge la superba e ambiziosa voglia di Lucifero [...] e di costoro il perpetuo premio del Paradiso, se ne acquisterà l'umiltà e contenenza degli affetti».

⁷ *contra mia voglia*: contro la mia volontà.

per inavvertenza) in qualche errore inciampare, che al dogma della santa e cattolica romana Chiesa s'opponesse, io come obbedientissimo servo che le sono ricorso alle Signorie Vostre illustrissime e reverendissime, protettori e difensori di quella⁸ in questo Regno di Sicilia, acciò che si degnino di correger e purgar questi miei discorsi d'alcuno impensato defetto al quale incorso avessi, rimettendomi, sì come mi remetto e remetterò sempre, alla infallibile correzione della divina romana Chiesa e anco delle Signorie Vostre illustrissime e reverendissime, alle quali bacio le mani.

⁸ *quella: la santa e cattolica e romana Chiesa della riga precedente.*

AGLI ILLUSTRISSIMI E REVERENDISSIMI
SIGNORI INQUISITORI IN
questo Regno di Sicilia, il Signor Don Giovanni
Bezerra della Quadra e 'l Signor
dottor Retana, padroni suoi
osservandissimi.

ANTONINO ALFANO

[1] Essendo in me voglia non picciola di farmi conoscer dalle Signorie Vostre, illustrissimi e reverendissimi Signori, per lor servitore, come affezionato e devoto de' lor chiari nomi, e avendo io composto in ottava rima italiana la battaglia degli angeli, soggetto altissimo e mai non d'altri che da me (e non sia con arroganza detto) in rime volgari né latine tentata, pensai dedicarla e farne un dono alle Signorie Vostre illustrissime e reverendissime, ornate di scienze e di vertuti, per farmene strada⁹ al mio desiderio. [2] Stimando ancora che non sarà lor discaro¹⁰, per esser opera nova e spirituale, degninosi dunque le Signorie Vostre di accettar queste mie fatiche volentieri e con quel'animo che lor s'offeriscono, e ricevermi per lor certo e cordial servitore. [3] Bacio le mani delle Signorie Vostre illustrissime e reverendissime.

⁹ *farmene strada*: soddisfare.

¹⁰ *discaro*: sgradito.

DELLA BATTAGLIA CELESTE
TRA MICHELE E LUCIFERO.
DI ANTONINO ALFANO
GENTILUOMO PA-
LERMITANO
CANTO PRIMO

- 1 La pronta fede e l'onorate prove¹¹
de l'arcangel Michel nel sommo regno,
il fatto d'arme (non più visto altrove)
contra il superbo, di quel loco indegno,
l'inaudito flagel, le grazie nove, 5
in guiderdon¹² de l'opre lor condegno¹³,
dirò se 'l basso stil fia così eletto
ch'aggiunger¹⁴ possa a l'alto e bel soggetto.
- 2 Dirò poscia d'aver gran tempo in forse 10
stat'io¹⁵ per questa mia non colta penna,
s'ella dovesse a tanto rischio porse
o pur a sì gran mar ceder la 'ntenna¹⁶.
Vinse al fin il desio, che a l'alma corse,
e a sodisfar al debito m'accenna¹⁷,
non potendo¹⁸ a l'onor del gran Michele, 15
onde a l'aura del Ciel sciolsi le vele¹⁹.

¹¹ Cfr. BOIARDO, *Orlando Innamorato* I 1 6: «l'alta fatica e le mirabil prove».

¹² *guiderdon*: premio.

¹³ *condegno*: adeguato.

¹⁴ *aggiunger*: arrivare.

¹⁵ *d'aver gran tempo in forse / stat'io*: di essere stato per molto tempo in dubbio.

¹⁶ *'ntenna*: antenna, ossia - nell'attrezzatura velica - l'asta di sostegno di alcuni tipi di vela. Per metonimia, indica qui l'intera nave (*ceder la 'ntenna* significa infatti «abbandonare la nave»).

¹⁷ *m'accenna*: mi spinge.

¹⁸ Sottinteso: *sodisfar* del verso precedente.

¹⁹ L'uso di immagini nautiche come metafora della scrittura poetica è un *topos* tradizionale della letteratura e dell'esegesi biblica. Cfr. CURTIUS 1992, pp. 147-150.

- 3 Grazie non cheggio²⁰ a voi, figlie di Giove²¹,
per cui altamente in rime si ragiona;
cingan d'onor i vostri lauri altrove
le tempie altrui, che nel mio dir non suona 20
il bel de le vostr'onde²², né mi move²³
voglia d'invocar voi, Marte e Bellona²⁴,
che l'arme ch'io vo' dir per sodisfarmi
sono d'altri guerrier le spade e l'armi²⁵.
- 4 Glorioso Michel, cui sacro ed ergo²⁶ 25
questo picciolo ingegno e queste rime,
aspirami²⁷, che puoi, volgiti a tergo
e dammi il tuo favor chiaro e sublime,
sendo al primo splendor ne l'aureo albergo²⁸
gradita stella, prima tra le prime, 30
ond'io possa poi dir sicuro in terra
la chiara tua vittoria e la tua guerra.
- 5 E a voi, saggi Signor²⁹, già non sia vile,
sotto 'l prudente e onorato ciglio,
portar³⁰ questo mio incolto e basso stile, 35
nato più d'alto amor, che da consiglio³¹;

²⁰ *cheggio*: chiedo.

²¹ *figlie di Giove*: le Muse.

²² *il bel de le vostr'onde*: la poesia pagana, ispirata dalle Muse della tradizione classica. Continua l'uso di metafore nautiche dell'ottava precedente.

²³ *non cheggio [...] né mi move*: per l'uso della negazione in riferimento alle Muse pagane, cfr. *Prima Parth.* I 6-8: «Sed *neque* Pierii fontis, *neque* Phocidis undae / nunc vada sunt tentanda mihi: maiore Camena / et maioris opus nunc est ope numinis» e *De Vate max.* II 8-9: «*non* ego Pegasides accersam vana sorores / numina, et Aonia insignem testudine Phoebum» (corsivi miei. *Pegasidi* è uno dei soprannomi delle Muse).

²⁴ *Bellona*: dea romana della guerra.

²⁵ *sono d'altri guerrier le spade e l'armi*: anastrofe, da tradursi in «[l'arme ch'io vo' dir per sodisfarmi (del verso precedente)] sono le spade e le armi di altri guerrieri».

²⁶ *sacro ed ergo*: consacro ed elevo.

²⁷ *aspirami*: ispirami.

²⁸ *aureo albergo*: cfr. *Triump. Temp.* 1-2 («De l'aureo albergo [...] / sì ratto usciva il Sol»).

²⁹ *saggi Signor*: gli inquisitori del Regno di Sicilia, già citati nelle due dedicatorie del poema.

³⁰ *portar*: sostenere.

³¹ *consiglio*: ponderazione.

- lascia talor la bella man gentile
 la vaga rosa e 'l bel candido giglio,
 e del fiorito campo coglier suole
 umili erbette e pallide viole³². 40
- 6 Prima che gli alti seggi, i cerchi eterni
 fossero, e moti avessero e misura,
 e 'l foco e l'aria e 'l gelo e i luoghi inferni
 prendesser qualità, gradi³³ e figura³⁴,
 e mostrasse ciascun gli effetti interni 45
 del ciel, il Padre, il Re de la natura,
 un sol Figlio avea seco generato
 de la sostanza sua, diletto e grato.
- 7 Erano in questo Dio non fatto³⁵ molte
 anzi infinite e increate forme, 50
 eran le intelligenze ivi raccolte;
 più d'un sol, più d'un mondo eravi informe
 da prodursi materia, onde fur tolte
 le cose da natura sotto norme.
 Il moto, e 'l lieve tempo a noi prescritto 55
 eravi in questo eterno libro scritto.
- 8 Questo seme divino è unito e stretto
 senza principio col principio eterno,
 unica sapienza e sol concetto 60
 e gloria e splendor del ben paterno;
 com'è col Sole il suo lume perfetto,
 che da lui nasce ed è il suo raggio interno,
 o come del suo fonte il chiaro rivo,
 così del Padre è questo altiero divo.

³² *pallide viole*: cfr. *RVF* CLXII 6 «pallide viole».

³³ *gradi*: posizione nell'ordinamento gerarchico degli elementi.

³⁴ *figura*: aspetto esteriore.

³⁵ *non fatto*: non creato.

- 9 La gloria, le virtù pregiate e rare³⁶ 65
 del Padre son del generato erede;
 quanto è già fatto e quanto quel può fare
 quest'unico Figliuol regge e possiede.
 Del genitor la forma vera appare
 in questo Figlio, in ch'ei³⁷ si specchia e vede, 70
 e sì perfettamente si comprende
 ch'amor d'ambi due lor procede e splende.
- 10 Da l'eterno saper di questo santo
 Verbo divin in ciel fatt'è la luce,
 il Sol, la Luna e lo stellato manto 75
 con ogni altro bel astro, che a noi luce³⁸;
 creati gli animali, e 'n fin quel tanto
 che nel suo verde sen la terra adduce
 e l'ampia sfera abbraccia d'ogni intorno
 di vago, bello, lucido e adorno³⁹. 80
- 11 E con divina e incomprendibil arte
 fabricato per lui⁴⁰ fu il picciol mondo,
 il qual in due nature si riparte:
 divina è l'una, l'altra di vil pondo⁴¹,
 a cui fatt'ha del suo bel regno parte⁴², 85
 mercé⁴³ del suo gentil volto e giocondo,
 del cui sacrato lume l'ha segnato
 e con lo sparso sangue ricomprato⁴⁴.

³⁶ *rare*: preziose.

³⁷ *in ch'ei*: nel quale egli (il *genitor* del verso precedente, cioè Dio).

³⁸ *luce*: manda luce, in rima equivoca con il v. 2.

³⁹ *quel tanto / [...] / di vago, bello, lucido e adorno*: iperbato.

⁴⁰ *per lui*: da lui.

⁴¹ *pondo*: materia.

⁴² *a cui [...] parte*: che (cioè la natura *di vil pondo*) ha reso parte del suo bel regno.

⁴³ *mercé*: per opera.

⁴⁴ *del cui sacrato [...] ricomprato*: versi dal significato non chiaro. Potrebbero significare che Dio ha contraddistinto (*segnato*) il suo *bel regno* con la sua sacra luce (*sacrato lume*) e che lo ha poi riscattato dal peccato commesso dai progenitori con la crocifissione di Cristo (*con lo sparso sangue ricomprato*).

- 12 Quest'è quel uom de la cui vile spoglia
s'ebbe questo real Figlio vestito, 90
allor ch'al Padre eterno venne voglia
che sotto carne stesse e sotto rito⁴⁵,
perché sgombre⁴⁶ il morir, l'eterna doglia,
che partorì quel uom d'ordine uscito⁴⁷.
Fu questa spoglia, e 'l folle altrui desire⁴⁸ 95
cagion nel Ciel de le battaglie e l'ire.
- 13 Questa prima cagion⁴⁹ fra mille onori
con alta magestade⁵⁰, alto decoro,
cinto di gloria e di eterni splendori
lieto si stava in trino consistoro⁵¹, 100
colmo di grazie e ricco di tesori,
di gemme preziose e di fin oro,
vestito di sua innata eternitade,
di senno raccamata⁵² e di pietade,
- 14 quando con liberal cortese affetto 105
al dolce nato e al suo foco vòlto⁵³
«Caro Figlio - diss'egli - mio diletto,
tu vivo ardor, da l'uno e l'altro⁵⁴ accolto,
ch'un sol esser facciamo, un pur soggetto⁵⁵,
un voler, un poter, un nome, un volto, 110

⁴⁵ *sotto rito*: soggetto alle leggi umane.

⁴⁶ *sgombre*: allontanati.

⁴⁷ *che partorì quel uom d'ordine uscito*: che Adamo causò.

⁴⁸ Alfano condensa in un solo verso le due cause della ribellione di Lucifero: l'Incarnazione del Figlio (e il comando divino di adorarlo) e il desiderio sconsiderato di elevarsi al pari del suo creatore. L'aggettivo *folle* è di derivazione dantesca (cfr. *Inf.* II 35 «temo che la venuta non sia folle», *Inf.* VIII 91 «Sol si ritorni per la folle strada» e *Inf.* XXVI 125 «de' remi facemmo ali al folle volo»).

⁴⁹ *Questa prima cagion*: Dio.

⁵⁰ *magestade*: maestà.

⁵¹ *consistoro*: consesso.

⁵² *raccamata*: ricamata.

⁵³ *al dolce nato e al suo foco vòlto*: rivoltosi al Figlio e al suo splendore.

⁵⁴ *da l'uno e l'altro*: da ciascuno.

⁵⁵ *un pur soggetto*: un autentico (perciò unico) soggetto.

- a noi per vero amor sol si conviene
far parte⁵⁶ altrui del nostro eterno bene.
- 15 Formiamo l'uomo e gli angeli, e di luochi
provediam questi in Ciel messaggi⁵⁷ eletti,
accìò che ognun per ordine si lochi 115
e parte abbia de' nostri alti concetti;
e fra tanto ardor nostro, ove s'infochi
convien chi provar vuol sommi diletti⁵⁸,
poniam quest'uomo, se pur⁵⁹ gli atti suoi,
fede, amor, speme, il guideranno a Noi». 120
- 16 Piacque del Padre la gentil preposta
di caritate e di senno fornita,
perché sol è una voglia al ben disposta
quant'è tra lor con sapienza unita⁶⁰.
Cosa là su non è che venga opposta 125
a quest'opra real, bella e gradita,
ond'egli⁶¹, d'amor vinto, presto vuole
porre in effetto sue sante parole.
- 17 E con voce divina, alma⁶² e tranquilla,
a la sua Maestà molto conforme 130
«La luce siasi»⁶³, dice. Ecco sfavilla
un novo lume di leggiadre forme,
che ciascuna di lor virtute stilla,
amor, grazia e bellezza, e di fé norme⁶⁴.

⁵⁶ *far parte*: rendere partecipe.

⁵⁷ *messaggi*: messaggeri.

⁵⁸ *ove s'infochi / [...] dilette*: dove conviene che si accenda di passione chi vuol provare grandi piaceri.

⁵⁹ *pur*: veramente.

⁶⁰ *perché [...] unita*: perché tra loro (cioè, tra gli angeli) un desiderio (*voglia*) è [tanto] propenso (*disposto*) al bene quanto è unito con sapienza.

⁶¹ *egli*: Dio.

⁶² *alma*: nobile.

⁶³ Cfr. *Gen.* 1:3 «Dixitque Deus: 'Fiat lux'».

⁶⁴ *che ciascuna di lor [...] di fé norme*: tale che ciascuna di loro (cioè, delle *leggiadre forme* del v. 4) infonde (*stilla*) virtù, amore, grazia, bellezza, e principi di fede (*di fé norme*).

- E con soave e dilettoſo canto 135
 al Re diſſer⁶⁵ del Ciel tre volte: «Santo».
- 18 Il maggior cielo⁶⁶ immantimente è ſtato
 a quella voce, a quel mandato ſteſo,
 e di quei ſpirti e del Fattor⁶⁷ beato
 a' ſanti piedi ſubito fu reſo. 140
 D'ogn'altro vago ciel queſt'è il più ornato,
 il più giocondo e di più lumi acceſo:
 Empireo queſto ciel dal foco è detto⁶⁸
 che poi di ſue beltà parlar prometto.
- 19 Sotto queſto bel ſeggio, queſta ſfera, 145
 di puro e lucidiſſimo criſtallo,
 ſi forma l'altra⁶⁹, che la fiamma intera
 ſcopre de la miglior, ſenza intervallo⁷⁰,
 come ſuole apparir la forma vera
 d'oggetto alcun, per vetro ſenza fallo⁷¹, 150
 così per queſto ciel, per queſta rota
 de l'altra appar l'ardor, di moto vòta⁷².
- 20 Un altro cielo in quel momento appare

⁶⁵ *diſſer*: il ſoggetto ſono le *leggiadre forme* del v. 4.

⁶⁶ *maggior cielo*: l'Empireo, il cielo - ſecondo la concezione aſtronomica tomistica - più eſterno e che racchiude tutte le altre ſfere, nonché ſede degli angeli e dei beati.

⁶⁷ *Fattor*: creatore, teſſera danteſca (*Purg.* XXVII 2; *Par.* XXVI 83 e XXX 21).

⁶⁸ In *Conv.* II 3 8, Dante definisce l'Empireo «cielo di fiamma o vero luminoso», rifacendoci a ſan Tommaſo («*Illud coelum dicitur empyreum, idest igneum non ab ardore ſed a ſplendore*», *Sum. Theol.*, pars I, quaestio LXVI, articulus 3). Nella *Commedia* l'Empireo è detto anche «ciel ch'è pura luce» (*Par.* XXX 39).

⁶⁹ Il Criſtallino o Primo Mobile.

⁷⁰ *che la fiamma intera [...] ſenza intervallo*: il Criſtallino permette di vedere (*ſcopre*) la luce (la *fiamma intera*) della ſfera più nobile (la *miglior [ſfera]*), ſenza neſſuna interruzione o oſtacolo (*intervallo*). Il Criſtallino infatti, non recando in sé - a differenza di tutti gli altri cieli - neſſun corpo celeſte, è del tutto traſparente, come meſſo in evidenza nel *Convivio* danteſco (II 3 7), in cui viene definito «diafano, o vero tutto traſparente».

⁷¹ *fallo*: difetto.

⁷² *così per queſto ciel [...] di moto vòta*: così attraverso queſto cielo e queſto cerchio appare la luce (*l'ardore*) dell'altro, privo di moto. L'Empireo è infatti immobile, «per avere in sé, ſecondo ciaſcuna parte, ciò che la ſua materia vuole» (*Conv.* II 3 8), cioè la perfezione.

- di vaghe adorno e fiammegianti stelle⁷³.
 Tanta non ha d'intorno arena⁷⁴ il mare 155
 quanto ivi sparse son d'oro fiammelle;
 stanno di stupor colmi a rimirare
 i saggi spirti l'opre rare e belle
 fatte dal Mastro eterno, e quei lavori,
 e cantan lodi e fanli mille onori. 160
- 21 Infinita beltà, che 'l mondo reggi,
 innamorì, fai lieto, acqueti e affreni,
 che quanto in noi è di bello in questi seggi,
 quant'è splendor, in Ciel fatt'hai e sostieni,
 qua' lodi mai, che tu già senti o leggi, 165
 agguagliar si potriano a' tuoi sereni
 mertì infiniti, ch'in te solo han loco,
 se 'l cor non ti offeriamo? E pur fia poco.
- 22 Chi sarà mai Signor, che si dia vanto
 lodarti a pieno in questo eterno suolo, 170
 se tu sol Signor sei, tu solo santo,
 che movi il ciel su l'uno e l'altro polo?
 Onde vedendo quanto vali, e quanto
 noi vili siamo, occorre dirti solo:
 «Oh t'agguaglia Signor, che far no'l puoi⁷⁵, 175
 oh abbraccia i cor de' fidi servi tuoi».
- 23 Aventurosi⁷⁶ i piè che per mercede
 di Dio premono il Ciel, le sacre stelle,
 le voci ch'al Signor, che tutto vede,
 spargeno lodi, son beate anch'elle. 180
 Ma sopra ogn'altro a voi grazie vi diede,

⁷³ Il cielo delle Stelle fisse.

⁷⁴ *arena*: sabbia.

⁷⁵ Il significato del verso non è chiaro; potrebbe intendersi: «renditi pari a noi, Signor, che è in tuo potere farlo».

⁷⁶ Sottinteso: *sono*.

- luci⁷⁷, chi vi creò serene e belle,
poi che mirando oggetto sì felice
mirate quel ch'altrui mirar non lice.
- 24 «Rendete grazie a Dio di gloria avinto, 185
stellati cieli, e fate il dover vostro;
oh Sol, per cui di raggi il capo hai cinto
di puro argento, Luna, aurora d'ostro⁷⁸,
onda, aria, foco e tu, terren depinto
di vaghi smalti⁷⁹, e quanto in te ne mostro», 190
dicean costor⁸⁰ cantando, empiendo il Cielo
di soave armonia, d'ardente zelo.
- 25 Sotto queste tre sfere⁸¹ collocate
sett'altre⁸² sono, graziose e nove.
Ciascuna la sua stella ha in potestate, 195
che può di sé mostrar nel mondo prove,
produr nei corpi umani qualitate
col moto e 'l lume⁸³, o sia Mercurio o Giove.
Qui immagini si mostran di più forme,
che effetto a lor virtù fanno conforme. 200
- 26 Vedi⁸⁴ l'Orsa Minor, vedi stellato
il Carro, che si volge intorno al polo

⁷⁷ *luci*: stelle.

⁷⁸ *ostro*: porpora.

⁷⁹ *smalti*: distese erbose.

⁸⁰ *costor*: le stelle (*luci*) di I 23 6.

⁸¹ *tre sfere*: l'Empireo, il Cristallino e il cielo delle Stelle fisse.

⁸² *sett'altre*: i sette cieli che, secondo la cosmologia aristotelico-tolemaica, sono collocati sotto il cielo delle Stelle fisse, cioè il cielo di Saturno, di Giove, di Marte, del Sole, di Venere, di Mercurio e della Luna, e che prendono il nome dall'astro infisso in ciascuno.

⁸³ Ciascuno dei sette cieli sottostanti quello delle Stelle fisse è occupato da un diverso corpo celeste («Ciascuna la sua stella ha in potestate»); l'intelligenza divina, che si manifesta nelle intelligenze angeliche preposte a ciascun cielo, diffonde ad ogni sfera celeste una specifica virtù che, attraverso il movimento rotatorio delle sfere stesse («moto») e l'irradiarsi dell'energia divina sotto forma di luce («luce»), esercita la sua influenza sugli individui terrestri, secondo la concorde opinione di tutta la filosofia antica e come Dante afferma esplicitamente più volte sia nel *Convivio* (II 13 5) sia nella *Commedia* (*Par.* II 64-72 e VII 130-141).

⁸⁴ L'ottava offre una rassegna di alcune delle costellazioni presenti nel cielo delle Stelle fisse.

- nel ciel pien di vertù, di gemme ornato⁸⁵;
vedivi l'Idra e di Cefeo l'idolo⁸⁶,
lo Drago, il Ceto e Orion armato, 205
il Cigno, il Serpe e l'Aquila, che a volo
si parte, e 'l Can e 'l Lepre e la Saetta,
che move assai con l'altre forme in fretta.
- 27 Vedi il cerchio segnifero, ove i torti
viaggi compie il Sol, compie ogni errante 210
stella⁸⁷; clime⁸⁸, epicicli⁸⁹, zone e orti⁹⁰
d'astri diversi e di immagini tante.
Vedi moti comuni e propri accorti
a far questo pietoso, e quello amante⁹¹;
vedi vari distanze e vedi lieti 215
e felici gli aspetti dei pianeti.
- 28 Tosto dal⁹² ciel, quel⁹³ concavo e ripieno
più presso a noi⁹⁴, d'ardor puro e sottile,
onde piglia il calor nel caldo seno
di Febo il raggio lucido e gentile, 220
che faccia il mondo a noi purgato e ameno,
da la terra asciugando ogni umor vile,
e scaldando e facendo i fiori e l'erbe

⁸⁵ Il Carro, o Orsa Maggiore, ruota a breve distanza dal Polo nord celeste.

⁸⁶ *idolo*: immagine.

⁸⁷ La fascia zodiacale, che contiene i percorsi apparenti del Sole, della Luna e dei pianeti del sistema solare.

⁸⁸ *clime*: plurale di *clima*, inteso al femminile. È ciascuna delle sette zone di terraferma in cui la dottrina tolemaica divide l'emisfero boreale.

⁸⁹ *epicicli*: nell'astronomia tolemaica, l'epiciclo è il cerchio sul quale si muove un pianeta intorno alla terra.

⁹⁰ *orti*: il sorgere.

⁹¹ Ancora un'allusione agli influssi esercitati dai vari pianeti sulla terra. Cfr. I 25.

⁹² *dal*: sotto il.

⁹³ I vv. 1-8 (*quel [...] serbe*) di questa ottava costituiscono un lungo inciso che spiega attributi e proprietà della sfera del fuoco; il discorso riprende quindi all'ottava seguente (*Tosto dal ciel [...] l'aer si forma trasparente e bello*).

⁹⁴ La sfera del fuoco, la più esterna delle quattro concentriche che costituiscono il mondo sublunare e quella che separa dunque il mondo terreno e contingente da quello incorruttibile ed eterno.

- la fabrica del mondo eterna serbe⁹⁵,
- 29 l'aer si forma trasparente e bello 225
 e sotto il foco subito si stende⁹⁶;
 già si vede per quel gir ogni augello a volo⁹⁷,
 e lieto appar per tutto e splende.
 La vita dà a le piante, e al fin per quello
 il suon, l'odor, il fiato ogn'uom ne prende, 230
 e l'aure lievi quinci e quindi vanno,
 e dolci assalti a questo e quello fanno.
- 30 Ecco il liquido, chiaro e fresco argento⁹⁸,
 che sotto l'aria si ripone a tondo⁹⁹,
 acciò che del suo corso grato e lento, 235
 quando il ciel arde, ogn'uom si stia giocondo,
 ciascun pesce nel mar resti contento,
 nel vasto seno e nel suo cieco fondo,
 e da gli almi¹⁰⁰, cortesi e chiari umori
 ridano i prati adorni di bei fiori. 240
- 31 La terra in quella appare, e sotto pose
 l'arido volto a questi tre elementi¹⁰¹;
 qua nascer fonti e là viole e rose¹⁰²
 si vede, monti alzar, pascere armenti,
 correr fiumi, ombre molli, erbe vezzose, 245
 liete campagne, e bei colli ridenti,
 e lei¹⁰³ pender nel centro e chi la inonda,

⁹⁵ *serbe*: conservi.

⁹⁶ La sfera dell'aria, immediatamente sottostante quella del fuoco.

⁹⁷ *gir [...] a volo*: andare ogni uccello in volo.

⁹⁸ *liquido, chiaro e fresco argento*: reminiscenza petrarchesca («chiare, fresche et dolci acque», *RVF* CXXVI 1).

⁹⁹ La sfera dell'acqua, a sua volta collocata sotto quella dell'aria e in essa contenuta.

¹⁰⁰ *almi*: nobili.

¹⁰¹ La sfera terrestre, situata al di sotto di quella dell'acqua, dell'aria e del fuoco.

¹⁰² *viole e rose*: i due fiori sono accostati in *RVF* CCVII 46-47 («Così rose e viole / ha primavera»), *Triump. Mort.* I 27 («di rose incoronate e di viole») e in *Purg.* XXXII 58 («men che di rose e più che di viole»).

¹⁰³ Sottinteso: *si vede* del v. 4.

- che con egual misura la circonda.
- 32 E ne la bella e perfetta struttura
 ecco dal chiaro e lucido oriente¹⁰⁴ 250
 move uniforme il ciel, di moto pura,
 del gran Motor la man ver l'occidente¹⁰⁵.
 Ecco al moto di questo ogn'altro cura
 cerchio girar¹⁰⁶, e contra, o più fervente
 o meno al moto¹⁰⁷, ma di voglia pari 255
 a non mostrarsi de' lor doni avari.
- 33 Ecco il gemmato Sol cinto di raggi
 nel primo d'Ariete¹⁰⁸, e par s'affretti
 di far nel quarto ciel¹⁰⁹ freschi viaggi,
 onde allumi degli astri i sacri aspetti, 260
 e dar¹¹⁰ lieti gli aprili, allegri i maggi,
 e produr col suo corso vari effetti:
 ecco del Ciel la face¹¹¹ che n'adorna
 il mondo col bel viso, infiora e aggiorna.
- 34 Ecco la Luna col macchiato volto¹¹², 265
 che al bell'occhio del ciel si fa gioconda,
 e 'l negro velo de la notte ha tolto

¹⁰⁴ *lucido oriente*: cfr. *RVF* CCCXXXVII 2: «l'odorifero et lucido oriente».

¹⁰⁵ Si costruiscano così i vv. 2-4: «ecco la man, di moto pura, del gran Motor move uniforme il ciel dal chiaro e lucido oriente ver l'occidente».

¹⁰⁶ *Ecco [...] girar*: «Ecco ogni altro cerchio cura girare (cioè, «fa in modo di andar dietro») al moto di questo [cerchio]».

¹⁰⁷ Il Primo Mobile, che si muove di moto diurno, cioè da oriente verso occidente, trasmette il movimento ricevuto da Dio ai cieli concentrici sottostanti, dotati anche di un moto opposto, da occidente verso oriente, e di intensità decrescente fino alla Terra, immobile al centro del cosmo. Cfr. *Conv.* II 3 13-14.

¹⁰⁸ *primo d'Ariete*: il primo giorno in cui il Sole entra nella costellazione dell'Ariete, cioè l'equinozio di primavera.

¹⁰⁹ *quarto cielo*: il cielo in cui, in base al sistema aristotelico-tolemaico, ha sede e ruota il Sole.

¹¹⁰ Sottinteso: *par s'affretti* del v. 2, che regge anche il *produr* del verso successivo.

¹¹¹ *face*: fiaccola. La «face del Ciel» è il Sole.

¹¹² Allusione alle macchie lunari, zone buie sulla superficie luminosa della Luna visibili dalla Terra anche ad occhio nudo.

- e movendo gli umor¹¹³ la bagna e 'nonda.
 Ecco l'Aurora col crin d'oro sciolto,
 che la fronte di rose si circonda¹¹⁴, 270
 e i pitt¹¹⁵ augelli allo spuntar de' rai
 fanno sopra le frondi canti gai.
- 35 Dapoi quel fabro primo diligente¹¹⁶
 in loco ameno e bel di terra forma
 l'uomo, di grazia pien, puro, innocente, 275
 di saggia, bella, onesta, eterna forma,
 e nel suo degno volto e riverente,
 spirando allora, del divin lo 'nforma¹¹⁷,
 onde quel che pria fu puro animale
 a l'immagin di Dio fatt'ora è eguale. 280
- 36 Né s¹¹⁸ bel come lui natura vede,
 né s¹¹⁸ color vedrà bianco e vermiglio
 il capo e cresco, e 'l più fin oro eccede
 crespo e dorato e 'l mento e d'oro il ciglio¹¹⁹.
 Degli omer, de le braccia ne dà fede¹²⁰ 285
 la bella testa piena di consiglio,
 ma più¹²¹ de le formate membra e belle,
 che Dio l'ha sculte¹²², non già Fidia¹²³ o Apelle¹²⁴.
- 37 E perché sol costui non resti sempre

¹¹³ Riferimento al fenomeno delle maree, causate dall'attrazione esercitata dalla Luna sulla Terra.

¹¹⁴ *l'Aurora col crin d'oro [...] / che la fronte di rose si circonda*: cfr. *RVF* CCXCI 1-2 «Quand'io veggia dal ciel scender l'aurora / con la fronte di rose e co' crin d'oro».

¹¹⁵ *pitti*: colorati.

¹¹⁶ *fabro primo diligente*: Dio.

¹¹⁷ *'nforma*: dà forma.

¹¹⁸ *Né si bel*: Né cosa così bella.

¹¹⁹ *il capo [...] ciglio*: versi probabilmente guasti.

¹²⁰ *ne dà fede*: ne dà testimonianza.

¹²¹ *più*: più ancora (sottinteso: *ne dà fede*).

¹²² *sculte*: scolpite.

¹²³ *Fidia*: scultore e architetto greco (500 a.C. ca. - 430 a.C. ca.), illustre interprete, nelle sue opere d'arte, degli ideali della classicità greca.

¹²⁴ *Apelle*: celebre pittore della Grecia antica (375 a.C. ca. - fine IV secolo a.C.).

- li fé de la sua scorza la sua sposa¹²⁵. 290
 Ha in sé divine e piacevoli temp¹²⁶
 che veramente sembra immortal cosa,
 ove amor par che le saette temp¹²⁷,
 ove soggiorna con le grazie e posa
 e la persona è tal ch'ingegno e arte 295
 non vi pò aggiunger più, né toglier parte.
- 38 Era la prima bella di gentile,
 anzi di saggio e grazioso aspetto
 e di sua verde etade, maggio e aprile,
 che 'l mondo orna di fiori e di diletto. 300
 Basso pensier, nel casto petto o vile¹²⁸
 non è ch'alberghi e ch'ivi abbia ricetto¹²⁹,
 e ovunque ella non è, non è onestade,
 e dove è 'l suo bel viso è la beltade.
- 39 Forma qua giù¹³⁰ non vede che contrasti 305
 la bella forma¹³¹, che¹³² di sé la prive,
 né del tempo o del ciel ponno i contrasti¹³³
 contra le membra delicate e dive¹³⁴.
 Quando i begli occhi move dolci e casti
 par che i fiori, le stelle e 'l mar s'avvive¹³⁵, 310
 onde altro non è in terra paradiso
 di quel soave amorosetto¹³⁶ viso.

¹²⁵ Secondo la tradizione biblica Eva fu generata da una costola di Adamo (*Gen.* 2:21-22).

¹²⁶ *temp^{re}*: qualità (in rima equivoca con *temp^{re}*, verbo, del v. 6).

¹²⁷ *ove amor par [...] temp^{re}*: si costruisca il verso «ove par che amor temp^{re} le saette (cioè, renda più forti i suoi dardi)».

¹²⁸ *vile*: aggettivo riferito a *pensier* («basso o vile pensier»).

¹²⁹ *ricetto*: accoglienza.

¹³⁰ *qua giù*: sulla terra.

¹³¹ *la bella forma*: cfr. le «belle membra» di Laura in *RVF* CXXXVI 2.

¹³² Sottinteso: *e*.

¹³³ *contrastⁱ*: ostacoli.

¹³⁴ *dive*: divine.

¹³⁵ *s'avvive*: prendano vita.

¹³⁶ *amorosetto*: cfr. *RVF* CLXII 6 «amorosette e pallide viole»; tutto il passo relativo alla creazione della donna (ott. 37-42) è costellato di tessere e sintagmi mutuati dal linguaggio

- 40 Questa in terra leggiadra alma angioletta,
che scocca a ogni suo accento un aureo telo,
non è d'oro, di seta e gemme tetta¹³⁷, 315
che ignudo mostra il bel semplice velo¹³⁸.
Se ne godean de la persona eletta
l'aria, l'ombre, con l'aure i fiori e 'l cielo
(aria felice, che 'l bel nudo tocchi,
e ciel che lo rimiri con tanti occhi). 320
- 41 Sopra gli omeri e 'l petto son d'or fino
i negletti capei con dolci errori¹³⁹;
la fronte è bella e gli occhi hanno divino
mirar, d'arder¹⁴⁰ a un sguardo mille cori.
L'uscio¹⁴¹ è di perle adorno, d'un rubino, 325
onde aura spira di celesti odori,
e 'n bella guancia ove 'l primo uomo s'arse
quasi in falda¹⁴² di neve rose sparse.
- 42 Candido è il collo e degno d'or sia ornato;
le man, le braccia, d'alta leggiadria, 330
s'ergon nel bianco petto molle¹⁴³ e grato
eguali, che le parte angusta via,
duo pomi ritondetti di gelato
latte, che caldo ancor col gelo sia.
De l'altre parti e de la più pudica 335
m'accenna¹⁴⁴ l'onestà ch'io non ne dica.

petrarchesco e della lirica amorosa.

¹³⁷ *tetta*: coperta.

¹³⁸ Fin quando non commisero il peccato originale i primi parenti erano nudi: così Eva mostrava nudo il bello e semplice velo (cioè il corpo, velo dell'anima).

¹³⁹ *errori*: onde

¹⁴⁰ *d'arder*: tale da ardere.

¹⁴¹ *uscio*: bocca.

¹⁴² *falda*: strato.

¹⁴³ *molle*: morbido.

¹⁴⁴ *m'accenna*: mi invita.

- 43 In un colto¹⁴⁵, fiorito e bel giardino¹⁴⁶,
che foglie ha di smeraldi e d'oro i frutti,
dolci, soavi e di liquor divino,
che per voltar¹⁴⁷ del ciel non son mai brutti, 340
ove l'aure, i dilette, ogni mattino
sgombrano d'ogn'intorno e doglia e lutti,
costor fur messi a farvi dolci seggi¹⁴⁸,
dal Fattor prima avuti ordini e leggi.
- 44 Veggio quanto di bel fatt'ha natura 345
col sacro ingegno e 'l suo pennello fido
in questo loco, sì che 'l cor mi fura¹⁴⁹
questo monte, quel mar, con cui mi rido.
Qui danza Flora¹⁵⁰ e d'ogni prato ha cura,
qui le fresch'ombre han fatto eterno nido, 350
e più felice parte e più gioconda
il Sol non vide mai 'n quanto circonda.
- 45 Quest'è quella sacrata ed erta rocca,
ch'amenissima selva la corona¹⁵¹;
erta omai sì, che con la fronte tocca 355
la fronte de la figlia di Latona¹⁵²,
dal cui fruttifer sen giù ne trabocca
l'argento¹⁵³, che cadendo dolce suona,

¹⁴⁵ *colto*: ordinato (come fosse coltivato).

¹⁴⁶ Il Paradiso terrestre.

¹⁴⁷ *voltar*: il ruotare. Alfano allude qui alla teoria dantesca sulla nascita delle piante della foresta dell'Eden: il moto rotatorio del Primo Mobile (il cielo più alto, che imprime il movimento a tutti i cieli sottostanti) si trasmette anche alla sfera dell'aria, e fa sì che il potere generativo che impregna l'atmosfera del Paradiso terrestre si diffonda ovunque, producendo, senza pause stagionali, una infinita varietà di piante, fiori e frutti di mirabile aspetto. Cfr. *Purg.* XXVIII 103-120.

¹⁴⁸ *seggi*: dimora.

¹⁴⁹ *'l cor mi fura*: mi rapiscono il cuore.

¹⁵⁰ *Flora*: dea della primavera.

¹⁵¹ Nella *Commedia*, Dante rappresenta il Paradiso terrestre come una foresta lussureggiante collocata sulla sommità del monte del Purgatorio. Cfr. *Purg.* XXVIII 1-33.

¹⁵² *figlia di Latona*: la Luna. Latona, figlia dei Titani Febe e Ceo, generò con Zeus i due gemelli Apollo, dio del Sole, e Artemide, dea della Luna (si veda *Teog.* 403).

¹⁵³ Riferimento alla tradizionale rappresentazione del Paradiso terrestre, da cui, secondo il

- e dà quel grato umor¹⁵⁴, che spesso riede¹⁵⁵,
e verde¹⁵⁶ sempre da la cima al piede. 360
- 46 Il primo sposo, che gli occhi suoi move
verso la donna semplicetta¹⁵⁷, onesta,
vede che d'ogn'intorno grazia piove.
Vede lo sparso crin¹⁵⁸ de l'aurea testa,
contempla il netto avorio e 'nsieme dove 365
s'accende i chiari lampi¹⁵⁹, e qui si resta,
e l'abbraccia e li bacia, e lieto dice:
«Quest'è la pianta de la mia radice.»
- 47 Disse a quest'uomo Dio poi ch'ebbe vita
e sopra ciascun uom scettro e primato: 370
«Vedi quel Sol, che per te fa partita¹⁶⁰
da l'oriente, di bei raggi armato;
la Luna con le stelle e quanto addita
e mostra questa man, per te ho creato.
Il mar, la terra e ciò che intorno vedi 375
sotto il tuo impero son, sotto i tuoi piedi.
- 48 Vedi quest'acque, vedi gli arboscelli
sopra di questi allegri e lieti poggi,
con freschi pomi, vaghi, dolci e belli,

racconto biblico di *Gen.* 2:10, sgorga un fiume che si divide in quattro rami. Nella *Commedia*, invece, l'Eden è percorso dai fiumi Letè ed Eunoè (cfr. *Purg.* XXVIII).

¹⁵⁴ *umor*: acqua.

¹⁵⁵ *riede*: ritorna. Non è chiaro il significato del v. 7: potrebbe essere una reminiscenza di quanto affermato da Dante in *Purg.* XXVIII 125-126 circa il fatto che i fiumi dell'Eden non sgorgano da una sorgente, ma riacquistano dal volere divino tanta acqua quanta ne versano.

¹⁵⁶ *verde*: verdeggia, cioè appare verde e rigoglioso (il soggetto è la «sacrata ed erta rocca» del v. 1).

¹⁵⁷ *semplicetta*: tessera dantesca («l'anima semplicetta», *Purg.* XVI 88) e petrarchesca («semplicetta farfalla», *RVF* CXLI 2). L'aggettivo *semplice* ricorre altre volte nella descrizione di Eva: «semplice velo» (I 40 4) e «questa semplice donna» (I 48 6).

¹⁵⁸ *sparso crin*: cfr. *RVF* XC 1: «Erano i capei d'oro a l'aura sparsi». Il sonetto petrarchesco costituisce una fonte anche per I 41 2.

¹⁵⁹ *dove [...] lampi*: gli occhi.

¹⁶⁰ *fa partita*: sorge.

- che di niente¹⁶¹ per te l'ho creati oggi; 380
 quest'aure, questi fiori e questi uccelli,
 questa semplice donna con cui alloggi,
 che tratt'or or l'ho fuori del tuo petto,
 per tuo contento sono e tuo diletto.
- 49 Cogli di questo e di quell'altro frutto 385
 soave al gusto e a la vista giocondo,
 di color vago¹⁶², in varie fogge strutto¹⁶³,
 che di questi miglior non trovi al mondo.
 Ma di quel che par d'oro e d'ostro¹⁶⁴ tutto,
 ch'or te 'l segno¹⁶⁵ con man, picciolo e tondo, 390
 de l'arbor del saper, del ben, del male¹⁶⁶,
 non coglier tu, che troppo costa e vale.
- 50 Perché dentro il suo vago¹⁶⁷ e 'l suo liquore
 si nasconde mortifero veneno:
 ogni volta che 'l mangi e mandi al core 395
 la vita ti verrà, la grazia meno¹⁶⁸.
 Perderai tanto ben, tanto valore
 e d'affanni e di duol rimarrai pieno».
 Così il Padre del Ciel con amor disse,
 e la legge al primo uom diede e prefisse. 400
- 51 Spars'era il ciel di bei rubini e d'auro¹⁶⁹
 inanzi al Sol, ch'uscia de la marina
 e drizzava il suo corso al negro mauro,
 con la stella lucente matutina¹⁷⁰,

¹⁶¹ *di niente*: dal nulla.

¹⁶² *vago*: bello.

¹⁶³ *strutto*: conformato.

¹⁶⁴ *ostro*: porpora.

¹⁶⁵ *segno*: indico.

¹⁶⁶ *l'arbor [...] male*: l'albero della conoscenza del bene e del male, posto da Dio in mezzo al Paradiso terrestre. Cfr. *Gen.* 2:9.

¹⁶⁷ *vago*: chicco.

¹⁶⁸ *la vita [...] meno*: la vita e la grazia ti verranno meno (al cogliere il frutto proibito).

¹⁶⁹ *d'auro*: d'oro.

¹⁷⁰ *drizzava [...] matutina*: rivolgeva il suo corso verso l'Africa, insieme al pianeta Venere.

- ne la stagion che l'alme corna al Tauro 405
 Apollo indora e nel suo foco affina,
 e 'l bel terren di fior tutt'è depinto¹⁷¹,
 quando da l'instituto¹⁷² l'uom fu avvinto.
- 52 Sotto bei pomi e verdigianti fronde 410
 vanno felici e per gli ombrosi chiostri
 i duo terreni dèi, ch'un vel nasconde
 sol di innocenza i bei alabastri e gli ostri¹⁷³.
 L'erbette, i vaghi¹⁷⁴ fior, le fugaci onde
 danno diletto a questi rari mostri¹⁷⁵
 di singular bellezza e d'alto ingegno, 415
 e di fede, d'amor, così bel pegno.
- 53 S'abbraccian spesso e l'un da l'altro coglie
 coi puri baci il mel¹⁷⁶ da quelle rose;
 sol una voglia par, benché le voglie
 fossero più tra lor sante, amorose. 420
 Un'anima in duo corpi si raccoglie
 fuori di tutte qualità noiose¹⁷⁷;
 perché in semplice fé, senz'altro inganno,
 s'aman l'un l'altro e a Dio le grazie danno.
- 54 Di tanta autoritate è, pur¹⁷⁸ di tanto 425
 valor, quest'uomo, e di sì riverenza,

mauro: indica la popolazione dei Mauri, cioè degli indigeni dell'Africa settentrionale; la *stella lucente matutina* è Venere, così chiamata perché raggiunge la sua massima brillantezza poco prima dell'alba.

¹⁷¹ *la stagione [...] depinto*: la primavera. Anticamente, infatti, il Sole compiva il suo ingresso nella costellazione del Toro all'equinozio di primavera.

¹⁷² *instituto*: norme dettate da Dio (cfr. I 50 8).

¹⁷³ *ch'un vel [...] i bei alabastri e gli ostri*: a cui solo un velo di innocenza nasconde le carnagioni diafane e rosee. I due progenitori, prima di commettere il peccato originale, erano infatti nudi (cfr. I 40).

¹⁷⁴ *vaghi*: bei.

¹⁷⁵ *mostri*: creature prodigiose.

¹⁷⁶ *mel*: miele.

¹⁷⁷ *noiose*: sgradevoli.

¹⁷⁸ *pur*: anche.

- che sopra ogni animal ha il grido¹⁷⁹, il vanto
di senno, di valor, d'alta eloquenza;
anzi fa chiaro a tutto 'l mondo quanto
signoreggi qua giù la sua presenza, 430
perché ogni stella 'l reverisce e onora
e ogni angel l'apprezza e osserva ancora.
- 55 Lucifer, che si duol di tanto bene,
con ragioni sofistiche¹⁸⁰ e apparenti,
con fallaci promesse e 'ncerta spene¹⁸¹ 435
tradisce questi duo primi parenti¹⁸².
La donna, che la guerra non sostiene
e vinta cede a' simulati accenti¹⁸³,
si volta al caro sposo e fa di sorte¹⁸⁴
che con lei inghiotte una piacevol morte. 440
- 56 Quest'è quel disleal serpente annoso¹⁸⁵,
di cui vi parlerò, che 'l capo estolse¹⁸⁶
contra il sommo Creator, ch'al Ciel odioso
fu poi, perché dal Ciel tosto si tolse.
Onde il nostro Fattor dolce e pietoso 445
la spoglia, che costui prezzar¹⁸⁷ non volse,
si veste e porge a l'uom perduto aita¹⁸⁸,
col proprio sangue e con la stessa vita.
- 57 A la donna s'appressa il serpe astuto
e dice: «Volentier saper vorrei¹⁸⁹ 450

¹⁷⁹ *grido*: prestigio.

¹⁸⁰ *sofistiche*: cavillose e paradossali.

¹⁸¹ *spene*: speranza.

¹⁸² *duo primi parenti*: Adamo ed Eva (cfr. *Orl. Fur.* XXXIV 60 7: «sanza / scusa non sono i duo primi parenti»).

¹⁸³ *simulati accenti*: false parole.

¹⁸⁴ *fa di sorte*: fa in modo che.

¹⁸⁵ *annoso*: antico.

¹⁸⁶ *estolse*: sollevò.

¹⁸⁷ *prezzar*: stimare.

¹⁸⁸ *aita*: aiuto.

¹⁸⁹ *Volentier saper vorrei*: l'*incipit* del discorso diretto ricorda, per la posizione dell'avverbio

- qual fu cagion, che a Dio così è piaciuto,
 che ciascun frutto manegiar¹⁹⁰ non dei,
 né men lo sposo, che l'ordine ha avuto.
 Risponde (prego) a' bei quesiti miei,
 che mi par gioia manca¹⁹¹ e imperfetta 455
 quella che d'alcun fren di legge è stretta».
- 58 Rispose: «D'ogni frutto noi tocchiamo
 di che vien pieno questo fertil prato.
 Sol uno intatto vuol che li serbiamo,
 per non morir e cangiar loco e stato» 460
 «Anzi credine a me, che di cor v'amo -
 replica il serpe - non per altro è stato
 se non che egli non vuol ch'in terra vui¹⁹²
 toccandol siate fatti eguali a lui».
- 59 L'avara donna, desiosa molto 465
 d'aver in bocca quel che 'l cor desia,
 alza a quelle parole un poco il volto
 e mira il frutto che toccar vorria;
 e perché in vista è bello essa l'ha colto,
 e perché al suo voler sodisfaria. 470
 Ma apena sotto i bianchi denti l'ave
 che divino sapor prova, e soave!
- 60 Corre lieta a lo sposo, e 'l manco¹⁹³ braccio
 li getta al collo e poi lo bacia in fronte,
 e dice: «Signor mio, so che ti piaccio; 475
 so che per me faresti e mare e monte.
 Per quella fé, per l'amoroso laccio¹⁹⁴,

in sede iniziale seguito dal condizionale, l'esordio della richiesta dantesca di parlare con le anime di Paolo e Francesca in *Inf.* V 73-74 («[...]Poeta, volontieri / parlerei a quei due [...]»).

¹⁹⁰ *manegiar*: toccare.

¹⁹¹ *manca*: incompleta.

¹⁹² *vui*: voi.

¹⁹³ *manco*: sinistro.

¹⁹⁴ *laccio*: legame. Il termine è tipico del linguaggio amoroso e ricorre più volte in Petrarca

- per quelle voglie a tuo servigio pronte
 mangia di questo frutto ch'or ti dono,
 ch'è troppo raro¹⁹⁵ e segnalato¹⁹⁶ dono». 480
- 61 A quelle parolette, anzi a' quei dardi
 trafitto resta il cieco amante e preso;
 arde a quelle lusinghe, a quelli sguardi
 più che non suole, e 'n sé riman sospeso¹⁹⁷.
 Rodeno dentro a l'alma orsi e leopardi; 485
 timor lo preme, amor l'ha punto e lesò,
 e per non perder lei pronta a sue voglie
 perde se stesso, e dal piacer si toglie.
- 62 Fu grave il fallo e ria l'aspra partita¹⁹⁸
 che festi, Adamo, abandonando il dritto, 490
 ond'hai perduto, misero, la vita,
 e 'l cor più d'uno stral tocco e trafitto.
 Veggio contra di te la carne ardità,
 il mondo a farti guerra e 'l Ciel despitto¹⁹⁹,
 ed ogni cosa a te pria cara e bella 495
 mostrartisi nemica, aspra e rubella.
- 63 Veggio farsi di te padrone e donno²⁰⁰
 un che t'ha posto in doglia empio e protervo²⁰¹.
 Veggio ogni stella e 'l tempo che ti ponno²⁰²
 privar di spirto, di carne, ossa e nervo. 500

(cfr., ad esempio, *RVF* LIX 4: «Tra le chiome de l' òr nascose il laccio, / al qual mi strinse, Amore» e *XCVI* 4: «ed ogni laccio ond' è 'l mio core avinto»).

¹⁹⁵ *raro*: prezioso.

¹⁹⁶ *segnalato*: illustre.

¹⁹⁷ *sospeso*: incerto.

¹⁹⁸ *partita*: allontanamento.

¹⁹⁹ *despitto*: disprezzo (termine dantesco; cfr. *Inf.* X 36: «com'avesse l'inferno a gran dispitto», in riferimento a Farinata). «Dispettoso» è anche l'aggettivo che caratterizza l'atteggiamento di Capaneo, punito nell'Inferno dantesco per la sua superbia («[...] giace dispettoso e torto», *Inf.* XIV 47).

²⁰⁰ *donno*: signore.

²⁰¹ *protervo*: superbo. La perifrasi del v. 2 indica Lucifero.

²⁰² *ponno*: possono.

- Ma poi m'accorgo²⁰³ Dio dal tristo sonno
che già ti sveglia e fassi per te servo,
e signor ti fa poi del tuo signore.
Che dir poss'io, se non: «Felice errore»²⁰⁴?
- 64 Veggio chiuse per te del Ciel le porte²⁰⁵ 505
e farsi²⁰⁶ a' preghi tuoi spietato, sordo,
onde ti prema²⁰⁷ il cor, prema la sorte,
far del continuo del tuo mal ricordo.
E perché veggio Dio da l'alta corte
scender, di tua salute avido e 'ngordo, 510
e 'l Ciel col sangue aprirti e con l'amore,
che dir poss'io, se non: «Felice errore»?
- 65 Veggio che 'l fier nemico ti pregiona
nel carcer²⁰⁸ vil di quel suo regno oscuro,
e per più strazio farti al fin ti dona 515
a l'eterno tormento, orrido e duro.
Poi veggio Dio che viene e ti spregiona,
rompendo il carcer nero e 'l ferreo muro²⁰⁹,
e ti conduce al Ciel con largo onore.
Che dir poss'io, se non: «Felice errore»? 520
- 66 Veggio questo avversario²¹⁰ troppo intento
a tender reti e 'nganni a' figli tuoi,

²⁰³ *m'accorgo*: scorgo.

²⁰⁴ *Felice errore*: allusione alla *felix culpa*, locuzione latina derivata da un'omelia di sant'Agostino e ripresa da san Tommaso in *Sum. Theol.*, pars III, quaestio 1, articulus 3.3, che definisce beata la colpa di Adamo perché portò alla salvifica venuta di Cristo. L'espressione ricorre, in chiusura di ottava, anche nelle due stanze seguenti.

²⁰⁵ Dopo il peccato originale, le porte del Paradiso furono chiuse ai progenitori (cfr. *Gen.* 3:23-24).

²⁰⁶ Il soggetto è probabilmente il *Ciel* del verso precedente.

²⁰⁷ *prema*: tormenti.

²⁰⁸ *carcer*: tessera dantesca (*Inf.* X 58-59: «cieco / carcere»; *Inf.* XXXIII 56: «doloroso carcere» e *Purg.* XXII 103: «carcere cieco») e vidiana («carcere iniquo», *Christ.* I 6).

²⁰⁹ Allusione alla discesa agli inferi di Cristo, episodio che non risulta in nessun testo scritturale ma che è presente nella tradizione patristica (cfr. *Sum. Theol.* pars III, quaestio LVII).

²¹⁰ *questo avversario*: Satana.

- e or con novo, or con antico accento
cerca tirarsi l'alme ai regni suoi.
Veggio poi che 'l suo corpo in sacramento 525
lascia Dio in Terra sol per cibo a noi
perché ne dia virtù, forza e valore.
Che dir poss'io, se non: «Felice errore»?
- 67 Al fin vedendo, oh Adamo, fatto Adamo 530
per te colui c'ha fabricato il mondo
e che la carne tua pronti adoriamo
tratta da quel virgineo chiostro e mondo²¹¹,
sento tirarmi il cor, qual pesce d'amo,
e dico con ragion, lieto e giocondo,
la tua spoglia scorgendo in sì bei seggi: 535
«Ben non ha il mondo, che 'l tuo mal pareggi».
- 68 Or conviemmi girar l'inchiostro e 'l viso
al ciel del cui valor parlar promessi²¹².
Dirò di quel soperno²¹³ Paradiso 540
ove i corrier celesti furon messi;
e perch'io senza error stia intento e fiso
a questo mio pensier, per guida elessi
l'alto divin Giovanni²¹⁴, ché 'l call'erto
per lui fatto mi sia piano ed aperto.
- 69 La cittade del Ciel, che 'l gran Giovanni 545
vide in grembo al Signor, che scrisse poi,
è questa, che riposo senza affanni
e piacer dona a' cittadini suoi,
ove mai non poggiar de l'odio i vanni

²¹¹ *mondo*: esente da colpe.

²¹² L'Empireo. Cfr. I 18 7-8: «Empireo questo ciel dal foco è detto, / che poi di sue beltà parlar prometto».

²¹³ *soperno*: celeste.

²¹⁴ *Giovanni*: san Giovanni Evangelista che, secondo la tradizione cristiana, vide e descrisse nei capitoli finali dell'*Apocalisse* la Gerusalemme celeste, sede della corte di Dio (cfr. *Apoc.* 21:1-26 e 22:1-2). Anche Ariosto, in *Orl. Fur.* XXXIV 54-92, elegge l'apostolo a guida di Astolfo nel suo viaggio attraverso il Paradiso terrestre.

- ma de l'amor²¹⁵, per cui volar vi puoi; 550
quest'è d'ogni pensier termine e meta
di cui l'alma s'appaga e vive lieta.
- 70 Sopra il Ciel primo²¹⁶, più che fiamma rosso,
fur dal supremo fabricate e forte
Archittetor, da sua bontade mosso, 555
l'altiere torri e l'onorata corte;
di gemme ha i muri²¹⁷ che narrar non posso
il valor, la beltà de le sue porte²¹⁸;
e così risplendean d'ogni contorno
che là su perderia sua prova il giorno. 560
- 71 Le sacre porte, che ad ogn'ora aperte
liete fanno a ciascun cortese entrata²¹⁹,
hanno sentenze in or scolpite ed erte²²⁰
dentro il bel fregio di novella grata²²¹,
che tutte non farò chiare e scoperte 565
se non quest'una, che v'ho qui segnata,
la qual porge tal suon dal mondo odiato,
né più tranquillo onor, né più bel stato.
- 72 Porte felici, se 'l Figliuol di Dio
per aprir voi le braccia aperse in croce, 570
ond'egli primo del suo sangue pio

²¹⁵ *ove mai non poggiar [...] l'amor*: dove non salirono (*poggiaro*) mai le ali (*i vanni*) dell'odio, ma quelle dell'amore.

²¹⁶ *Ciel primo*: l'Empireo.

²¹⁷ *di gemme ha i muri*: per le mura della città celeste adorne di pietre preziose cfr. *Apoc.* 21:18-19, mentre per il loro splendore dorato, cui si accenna al v. 7, cfr. la descrizione del palazzo di Venere in POLIZIANO, *Stanze cominciate per la giostra di Giuliano de' Medici* 71 l («Corona un muro d'or l'estreme sponde»). Tutta la rappresentazione del luogo risente, inoltre, della descrizione della dimora di Amore in *Met.* V 1 e della reggia del Sole in *Metam.* II 1-5.

²¹⁸ *porte*: anche per le porte della città, splendide e istoriate, il riferimento è all'*Apocalisse* giovannea (21:12).

²¹⁹ Sono le porte del Paradiso, aperte da Cristo al momento della resurrezione e dell'ascesa al cielo.

²²⁰ *erte*: erette.

²²¹ *di novella grata*: riferito a *sentenze* del verso precedente.

- scorta²²² si fece a voi, che d'amor coce.
 Prego io vi veggia ancor ch'indegno e rio,
 pronto a soffrir ogni martiro atroce,
 cadendo in me vertù, che mostri pria 575
 l'alpestre²²³ e 'l mal de la trascorsa via.
- 73 Viva fiamma del cor²²⁴, se' tanto fido
 ne l'adorato al padre offerto sangue;
 sì perch'io nacqui nel sacrato nido
 per cui in terra facesti il petto essangue, 580
 come anco perch'io veggio che l'infido
 padre primo²²⁵ al precetto non più langue²²⁶,
 ma lieto gode in Ciel, sciolto dal laccio²²⁷,
 cocemi al santo ardor, rompemi il ghiaccio.
- 74 Per vera fé, Signor, comprendo e veggio 585
 esser tu quel che la perduta guerra
 mi vincesti e 'l nemico, e 'l primier seggio
 tornasti²²⁸ e l'arme, ond'io mi vaglio in terra.
 Drizzami il corso²²⁹ a te cui venir deggio,
 che spesso da sé l'alma abbaglia ed erra, 590
 poi che chinando in croce al petto il viso
 chiudesti gli occhi e apristi il Paradiso.
- 75 E se 'l cieco desio, che traviato
 molti anni corse dietro al mondo errante,
 più l'ombre rie che 'l vero aggia²³⁰ abbracciato, 595
 le nebbie e l'aure, e non quell'orme sante,

²²² *scorta*: guida.

²²³ *alpestre*: asperità.

²²⁴ In questa e nelle due stanze seguenti Alfano si rivolge a Cristo.

²²⁵ *l'infido / padre primo*: Adamo.

²²⁶ *langue*: soffre.

²²⁷ Adamo fu tra i personaggi salvati da Cristo con la sua discesa agli inferi. Cfr. I 72 2 e relativa nota.

²²⁸ *tornasti*: riconquistasti. Nel caso del *nemico*, cioè di Satana, il termine ha il significato di *sconfiggesti*.

²²⁹ *Drizzami il corso*: Indirizzami.

²³⁰ *aggia*: abbia.

- volgeti a la pietà, l'aperto lato
 mira, le piaghe e le forate piante,
 al tuo Padre sì grate e di tal merto,
 ch'ogni ria colpa avanza²³¹, ogni demerto. 600
- 76 I sacri alberghi che non han paraggo²³²,
 che cingono le mura altere e sole,
 splendono tutti e fanno in ciel un raggio
 in guisa che sol far qui in terra il Sole.
 Quei fregi, quei lavori fanno un maggio 605
 di gemme, non di rose, e di viole,
 e gli edifici e quella architettura
 stupir fan l'arte e ammirar natura.
- 77 Così talora si veggono cinti
 d'alcun bel tempio o di casa reale, 610
 di bei lapilli²³³ d'or puro depinti
 i pareti, le camere e le sale.
 Ma questi ben parrebon²³⁴ lumi estinti
 a lato a quelli, che non hanno eguale,
 se fosser di valor pur senza mezo, 615
 che mal si può agguagliar l'odor al lezo.
- 78 Di cristallo assai chiar non vi è una loggia,
 ma infinite vi son, fermate sopra
 colonne di diamanti, ove si poggia
 per gradi di zaffiri con bell'opra, 620
 ed è ciascuna in disusata foggia
 ornata di più gemme; ma che scopra²³⁵
 lingua non è, né scoprerà giamai
 la beltà lor, se ben ne dica assai.

²³¹ *avanza*: vincono.

²³² *paraggio*: paragone.

²³³ *lapilli*: pietre preziose.

²³⁴ *parrebon*: sembrerebbero.

²³⁵ *scopra*: riveli.

- 79 Archi, palchi, teatri e chiostri alteri 625
mostrano dentro e fuor chiarezza eterna,
per quei celesti, vivi lumi veri
che sol possiede la regia superna.
Quivi pianto non è, non son pensieri,
né si vede l'april morto se verna²³⁶; 630
ma canti e allegrezza eterna e viva,
ed un piacer, che mai non giunge a riva²³⁷.
- 80 Ricche piazze vi sono quadre e tonde,
bell'ampie e lunghe le polite²³⁸ strade, 635
d'oro coperte e di gemme gioconde,
fregiate intorno, con lor puritade;
in ciascun luogo son lucide e monde,
e più cara facean l'alma cittade
le mirre elette e i bei profumi grati,
che raro²³⁹ odor porgean da tutti i lati. 640
- 81 Dentro quei chiari e luminosi tetti
giardini son, con assai industria colti;
di quadri bei contesti²⁴⁰ di fioretti,
di cedri e mirti e di cipressi folti.
Dentro arbuscelli²⁴¹ son con pomi eletti 645
tra l'alme frondi in più modi raccolti;
quivi boschetti, c'hanno ombrosi intrichi,
e vaghi praticelli e colli aprichi²⁴².

²³⁶ *verna*: fa primavera.

²³⁷ *non giunge a riva*: non finisce.

²³⁸ *polite*: pulite, ma anche prive di asperità.

²³⁹ *raro*: pregiato.

²⁴⁰ *contesti*: intrecci.

²⁴¹ *giardini [...] arbuscelli*: un identico accostamento dei due termini all'interno di un'unica ottava si ha in *Orl. Fur. X 61*: «Sopra gli altissimi archi, che puntelli / parean che del ciel fossino a vederli, / eran *giardin* sì spaziosi e belli, / che saria al piano anco fatica averli. / Verdeggiar gli odoriferi *arbuscelli* / si puon veder fra i luminosi merli, / ch'adorni son l'estate e il verno tutti / di vaghi fiori e di maturi frutti.» (corsivo mio). L'intera descrizione della rocca di Logistilla (X 61-63), soprattutto per quanto riguarda l'immagine dei giardini pervasi da un'eterna primavera, riecheggia in tutto il passo.

²⁴² *aprichi*: soleggiati; il termine è di origine petrarchesca: «n'assidemmo in loco aprico»

- 82 Chiare, fresche fontane belle, ornate,
hanno nel mezo d'alta meraviglia²⁴³ 650
giù per la faccia del suolo vermiglia,
azzurra, gialla e verde da le grate,
erbette e fiori, ch'a Flora simiglia.
Ma che dico io, se questa è quella vera
leggiadra, eterna e vaga²⁴⁴ primavera. 655
- 83 Vanno di qua e di là le liquid'onde
lente scorrendo, e fanno chiari rivi;
vaghe e fiorite son le belle sponde
di rose, di ligustri²⁴⁵, che son ivi;
l'aure soavi, che tra fiori e fronde 660
scherzano ognor, cogliendo i bei nativi
odori, or da quel frutto, or da quel fiore
il ciel ne empian del variato odore.
- 84 Fra le spesse ombre e i bei gemmati chiostri
s'odono voci, con soavi accenti 665
da far gentili i più feroci mostri,
da restar l'acque e acquetar i venti.
Non s'udiron giamai nei regni nostri,
né s'udiranno sì dolci concerti²⁴⁶
di flauti e lire e di spinette²⁴⁷ amene, 670
che fan del cielo le sacre camene²⁴⁸.
- 85 Chi²⁴⁹ al suon de l'arpa presso d'un bel fonte,
da le minute perle e dai coralli,

(*Triump. Cup.* I 51); in esplicito riferimento al paesaggio collinare è anche in POLIZIANO, *Stanze cominciate per la giostra di Giuliano de' Medici* I 70 5-6: «nel giogo un verde colle alza la fronte, / sott'esso aprico un lieto pratel siede».

²⁴³ *d'alta meraviglia*: riferito alla *faccia del suolo* del verso successivo.

²⁴⁴ *vaga*: bella.

²⁴⁵ *ligustri*: piante delle oleacee, caratteristiche della macchia mediterranea.

²⁴⁶ *concerti*: concerti.

²⁴⁷ *spinette*: strumento musicale risalente al XVI secolo simile al clavicembalo.

²⁴⁸ *camene*: divinità latine simbolo dell'ispirazione poetica; il termine indica in questo caso la poesia stessa.

²⁴⁹ *Chi*: Alcuni.

- forma e accorda le parole conte,
 mentre fra l'erbe e i fior vanno i cristalli, 675
 e altri a l'ombra d'un fiorito monte
 diversi fanno e misurati balli,
 e molti sugli smalti²⁵⁰ lieti, aperti
 di suoni e canti fan grati conserti²⁵¹.
- 86 Fugge dal bel paese angoscia e doglia, 680
 fugge la morte e fugge la vecchiezza;
 fuggono l'ore e 'l tempo che ne spoglia
 d'ogni piacer, e apporta ria tristezza.
 E sol vi regna una conforme²⁵² voglia,
 un viver lieto e intima allegrezza; 685
 una pietade e uno amor non finto,
 di dolci affetti e d'accoglienze avvinto.
- 87 In un bel trono d'un piropo²⁵³ ardente
 fatto, che ben pareva fiamma vivace,
 siede il Rettor de la patria potente 690
 fra tanto onor, fra tanta gloria e pace.
 Egli è di questo regno almo e lucente
 eterna, chiara, inestenguibil face²⁵⁴
 non mai compresa, e tutt'ella comprende
 con l'alta fiamma, ch'ogni fiamma accende. 695
- 88 E perché stia di cittadini alati
 ciascun bel cor, per ordine là suso

²⁵⁰ *smalti*: distese erbose di color verde intenso (cfr., ad esempio, «sovra 'l verde smalto, / mi fuor mostrati li spiriti magni» di *Inf.* IV 118-19; «sommo smalto» è anche la verdeggiante selva dell'Eden sulla sommità del monte del Purgatorio in *Purg.* VIII 114).

²⁵¹ *conserti*: concerti.

²⁵² *conforme*: uguale, quindi unica.

²⁵³ *piropo*: minerale dal colore rosso fuoco. Il termine è ripreso da Petrarca, *Triump. Fam.* I 43 («fiammeggiava a guisa d'un piropo») e dalle descrizioni ariostesche dello scudo di Atlante (*Orl. Fur.* II 56 1: «Splende lo scudo a guisa d'un piropo») e della rocca di Logistilla (*Orl. Fur.* X 58 4: «se diamante fossino o piropo»), raffigurazioni che derivano a loro volta dal «flammasque imitante pyropo» (*Metam.* II 2) della reggia del Sole di Ovidio; al carbonchio o piropo, inoltre, si attribuiva una luminosità portentosa nei lapidari medievali.

²⁵⁴ *face*: fiaccola.

- divisi gli ha in tre sacri Principati²⁵⁵;
qual è più a lui vicin, qual è più giuso,
di grazie tutt'e tre sono segnati, 700
di norme e opre fuor del mortal uso,
ed è ciascun di Dio contento e pago
sol di mirar la sua divina immago.
- 89 La bellezza del Ciel, la prima idea,
il premio eterno, il più eccellente oggetto 705
mira ognun di quei spirti e vi scorgea,
sì come in puro specchio terso e netto,
con misura inegual²⁵⁶ ciò che volea
di bello, di leggiadro e di perfetto;
mira il valor interminato e 'mmenso, 710
il profondo saper, l'amor intenso.
- 90 Miravi²⁵⁷ la pietà dolce e gentile,
il certo antiveder²⁵⁸, la bella pace,
la rara sua clemenza, un atto umile,
e la man larga e quella spada audace. 715
Ivi ciascun impara a farsi stile²⁵⁹
d'arder tutto in amor, d'esser vivace
in temer e sperar, mostrarsi grato
a colui che sì bel l'avea creato.
- 91 E mira²⁶⁰ come senza alcuna massa 720
i cieli, gli elementi e lor col senno
ha Dio creati, e come vota e cassa
può de l'esser suo far la massa²⁶¹ a un cenno,

²⁵⁵ *Principati*: uno degli ordini delle tre gerarchie celesti di angeli. Per metonimia, indica le gerarchie stesse.

²⁵⁶ *inequal*: diversa.

²⁵⁷ Il soggetto è *ognun di quei spirti* dell'ottava precedente (v. 3).

²⁵⁸ *antiveder*: preveggenza.

²⁵⁹ *impara a farsi stile*: impara ad assumere l'abitudine di.

²⁶⁰ Il soggetto, come per I 90 1, è ancora *ognun di quei spirti* dell'ottava 89 (v. 3).

²⁶¹ *de l'esser suo far la massa*: anastrofe.

- e²⁶² perché il Sol coi raggi suoi non passa
il raro²⁶³ de la Luna, e giù non venno. 725
La cagion ognun legge in quel consiglio²⁶⁴,
ch'ogni cosa governa sol col ciglio²⁶⁵.
- 92 Ciascuna Ierarchia celeste e santa
d'angeli sol tre cori in sé contiene²⁶⁶.
A costor il Fattor orna e ammanta 730
con rari fregi del suo sommo bene,
onde ciascuna ha in sé virtù cotanta
ch'a dirne parte omai manca la spene.
Puri intelletti sono a intender soli
di vaghi aspetti e di leggiadri voli. 735
- 93 Quelli che son di gradi più eccellenti,
di grazie e gloria e d'alte conoscenze,
degli altri cori sono presidenti,
ché più appressan di Dio l'alme scienze²⁶⁷.
Gli inferiori sono ubbidienti 740
a' primi, e da color han le influenze
che del continuo Dio lor manda e inspira,
e al foco d'amor raccende e tira.
- 94 Il primo coro, più degli altri appresso
a Dio, sono infocati Serafini: 745
quest'ordine da quel²⁶⁸ fu così messo
vicino a' suoi favor larghi e divini
perché li sia, per sua grazia concesso,

²⁶² Sottinteso: *mira*.

²⁶³ *raro*: materia rarefatta. Il termine, sempre con riferimento alla massa lunare, è usato da Dante in *Par.* II 85.

²⁶⁴ *in quel consiglio*: nella mente divina.

²⁶⁵ *ciglio*: sguardo.

²⁶⁶ Secondo una tradizione cristiana inaugurata dal trattato *De coel. Hier.* (V sec. a.C.) dello Pseudo-Dionigi l'Areopagita e proseguita da san Tommaso, nella *Sum. Theol.*, gli angeli sono organizzati in uno schema di tre gerarchie, ciascuna delle quali contiene tre ordini o cori.

²⁶⁷ *ché [...]* *scienze*: poiché più si avvicinano alla conoscenza divina.

²⁶⁸ *da quel*: da Dio.

- che senza mezo al suo bel foco affini²⁶⁹,
 e poi dal sommo ciel chiaro e giocondo 750
 vive fiamme d'amor sparga nel mondo.
- 95 Dapoi sotto quest'ordine dispone
 di Cherubini il bel secondo coro²⁷⁰,
 e vuol che a l'alta sua cognizione
 guidato ciascun uom sia da costoro 755
 a presso i Troni, per cui le persone
 giudica²⁷¹, e compie ogni suo bel lavoro
 de la giustizia, e determina affatto
 onde ognun rechi premio eguale al fatto.
- 96 Dominio, Principato e Potestate 760
 ripone²⁷² a la seconda Ierarchia²⁷³;
 al primo coro diede autoritate
 de l'opra regger d'ogn'altr'angel pia²⁷⁴,
 al secondo con bella alta pietate
 aver sopra ogni popol signoria²⁷⁵, 765
 al terzo poi che con la forte mano
 affreni ogni poter crudele e 'nsano²⁷⁶.

²⁶⁹ I Serafini, i più alti in dignità tra gli angeli, contemplano Dio faccia a faccia e ardono eternamente d'amore per lui.

²⁷⁰ I Cherubini costituiscono il secondo ordine della prima e più alta gerarchia angelica.

²⁷¹ Per mezzo dei Troni, terzo ordine della prima gerarchia angelica, si riteneva che Dio esercitasse la giustizia; i giudizi divini, poi, si riflettevano dai Troni verso i cieli inferiori. Cfr. *Par.* IX 61-62: «Troni, / onde refulge a noi Dio giudicante», concetto ripreso da Gregorio Magno in *Homiliae in Evangelia* II 34 10: «Throni illa agmina sunt vocata, quibus ad exercendum semper Deus omnipotens praesidet».

²⁷² *riponere*: colloca.

²⁷³ Nella descrizione della seconda gerarchia celeste, Alfano segue la teoria di S. Gregorio (*Homiliae in Evangelia* XL 34 7) e non accoglie l'ordine (Dominazioni, Virtù, Potestà) indicato dallo Pseudo-Dionigi l'Areopagita nel *De coel. Hier.*, seguito dai maggiori filosofi medievali (Pietro Lombardo, san Tommaso) e dal Dante della *Commedia* (*Par.* XXVIII 122-23; in *Conv.* II 5 13, invece, viene seguito l'ordinamento indicato da Gregorio).

²⁷⁴ Alle Dominazioni spetta regolare i compiti degli angeli inferiori.

²⁷⁵ I Principati, angeli guardiani delle nazioni, hanno tra i loro compiti quello di scegliere chi tra l'umanità può dominare.

²⁷⁶ Le Potestà sorvegliano la distribuzione di poteri all'umanità.

- 97 A costor²⁷⁷ dona gradi più minori
di questa Ierarchia bella e estrema;
Virtuti, Arcangel, Angeli fur cori 770
colmi di grazia tal che mai non scema.
A l'uno dei miracoli i favori
ha dato²⁷⁸ (opra del Ciel bella e suprema),
a l'altro aprir di lui gli alti concetti²⁷⁹,
far guardia al resto agli umani intelletti²⁸⁰. 775
- 98 Sopra questi onorati novi regni,
come più bella e più eccellente luce,
Lucifero vi pone e mostra segni²⁸¹
che sopra ogn'angel sia prencipe e duce.
I più chiusi a costui misteri e degni 780
(come più presso a lui) scuopre e adduce;
questi più d'altri è bello e più sereno
ed è di sapienza e grazia pieno.
- 99 Di lucid'oro e serico²⁸² avvolgea
ricca veste a costui le membra belle; 785
era di gemme sparsa e tal lucea
qual al partir²⁸³ del Sol le chiare stelle.
Più bel abito ancora non avea
visto, o bellezze più rare di quelle
il Ciel, fra tante forme innamorate, 790
dappoi che fur dal primo Amor create.
- 100 Come le piante e l'erbe il pino altero
d'altezza vince, le ricopre e adombra,
o come il Sol, che con suo raggio intero

²⁷⁷ *costor*: gli angeli della terza gerarchia.

²⁷⁸ Le Virtù, o Fortezze, sono gli angeli dispensatori della grazia di Dio verso gli uomini.

²⁷⁹ Gli Arcangeli sono i più grandi consiglieri e amministratori inviati da Dio all'uomo.

²⁸⁰ Gli Angeli, che appartengono all'ordine più basso della gerarchia celeste, sovrintendono a tutte le occupazioni umane.

²⁸¹ *mostra segni*: dà indicazioni.

²⁸² *serico*: setoso.

²⁸³ *partir*: tramontar.

- nel ciel ammorza²⁸⁴ ogn'altro lume e sgombra, 795
 tal è costui, che sopr'ogn'altra ha impero
 luce²⁸⁵, che a la sua luce è nebbia e ombra.
 Ma spesso noce un alto e lieto stato,
 se d'umiltà e d'amor non è fregiato.
- 101 Quanti son oggi, e quanti son già stati, 800
 ne addurrò pochi fra tanti infiniti
 che han lasciati gli scettri e gli alti stati,
 e miserabilmente son finiti;
 che s'avesser i passi lor portati
 con la pietate e la ragione uniti, 805
 non foran²⁸⁶ l'alme state lor dal seno
 tolte, o da ferro o da crudel veneno.
- 102 Vedi Cesar²⁸⁷ altier, che 'l mondo doma
 col suo valor, in sedia d'oro assiso,
 imponendo ordin e legge e grave soma²⁸⁸, 810
 e dal liber voler fatto 'l²⁸⁹ diviso.
 Mentre ei di farsi tenta re di Roma
 è repente da' suoi ferito e ucciso
 (vo' dir colui che 'l mondo ha posseduto),
 cadde giù morto a' piè di Cassio e Bruto. 815
- 103 Vedi il re liberal d'altiero ciglio²⁹⁰
 come ne resta da Cassandro spento
 di vita, di fortuna e di consiglio,
 col rapido velen freddo e violento²⁹¹;

²⁸⁴ *ammorza*: spegne.

²⁸⁵ *sopr'ogn'altra [...] luce*: forte iperbato in *enjambement*.

²⁸⁶ *foran*: sarebbero.

²⁸⁷ *Cesare*: Gaio Giulio Cesare.

²⁸⁸ *soma*: oppressione.

²⁸⁹ *l*: «el», cioè egli.

²⁹⁰ *altiero ciglio*: sguardo autorevole.

²⁹¹ Alfano fa qui riferimento alla tradizione, tramandata da fonti latine e greche, circa la morte di Alessandro Magno per avvelenamento per mano del generale Antipatro, con la complicità del figlio Cassandro, nel 323 a.C. (cfr., ad esempio, PLUTARCO, *Vita Alexandri* LXXIV 4 e LXXVII 1-3 e CURZIO RUFO, *Historiae Alexandri Magni* X 14-20). Il Macedone è

- e di dèi spregiator, Dionisio e 'l figlio, 820
 questi²⁹² perder ucciso l'ornamento
 e quel cui di pietà si calse²⁹³ poco
 cangiar in sferza vil lo scettro e 'l loco²⁹⁴.
- 104 Vedi Falar²⁹⁵ superbo, empio e atroce, 825
 che di sangue si pasce e di vendetta,
 ch'or questo scorza²⁹⁶, or quel sospende in croce,
 e or quell'altro a un leon vivo getta.
 Quant'ei più di veder quel uom che coce
 gode, più il Ciel la penitenza affretta,
 e spinge fier l'agregentino²⁹⁷ coro, 830
 che 'l fa muggir com'altri, dentro al toro²⁹⁸.
- 105 Al fin di Francia vedi Carlo insano
 come perde coi suoi Sicilia bella
 per esser egli ingiusto ed inumano,
 di voglia altera, perigliosa e fella; 835
 consente che i suoi Franchi dian di mano,
 non pur a' panni²⁹⁹, ma a l'onor di quella,
 onde da' Siciliani in ira volti

lodato per la sua liberalità («re liberal», al v. 1) anche nel *Convivio* dantesco (IV 11 14) e in tutta la tradizione medievale.

²⁹² Sottinteso: *vedi* del v. 1.

²⁹³ *si calse*: si curò.

²⁹⁴ Si allude qui ai due tiranni di Siracusa, Dionisio I, detto il Vecchio (430 a.C. - 367 a.C.) e Dionisio II, detto il Giovane (397 a.C. - 343 a.C.), considerati dagli antichi come esempi di crudeltà efferata. Dionisio il Vecchio è citato anche da Dante in *Inf.* XII 107-108: «quivi è Alessandro, e Dionisio fero / che fé Cicilia aver dolorosi anni» (molti critici identificano «Alessandro» con Alessandro il Macedone, altri con il tiranno Alessandro di Fere, vissuto in Tessaglia nel IV sec. a.C. Per i particolari della questione si veda la voce *Alessandro* in *Enciclopedia dantesca* 1970, vol. I, pp. 117-119).

²⁹⁵ *Falar*: Falaride, tiranno di Agrigento dal 570 a.C. fino alla sua morte, nel 554 a.C.

²⁹⁶ *scorza*: spella vivo.

²⁹⁷ *agregentino*: della città di Agrigento.

²⁹⁸ Allusione al celebre «toro di Falaride», strumento di tortura commissionato dall'omonimo tiranno di Agrigento al fabbro ateniese Perillo. Secondo la leggenda, si sarebbe trattato di un bue di rame, la cui bocca era fatta in modo che le grida di dolore delle vittime che venivano rinchiusi nel ventre poi arroventato si trasformassero in modo da sembrare muggiti. Se ne trova traccia anche nella *Commedia*, in *Inf.* XXVII 7-11.

²⁹⁹ *panni*: roba.

- van tutti a un'ora in pezzi i Galli stolti³⁰⁰.
- 106 Mentre costor³⁰¹ si stanno contemplando 840
del lor Signore l'unica bellezza,
e gli occhi in quello specchio delettando
d'ambrosia, il gusto d'eterna dolcezza,
e l'uno l'altro fedelmente amando
fra piaceri immortali e allegrezza, 845
d'ombre soavi e di lieti concenti³⁰²,
e a novo gioir son volti e intenti,
- 107 il sommo Re, cui il Ciel deve adorare,
come fattura di sue larghe mani³⁰³,
un secreto d'amor vuol palesare 850
a questi suoi celesti cortegiani,
come qua giù si vede che suol fare
signor terreno agl'intimi e soprani,
o servi siano, o amici (per usanza),
che lor scopra³⁰⁴ un secreto d'importanza. 855
- 108 Mostra il suo caro e unico Figliuolo
a queste intelligenze rare, intiere
(per cui nel Ciel esso leggiadro stuolo
fu fatto, e gli elementi e l'alte sfere),
cinto di vel terrestre³⁰⁵; ed egli solo, 860
preso del servo le fattezze vere,
bandisce poi che 'n Ciel, con molti onori,
sia riverito, e 'n Terra ognun l'adori,

³⁰⁰ Carlo di Valois (1270-1325), fratello del re di Francia Filippo IV il Bello e capitano di Carlo II d'Angiò, guidò, bruciando e depredando, le truppe francesi in Sicilia negli scontri tra Aragonesi e Angioini. Giunto sull'isola nel 1302, dopo alcune vittorie iniziali fu costretto ad abbandonare il suo piano di conquista e a firmare la pace di Caltabellotta (31 agosto 1302), che portò alla definitiva separazione della Sicilia dal Regno di Napoli.

³⁰¹ *costor*: i cori angelici, descritti alle ottave 92-97.

³⁰² *concenti*: concerti.

³⁰³ *come fattura di sue larghe mani*: in quanto creatura frutto della sua generosità.

³⁰⁴ *scopra*: riveli.

³⁰⁵ *cinto di vel terrestre*: fatto uomo.

- 109 e come alto Fattor degno e potente
e de le basse e de le eccelse cose 865
il Ciel, la Terra li sia ubbidiente³⁰⁶,
con le forme visibili e ascose;
Cinthia³⁰⁷, Saturno e 'l Sol vago e lucente,
e quanto la sua man larga compose.
Né da questo ubbidir si tolgan mai, 870
sotto pena d'aver martiri e guai.
- 110 Perché sì come al Verbo eterno, senza
l'umana spoglia aver, sono soggette
tutte le cose, e a la sua potenza,
come fatte da lei rare e perfette, 875
vuol anco senza pugna e resistenza,
ma con atto devoto e voglie rette
(ancor ch'involto³⁰⁸ di servile vesta),
sia il Ciel, la Terra a riverirlo presta³⁰⁹.
- 111 Voce mai di precon³¹⁰, ch'ordine apporta 880
a gente in piazza unita, a dir fermato³¹¹,
non fu da quella con più orecchia accorta
udita, ei³¹² con più saldo occhio guardato,
come con fé con meraviglia attorta³¹³
mirato il Verbo e l'editto ascoltato 885
fu da questi leggiadri e almi spirti,
fra le belle fontane, i gigli e mirti.
- 112 Attonito ciascun quel Verbo mira,

³⁰⁶ Sottinteso: *bandisce* dell'ottava precedente (v. 7).

³⁰⁷ *Cinthia*: epiteto di Artemide (quindi, la Luna).

³⁰⁸ *involto*: avvolto.

³⁰⁹ *presta*: pronta. Si costruiscano i vv. 5-8 in questo modo: «vuol anco sia il Ciel, la Terra a riverirlo presta, senza pugna e resistenza, ma con atto devoto e voglie rette (ancor ch'involto di servile vesta)».

³¹⁰ *precon*: banditore.

³¹¹ *a dir fermato*: soffermatosi a parlare (riferito a *precon* del verso precedente).

³¹² *ei*: il Figlio.

³¹³ *con fé con meraviglia attorta*: con fede unita a meraviglia (della quale meraviglia si parla nelle successive ottave).

- ma più la spoglia, e l'instituto³¹⁴ ascolta;
a pena si fa motto, si respira, 890
né lor vista si vede in altro volta.
Di man cadde a costui l'arco e la lira;
a quell'altro nel dir la voce è tolta,
né versi più d'amor s'odeno o canti,
che tace ognun di quelli spirti santi. 895
- 113 Mirasi intento e par a molti strana
cosa in Cielo vedersi al Ciel non atta,
forma sol di materia vile umana
composta e sopra ogn'altra eccelsa fatta.
Fra sé talor diceano: «È cosa vana³¹⁵
questa che noi veggiamo? O pur astratta³¹⁶
idea nel pensier nostro? Che nel Cielo
albergar non vi può corporeo velo³¹⁷. 900
- 114 E che v'alberghi pur³¹⁸, questo ch'è a noi³¹⁹
corpo di terra d'infiniti merti, 905
poi ch'a Dio piace, per complir coi³²⁰ suoi
disegni, che a noi far non degna aperti³²¹,
quest'è quel che più preme³²², e che più annoi³²³,
e³²⁴ tenga egli i pensier chiusi e coverti,
ché essendo oggetto agli angioli minore 910
è fatto il più onorato e il più maggiore»³²⁵.

³¹⁴ *l'instituto*: la legge.

³¹⁵ *cosa vana*: illusione.

³¹⁶ *astratta*: immaginaria.

³¹⁷ *corporeo velo*: intertestualità petrarchesca (cfr. *RVF* CCLXIV 114).

³¹⁸ *pur*: tuttavia.

³¹⁹ *a noi*: per noi.

³²⁰ *complir coi*: adempiere i.

³²¹ *far [...] aperti*: rendere manifesti.

³²² *preme*: opprime.

³²³ *annoi*: tormenti.

³²⁴ Sottinteso: *che*.

³²⁵ Si costruiscano i vv. 5-8 in questo modo: «questo (cioè, il fatto che *corpo di terra* alberghi in Cielo) è quello che più ci opprime (*preme*) e ci tormenta (*annoi*), e [ci opprime e ci tormenta] il fatto che egli (cioè Dio) ci tenga all'oscuro dei suoi pensieri (*tenga egli i pensier chiusi e*

- 115 Volgeno i visi e l'uno a l'altro i lumi
 converte³²⁶, e si leggean dentro i pensieri.
 Molti cangiati avean voglie e costumi
 di questi spirti, e preso altri sentieri; 915
 altri, cui non potea di venti o fiumi
 forza cangiar, ch'in Ciel son scogli veri
 d'amor, più che mai lieti negli aspetti
 al divino voler si fan soggetti.
- 116 La legge diè il Signor, termine e chiave 920
 d'ogni nostra azion, perché ognun deve³²⁷
 a l'obbligo dapoi che scritta s'ave
 in foglio o in marmo, e 'n core si riceve.
 Ad alcun di costor parve aspra e grave,
 gratissima fu a molti, dolce e lieve: 925
 che l'amaro sia dolce ne fa prova
 chi a' servigi d'amor l'alma si trova³²⁸.
- 117 Diè la legge il Signor, diede il decreto
 a gli angeli e a l'uom da lui creati,
 onde poi conoscesse a quel divieto 930
 de l'ordine l'offese e i rei peccati.
 In Ciel comanda Dio con volto lieto
 a questi santi suoi messaggi³²⁹ alati:
 «Adorate con fé piena il mio verbo,
 il mio Figliuol, che in questo petto serbo». 935
- 118 A l'uom diss'egli: «In questo mondo poi,
 che in un vago giardin si spazia e gira,
 di questo pomo e quel tu coglier puoi;
 di quel ch'or segno la tua man ritira»,

coverti), poiché essendo una cosa di qualità inferiore agli angeli, è tuttavia reso superiore e più onorato».

³²⁶ *converte*: rivolge.

³²⁷ *deve*: è debitore.

³²⁸ *chi [...] si trova*: gli innamorati.

³²⁹ *messaggi*: messaggeri.

- per mostrar a ciascun gl'imperi suoi, 940
 l'amor a' buoni, a' rei la spada e l'ira,
 e ch'egli sol nel Ciel ordina e regge
 e al mondo dà sol termine³³⁰ e legge.
- 119 Questa incarnazion santa rivela
 il Padre a' suoi d'amor angeli e fede³³¹; 945
 ma il modo e 'l fine lor nasconde e cela
 e non più che la spoglia in Ciel si vede.
 Egli i mesteri³³² suoi palesa e vela,
 pur come piace a lui toglie e concede,
 né vider più che tanto e 'l resto fisso 950
 rimase dentro del suo eterno abisso.
- 120 Fa chiaro al Ciel che di corporeo velo³³³
 è per vestirsi il Verbo e a l'uomo darsi,
 ma la cagion e 'l fin di questo zelo
 non piacque a lui palese al Cielo farsi. 955
 Vo' dir, che sol costor seppero in Cielo
 che 'l Figliuolo di Dio devea incarnarsi,
 ma che devea morir per l'uomo in croce,
 di ciò fatto non fu motto né voce.
- 121 Quest'è quel Verbo che da l'alto seno 960
 del Padre scese a far l'anime liete,
 di singular amor, di bontà pieno;
 svolvendo³³⁴ noi da la tenace rete,
 facendo d'ogn'intorno un bel sereno,
 le strade aperse al Ciel chiuse e secrete, 965
 quando a lui piacque, e fu bell'opra e pia
 uscir dal pur cristallo³³⁵ di Maria.

³³⁰ *termine*: misura.

³³¹ Sottinteso: *di* (cioè, «angeli d'amor e di fede»).

³³² *mesteri*: misteri.

³³³ *corporeo velo*: cfr. I 113 8 e relativa nota.

³³⁴ *svolvendo*: sciogliendo.

³³⁵ *pur cristallo*: il ventre.

- 122 Questo Verbo divin largo e cortese
tra noi la pace e 'l Padre ne compose³³⁶,
dapoi che seco il mal nostro si prese, 970
e palesi ne fé le carte ascose,
onde possiamo usar nostre difese
contra il serpente che 'l ben nostro rose³³⁷,
allor che stese nel vetato³³⁸ pomo
l'ingorda mano il primo creato uomo. 975
- 123 Per questo unico Verbo fu ripiena
di grazia la Terra e di conforto,
che con amor e 'nsuperabil lena
ha l'uomo guidato di salute al porto³³⁹.
Per questo del fratel di Maddalena³⁴⁰, 980
di quattro giorni in fredda pietra morto,
lo spirito avventuroso, a l'ombre tolto,
fu il cener vivo a la sua vita accolto.
- 124 Quest'è colui che fé tranquillo il mare
e l'aure a Pietro e a la sua barchetta³⁴¹, 985
e l'acque sotto i piè li fé indurare
mentre venian con molta fede in fretta
il caro e pio maestro a ritrovare,
che con gioioso ciglio in mare aspetta³⁴²;
ed è colui ch'al cieco gli occhi diede, 990
la lingua al muto e a quel zoppo il piede³⁴³.

³³⁶ *ne compose*: stabilì. Si costruisca il verso: «tra noi e 'l Padre ne compose la pace».

³³⁷ *rose*: consumò.

³³⁸ *vetato*: proibito.

³³⁹ I vv. 3-4 si riferiscono al *Verbo* del v. 1.

³⁴⁰ Lazzaro, fratello di Maria di Betania (identificata talvolta con Maria Maddalena), resuscitato dopo quattro giorni dalla morte da Gesù (cfr. *Ioa* 11:39-44).

³⁴¹ Riferimento al miracolo della tempesta sedata sul lago attribuito a Gesù (cfr. *Mt* 8:23-27; *Mc* 4:35-41 e *Lc* 8:22-25).

³⁴² Riferimento all'episodio evangelico della camminata di Gesù sull'acqua (cfr. *Mt* 14:22-33; *Mc* 6:45-52 e *Ioa* 6:15-21).

³⁴³ Allusione ad alcuni miracoli narrati nei *Vangeli*. Per la guarigione del cieco, cfr. *Mc* 8:22-26 e *Ioa* 9:1-7; per la guarigione del muto, cfr. *Mc* 7:31-37, mentre, per quella del paralitico, cfr. *Mc* 2:1-12 e *Mt* 9:1-8.

- 125 Costui fu quel che fé restar satolli
 su 'l campo, con duo pesci e cinque pani,
 a cinquemila che in quei piani e colli
 udito aveano suoi consigli sani³⁴⁴, 995
 e³⁴⁵ quel che gli argomenti inetti e folli
 sciolse al nemico, e i suoi disegni vani,
 quando disse a costui: «Fa' indietro il passo,
 temerario, importuno Satanasso»³⁴⁶.
- 126 Questo Verbo fu quel che nel suo tempio 1000
 solo ebbe ardir con una vile cinta
 (per zel del loco fatto irato ed empio)
 batter la turba, al vil guadagno accinta³⁴⁷.
 E nel Giordano poi, per nostro essemplio,
 dapoi che d'onda fu la carne cinta³⁴⁸, 1005
 dal Padre eterno dir s'udì per lui:
 «È questo il mio Figliuol, seguitel vui³⁴⁹».
- 127 E³⁵⁰ quel che i suoi begli occhi agli occhi volse
 di Maddalena, che la fer sì ardente
 che in duo fonti di lacrime si sciolse, 1010
 e del suo vano amor si biasma e pente³⁵¹.
 Questi fu quel che ivi mostrar si volse,
 su 'l monte a tre, quant'era egli potente³⁵²,

³⁴⁴ Allusione all'episodio evangelico della moltiplicazione dei pani e dei pesci. Cfr. *Mt* 14:13-21.

³⁴⁵ Sottinteso: *costui fu*.

³⁴⁶ Riferimento alle tentazioni di Gesù nel deserto da parte del diavolo, narrate nei *Vangeli* sinottici (*Mt* 4:1-11, *Mc* 1:12-13 e *Lc* 4:1-13).

³⁴⁷ Allusione alla cacciata dei mercanti dal tempio di Gerusalemme, narrata in *Mt* 12:38-40, *Mc* 11:15-18 e *Lc* 19:45-46.

³⁴⁸ Riferimento al battesimo di Gesù nelle acque del Giordano ad opera di Giovanni Battista. Cfr. *Mt* 3:13-17, *Mc* 1:9-11 e *Lc* 3:21-22.

³⁴⁹ *vui*: voi.

³⁵⁰ Sottinteso: *questo Verbo fu*.

³⁵¹ Maria Maddalena, discepola di Gesù, viene qui identificata con l'adultera salvata da Gesù dalla lapidazione (*Ioa* 8:1-11), sovrapposizione comune nell'esegesi medievale.

³⁵² Riferimento alla trasfigurazione di Gesù di fronte ai discepoli Pietro, Giacomo e Giovanni. Cfr. *Mt* 17:1-8, *Mc* 9:2-8 e *Lc* 9:28-36.

- e dei Giudei con un gentil sermone
fé gir a terra il mal nato squadrone. 1015
- 128 Per questo Verbo il Sol, che splende in giro,
il dorato crin d'ombra e 'l volto cinse,
e da le tombe i morti vivi uscìro,
del tempio il sacro vel s'aperse e scinse
allor che in croce l'ultimo sospiro 1020
diede e 'l bel viso di pallor si tinse,
e morto stiè tre dì, né si corrompe
mentre il Tartaro l'alma assale e rompe³⁵³.
- 129 Onde poi, glorioso e immortale,
il terzo giorno del gran sasso fuora 1025
uscìo, mostrando al mondo quanto ei vale,
alor ch'in ciel appar la bella aurora³⁵⁴.
È questo quel che da se stesso sale
al Ciel, che 'l Ciel ingemma, imperla e 'ndora³⁵⁵,
che meritò per l'opre sue leggiadre 1030
la destra aver del suo celeste Padre.
- 130 Costui con magestate dee venire,
dando la tromba a noi, voce di lutto,
di novo in terra, e 'l mal e 'l ben aprire
e l'opre giudicar del secol tutto³⁵⁶, 1035
acciò che possa poi distribuire
il guidardon³⁵⁷ conveniente al frutto,
e d'oro il mondo far, candido e puro,
purgato e netto d'ogni morbo impuro.

³⁵³ Allusione alla crocifissione di Gesù. Cfr. *Mt* 27:45-66, *Mc* 15:33-47 e *Lc* 23:44-56.

³⁵⁴ Secondo la testimonianza concorde dei *Vangeli*, il terzo giorno dopo la deposizione nel sepolcro Gesù risorse; la scoperta avvenne all'alba («alor ch'in ciel appar la bella aurora», v. 4) della domenica mattina, quando Maria Maddalena e altre discepole si recarono al sepolcro per completare l'imbalsamazione del cadavere. Cfr. *Mt* 28:1-10, *Mc* 16:1-9, *Lc* 24:1-12 e *Ioa* 20:1-10.

³⁵⁵ Cfr. III 47 4: «ond'è forza ch'ei sgemme, sdori e sperle».

³⁵⁶ Allusione all'avvento del Giudizio universale.

³⁵⁷ *guidardon*: ricompensa.

- 131 Mentre dal Padre in Ciel si facea editto 1040
e fatto carne il Figlio ognun vedea
e recava il pensier sugli occhi scritto,
e per lo Ciel silenzio si facea,
Lucifero più d'altri il cor trafitto
di quel parlar, di quella spoglia avea, 1045
e d'ira e d'odio e di superbia abbonda,
qual mar che per gran vento gonfia l'onda.
- 132 Non potea senza orgoglio e senza affanni
di cor veder quell'onorata spoglia;
era tutto di frodi pieno e 'nganni, 1050
di perversa, malvaggia e fiera voglia.
Dona principio³⁵⁸ a' suoi e dà all'altrui danni³⁵⁹,
mentre s'attrista³⁶⁰ dentro l'alma e addoglia,
mentre pensa di far quel tanto ond'egli
sia a Dio nemico, e gli altri al male svegli. 1055
- 133 Bramava³⁶¹ di vedersi il Cielo intorno
con l'arme in suo favor, perché potesse
l'oggetto ch'ei vedea, tosto quel giorno,
sparir de la sua vista e si estinguesse;
ond'egli nel suo cor requie e soggiorno 1060
avesse poi, ne le sue voglie stesse,
e rimanesse in Paradiso eguale
al creator che sopra ogn'altro vale.
- 134 E rotando i superbi e invidi occhi³⁶²,

³⁵⁸ *principio*: leggi.

³⁵⁹ *dà all'altrui danni*: reca danno alle leggi altrui, cioè quelle divine.

³⁶⁰ *s'attrista*: si rende malvagio.

³⁶¹ *Bramava*: il verbo è caratteristico della *hybris* di Lucifero. Anche Erasmo di Valvasone, venti anni più tardi rispetto ad Alfano, connoterà la rivolta del massimo Serafino allo stesso modo: cfr. *Ang.* I 26 8: «bramò nel seggio entrar del Re del mondo» e I 27 1: «Bramollo, ahi folle».

³⁶² L'atto di roteare gli occhi è tipico di Lucifero e, costituisce, più in generale, un segno di superbia. Per l'insistenza sul particolare dello sguardo si vedano, ad esempio, il ritratto di Capaneo in *Inf.* XIV 47: «giace dispettoso e torto» e, successivamente alla *Battaglia celeste*, il ritratto di Satana in *Ger. Lib.* («contra i cristiani i lividi occhi torse», IV 1 4), in *Ang.* («ne

per farsi chiar de l'altrui voglia³⁶³ forse, 1065
ovunque mira, par che mort' e' scocchi³⁶⁴;
né al ver si piega, né rimane in forse,
e senza altro veder se giù trabocchi
a l'ordine di Dio ferma³⁶⁵ d'opporse.
E del suo error, che ne seguisse poi, 1070
dirò Signor, se m'ascoltate voi.

la bellezza sua rivolse il guardo», I 26 3) e nella *Caduta di Lucifero* di Composto da Pozzuoli («girò in se stesso il temerario sguardo», I 196).

³⁶³ *per farsi chiar de l'altrui voglia*: per render manifesto agli altri il suo desiderio.

³⁶⁴ *che mort' e' scocchi*: che egli dardeggi morte.

³⁶⁵ *ferma*: stabilisce.

CANTO SECONDO

- 1 Oh più d'ogn'altra infesta e odiosa
serpe crudel¹, che l'universo ammorbi,
superba fiera, al cor gentile essosa²,
nutrice universal di vizi e morbi,
d'insaziabil voglia aspra e ritrosa³, 5
che non pur⁴ le persone, il mondo assorbi,
per te⁵ la prima morte⁶ in Cielo nacque
e la seconda⁷ per te in Terra giacque.
- 2 Forano i regni e gli uomini felici,
se tu non fossi coi gran nomi⁸ insieme. 10
Non si vedriano tante mani ultrici⁹,
pronte a spogliar altrui di vita e speme,
né in tante nazioni tanti nemici,
né quel tiranno che 'l tiranno preme,
per più di sangue uman colmarsi il sacco 15
e viver solo tra Venere e Bacco¹⁰.
- 3 Quanti stupri per te, quante rapine
si veggono, quanti odi e tradimenti,
quante di regni e di città ruine,
quanti uomini per te sono dolenti. 20

¹ *serpe crudel*: la superbia (cfr. il verso successivo), apostrofata nelle sei ottave iniziali del canto.

² *essosa*: insopportabile.

³ *ritrosa*: ostile.

⁴ *non pur*: non solo.

⁵ *per te*: a causa tua. Il sintagma percorre anaforicamente anche le ottave successive.

⁶ *prima morte*: la morte del corpo, cui sono sottoposti Adamo ed Eva per aver infranto la legge divina e a cui è divenuta soggetta l'intera umanità. Cfr. *Gen.* 3:19.

⁷ *seconda* (sottinteso: *morte*): la morte dell'anima, ovvero la dannazione eterna cui saranno condannati, secondo la tradizione cristiana, i peccatori nel giorno del Giudizio universale, cui fa riferimento san Francesco nel *Laudes creaturarum*: «Beati quelli ke se trovarà ne le tue santissime voluntati, / ka la morte secunda no'l farrà male» (vv. 30-31).

⁸ *gran nomi*: grandi personalità (come, ad esempio, i sovrani elencati in I 102-105).

⁹ *ultrici*: vendicatrici.

¹⁰ *Venere e Bacco*: piaceri terreni.

Le sacrosante cose alme e divine,
cui deveno onorar l'umane genti,
son per te vilipese, e 'l Cielo sprezzì
e sol te stessa, nesciun altro prezzì.

- 4 Il centiman per te crudo Briareo, 25
colmo d'affanni, a la porta di Dite
fa le vigilie¹¹, perché audace feo¹²
ingiuria al Ciel con le sue forze ardite¹³;
e 'l superbo fratel, empio Tifeo¹⁴,
che pronto il festi a 'ncomenciar la lite, 30
da celeste saetta fu percosso
e Inarime¹⁵ essergli volta a dosso.
- 5 Teco¹⁶, peste mortal, nacque Megera¹⁷
e l'altre¹⁸ a un parto e le feroci Arpie¹⁹.

¹¹ *vigilie*: guardia.

¹² *feo*: fece.

¹³ *Briareo*: mostro dalle cinquanta teste e cento braccia, figlio di Urano e della Terra, Briareo prese parte, secondo la mitologia greca, alla rivolta dei Titani contro Giove (cfr. *Teog.* 147 segg. e 714 segg.). Al contrario della versione presente in Omero (*Il.* I 402), in cui Briareo è alleato di Zeus, nei poeti latini il Gigante appare come spregiatore di dèi: Virgilio lo cita tra i mostri infernali (*En.* VI 287), Lucano lo nomina con Tifone e Tizio (*Phars.* IV 596) tra i Giganti ribelli agli dèi e Stazio lo menziona tra i partecipanti alla battaglia di Flegra, combattuta dai Titani contro il Cielo (*Theb.* II 595-601); nella *Commedia* viene posto da Dante a guardia del Cocito (*Inf.* XXXI) e raffigurato tra gli esempi di superbia punita (*Purg.* XII). L'aggettivo *crudo* (v. 1), cioè *feroce*, che qui lo caratterizza, ricorda il «Briareus ferox» di Lucano (*Phars.* IV 596).

¹⁴ *Tifeo*: uno dei Giganti. Per aver tentato di spodestare Giove, Tifeo fu colpito dal fulmine del padre degli dèi e sprofondò secondo alcuni sotto l'Etna (in particolare, in OVIDIO, *Metam.* V 346-48 e SILIO ITALICO, *Punica* XIV 196), secondo altri sotto l'isola di Inarime, l'attuale Ischia (*En.* IX 716 e *Phars.* V 100-101). Per il racconto della rivolta, si veda *Teog.* 820-868. I due Titani sono ricordati insieme da Lucano (*Phars.* IV 595-597) e da Dante (*Inf.* XXXI 98-124), e saranno menzionati, un ventennio dopo la *Battaglia celeste*, anche da Erasmo di Valvasone (*Ang.* I 6).

¹⁵ *inarime*: l'isola di Ischia, così chiamata da Virgilio (*En.* IX 716) con riferimento a *Il.* XI 783, in cui Omero colloca la dimora di Tifeo nella terra degli Arimi.

¹⁶ *Teco*: a causa tua.

¹⁷ *Megera*: una delle tre Furie, figlie d'Acheronte e della Notte, preposta all'invidia, alla gelosia e al commettere delitti.

¹⁸ *l'altre*: le altre due Furie, Aletto e Tisifone.

¹⁹ *Arpie*: creature mostruose con viso di donna e corpo di uccello. Le Arpie, la Chimera e Cerbero sono tutte creature riprese dal catalogo dei mostri infernali di *En.* VI 285-289 e di

- Teco la guerra e l'armata Chimera²⁰ 35
di fiamme, i lutti e le cure²¹ aspre e rie,
e de l'Inferno quell'orribil fera,
che l'usci guarda e l'intricate vie,
Cerber trifauce²², Stige e Acheronte,
teco nacque Cocito e Flegetonte. 40
- 6 E per te, iniqua, quel che gli altri fece²³
di fragile s'avolse e mortal carne,
perché la machia de l'antica pece²⁴
del primo genitor possa lavarne.
Per te il mondo a costui, che 'l vizio sfece²⁵, 45
s'è visto morte dar e strazio farne
de l'alme membra in croce, onde si scosse
la terra per pietade, e 'l ciel turbosse.
- 7 L'angel più bel che ne le sedie eccelse
si godea, e gli altri di beltade adorni, 50
a l'ira hai persuaso²⁶, a stringer l'else,
onde la pace lor turbi e i soggiorni;
cerchi malvaggia in Ciel quel che Dio scelse²⁷
amico far nemico, e²⁸ i lieti giorni
cangiarli in tristi, e darli sempre in terra 55
ghiacci, fiamme, sospir, lacrime e guerra.

Christ. I 143-145.

²⁰ *Chimera*: mostro mitologico con testa di leone, corpo di capra, coda di drago e fauci che sputano fuoco; *armata Chimera*: cfr. *En.* VI 288 («armata Chimaera»).

²¹ *cure*: angosce.

²² *Cerber*: Cerbero, cane a tre teste della mitologia greca posto a guardia dell'ingresso dell'Ade; per l'espressione *Cerber trifauce* cfr. *En.* VI 417-18: «Cerberus haec ingens latratu regna trifauci / personat» («L'enorme Cerbero con il latrato di tre fauci rintrona i regni infernali») e *Inf.* VI 13: «con tre gole caninamente latra».

²³ *quel che [...] fece*: colui che creò.

²⁴ *pece*: colpa.

²⁵ *sfece*: vinse; *costui, che 'l vizio sfece*: Cristo.

²⁶ *hai persuaso*: il soggetto è la *serpe crudel* di II 1 2.

²⁷ *scelse*: elesse a creatura più importante, cioè Lucifero.

²⁸ Sottinteso: *cerchi* del verso precedente.

- Debbo dunque adorar corpo di limo³⁷
'send'angel io sì bello, in Cielo il primo? 80
- 11 Se nova qualitate³⁸ egli volea
prender, che a lui né al Ciel parmi condegna³⁹,
era dritto e dover (che ben potea)
mia natura vestirsi, ch'è più degna;
o almen, poi ch'in effetto li piaceva 85
d'abbracciar e voler la spoglia indegna,
soffrir⁴⁰ mai non dovea fosse adorata,
bastava che l'avesse egli onorata».
- 12 Queste parole e altre discorrendo
contra il suo creator l'ingrato andava; 90
mentre che 'l dorso a l' Aquilon premendo⁴¹
d'esser novello Dio s'immaginava
ecco d'un coro di quei cor, movendo,
buona parte a Lucifer s'appressava.
Sta in dubbio l'altra, né si risolvea 95
qual parte de le due voler dovea⁴².
- 13 Tanto numer d'ogn'ordine a quel fugge
e tanto è in dubbio, che fé un coro in tutto⁴³.
Lucifero l'abbraccia e dentro rugge
qual impasto⁴⁴ leon per fame asciutto⁴⁵; 100
e come l'ombra ria, che 'l seme adugge⁴⁶,

³⁷ *limo*: fango. Cfr. *Gen.* 2:7: «de limo terrae».

³⁸ *qualitate*: condizione.

³⁹ *condegna*: adeguata.

⁴⁰ *soffrir*: permettere.

⁴¹ *'l dorso a l'Aquilon premendo*: avvicinandosi al Settentrione.

⁴² Riferimento agli angeli neutrali, che non si schierarono né con Lucifer né con Dio. Cfr. p. 111.

⁴³ Gli angeli neutrali e quelli che seguono Lucifer nella rivolta contro Dio costituiscono in tutto uno dei nove ordini.

⁴⁴ *impasto*: digiuno.

⁴⁵ *qual impasto leon per fame asciutto*: similitudine ariostesca: «Come impasto leone in stalla piena, / che lunga fame abbia smacrato e asciutto» (*Orl. Fur.* XVIII 178 1-2).

⁴⁶ *adugge*: danneggia.

così ha corrotto quest'ordine tutto
questo del Ciel mortifer basilisco,
del mondo aspro velen, novello e prisco⁴⁷.

- 14 Di questi novi cori un cor s'aduna: 105
parte di questo contra 'l Ciel congiura,
parte è neutrale e non fa guerra alcuna⁴⁸,
ma il fin di questa guerra attende e ha cura
dapoi che si cangiò di chiara in bruna
la sorte, e data fu a l'eterna arsura. 110
Questa parte neutral fé in l'aria inferno⁴⁹,
quella⁵⁰ sotterra a star quivi in eterno.
- 15 Di Satanasso ogni pensier aveano
letto costor, benché no 'l palesasse,
che di ciascun le voglie traluceano 115
come lucerna in vetro si mostrasse.
Ma diciam di quei spirti, che porgeano
ardenti preghi a Dio, che loro aitasse,
quando videro in Ciel novi rumori,
novelle fantasie, cangiati cori. 120
- 16 Questa bella del Ciel schiera gradita,
piena d'amore, d'umiltà e di fede,
innanzi a quella spoglia, al Verbo unita,
fa riverente e braccia e capo e piede.
«Alto Signor - dicean - di nostra vita, 125
ch'ogni nostra virtute è tua mercede,
noi insieme, vili servi, t'adoriamo
e gloria e lode al tuo nome rechiamo.

⁴⁷ *prisco*: antico.

⁴⁸ Ancora un riferimento agli angeli neutrali. Cfr. II 12 5-8 e relativa nota.

⁴⁹ Alla schiera degli angeli indecisi se schierarsi con Dio o con Lucifero viene assegnato il regno dell'aria.

⁵⁰ *quella*: la schiera degli angeli che sceglie di ribellarsi a Dio, condannata a rimanere per l'eternità confinata nell'Inferno.

- 17 Questo vel che adoriamo è così teco,
 Signor, congiunto, che se ben ne mostri 130
 due nature divise e ognuna seco
 aver sue qualitati, agli occhi nostri
 un sogetto n'appare, e se quel cieco
 Lucifero con gli altri in questi chiostri
 al ver sol da superbia s'abbaglia, 135
 a noi la fé con l'umiltà ne vaglia.
- 18 L'alta cagion, che con ragion ti mosse
 prender⁵¹ questa natura di elementi,
 né creder mai, né si pò dir che fosse⁵²
 a sorte o a' prieghi altrui caldi e ferventi; 140
 ben si può dir che sol bontà ti scosse⁵³
 la voglia a tal oprar, che solo il senti
 fuoco di carità, di grazia fiume,
 ch'in te quanto s'accoglie⁵⁴ è vita e lume.
- 19 Già l'esser tuo divin non variasti, 145
 la vertù senza par, la gran potenza,
 se quel ch'in te non era a te recasti,
 fonte vivo d'amor, di sapienza.
 E se tanto, oh del Ciel Dio, t'abbassasti
 per la tua gran bontà, per la clemenza, 150
 sendo tu Creator, che 'l tutto poi,
 ragion è ben che t'adoriamo noi».
- 20 Questi spirti del Ciel saggi e cortesi
 al tribunal di Dio così parlaro,
 e fur d'amor così vivace accesi 155
 che molte grazie al fin ne riportaro,
 perché il Signor, che vede i cor palesi
 (poi ch'al dover costoro s'appigliaro),

⁵¹ *prender*: scegliere.

⁵² *fosse*: fosse dovuta.

⁵³ *scosse*: sollecitò.

⁵⁴ *s'accoglie*: si trova.

- la fé, l'amor, la servitù gradisce
e con allegro ciglio a sé l'unisce. 160
- 21 Con la fune d'amor gli annoda e allaccia,
e tema⁵⁵ da costor subito sparve
di perder mai la bella e lieta faccia
de lor Signor, con le mentite larve⁵⁶;
morte del Ciel si parte e 'l duol si scaccia 165
e a questi saggi eterna vita apparve,
e lor dà in premio un dolce stato e queto,
d'onor, di gloria carco, eterno e lieto.
- 22 Il prencipe del mal, nemico acuto⁵⁷,
ch'in Ciel la prima guerra ha incomenciato, 170
credendo aver seguaci, aver più aiuto,
perché⁵⁸ le voglie adempia e 'l suo trattato⁵⁹,
vede pur⁶⁰ quel che non arìa creduto
e resta il miser di dolor turbato⁶¹:
vede che la più parte a Dio s'inchina 175
di quegli spirti, e vede sua ruina.
- 23 Credea costui che ciascun cor l'avesse
tosto adorato, tanto si prezzava⁶²,
e che al bisogno poi l'arme prendesse
se cosa per ventura⁶³ l'oppugnava. 180
Credo anco ben che 'l folle⁶⁴ si credesse
(così superba avea la voglia e prava⁶⁵)

⁵⁵ *tema*: timore.

⁵⁶ *mentite larve*: ingannevoli illusioni.

⁵⁷ *acuto*: concentrato al conseguimento del suo scopo.

⁵⁸ *perché*: affinché.

⁵⁹ *trattato*: congiura.

⁶⁰ *pur*: tuttavia.

⁶¹ *turbato* («sollicitus») è aggettivo che caratterizza anche il Satana di Vida nel momento in cui si appresta a pianificare la rivolta contro Dio. Cfr. *Christ*. I 126.

⁶² *prezzava*: reputava di valore.

⁶³ *per ventura*: per caso.

⁶⁴ *folle*: lo stesso appellativo, per Satana, ricorre anche in Vida («demens!», *Christ*. I 130).

⁶⁵ *prava*: perversa.

- di poter ei non pur⁶⁶ a Dio aguagliarsi,
ma sopra il trono suo talor alzarsi.
- 24 E avendo i pensier avversi e accorti 185
a suo intento finir non si spaventa⁶⁷,
ma d'ogn'intorno volge gli occhi torti⁶⁸
a quella parte, che lo mira intenta:
le fa grati accoglienze, usa conforti,
perché nel suo pensier si rappresenta 190
rimedio tal che spera conseguire
con l'arme effetto⁶⁹ il novo suo desire.
- 25 E pria che guerra tenti e cinga i ferri
e col nemico vengasi a le mani,
perché ciascun stia fermo e non s'atterri⁷⁰ 195
lor persuade e dà ricordi⁷¹ insani⁷²,
come sogliono far perché non s'erri
ne la battaglia accorti capitani,
che 'l giorno che precede la giornata
hanno la gente d'arme ammaestrata. 200
- 26 Chiamar tosto si fa l'empi ribelli
del Ciel, nemici, avanti il suo cospetto⁷³;
dapoi d'esser venuti, e veder quelli
disposti a la sua voglia⁷⁴, con effetto
la lingua sciolse e disse: «Miei fratelli, 205

⁶⁶ *non pur*: non solo.

⁶⁷ La medesima determinazione è anche nel Satana di Vida: «partes animum versabat in omnes, / siqua forte potis regno hanc avertere cladem, / molirique Deo lethum meditatur: ea una / denique cura animo fedet, haec saepe una resurgit», *Christ.* I 126-129.

⁶⁸ *torti*: l'epiteto è tessera dantesca («occhi torti», *Inf.* XXXIII 76); il verbo «torcere» ricorrerà anche nella rappresentazione tassiana di Satana («i lividi occhi torse», *Ger. Lib.* IV I 4).

⁶⁹ *con l'arme effetto*: in ragione delle armi.

⁷⁰ *s'atterri*: si avvilsca.

⁷¹ *ricordi*: avvertimenti.

⁷² *insani*: dissenpati.

⁷³ Cfr. *Christ.* I 133-135: «Protinus acciri diros ad regia fratres / limina [...] / imperat».

⁷⁴ *disposti a sua voglia*: cfr. *Christ.* I 163 («animis prompti, atque opibus coiere parati»).

- 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,
- 27 da voi vedete ben, senza ch'i' dica,
gli oltraggi che ne reca, i biasmi e l'onte, 210
colui ch'in vesta misera e mendica
assiso è in sedia con umana fronte⁷⁵.
S'egli avea cara, amava e volea amica
nostra natura, arìa⁷⁶ le voglie pronte
a farle oltraggio, in dir che stia soggetta 215
a cosa che da sé vil è [e] 'mperfetta⁷⁷?
- 28 Ma questa è occasion nata forse ora
per sciogliersi da noi, che non so dire
la cagion d'onde nacque, se non fora
questa una sola: ch'ei non pò soffrire 220
che tanto ben godiamo, e se ne accora⁷⁸
il miser, che no 'l pò solo inghiottire⁷⁹,
e pur⁸⁰ quanto di bello è in questo chiostro
e per noi eletti e di ragion è nostro.
- 29 A me par, se a voi par, che parer bene 225
devria⁸¹ 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'avanza⁸² spene⁸³,
e da legger omai resta un sol foglio: 230
l'arme è la speme, questa è la difesa

⁷⁵ *umana fronte*: sembianze umane.

⁷⁶ *arìa*: avrei.

⁷⁷ *cosa [...] 'mperfetta*: cosa che di per sé è vile e imperfetta.

⁷⁸ *accora*: addolora.

⁷⁹ *no 'l pò solo inghiottire*: non può semplicemente sopportarlo.

⁸⁰ *pur*: inoltre.

⁸¹ *devria*: dovrebbe.

⁸² *avanza*: rimane.

⁸³ *spene*: speranza.

- per oviar così importuna offesa.
- 30 L'arme prendiamo intrepidi e valenti
 e facciam guerra a quest'alto Signore,
 che non li cal⁸⁴ di noi, benché eccellenti 235
 fossemo e virtù è in noi degna d'onore;
 né ci atterri però, né ci spaventi,
 perché seco abbia numero maggiore
 di gente, che 'l vigor nostro è ben tale
 che quello avanzerà, non che⁸⁵ fia eguale. 240
- 31 E quel che più darà speranza al fatto,
 oltre 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 245
 la fé teniate e la concordia vostra,
 e l'onor vi sia a gli occhi e la vittoria
 e coi trionfi la perpetua gloria».
- 32 Qui tacque, e a questa iniqua orazione
 da quelli spirti di core animoso 250
 li fu risposto che a sua provigione⁸⁶
 starà ciascun costante e coragioso,
 e ch'in tempo di pace o di tenzone
 fora⁸⁷, e di ciò il suo cor ponga in riposo,
 per seguirlo mai sempre a più non posso, 255
 dapoi ch'ei s'era a diffendergli mosso.
- 33 Sogiunger⁸⁸ poi che la cagion è stata,
 onde son essi da Dio allontanati,

⁸⁴ *cal*: sta a cuore.

⁸⁵ *non che*: non soltanto.

⁸⁶ *provigione*: protezione.

⁸⁷ *fora*: forte iperbato (*fora* [...] *per seguirlo*).

⁸⁸ *Sogiunger*: Aggiunsero.

- che fuor del dritto⁸⁹ vider mal trattata
lor persona, l'onor, le dignitati, 260
ed egli, perché avea così onorata
lor fama in Ciel, difeso i loro stati,
gli animi pronti e le certe promesse,
di compiacerlo offerte ricevesse⁹⁰.
- 34 E 'n somma eran per farli fatto d'arme⁹¹ 265
a questa altiera e ad'ogn'altra impresa,
e d'ogni rio sospetto si dissarme⁹²
che pronti eran a far fida contesa;
Lucifero comanda ch'ognun s'arme,
dapoi che la risposta ebbe compresa, 270
e capitani e alfieri con sergenti
e capi squadre al mal cria⁹³ valenti.
- 35 E ordina e riparte in più squadroni
la gente e dalla a ciascun capitano;
mena sotto di sé più legioni 275
come degl'altri primo Leviatano⁹⁴.
Eran costor superbi e rei campioni,
simile⁹⁵ al duca lor, tiranno e 'nsano:
gran parte seco guida il rio Mammona⁹⁶,
a la avarizia e a la fraude buona. 280
- 36 Ha carico⁹⁷ Asmodeo⁹⁸ di quella schiera

⁸⁹ *dritto*: giusto.

⁹⁰ Si costruiscano così i vv. 5-8: «e [*sogiunger poi che*] egli volesse ricevere (*ricevesse*) offerte per compiacerlo, poiché aveva onorato così tanto la loro fama in Cielo, difeso la loro condizione [...]».

⁹¹ *farli fatto d'arme*: venire alle armi.

⁹² *si dissarme*: si liberi. Il soggetto è Lucifero, privo a questo punto di ogni sospetto circa la fedeltà degli angeli suoi seguaci.

⁹³ *cria*: crea.

⁹⁴ *Leviatano*: mostro marino. Indica, figurativamente, l'avanguardia dell'armata dei ribelli.

⁹⁵ *simile*: similmente.

⁹⁶ *Mammona*: personificazione del denaro e della ricchezza. Cfr. *Mt* 6:24 e *Lc* 16:13.

⁹⁷ *carico*: responsabilità.

⁹⁸ *Asmodeo*: demone biblico nato, secondo una versione apocrifia della *Genesi*, dall'unione

- che si nudrisce⁹⁹ sol nel fango e ride,
 e Belzebub¹⁰⁰ di più d'una bandiera¹⁰¹
 ch'invidia d'altrui ben lo rode e uccide.
 Gente ebra Beelfegor¹⁰² conduce e austera 285
 che nel vin par che fin a gli occhi annide;
 vanno con Bealberic¹⁰³ pien d'ira squadre
 e Astarot¹⁰⁴ con voglie pigre¹⁰⁵ e adre¹⁰⁶.
- 37 E con somma prestezza¹⁰⁷ fé disporre 290
 l'essercito e di guerra ogni apparato;
 fa a la fronte¹⁰⁸ i pichier per ordin porre
 i più forti e miglior, dietro e da lato.
 Per mezzo quelle fila egli discorre
 e manda, ed è ubedito e onorato,
 a quel corno¹⁰⁹ alabarde, a questo arcieri, 295
 là con l'insegne fa fermar gli alferi.
- 38 Posto in ordine il campo, con prontezza
 ciascun di quei soldati il segno aspetta;
 ma parla il re de l'ombre¹¹⁰ con destrezza
 di novo e dice: «Oh fida gente eletta, 300
 da cui sol ardimento e onor si prezza¹¹¹,
 che a la vittoria i combattenti aletta,
 ciascun a suon di tromba di voi mova

di Adamo con Lilith e simbolo della discordia coniugale. Cfr. *Tob.* 3:8.

⁹⁹ *nudrisce*: nutre.

¹⁰⁰ *Belzebub*: Belzebub, o Beelzebub o Belzebù, rappresenta, secondo la tradizione cristiana, il principe dei demoni. Cfr. *Mt* 12:24 e *Mc* 3:22.

¹⁰¹ *bandiera*: banda.

¹⁰² *Beelfagor*: demone infernale della religione ebraica.

¹⁰³ *Bealberic*: Baalberith, «Signore dell'allenza infernale» secondo la tradizione ebraica. Cfr. *Iud.* 8:33.

¹⁰⁴ *Astarot*: chiamato anche Astaroth o Asteroth, è uno dei principi infernali.

¹⁰⁵ *pigre*: ottuse.

¹⁰⁶ *adre*: atre, cioè tenebrose.

¹⁰⁷ *prestezza*: prontezza.

¹⁰⁸ *fronte*: la testa dell'esercito.

¹⁰⁹ *corno*: ala dello schieramento.

¹¹⁰ *re de l'ombre*: l'epiteto ricorda il «mundi regnator opaci» della *Christias* di Vida (I 121).

¹¹¹ *si prezza*: si stima.

a dar l'assalto e far l'ultima prova».

- 39 Fa gir subito alcuni ad osservare 305
lo stato del nemico e la provista¹¹²,
ch'a battaglia no 'l vuol punto sfidare,
anzi a la pace star fermo fa vista,
che¹¹³ con vantaggio poss'egli assaltare
il suo nemico e sua gente sprovista 310
e la vittoria aver di sangue vota¹¹⁴,
perché non si gli dia d'infamia nota¹¹⁵.
- 40 Manda i Pensier, ch'assai veloci vanno,
a far la spia ne l'inimico regno;
fur tosto giunti, perché la via fanno 315
di gir fin là senza altra guida o segno.
Diligenti discorsi e indagin fanno
ne l'osservar con molta industria e ingegno,
ed ebber in un tratto ricercato
ogni fortezza¹¹⁶ del divino stato. 320
- 41 Vider prima il poter, videro il forte
ch'ogn'altro vince, ogni valor atterra.
Stupidi¹¹⁷ entrarò le ferrate porte
e vider quel che dentro chiude e serra
in ciascun luogo, e sì munito e forte, 325
che nulla forza teme assalto o guerra.
Furo i Pensier per già ritrarsi e avviene
che 'l desio di veder gl'inforza¹¹⁸ e tiene¹¹⁹.
- 42 E vider passando oltra che con arte,

¹¹² *provvista*: condizione.

¹¹³ *che*: di modo che.

¹¹⁴ *vota*: priva.

¹¹⁵ *perché [...] nota*: perché non si accusi di infamia (*nota*: accusa).

¹¹⁶ *fortezza*: forza.

¹¹⁷ *Stupidi*: attoniti.

¹¹⁸ *inforza*: dà nuova forza.

¹¹⁹ *tiene*: trattiene.

- anzi con senno e sapienza immensa, 330
il suo regno ha Dio fatto, i cieli e Marte
e gli altri a cui ad ognor grazie dispensa,
e ch'ogn'altro saper di quello è parte,
quanto s'ode nel mondo vede o pensa;
da quel primo intelletto ebbero forma 335
beltade, leggiadria, vaghezza¹²⁰ e norma.
- 43 Conobber poi con quanto amor, con quanta
pietade i suoi nel Ciel regge e governa,
con assai cortesia, con pace tanta,
ch'in lui sol per natura è ferma, eterna; 340
sì ch'ognun di color si gloria e vanta
di quel Signor, di sua pietà superna.
Preser le spie di specular¹²¹ diletto
de l'inimico sì benigno affetto.
- 44 Ma si fer poi mirando adentro accorti 345
di quel che 'l dolce lor volse in amaro.
Vider premi e flagelli di più sorti,
le giuste lanze¹²² che van sempre a paro¹²³;
la spada di valor, che mille morti
può dar a un cenno, e non le val riparo, 350
e infiniti secreti ebber veduti
di Dio sola cagion de le virtuti.
- 45 I Pensieri saggaci al signor loro,
finito d'osservar, tornaro in fretta,
e riferir che visto hanno il lavoro 355
del regno, che minaccia ognor vendetta
(vendetta, dico, contra di coloro
che son ribelli e di fede imperfetta),
ed è di sì valor, di sì possanza

¹²⁰ *vaghezza*: grazia.

¹²¹ *specular*: osservare.

¹²² *lanze*: lance.

¹²³ Il significato del verso non è chiaro.

- che non è forza che l'agguaglia o avanza¹²⁴, 360
- 46 e¹²⁵ che d'amor, di senno e pietà ornato
 si vede il buon Signor che nulla teme,
 onde egli vien da tutto 'l mondo amato
 sì come di buon frutto ottimo seme.
 Ma la pietà, di ch'egli fu avisato¹²⁶, 365
 li drizza nel suo cor subito speme
 di perdendo per lei trovar mercede¹²⁷
 e di tornarsi un'altra volta in fede.
- 47 Ond'egli a quel aviso si risolve
 di far l'impresa con la mente altiera, 370
 e mentre nel suo cor più cose volve¹²⁸
 d'assai importanza, e vincer forse spera,
 Ragion, che da lui mai non si dissolve¹²⁹
 come verace fida consigliera,
 vedendo vero come passa il fatto¹³⁰ 375
 lo persuade che si resti affatto¹³¹.
- 48 D'aspetto era costei pensoso e grave,
 d'onor, di lode e riverenza degno,
 d'andar modesto e del mortal non ave¹³²
 e i passi scorge¹³³ al ver come a suo segno. 380
 Di celeste parlar saggio e soave,
 che scuote il bel del suo divino ingegno,
 anzi col ragionar verace, intiero,

¹²⁴ *avanza*: supera.

¹²⁵ Sottinteso: *riferir*.

¹²⁶ *avisato*: informato (cfr. ottava 43).

¹²⁷ Si costruisca il verso: «di trovar mercede, per lei (tramite lei), perdendo (se avesse perso la battaglia)».

¹²⁸ *volve*: pensa.

¹²⁹ *dissolve*: separa.

¹³⁰ *passa il fatto*: oltrepassa il limite.

¹³¹ *affatto*: del tutto.

¹³² *ave*: ha.

¹³³ *scorge*: guida.

- mostra sol che dal falso parta¹³⁴ il vero.
- 49 «Restati¹³⁵ omai tentar quest'alta impresa», 385
dice ella ragionando da vicino,
«e di seguir questa tua voglia accesa
al mal, che no 'l consente il tuo destino,
né gir dietro al desir; mira l'offesa
che di far pensi al tuo Signor divino, 390
la qual con ogni suo sforzo ivi ti mena
ove del tuo furor arai¹³⁶ la pena;
- 50 né a la pietà di Dio sia in tutto volto
il tuo voler, ch'a la vittoria aspira.
Ma se fuggir pur vòì nome di stolto 395
non pietà sol, m'a la giustizia mira,
ch'essendo spirto di materia sciolto
vetar¹³⁷ non poi di quella spada l'ira
dopo l'offesa, di che ti ragiono,
senza giamai sperar grazia o perdono. 400
- 51 Troppo lungo è il camin, tropp'erto è il calle,
oh de l'aurora figlio, ai fiacchi piedi.
Darai tosto a la arena l'erte spalle¹³⁸
se l'impresa non lasci e indietro riedi¹³⁹.
Contra il poter, che mai non scema o falle¹⁴⁰, 405
guerra ardisci tentar? Misero, cedi!».
E perch'egli mutar voglia non vuole
li fa sentir quest'ultime parole:
- 52 «Come esser può, crudel, che non comprendi
il tuo valor, la tua disagguaglianza, 410

¹³⁴ *parta*: divida.

¹³⁵ *Restati*: Cessa.

¹³⁶ *arai*: avrai.

¹³⁷ *vetar*: impedir.

¹³⁸ *Darai [...] spalle*: Uscirai sconfitto.

¹³⁹ *riedi*: torni.

¹⁴⁰ *falle*: viene a mancare.

- che¹⁴¹ contra il Re del Ciel pugni e contendi?
 Che¹⁴² la voglia è importuna e la speranza
 di poter appressar quel che tu intendi,
 senza altra guida e senza altra fidanza¹⁴³?
 E ch'al Signor, che può ciò che vuol fare, 415
 in Ciel non fu, non è né fia il suo pare?
- 53 Che ha giovato portar superbo il seno
 di grazie colmo e d'ignoranza voto,
 gir, lieve spirto, e mai non venir meno,
 anzi signoreggiar¹⁴⁴ Lachesi e Cloto¹⁴⁵, 420
 se per amar te stesso, rio veleno,
 e farti solo a tua beltà devoto
 perdesti il Ciel, quanto è di buono e bello,
 vorace di te stesso fiero augello?
- 54 La beltà che tu spregi e che abbandoni 425
 è quella che ti fé bello e informe¹⁴⁶;
 l'altra, che per bellezza la preponi
 e seguir vuoi di lei le fallaci orme,
 amor non è, se ben ti par che suoni
 nome d'amor, al vero amor disforme¹⁴⁷, 430
 questo (che sì t'abbaglia) falso amore,
 ma sol odio, martir, doglia del core.
- 55 Mentre gli occhi tenevi intenti¹⁴⁸ al chiaro¹⁴⁹
 del fonte, onde ogni fonte si deriva¹⁵⁰,
 felicità maggior mai non provaro 435

¹⁴¹ *che*: al punto che.

¹⁴² Sottinteso: *non comprendi che*.

¹⁴³ *fidanza*: certezza.

¹⁴⁴ *signoreggiar*: dominare.

¹⁴⁵ *Lachesi e Cloto*: due delle tre Parche, figlie di Zeus e della Giustizia, personificazioni del destino ineluttabile.

¹⁴⁶ *informe*: privo di forma umana.

¹⁴⁷ *disforme*: non simile.

¹⁴⁸ *intenti*: fissi.

¹⁴⁹ *chiaro*: luce.

¹⁵⁰ *chiaro [...] deriva*: Dio.

- di quella, di che amor ti spoglia e priva;
ma poi ch'ad altro fonte rimiraro
e lasciar l'onda principale e viva,
abbracci l'aure¹⁵¹, e quel ch'è vero lasci,
e gli occhi d'ombra ria sol nudri¹⁵² e pasci. 440
- 56 Se 'l vel che 'l chiar¹⁵³ de la tua vista appanna
squarciar potessi, in te vedresti aperto¹⁵⁴
l'error che ti lusinga e che t'inganna,
e la gravezza del tuo rio demerto,
ch'a sempiterno pianto ti condanna, 445
al caldo, al gelo, al fosco¹⁵⁵, al morir certo,
a portar odio al ben ch'in odio avesti
ed a sempre voler quel che volesti.
- 57 Ma poi che 'l fren non è più in tua balia¹⁵⁶
de le tue voglie, né sarà giamai, 450
e i lumi bei con che vedevi pria
in tutto spenti¹⁵⁷, e del tuo sole i rai,
che t'avanza¹⁵⁸ di te, miser, che fia
se non che di martir colmo vivrai,
e seguendo e fuggendo ognor te stesso 455
lontan da te sarai sempre e d'appresso?». ».
- 58 Così Racion nel cor parlato l'ebbe,
incolpando il voler suo troppo ardire,
e di quel fallo al fin, poi che l'increbbe¹⁵⁹,
lasciollo in man del suo cieco desire. 460
E questo altier, che giamai non saprebbe

¹⁵¹ *abbracci l'aure*: vagheggi cose impossibili.

¹⁵² *nudri*: nutri.

¹⁵³ *chiar*: lume.

¹⁵⁴ *aperto*: manifesto.

¹⁵⁵ *al fosco*: alle tenebre.

¹⁵⁶ *balia*: potere.

¹⁵⁷ Sottinteso: *saranno*.

¹⁵⁸ *avanza*: rimane.

¹⁵⁹ *increbbe*: provò pietà.

gli altari e i tempi a Dio immortal sacrati.

- 62 E come spesso avien, che dopo un fallo
ne seguen più di cento e più di mille, 490
fa col turco unione il primo gallo¹⁶⁷
che saccheggia città, castella e ville.
Ah scelerato error (e in ciò non fallo¹⁶⁸)!
Quanti eran pria di Cristo servi e ancille
ch'oggi spregian la croce e son del gregge 495
di Macometto¹⁶⁹, e adoran la sua legge!
- 63 Ecco d'ambizion carco¹⁷⁰ il Lutero¹⁷¹,
che fa setta, fa legge, anzi fa peste¹⁷²;
la¹⁷³ difende il german¹⁷⁴ con viso fiero,
de la cui¹⁷⁵ falsità si nudre¹⁷⁶ e veste; 500
arma contra la Chiesa e 'l santo impero
del successor di Pietro, e vuol s'infeste¹⁷⁷,
ond'è cagion di perigliosi danni
con la guerra e col mel¹⁷⁸ ch'asconde inganni.
- 64 Ecco il medesimo scita¹⁷⁹, ecco il serpente 505
de l'Asia fier, che sol da voglia ria
spinge il barbaro campo, assai potente,
di gente, arme e cavalli a l'Ungheria¹⁸⁰;
come le forze a questo e a quel son spente

¹⁶⁷ Nel 1525 Francesco I si alleò con il sultano turco Solimano il Magnifico.

¹⁶⁸ *fallo*: sbaglio.

¹⁶⁹ *Macometto*: Maometto.

¹⁷⁰ *carco*: pieno.

¹⁷¹ *il Lutero*: Martin Lutero.

¹⁷² *peste*: distruzione.

¹⁷³ *la*: l'*ambizion* di Lutero del v. 1.

¹⁷⁴ *il german*: i principi tedeschi che accolsero le teorie riformatrici di Lutero.

¹⁷⁵ *de la cui*: di Lutero.

¹⁷⁶ *nudre*: nutre.

¹⁷⁷ *s'infeste*: che siano distrutti.

¹⁷⁸ *mel*: miele.

¹⁷⁹ *medesimo scita*: Solimano il Magnifico.

¹⁸⁰ Nel 1525, in seguito all'alleanza con Francesco I, Solimano invase e conquistò l'Ungheria.

- o da ferro, o da foco o prigionia, 510
 son fatte mille offese e mille oltraggi,
 mille pressure¹⁸¹ e mille altri dissaggi.
- 65 Ma Carlo Quinto fido imperatore,
 che dar vuole a' nemici degna pena,
 fa un essercito grande di valore 515
 e 'l parte in tre minor, che Dio lo mena;
 si fa incontro al german¹⁸² col suo gran core
 e contra gli altri manda¹⁸³, e a un tempo affrena,
 armato di saper, di fede pieno,
 una furia, una peste¹⁸⁴ e un veneno. 520
- 66 Ecco di novo il Solimano assalta,
 voler di soggiogar, fame d'avere
 i guerrier de la bianca croce e Malta¹⁸⁵,
 e qui fa molti danni, uccide e fere.
 Ma Dio, che spesso i suoi soccorre e essalta, 525
 così barbare genti e così fiere
 vuol che Filippo¹⁸⁶, re di Spagna, tolga
 e l'armata del turco in fuga volga.
- 67 E manda don Garzia¹⁸⁷ saggio, onorato,
 quasi re di Sicilia e del mare, 530
 ch'in Malta sol col nome ha spaventato
 lo scita¹⁸⁸ barbar, sì che 'l fa levare¹⁸⁹.

¹⁸¹ *pressure*: oppressioni.

¹⁸² *german*: lo stesso di II 63 3.

¹⁸³ Carlo Quinto dovette continuamente sia fronteggiare le mire espansionistiche turche in Europa e la diffusione del protestantesimo in Germania, sia affrontare gli scontri con i francesi.

¹⁸⁴ *peste*: distruzione.

¹⁸⁵ Nel 1565 Solimano il Magnifico assediò, ma senza successo, l'isola di Malta.

¹⁸⁶ *Filippo*: Filippo II d'Asburgo.

¹⁸⁷ *don Garzia*: García Álvarez de Toledo (1514-1577), ammiraglio spagnolo e viceré di Sicilia dal 1565 al 1568, inviato da Filippo II a intervenire nell'assedio di Malta.

¹⁸⁸ *scita*: gli Sciti, antica popolazione stanziata tra il Caucaso e le coste settentrionali del Mar Nero, erano considerati dai Greci come il popolo barbaro per eccellenza (cfr. ERODOTO, *Storie* IV 5-82).

¹⁸⁹ García de Toledo ebbe un ruolo determinante, con i rinforzi portati ai cavalieri cristiani,

- E se non fosse de l'invidia stato
il morso fier, veleno del ben fare,
era col suo valor per far quel giorno 535
agli ottomani un più notabil scorno¹⁹⁰.
- 68 Così il Monarca Dio sempre dispone,
ordina e vuol, e in Ciel questo s'osserva,
che il fallo si corregga e che si done
a la voglia la pena, empia e proterva¹⁹¹. 540
Manda Moisè flagello a faraone¹⁹²,
il pastor a Golia¹⁹³, che spolpa e snerva;
a Lucifer Michel, che col suo marte¹⁹⁴
dal Ciel lo caccia in tenebrosa parte.
- 69 La santa Vener bella e l'altre insieme 545
grazie celesti in Ciel, che visto s'hanno
lasciar da questo rio fuera di speme
di potersi rifar¹⁹⁵ l'eterno danno,
«Come - dice ella - come non ti preme
d'aver spregiato me, scola¹⁹⁶ d'inganno? 550
Me, che per tutto il Ciel ti facea caro
e quasi al tuo Signor viver a paro?
- 70 Come privo d'amor freddo ti resti
al Cielo, al mondo e a te stesso odioso!
L'ornamento di fé tosto perdesti, 555

nella vittoria di Malta.

¹⁹⁰ Durante le prime fasi dell'assedio di Malta, Filippo II ordinò a don García di non impegnare le sue galee negli scontri contro i turchi, per timore di incorrere in una sconfitta analoga a quella subita presso l'isola di Gerba, al largo della Tunisia, nel 1560.

¹⁹¹ *si done* [...] *proterva*: si dia (*si done*) una giusta punizione (*la pena*) al desiderio empio e arrogante (*a la voglia* [...] *empia e proterva*).

¹⁹² Cfr. *Ex.* 7-14, in cui si narra della liberazione del popolo ebraico dalla schiavitù egizia ad opera di Mosè.

¹⁹³ Allusione all'episodio biblico dello scontro tra il pastore Davide, futuro re d'Israele, e il gigante filisteo Golia. Cfr. *1Sam* 17.

¹⁹⁴ *marte*: spada.

¹⁹⁵ *rifar*: riparare.

¹⁹⁶ *scola*: maestro.

- la fiamma, che dà sol vero riposo;
per un breve contento in Ciel ti festi
a la terra, agli abissi inoperoso,
al ben inetto, al mal veloce e presto,
onde sei fatto a noi tanto molesto». 560
- 71 La rotta¹⁹⁷ Fé, la Fede improverando¹⁹⁸,
soggiunse¹⁹⁹ a la sorella sua seconda:
«Questa tua fé, Lucifer, con che errando
vai, senza quella Dea sopra negr'onda,
è morta fede, che ti va menando 565
d'un freddo ghiaccio a una perpetua sponda.
Una fede d'orror, bersaglio d'onte,
un maggio senza fior, senza acqua fonte».
- 72 La Speranza ridendo a costui disse:
«Che speme hai tu di vincer, di cor doppio²⁰⁰? 570
Ove hai le luci²⁰¹ senza luce fisse?
Io in Ciel le fila di tua tela stroppio²⁰²,
e se 'l tuo rio voler altro prescrisse
il desir col suo fin giamai t'accoppio²⁰³,
perché son vera speme, e s'altro è teco 575
è fallace sperar, che non è meco.
- 73 Quella virtù, ch'in te fioriva quando
teco era questa mia prudente vita,
di eleger²⁰⁴ ben, il mal vituperando²⁰⁵,
oggi è per te data fuori e sbandita²⁰⁶. 580

¹⁹⁷ *rotta*: incrinata, a causa della ribellione di Lucifero.

¹⁹⁸ *improverando*: rimproverando.

¹⁹⁹ *soggiunse*: aggiunse.

²⁰⁰ *doppio*: falso.

²⁰¹ *luci*: occhi.

²⁰² *stroppio*: intralcio.

²⁰³ *accoppio*: riunisco.

²⁰⁴ *eleger*: scegliere.

²⁰⁵ *vituperando*: disprezzando.

²⁰⁶ *sbandita*: messa al bando.

- E non più il ver, ma il suo contrario amando
vivrai dogliosa vita al vizio unita»,
li fé intender la Dea provida²⁰⁷ e accorta
al possessor de la tartarea porta.
- 74 «Né giamai si vedrà teco clemenza, 585
intemprato²⁰⁸ animal di vizi carco»,
gli intona Temperanza in sua presenza
con un gentil parlar, temprato e parco,
«né presterà il valor, più la ubedienza
al tuo saper, d'ogni allegrezza scarco²⁰⁹, 590
ma sempre il mal vorrà, da lui raccolto
con un desir, senza tempranza e sciolto».
- 75 Con altiero parlar²¹⁰ la forte Dea²¹¹
sdegnosa grida al suo nemico inerte:
«La securtà che 'l tuo gran core avea 595
con l'altre parti nostre, ardite ed erte²¹²,
e quanto ebbe di bel, che sol pendea²¹³
da me, da queste ninfe sacre e certe²¹⁴,
son ora tutti in vil orror converse²¹⁵
da la tua falsità, da l'opre avverse». 600
- 76 La veneranda Astrea²¹⁶ di santo orgoglio
contra di questo fier le labbra sciolse
e parla: «D'ogni ben del Ciel ti spoglio,
ove prima eri meco, ove ei t'accolse;
né punto²¹⁷ del tuo caso rio mi doglio, 605

²⁰⁷ *provida*: saggia.

²⁰⁸ *intemprato*: sfrenato.

²⁰⁹ *scarco*: privo.

²¹⁰ *altiero parlar*: in contrapposizione al parlare della Temperanza («gentiel parlar», II 74 4).

²¹¹ *la forte Dea*: la Fortezza.

²¹² *erte*: tendenti verso l'alto.

²¹³ *pendea*: dipendeva.

²¹⁴ *certe*: degne di fede.

²¹⁵ *converse*: rivolte.

²¹⁶ *Astrea*: dea greca della giustizia, figlia di Zeus e Temi.

²¹⁷ *punto*: affatto.

- poi che tua voglia il mal profitto volse.
 Rimanti²¹⁸, iniquo, privo di speranza
 senza mia spada e senza mia bilanza²¹⁹».
- 77 Quest'altra donna con bel dir soave²²⁰
 e dolce e umil, che a tutto 'l Ciel fu a grado, 610
 «Sola possiedo – disse - e ho le chiave
 del Ciel, d'ogn'alta cima e d'ogni grado.
 Il sapevi, tiranno d'opre prave,
 ch'io son quella ch'essalto²²¹ e che disgrado²²²;
 or, superbo, dal Ciel scendi coi tristi 615
 pensier quei gradi²²³, che per me salisti».
- 78 «Fiero abisso di tenebre e d'intrichi,
 nemico di sereno e di quiete,
 spirito di servitù che sol t'intrichi²²⁴
 in vil contrasto e d'altro non hai sete, 620
 poi che per ria cagion giostri e nemichi²²⁵
 col Ciel - disse la Pace - ne la rete
 rimanti²²⁶, che t'ordisti²²⁷ sempre in terra
 con la discordia e la perpetua guerra.
- 79 Mentr'eri col voler, volendo meco», 625
 ragiona questa donna alta e verace,
 «era con l'intelletto il vero teco,
 il vero gaudio e la continua pace.
 Or da l'istesso amor venuto cieco,
 che più non vedi quel ch'a me non piace 630

²¹⁸ *Rimanti*: Resta.

²¹⁹ *bilanza*: bilancia, strumento con cui viene solitamente raffigurata la dea della giustizia.

²²⁰ La Carità.

²²¹ *essalto*: elevo.

²²² *disgrado*: degrado.

²²³ *gradi*: gradini.

²²⁴ *t'intrichi*: vai ad invischiarti (in rima equivoca con *intrichi*, sostantivo, del v. 1).

²²⁵ *nemichi*: entri in conflitto.

²²⁶ *rimanti*: Resta.

²²⁷ *ordisti*: tramasti.

- e hai negato il vero a l'intelletto,
 abbiti il falso per eterno oggetto».
- 80 Una de l'altre donne, meraviglia,
 donna venir, con più d'un servo o messo,
 si vede, con allegre e gravi ciglia, 635
 che mostrava d'aver più regni oppresso²²⁸;
 portava immortal Fama, ch'è sua figlia,
 e Riverenza e Gloria seco appresso,
 mille palme e corone ornate e degne,
 mille trofei, mille onorate insegne. 640
- 81 Avea il suo crin d'eterna fronde²²⁹ avvolto
 e sopra un carro è assisa di valore,
 e l'invito²³⁰ suo corpo tenea accolto²³¹
 in arme, assai di pregio e di splendore²³².
 Questa con un parlar sagace²³³ molto, 645
 Lucifero spregiando del suo errore
 fra tanto stuol, li dice, ardita, in faccia
 (ma pria cenna con man che ciascun taccia):
- 82 «Si²³⁴ vittoria s'acquista con ragione,
 come spero di me far certo acquisto? 650
 Lucifero, di falsa intenzione,
 del tuo misero stato male hai visto.
 Se vittoria non segue opinione²³⁵
 ma un fido e fermo cor, col vero misto,
 tu che dal vero in tutto ti scompagni²³⁶, 655

²²⁸ La Vittoria.

²²⁹ *eterna fronde*: l'alloro, simbolo di eterna gloria. La corona di alloro è un attributo caratteristico delle raffigurazioni della Vittoria.

²³⁰ *invito*: invito.

²³¹ *accolto*: rivestito.

²³² Il ritratto della Vittoria risente, in parte, delle raffigurazioni classiche della dea Bellona, rappresentata come un auriga su un carro con in mano una torcia, una spada o una lancia.

²³³ *parlar sagace*: l'espressione è ripresa da *Triump. Mort.* I 9 («parlar saggio»).

²³⁴ *Si*: se.

²³⁵ *opinione*: criteri soggettivi.

²³⁶ *ti scompagni*: ti allontani.

- come da me poi²³⁷ riportar guadagni?
- 83 Voglio ch'in te sia stato l'ardimento,
 ch'è parte di trovarmi, a l'alta impresa²³⁸,
 ma questo non è il primo fondamento
 d'aver la palma e vincer la contesa: 660
 sola ragion col ver son di momento²³⁹,
 questi hanno sol di me la vera presa,
 che questo tuo fallace e nudo ardire
 temerario valor si può ben dire.
- 84 Queste che vedi intorno alme²⁴⁰ corone, 665
 di mille fiori, mille onor conteste²⁴¹,
 il nostro Re del Ciel manda e dispone
 che sien corone a quelle armate teste,
 che con valor ciascuna in Ciel s'oppona
 a le tue falsitati, al vero infeste²⁴², 670
 e questo carro altier, con questa insegna,
 è di Michel, che d'acquistarla segna²⁴³.
- 85 Tu che dal vero e dal dritto alieno
 ti trovi, allor ch'al torto il voler scese,
 sarai di vituperi e biasmi pieno, 675
 e per archi²⁴⁴ e corone²⁴⁵ arai l'offese;
 ogni valor del Ciel ti verrà meno
 (paghe condegne²⁴⁶ a le tue rie contese)
 poi che di mal oprar tanto ti piacque,
 peste del Cielo», e così detto tacque. 680

²³⁷ *poi*: puoi.

²³⁸ Si intendano i vv. 1-2 in questo modo: «ammetto che in te ci sia stato dell'ardimento [nell'accingerti] alla difficile impresa, [ardimento] che è parte [dei requisiti] ad avermi».

²³⁹ *sola ragion [. . .] momento*: solo la ragione unita al vero sono decisivi.

²⁴⁰ *alme*: nobili.

²⁴¹ *conteste*: intessute.

²⁴² *infeste*: nemiche.

²⁴³ *segna*: mostra.

²⁴⁴ *per archi*: sulle sculture celebrative che adornano gli archi trionfali.

²⁴⁵ *corone*: corone d'alloro, cioè le poesie.

²⁴⁶ *condegne*: adeguate.

- 86 Come si vede al segno or questo or quello
a gara arcier tirar, con frezza²⁴⁷ lieve,
ch'un sol dal vicin colpo lieto e bello
si mostra, e la mercede ne riceve,
così ciascuna Dea de l'empio e fello 685
fa di biasmi segno, e far ne deve
dapoi che per lo Ciel s'è fatto grido²⁴⁸
ch'egli sia stato al suo Fattor infido.
- 87 Con estremo piacer di quella corte
desser²⁴⁹ quest'alte Dee quel ch'a lor lice 690
contra l'autor de l'una e l'altra morte,
che nulla a quel parlar risponde o dice.
Lontan da lui si fan le Donne accorte,
lasciando esso Lucifero infelice,
spogliato di virtù, di vizi cinto, 695
che pareo Lacoon²⁵⁰ di serpi avvinto.
- 88 Né però si confonde²⁵¹, né si resta²⁵²
di far la guerra, che a suo danno elesse,
né mostra a le virtù la fronte mesta,
benché ciascuna biasmo li dicesse, 700
anzi far non può, sì che non sia desta
la voglia al mal, che pronto ordisce e tesse.
Ma grave non vi sia ch'io posi²⁵³ alquanto
e serbi il ragionarne a l'altro canto.

²⁴⁷ *frezza*: freccia.

²⁴⁸ *s'è fatto grido*: si è sparsa la voce.

²⁴⁹ *desser*: dissero.

²⁵⁰ *Lacoon*: Laocoonte, sacerdote di Apollo, fu ucciso insieme ai figli da due enormi serpenti marini, scatenati da Poseidone, per aver tentato di svelare l'inganno del cavallo di Troia. Cfr.

En. II 214 segg.

²⁵¹ *si confonde*: si turba.

²⁵² *si resta*: cessa.

²⁵³ *posi*: smetta.

CANTO TERZO

- 1 Questo fallace amor, questa sirena²⁵⁴
che col canto ne alletta micidiale²⁵⁵,
questa fiera Medusa²⁵⁶, che ci mena
con un bel viso lieto al danno, al male,
scacciam da noi, ch'a darci angoscia e pena 5
sol nacque al mondo, e non per altro vale,
sfrenata voglia ria, che sol n'apporte
sotto false lusinghe oltraggi e morte.
- 2 Deh, se a le volte, noi quando tentati 10
siamo da questi falsi e vani affetti
di posseder onor, ricchezze e stati,
bellezza, nobiltà, dorati tetti,
non fosser i voleri²⁵⁷ sì sfrenati,
ma da tempranza e da ragion corretti,
felici noi qua giù²⁵⁸, felici in Cielo, 15
se così ognun cangiasse e volto e pelo²⁵⁹!
- 3 Ma a pena ne fa segno e ne lusinga
voglia di questa e di quell'altra cosa,
ch'a sodisfarla ognun par che s'accinga
con ogni forza manifesta e ascosa, 20
e fin che non l'ha in mano e non la stringa
non s'acqueta nel cor, non si riposa,
così ragion, padrona e donna, poi

²⁵⁴ *sirena*: creatura della mitologia greco-romana per metà donna e metà uccello, cui si attribuiva un canto melodioso e incantatore che attirava i naviganti per farli perire nei gorgi del mare. Cfr. *Od.* XII 39-46.

²⁵⁵ *micidiale*: mortale (attributo riferito a *canto*).

²⁵⁶ *Medusa*: la minore delle tre Gorgoni, figlie del dio marino Forco, che secondo la mitologia rendeva di pietra chiunque guardasse il suo volto. Cfr. *Metam.* IV 772-803. *Medusa* e *sirena* simboleggiano le tentazioni a cui sono sottoposti gli uomini.

²⁵⁷ *i voleri*: le voglie.

²⁵⁸ Sottinteso: *saremmo*.

²⁵⁹ *cangiasse e volto e pelo*: cambiasse la propria indole. L'espressione è ripresa da Petrarca, *RVF CXCVI* 1 («cangiando il viso e 'l pelo»).

- ordisce la Giustizia, e ordito avea,
e grida quando non aspetta guai²⁷¹
«Oh stolto, in questa notte a morir hai!».
- 7 Il misero, a la sua vedendo in Cielo
ch'angelica beltate non pareggia²⁷², 50
fu vinto dal desio ch'io dissi e un velo
li tese agli occhi²⁷³, sì ch'erra e vaneggia;
onde da la potente mano un telo
li corse al petto, che da l'alta reggia
il fé cader giù fulminato e morto 55
a l'infernal palude²⁷⁴, di guai porto.
- 8 Il Signor degli esserciti²⁷⁵, che stava
nel suo bel regno a l'altra parte australe²⁷⁶,
e tutto quel vedea che si trattava²⁷⁷
dal suo nemico, contra sé di male, 60
chiama il forte Michel, che venerava
il Verbo avvolto in quella spoglia frale²⁷⁸,
e alzando la man del ben faitrice
con un sol dito segna²⁷⁹ e così dice:
- 9 «Vedi quel disleal²⁸⁰ su l'Aquilone, 65
caro Michel, con mille squadre intorno
di folli spirti, che ciascun dispone

²⁷¹ *non aspetta guai*: non si aspetta guai (cioè, si sente al sicuro. Il soggetto di *aspetta* è Lucifero).

²⁷² Si costruiscano così i vv. 1-2: «Il misero, vedendo che in Cielo angelica beltate non pareggia a la sua».

²⁷³ *un velo / li tese agli occhi*: un velo gli coprì gli occhi, cioè, la sua ragione fu offuscata.

²⁷⁴ *infernal palude*: cfr. la «livida palude» in *Inf.* III 98, a sua volta ripresa dalla tessera virgiliana «vada livida» (*En.* VI 320).

²⁷⁵ *Il Signor degli esserciti*: Dio.

²⁷⁶ *parte australe*: l'emisfero australe, disabitato e interamente ricoperto d'acqua, al cui centro sorge la montagna del Purgatorio, sede del Paradiso terrestre.

²⁷⁷ *si trattava*: veniva tramato.

²⁷⁸ *frale*: fragile.

²⁷⁹ *segna*: indica.

²⁸⁰ *disleal*: aggettivo di Lucifero, già presente in I 56 1 (*disleal serpente annoso*).

- darmi l'assalto, e farmi sì può scorno,
di me più non li cal²⁸¹, né di ragione,
né men di questo luogo santo, adorno 70
di pace, d'umiltà, d'amor, di fede,
ove sol è il mio imperio e la mia sede.
- 10 Non conosce il crudel perfido, ingrato,
i doni rari che da me riporta²⁸²,
che sopra ogn'altro in Ciel l'avea locato 75
questa man, che vendetta e premio porta;
né per magior mia gloria ho già creato
colui, né quanta ha seco gente morta²⁸³,
né voi fedeli miei, né questo regno,
né ciò che sotto i piè premo e contegno²⁸⁴. 80
- 11 Quello stesso valor, ch'è da me stesso²⁸⁵,
meco fu sempre ed è già meco ancora
e sarà eternamente, né defesso²⁸⁶
fia mai, ch'in man non è di moto e d'ora,
anzi da quel valor restar oppresso 85
può il moto e il tempo, e quanto in Ciel dimora,
disfarsi 'l mondo in un alzar di ciglia
e un altro farsi, di più meraviglia.
- 12 Quel ch'a far voi mi spinse e quelli ingrati
non fu già forza, a premer²⁸⁷ sola avezza²⁸⁸; 90
vostri merti non fur, poi che creati
foste da me, da la mia immensa altezza:
bontà mi strinse a darvi in Cielo stati,
tanto onor, tanto ben, tanta ricchezza,

²⁸¹ *cal*: sta a cuore.

²⁸² *riporta*: ottiene.

²⁸³ *gente morta*: gli angeli ribelli, condannati alla dannazione eterna.

²⁸⁴ *contegno*: trattengo.

²⁸⁵ *ch'è da me stesso*: che promana da me stesso.

²⁸⁶ *defesso*: stanco.

²⁸⁷ *premer*: opprimere.

²⁸⁸ *avezza*: avvezza, cioè abituata.

- che nulla cura l'infido tiranno, 95
né quei che contra me congiurato hanno.
- 13 Prendi l'arme Michel, prendi ora tutta
questa nostra milizia celeste
e quella gente assali, iniqua e brutta,
che sol superbia e vanagloria veste, 100
e facci²⁸⁹ sì che tosto sia destrutta
e del mio regno spenta quella peste,
che queste logge e questi campi ameni
ho fatto per pacifici e sereni».
- 14 Di sdegno acceso²⁹⁰ al suo vicario, ai santi 105
spirti, parlar così l'alto Dio volse,
e dopo render grazie e farli tanti
inchini il buon Michel da lui si tolse.
E fatti a sé venir tutti gli amanti
e sequaci del ver, a quei volse 110
con bel viso gentil, cortese e lieto,
e lor fé un ragionar dolce e discreto²⁹¹:
- 15 «Dicendo a me di voi, fidi conservi²⁹²,
servo, il Signor, d'ogni nostro atto guida²⁹³,
di questa impresa ha dato il peso, i nervi,²⁹⁴ 115
onde da noi Lucifero s'uccida,
e non ei sol, ma gli altri suoi protervi²⁹⁵,
acciò che dei lor danni il Ciel si rida;
e da noi resti l'alto Dio servito,

²⁸⁹ *facci*: fai.

²⁹⁰ *Di sdegno acceso*: cfr. *Orl. Fur.* XVIII 11 5-6 («freme d'orgoglio il Saracino, / di sdegno acceso e di sanguigna sete»).

²⁹¹ *discreto*: assennato.

²⁹² *conservi*: compagni.

²⁹³ Si costruiscano così i vv. 1-2: «il Signor, guida d'ogni atto nostro, dicendo (cioè, parlando) a me, servo di voi, fidi conservi» A Michele viene qui attribuito il titolo di *servo servorum*, che nella Chiesa cattolica è riservato al Papa.

²⁹⁴ *ha dato il peso, i nervi*: ha dato il carico e lo stimolo.

²⁹⁵ *protervi*: superbi.

- come conviene, amato ed ubbidito. 120
- 16 Eguali sono senza differenza
 su 'l principio d'amor, gioioso e bello,
 il vero e falso amor, ch'in apparenza
 il falso imita il ver, che par sia quello;
 ma tosto differiscono in essenza 125
 se dati sono al foco e al martello²⁹⁶,
 che 'l simulato amor via se ne parte
 e 'l ver luce più fino in ogni parte.
- 17 Così occorre a me dir, compagni audaci,
 del certo vostro amor, ch'è un oro fino 130
 nei vostri arditi cor, fidi e sagaci,
 in far servigio al Re nostro divino,
 che sia da star su incudini e in fornaci²⁹⁷,
 né venir men, ma ben mostrarsi chino;
 anzi sì come l'oro al foco affina²⁹⁸ 135
 starà più saldo al vento, a la pruina²⁹⁹.
- 18 Da l'altra parte voi vedete aperto³⁰⁰
 il falso amor di questo rio serpente,
 la sua mancata fé³⁰¹, non d'altro merito
 che d'arri³⁰² abissi e di fiamma cocente, 140
 che metallo sofisticico³⁰³ scoperto
 s'è mostro a prova, anzi risolto a niente,
 d'una picciola fiamma a un sol cospetto,
 come la vostra venne oro perfetto».

²⁹⁶ *al foco e al martello*: alla prova dei fatti.

²⁹⁷ Il verso riprende la metafora di III 16 6.

²⁹⁸ *affina*: si rende più puro. L'espressione *come l'oro al foco affina* è desunta da Petrarca (*RVF* CCCLX 5 «com'oro che nel foco affina»).

²⁹⁹ *pruina*: neve (termine petrarchesco: «quando 'l verno sparge le pruine», *RVF* LXXII 13).

³⁰⁰ *aperto*: manifesto.

³⁰¹ *mancata fé*: Lucifero sarà definito da Michele, nel momento dello scontro, «mancator di fé», III 82 8.

³⁰² *arri*: tenebrosi.

³⁰³ *sofistico*: contraffatto.

- 19 La lunga orazion, le culte e piene 145
 parole di sentenze e di colori
 son fiamme, visco³⁰⁴, funi, ami e catene
 degli aghiacciati e mal fermati cori;
 sono talora doni e sono spene,
 ma non di voi³⁰⁵, ch'avete alti valori 150
 e siete qui per farvi a l'onor strada
 sol con la fé, di noi muraglia e spada.
- 20 E perché ne le fronti in voi si vede
 chiaro un valor, di coraggiosi e forti,
 un cordial amor, che vivo siede 155
 nei vostri cor, non lice ch'io vi essorti,
 ma con la pura nostra intiera fede
 (che veloci al ben far ne ha fatti e accorti)
 l'arme vestiamo e assaliamo quelli
 che di pace e d'amor sono ribelli. 160
- 21 Prendi Michel, avventuroso prendi
 l'arme per Cristo, come far già mostri,
 e degli altri seguaci i cori accendi,
 perché contra 'l nemico s'armi e giostri;
 e per te³⁰⁶ il fallo e l'offesa s'emendi³⁰⁷ 165
 fatt'al Signor e a te ne' suoi bei chiostri,
 ch'io veggo apparecchiar sedie, e corone
 tesser ai tuoi ne la real magione.
- 22 Ecco ciascuno a l'arme di gran pregi
 corre, e ch'il petto s'arma e chi le braccia; 170
 altri corazza d'onorati fregi,
 di gemme e d'oro, e lucente elmo allaccia.
 E parte di quei visi arditi, egregi,
 la spada cinge e lo scudo s'imbraccia;

³⁰⁴ *visco*: legame.

³⁰⁵ Alfano si rivolge, in questa ottava e nella successiva, agli angeli fedeli, apostrofandoli.

³⁰⁶ *per te*: grazie a te.

³⁰⁷ *s'emendi*: si corregga (quindi, si punisca).

- ch'il dardo piglia e chi sua lancia prende 175
e chi a' mestieri de la guerra attende³⁰⁸.
- 23 L'arme, che i petti a questi arditi armaro,
le braccia, i fianchi e le persone rare³⁰⁹,
e una candida fede, pegno caro,
che 'l tempo non porrà³¹⁰ giamai disfare, 180
ed un amor, del qual tanto s'ornaro,
che più d'ogn'altro in Ciel ciascuno appare,
queste le spade fur, con che fur vinti
gli infidi, e i fidi poi di gloria cinti.
- 24 Par ch'ardano del Ciel quel divin Austro³¹¹ 185
l'arme e l'ardir de la gentil brigata;
parea ciascun di Marte un acceso astro
sotto quella armatura assai pregiata.
Il fido e buon guerrier, di guerra mastro³¹²,
che la sua gente vede apparechiata, 190
la mette in ordinanza e la comparte³¹³
a molti capitani e con bella arte³¹⁴.
- 25 Molte squadre consegna a Gabriello³¹⁵,

³⁰⁸ Per la vestizione delle schiere fedeli, la figurazione è in gran parte ripresa da Vida: «Hic bonus armatur jaculis, hastamque trabalem / Crispat agens, rapit ille faces, rapit ille sagittas, / Suspenditque humeris lunatum ardentibus arcum: / Atque alius palmas infertat caestibus ambas. / Pars tereti funda dextram implicat : omnibus ensis / Aureus in morem vagina pendet eburna: / Infrenant alii coeli per coerula currus», *Christ.* V 558-564.

³⁰⁹ Si costruiscano i vv. 1-2 in questo modo: «L'arme, che armaro i petti, le braccia, i fianchi e le persone rare a questi arditi».

³¹⁰ *porrà*: potrà.

³¹¹ *del ciel quel divin Austro*: anastrofe. *Austro*: regione meridionale. L'*Austro* è infatti un vento che soffia da sud.

³¹² *mastro*: maestro.

³¹³ *comparte*: distribuisce.

³¹⁴ La ripartizione dell'esercito degli angeli fedeli in più schiere è reminiscenza vidiana, sebbene nella *Christiade* siano presenti nove squadroni, corrispondenti ai nove ordini celesti - «ter agmina terna / Terque duces terni» (V 576-577) -, al contrario dei sei (capitanati ciascuno da un arcangelo) qui presenti.

³¹⁵ *Gabriello*: Gabriele, uno dei tre arcangeli menzionati nella Bibbia (cfr. *Dan.* 8:15-26 e 9:21-27), insieme a Michele e Raffaele. Nel Nuovo Testamento annuncia a Zaccaria la nascita del figlio Giovanni Battista e a Maria di Nazareth quella di Gesù (cfr. *Lc* 1:26-38).

- che l'impresè di Dio rivela e scopre;
 altre tante ne dona a Raffaello³¹⁶, 195
 che nel curar altrui spende sue opre,
 e mille ne presenta ad Uriello³¹⁷,
 che i cor del divin foco scalda e copre.
 Ad Ehudiel³¹⁸ ne porge una gran banda,
 che degna a l'opre pena o premio manda. 200
- 26 La cura a Barchiel³¹⁹ dona del resto,
 ch'in benedir e far grazie si piega,
 e al buon Sealtiel³²⁰, diffensor presto³²¹,
 che Dio per l'altrui ben continuo prega.
 Intanto ogni guerrier valente e desto 205
 sta pronto, e ogni insegna al Ciel si spiega;
 ma vuol pria ch'ognun passi in questa chiostra³²²
 davanti lor Signor con bella mostra.
- 27 Di lucidi arme e di minuta³²³ maglia
 schiera sì mena e di valor armata 210
 il gran nunzio Gabriel, che quanto ei vaglia
 agli occhi il mostra, sotto la celata
 e ricca d'arme³²⁴ ha core di muraglia³²⁵

³¹⁶ *Raffaello*: Raffaele, arcangelo citato, all'interno dei libri della Bibbia, solo in *Tob.* 5-12, in cui appare in forma umana con il nome di Azaria. Il suo nome significa «medicina di Dio», ed è pertanto l'angelo protettore della salute.

³¹⁷ *Uriello*: Uriel o Uriele. Ampiamente noto nella tradizione ebraica (cfr. *Apocalisse di Mosè XL*, *Vita Adae XLVIII* e *Enoch XXII 7*), l'arcangelo Uriel non è menzionato nella Bibbia. Spesso identificato con il cherubino posto a guardia dei cancelli dell'Eden con una spada fiammeggiante, il suo nome significa, in ebraico, «luce di Dio».

³¹⁸ *Ehudiel*: Jehudiel o Geudiele. Insieme a Uriel, Barachiel e Salathiel non compare mai nel testo biblico; spesso raffigurato con una corona che simboleggia la ricompensa per il successo delle fatiche spirituali, Jehudiel rappresenta l'amore misericordioso di Dio.

³¹⁹ *Barchiel*: Barachiel o Barachiele, arcangelo, il cui nome significa «lode di Dio».

³²⁰ *Sealtiel*: Salathiel o Sealtiele, «intercessore davanti a Dio», ultimo dei quattro arcangeli che non figura nei testi canonici della Bibbia.

³²¹ *presto*: pronto.

³²² *chiostra*: corte.

³²³ *minuta*: accuratamente realizzata.

³²⁴ *sotto la celata / [...] ricca d'arme*: sotto la ricca armatura.

³²⁵ *muraglia*: saldezza.

- e di valor, in Ciel molto lodata;
 fregiate ha ciascun l'arme d'assai belle 215
 gemme, che resplendean più che le stelle.
- 28 Vanno con tardi³²⁶ e misurati passi
 davanti al Re, ch'in maiestade siede,
 gli scelti fanti non con visi bassi,
 coi tamburri accordando ognuno il piede, 220
 e innanzi a quello riverente fassi
 ciascun di lor e far «Salve» si vede
 con sì fatto rumor, che par che intanto
 caggia³²⁷ a terra del mondo il più gran manto³²⁸.
- 29 Con quel medesimo andar segue la coda³²⁹ 225
 di questa fanteria Raffael degno;
 chi lodar vuol finezza d'arme loda
 di costui l'arme, il suo vigor, l'ingegno;
 dentro la fede e fuor bellezza annoda.
 Questi arditi guerrier, d'onor sostegno, 230
 passan vivaci e con ferocidade,
 che nemica si mostra di viltade.
- 30 Con bella mostra il folgore di guerra,
 Uriel, viene, e ordinanza molta;
 le vaghe insegne radeno la terra 235
 spiegate a l'aure e maneggiate in volta.
 Felice è il Ciel, che tal compagnia serra,
 ove è valor e destrezza raccolta,
 onor, virtute e di battaglia ogn'arte,
 che spiegar non le può Parnaso³³⁰ in carte. 240
- 31 Squadre di lode degne e di trofei

³²⁶ *tardi*: gravi.

³²⁷ *caggia*: cada.

³²⁸ *il più gran manto*: la volta celeste.

³²⁹ *coda*: retroguardia.

³³⁰ *Parnaso*: monte della Grecia sacro al dio Apollo e alle Muse. Indica qui la poesia.

- dietro conduce Ehudiel altiero;
d'arme si mostran tutti e d'amor dèi,
fidi e reali a lo divino impero.
Tanto alto gir non ponno i versi miei 245
ch'aggiungan³³¹ di costoro, al segno vero,
de l'onor, de l'ardir, de la prodezza,
onde il Re de le stelle l'ama e prezza.
- 32 Compagnia nata a l'onorate imprese,
di lieve cinta e lucida armatura 250
Barchiel coraggioso a le contese
seco si porta, fuor d'ogni paura:
santo, saggio, gentil, largo³³² e cortese
e di bellezza a se stesso figura.
Splendono l'arme e le celesti insegne 255
sono sì adorne, che del Ciel son degne.
- 33 Con viso altiero e animoso sguardo,
che difender il Ciel giura e promette,
viene Sealtiel per retroguardo³³³,
di valor cinto e d'arme assai perfette. 260
Nessun di quei soldati è vile o tardo³³⁴,
ch'in un le voglie lor sono ristrette³³⁵
di far vendetta, e di mostrarsi arditi
a lor caro Signor fidi e uniti.
- 34 Per la città real, per quelle strate³³⁶ 265
felici, con valor mostrato s'hanno
l'ardite schiere, di virtuti armate,
onde ai nemici lor spavento danno;
e dappoi insieme in un loco fermate,

³³¹ *aggiungan*: giungano.

³³² *largo*: generoso.

³³³ *per retroguardo*: a capo della retroguardia.

³³⁴ *tardo*: indolente.

³³⁵ *ristrette*: concentrate.

³³⁶ *strate*: strade.

- lieti aspettando la giornata stanno. 270
 Ma lascerò costor fra tanto ardire
 e dei nemici lor tornerò a dire³³⁷.
- 35 Lucifer, che Michel vede già spinto
 a sì onorata impresa, che può farlo
 gramo³³⁸ e dolente, perch'il vede accinto 275
 con valorose squadre ad assaltarlo,
 o sia paura, o da superbia vinto
 manda tosto Asmodeo³³⁹ per essortarlo
 che l'arme contra lui posi, il qual³⁴⁰ prende
 l'arme e l'onor di tutto 'l Ciel difende. 280
- 36 Come fu avanti al prencipe onorato
 l'ambasciator del duca, empio e superbo,
 «Il mio signor - disse egli - m'ha inviato
 a te, che contra lui sei fatto acerbo³⁴¹.
 Egli teco amicizia ha già serbato 285
 ed io con lui con tutti gli altri serbo,
 e serberassi³⁴² sempre ferma e calda
 da noi con fé, pur che tu vogli, salda.
- 37 S'egli l'arme ha già preso e vuol battaglia
 far contra Dio, che la battaglia in campo 290
 ha posto, è perché par ch'a Dio non caglia³⁴³
 di te e di lui, perché di rabbia avampo;
 ma tu dovresti vestir piastra e maglia
 se brami a l'onte e a gli oltraggi scampo,
 e difender uniti, con gran cura, 295

³³⁷ *Ma lascerò costor [...] tornerò a dire*: formula di trapasso ariostesca. Si vedano, ad esempio, *Orl. Fur.* XVIII 37 8 («Ma costei lascio, e torno a dir di Carlo») e 70 3-4 («Ma lascio lui [...] / e ad Astolfo in Palestina torno»).

³³⁸ *gramo*: misero.

³³⁹ *Asmodeo*: demone biblico. Cfr. II 36 1.

³⁴⁰ *il qual*: riferito a Michele (v. 1).

³⁴¹ *acerbo*: crudele.

³⁴² *serberassi*: sarà mantenuta.

³⁴³ *non caglia*: non importi.

l'eccelsa nostra angelica natura.

- 38 Se ti par, oh Michel, che questa impresa
sia in Ciel di biasmo degna, o pur di lode,
lascero solo a te questa contesa³⁴⁴,
che giudichi del vero e de la frode. 300
E se questa onorata e pia difesa
è per l'onor comune (e così s'ode),
perché contra 'l dover l'arme hai tu preso
e lo splendor del proprio onor offeso?
- 39 Che sia contra l'onor di noi comune 305
l'editto ne farà di questo fede,
che³⁴⁵ legò tutti a guisa d'una fune
senza lasciarne pur libero un piede.
Son certo ch'or ne la tua mente adune³⁴⁶
quel ch'io ti parlo, che col ver risiede, 310
quando fu detto in Ciel: "Vo' che si onori
quest'uomo, e come Dio ciascun l'adori".
- 40 Quest'è sola cagion, solo per questo
caso³⁴⁷ Lucifer s'arma e non li pare
sopportar che nel Ciel, con tutto il resto, 315
egli abbia un uom di terra a venerare.
Anzi la vita vuol perder più presto,
l'esser, lo stato (che son cose care),
che³⁴⁸ dirsi mai ch'un angelo non sia
miglior de l'uomo o che soggetto³⁴⁹ fia. 320
- 41 Altre ragioni arìa³⁵⁰ da persuaderti
ch'a te le lascio per non esser lungo.

³⁴⁴ *contesa*: questione.

³⁴⁵ *che*: riferito all'*editto* del verso precedente, cioè al comando divino di adorare il Figlio.

³⁴⁶ *adune*: comprendi.

³⁴⁷ *caso*: fatto.

³⁴⁸ *che*: piuttosto che.

³⁴⁹ *soggetto*: sottomesso.

³⁵⁰ *arìa*: avrei.

- Sol questo ti dirò, ch'agli alti merti
 pensi, al tuo onor (e che sei spirto aggiungo),
 e vogli con Lucifero tenerti 325
 amico, e te ne prego e ti congiungo
 con lui, se teco³⁵¹ alquanto ho di valore
 da la mia servitù, dal fido amore».
- 42 Michel a quel parlar saggio risponde,
 d'amor, di fede e di santa ira acceso: 330
 «Lucifero, Asmodeo, crivella³⁵² l'onde,
 abbraccia il vento, ch'è di nessun peso³⁵³;
 e questo avien, che dentro al cor nasconde
 superbia e invidia, a che le voglie ha reso³⁵⁴,
 ed una volontà di cangiar stato, 335
 perch'a par di quel uom s'erga onorato.
- 43 E tace il ver, quand'egli ci prepone
 che per publico ben mostra suo effetto.
 Anzi dirotti il ver, ch'in Ciel pospone
 il profitto comune al proprio affetto, 340
 quando sol egli nel Settentrione
 ha mostro 'l suo pensiero, 'l suo concetto
 di stabilirvi sedia e tribunale³⁵⁵,
 per farsi al Verbo eterno un altro eguale.
- 44 Questo, quest'è ch'indutto³⁵⁶ ha questo ladro, 345
 che ladro si può dir, poi ch'egli intende
 rubar quel d'altri³⁵⁷, insuperbito e adro³⁵⁸,
 e d'ira e d'odio contra Dio s'accende³⁵⁹.

³⁵¹ *teco*: come te.

³⁵² *crivella*: trafigge.

³⁵³ *crivella l'onde [...] peso*: parla a vuoto.

³⁵⁴ *reso*: consegnato.

³⁵⁵ *tribunale*: autorità.

³⁵⁶ *indutto*: spinto.

³⁵⁷ *quel d'altri*: ciò che è d'altri.

³⁵⁸ *adro*: funesto.

³⁵⁹ *d'ira [...] s'accende*: si veda Plutone, in Claudiano, che «tumidas exarsit in iras» (*De*

- E vuol mostrarci, poi che ben lo squadro³⁶⁰,
 il nero per lo bianco, che³⁶¹ contende³⁶² 350
 per la natura spirital, fervente,
 ma egli e ognun che 'l dice se ne mente.
- 45 Doveva il miser ben considerare,
 prima che sì gran fallo ordito avesse,
 ch'egli è vil servo e che non lice fare 355
 al servo cosa ch'al signor spiacesse.
 S'a Dio, ch'è nostro creator, li pare
 tanto essaltar questo uomo, e così elesse,
 sendo Lucifer servo da Dio fatto,
 conoscer non dovea giamai quel fatto. 360
- 46 Anzi li convenia buon argomento
 foggiar ne la sua mente e porsi avanti³⁶³
 l'onor di Dio, non già lo proprio intento,
 i doni ricevuti da lui tanti,
 e restar di quel'ordine contento, 365
 lasciando al vento vane ciance³⁶⁴ e canti,
 e tutto resignato³⁶⁵ al santo editto
 umiliarsi³⁶⁶ a quel che Dio ha prescritto.
- 47 L'alta eccellenza sua, che male intesa
 fu già da lui, le gemme, l'or, le perle 370
 han fatto al mio Signor sì grave offesa,
 ond'è forza ch'ei sgemme, sdori e sperle³⁶⁷,
 come talor avien quando contesa
 fa l'uom superbo al suo signor, che per le

rap. Pros. I 32).

³⁶⁰ *squadro*: guardo.

³⁶¹ Sottinteso: *vuol mostrarci* del verso precedente.

³⁶² *contende*: si batte.

³⁶³ *porsi avanti*: porre davanti a sé.

³⁶⁴ *ciance*: chiacchiere.

³⁶⁵ *resignato*: rassegnato.

³⁶⁶ *umiliarsi*: sottomettersi.

³⁶⁷ *ch'ei sgemme, sdori e sperle*: che egli lo privi di gemme, ori e perle.

- scale ond'ei salse³⁶⁸ al prezioso onore, 375
per quelle stesse scende al disonore.
- 48 Dov'è la gratitudine, di dove
è 'l contraccambio di tanto alto grado,
di tanto eccelso onor, non visto altrove,
che non fa mostra³⁶⁹ averlo in pregio e a grado³⁷⁰? 380
Or verso il donator la guerra move
l'ingrato pur di Dio, di noi a mal grado,
e ogni grazia, ogni favor posposto,
è sol a l'odio, a la battaglia esposto.
- 49 Dapoi che star in fé non volse caro³⁷¹ 385
e nome aver di puro e bianco cigno,
stiasi ribello e d'un vil corbo³⁷² a paro,
sol di carogne e non del Cielo digno³⁷³.
Ed io mortal nemico mi dechiaro
a questo rio serpente, e tu maligno 390
vola³⁷⁴ da questo viso, che non stanno
accoppiati giamai la fé e lo inganno».
- 50 Confuso se ne parte, e quanto occorre
tra lui e Michel al mandator suo narra.
Lucifero pien d'ira il dito morse 395
per la mentita³⁷⁵, con vista bizzarra³⁷⁶
minaccia di voler con l'arme opporse
a le parole dette, e manda l'arra³⁷⁷
per un cartello³⁷⁸, ch'a Michel invia,

³⁶⁸ *salse*: sali.

³⁶⁹ *non fa mostra*: il soggetto è Lucifero.

³⁷⁰ *grado*: gradimento.

³⁷¹ *star [...] caro*: rimanere devoto.

³⁷² *corbo*: corvo.

³⁷³ *digno*: degno.

³⁷⁴ *vola*: allontanati.

³⁷⁵ *mentita*: atto di sfida.

³⁷⁶ *vista bizzarra*: sguardo iracondo.

³⁷⁷ *arra*: avvertimento (cfr. *Inf.* XV 94: «Non è nuova a li orecchi miei tal arra»).

³⁷⁸ *cartello*: cartello di sfida, cioè il biglietto o lettera con cui si sfidava qualcuno a duello.

- del seguente tenor ch'el senso uscia: 400
- 51 «Credo, Michel, che ricordar ti deggia
 quel che con l'orator nostro passasti³⁷⁹,
 che non fu cortesia, per quel ch'io veggia,
 quanto di me con poco onor parlasti.
 Ma quel che più m'attrista e amareggia 405
 l'alma è 'l mentir con che tu m'oltragiasti
 fuor di ragion, fuor d'ogni mio pensiero;
 ma a parlar ben tosto impararti³⁸⁰ spero.
- 52 Che fosse scortesia giudichi seco³⁸¹
 chi è fuora d'ogni affetto e di passione. 410
 Se per l'onor comune Asmodeo teco³⁸²
 si giunse, è per mostrarti con ragione
 che non dovevi a nessun conto³⁸³ meco
 venir a l'arme senza altra cagione,
 ed espose il concetto e fé imbasciata 415
 a te, troppo cortese e onorata.
- 53 Dovevi per lo stil cavaglieresco
 risponder dolce e darli grato orecchio,
 che sì costuma³⁸⁴ ed è l'ordine fresco
 osservato tra noi, chiar come specchio. 420
 Ma di questo proceder villanesco,
 che con l'arme oppugnarlo m'apparecchio,
 per ricompensa te ne resti avvolto
 al biasmo, né da quel sarai più sciolto.
- 54 E perché il tuo fallir scorgi abastanza, 425
 oltra l'infamia e la perpetua nota³⁸⁵,

³⁷⁹ *passasti*: dicesti.

³⁸⁰ *impararti*: insegnarti.

³⁸¹ *seco*: per conto proprio.

³⁸² *teco*: presso di te.

³⁸³ *a nessun conto*: per nessun motivo.

³⁸⁴ *costuma*: è usanza.

³⁸⁵ *nota*: biasimo.

- ti chiamo a la battaglia a tutta oltranza
 con questo mio cartello e chiara nota³⁸⁶.
 E s'a le tue parole hai la possanza
 congiunta, che sia già di timor vota, 430
 verrai sicuro al campo a starmi a fronte,
 per finir meco le querele e l'onte».
- 55 Del già detto cartel l'audacia tale
 fu qual Lucifer vuol ch'in esso sia
 contra il buon capitan, d'ira e di male 435
 nemico, e di superbia iniqua e ria;
 onde per questo in Ciel tanto egli vale,
 quanto il fiero nemico valse pria.
 Michel, con fronte ardita e animose
 parole, a questo altier così rispose: 440
- 56 «Lucifero, un cartel tengo, mandato
 da te, di cor superbo, a l'ira pronto,
 onde ne vengo da quel disfidato
 per darmi tosto di tuoi fatti conto.
 E perché sei nel Ciel vituperato³⁸⁷ 445
 e appresso a buon guerrier di nessun conto,
 ché sei ribello, iniquo, infame e tetro,
 fondi le tue querele in fragil vetro³⁸⁸.
- 57 E se publico sei del Ciel ribello
 (e questo è più che vero, e non ti fallo³⁸⁹) 450
 come poi tu venir meco a duello,
 così di fé mancato³⁹⁰ e 'l Cielo sallo?
 Hai perduto l'onor, semplice e bello,
 per un sol cieco e detestabil fallo,
 onde il ver, la ragion dietro ti corre 455

³⁸⁶ *nota*: avvertimento.

³⁸⁷ *vituperato*: disprezzato.

³⁸⁸ *in fragil vetro*: su fragili argomentazioni.

³⁸⁹ *fallo*: dico il falso.

³⁹⁰ Cfr. III 82 8, in cui Luciferò viene definito «mancator di fé».

- e con ira dal Ciel ti scaccia e aborre.
- 58 M'opponi nel tuo dir, fiero gigante,
 ch'io poco ragionai di te cortese,
 d'onor, trattando meco³⁹¹ il messo fante,
 d'onor comune, dico, e d'alte imprese. 460
 Tu te ne menti tante volte quante
 di novo me 'l dirai, basso o palese,
 che 'l commesso³⁹² parlar d'Asmodeo falso
 fu per chiudermi il vero e aprirmi il falso.
- 59 Sol per complir³⁹³ coi tuoi pensier ribaldi 465
 spedisti il messo e non per altro oggetto,
 ma si scontrar coi miei, ch'erano caldi
 di fé, che gl'interdissero l'effetto.
 Questa partita dimmi come saldi,
 importuno, villan, cieco, imperfetto, 470
 che trattando³⁹⁴ di farti un novo Dio
 con fraude persuadevi il pensier mio.
- 60 Era lecito a me dunque parlarti
 come ribello e oppressor del vero,
 e perché sei nemico anco mostrarti 475
 che infesto ti sia³⁹⁵, in atto e in pensiero.
 Questo è lo stile, queste son le parti³⁹⁶
 d'un fido e onorato cavagliero,
 e questo si costuma in Ciel tra noi
 e 'l contrario si tien tra pari tuoi. 480
- 61 Ma presto son per arrivarti in fatto³⁹⁷

³⁹¹ *trattando meco*: mentre parlava con me.

³⁹² *commesso*: commissionato.

³⁹³ *complir*: adulare.

³⁹⁴ *trattando*: pensando.

³⁹⁵ Sottinteso: io.

³⁹⁶ *parti*: doveri.

³⁹⁷ *arrivarti in fatto*: raggiungerti nei fatti. Si oppone a *con le parole* del verso successivo.

- dove trascorso sei³⁹⁸ con le parole,
 acciò che tu conosca quanto affatto
 questo mio braccio aver possanza suole.
 Imparerai che costa far il matto³⁹⁹, 485
 ove con riverenza star si vuole,
 sì tosto ch'io ti spingo il campo a dosso
 e rimarrai da me rotto e percosso».
- 62 Con questo fine il buon Michel si volta
 al suo Signor, con la sua fede d'oro: 490
 «Infinito saper, che rechi avvolta -
 dice egli - quella spoglia in questo coro,
 prendi di questo cor la fede molta,
 poi ch'io t'amo, Signor, poi ch'io t'adoro,
 e presento mestier⁴⁰⁰, che solo puoi 495
 soccorrere mille mondi, non che noi.
- 63 Da questo mansueto e puro agnello,
 ond'io con tutto il Ciel chiaro dependo,
 ogni nostro pensier, felice e bello
 e lieto nasce, ond'io d'amor m'accendo. 500
 Egli è la nostra vita, egli è sol quello
 da cui l'onor e la vittoria intendo⁴⁰¹,
 perch'io, d'infedeltà spogliato e ignudo,
 stringo quest'elza e imbraccio questo scudo.
- 64 Dammi questa vittoria, la qual chieggio 505
 oggi, Signor, da te che 'l cor ti diedi.

³⁹⁸ *trascorso sei*: sei arrivato.

³⁹⁹ *fare il matto*: agire senza l'uso della ragione. L'aggettivo *matto* è di derivazione dantesca: «*Matto* è chi spera che nostra ragione / possa trascorrer la infinita via / che tiene una sustanza in tre persone» (*Purg.* III 34-36; corsivo mio); come nella *Commedia* il termine indica la follia dell'uomo che crede di poter percorrere, con la sua limitata ragione, le infinite vie dell'operare divino, qui caratterizza l'atto di *hybris* di Lucifero e la sua presunzione di poter sfidare le leggi di Dio, contando sulle sue sole forze. Si veda, sempre a proposito della ribellione del massimo Serafino, anche l'uso dell'aggettivo *folle* (I 12 7 e II 23 5).

⁴⁰⁰ *presento mestier*: mostro al tuo cospetto l'ufficio che sono chiamato a compiere.

⁴⁰¹ *intendo*: ricevo.

- Non indugiar, oh Dio, da l'alto seggio
 a darmi aiuto, che 'l bisogno vedi.
 Tra me comprendo fuor di dubbio e veggio
 che senza te non vaglio, onde concedi 510
 ch'io possa or or con questa gente armata
 vincer il tuo nemico e la giornata⁴⁰².
- 65 E voi, scelti del Ciel fidi guerrieri,
 ch'apparecchiati siete a dar l'assalto,
 seguite del Signor tutti i voleri 515
 con un cor lieto, adamantino⁴⁰³ e alto.
 Fugite l'ombre e i lor vani pensieri,
 che giù tosto da noi daranno un salto».

 E così detto grida a' cari fanti:
 «Tentiamo la vittoria, avanti avanti! 520
- 66 Veggian⁴⁰⁴ se gli è possibile trovarsi
 altro Dio qui, che qui governi e regga,
 altro Dio che da noi debbia adorarsi,
 ch'a un volger d'occhi tutto il mondo vegga.
 Veggiam se i capi nostri han di⁴⁰⁵ chinarsi 525
 a un altro, che noi stessi e 'l Ciel possega.
 E se egual non comporta⁴⁰⁶ il nostro Dio,
 spengasi⁴⁰⁷ tosto questo falso e rio».
- 67 Dopo sì bel parlar, sì gravi detti,
 le squadre ch'io lasciai Michel dispone, 530
 benché⁴⁰⁸ senza disporre⁴⁰⁹ i saggi petti
 ove mostra 'l bisogno ognun si pone.

⁴⁰² *giornata*: battaglia.

⁴⁰³ *adamantino*: saldo.

⁴⁰⁴ *Veggian*: Vedano pure.

⁴⁰⁵ *han di*: devono.

⁴⁰⁶ *comporta*: consente.

⁴⁰⁷ *Spengasi*: sia sconfitto.

⁴⁰⁸ *benché*: tuttavia.

⁴⁰⁹ *senza disporre*: senza che Michele disponga le squadre.

- Sono pronti, animosi, in sé ristretti⁴¹⁰,
 con voglie accese a far tosto fazione⁴¹¹.
 Or ecco il segno di battaglia a Marte 535
 porge terror toccando e 'l campo parte.
- 68 Con tal rumor, con sì veloce passo
 move la fantaria bassa e ristretta⁴¹²
 per eseguir l'imposta a lui⁴¹³ vendetta,
 che 'l convesso⁴¹⁴ del Ciel ne piomba in basso. 540
 Sì batte il suolo questa gente eletta,
 e fora Atlante⁴¹⁵ s'abbracciava 'l mondo
 già presso⁴¹⁶ e morto sotto 'l sacro pondo⁴¹⁷.
- 69 Non sì tosto dal Ciel fuggon con tuoni
 saette da spezzata⁴¹⁸ nube fuori, 545
 di fiamma cinti e minacciosi suoni
 per atterrar i più feroci cori,
 come subito andar quei guerrier buoni
 con valor, con minacce e con terrori,
 contra color, armati d'arme nere⁴¹⁹, 550
 ombre rie di Satàn, superbe e fiere.
- 70 La Luna, ch'è al più basso albergo⁴²⁰ ov'ella

⁴¹⁰ *in sé ristretti*: concentrati.

⁴¹¹ *fazione*: battaglia.

⁴¹² *bassa e ristretta*: compatta.

⁴¹³ *a lui*: a Lucifero.

⁴¹⁴ *l convesso*: la volta.

⁴¹⁵ *Atlante*: titano costretto da Zeus a tenere sulle proprie spalle l'intera volta celeste come punizione per essersi alleato con il padre di Zeus, Crono, nella rivolta contro gli dèi dell'Olimpo. Cfr. *Teog.* 517 segg.

⁴¹⁶ *presso*: schiacciato.

⁴¹⁷ Si intendano così i vv. 7-8: «e Atlante, se avesse avesse sostenuto il mondo sulle proprie spalle (*s'abbracciava 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.

⁴¹⁸ *spezzata*: squarciata.

⁴¹⁹ *arme nere*: le fosche tonalità delle armi dei ribelli si contrappongono allo splendore delle schiere fedeli a Dio: cfr. le corazze «di gemme e d'oro» e l'elmo «lucente» (III 22 4) e, in generale, le armi «che risplendean più che stelle» (III 27 8).

⁴²⁰ *più basso albergo*: il punto più vicino alla Terra, intorno alla quale la Luna compie

- lieta si gira, e vede mare e terra,
 al suo caro fratel⁴²¹ grida e favella,
 che 'l quarto cerchio⁴²² in sé contiene e serra, 555
 occhio chiaro del ciel, lucerna bella,
 che quanto mira nel mirar non erra,
 o sia di sopra luminoso aspetto
 o pur di sotto, over terreno oggetto⁴²³,
- 71 «Sento premermi 'l dorso⁴²⁴ e sento poi 560
 strepiti d'arme a la più eccelsa parte:
 cosa insolita e nova al Cielo e a noi,
 ch'alberghiamo qua giù tutti in disparte»;
 così Venere bella i casi⁴²⁵ suoi
 timida narra al fido amante Marte, 565
 e tutti gli altri egualmente si stanno
 di timor colmi, e la cagion non sanno.
- 72 Mentre questo onorato e fido campo,
 pien tutto di valore e d'ordinanza,
 move contra nemici a par d'un lampo 570
 per mostrar suo ardimento e sua possanza,
 già l'altro a ritrovarlo non fa inciampo⁴²⁶,
 desideroso d'esser tosto in danza⁴²⁷.
 Non si ferma in viaggio e non aspetta,
 ma vien con molto ardir, con molta fretta. 575
- 73 Portava questo principe rubello
 sparsa di fiamme ogni sua insegna nera;

un'orbita ellittica.

⁴²¹ *caro fratel*: il Sole.

⁴²² *quarto cerchio*: il cielo del Sole, sede dell'omonimo astro.

⁴²³ I vv. 4-8 si riferiscono al *caro fratel* del v. 3, dal quale sono separati dall'innesto dei due verbi *grida e favella*, in forte iperbato.

⁴²⁴ *premermi 'l dorso*: avvicinarsi i nemici.

⁴²⁵ *casi*: preoccupazioni.

⁴²⁶ *fa inciampo*: frappone ostacoli.

⁴²⁷ *danza*: battaglia.

- nel mezzo l'Idra⁴²⁸, per mostrar sia quello
che tra le fere è la più brutta fera.
- Michel, di rosso asperso, un bianco agnello 580
avea nel campo d'ogni sua bandiera
di lieto e bel color⁴²⁹, come a noi il cielo
si mostra se null'ha di nube velo.
- 74 Come da l'una parte e l'altra i fanti
fur giunti, spade a spade, volti a volti, 585
ognun mette sua forza in farsi avanti,
menando i brandi sotto scudi accolti⁴³⁰.
L'aria rimbomba alor da' colpi tanti
che si davano spesso, arditi e sciolti⁴³¹,
anzi dal fiero urtar, dal suon de' ferri, 590
par s'ascondan le stelle e 'l ciel s'aterri⁴³².
- 75 Di qua s'ode frequente e di là un suono
ch'accender suole i cavaglieri a Marte⁴³³;
era per tutto 'l Ciel sì orrendo tuono
che 'l par giamai fu inteso in altra parte. 595
L'animoso Michel non fa perdono
al⁴³⁴ valor, a la voce piena d'arte,
ch'or con questa promette a' suoi mercede,
con l'altro⁴³⁵ preme i fier nemici e lede.

⁴²⁸ *Idra*: mostruoso serpente della mitologia classica dalle molte teste, capaci di rinascere una volta tagliate.

⁴²⁹ Si costruiscano così i vv. 5-7: «Michel, asperso (cioè cosperso) di rosso, avea nel campo (in senso araldico) di lieto e bel color d'ogni sua bandiera un bianco agnello». La raffigurazione di Michele contiene vari elementi della simbologia cristiana: in particolare, l'agnello è emblema di umiltà, il bianco è il colore della purezza e della fede, il rosso - che caratterizza solitamente il mantello indossato dall'arcangelo - della Passione di Cristo e della carità.

⁴³⁰ *accolti*: serrati.

⁴³¹ *sciolti*: agili.

⁴³² *s'aterri*: si spaventano.

⁴³³ *ch'accender [...] a Marte*: incitare alla guerra.

⁴³⁴ *fa perdono / a*: risparmiare.

⁴³⁵ *l'altro*: il *valor* del v. 6.

- 76 Non men quell'altro capitano⁴³⁶ ha cura 600
di complir con⁴³⁷ se stesso, e gli altri armati;
gli accende, li persuade, gli assicura
in Ciel donarli preziosi stati.
Ma fanno insieme sì grave pressura⁴³⁸
i fidi a questi infidi congiurati, 605
che son costretti a prender altro calle
e voltar a' pressori⁴³⁹ e piedi e spalle.
- 77 Al premer, a l'urtar di guerrier tanti,
al mostrar di quei fieri arditi volti
son fatti quei nemici sì tremanti, 610
ch'in tutto di valor son privi e sciolti.
E non potendo agli altri star davanti
in fuga a gran furor si son rivolti,
sì che fuggendo ognun con molta fretta
non è chi colpo del nemico aspetta. 615
- 78 Come col suo venir l'aquila audace
ogn'altro augello dal suo aspetto sgombra
che cerca allontanarsi dal rapace
suo fiero artiglio e da l'orribil ombra⁴⁴⁰,
così questa vil gente pertinace⁴⁴¹ 620
fugge da l'altra⁴⁴² e di viltà s'ingombra⁴⁴³,
ma la parte gentil dentro si caccia⁴⁴⁴
con l'arme in mano e con l'ardita faccia.

⁴³⁶ *quell'altro capitano*: Lucifero.

⁴³⁷ *complir con*: lodare.

⁴³⁸ *pressura*: pressione.

⁴³⁹ *pressori*: coloro che li incalzano.

⁴⁴⁰ Si costruiscano così i vv. 1-4: «Come con il suo sopraggiungere (*venir*) l'aquila audace fa sì che ogni altro uccello (*augello*) che cerca di allontanarsi [per non essere catturato] dal suo fiero artiglio e dalla sua orribile ombra si allontani (*sgombre*) dalla sua vista (*dal suo aspetto*), così. . . ».

⁴⁴¹ *pertinace*: ostinata.

⁴⁴² *da l'altra*: dalle schiere degli angeli fedeli.

⁴⁴³ *s'ingombra*: si riempie.

⁴⁴⁴ *si caccia*: si getta.

- 79 L'avelenato serpe in fretta scorre
per quella gente sparsa e già perduta, 625
e con parole a sé la cerca accorre⁴⁴⁵:
«Dove è – dicea - la speme concepita⁴⁴⁶
di voi ch'ognun⁴⁴⁷ volea la vita porre⁴⁴⁸?
Ov'è l'ardir? Ov'è la fé devuta?
Pensiate al danno, al scorno ch'aspettiamo, 630
fratelli, s'a noi stessi oggi manchiamo».
- 80 E perché men potea con quei ricordi
a l'ira si rivolge, a le minacce;
ma raffrenar non val gli aspidi sordi,
che 'l vento par che li sospinga e cacce. 635
Dapoi ch'ei vede che girar gli ingordi
d'onor⁴⁴⁹ non può, di quei segue le tracce,
e l'orgoglio 'l timor subito assale
del certo oltraggio e del vicino male⁴⁵⁰.
- 81 Il general del Ciel, Michel, s'affronta 640
col feroce dragon, superbo ed empio,
e in giust'ira e in audacia monta
per far di quel gran fallo strazio e scempio.
«Ah traditor – dicea - con sangue e onta
pagherai il fio che devi in questo tempio!» 645
e s'appressa a costui che fuggia ratto,
e con valor l'assale e fere⁴⁵¹ a un tratto.
- 82 Lucifer giunge⁴⁵² a quel suo corso⁴⁵³ l'ale

⁴⁴⁵ *la cerca accorre*: cerca di radunarla.

⁴⁴⁶ *concepita*: concepita.

⁴⁴⁷ *ch'ognun*: per la quale ognuno (con anastrofe del sintagma *di voi*).

⁴⁴⁸ *porre*: mettere a rischio.

⁴⁴⁹ *girar [...] d'onor*: volgere all'onore.

⁴⁵⁰ Si intendano così i vv. 7-8: «'l timor del certo oltraggio e del vicino male subito assale l'orgoglio».

⁴⁵¹ *ferere*: ferisce.

⁴⁵² *giunge*: aggiunge.

⁴⁵³ *corso*: corsa.

- per fugir di Michel l'audace vista;
 Michel li mostra quanto in fatto vale 650
 col seguir spesso⁴⁵⁴, che 'l nemico attrista⁴⁵⁵.
 L'arriva, e a le spalle batte e assale
 col brando, e perch'il piè volante si sta
 li grida: «Non fuggir! Fermati! Ascolta!
 Ah mancator di fé⁴⁵⁶, ribello, volta⁴⁵⁷!». 655
- 83 Lucifero si volge, e de la spada
 stende a Michel la punta infino al petto;
 Michel la batte⁴⁵⁸, e giù prende la strada
 la punta, e mena un gran riverso⁴⁵⁹ stretto⁴⁶⁰,
 e passa⁴⁶¹ il piè e la mano, e una imbrocada⁴⁶² 660
 a Lucifero porge ne l'elmetto,
 che passando più dentro infino a l'osso
 rimase il ferro, da quei colpi rosso.
- 84 Dopo li fa una punta⁴⁶³ per la faccia,
 Lucifer lo scudo erge e si diffende; 665
 Michel lo inganna e giù lo brando spaccia⁴⁶⁴
 scendendo per le gambe, che l'offende,
 lo ferisce a la coscia, e perché faccia
 Lucifer più dolente si racende
 d'orgoglio, e l'urta e preme così forte 670
 che 'n terra il fé cader vicino a morte.
- 85 Come del mal fu a terra il primo seme

⁴⁵⁴ *spesso*: molte volte.

⁴⁵⁵ *attrista*: affligge.

⁴⁵⁶ *mancator di fé*: tessera ariostesca (è l'appellativo con cui Argalia apostrofa Ferraù in *Orl. Fur.* I 26 6).

⁴⁵⁷ *volta*: voltati.

⁴⁵⁸ *batte*: colpisce.

⁴⁵⁹ *riverso*: rovescio.

⁴⁶⁰ *stretto*: molto vicino.

⁴⁶¹ *passa*: muove.

⁴⁶² *imbrocada*: colpo.

⁴⁶³ *punta*: ferita.

⁴⁶⁴ *spaccia*: disimpegna.

- Michel li salta a dosso e lo cavalca;
 pose mano al pugnol lieto di speme
 mentre con man, con un ginocchio 'l calca. 675
 Li dà un colpo nel petto e 'l cor li preme,
 e questi, che da l'esser si diffalca⁴⁶⁵,
 con orrendo occhio e spaventoso viso
 lascia l'onor, la vita e 'l Paradiso.
- 86 Mentre Lucifer visse con Dio unito, 680
 lontan d'ambizione, non superbo,
 era sopra d'ogn'altro assai gradito,
 come più degno e più conforme al Verbo;
 dapoi di sua eccellenza insuperbito
 e fatto di pietoso invido e acerbo⁴⁶⁶, 685
 perché da fedeltade si divise
 con l'arme de la fé Michel l'uccise.
- 87 Là dove eterna vita si racquista
 senza morir⁴⁶⁷ con disonor moristi⁴⁶⁸;
 ulula di dolor, noturna e trista⁴⁶⁹, 690
 dapoi che da la vita ti partisti.
 Se da l'alma felice, amata, vista,
 onde si vive, allontanarti ardisti,
 e di vita, crudel, ti spogli e privi,
 convien ch'in vita senza vita vivi. 695
- 88 Qual vita, ingrato, è quella che t'aviva⁴⁷⁰,
 se l'eterna e verace abbandonasti?
 Vita non è la vita, così priva
 di luce e di piacer, che tanto amasti;

⁴⁶⁵ *diffalca*: ritira.

⁴⁶⁶ *acerbo*: ostile.

⁴⁶⁷ *Là dove [...] morir*: in Paradiso.

⁴⁶⁸ *moristi*: Alfano, in questa ottava e nella seguente, si rivolge direttamente a Lucifero.

⁴⁶⁹ *noturna e trista*: i due aggettivi si riferiscono a *vita*, al verso successivo.

⁴⁷⁰ *t'aviva*: ti rende vivo.

- vita beata, che non giunge a riva⁴⁷¹ 700
 è quella che per morte in Ciel cangiasti:
 se d'abbracciar ti spiacque la dolce ombra,
 anzi⁴⁷² la vita vera, abiti⁴⁷³ l'ombra.
- 89 Il fior del Cielo⁴⁷⁴ in mezzo a quella rotta 705
 con l'arme di sé fa segnate⁴⁷⁵ prove.
 A chi di vita priva, a chi la cotta
 d'arme smagliata da le spalle smove;
 né si volge la gente sparsa e rotta,
 che sol cerca fuggir, né sa ben dove.
 Chi senza capo giace e chi ha forato 710
 il petto e 'l fianco e chi 'l braccio ha tagliato.
- 90 Spade veggonsi a terra, scudi e dardi,
 sanguigni volti, rotti elmi e bracciali,
 membra recise, abbattuti i gagliardi
 vessilli, e più di rotta segni eguali. 715
 Già non sono a seguir vittoria tardi⁴⁷⁶
 i soldati di Dio, fidi e reali⁴⁷⁷,
 e con valor seguendo e ardimento
 hanno omai in Cielo ogni vil core spento.
- 91 I plausi, l'allegrezze, i gridi atroci 720
 il Ciel fan risonar, e li già spenti
 più timidi facean gli altri feroci
 d'orride trombe, gli animosi accenti.
 Per tutto si sentian confuse voci
 d'orgogli, di minacce e di lamenti, 725
 strepiti d'arme, del mischiarsi insieme,

⁴⁷¹ *riva*: termine.

⁴⁷² *anzi*: anziché.

⁴⁷³ *abiti*: che tu abbia.

⁴⁷⁴ *fior del Cielo*: Michele.

⁴⁷⁵ *segnate*: notevoli.

⁴⁷⁶ *tardi*: lenti.

⁴⁷⁷ *reali*: sinceri.

- urti, colpi, ruine e forze estreme.
- 92 Ecco l'arme d'amor, di sangue tinte,
 le dorate elze e le spade forbite⁴⁷⁸;
 ecco di puzza sono e macchie pinte⁴⁷⁹ 730
 le nette strade, d'oro colorite.
 Ma non son già le fide insegne vinte⁴⁸⁰
 d'uccider, di calcar, di dar ferite,
 infin che dei ribelli non resti uno
 vivo, che 'l Ciel non pò volerne alcuno. 735
- 93 Or qua or là scorrendo mai non cessa
 di far vendetta e di punir quel male
 l'essercito divin, che spenta e oppressa
 ha sì la turba ria, che nulla vale,
 e finalmente si rivolge e appressa 740
 con le ross'arme a la schiera neutrale⁴⁸¹;
 e perché non fu in quella fé e pietade
 l'assale e mena tutta a fil di spade.
- 94 Questa, già nel venirsi a le spirtali
 arme⁴⁸², né a l'angue⁴⁸³ fier, né a Dio si rese; 745
 ma fur tra lor d'opinione eguali
 lasciar prima finir l'ardite imprese.
 E perché infidi furo e disleali,
 ciascuno a forza in mezzo l'aria scese
 a tentar l'uomo, a provar caldo e gelo, 750
 e per non mai riaver benigno il Cielo.
- 95 Qual fu il piacer, dopo l'avute palme⁴⁸⁴,

⁴⁷⁸ *forbite*: raffinate.

⁴⁷⁹ *pinte*: colorate.

⁴⁸⁰ *vinte*: stanche.

⁴⁸¹ *schiera neutrale*: gli angeli che non si schierarono né con Lucifero né con Dio. Cfr. II 12.

⁴⁸² *già nel venirsi a le spirtali / arme*: nel momento di venire alla battaglia tra le due schiere di spiriti.

⁴⁸³ *angue*: serpente.

⁴⁸⁴ *palme*: vittorie.

- dopo l'imprese in quella stanza aprica⁴⁸⁵,
 il diletto del cor, de le squadre alme⁴⁸⁶
 in aver spenta la parte nemica! 755
 Chi spent'ha del suo cor le triste salme⁴⁸⁷
 e provato ha allegrezze il pensi e dica,
 quando per lui di tutti i suoi nemici
 s'ha fatto la vendetta, o per gli amici.
- 96 Vinta Michel con molto onor la guerra 760
 e giunto al fin del desiato intento,
 avendo posto il suo inimico a terra
 e ogni vil seguace ucciso e spento,
 Vittoria la sua bocca apre e diserra,
 mostrando nel suo cor doppio⁴⁸⁸ contento 765
 d'aver Michel l'impresa guadagnato,
 e così in sua presenza ebbe parlato:
- 97 «Se dar si deve al vincitor mercede,
 gli archi, i colossi⁴⁸⁹ e gli immortali allori,
 la prima tua, Michel, sincera fede, 770
 c'ha mostrato di sé strenui valori,
 merita questo carro⁴⁹⁰ e questa sede,
 questi divini e sempiterni onori,
 questo cerchio⁴⁹¹ immortal, ch'ora⁴⁹² ti cingo

⁴⁸⁵ *aprica*: luminosa.

⁴⁸⁶ *alme*: nobili.

⁴⁸⁷ *salme*: preoccupazioni.

⁴⁸⁸ *doppio*: doppiamente.

⁴⁸⁹ *colossi*. statue.

⁴⁹⁰ *carro*: il carro trionfale, su cui, fin dalla tradizione greco-romana, sfilava in corteo il generale vincitore in battaglia. L'idea può essere venuta ad Alfano dai trionfi romani - si vedano in particolare il trionfo di Scipione l'Africano, vincitore di Annibale, ricordato in Valerio Massimo (*Factorum et dictorum memorabilium libri IX IV 1 6*) e quello di Augusto in Virgilio (*En.* VIII 714-28) - e dalla rappresentazione del carro trionfale in Dante (*Purg.* XXIX 106-120). Il motivo, come ha dimostrato Curtius, è tuttavia largamente diffuso nella poesia medievale latina e romanza come elemento di rappresentazione allegorica (CURTIUS 1992, pp. 147-148).

⁴⁹¹ *cerchio*: corona.

⁴⁹² *ch'ora*: con cui ora.

- le tempie intorno e a triunfar ti accingo». 775
- 98 Con quella man, che coronato avea
 Michel, corona gli altri fanti rari;
 altri in oro, altri in gemme si godea
 il capo adorno, e altri in lauri chiari.
 L'immortal Dea Michel con man spingea 780
 su 'l carro, e dice con accenti cari:
 «Trionfa in questo Ciel, principe eletto,
 che quel che pò di noi t'el manda detto⁴⁹³».
- 99 Michel con molto onor quel carro saglie⁴⁹⁴,
 d'onesto, ardito e grazioso viso. 785
 L'armatura lucente par ch'abbaglie
 gli occhi di chi la mira in Paradiso;
 ma più abbagliava oltra le piastre e maglie
 quel chiaro sol, che fu su 'l carro assiso
 (il capo, dico, ch'era disarmato 790
 e di gemme e di lauro circondato).
- 100 Givano innanzi e dietro il carro tutti
 quei valorosi, fidi, alti campioni,
 ch'ad onorarlo erano intenti e istrutti⁴⁹⁵,
 tirato da fortissimi leoni⁴⁹⁶. 795
 In biasmo de' nemici, che destrutti
 furon, d'onor, di vita e d'alti doni,
 andava il capitan con molto onore
 per la strada del Ciel, colma d'odore.
- 101 Lieti cantando i cavaglieri in quella 800
 sempre verde del Ciel fresca campagna

⁴⁹³ *che quel [...] detto*: si intenda il verso «che quel che può [disporre] di noi te lo manda a dire (t'el manda detto) Dio».

⁴⁹⁴ *saglie*: sale.

⁴⁹⁵ *istrutti*: schierati.

⁴⁹⁶ Il verso si riferisce al *carro* del v. 1. Il leone è uno degli animali simbolo di Cristo, insieme all'aquila (*Etymologiae* VII 2 43-44). Cfr. anche III 78 1.

- «Signor, – dicean - ch'ogn'atto, ogni favella
 ha valor s'el valor tuo l'accompagna,
 questi avuti trofei, quest'alma⁴⁹⁷ e bella
 vittoria che ne dai, fida compagna, 805
 largo dispensator d'ogn'altro dono,
 da te sol si conosce intiero e buono.
- 102 Al supremo collegio⁴⁹⁸, a la tua immensa
 bontà ciascun di noi devoto inchina,
 e le grazie che pò per ricompensa 810
 rende a tua Maestà, sacra e divina.
 Il cor, la mente, che di te sol pensa
 a te sol si consacra e si destina,
 de la vita signor e de la sorte,
 del male vincitor e de la morte». 815
- 103 Da quelle note del cantar vivace
 risonano del Ciel gli alti soggiorni.
 La Prudenza, l'Amor, la Fé e la Pace
 givan con l'altre, con bei visi adorni,
 e l'Invidia e l'Orror (che tanto spiace) 820
 sono fugiti e non faran ritorni,
 e la Superbia e l'Ira e Marte fiero
 signoria più non hanno in questo impero.
- 104 L'altiero suon de le famose trombe,
 di pifari⁴⁹⁹ e di molti altri stromenti, 825
 fa ch'ogni lato di quel Ciel rimbombe
 e tornan lieti i già mandati accenti.
 E quelle pure e candide colombe,
 con sante voglie e con desiri ardenti,
 anzi divini, a Dio, sacrati amori⁵⁰⁰ 830
 spargean con larga man per tutto fiori.

⁴⁹⁷ *alma*: nobile.

⁴⁹⁸ *collegio*: corte.

⁴⁹⁹ *pifari*: pifferi.

⁵⁰⁰ *anzi divini [...] sacrati amori*: iperbato.

- 105 Mentre Michel con pompa il Ciel discorre⁵⁰¹
 e ogn'altro divino combattente,
 si vede un arco⁵⁰² a guisa d'una torre
 ch'empie di meraviglia ogn'alta mente, 835
 di cui non si pò dir quanto ne occorre⁵⁰³
 de la beltà, de l'opra diligente:
 questo in onor de la sua fede spinto
 fu alor ch'ebbe il nimico rotto⁵⁰⁴ e vinto.
- 106 Avea di bianchi⁵⁰⁵ e lucidi alabastri 840
 i fregi, le cornici, con misura,
 che sopra di colonne e di pilastri
 mostrava la divina architettura;
 le basi, i capitelli più che gli astri
 lucean d'un oro fino, e chi n'ha cura 845
 era la Fé, che sopra l'arco adorno
 cantar facea per onorar quel giorno.
- 107 Candido e ornato⁵⁰⁶, in un vestire schetto⁵⁰⁷
 andava l'alma Fé, gioconda e lieta,
 e risplendea quel suo divino aspetto 850
 via più che non risplende ogni pianeta.
 Ogni suo movimento, ogni suo detto,
 ogni promessa, ogni misura e meta
 mostrava in sé costanza, in sé fermezza,
 sicurtà senza inganno e senza asprezza; 855
- 108 con musici, stromenti e voci chiare

⁵⁰¹ *discorre*: percorre.

⁵⁰² *arco*: arco trionfale, che, fin dall'antica Roma, veniva solitamente costruito per celebrare una vittoria in guerra.

⁵⁰³ *di cui [...] ne occorre*: di cui non se ne può dire tutto quanto sarebbe necessario.

⁵⁰⁴ *rotto*: messo in fuga.

⁵⁰⁵ Il bianco è, nella religione cristiana, il colore simbolo della fede, virtù preposta a custodia dell'arco descritto in questa ottava. Cfr. v. 7.

⁵⁰⁶ I due aggettivi si riferiscono ad «aspetto» del v. 3.

⁵⁰⁷ *schetto*: semplice.

- dava diletto⁵⁰⁸ a quella gente accorta.
 Corre la Fede intanto ad abbracciare
 quel capitano, e falli innanzi scorta;
 860
 dapoi incomincia col dito a mostrare
 i chiari fatti ch'eran su la porta
 scolpiti, di Michel⁵⁰⁹, i motti, i versi
 d'alte sentenze pieni, ornati e tersi.
- 109 Michel con tutto 'l core la ringrazia
 de le parole e degli onori avuti,
 865
 e ne dà gloria al suo Fattor e grazia
 di quei doni e favori ricevuti.
 Questi con gli altri s'interna e s'ingrazia
 con Dio immortal⁵¹⁰, per gli atti conosciuti,
 870
 e con assai trionfo esce de l'arco
 il supportico, altier, di valor carco⁵¹¹.
- 110 Drizza a un tempo la Fé viso e parole
 a quel divino e mansueto Marte⁵¹²,
 e con affetto, che mostrar si suole
 875
 del cor profondo la più bella parte,
 li dice: «Di tua fé, che proprio un sole
 s'ha mostro oggi nel Ciel, con senno e arte,
 gli onori, che da me per lei son erti⁵¹³,
 son premi eguali a' suoi sublimi merti».
- 111 Non molto è gito⁵¹⁴, ch'un altro arco appare
 880
 di porfidi, ch'in su molto si stende;

⁵⁰⁸ Il soggetto è *l'alma Fé* dell'ottava precedente (v. 2).

⁵⁰⁹ *i fatti chiari [...] di Michel*: l'arco reca già intagliate le gloriose imprese di Michele nella battaglia contro Lucifero e gli angeli ribelli.

⁵¹⁰ *s'interna [...] immortal*: si fissa e si esalta nella contemplazione di Dio immortale.

⁵¹¹ Si intendano così i vv. 7-8: «e con grande trionfo [Michele] esce, maestoso (*altiero*), pieno di valore, dal sottoportico (*supportico*, cioè la volta e le pareti interne dell'arco) de l'arco».

⁵¹² *Marte*: guerriero, cioè Michele.

⁵¹³ *erti*: innalzati.

⁵¹⁴ *gito*: andato.

- i piestalli⁵¹⁵, le cimase⁵¹⁶ son rare⁵¹⁷,
d'un bel diaspro⁵¹⁸ fino senza emende⁵¹⁹
de l'alta mole che si fa mirare;
dal frontispicio⁵²⁰ una tabella⁵²¹ pende 885
d'assai importanza e ricco magistero
che chiude in lettere d'or questo pensiero:
- 112 «A Michel divo e a la sua umiltade,
e agli altri onorati suoi seguaci,
del gran Motor del Ciel, l'alta bontade 890
questi onori ha fermati alti e veraci».
Il general con molta maestade,
cinto di suoi compagni fidi e audaci,
umil tutta via passa in tanta gloria
e grazie rende a Dio di tal memoria. 895
- 113 Chi visto ha mai trionfar Cesari, o udito
talor⁵²², da saggio e ben purgato inchiostro,
si dirà poi, che ne riman stupito
da così raro e segnalato⁵²³ mostro⁵²⁴,
che fia se con la vista e con l'udito 900
in quel superno e glorioso chiostro
presente fusse a quel trionfo stato,
dir si potria da quel mirar beato.
- 114 Ecco scorrendo un altro arco si vede

⁵¹⁵ *piestalli*: piedistalli.

⁵¹⁶ *cimase*: cornici.

⁵¹⁷ *rare*: pregiate.

⁵¹⁸ *diaspro*: gemma usata per intarsi in architettura.

⁵¹⁹ *emende*: correzioni.

⁵²⁰ *frontispicio*: frontone.

⁵²¹ *tabella*: insegna.

⁵²² Il paragone fra il trionfo descritto dal poeta e gli onori deputati ai generali romani viene probabilmente ad Alfano dal canto XXIX del *Purgatorio* dantesco: «Non che Roma di carro così bello / rallegrasse Affricano, o vero Augusto» (vv. 115-116).

⁵²³ *segnalato*: degno di nota.

⁵²⁴ *mostro*: creatura straordinaria.

- di carbonchi⁵²⁵ composto e di rubini⁵²⁶, 905
che di valor e di bellezza eccede
gli altri duo segnalati e pellegrini⁵²⁷;
arde tutto dal fronte⁵²⁸ infino al piede⁵²⁹
da quei lapilli preziosi e fini⁵³⁰.
Quivi son nichì⁵³¹ e statue di bei marmi, 910
profumi rari e ben purgati carmi.
- 115 Chi potrà dir di quel trionfo a pieno,
quantunque in alto con l'ingegno sale,
quantunque colmo di dottrina il seno
porti, e non abbia in eloquenza eguale? 915
Forz'è ch'a l'infinito venga meno
ogni finito, come diseguale,
onde la man che del divin s'ingombra⁵³²
no 'l potendo incarnar, vel mostra in ombra.
- 116 Michel entra quel ciel d'ardenti stelle 920
con molto onor e assai allegri cigli⁵³³;
spargean di su con piene mani e belle
inargentati fior e d'oro cigli;
l'opra sottile e le vive fiammelle
posto avean fra quei dèi lieti bisbigli, 925
ragionando di quel che 'l santo Amore
avea composto a lor perpetuo onore.
- 117 Uscito l'arco il principal guerriero
s'appressa con la fiamma alta e divina,

⁵²⁵ *carbonchi*: pietre di colore rosso acceso.

⁵²⁶ Il colore rosso delle pietre incastonate simboleggia la carità, virtù teologale custode del terzo e ultimo arco.

⁵²⁷ *pellegrini*: straordinari.

⁵²⁸ *fronte*: frontone.

⁵²⁹ *al piede*: alla base.

⁵³⁰ *fini*: raffinati.

⁵³¹ *nichì*: nicchie.

⁵³² *s'ingombra*: si riempie.

⁵³³ *cigli*: occhi.

- ch'in un bel solio⁵³⁴ stava ne 'l suo impero 930
 mirando la vittoria e la ruina.
 Tosto dal carro scende il pio e sincero
 e 'l capo con onor e 'l piede inchina;
 poi con voce suave, umile e parca
 dice queste parole al gran Monarca: 935
- 118 «Increato⁵³⁵ splendor, dal cui giudizio
 prende quanto creasti e quanto miri
 forza⁵³⁶, che fai di duol di morte indizio
 ovunque gli occhi irati fermi o giri,
 poi che la tua mercé tanto propizio 940
 fosti agli onesti e caldi miei desiri,
 dandomi ne la guerra e polso e nervo⁵³⁷,
 ti resto più che mai perpetuo servo.
- 119 Con questi valorosi tuoi soldati,
 che meco sono ad ubidirti intenti, 945
 da l'alta tua bontade confermati⁵³⁸
 in grazia sì, che non saran mai spenti,
 oggi fuor di paura, oggi beati,
 oggi felici e ben formate menti,
 oggi dal ben possesso⁵³⁹ abbiám volato 950
 a ben non conosciuto, a più bel stato.
- 120 Non abbiám grazie noi di sodisfare
 a gli alti doni, ai gran favori tuoi,
 che volendoli in ordine mirare
 a te Fattor del Ciel, che tutto pòi, 955
 son poco o nulla, ma se 'l voi pensare

⁵³⁴ *solio*: soglio.

⁵³⁵ *Increato*: Non creato.

⁵³⁶ *prende [...] forza*: forte iperbato.

⁵³⁷ *nervo*: vigore.

⁵³⁸ *confermati*: rinsaldati.

⁵³⁹ *possesso*: posseduto.

- in rispetto⁵⁴⁰ del merito di noi
son ampi, eterni, e però eterno fia
l'obbligo nostro a la tua cortesia.
- 121 Dunque foco divin, vivo, da cui 960
meritiam noi del Paradiso un dono
ed amiamo noi stessi e te e altrui
e quanti teco in Ciel congiunti sono,
veggendo ora il mio stato e quel che fui,
t'adoro con questi altri in terra pronò». 965
E mentre più s'accende e più si coce
in quel divino ardor, posa la voce.
- 122 Invitto difensor, di fé splendore,
che vincendo la guerra avesti il Cielo,
vorrei lodarti alquanto e farti onore, 970
se l'immortal non fosse in mortal velo;
vorrei dar nei miei versi qualche odore⁵⁴¹
del tuo, già sparso dal divino zelo.
Ma non potendo dir, dirò c'hai 'l grido⁵⁴²
sopra ogn'altro guerrier di saggio e fido. 975
- 123 Per quella fé ch'in Ciel tanto ti valse,
c'hai lasciato di te sempre memoria,
s'a spirto mai divin li cale o calse⁵⁴³
pregar, come si legge in sacra storia,
tu c'hai vinto 'l nemico e le sue false 980
prove, onde primo vivi in tanta gloria,
prega che la mia fé non venga scema⁵⁴⁴
e quest'alma difendi a l'ora estrema.
- 124 Ma tempo è ch'io ringrazi l'onorata

⁵⁴⁰ *in rispetto*: a confronto.

⁵⁴¹ *odore*: segno.

⁵⁴² *grido*: fama.

⁵⁴³ *cale o calse*: interessa o interessò.

⁵⁴⁴ *venga scema*: diminuisca.

- voglia gentile, perch'io ingrato non sia, 985
di questa saggia, d'ogni virtù ornata,
di Pindo⁵⁴⁵ e d'Elicon⁵⁴⁶ compagnia,
che sì benignamente orecchia data
avesse a questa roca cetra mia
su la spiaggia d'Oreto⁵⁴⁷, d'un bel faggio 990
a l'ombra, in grembo a un diletto maggio.
- 125 A te signor, le grazie prime rendo,
Vincenzo Bosco⁵⁴⁸, illustre e immortale,
il cui senno e saper chiaro comprendo
quanto con la sua musa al mondo vale. 995
Dopo, Anton d'Odo⁵⁴⁹, eguali grazie stendo
a te, che 'l Ciel mesuri e quello sale
spesso il tuo ingegno, e poi ritorna a noi
scuoprendo gli alti e bei secreti suoi.
- 126 Resto in obbligo a te, di Valguarnera 1000
Fabrizio⁵⁵⁰ gentil, cui tanto onoro,
con tutta l'onorata e degna schiera⁵⁵¹,
cara a le Muse e d'Oreto⁵⁵² tesoro.

⁵⁴⁵ *Pindo*: catena montuosa greca la cui vetta più alta era sacra al dio Apollo e alle Muse.

⁵⁴⁶ *Elicon*: monte greco sul quale, secondo la tradizione mitologica, si trovano due sorgenti sacre alle Muse in grado di fornire l'ispirazione poetica a coloro che vi si fossero dissetati. Cfr. *Teog.* 1-8.

⁵⁴⁷ *Oreto*: fiume siciliano che attraversa la città di Palermo.

⁵⁴⁸ Vincenzo Bosco, conte di Vicari, pretore della città di Palermo dal 1553 al 1555; nel 1553 fu inoltre eletto maestro giustiziere e nel 1556 nominato ambasciatore del Senato alla corte del re di Spagna. A lui Paolo Caggio si rivolse, nel 1554, affinché ridesse vita all'accademia dei Solitari, fondata nel 1549 dallo stesso Caggio e sciolta soltanto cinque anni dopo (cfr. TIRABOSCHI 1772-1782, vol. VII (1977), parte I, p. 142). Due suoi componimenti poetici risultano presenti nelle *Rime di diversi belli spiriti della città di Palermo in morte della signora Laura Serra e Frias* (Palermo, 1572). Cfr. GIRARDI 1999, p. 175.

⁵⁴⁹ Cola Antonio D'Oddo fu Cavaliere di Malta e membro della Congregazione dei Cavalieri d'arme, fondata a Palermo nel 1565 a difesa della Sicilia contro la minaccia turca. Si distinse, per le sue eroiche imprese, nella battaglia di Gerba (1560) e nell'assedio di Malta (1565). Cfr. *Archivio storico siciliano* 1873-, anno IV (1897), p. 343 e 350.

⁵⁵⁰ Fabrizio Valguarnera, poeta siciliano e fondatore, nel 1570, dell'accademia palermitana dei Risoluti. Cfr. MAYLENDER 1981, vol. V, p. 17.

⁵⁵¹ *l'onorata e degna schiera*: i membri dell'accademia dei Risoluti.

⁵⁵² *Oreto*: fiume palermitano. Cfr. III 124 7.

- Girardo Spada⁵⁵³ è l'un da cui ne spera
 chiari doni e favor questo bel coro, 1005
 per cui, cangiato con un real monte
 Parnaso⁵⁵⁴ hanno le Muse e 'l sacro fonte.
- 127 L'altro è Francesco Biscio⁵⁵⁵, a cui m'inchino
 (al secol nostro Ippocrate e Galeno),
 cortese, uman, d'ingegno pellegrino⁵⁵⁶, 1010
 la lingua e 'l petto d'eloquenza pieno.
 L'altr'è Argisto Gioffredi⁵⁵⁷, di divino
 giudizio e raro, ch'a le Muse in seno
 nacque e sì dolce stil poscia li diero⁵⁵⁸,
 ch'ogni cor addolcisce, alpestre e fiero. 1015
- 128 E Mario Mastrillo⁵⁵⁹, che da l'indo
 a l'ibero⁵⁶⁰ onorato e chiar rimbomba

⁵⁵³ Gerardo Spada, membro dell'accademia dei Risoluti. In *Archivio storico siciliano* 1873-, anno XII (1887), p. 39 si trova un accenno ad una commedia da lui scritta e rappresentata nel 1570 nella corte del Palazzo Pretorio di Palermo.

⁵⁵⁴ *Parnaso*: monte sacro alle Muse.

⁵⁵⁵ Francesco Bisso, medico personale del viceré Francesco Ferdinando d'Avalos, fu inoltre poeta e membro dell'accademia degli Accesi di Palermo con il nome di «Sopito». Alcuni suoi componimenti sono presenti nel secondo volume delle *Rime degli Accademici Accesi di Palermo* (Palermo, Mayda, 1573). Morì a Palermo nel 1598. Cfr. MONGITORE 1707-1714, vol. I (1707), pp. 207-208.

⁵⁵⁶ *pellegrino*: singolare.

⁵⁵⁷ Argisto Giuffredi, poeta e letterato palermitano (1535 ca.-1593), fu, con il nome di «Contemplativo», tra i fondatori dell'accademia degli Accesi e membro tra i più illustri dell'accademia dei Risoluti. Della sua ricca e intensa attività poetica fanno parte gli *Avvertimenti cristiani* (Palermo, Natoli, 1896) - un poderoso trattato destinato ai figli con l'intento di fornire una serie di regole di comportamento utili nella società civile -, le *Osservazioni sopra alcune parole del Decamerone* (conservate nel ms. 2Qq.A.24 presso la Biblioteca comunale di Palermo) e 77 componimenti pubblicati nel primo volume delle *Rime dell'Accademia degli Accesi* (1571). Difensore del toscano come lingua letteraria, verseggiò tuttavia anche in siciliano e in castigliano. Cfr. *Dizionario biografico degli italiani* 1960-, vol. LVI (2001), pp. 676-678.

⁵⁵⁸ *diero*: diedero.

⁵⁵⁹ Mario Mastrillo fu tra i membri dell'accademia Pontaniana di Napoli (cfr. *Atti della Accademia pontaniana* 1949-, vol. 28-29 (1898), p. 56).

⁵⁶⁰ *da l'indo / a l'ibero*: dall'India alla Spagna.

- a par d'Orfeo e di Lino⁵⁶¹, per cui Pindo⁵⁶²
 e Sebeto⁵⁶³ han di fama illustre tromba,
 e 'l gentil Stefano Riggio⁵⁶⁴, a cui rescindo⁵⁶⁵ 1020
 le lodi mentr'io parlo che mai in tomba
 saranno dopo morte, e faran motto
 eterno al mondo ch'ei sia saggio e dotto.
- 129 Girolamo dei Rapi⁵⁶⁶ è senza pari,
 ch'al suo dolce cantar invola i cori, 1025
 oltre i costumi, oltre gli accenti rari
 de la sua Urania⁵⁶⁷, degna d'alti onori,
 col resto di quei spirti alteri e chiari
 di cui lodar vorrei gli alti valori,
 se non che d'alto il vincitor in terra 1030
 m'accenna ch'io finisca la sua guerra.
- 130 Poscia che fur del mal gli autori uccisi
 e luoghi abandonar tanto onorati,
 tosto le belle membra, i grati visi,
 in nove brutte forme hanno cangiati, 1035
 ch'eran per trar dagli uman petti i risi
 se per ventura vi fossero stati;
 così diventar fieri e mostruosi,
 orrendissimi al mondo, informi, odiosi.

⁵⁶¹ *Lino*: figura della mitologia greca su cui esistono versioni discordanti. Figlio di Apollo e della musa Urania (secondo la leggenda tebana), celebre musico e cantore, a lui si attribuisce l'invenzione della melodia e del ritmo. Sarebbe stato ucciso dal padre in un impeto d'ira per aver osato cimentarsi con lui. Cfr. IGINO, *Fabulae* 161.

⁵⁶² *Pindo*: catena montuosa sacra ad Apollo e alle Muse. Cfr. III 124 4.

⁵⁶³ *Sebeto*: fiume che bagnava l'antica Napoli (cfr. *En.* VII 733-736), oggi scomparso.

⁵⁶⁴ *Stefano Riggio*: nei repertori biografici e nelle storie letterarie e politiche sulla Sicilia del Cinquecento non è stata trovata alcuna informazione su di lui.

⁵⁶⁵ *rescindo*: sciolgo.

⁵⁶⁶ Girolamo Le Rape, poeta e musico palermitano, membro dell'accademia degli Accesi con il nome di «Smarrito» (cfr. MONGITORE 1707-1714, vol. I (1707), p. 285). I due volumi di *Rime* degli accademici Accesi contengono un nutrito numero di sue liriche (101 componimenti nella prima raccolta, 33 nella seconda).

⁵⁶⁷ *Urania*: musa dell'astronomia e della geometria.

131 Or ecco il Ciel, che d'ogni intorno scuote 1040
i novi mostri dal suo seno eterno.
Fu primo il serpe, che da l'alte rote⁵⁶⁸
fugge veloce a fabricar l'Inferno.
Rideno i cieli e quel che tutto puote
l'opra gradisce del guerrier superno 1045
Michel, che godé poi con liete voglie
del fier nemico le più care spoglie.

IL FINE.

⁵⁶⁸ rote: cieli.

Conclusioni

Ha scritto Ezio Raimondi che un poema cristiano si fonda su uno spazio «polarizzato dall'opposizione semantica fondamentale 'proprio' vs. 'estraneo'», a cui si aggrega poi una serie di «antitesi complementari» quali ordine vs. disordine, luce vs. buio, umano vs. inumano, ragione vs. furore, «lungo una scala di valori etico-religiosi»¹. Se tale considerazione vale per poemi come la *Gerusalemme Liberata*, basato sul conflitto tra due mondi inconciliabili, o per la produzione epica scaturita in concomitanza o in seguito alla battaglia di Lepanto del 1571 e fondata sulla contrapposizione, estesa ad ogni livello della rappresentazione, tra valore cristiano e disvalore pagano, essa può essere indubbiamente applicata a quei testi che, complici le molteplici sollecitazioni provenienti dal clima religioso e culturale post-tridentino, scelgono di narrare lo scontro archetipico tra Bene e Male, a cui in ultima istanza tutte le categorie oppositive teorizzate da Raimondi si riconducono.

I poemi sulla ribellione di Lucifero che si è deciso di prendere in esame - poemi che, sebbene quantitativamente non abbondanti, vanno a costituire una sorta di ciclo letterario per la comunanza di temi e forme utilizzati, seppur nella varietà delle soluzioni personali - sono sostenuti da un asse portante che distingue radicalmente, alle proprie estremità, le virtù del Bene e i vizi del Male e attribuisce agli elementi di ciascuno dei due ambiti della rappresentazione caratteristiche che permettono di ricondurli, senza esitazioni, a ciascuno degli universi ideologici in campo. Il Cielo e tutto ciò che ha a che fare con la creazione divina è dunque connotato all'insegna dell'alto, della luminosità e dello splendore, così come le armate dell'arcangelo Michele, intermediario della volontà divina, hanno attributi di ordine, unità e omogeneità di forme; antiteticamente, l'Inferno è caratterizzato da oscurità e assenza di luce, elementi cromatici che si riflettono sugli aspetti deteriori dell'indole dei ribelli (malizia e falsità) e sul loro ritratto fisico (disomogeneità e varietà, disordine nell'atto di scendere in guerra contro i fedeli). Confluiscono in questa raffigurazione del demoniaco tutta la mitologia

¹ RAIMONDI 1980, p. 127.

pagana e l'universo romanzesco, elementi il cui confinamento all'ambito del meraviglioso infernale - in una narrazione orientata «alla realizzazione di una intransigente finalità teologica»² - è indice della condanna dei valori di cui tali categorie sono portatrici: la pluralità di pensiero, la libertà e la varietà degli esiti delle azioni umane.

Inoltre il racconto teleologicamente orientato fornito dalla Scrittura, esiguo nella trama e privo di abbellimenti retorici, viene arricchito di elementi non strettamente funzionali allo sviluppo dell'azione ma che consentono ai poeti della battaglia celeste di ritagliarsi un margine di intervento senza tuttavia alterare la fisionomia della *fabula* fondante. Le strategie che vengono messe in atto agiscono principalmente sul versante della *inventio* e della *dispositio*, variando la disposizione dei vari episodi e dilatando il racconto attraverso il ricorso a *topoi* caratteristici del genere epico (rassegne, concili, duelli, personificazioni di vizi e virtù) e a intrusioni della storia tramite l'inserimento di *ekphrasis*, profezie e aperture della narrazione sulle vicende belliche contemporanee. Le soluzioni di volta in volta prospettate hanno consentito di mettere in luce il precario equilibrio tra tensione alla formalizzazione epica e adeguamento agli statuti imposti della materia sacra su cui si reggono i poemi presi in esame.

Ciò vale in modo particolare per la *Battaglia celeste tra Michele e Lucifero*, la cui narrazione è gravata da continue alterazioni sull'asse temporale (anticipazione di eventi della trama, interferenza di fatti più o meno recenti della storia reale) e spaziale (si allude ad esempio all'ambasceria dei Pensieri nel campo dei fedeli, ai cataloghi dei Vizi e delle Virtù, alla lunga descrizione del trionfo di Michele) che testimoniano la difficoltà del genere epico di accogliere e veicolare l'eccezionalità dei contenuti della storia sacra. Anche lo stile, nel tentativo di elevarsi alla materia, si fa eccessivamente sostenuto, fino a compromettere la comprensione del lettore: il dettato narrativo è complicato dalla fitta presenza di inversioni e iperbati cui si aggiungono le frequenti intrusioni moraleggianti a deprecazione o esaltazione della materia o di riflessione sul libero arbitrio. Restituito in una veste grafica e formale di maggiore fruibilità rispetto all'edizione cinquecentesca, il poema di Antonino Alfano consente, in sintesi, una esemplificazione eloquente delle problematiche fin qui esposte e dei tentativi, sul finire del XVI secolo, di coniugare teologia e poesia.

² MAZZACURATI 1996, p. 84.

Bibliografia

Testi

- AGNIFILO, AMICO (1582), *Il caso di Lucifero in ottava rima, del signor Amico Cardinali Aquilano abbate di S. Giovanni di Collimento*, Nell'Aquila: appresso Giorgio Dagghano.
- AGOSTINO (1865a), «De civitate Dei», in *Sancti Aurelii Augustini, Hipponensis episcopi, opera omnia... accurante J.-P. Migne, PL*, vol. 41, col. 13-804, Parisiis: apud J.-P. Migne editorem.
- AGOSTINO (1865b), «De doctrina cristiana», in *Sancti Aurelii Augustini, Hipponensis episcopi, opera omnia... accurante J.-P. Migne, PL*, vol. 34, col. 16-120, Parisiis: apud J.-P. Migne editorem.
- AGOSTINO (1865c), «Enarrationes in Psalmos», in *Sancti Aurelii Augustini, Hipponensis episcopi, opera omnia... accurante J.-P. Migne, PL*, vol. 36, col. 67-1027 e vol. 37, Parisiis: apud J.-P. Migne editorem.
- ALANO DI LILLA (1955), *Anticlaudianus*, texte critique avec une introduction et des tables publié par Robert Bossuat, Vrin, Paris.
- ALFANO, ANTONINO (1568), *La battaglia celeste tra Michele e Lucifero. Di Antonino Alfano gentil'huomo palermitano*, stampata in Palermo: per Giouan Matteo Mayda.
- ALIGHIERI, DANTE (1980), *Convivio*, a cura di Piero Cudini, Garzanti, Milano.
- ALIGHIERI, DANTE (1990), *De vulgari eloquentia*, a cura di Claudio Marazzini e Concetto Del Popolo, Mondadori, Milano.
- ALIGHIERI, DANTE (1995a), *La Divina Commedia. Inferno*, con pagine critiche; a cura di Umberto Bosco e Giovanni Reggio, Le Monnier, Firenze.
- ALIGHIERI, DANTE (1995b), *La Divina Commedia. Paradiso*, con pagine critiche; a cura di Umberto Bosco e Giovanni Reggio, Le Monnier, Firenze.

- ALIGHIERI, DANTE (1995c), *La Divina Commedia. Purgatorio*, con pagine critiche; a cura di Umberto Bosco e Giovanni Reggio, Le Monnier, Firenze.
- ALIGHIERI, DANTE (2006a), *La Commedia. Inferno*, a cura di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Mondadori, Milano.
- ALIGHIERI, DANTE (2006b), *La Commedia. Paradiso*, a cura di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Mondadori, Milano.
- ALIGHIERI, DANTE (2006c), *La Commedia. Purgatorio*, a cura di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Mondadori, Milano.
- APOLLONIO RODIO (2003), *Argonautiche*, a cura di Alberto Borgogno, Mondadori, Milano.
- APULEIO (2005), *Le metamorfosi o L'asino d'oro*, introduzione, traduzione e note a cura di Laura Nicolini, BUR, Milano.
- ARIOSTO, LUDOVICO (2005), *Orlando Furioso*, a cura di Lanfranco Caretti, Einaudi, Torino.
- BOIARDO, MATTEO MARIA (1997), *Orlando Innamorato*, a cura di Riccardo Bruscelli, Einaudi, Torino.
- BOLISANI, ETTORE (a cura di) (1957), *La Partenice Mariana di Battista Mantovano*, (introduzione, testo latino e versione metrica, note), Tipografia Antoniana, Padova.
- CAMILLO, CAMILLO (1583), *I cinque canti di Camillo Camillo aggiunti al Goffredo del sig. Torquato Tasso*, in Venetia: appresso Francesco de Franceschi.
- CAPECE, SCIPIONE (1754), *Il poema «De principiis rerum» di Scipione Capece, patrizio napoletano, illustre scrittore del secolo XVI, colla traduzione in verso italiano sciolto, e le annotazioni di Francesco Maria Ricci Romano, Abate Benedettino-Casinese. Dello stesso Capece il poema «De vate maximo», l'Elegie, gli Epigrammi, e due prose latine con le notizie storiche e critiche, ec. del conte Mazzuchelli, oltre le molte altrui testimonianze; e nel fine un elegia, ed un poemetto di Onorato Fascitello. Il tutto con opportune annotazioni del traduttore*, in Venezia: dalle Stampe Remondiniane.
- CLAUDIANO (2008), *De raptu Proserpinae*, a cura di Marco Onorato, Loffredo, Napoli.

- COMPOSTO, GIOVANNI BATTISTA (1613), *La caduta di Lucifero di Giovan Battista Composto academico Otioso, detto il Fisso*, in Napoli: appresso Gio. Giacomo Carlino.
- CURZIO RUFO (2010), *Historia Alexandri Magni*, risorsa elettronica del Centro Biblioteche e Archivi della Scuola Normale Superiore di Pisa, Brepols, Turnholt.
- DIONIGI AREOPAGITA (1857), «De coelesti Hierarchia», in *S. Dionysii Areopagitae Opera omnia quae exstant... accurante et denuo recognoscente J. P. Migne, PG*, vol. 3, col. 119-368, Parisiis: apud J.-P. Migne editorem.
- ERASMO DA ROTTERDAM (1965), *Il Ciceroniano*, a cura di Angiolo Gambaro, La Scuola, Brescia.
- ERCOLANI, CARLO (1792), *La Cristiade del Vida recata in ottava rima e in 24 canti divisa dal canonico Carlo Ercolani*, presso Bartolommeo Capitani stampatore dell'Accademia de' catenati, Macerata.
- ESIODO (1984), *Teogonia*, introduzione, traduzione e note di Graziano Arrighetti, BUR, Milano.
- FOLENGO, TEOFILO (2000), *La Umanità del Figliuolo di Dio*, a cura di Simona Gatti Ravedati, Edizioni dell'Orso, Alessandria.
- FRANCESCO D'ASSISI (1983), «Cantico di frate Sole», in *Gli scritti e la leggenda*, a cura di Giorgio Petrocchi; note di Isabella Di Guardo, Rusconi, Milano, p. 181-183.
- GERONIMO (2010), *Epistulae*, risorsa elettronica del Centro Biblioteche e Archivi della Scuola Normale Superiore di Pisa, Brepols, Turnholt.
- GIAMBONI, BONO (1968), *Il libro dei Vizi e delle Virtudi*, a cura di Cesare Segre, Einaudi, Torino.
- GIOVENCO (2011), *Il poema dei vangeli*, a cura di Luca Canali; introduzione, commento e apparati di Paola Santorelli, Bompiani, Milano.
- GRANDI, ASCANIO (1632), *Il Tancredi poema heroico del sig. Ascanio Grandi al serenissimo Carlo Emanuele duca di Savoia con gli argomenti del sig. Giulio Cesare Grandi fratello dell'autore et con una tavola delle cose più principali*, in Lecce: appresso Pietro Micheli Borgognone.

- GREGORIO MAGNO (1857a), «Moralium libri», in *Sancti Gregorii Papae I, cognomento Magni, opera omnia... accurante J.-P. Migne, PL*, vol. 75, col. 509-1160 e vol. 76, col. 9-780, Parisiis: apud J.-P. Migne editorem.
- GREGORIO MAGNO (1857b), «XL Homiliae in Evangelia», in *Sancti Gregorii Papae I, cognomento Magni, opera omnia... accurante J.-P. Migne, PL*, vol. 76, col. 1075-1312, Parisiis: apud J.-P. Migne editorem.
- GUALTIERO DI CHÂTILLON (1978), *Alexandreis*, edidit Marvin L. Colker, In *Aedibus Antenoreis, Patavii*.
- IGINO (1993), *Fabulae*, edidit Peter K. Marshall, Teubner, Stuttgart.
- LATTANZIO (1844), «Divinae Institutiones», in *Lactantii opera omnia... accurante J.-P. Migne, PL*, vol. 6, col. 111-822, Parisiis: apud J.-P. Migne editorem.
- LUCANO (1996), *La guerra civile o Farsaglia*, introduzione e traduzione di Luca Canali; premessa al testo e note di Renato Badalì, Rizzoli, Milano.
- MONTI, VINCENZO (1995), *Iliade di Omero*, a cura di Manara Valgimigli e Carlo Muscetta, Mondadori, Milano.
- Nova vulgata. Bibliorum sacrorum editio* (1979), Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano.
- OMERO (1991), *Odissea*, traduzione a cura di Aurelio Privitera, introduzione di Alfred Heubeck, Mondadori, Milano.
- OVIDIO (1997), *Metamorfosi*, introduzione di Gianpiero Rosati, traduzione di Giovanna Faranda Villa, note di Rossella Corti, 2 vol., BUR, Milano.
- PETRARCA, FRANCESCO (1996), *Trionfi, Rime estravaganti, Codice degli abbozzi*, a cura di Vinicio Pacca e Laura Paolino, Mondadori, Milano.
- PETRARCA, FRANCESCO (2004), *Canzoniere*, a cura di Marco Santagata, Mondadori, Milano.
- PLUTARCO (1974), *Vita Alexandri Regis Macedonum*, primum edidit Juergen Trumpf, Teubner, Stuttgartiae.
- POLIZIANO, ANGELO (1988), *Stanze; Fabula di Orfeo*, a cura di Stefano Carrai, Mursia, Milano.
- PRUDENZIO (2007), *Psychomachia: la lotta dei vizi e delle virtù*, a cura di Bruno Basile, Carocci, Roma.

- SANNAZARO, JACOPO (a cura di) (1988), *De partu Virginis*, a cura di Charles Fantazzi e Alessandro Perosa, Olschki, Firenze.
- SANNAZARO, JACOPO (2001), *De partu Virginis*, volgarizzamento di Giovanni Giolito de' Ferrari (1588) a fronte; a cura di Stefano Prandi, Città nuova, Roma.
- SILIO ITALICO (2010), *Punica*, risorsa elettronica del Centro Biblioteche e Archivi della Scuola Normale Superiore di Pisa, Brepols, Turnholt.
- SIVIGLIA, ISIDORO DI (2010), *Etymologiarum sive originum libri XX*, risorsa elettronica del Centro Biblioteche e Archivi della Scuola Normale Superiore di Pisa, Brepols, Turnholt.
- SPAGNOLI, GIOVANNI BATTISTA (1502), «Parthenices», in *Opera omnia Baptistae Mantuani Carmelitae in hoc volumine contenta*, cc. CLVI_v-CCXLIII_v, Impressum Bononiae: per Benedictum Hectoris calcographum accuratissimum aere proprio.
- STAZIO (2010), *Tebaide*, a cura di Laura Micozzi, Mondadori, Milano.
- TASSO, TORQUATO (1964), *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di Luigi Poma, Laterza, Bari.
- TASSO, TORQUATO (1983), *Gerusalemme liberata*, a cura di Lanfranco Caretti, Mondadori, Milano.
- TASSO, TORQUATO (1995), *Lettere poetiche*, a cura di Carla Molinari, Fondazione Pietro Bembo, Milano.
- TOMMASO D'AQUINO (1988), *Summa Theologiae*, Paoline, 1988, Milano.
- VALERIO MASSIMO (2009), *Detti e fatti memorabili*, a cura di Rino Faranda, UTET, Torino.
- VALVASONE, ERASMO (DA) (2005), *Angeleida*, a cura di Luciana Borsetto, Edizioni dell'Orso, Alessandria.
- VERDIZOTTI, GIOVANNI MARIO (1607), *Il Boemondo, ovvero dell'Acquisto di Antiochia, poema heroico di Gio. Mario Verdizotti. Libro primo*, in Venetia: appresso G. A. Rampazetto.
- VIDA, MARCO GIROLAMO (1536), *Christiados libri sex*, Venetiis: per Melchiorum Sessam.
- VIRGILIO (1985), *Eneide*, traduzione di Luca Canali, introduzione di Ettore Paratore, Mondadori, Milano.

Strumenti e opere di consultazione

- Archivio storico siciliano* (1873-), Società siciliana per la storia patria, Palermo.
- ASCARELLI, FERNANDA (1953), *La tipografia cinquecentesca italiana*, Sansoni Antiquariato, Firenze.
- Atti della Accademia pontaniana* (1949-), Giannini, Napoli.
- BATTAGLIA, SALVATORE (a cura di) (1961-2002), *Grande dizionario della lingua italiana*, 21 vol., UTET, Torino.
- BATTISTI CARLO E ALESSIO, GIOVANNI (a cura di) (1950-1957), *Dizionario etimologico italiano*, 5 vol., Barbèra, Firenze.
- BENIGNO FRANCESCO E GIARRIZZO, GIUSEPPE (a cura di) (2003), *Storia della Sicilia*, Laterza, Roma-Bari.
- BETTIN, GIANCARLO (2006), *Per un repertorio dei temi e delle convenzioni del poema epico e cavalleresco: 1520-1580*, 2 vol., Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, Venezia.
- CESERANI REMO E FASANO, PINO E DOMENICHELLI MARIO (a cura di) (2007), *Dizionario dei temi letterari*, 3 vol., UTET, Torino.
- CHAMBERS, ROBERT (1847), *A Biographical Dictionary of Eminent Scotsmen*, Blackie, Edinburgh.
- CORTELAZZO MANLIO E ZOLLI, PAOLO (a cura di) (1987-1988), *Dizionario etimologico della lingua italiana*, 5 vol., Zanichelli, Bologna.
- CURTIUS, ERNST ROBERT (1992), *Letteratura europea e Medio Evo latino*, (trad. di *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, Francke Verlag, 1948, a cura di Roberto Antonelli), La Nuova Italia, Firenze.
- DI BLASI, GIOVANNI EVANGELISTA (1975), *Storia cronologica dei viceré, luogotenenti e presidenti del regno di Sicilia*, vol. 5, Regione Siciliana, Palermo.
- DI BLASI, GIOVANNI EVANGELISTA (1983), *Storia del regno di Sicilia*, vol. 3, (rist. anast. dell'ed. Palermo, stamperia Oretea, 1844-1847), Edizioni Dafni, Catania.
- DI MARZO, GIOACCHINO (1870), *Diari della città di Palermo dal secolo XVI al XIX pubblicati sui manoscritti della Biblioteca Comunale*, Luigi Pedone Lauriel editore, Palermo.

- Dizionario biografico degli italiani* (1960-), 76 vol., Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma.
- DRAGONETTI, ALFONSO (1985), *Le vite degli illustri Aquilani*, (rist. anast. dell'ed. L'Aquila, Francesco Perchiazzi editore, 1847), Forni, Bologna.
- Enciclopedia dantesca* (1970), 5 vol., Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma.
- EVOLA, FILIPPO (1976), *Storia tipografico-letteraria del secolo XVI in Sicilia, con un catalogo ragionato delle edizioni in essa citate*, (rist. anast. dell'ed. Palermo, Lao, 1878), Forni, Bologna.
- EVOLA, NICCOLÒ DOMENICO (1940), *Ricerche storiche sulla tipografia siciliana*, Olschki, Firenze.
- FRANCHINA, ANTONINO (1774), *Breve rapporto del Tribunale della S.S. Inquisizione di Sicilia*, nella regia stamperia d'Antonio Epiro, Palermo.
- HIRST, FRANCIS W. (1904), *Adam Smith*, Macmillan, London.
- LIRUTI, GIAN GIUSEPPE (1760-1830), *Notizie delle vite ed opere scritte da' letterati del Friuli raccolte da Gian Giuseppe Liruti*, Modesto Fenzo, Venezia.
- MAMMANA, SIMONA (2007), *Lepanto: rime per la vittoria sul turco. Regesto (1571-1573) e studio critico*, Bulzoni, Roma.
- MAYLENDER, MICHELE (1981), *Storia delle accademie d'Italia*, 5 vol., (rist. anast. dell'ed. Bologna, Cappelli, 1926-1930), con prefazione di Luigi Rava, Forni, Bologna.
- MAZZUCHELLI, GIAMMARIA (1753-1763), *Gli scrittori d'Italia cioè notizie storiche, e critiche intorno alle vite, e agli scritti dei letterati italiani del conte Giammaria Mazzuchelli bresciano*, 6 vol., Giambatista Bossini, Brescia.
- MIRA, GIUSEPPE MARIA (1973), *Bibliografia siciliana ovvero gran dizionario bibliografico*, 2 vol., (rist. anast. dell'ed. Palermo, Ufficio Tipografico diretto da G. B. Gaudiano, 1875-1881), Forni, Bologna.
- MONGITORE, ANTONINO (1707-1714), *Bibliotheca sicula sive de scriptoribus siculis*, 2 vol., ex typographia Angeli Felicella, Panormi.
- MONGITORE, ANTONINO (1726), *Istoria del ven. monastero de' sette angeli nella città di Palermo, dell'ordine delle Minime di S. Francesco di Paola: colle memorie delle religiose illustri in santità che in esso fiorirono*, In Palermo: per Gio. Battista Aiccardo.

- MOSSNER, ERNEST CAMPBELL e IAN SIMPSON ROSS (1987), *The Glasgow Edition of the Works and Correspondence of Adam Smith*, vol. VI, Liberty Classics, Indianapolis.
- Patrologiae cursus completus, seu Bibliotheca universalis, integra, uniformis, commoda, oeconomica, omnibus SS. Patrum, doctorum scriptorumque ecclesiasticorum, sive latinorum, sive graecorum, qui ab aevo apostolico ad Innocentii III tempora floruerunt...* (1844-1886), 221 vol., [PL] éd. Jacques Paul Migne, venit apud editorem, in via dicta d'Amboise, près la Barrière d'Enfer, ou Petit-Montrouge, Parisiis.
- Patrologiae cursus completus: seu bibliotheca universalis, integra, uniformis, commoda, oeconomica, omnium SS. Patrum, doctorum scriptorumque ecclesiasticorum, sive latinorum, sive graecorum, qui ab aevo apostolico ad tempora Innocentii III (anno 1216) pro latinis et ad concilii Florentini tempora (ann. 1439) pro graecis floruerunt. Series graeca, in quo prodeunt patres, doctores scriptoresque ecclesiae graecae a S. Barnaba ad Bessarionem* (1856-1866), 161 vol., [PG] éd. Jacques Paul Migne, venit apud editorem, in via dicta d'Amboise, près la Barrière d'Enfer, ou Petit-Montrouge, Parisiis.
- QUADRIO, FRANCESCO SAVERIO (1739-1752), *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, 4 vol., per Ferdinando Pisarri, all'insegna di S. Antonio, Bologna, (dal vol. 2 Milano, nelle stampe di Francesco Agnelli).
- ROHLFS, GERHARD (1966-1969), *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, 3 vol., (trad. di *Historische Grammatik der Italienischen Sprache und ihrer Mundarten*, Bern, A. Francke, 1949, a cura di Temistocle Franceschi, Salvatore Persichino, Maria Caciagli Fancelli), Einaudi, Torino.
- ROMEO, ROSARIO (a cura di) (1979), *Storia della Sicilia*, Società editrice Storia di Napoli e della Sicilia, Napoli.
- ROSSI, VITTORIO (1933), *Il Quattrocento*, Vallardi, Milano.
- SORRENTO, LUIGI (1921), *La diffusione della lingua italiana nel Cinquecento in Sicilia*, Le Monnier, Firenze.
- TIRABOSCHI, GIROLAMO (1772-1782), *Storia della letteratura italiana di Girolamo Tiraboschi, della Compagnia di Gesù, bibliotecario del serenissimo Duca di Modena*, 13 vol., presso la Società tipografica, Modena.
- TOFFANIN, GIUSEPPE (1965), *Il Cinquecento*, Vallardi, Milano.

- TOPPI, NICCOLÒ (1678), *Bibliotheca Neapolitana, et apparato a gli huomini illustri in lettere di Napoli*, Antonio Bulifon, Napoli.
- ZAPPELLA, GIUSEPPINA (1986), *Le marche dei tipografi e degli editori italiani del Cinquecento: repertorio di figure, simboli e soggetti e dei relativi motti*, vol. 2, Editrice Bibliografica, Milano.

Studi

- AGNES, ROBERTO (1964), «La Gerusalemme liberata e il poema del secondo Cinquecento», *Lettere italiane*, a. XVI, n. 2, p. 117-143.
- ALLODOLI, ETTORE (1907), *Giovanni Milton e l'Italia*, Vestri, Prato.
- AMICO, UGO ANTONIO (1881), «La battaglia celeste tra Michele e Lucifero di Antonino Alfano», in *Studi letterari*, Luigi Pedone editore, Palermo, p. 103-147.
- ANGELOZZI, GIANCARLO (1996), «La proibizione del duello: Chiesa e ideologia nobiliare», in *Il Concilio di Trento e il moderno*, a cura di Paolo Prodi e Wolfgang Reinhard, Il Mulino, Bologna, p. 271-308.
- ARDISSINO, ERMINIA (a cura di) (2005), *Poemi biblici del Seicento*, Edizioni dell'Orso, Alessandria.
- BALDASSARRI, GUIDO (a cura di) (1977), «Inferno» e «Cielo». *Tipologia e funzione del «meraviglioso» nella «Liberata»*, Bulzoni, Roma.
- BALDASSARRI, GUIDO (a cura di) (1982a), *Il sonno di Zeus. Sperimentazione narrativa del poema rinascimentale e tradizione omerica*, Bulzoni, Roma.
- BALDASSARRI, GUIDO (a cura di) (1982b), «Quasi un picciolo mondo». *Tentativi di codificazione del genere epico nel Cinquecento*, Unicopli, Milano.
- BALDASSARRI, GUIDO (1985), «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, Loffredo, Napoli, p. 107-117.

- BARCHIESI, ALESSANDRO (1991), «L'epos», in *Lo spazio letterario di Roma antica*, vol. I, a cura di Guglielmo Cavallo, Paolo Fedeli e Andrea Giardina, 6 voll., Salerno, Roma, p. 115-141.
- BELLONI, ANTONIO (a cura di) (1893), *Gli epigoni della «Gerusalemme liberata», con un'appendice biobibliografica*, Draghi, Padova.
- BELLONI, ANTONIO (1908), *Il poema epico e mitologico*, Vallardi, Milano.
- BOCCHI, ANDREA (2011), *L'eterno demagogo*, Aragno, Torino.
- BORSETTO, LUCIANA (1990), *Il furto di Prometeo: imitazione, scrittura, riscrittura nel Rinascimento*, Edizioni dell'Orso, Alessandria.
- BORSETTO, LUCIANA (2004), «Muse cristiane vs. muse pagane. La linea Sannazaro-Vida-Tasso nella *Liberata*», in *Tasso a Roma*, Atti della giornata di studi, Roma, Biblioteca Casanatense, 24 novembre 1999, a cura di Guido Baldassarri, Franco Cosimo Panini, Ferrara, p. 23-47.
- BORSETTO, LUCIANA (2005), «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 XVe-XVIIe siècles*, Actes du Colloque International, Paris, 21-22 Octobre 2002, réunis et présentés par D. Boillet et C. Lucas, Université Paris III Sorbonne Nouvelle, Paris, p. 173-189.
- BRAUDEL, FERNAND (1953), *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell'età di Filippo II*, Einaudi, Torino.
- CABANI, MARIA CRISTINA (1988), *Le forme del cantare epico-cavalleresco*, Pacini Fazzi, Lucca.
- CANNATA, NADIA (2000), *Il canzoniere a stampa, 1470-1530: tradizione e fortuna di un genere fra storia del libro e letteratura*, Bagatto libri, Roma.
- CAPPONI, NICCOLÒ (2010), *Lepanto 1571: la Lega santa contro l'Impero ottomano*, Il Saggiatore, Milano.
- CHIESA, MARIO (1998a), «Agiografia nel Rinascimento: esplorazioni tra i poemi sacri dei secoli XV e XVI», in *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, a cura di Gennaro Luongo, Viella, Roma, p. 205-226.

- CHIESA, MARIO (1998b), «*ac iterum cogor...revocare Musas*», in *Folengo in Sicilia: Teofilo Folengo e la cultura siciliana della rinascenza*, Atti del Convegno, Partinico-Palermo-San Martino delle Scale, 2-4 ottobre 1997, a cura di Giorgio Bernardi Perini, Claudio Marangoni, Rodolfo Signorini, Imprimerie, Padova, p. 15-32.
- CHIESA, MARIO (2002), «Poemi biblici fra Quattro e Cinquecento», *Giornale storico della letteratura italiana*, vol. CLXXIX, fasc. 586, p. 161-192.
- CHIESA, MARIO (2004), «La tradizione quattro-cinquecentesca del poema biblico», in *Tasso a Roma*, Atti della giornata di studi, Roma, Biblioteca Casanatense, 24 novembre 1999, a cura di Guido Baldassarri, Franco Cosimo Panini, Ferrara, p. 3-22.
- COLUSSI, FRANCO (1993), «Erasmus di Valvasone: appunti per una biografia (cronologia, epistolario, testamento)», in *Erasmus 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, Valvasone, p. 195-272.
- Diavoli e mostri in scena dal Medioevo al Rinascimento* (1988), Atti del Convegno di Studi, Roma, 30 giugno - 3 luglio 1988, a cura di Maria Chiabò e Federico Doglio, Centro studi sul teatro medioevale e rinascimentale, Viterbo.
- DIONISOTTI, CARLO (1971), «Lepanto nella cultura italiana del tempo», *Lettere italiane*, a. XXIII, n. 4, p. 473-492.
- Dopo Tasso: percorsi del poema eroico* (2005), Atti del Convegno di Studi, Urbino, 15 e 16 giugno 2004, a cura di Guido Arbizzoni, Marco Faini e Tiziana Mattioli, Antenore, Roma-Padova.
- ERSPAMER, FRANCESCO (1982), *La biblioteca di don Ferrante: duello e onore nella cultura del Cinquecento*, Bulzoni, Roma.
- ERSPAMER, FRANCESCO (1993-1996), «Itinerari del petrarchismo», in *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, vol. II (1994), a cura di Franco Brioschi e Costanzo di Girolamo, 4 voll., Bollati Boringhieri, Torino, p. 200-212.
- FABBRI, PAOLO (1918), «Il genio del male nella poesia di Claudiano», *Athenaeum*, vol. VI, fasc. I, p. 48-61.

- FAINI, MARCO (2007), «Le ‘sacrosante Muse del 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, p. 243-265.
- FEDI, ROBERTO (1988), «Canzonieri e lirici nel Cinquecento: osservazioni in limine», *Filologia e critica*, vol. XIII, p. 275-296.
- FERRECCIO, GIULIANA (1997), «Le metamorfosi della caduta: *Paradise Lost* e la *Gerusalemme*», in *Torquato Tasso. Cultura e poesia*, Atti del Convegno, Torino-Vercelli, 11-13 marzo 1996, a cura di Mariarosa Masoero, Scriptorium, Torino.
- FERRETTI, FRANCESCO (2010), *Narratore notturno. Aspetti del racconto nella «Gerusalemme liberata»*, Pacini, Pisa.
- FERRUCCI, FRANCO (1991), *L'assedio e il ritorno: Omero e gli archetipi della narrazione*, Mondadori, Milano.
- FO, ALESSANDRO (1982), *Studi sulla tecnica poetica di Claudiano*, Tringale, Catania.
- FOFFANO, FRANCESCO (1897), «Erasmus da Valvasone (appunti su la vita e le opere)», in *Ricerche letterarie*, Giusti, Livorno.
- FOLTRAN, DANIELA (2005), *Per un ciclo tassiano. Imitazione, invenzione e «correzione» in quattro proposte epiche tra Cinque e Seicento*, Edizioni dell'Orso, Alessandria.
- GAMBINO, FRANCESCA (1999), «‘Epica biblica’: spunti per la definizione di un genere medievale», *La parola del testo*, n. 3, p. 7-43.
- GATTI RAVEDATI, SIMONA (1991), «Su *La Umanità del Figliuolo di Dio* di Teofilo Folengo», *Giornale storico della letteratura italiana*, vol. CLXVIII, fasc. 541, p. 1-54.
- GIBELLINI, CECILIA (2008), *L'immagine di Lepanto. La celebrazione della vittoria nella letteratura e nell'arte veneziana*, Marsilio, Venezia.
- GIOMBI, SAMUELE (2011), «L'umanista carmelitano Giovanni Battista Spagnoli (1447-1516): ipotesi di lettura», in *Libri e pulpiti: letteratura, sapienza e storia religiosa nel Rinascimento*, Carocci, Roma, p. 113-134.

- GIRARDI, RAFFAELE (1984), «Letteratura e apparati ‘festivi’: l’accademia cinquecentesca degli Accesi di Palermo», *Lavoro critico*, vol. XXXIII, p. 133-158.
- GIRARDI, RAFFAELE (1999), *Modelli e maniere. Esperienze poetiche del Cinquecento meridionale*, Palomar, Bari.
- GRASSI, GIOVANNI BATTISTA (1900), *Il I volume delle rime de gli Accesi di Palermo: studio bibliografico-letterario*, Stab. tip. A. Giannitrapani, Palermo.
- GREGORY, THOBIAH (2006), *From Many Gods to One. Divine Action in Renaissance Epic*, The University of Chicago Press, Chicago.
- GUALANDRI, ISABELLA (2002), «Echi apocalittici nell’*In Rufinum* di Claudiano», in *Tra IV e V secolo. Studi sulla cultura tardoantica*, Cisalpino, Milano, p. 53-74.
- HAMMOND, MASON (1933), «*Concilia deorum* from Homer through Milton», *Studies in Philology*, vol. XXX, n. 1, p. 1-16.
- JEDIN HUBERT E PRODI, PAOLO (a cura di) (1979), *Il Concilio di Trento come crocevia della politica europea*, Il Mulino, Bologna.
- JOSSA, STEFANO (2002), *La fondazione di un genere: il poema eroico tra Ariosto e Tasso*, Carocci, Roma.
- KIRKCONNELL, WATSON (1952), *The Celestial Cycle: the Theme of «Paradise Lost» in World Literature, with Translations of the Major Analogues*, University of Toronto Press, Toronto.
- LE GOFF, JACQUES (1977), «Cultura ecclesiastica e cultura folklorica nel Medioevo: san Marcello di Parigi e il drago», in *Tempo della Chiesa e tempo del mercante, e altri saggi sul lavoro e la cultura nel Medioevo*, trad. it. di Mariolina Romano, Einaudi, Torino, p. 209-255.
- MANCINI, ALBERT N. (1985), «Dal romanzo all’epopea agiografica nell’età della Controriforma: la *Vita di San Thomaso d’Aquino* di Francesco Bolognetti», *Rivista di studi italiani*, vol. III, p. 11-43.
- MANCINI, ALBERT N. (1989), *I «Capitoli» letterari di Francesco Bolognetti. Tempi e modi della letteratura epica fra l’Ariosto e il Tasso*, Federico & Ardia, Napoli.
- MANCINI, ALBERT N. (2005), «Politica e letteratura nelle *Filippiche* sul pericolo turco di Francesco Bolognetti», *Esperienze letterarie*, n. 3-4, p. 107-137.

- MARI, ANTONINO (1832), «Un precursore siciliano di Milton», in *Pagine letterarie: studi e discorsi*, tip. G. Pansini e Figli, Roma, p. 131-158.
- MAZZACURATI, GIANCARLO (1996), «Dall'eroe errante al funzionario di Dio», in *Rinascimento in transito*, Bulzoni, Roma, p. 79-88.
- MAZZAMUTO, PIETRO (1992), «Sicilia 'duglusa' e dotta», in *Le mani vuote. Scene e personaggi della cultura siciliana*, Sicania, Messina, p. 17-41.
- MOORE, OLIN H. (1918), «The Infernal Council», *Modern Philology*, vol. XVI, n. 4, p. 1-25.
- MOORE, OLIN H. (1921), «The Infernal Council», *Modern Philology*, vol. XIX, p. 47-64.
- MOZZARELLI CESARE E ZARDIN, DANILO (a cura di) (1997), *I tempi del Concilio. Religione, cultura e società nell'Europa tridentina*, Bulzoni, Roma.
- NAZZARO, ANTONIO VINCENZO (2001), «Poesia biblica come espressione teologica: fra tardoantico e altomedioevo», in *La scrittura infinita: Bibbia e poesia in età medievale e umanistica*, Atti del Convegno di Firenze, 26-28 giugno 1997, a cura di Francesco Stella, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, Impruneta, p. 119-153.
- NAZZARO, ANTONIO VINCENZO (2006), «Riscritture metriche di testi biblici e agiografici in cerca del genere negato», *Auctores nostri*, n. 4, p. 397-439.
- NAZZARO, ANTONIO VINCENZO (2009), «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, Olschki, Firenze, p. 167-209.
- OLIVIERI, ACHILLE (1974), «Il significato escatologico di Lepanto nella storia religiosa del Mediterraneo del Cinquecento», in *Il Mediterraneo nella seconda metà del Cinquecento alla luce di Lepanto*, a cura di Gino Benzoni, Olschki, Firenze, p. 257-277.
- PAOLI, MARCO (2009), *La dedica: storia di una strategia editoriale; Italia, secoli XVI-XIX*, Pacini-Fazzi, Lucca.
- PIASTRA, CLELIA MARIA (2002), *La poesia mariologica dell'Umanesimo latino. Testi e versione italiana a fronte*, Edizioni del Galluzzo, Firenze.

- Poeti latini del Quattrocento* (1964), a cura di Francesco Arnaldi, Lucia Gualdo Rosa e Liliana Monti Sabia, Ricciardi, Milano-Napoli.
- PRAZ, MARIO (1988), «Le metamorfosi di Satana», in *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, introduzione di Paola Colaiacomo; con un saggio di Francesco Orlando, Sansoni, Firenze, p. 55-84.
- PRENNER, ANTONELLA (2003), *Quattro studi su Claudiano*, Loffredo, Napoli.
- PROVASI, PACIFICO (1912), *Precursori italiani di G. Milton*, Lazzeri, Siena.
- PROVASI, PACIFICO (1913), *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, Vatri, Udine.
- QUINT, DAVID (1993), *Epic and Empire. Politics and Generic Form from Virgil to Milton*, Princeton University Press, Princeton.
- QUONDAM, AMEDEO (1977), «'Mercanzia d'onore' / 'Mercanzia d'utile'. Produzione libraria e lavoro intellettuale a Venezia nel Cinquecento», in *Libri, editori e pubblico nell'Europa moderna. Guida storica e critica*, a cura di Armando Petrucci, Laterza, Bari, p. 51-104.
- QUONDAM, AMEDEO (1982-1992), «L'Accademia», in *Letteratura italiana*, vol. I. *Il letterato e le istituzioni* (1982), a cura di Alberto Asor Rosa, 9 voll., Einaudi, Torino, p. 823-898.
- RAIMONDI, EZIO (1980), *Poesia come retorica*, Olschki, Firenze.
- REVARD, STELLA (1980), *The War in Heaven: «Paradise Lost» and the Tradition of Satan's Rebellion*, Cornell University Press, Ithaca-London.
- SALVO, CARMEN (2004), *La biblioteca del Viceré: politica, religione e cultura nella Sicilia del Cinquecento*, Il cigno, Roma.
- SCALISI, LINA (2003), «La Controriforma», in *Storia della Sicilia*, a cura di Francesco Benigno e Giuseppe Giarrizzo, Laterza, Roma-Bari, p. 171-182.
- SCALISI, LINA (2004), *Il controllo del sacro. Poteri e istituzioni concorrenti nella Palermo del Cinque e Seicento*, Viella, Roma.
- SOLDATI, BENEDETTO (1906), *La poesia astrologica nel Quattrocento: ricerche e studi*, Sansoni, Firenze.
- TATEO, FRANCESCO (1967), *Tradizione e realtà nell'Umanesimo italiano*, Dedalo, Bari.

- THIBAUT DE MAISIÈRES, MAURY (1931), *Les poemes inspires du debut de la genese a l'epoque de la renaissance*, Uystpruyst, Louvain.
- VIVALDI, VINCENZO (1901), *La «Gerusalemme liberata» studiata nelle sue fonti*, Vecchi, Trani.
- ZABUGHIN, VLADIMIRO (1922), *L'oltretomba classico medievale dantesco nel Rinascimento. Parte prima, Italia: secoli XIV e XV*, Pontificia Accademia degli Arcadi, Roma.
- ZABUGHIN, VLADIMIRO (1924), *Storia del Rinascimento cristiano in Italia*, Treves, Milano.
- ZABUGHIN, VLADIMIRO (2000), *Vergilio nel Rinascimento italiano da Dante a Torquato Tasso*, 2 vol., (rist. anast. dell'ed. Bologna, Zanichelli, 1921-1923, a cura di Stefano Carrai e Alberto Cavarzere, Trento, Università degli Studi di Trento), Zanichelli, Bologna.
- ZATTI, SERGIO (1983), *L'uniforme cristiano e il multiforme pagano. Saggio sulla «Gerusalemme Liberata»*, Il Saggiatore, Milano.
- ZATTI, SERGIO (1990), *Il «Furioso» tra «epos» e romanzo*, Pacini Fazzi, Lucca.
- ZATTI, SERGIO (1998), «Dalla parte di Satana: sull'imperialismo cristiano della *Gerusalemme liberata*», in *La rappresentazione dell'altro nei testi del Rinascimento*, a cura di Sergio Zatti, Pacini Fazzi, Lucca, p. 146-182.
- ZATTI, SERGIO (2000), *Il modo epico*, Laterza, Roma-Bari.
- ZATTI, SERGIO (2001), «La Fenice tassiana e il *topos* della maledizione epica», in *Phénix: mythe(s) et signe(s)*, Actes du Colloque international de Caen, Maison de la Recherche en sciences humaines de l'Université de Caen, 12-14 octobre 2000, a cura di Silvia Fabrizio-Costa, Lang, Bern, p. 353-366.

Ringraziamenti

Al professor Sergio Zatti, la cui presenza e i cui insegnamenti mi hanno accompagnata fin dai primi anni di università. A lui vanno il mio affetto e la mia profonda stima. Al professor Giorgio Masi, per la gentilezza con cui, ormai allo scadere del tempo, ha letto queste mie pagine. Al professor Livio Petrucci, per il rigore delle sue osservazioni e per aver continuato a guidarmi con preziosi consigli.

Un ringraziamento speciale ad Elisa, inseparabile compagna di viaggio per questi quattro anni: grazie per tutti i pomeriggi passati in biblioteca, per tutti i caffè, le chiacchiere, le giornate di studio matto e disperatissimo.

Grazie a Nicolò, per avermi ricordato degli orchi delle fiabe. Grazie a Francesco, Stefano, Federica e Mark, per aver condiviso Londra con me; a Simona, Fabio, Giulia, Federico, Francesca, Riccardo e Ferruccio, gli amici di sempre.

Grazie ai miei genitori e mia sorella Serena, per non avermi fatto mai mancare il loro sostegno.

Infine, grazie a Giacomo. Per la vita, l'universo e tutto quanto.