

STUDI E PROBLEMI DI CRITICA TESTUALE

DIRETTI DA ALFREDO COTTIGNOLI, EMILIO PASQUINI,
VITTORIO RODA E PAOLA VECCHI

FONDATI E GIÀ DIRETTI DA R. RAFFAELE SPONGANO

87

OTTOBRE 2013
II SEMESTRE 2013



PISA · ROMA
FABRIZIO SERRA EDITORE
MMXIII

Amministrazione e abbonamenti:

FABRIZIO SERRA EDITORE
Casella postale n. 1, Succursale n. 8, I 56123 Pisa,
tel. 050 542332, fax 050 574888, fse@libraweb.net
www.libraweb.net

I prezzi ufficiali di abbonamento cartaceo e/o *Online* sono consultabili
presso il sito Internet della casa editrice www.libraweb.net

*Print and/or Online official subscription rates are available
at Publisher's web-site www.libraweb.net.*

I pagamenti possono essere effettuati tramite versamento su c.c.p. n. 17154550
o tramite carta di credito (American Express, CartaSi, Eurocard, Mastercard, Visa).

*

Proprietà riservata · All rights reserved

© Copyright 2013 by *Fabrizio Serra editore*, Pisa · Roma.

Fabrizio Serra editore incorporates the Imprints *Accademia editoriale*,
Edizioni dell'Ateneo, *Fabrizio Serra editore*, *Giardini editori e stampatori in Pisa*,
Gruppo editoriale internazionale and *Istituti editoriali e poligrafici internazionali*.

www.libraweb.net

Sono rigorosamente vietati la riproduzione, la traduzione, l'adattamento,
anche parziale o per estratti, per qualsiasi uso e con qualsiasi mezzo effettuati,
compresi la copia fotostatica, il microfilm, la memorizzazione elettronica, ecc.,
senza la preventiva autorizzazione scritta della

Fabrizio Serra editore®, Pisa · Roma.

Ogni abuso sarà perseguito a norma di legge.

Autorizzazione del Tribunale di Bologna n. 4081 del 19 giugno 1970

Direttore responsabile: Emilio Pasquini

Stampato in Italia · Printed in Italy

ISSN 0049-2361

ISSN ELETTRONICO 1826-722X

SOMMARIO

I.

- ARMANDO ANTONELLI, RICCARDO VIEL, *Un nuovo testimone della lettera pseudo-dantesca a Guido da Polenta* 11
- ROSSELLA BONFATTI, *Pedagogia delle arti nell'Accademia degli Accesi: Degli errori d'inclinazione poetica di Pier Jacopo Martello* 21
- ELENA PARRINI CANTINI, *Altri outline. Postilla a una recente edizione delle «Grazie inglesi»* 47

II.

- DOMENICO PANTONE, *In margine ad un convegno sulle Rime di Dante* 63
- RICCARDO TESI, *Identificazione di una città dantesca* 83
- GIUSEPPE ALONZO, *Due Planctus Urbis secenteschi a Milano: l'Oda per le passate calamità di Brunoro Taverna e il Navilio grande inaridito da' francesi di Carlo Torre* 123
- GIOVANNI CAPECCHI, *Le ombre della patria. Gli scrittori siciliani e l'Italia unita* 159
- CLAUDIO CENCETTI, *Fonti, genesi e significato dei Limoni montaliani* 199
- RENZO RABBONI, *Bassani rivisitato (per una recente miscellanea di studi)* 215

III. RECENSIONI

EMILIO PASQUINI, *Fra Due e Quattrocento. Cronotopi letterari in Italia* (Andrea Severi) p. 227; ALFREDO COTTIGNOLI, GIORGIO GRUPPIONI, *Fabio Frassetto e l'enigma del volto di Dante. Un antropologo fra arte e scienza* (Rossella Bonfatti) p. 230; «Bollettino dantesco. Per il settimo centenario», diretto da Alfredo Cottignoli e Emilio Pasquini (Domenico Pantone) p. 234; UMBERTO CARPI, *L'Inferno dei guelfi e i principi del Purgatorio* (Simonetta Teucci) p. 238; *Tradition et créativité dans les formes gnomiques en Italie et en Europe du Nord (XIV^e-XVII^e siècles)*,

études réunies par Perrine Galand, Gino Ruoizzi, Sabine Verhulst et Jean Vignes (Andrea Severi) p. 243; *Boccaccio geografo. Un viaggio nel Mediterraneo, tra le città, i giardini e...il 'mondo' di Giovanni Boccaccio*, a cura di Roberta Morosini, con la collaborazione di Andrea Cantile (Lorenzo Dell'Oso) p. 247; LEON BATTISTA ALBERTI, *De pictura* (redazione volgare), a cura di Lucia Bertolini (Bruno Bentivogli) p. 252; NICCOLÒ MACHIAVELLI, *Il Principe*, nuova edizione a cura di Giorgio Inglese (Raffaele Ruggiero) p. 255; LORENZO BALDACCHINI, *Alle origini dell'editoria in volgare. Niccolò Zoppino da Ferrara a Venezia. Annali (1503-1544)* (Alberta Pettoello) p. 258; *Outline Engravings and Descriptions of the Woburn Abbey Marbles* (London, Printed by William Nicol Shakespeare Press, Cleveland-How, St. James's, M.DCCC.XXII) – *Le Grazie a Woburn Abbey*, a cura di Arnaldo Bruni (Francesca Latini) p. 262; GIOVANNA SCIANATICO, *La questione neoclassica* (Beatrice Stasi) p. 266; CHRISTOS BINTOUDIS, *Leopardi in Grecia* (Evrpidis Garantoudis) p. 269; GASPARE POLIZZI, *Giacomo Leopardi. La concezione dell'uomo, tra utopia e disincanto* (Pantaleo Palmieri) p. 273; *Pascoli. Poesia e biografia*, a cura di Elisabetta Graziosi (Alessandro Mercì) p. 274; MARIA GIOIA TAVONI, PAOLO TINTI, *Pascoli e gli editori* (Francesca Florimbii) p. 278; ALFONSO TRAINA, *Il singhiozzo della tacchina e altri saggi pascoliani* (Alessandro Mercì) p. 283; LUCIANO CURRERI, *Il peplum di Emilio. Storie e fonti antiche e moderne dell'immaginario salgariano (1862-2012)* (Alessandro Mercì) p. 287; *Enrico Pea. Bibliografia completa (1910-2010) e nuovi saggi critici*, a cura di Giona Tuccini (Franco Arato) p. 289; BEATRICE LAGHEZZA, «Una noia mortale». *Il tema del doppio nella letteratura italiana del Novecento* (Alessandro Mercì) p. 292; *Narratori italiani del Novecento. Dal postnaturalismo al postmodernismo e oltre*, a cura di Rocco Mario Morano (Antonio Carrannante) p. 295; *FuturPRismi. Rifrazioni futuriste di centro e di periferia a cent'anni dal "Manifesto" di Marinetti*, a cura di Paolo Briganti e Andrea Briganti (Alessandro Mercì) p. 298; *L'eredità di Leonardo Sciascia*, a cura di Caterina De Caprio e Carlo Vecce (Alessandro Mercì) p. 301; LAURA NAY, «Anime portentosamente multiple». *Le strade dell'io nella narrativa moderna* (Alessandro Mercì) p. 305.

IV. RASSEGNE

309

(a c. di A. Merci, A. Roffi, C. Marsico, A. Campana, D. Pantone, P. Palmieri, A. Montevercchi, F. Florimbii)

DUE *PLANCTUS URBIS SECENTESCHI*
A MILANO: L'ODA PER LE PASSATE CALAMITÀ
DI BRUNORO TAVERNA
E IL NAVILIO GRANDE INARIDITO DA' FRANCESI
DI CARLO TORRE
GIUSEPPE ALONZO

1. L'ODA PER LE PASSATE CALAMITÀ DI MILANO
DI BRUNORO TAVERNA

LE coordinate biografiche dell'abate Brunoro Taverna meritano, per l'alto profilo accademico rivestito dal personaggio, un esame specifico.¹ Se ne possono tuttavia qui sintetizzare i tratti salienti: nato da una famiglia patrizia milanese vicina alla burocrazia spagnola, il Taverna, dopo alcuni contatti giovanili con i circoli intellettuali pavesi (suo, nel 1625, un panegirico per il retore Girolamo Bossi), negli anni Venti entra nell'orbita del principe Teodoro Trivulzio, allora in partenza per Roma al fine di ottenere il cardinalato. Al suo seguito, il Taverna matura vaste conoscenze tra gli Umoristi e i Desiosi, entrando in comunità con figure del calibro di Mascardi (cui inoltra le *Opposizioni* alla *Congiura del conte de' Fieschi*), Achilini, Bruni, Paoli, Barbazza, e soprattutto venendo associato tra le fila della prima accademia romana. Ricevute varie attestazioni di stima da letterati 'romani' vicini a Marino, il Taverna nel 1630 dà alle stampe a Roma per Guglielmo Facciotti una *Clio*, ode panegirica per Teodoro Trivulzio, e pochi altri versi d'occasione. Rientrato a Milano, grazie all'intercessione dello stesso Urbano VIII, ottiene nel 1638 l'ammissione al Capitolo Maggiore del Duomo, in qualità di canonico ordinario. Negli anni Quaranta un carteggio con Cassiano

Giuseppe Alonzo, Dipartimento di studi letterari, linguistici, filologici, Università di Milano, Via Como 3, 20064 Gorgonzola (MI), giuseppe.alonzo@unimi.it

¹ FILIPPO ARGELATI, *Bibliotheca scriptorum mediolanensium*, Milano, In Aedibus Palatinis, 1745, col. 1459; per una completa panoramica sulla vicenda biobibliografica di Taverna rimando al mio *Un letterato milanese a Roma: Brunoro Taverna fra spagnoli e Borromei, Umoristi e Lincei*, i.c.s.

Dal Pozzo ne testimonia i permanenti contatti con la Roma barberiniana e lincea, nonché con alcuni ambienti napoletani. La morte interviene nel 1648: come da testamento, il Taverna lascia in eredità a vari personaggi – tra cui il cardinal Trivulzio e Bartolomeo Arese – una distinta collezione di dipinti, alcuni dei quali provenienti da scuole di altissimo profilo.

Pur mai giunta alle stampe, anche l'inedita *Oda per le passate calamità di Milano*, a giudicare dalla dedicatoria, chiama in causa un novero di autorità eccezionalmente eterogeneo: un cardinal Barberini come lettore (probabilmente il Francesco che Urbano VIII nel 1630 aveva creato prefetto della Congregazione della Sanità),¹ Federico Borromeo come dedicatario, ed implicitamente un cardinale 'spagnolo' come Trivulzio in qualità di principe. Il componimento, un'ode in sette strofe rimate ABCCBAAADDEE senza congedo, è trádito soltanto dal codice [G 51 inf.] della Biblioteca Ambrosiana, dov'è vergato in bella grafia alle pp. 60-63. Si tratta di un codice cartaceo di datazione incerta, di pp. v + 146 e misure 280 × 190 mm, comprendente un registro di lettere a e di Federico Borromeo e, nelle ultime carte aggregate *a posteriori*, scampoli di carteggi tardosecenteschi. La grafia con cui la dedicatoria e la canzone sono vergate appare pulita e curata, con rientro e capilettera nei primi versi di strofa. Epistola e ode recano l'ordinale «8» nell'economia del carteggio riprodotto nel codice. Le pp. 61-63 comprendono due strofe ciascuna, numerate in caratteri romani; la p. 60 comprende la dedicatoria (intestata «Al Medesimo») e, nella parte inferiore, la prima strofa, numerata «I.».

La breve dedica è firmata da Roma e datata 23 maggio 1631: il che lascia immaginare che la canzone fosse giunta al dedicatario poco prima della sua scomparsa, avvenuta quattro mesi dopo. Sotto il profilo tematico, l'«oda» del Taverna s'inscrive in una tradizione milanese ben consolidata: quella, cioè, della letteratura di argomento pestilenziale. Già all'indomani della peste 'di san Carlo', infatti, a Milano erano bruciate pubblicazioni poetiche latine e volgari di tal segno, provenienti da tutti i centri di produzione culturale della città

¹ LUCIANA DURANTI, *Le carte dell'archivio della Congregazione di sanità nell'Archivio di Stato di Roma*, in *Studi in onore di Leopoldo Sandri*, II, Roma, Ministero per i Beni culturali e ambientali, 1983, pp. 457-471: 459-462. D'altronde la *Clio* di Taverna risulta catalogata fra i libri del cardinale: *Index bibliothecae qua Franciscus Barberinus S.R.E. cardinalis magnificentissimas suae familiae ad Quirinalem aedes magnificentiores reddidit*, II, Roma, Michele Ercole, 1681, p. 443.

e dello Stato, da quelli arcivescovili (con i *Carmina quibus ob acerbam pestem Mediolanensium status deploratur* di Francesco Civelli e il *Libellus in pestilentiam* di Bernardino Baldini)¹ a quelli spagnoli (con i *Componimenti christiani in materia de la peste* di Giuliano Goselini ed i sonetti calamitosi pubblicati da Gherardo Borgogni in calce ai *Fatti di Milano al contrasto della peste* di Gasparo Bugati).²

Nei mesi dell'epidemia del 1630 questa tradizione letteraria si irrobustisce, complice anche il programma editoriale di Giovan Battista Bidelli, che sui libri in materia costruì un vero e proprio mercato, fatto di pubblicazioni religiose, mediche, paramediche e storiche anche in ristampa. Sul fronte strettamente letterario, si distinguono senz'altro una canzone di Claudio Trivulzio, *Per il passato contagio del 1630*, pubblicata però solo nel 1636 nell'ambito delle *Pregchiere d'Italia*,³ la tragedia *La peste del MDCXXX* di Benedetto Cinquanta, data alle stampe nel 1632,⁴ e l'epistola in verso sciolto *I furori della peste* di Carlo Giuseppe Orrigoni, impressa nel 1631 (ma lo scrittore viveva a

¹ Eediti entrambi a Milano nel 1577, rispettivamente per Giovan Battista e Pacifico Ponzio. Ai testi che si elencano in questa e nelle successive note si farà riferimento per l'illustrazione dell'apparato tematico con cui l'«oda» del Taverna verrà posta a fronte. Per un esame complessivo della letteratura pestilenziale milanese cinque-secentesca rinvio almeno a *Processo agli untori. Milano 1630: cronaca e atti giudiziari*, a cura di Giuseppe Farinelli, Ermanno Paccagnini, Milano, Garzanti, 1988; FILIPPO MARIA FERRO, *La peste nella cultura lombarda*, Milano, Electa, [1975]; GIUSEPPE RIPAMONTI, *La peste di Milano del 1630. De peste quae fuit anno MDCXXX libri v*, a cura di Cesare Repposi, Stefano Corsi, Angelo Stella, Milano, Casa del Manzoni, 2009. Sulla peste come motivo socio-politico, medico e culturale si ricorra a PAOLO PRETO, *Epidemia, paura e politica nell'Italia moderna*, Roma-Bari, Laterza, 1987; GIORGIO COSMACINI, *La peste, passato e presente*, Milano, San Raffale, 2009; ALESSANDRO PASTORE, *Le regole dei corpi. Medicina e disciplina nell'Italia moderna*, Bologna, il Mulino, 2006; STEFANIA BUCCINI, *Sentimento della morte dal barocco al declino dei Lumi*, Ravenna, Longo, 2000. Rimando infine al profilo introduttivo e al commento di CARLO GIUSEPPE ORRIGONI, *I furori della peste di Milano*, a cura di Giuseppe Alonzo, i.c.s.

² Pubblicati a Milano rispettivamente da Giovan Battista Ponzio nel 1577 e da Pier Gottardo e Pacifico Ponzio nel 1578.

³ CLAUDIO TRIVULZIO, *Le preghiere d'Italia*, Milano, Giovan Battista Bidelli, 1636, pp. 17-21; se ne riscontri il commento, anche per i riferimenti che seguiranno, nell'edizione complessiva dell'opera poetica trivulziana a cura di Giuseppe Alonzo, Bologna, I libri di Emil, 2014.

⁴ *La peste del 1630, tragedia nuovamente composta dal padre fra Benedetto Cinquanta de' Minori Osservanti, fra li Accademici Pacifici detto il Selvaggio*, Milano, s.e., 1632. Esiste un'edizione moderna: BENEDETTO CINQUANTA, *La peste di Milano del 1630*, a cura di Federico Doglio, Roma, Torre d'Orfeo, 1998, p. 11, e rimando al contributo di CARLO ANNONI, *Tra «buontà angeliche» e «operazioni diaboliche»: «La peste del MDCXXX» di Benedetto Cinquanta*, in *Vita cittadina nel teatro fra Cinque e Seicento*, a cura di Maria Chiabò, Federico Doglio, Roma, Torre d'Orfeo, 1999, pp. 93-123.

Genova ormai da anni).¹ Questa folta produzione andava istituendo a Milano alcune codificate strategie di rappresentazione letteraria dell'epidemia, nonché una sua alquanto predefinita esegesi ideologica. La rappresentazione della città appestata era subordinata ad istanze sceniche e spaventevoli, che solitamente si traducevano in stilemi tragici e in frequenti *triumphi Mortis*. Le tinte forti, macabre e corporee si manifestavano nell'insistenza sulla descrizione della decomposizione fisica dei malati, dei miasmi, delle fosse comuni, dell'incontrollabilità sociale del fenomeno. Alle topiche ed orride rassegne di languenti spiranti si associava la rappresentazione di un diffuso degrado morale, dovuto alla reciproca circospezione dei cittadini, all'impotenza della classe medica e all'interruzione delle normali attività civili e religiose, tutte cause di un grave sfilacciamento del tessuto sociale. Lo scenario infernale si dipanava entro trasfigurazioni esemplari di origine scritturale o mitologica, ed interveniva frequentemente ad alterare la rappresentazione mitica dell'*Insubria felix*.

Questo armamentario, così sovente espresso attraverso le formule di una retorica barocca spregiudicata e visionaria, s'innestava con l'esegesi borromaica dell'epidemia quale evento penitenziale di eziologia divina, e dunque inscritto entro un preciso programma di disciplinamento delle anime.² La peste, infatti, veniva spettacolarizzata e drammatizzata anche nelle contemporanee prediche, che effettivamente esibivano a loro volta un diffuso ricorso a strategie retoriche mirabolanti.³ Il labile confine fra letteratura e parenetica di materia pestilenziale assegnava anche alla prima elementi strut-

¹ CARLO GIUSEPPE ORRIGONI, *I furori della peste di Milano*, Milano, Giovan Battista Cerri, 1631, per i cui dettagli ed impostazione ideologico-rappresentativa si rinvia all'anticipata edizione moderna.

² WIETSE DE BOER, *La conquista dell'anima. Fede, disciplina e ordine pubblico nella Milano della Controriforma*, Torino, Einaudi, 2004, pp. 82-86, 155-162.

³ Sulle prescrizioni borromaiche in materia di predicazione, e sulla prassi costituita, si vedano ENZO NOÈ GIRARDI, *L'oratoria del card. Federigo*, Milano, Cappelli, 1985; GIOVANNI POZZI, *Devozioni a Milano nel primo Seicento*, «Studia borromaica», XIII, 1999, pp. 15-32; CARLO DELCORNO, *Dal «sermo modernus» alla retorica «borromea»*, «Lettere italiane», XXXIX, 4, 1987, pp. 465-483; 466-473; RITA BRAMANTE, *Il Predicatore di Francesco Panigarola*, «Studia Borromaica», XI, 2007, pp. 291-306; ERMINIA ARDISSINO, *Caratteri della predicazione in età federiciana. Gli scritti di Paolo Aresi e le prediche in Duomo per san Carlo*, «Studia borromaica», XXI, 2007, pp. 169-209; MARIATERESA GIRARDI, «Un novello stile d'orazion sacra». *La predicazione di Cornelio Musso*, in *Poesia e retorica del sacro tra Cinque e Seicento*, a cura di Erminia Ardisino, Elisabetta Selmi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2009, pp. 331-366.

turali di natura devozionale. Le poesie milanesi sulla peste, infatti, accompagnavano solitamente la rappresentazione dell'epidemia ad interrogativi di teodicea (quali: 'perché Dio può volere una tale punizione?', 'perché Dio è così ostile alla propria creatura prediletta?'), sfocianti nella ripetitiva preghiera che il flagello avesse termine, considerato il sincero pentimento della comunità per i propri peccati. A questo schema si associava l'appello all'eroismo di grandi *exempla* del passato, chiamati ad intercedere presso Dio perché la preghiera avesse seguito: tra questi era pressoché costante la presenza di san Carlo, il cui mitico zelo durante la peste del 1576 veniva accolto dai letterati seicenteschi alla stregua di un *topos*, assecondando con assidua fede la propaganda federiciana.

Se si esclude il caso della tragedia del Cinquanta, la letteratura pestilenziale milanese concedeva meno spazio alla rappresentazione del lavoro dei monatti, nonché della responsabilità e persecuzione dei presunti untori. La sostanziale assenza delle 'unzioni' nella poetica calamitosa contemporanea non va, però, letta come implicita denuncia dell'inerzia delle autorità spagnole, che tanto insistevano sulla ricerca del capro espiatorio per eludere le loro responsabilità nel libero infuriare dell'epidemia. Ad eccezione della canzone di Claudio Trivulzio – in cui le classi dirigenti sono esplicitamente stigmatizzate per la loro attitudine guerresca e, di conseguenza, per l'entrata del flagello nello Stato di Milano – la letteratura calamitosa milanese resta largamente avulsa dalla ricerca di responsabilità politiche, ed anzi evidenzia normalmente una certa accondiscendenza rispetto all'amministrazione spagnola, discolpata se non addirittura elogiata, come avviene nei *Furori* dell'Orrigoni. L'unica singolarità, ma non strettamente letteraria, è rappresentata dal ben noto *De pestilentia* di Federico Borromeo:¹ un trattatello tardo, lasciato manoscritto dal morente cardinale, in cui, con le accuse alla burocrazia spagnola di aver colpevolmente traccheggiato cavalcando la credulità popolare, si esibisce un conflitto ideologico ed istituzionale mai del tutto sopito. I presupposti di questa tradizione letteraria erano condivisi anche in altre realtà geografiche: nella stessa Roma, ad

¹ Cfr. FEDERICO BORROMEO, *La peste di Milano del 1630*, a cura di Gianfranco Ravasi e Armando Torno, Milano, Rusconi, 1998, pp. 40-46; il trattatello è trådito dal ms. [F 20 inf.] della Biblioteca Ambrosiana.

esempio, dove il Taverna lavorava nei mesi dell'«oda», essi erano stati recepiti negli ambienti barberiniani. Già in un componimento in quartine di Virginio Cesarini, il cardinal Federico era stato chiamato come intercessore presso Dio, affinché non si abbattessero sull'umanità languente i flagelli della guerra e della peste.¹ Ma soprattutto, negli stessi mesi dell'«oda», il Mascardi inviava all'Achillini la nota epistola intorno alla peste milanese:² in essa comparivano il *topos* dei tre flagelli biblici (carestia, guerra, peste), caro anche alla poetica e alla parenetica pestilenziali milanesi, la rappresentazione delle fosse comuni e dei cadaveri marcescenti, la rassegna degli umili languenti e la dottrina gnomica e penitenziale connessa a tale 'spettacolo'. A tutto ciò il Mascardi allegava anche qualche legittimo dubbio sulle responsabilità dei presunti untori, circoscrivendole alla credulità popolare e fors'anche all'induzione di un messaggio propagandistico.³ Ed infine, tra coloro che da Roma salutavano l'Achillini, riparato alla villa bolognese del Sasso, il Mascardi elencava lo stesso Taverna, «che di presenza vi conobbe in Milano quando eravate col signor cardinal Alessandro Ludovisio».⁴

Sotto il profilo della rappresentazione poetica ed ideologica della pestilenza, l'«oda» del Taverna non presenta, quindi, elementi di significativa specificità rispetto alla tradizione che fin qui si è illustrata. Come ci si può attendere, si tratta anzi di un testo particolarmente accorto nel fornire del contagio una visione sì caricata e orrida, ma non sgradita ad alcuna delle parti istituzionali chiamate in causa: ossia la curia borromaica e, implicitamente, quella burocrazia spagnola vicina al cardinal Trivulzio cui tanto il Taverna doveva della propria carriera. Le prime due strofe dell'«oda», infatti, accolgono l'eziologia divina del contagio così cara all'intera parenetica contemporanea e comune ad un'interpretazione ampiamente diffusa

¹ Il componimento, intitolato *Al signor cardinal Borromeo. Sovrastarci castigo dal cielo*, si legge in VIRGINIO CESARINI, *Carmina*, Roma, Bernabò dal Verme, 1658, pp. 87-91 della sezione di rime volgari; le quartine vanno probabilmente datate agli anni venti.

² Le due epistole furono edite a Bologna per Francesco Cattanei nel 1630 e nel 1631 a Roma, Venezia, Milano e Firenze rispettivamente per i tipi di Grignani, Pinelli, Ramellati-Ghisolfi (su istanza di Bidelli) e Nesti. Qui si cita dall'edizione moderna, compresa in GIOVANNI BATTISTA MARINO, *Epistolario seguito da lettere di altri scrittori del Seicento*, II, a cura di Angelo Borzelli, Fausto Nicolini, Bari, Laterza, 1912, pp. 196-203.

³ «Può nondimeno accadere che la moltitudine, credula al suo peggior ed inchinata alla superstizione, v'aggiunga molte cose del suo in virtù dell'eccessivo timore che la toglie di senno», *ivi*, p. 202.

⁴ *Ivi*, p. 203.

anche negli scritti medici, politici e teorici. Fatalmente una simile prospettiva assegnava alla peste, sotto il profilo dell'esegesi cristiana, una funzione punitiva in senso penitenziale. L'ira del Cielo per il degrado morale dell'umanità, manifestata in un flagello punitivo e insieme educativo, veniva poi abitualmente accostata ad *exempla* scritturali: nel caso del Taverna, intervengono a tal fine il rinvio ai pronostici sulla distruzione del regno d'Israele da parte degli Assiri (vv. 1-11) e la rievocazione della profezia sulla pestilenza che avrebbe colpito questi ultimi, qual è scagliata in *Isaia*, 10 (vv. 12-17).

Secondo un'esegesi del contagio particolarmente cara al disciplinamento delle anime prescritto dalla curia borromaica,¹ si leggeva dunque nel flagello milanese del 1630 la replica o l'adempimento delle pestilenze bibliche, caratterizzato dalla medesima eziologia trascendente e dalle stesse finalità esemplari e penitenziali. Il principio dell'adempimento dell'*exemplum* biblico è esplicitato dalla dialettica tra «allor» e «or», che interessa i vv. 12 e 18, e che introduce una rappresentazione orrificca, tragica e trionfale della pestilenza moderna:

Or le turbe meschine
leggon solo tra' spenti, e tra chi langue
la sentenza a caratteri di sangue,
veggendo uscir dalle tartaree porte
per decreto fatal nunzia la Morte.

(vv. 18-22)

La formularità scenico-infernale di questa figurazione è quindi comune all'intera tradizione contemporanea degli scritti poetici, ma anche parenetici e storiografici di argomento pestilenziale. Ciò faceva propendere questo genere di sequenze verso un più spregiudicato ricorso ai moduli metaforico-concettuali della nuova poesia, che garantivano effetti decisamente spettacolari piuttosto che patetico-moralistici, insomma orientati prima al *delectare*, e solo secondariamente al *prodesse*. La terza strofa esibisce un discreto campionario di tale strumentazione concettuale, pur senza condurla ad un eccesso che sarebbe certo parso inaccettabile agli occhi di un censore barberiniano e di un dedicatario come il cardinal Federico, notoriamente

¹ Oltre che allo studio di De Boer, si può far direttamente riferimento al *Memoriale ai milanesi* di CARLO BORROMEO, a cura di Giovanni Testori, Milano, Giordano, 1965, e ai *Sacri ragionamenti* di FEDERICO BORROMEO, x, Milano, Gariboldi, 1646, pp. 495-571.

contrario alle esuberanze della poetica barocca.¹ Come la tradizione calamitosa solitamente proponeva, la rappresentazione del contagio è sottoposta anche dal Taverna ad un'allegoria tragica («tragiche pompe») e soprattutto ad una liturgia trionfale («scorre in orride guise», «funebre apparato») che attinge sincreticamente, dopo gli *exempla* sacri precedentemente dichiarati, ad un logoro campionario mitologico («turba baccante», «spietate furie, inesorabil parche»).

Pur lavorando sull'accumulo piuttosto che sull'azzardo concettuale, il Taverna non tralascia di concedere stralci della propria rappresentazione all'orrido più marcato, ricorrendo al *topos* dell'insepoltura dei cadaveri (v. 33: «d'insepolti cadaveri rimira»): ma, anche in questo caso, lo scrittore non oltrepassa una certa soglia di decoro, evitando – benché il tema e l'effettività storica lo consentissero – di scendere nel dettaglio corporeo più marcescente (dal putridume ai miasmi), che invece la recente produzione 'calamitosa' certo non mancava di esibire. Debitore alla tradizione biblica è, come noto, anche l'accostamento del flagello della peste alla carestia e alla guerra, benché il Taverna, nella quarta strofa, mostri di ricorrere soltanto al secondo. La trasfigurazione biblica del flagello bellico («l'ira crudel d'armate squadre»), o comunque la sua astrazione dall'effettività storica contemporanea, permette al Taverna di non entrare in conflitto con l'esegesi della peste di parte spagnola, ideologicamente tesa ad escludere non solo l'esistenza del contagio in sé (almeno in un primo momento), ma soprattutto il fatto che esso si fosse propagato in seguito alla discesa in Italia delle milizie al soldo austriaco. Nell'«oda», pertanto, il richiamo alla guerra resta storicamente indeterminato, vagheggiato quale topica alternativa alla morte per peste (vv. 34-37, 39-40, 47),² e tutt'altro che avanzato – come nelle *Preghiere d'Italia* di Claudio Trivulzio – come denuncia contro il guerrafondaio dominatore spagnolo.³ L'ac-

¹ ROBERTA FERRO, *Federico Borromeo ed Ericio Puteano. Cultura e letteratura a Milano agli inizi del Seicento*, Roma, Bulzoni, 2007, pp. 275-353.

² «Chi tra l'ira crudel d'armate squadre, / qual d'indugio fatal breve ventura, / dal nemico furor sottrae le vene, / l'ha di toscò ripiene»; «chi ricorre dall'oste alle leggiadre / accoglienze del padre»; «morti in pace, ed in battaglia uccisi».

³ Anzi, nella *Clio* il Taverna non si era fatto scrupolo di attribuire implicitamente all'esclusiva responsabilità della coalizione francese la gravità della situazione politico-militare nel Settentrione italiano, infestato dai lanzichenecchi al soldo di Ferdinando II, nell'ambito della Guerra del Monferrato e nell'imminenza del sacco di Mantova del 18 luglio 1630: «canta pur, benché altere empie falangi / scendano ad infestar col suon de l'armi / l'Insubria, or che

costamento tra peste e guerra, d'altronde, si stempera alquanto rapidamente in rivoli tematici differenti. Vi compare, in primo luogo, il *topos* del contagio trasmesso dai cari, e il motivo non fa che lenire la crudeltà della morte per guerra in confronto a quella per peste, poiché questa seconda si rivela perpetrata dal dolo e dal tradimento degli affetti, insomma da una sorta di paradossale «pietà» e non da un'ardimentosa «arsura» o da un atroce, ma previsto, «furore»:

Cangia con mortal vel mortale arsura
 chi ricorre dall'oste alle leggiadre
 accoglienze del padre,
 ché ben spietati a i miseri mortali
 accese fiamme, avvelenati strali
 differenti nel modo ognun comparte
 con pietà, con furore, Atropo, e Marte.

(vv. 39-44)

Poco oltre procede anche la quinta strofa. Il tema degli 'affetti contagiosi', ancora unito al motivo dell'intersezione tra morte per peste e morte per guerra (v. 47), non fa che riportare alla rappresentazione delle «urne» insufficienti per i cadaveri e ad una generica evocazione dei «pianti» e del «dolor», che enfatizzano in modo stereotipato l'aura tragica e funebre del componimento. Il motivo seguita in tal senso nella strofa successiva, ove, benché poco maggiore si presenti l'intensità concettuale, il Taverna non cede alla tentazione di ricorrere al *topos* della rassegna patetica dei languenti, che rappresenta invece un catalogo obbligato nella letteratura calamitosa:

Si odono accenti flebili e diversi
 al sordo Ciel, che di pietà par vòto,
 dagli oppressi dal duol languidi petti,
 che son spesso interdetti
 dal silenzio di morte, e spesso a nuoto
 in mar di pianto naufraghi e sommersi.

(vv. 56-62)

per lei pietoso prende / spada di Zelo, e accende / il Purpurato Duce / schermo di nuova luce». Nelle *Pregchiere d'Italia*, invece, il Trivulzio avrebbe collocato la canzone sulla peste dopo un'altra, incipitaria ed eponima, nella quale, attraverso l'ipotiposi di un'Italia languente rivolta ad Urbano VIII, avrebbe stigmatizzato tanto i francesi quanto gli spagnoli come «rei di morte» per le stesse guerre che, nella canzone sull'epidemia, avrebbe individuato come causa effettuale della pestilenza.

Manca di conseguenza, nella canzone, una chiara rappresentazione della disgregazione sociale, familiare e religiosa, comportata dal diffuso timore del contagio. Soggetto al rischio di sfociare – come nella canzone di Claudio Trivulzio e, in minima parte, nell’epistola dell’Orrigoni – in un profilo di contestazione al controllo pubblico dell’ordine sociale, il tema è soppiantato in Taverna da formule per lo più fatalistiche («e chi spento dal duol soccorso chiede, / trova in chi vive ancor morta la fede», vv. 65-66), che sottraggono all’autorità religiosa, e di nuovo a quella civica, qualsiasi forma di responsabilità. Similmente, il motivo dell’interruzione delle funzioni sacre è delegato a pochi e patetici versi, non privi d’intenti parenetici («Chi fugge morte invan ricorre al Tempio, / miserabile esempio!», vv. 50-51), orientati a dichiarare punizione divina anche la privazione della consolazione religiosa, topicamente accostata – così già in Trivulzio e segnatamente in Orrigoni – all’altrettanto disperso conforto familiare. Piuttosto che insistere sull’efficace tema parenetico del sospetto e del timore reciproco, il Taverna si esibisce in un nuovo accostamento trionfale fra pestilenza e guerra, anche stavolta sgonfiato dal virtuosismo concettuale (la peste trionferebbe, infatti, con le stesse armi di Marte: «uccide in pace, e vincitrice è in campo», v. 53) e dalla continua assoluzione della classe dirigente («veggon confusi i più potenti e forti», v. 63).

Una volta surrogata la colpevole inconcludenza dei potenti con una più assoluta impotenza, la canzone può avviarsi al solo appello possibile per la risoluzione del flagello, cioè quello alla divinità che l’ha scagliato. Come naturale, dunque, l’«oda» trova una conclusione di fatto circolare: al riconoscimento dell’eziologia divina della peste fa seguito la presa d’atto del male, della tragedia e dell’orrore (*id est* della penitenza), e da qui, praticato il rito espiatorio del pianto, muove la preghiera, che fa trasparire l’avvenuta compunzione e prepara al perdono divino. Come di prassi nei testi di letteratura pestilenziale, la preghiera muove da interrogativi di carattere teodiceico, anticipati dalla definizione «sordo Ciel, che di pietà par vòto» (v. 57):

O Dio, se l’uomo è pur quella fattura
della tua santa man gloria primiera,
perché soffrir, che miserabil cada
sotto invisibil spada?

(vv. 67-70)

L'istanza di una riconciliazione con la divinità, apparentemente incrudelita, avviene grazie all'intercessione di san Carlo Borromeo (vv. 72-75), naturalmente chiamato in causa per via della sua eroica operosità in occasione della pestilenza del 1576, riconosciuta un caposaldo, come s'è detto, per la sua recente beatificazione e per la propaganda borromaica.¹ Il trionfo empireo del santo annulla l'ira di Dio e vince il trionfo della morte contro Milano; la cittadinanza, preso atto dell'errore, «apre il cor» e, ormai «scossa la piaga», si appresta a siglare con la divinità un nuovo patto («porge i voti»), in grado di farla tornare – garante una mestizia che attesta l'avvenuta penitenza – alla fioritura che le è propria. Sullo sfondo del sintagma «già sì vaga», d'altronde, è possibile scorgere un'allusione al tema dell'*Insubria felix* ormai corrotta, che è tra i più ricorrenti nella letteratura pestilenziale in Lombardia.²

I motivi calamitosi impiegati dal Taverna sono, di fatto, quelli più stereotipati. Nella *Peste* di Benedetto Cinquanta e nella canzone di Claudio Trivulzio sarebbero apparsi ben più efficaci scenari sulla città martoriata, su edifici simbolici come il Lazzaretto, su atti 'scenici', ma realistici, come il procedere dei carri dei monatti, su psicosi collettive, come quella riguardante gli untori (i cenni al «veleno», nell'«oda», non sembrano mai allusivi in tal senso). Nel Taverna non c'è nulla di tutto questo: la rappresentazione è anzi così circoscritta ad una topica liturgia da apparire affetta dallo stesso limite dei *Furori della peste* di Orrigoni, cioè dalla narrazione di un evento non vissuto né patito, ma guardato a distanza attraverso un filtro letterario e

¹ L'eroismo di San Carlo al proposito è ben presente nei *Sacri ragionamenti* di Federico Borromeo – nell'ambito della sezione sull'epidemia che si è già citata – nonché nelle agiografie del cardinale (CARLO BASCAPÈ, *De vita et rebus gestis Caroli S.R.E. Cardinalis tituli S. Praxedis*, Ingolstadt, Davide Sartori, 1592, pp. 129-175; GIOVANNI PIETRO GIUSSANI, *Vita di S. Carlo Borromeo*, Roma, Camera Apostolica, 1610, pp. 249-310), nella storiografia e trattatistica (PAOLO BELLINTANI, *Dialogo della peste*, a cura di Ermanno Paccagnini, Carla Boroni, Milano, Scheiwiller, 2001, pp. 108-113). Il fatto che Federico ambisse, con l'occasione della peste del 1630, a costruire di sé un'immagine assai affine a quella del parente predecessore risulta chiaro soprattutto nella trattatistica, segnatamente nell'intero terzo libro del *De peste* di Ripamonti.

² Su questo motivo, oltre a quanto indicato sopra, rimando al mio *Milano ospitale: prassi e ideologia di un mito. Il «Tesoro prezioso de' milanesi» di Paolo Morigia e l'hospitalitas borromaica*, in *L'ospite del libro. Ospitalità e accoglienza nella letteratura italiana*, a cura di Nicola Catelli, Lucca, Pacini Fazzi, i.c.s.

morealeggiante. Il Taverna sembra, piuttosto, intento a non spostare il proprio componimento da quel difficile equilibrio su cui si reggeva sotto il profilo 'istituzionale': ecco, allora, che la strategia dell'invettiva, tipica nella letteratura pestilenziale, non si rivolge né alla peste in sé (il che sarebbe riuscito sgradito agli ambienti 'spagnoli'), né alla divinità (che sarebbe certo parso censurabile ai Borromei e ai Barberini), ma semplicemente al popolo, alle turbe «meschine» e «sacrileghe», che non avrebbero neppure meritato la profezia di sventura, ma sarebbero state giustamente flagellate, per colpe tutte loro, apprendendo direttamente dal marcire dei cadaveri la gravità delle loro responsabilità. L'invettiva interviene, dunque, ad impostare un discorso assolutorio nei confronti dell'autorità civile, fatalmente impotente, e di quella religiosa, mitizzata come interessore empireo. Salvare l'equidistanza istituzionale dell'«oda», del resto, era forse per il Taverna l'unica soluzione per concedersi qualche libertà sotto il profilo espressivo, rispetto alle opposte inclinazioni estetiche che i suoi vari 'committenti' dichiaravano. Al servizio di un cardinale 'spagnolo' in contatto con ambienti propensi ad un pur misurato secentismo, il Taverna sottoponeva quindi la propria canzone ad un circolo crescentemente classicista, come quello barberiniano, e ad un altro, quello borromaico, imperniato sui principi del decoro, della referenzialità e soprattutto del *docere*. Da questo complesso sistema nasce, insomma, un componimento inevitabilmente eterogeneo, in cui un concettismo intenzionalmente tarpato circonda fatalmente le potenzialità spettacolari della rappresentazione dell'epidemia, e in cui le soluzioni retoriche alternative al metaforismo e al *lusus* barocco finiscono per impaludare i versi in un intrico sintattico non sempre lineare e sovente inelegante.

Come si è accennato, l'«oda» del Taverna non spicca per una spregiudicata ingegnosa concettuale.¹ Le formulazioni metaforiche sono presenti, ma moderate entro strutture intermedie – similitudini, perifrasi, accumuli – che ne smussano i potenziali eccessi. Nelle prime strofe, ad esempio, si rinvengono prevalentemente interventi

¹ Salvo diversa indicazione, i classici italiani che si riferiranno come ipotesti sono citati dalle edizioni comprese nel repertorio *Biblioteca italiana Zanichelli*, a cura di Pasquale Stoppelli, Bologna, Zanichelli, 2010, donde si mutuano anche le numerazioni delle ripartizioni interne delle singole opere. Per la *Lira* di Marino si farà riferimento all'edizione a cura di Maurizio Slawinski, Torino, Res, 2007.

sull'ordine del discorso, con varie anastrofi (vv. 1, 2),¹ parallelismi (v. 5),² chiasmi (vv. 16-17)³ e iterazioni di sintagmi a distanza («stragge e guerra», v. 7; «straggi e ruine», v. 12; «sacrileghe turbe», v. 16; «turbe meschine», v. 18). Le propaggini concettuali di questo armamentario retorico preliminare appaiono finalizzate ad anticipare la rappresentazione tragico-trionfale che si apre nella terza strofa. Il v. 1 comprende un accostamento concettualmente interessante, veicolato però non per via metaforica, bensì attraverso una formula perifrastica inscritta in una similitudine («d'infausto orror comete ardenti», espressione che può richiamare Tasso, *Liberata*, VII, 52, 5-6). L'antitesi «cancellerà» / «scrisse» (vv. 13-15) va unita, nell'ambito di una sorta di allegoria 'legale', alla «sentenza» ('profezia' o 'condanna') del v. 20, a sua volta direttamente collegata al verbo «leggon» (v. 19), appartenente al medesimo campo semantico. La rappresentazione della peste come sentenza capitale comminata da Dio è abituale, in quanto *figura* della dannazione infernale, ma insieme ad essa Taverna riprende altri moduli stereotipati: il sintagma «egri infelici» (v. 8) è di derivazione mariniana (*Sampogna*, X, 378), ma è riusato sotto un profilo moralistico per ricondurre alle «genti» che, «sepolte ne' sensi», hanno meritato per corporeo contrappasso la punizione di Dio; l'espressione «saette ultrici», da riportare alla stessa dimensione penitenziale, fa riferimento al già omerico (*Il.*, I, 382) motivo della peste come dardo scagliato dal cielo (ripreso al v. 42, «avvelenati strali», mutuazione ricontestualizzata dal Marino, *Adone*, III, 47, 5). L'accostamento 'peste-sentenza' è enfatizzato dal sintagma «decreto fatal», d'estrazione mariniana (*Adone*, XVI, 69, 4), dall'ipotiposi della «Morte» come «nunzia», e dalla prevedibile allegoria infernale delle «tartaree porte» (clausola già in *Rvf*, CCCLVIII, 6), inflazionata nella letteratura pestilenziale contemporanea.⁴ Il v. 20 («la sentenza a caratteri di sangue»), nel suo complesso, è di evidente ascendenza mariniana (*Sampogna*, IV, 115), ancora una volta ricorrente in un simile contesto calamitoso.

L'accumulo, percepibile a partire dalla terza strofa, è in primo luo-

¹ «D'infausto orror comete ardenti»; «del Cielo irato, e del concetto sdegno».

² «Distruutto il Trono, e desolato il Regno».

³ «A sacrileghe turbe, a rege insano, / è meta al regno, ed alla vita il fine».

⁴ Ad esempio nei *Furori* dell'Orrigoni: «d'Averno / chiamarli ben potrei tetri abituri», cit., p. 13.

go fonetico, con agglomerazioni di suoni e gruppi vibranti, accostati prevalentemente a fricative e dentali (vv. 24-27: «Scorre», «orride», «tragiche», «atro», «vibra», «strage», «arnese», «trova», «presto»), che chiaramente mirano a trasfigurare a livello fonosimbolico l'asprezza dell'evento rappresentato. L'impressione di un'elaborazione concettuale è suggerita dal ricorso ad un'aggettivazione abbondante e diffusa, correlata alla testura iperbatica o anastrofica dei periodi (vv. 24-25, 32-33)¹ e ad un chiasmo con inscritta antitesi (v. 27: «tardo riparo al ferir presto»). Anche l'allegoria mitologica del trionfo della Morte accompagnata da Furie, Parche e baccanti offre alcuni spunti intertestuali: «baccante peste» è sintagma noto nell'Orrigoni,² mentre «turba baccante» riecheggia Marino, *Adone*, II, 32, 2. L'ordito dei sintagmi impiegati dal Taverna seguita ad apparire fortemente debitore nei confronti della tradizione più di moda: «tragiche pompe», «infausto arnese» (qui 'falce') e «vaga di strage» rimandano a Marino (*Adone*, IV, 51, 6; XVIII, 164, 8; *Strage de gl'Innocenti*, II, 39, 6), così come l'intero v. 30 («di ferro, e di veleno armate, e carche», da *Galeria, Pitture, Ritratti. Uomini*, V, 9, 2) e l'espressione «inesorabil parche» (*Strage de gl'Innocenti*, I, 43, 6).

La quarta strofa torna a far ricorso alle soluzioni stilistiche più frequenti nelle prime. Sensibili si rivelano i chiasmi ai vv. 34 e 35 («l'ira crudel d'armate squadre [...] / d'indugio fatal breve ventura») e l'anadiplosi dell'aggettivo al v. 38 («con mortal vel mortale arsura»). Intenso, ma fenomeno assai raro nell'«oda», l'*enjambement* intrasintagmatico tra i vv. 39 e 40 («leggiadre / accoglienze»). La seconda parte della quarta strofa (vv. 41-44) è dominata dall'ordito anastrofico del periodo,³ ma si distingue anche per la struttura parallelistica del v. 42 e per la *rapportatio* interna al v. 44. Il sintagma tassiano «sen della terra» (*Rime*, 386, 5) governa il frequente *topos* calamitoso del suolo che fatica ad 'ingoiare' i numerosi cadaveri dei languenti,⁴ ed è fatto seguire da strategie stilistiche attive prevalentemente sul

¹ «Fra le tragiche pompe atro, e funesto, / vibra vaga di strage infausto arnese»; «e funebre apparato ovunque gira / d'insepolti cadaveri rimira».

² CARLO GIUSEPPE ORRIGONI, *I furori della peste di Milano*, cit., p. 6.

³ «Ché ben spietati a i miseri mortali / accese fiamme, avvelenati strali / differenti nel modo ognun comparte / con pietà, con furore, Atropo, e Marte».

⁴ Ad esempio, nei *Furori* dell'Orrigoni, in cui la terra, «pe' numerosi stoli / de gl'ingoiati corpi, ella si sente angusto, e troppo angustiato il seno», cit., pp. 10-11, e nella canzone del Trivulzio («perché la terra i nostri parti ingoi», in *Pregchiere d'Italia*, cit., p. 19).

piano dell'ordine del discorso: si noti la disposizione chiastica del v. 47 («morti in pace, ed in battaglia uccisi») e parallelistica dei vv. 49 e 53 («argomento al dolor, motivo ai pianti»; «uccide in pace, e vincitrice è in campo»). Notevoli, anche in questa sezione, appaiono le mutuaioni espressive: «miserabile esempio» (v. 51), in settenario, è sintagma guariniano (*Pastor fido*, III, 3, 304); «ricovro, o scampo» (v. 52), in clausola, è tassiano (*Rime*, 890, 13); «Campidoglio» per 'luogo di trionfo' (v. 55) è espressione comune, e compare in ambito funebre anche tra le *Poesie* dell'Achillini (CXLVII, 49-53). È nella seconda parte di questa sesta strofa che il Taverna esibisce maggiori velleità metaforiche, pur rimanendo nel solco di una concettosità tutt'altro che imprevedibile: la perifrasi «mar di pianto» (v. 61) è infatti ben codificata dal Tasso (*Liberata*, XII, 59, 4), così come nel Marino appare il motivo della morte o naufragio in simile specchio d'acqua metaforico (ad esempio in *Lira*, I, *Rime marittime*, VIII, 13-14); per il «nuoto» nel mare del pianto (v. 60) si può ricordare, invece, una clausola achilliniana (*Poesie*, CXXXIII, 14). L'antitesi presente in fine strofa (v. 66: «trova in chi vive ancor morta la fede») – che tratteggia il *topos* pestilenziale della crisi degli affetti e della fiducia reciproca in conseguenza del timore del contagio – è basata su una formulazione collaudata dalla tradizione (si confronti, ad esempio, Tasso, *Rime*, 473, 6).

Come altri, anche il motivo dell'«invisibil spada» per 'peste' (v. 70) è desunto dalla lirica amorosa (si pensi alle «saette [...] d'invisibil foco» in *Rvf*, CCLXX, 77), e in simile veste occorre anche nei *Furori* dell'Orrigoni.¹ Pochi, nell'ultima strofa, i fenomeni stilistico-retorici segnalati per innovazione: ad esempio, la rappresentazione neoplatonica dell'uomo – o, se si preferisce, di Milano, alla luce dell'imminente invocazione a san Carlo – come «ornamento del mondo, e di natura» (v. 72), mutua un lessico quattrocentesco (Lorenzo de' Medici, *Comento, Nuovo argomento*, 2). Poco più rilevante la clausola in *tricolon* consistente nel v. 77 («porge i voti, apre il cor, scossa la piaga»), il cui ultimo membro costituisce *variatio* per motivi sintattici («scossa» è participio passato per 'scagliata', 'inflitta', e innesca con «la piaga» una sorta di ablativo assoluto).

Un capitolo a parte è rappresentato dalla fluidità, o meglio irregolarità sintattica di varie sezioni dell'«oda», difetto probabilmente

¹ La peste «invisibil spaventa» e «senza mostrarsi uccide» nei *Furori* dell'Orrigoni, cit., p. 6.

imputabile, più che all'imperizia dello scrittore, alla negligenza del pur elegante copista (che incide in particolare sulla rarefatta interpunzione) ed allo statuto non definitivo del componimento, ancora in fase di approvazione (come si evince dalla breve dedica) e successivamente mai approdato alle stampe. I vv. 8-9 («che sepolte ne' sensi egri infelici / fatal bersaglio alle saette ultrici») sembrano ad esempio mancare di una copula che colleghi il presunto soggetto, le «[genti] sepolte» al predicato «fatal bersaglio», né pare sintatticamente risolutivo considerare quest'ultimo un'apposizione accostata molto ellitticamente al sostantivo cui è riferita. Irrilato rispetto al resto del periodo compreso nei primi sei versi della seconda strofa appare l'intero v. 13 («cancellerà del Fato ardita mano»), leggibile soltanto *ad sensum* come riferito all'«Assiria» e alle sue «cene superbe» (ma le «straggi e ruine» sono certamente oggetto di «predisse»). Scollegato dal periodo è anche il v. 17 («è meta al regno, ed alla vita il fine»), che però – anche per la consonanza con alcuni versetti di *Isaia*, 10 – può intendersi come sorta di citazione, 'trascrizione' della «sentenza» che l'«ardita mano» del fato «scrisse».

L'intento dello scrittore di generare un'ingegnosa antitesi fra «cancellerà» e «scrisse», insomma, finisce per produrre una proposizione sostanzialmente oscura. Piuttosto ambiguo è poi il relativo «del cui» presente al v. 54; sembra potersi indifferentemente riferire agli «uomini» del v. 52 (il cui «severo e trionfante orgoglio» meriterebbe, come paradossale 'trionfo' – «Campidoglio» – una «tomba funebre»), oppure alla morte, evocata perifrasticamente al v. 53 (in tal caso il suo «orgoglio» si tradurrebbe nel trionfo – «Campidoglio» – culminante nella «tomba funebre»). La sintassi della sesta strofa, infine, appare solo a tratti alterata dalla frequenza di soluzioni anastrofiche («dagli oppressi dal duol languidi petti», v. 58; «veggon confusi i più potenti e forti / i propri fati nelle piaghe ai morti», vv. 63-64). Come si illustrerà meglio nella nota al testo, si è intervenuti alquanto decisamente sull'interpunzione del manoscritto (assente in particolare ai vv. 60-62, con grave danno all'intelligibilità del periodo), per evidenziare il nesso sintattico fra i participi «naufraghi e sommersi» ed il sostantivo «petti» e, con esso, l'anafora «spesso [...] e spesso».

Nell'insieme, dunque, il Taverna non esibisce spregiudicate velleità metaforico-concettuali. L'architettura stilistico-retorica dell'«oda» agisce soprattutto sull'ordine del discorso e su strutture minime e di

parola, senza insomma cedere alle tentazioni di una rappresentazione della peste esasperata dalle tinte forti dell'eloquenza secentista. L'archivio tematico appare pertanto piuttosto ridotto, e tuttavia non rinuncia ad un ampio apporto di stilemi, sintagmi e formule desunte dalla poetica contemporanea, segnatamente da un Marino trasversalmente visitato, e più occasionalmente dal Tasso. L'operazione, però, nel suo complesso sembra non riuscire. A differenza di quanto accade nella *Clio* – la cui impressione dovette sollecitare il Taverna alla stesura di un testo più sorvegliato – l'«oda» appare fortemente lacunosa sotto il profilo dell'interpunzione e dell'architettura sintattica dei periodi, in conseguenza di un'opzione stilistico-retorica ed ideologica così composita da non risultare completamente governata.

2. IL NAVILIO GRANDE INARIDITO DA' FRANCESI DI CARLO TORRE

Se il Taverna rappresenta una figura pressoché sconosciuta nella sua vicenda biografica ed intellettuale, le coordinate concernenti Carlo Torre sono invece certamente più note, benché manchi tuttora, per l'autore del *Ritratto di Milano*, un approccio storico-critico specifico.¹ Il *Navilio*, va subito avvertito, costituisce la pubblicazione d'esordio del Torre trentenne, che, già formatosi in studi giuridici e poi laureatosi in teologia, avrebbe dato solo successivamente alle stampe una poligrafica produzione, che evidenzia una non comune sperimentazione di vari generi letterari. Vi si distinguono il romanzo (*La regina sfortunata*, 1639; *Del re tiranno*, 1642) e il romanzo sacro (*Il gastigo ingiusto*, 1657), il poema eroicomico (*I numi guerrieri*, 1640), la pastorale (*Il re discacciato dal figlio*, 1641; *L'amor impossibile fatto possibile*, 1648; *Il pastor fortunato*, 1666), il dramma di argomento morale (*La ricchezza schernita*, 1658; *Arianna*, 1660; *La pellegrina ingrandita, ovvero La regina*

¹ Cfr. FILIPPO ARGELATI, *op. cit.*, coll. 1538-1540, 2040; FILIPPO PICINELLI, *Ateneo de' letterati milanesi*, Milano, Vigone, 1670, pp. 130-132; [ANGELICO APROSIO], *La Biblioteca Aprosiana*, Bologna, Manolesi, 1673, pp. 597-600. Si vedano inoltre DOMENICO ORTISI, *I 'Numi guerrieri' di Carlo Torre*, «Italia», xxxix, 1, 1962, pp. 21-30; UBERTO MOTTA, *L'ombra del Pastor fido. Guarini e gli autori milanesi dell'età barocca*, in *Rime e lettere di Battista Guarini*, Atti del convegno di studi di Padova (5-6 dicembre 2003), a cura di Bianca Maria Da Rif, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2008, pp. 259-292; le schede torriane curate da Uberto Motta e Marco Corradini in «*Sul Tesin piantaro i tuoi laureti*». *Poesia e vita letteraria nella Lombardia spagnola*, catalogo della mostra di Pavia (19 aprile-2 giugno 2002), Pavia, Cardano, 2002, pp. 286-288, 296-299.

Ester, 1666; *La gioventù ravveduta*, 1670), e infine l'agiografia (*Specchio per l'anime religiose, cioè Vita della Beata Veronica monaca del venerabile monasterio di S. Marta di Milano*, 1652). Altre opere sceniche sono testimoniate da Picinelli e Argelati, insieme ad una vasta produzione lirica manoscritta. L'orientamento politico-istituzionale dell'attività letteraria del Torre è esplicitato da alcune dediche e committenze (i *Numi guerrieri* gli erano stati commissionati da Teodoro Trivulzio, il *Re discacciato* è dedicato ad Ercole Trivulzio, figlio di Teodoro,¹ e la *Pellegrina ingrandita* a Margherita Teresa d'Austria, figlia di Filippo IV), e dal fatto che gli stessi *Numi* furono biasimati, per eccesso di adulazione filospagnola, dal modenese Giovan Battista Livizzani nello *Zimbello, ovvero la Italia schernita*, cui il Torre replicò sotto pseudonimo nel 1641, con le *Zimbellate al zimbello, ovvero l'Italia riconosciuta*. La morte lo colse nel 1679, pochi anni dopo la pubblicazione del *Ritratto di Milano*, avvenuta nel 1674 per i tipi milanesi di Federico Agnelli.

Si fornisce di seguito la descrizione bibliografica della pubblicazione contenente la canzone di Carlo Torre, nell'esemplare conservato dalla Biblioteca Ambrosiana con collocazione [S.I.G.III.7/6]:

IL NAVILIO / GRANDE / DI MILANO / Inaridito da' Francesi / CANZONE / DEL SIGNOR CARLO TORRE / *Al Signor* / ANGELO MARIA TRADATI / Regio Ragionatto per S.M.C. presso / il Magistrato Straordinario dello / Stato di Milano. / [fregio] / IN MILANO, / [linea] / Per Filippo Ghisolfi. M.DC.XXXVI. / *Con licenza de' Superiori*.

Pagine 8, mm 180×135. Registro π_2 . Numerazione da 3 (π_{2r}) a 8 (π_{4v}).

π_{1r} : frontespizio; π_{1v} : bianca.

π_{2r} (=3): Signore. / Il vivere sotto al lauro d'una protezione estimabile... / Affettionatissimo Seruitore / Carlo Ferrandi.

π_{2v} - π_{4v} (=4-8): Il Navilio grande di Milano inaridito. / CANZONA. / *Con due labra assetate...* / *Che a labra asciutte il suon rauco compare.* / [fregio].

Come confermano gli studi storici e numerosi interventi coevi a stampa, la questione del sistema idrico lombardo rappresentava, nel Seicento milanese, un tema infrastrutturale al centro del dibattito politico ed ingegneristico, nonché di parte della propaganda spa-

¹ Il rapporto con i Trivulzio è confermato dal fatto che Torre fu anche, dal 1655, canonico in S. Nazaro, chiesa milanese storicamente collegata al casato, presso cui aveva detenuto una cappellania anche Brunoro Taverna.

gnola.¹ Ciò comportava, sia pure sporadicamente, l'assunzione del Naviglio – s'intenda qui l'intero sistema idrico recante a Milano le acque del Ticino e dell'Adda, nonché il fossato interno alla città da queste alimentato² – a sorta di luogo letterario: lo dimostra una canzone sopra il *Navilio di Milano* pubblicata da Claudio Trivulzio nel 1636 all'interno delle *Pregchiere d'Italia*,³ caso pressoché esclusivo se si considera che lo stesso Torre, nel *Ritratto di Milano*, opera non certo avulsa da un compiacimento paesistico a tratti visionario, avrebbe riservato al Naviglio una rappresentazione sostanzialmente marginale.⁴ Muovendo, dunque, da una prospettiva politico-ideologica allineata con l'amministrazione spagnola, la canzone del Torre fa riferimento ad un episodio ben determinato nell'ambito del conflitto franco-spagnolo recentemente scoppiato anche nel Settentrione italiano. Nel giugno del 1636, infatti, le forze franco-piemontesi guidate da Henri II de Rohan e Charles de Créquy, già di stanza in Valtellina e nel Ducato di Savoia, erano convogliate tra il Novarese e il Pavese per muovere verso lo Stato di Milano. Qui avevano rotto gli argini ed il collettore che incanalava le acque del Ticino nel Naviglio Grande (segnatamente lo scaricatore di Nosate), isolando in tal modo Milano dalla sua principale fonte irrigua e di approvvigionamenti provenienti dalla parte occidentale dello Stato. Sollecitate dallo sconcerto della cittadinanza e dall'eccezionalità dell'azione, le autorità spagnole, rappresentate dal Gran Cancelliere Antonio Briceño

¹ Sulla rete idrica lombarda si ricorra al recente EMPIO MALARA, *Il Naviglio di Milano*, Milano, Hoepli, 2012, ma per riferimenti più completi circa la storia del Naviglio e la sua codificazione letteraria rimando alla sezione *Lo scenario milanese* compresa nel profilo introduttivo della citata edizione complessiva dell'opera poetica di Claudio Trivulzio, già parzialmente edita in GIUSEPPE ALONZO, *Dal Naviglio al Duomo passeggiando verso il Castello. Claudio Trivulzio: una 'guida in versi' nella Milano seicentesca*, in *La letteratura degli italiani. Rotte confini passaggi*, Atti del XIV Congresso dell'Associazione degli Italianisti Italiani (Genova, 15-18 settembre 2010), a cura di Alberto Beniscelli, Quinto Marini, Luigi Surdich, Genova, Università degli Studi di Genova, 2012, pp. 1-13. Si può anche fare riferimento all'intervento di GIANMARCO GASPARI, *I navigli nella letteratura*, presentato il 16 ottobre 2008 presso l'Istituto Lombardo – Accademia di Scienze e Lettere nell'ambito della giornata di studi *I Navigli dal Ticino a Milano e Pavia*.

² Naturalmente la canzone torriana fa esclusivo riferimento al Naviglio Grande, cioè il corso d'acqua artificiale che, terminato nel 1211 ma continuamente perfezionato anche con il contributo di Leonardo, conduce tuttora le acque del Ticino a Milano, dove confluisce nella Darsena.

³ Cfr. CLAUDIO TRIVULZIO, *Le preghiere d'Italia*, cit., pp. 31-34; per un commento esaustivo rimando alla detta edizione moderna complessiva dell'opera poetica del Trivulzio.

⁴ Cfr. CARLO TORRE, *Il ritratto di Milano*, Milano, Federico Agnelli, 1674, p. 84.

Ronquillo, agirono tempestivamente, ricostituendo la Guardia Civica a difesa delle patrie mura e destinando il governatore dello Stato, Diego Felipe de Guzmán marchese di Leganés, al fronte ticinese di Tornavento. Qui, com'è noto, il 22 giugno 1636 ebbe luogo una delle più cruenti battaglie del conflitto franco-spagnolo nel Settentrione italiano, terminata con almeno duemila perdite per entrambe le parti e senza esiti chiaramente favorevoli ad alcuna delle due.¹

A differenza dell'ode taverniana, la canzone del Torre si presenta più esplicitamente come un lamento pronunciato da un'ipotiposi del soggetto languente, cioè il Naviglio stesso. Il monologo del fiume (o il dialogo tra fiumi), del resto, rappresentava nel secolo una strategia particolarmente gettonata nell'ambito della poesia epitalamica, epicedica ed encomiastica in generale, codificata principalmente, in tal senso, dal *Tebro festante* di Marino. Praticando una soluzione tutt'altro che sconosciuta nella tradizione,² il Torre adopera in questo caso il *planctus fluminis*, agevolato dal facile tropo 'pianto-fiume', che governa la struttura stessa della canzone, e da un suo perfezionamento ingegnoso, collegato alla fattispecie storica del Naviglio «inaridito», cioè privato d'acqua e, dunque, di 'lacrime': va infatti preavvertito che, rispetto all'«oda» del Taverna, la canzone torriana evidenzia uno statuto stilistico, retorico e testuale ben più solido e disinvolto, orientato alla libera esibizione di quel concettismo che l'abate aveva, invece, soffocato in quanto condizionato da referenti istituzionali non solo 'spagnoli', come in questo caso, bensì anche esplicitamente antibarocchi. Già la dedica della canzone – un componimento in nove strofe rimate ABCABCADD con congedo XYXY, pubblicato in opuscolo per i tipi milanesi di Filippo Ghisolfi – firma-

¹ Cfr. DAMIANO MUONI, *Collezione d'autografi di famiglie sovrane celebrità politiche, militari, ecclesiastiche, scientifiche, letterarie ed artistiche*, II, Milano, Colombo, 1859, p. 47; GIUSEPPE BRUSCHETTI, *Raccolta delle opere idrauliche e tecnologiche*, II, Torino, Botta, 1864, p. 136; sull'accaduto e sui provvedimenti si ricorra inoltre alla documentazione conservata presso l'Archivio di Stato di Milano, Finanze (parte antica), b. 526. La battaglia di Tornavento è dettagliatamente relazionata in GIROLAMO BRUSONI, *Dell'istoria d'Italia*, IV, Venezia, Fortezza, 1661, pp. 129-134. Claudio Trivulzio avrebbe dedicato alla battaglia il primo dei poemetti delle *Imprese fatte ultimamente in Italia dall'Eccellentiss. Sig. Marchese di Leganes*, Milano, s.e., 1639: rimando al profilo introduttivo dell'edizione complessiva dell'opera trivulziana ed al commento a questo poemetto per un più esauriente inquadramento storico e bibliografico sulla battaglia, e in generale sulla vicenda militare di Diego Felipe de Guzmán di Leganés.

² Si confronti ad esempio LUISELLA GIACHINO, «*Al carbon vivo del desio di gloria*». *Retorica e poesia celebrativa nel Cinquecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2008, p. 81.

ta dal libraio Carlo Ferrandi e indirizzata ad Angelo Maria Tradati, ragioniere generale del Magistrato Straordinario e poi della Regia Camera,¹ preannuncia l'apparato tematico che regola il testo, pur declinandolo a chiare finalità cortigiane:

Il vivere sotto al lauro d'una protezione estimabile, i fulmini de gli odi non così fieri danneggiano. Questo querelante, c'ha sete, nel suo miserabile stato, se non può inumidirsi le labra col suo proprio licore, all'ombra di qualche pregiata virtù almeno refrigerarsi vorrebbe.

L'apparizione *ex abrupto* del Naviglio rispetta i crismi di una personificazione antropomorfa di usuale stampo secentesco,² pur basata su un cromatismo fisionomico di derivazione lirico-amorosa. L'accostamento dei «coralli» e dei «rubini» al colore delle «labbra» è infatti comune nella poesia erotica contemporanea, mentre il sintagma «perle sgelate» rappresenta un ingegnoso perfezionamento del tema 'lacrima-perla', che pare tuttavia avvicinato all'altrettanto comune tropo 'dente-perla' così come in Marino, *Lira*, II, 78 («ivi forma le perle [...] / gelate in bocca, e liquide negli occhi»)³ L'auto-rappresentazione del Naviglio, che culmina nell'iterazione sillabica «spiego [...] spirante», in posizione estrema di verso (v. 5), dà l'avvio alla più topica e vocativa formula d'apertura del *planh*: «Piangete». Esaurita in un distico questa stereotipata espressione (che prefigura la struttura chiastica «Piangete [...] formate»), il lavorio concettoso dello scrittore torna al centro del discorso poetico, e propone, con l'esaltazione performativa dovuta alla natura stessa del locutore, l'implicito accostamento 'pianto-fiume' (vv. 8-9). Il suo perfezionamento sorge dal fatto che il motivo appare in forma antitetica, cioè in un'assenza espressa dal periodo ipotetico che occupa il distico, e che ricalca altresì il tema delle lacrime inaridite, del pianto impossibile. L'accostamento 'pianto-fiume' è dissimulato, insomma, tanto sul piano storico (l'inaridimento del Naviglio) quanto retorico (il languente non ha più lacrime per esprimere lo sconforto). L'iper-

¹ Cfr. FEDERICO CHABOD, *Il ducato di Milano e l'impero di Carlo V*, III, *Carlo V e il suo impero*, Torino, Einaudi, 1971, p. 459; *Storia dell'economia italiana*, I, *Secoli VII-XVII*, a cura di Carlo Maria Cipolla, Torino, Einaudi, 1959, p. 569.

² Cfr. MARCO ARNAUDO, *Il trionfo di Vertunno. Illusioni ottiche e cultura letteraria nell'età della Controriforma*, Lucca, Pacini Fazzi, 2008.

³ Anche il tema della «corona» intesa al viso o alle labbra dai denti è mariniano (*Galeria, Pitture, Ritratti. Uomini, Filosofi ed umanisti*, VII, 51).

bato «ondeggiar [...] l'argento» costituisce, sotto il profilo tropico, una più scontata mutuazione mariniana (*Adone*, XIX, 366, 6). Ad ogni modo, il ricorso al correlativo metaforico della «corona» e il suo collegamento al tropo 'acque-«argento»' sarebbe stato meglio esplicitato nel *Ritratto di Milano*, in riferimento non al Naviglio Grande, bensì al fossato interno milanese:

Rimirate le vaghezze, che rende alla nostra Città il Canale d'acqua corrente chiamato da' Milanesi Navilio: ondeggiale intorno quasi cerchio perfetto; avvezza ella ne' passati tempi di coronare gl'imperadori con diadema di ferro, viene cinta addresso dall'Arte con corona di molle argento.¹

La complicazione iperbatica del discorso è amplificata nella seconda strofa, con la cospicua separazione del verbo «mi tolse» dall'oggetto «lubrico il passo» per 'corso fluviale' (vv. 10-13),² a sua volta eco mariniana.³ Anche la digressione che l'iperbato include merita tuttavia uno scioglimento, essendo alterata da un ordinamento sintattico anastrofico: la «barbara man» dei franco-piemontesi avrebbe cioè inaridito il Naviglio (*id est* gli avrebbe sottratto il «lubrico passo») per ridurre in propria balia («far [...] a' suoi voleri») la città di Milano (per metonimia «vostre mura» – ove il possessivo, come il dativo «a voi» nel v. 16, va collegato al vocativo «cittadini»), 'seggio superbo' e quindi non paragonabile («non pari») alla natura ignobile dell'animo («l'esser») dei suoi nemici. La cesura presente al v. 13 («il passo // e volse») comporta una ripresa verbale in rima rispetto al coordinato «mi tolse» ed una prosecuzione del periodo in *variatio* rispetto al precedente («mi tolse [...] il passo» > «volse / vedermi»). La formula «inargentar lidi stranieri» (da intendere analogicamente per 'arricchire' più che per 'bagnare') è approfondita nel finale di strofa (vv. 15-18),⁴ laddove la proposizione causale «ch' il cammin distolse» va letta come complemento anche rimico di «tolse» e «volse», allorché «tributo» costituisce il verbo, in anastrofe, donde dipende l'oggetto «incarchi cari». Quest'ultimo è, peraltro, sintagma già

¹ CARLO TORRE, *Il ritratto di Milano*, cit., p. 15.

² «Barbara man *mi tolse*, / per far di vostre mura a' suoi voleri / seggi superbi, a l'esser suo non pari, / *lubrico il passo*» (corsivi miei).

³ «Lubrico piè» in *Lira*, I, *Rime marittime*, XLII, 7, mentre per «lubrico passo» si confronti uno dei *Tre idillii* di GIACOMO GRAVINA, Palermo, Decio Cirillo, 1621, p. 58.

⁴ «Non più gl'incarchi cari / a voi tributo, ch' il cammin distolse; / ma sitibondo i' peno in fra l'arene, / chiedendo aita da l'eterne scene».

tassiano (*Rime*, 1116, 3), mentre il v. 17 pare costituire un'amplificazione del nesso «sitibonde arene» di Gaspara Stampa (*Rime*, cxxxiii, 7). La più innovativa formula «eterne scene», cui il Naviglio dichiara di domandare aiuto nelle avversità, costituisce probabilmente una perifrasi metaforica riferita alla divinità.

La prima parte della terza strofa (vv. 19-23)¹ è dominata dall'accostamento 'Naviglio-tomba', che, secondo la strategia metaforica dell'«indice categorico», produce una sequenza di tropi derivati, appartenenti al lessico funerario, a cominciare dal canale «vedovo», cioè 'privo' delle acque. Anche questi versi sono caratterizzati da un'accurata testura stilistica, che evidenzia soprattutto l'iperbato «Chi [...] mi vede [...] mi dice», e il costrutto simmetrico del v. 21, con verbo in posizione centrale e attributi chiastici. L'iperbole «de' rivi la Fenice», da riferirsi chiaramente al predicato d'inesauribilità associato al corso d'acqua, va ricondotta ad una topica fluviale ricorrente nei *mirabilia urbis*, e segnatamente proprio al Naviglio nel caso milanese.² Come d'altronde accade anche nella canzone intorno al *Navilio di Milano* di Claudio Trivulzio – e come è lecito attendersi in seno ad una poetica secentista – l'elogio del canale artificiale presuppone ed enfatizza la sua osmosi con i fiumi naturali, anzi il superamento di essi, coerente con il principio della vittoriosa emulazione artistica della natura. Nel Torre, tuttavia, la celebrazione del Naviglio non esibisce mai i caratteri di un elogio infrastrutturale vero e proprio, dunque orientato – come nel Trivulzio – ad esaltare in primo luogo le virtù irrigue, mercantili, paesaggistiche e finanche diportistiche del canale (in conformità con i presupposti irenici e antimilitaristici delle *Pregchiere d'Italia*). Al contrario, la celebrazione torriana si configura in prevalenza come lamento di stretto argomento politico, ed in tal senso subordinato ad una rappresentazione militaristica del Naviglio, fatalmente circoscritta anche sotto il profilo poetico.

Anche per questo, il trionfo del canale passa esclusivamente attraverso una sua trasfigurazione mitica e trascendente: ecco, allo-

¹ «Chi vedovo mi vede / del mio liquido umor, tomba mi dice; / fredde membra conservo, ossa d'orrore / hanno insepolta sede, / benché i' fossi de i rivi la Fenice».

² Nella fattispecie del Naviglio si faccia riferimento a BONVESIN DA LA RIVA, *Le meraviglie di Milano*, a cura di Paolo Chiesa, Milano, Mondadori-Fondazione Valla, 2009, pp. xxviii-xxxix e 12.

ra, intervenire l'accostamento 'Naviglio-cielo' (il sintagma «Ciel di stupore» ricalca il Marino, *Adone*, I, 43, 8), nonché l'iperbole dei «superbi pini» che lo avrebbero solcato in tempi migliori, ma che poco hanno a che fare con i barconi che, in realtà, potevano soli e molto lentamente navigarlo. L'apparato scenico qui esibito dal Torre sottende inoltre numerosi debiti, tra cui, a parte la scontata metonimia «pini» per 'navi', si può ricordare un mariniano «pino alato» (*Lira*, III, *Lodi*, XXVI, 6). Al distico finale di strofa il Torre riserva una più lineare similitudine («Or rassembro»), priva di soluzioni stilistico-concettuali rilevanti – a parte le minime anastrofi che suggellano i versi e l'espressione analogica «ferito» per 'arso dalla calura'¹ – ma impreziosita dal cromatismo smeraldino, che solo il Marino (*Dicerie sacre*, III, 12) aveva esplicitamente riferito al cielo. L'assetto fonetico di queste prime tre strofe è denso, ma non esasperato in fatto di soluzioni allitteranti. La natura 'equorea' dell'argomento e, d'altro lato, la dimensione tragica del lamento comportano, rispettivamente, allitterazioni gemine prevalentemente palatali, alveodentali liquide e vibranti («oltraggi», «stillarei», «ondeggiar», «seggi», «passo», «orrore», «rassembro», «terren»), ed aspre, basate su una radice occlusiva e/o vibrante. Altre allitterazioni agiscono a livello più topico, ed hanno pertanto un rilievo esornativo circoscritto, occasionalmente paronomastico ed in inarcatura («spiego [...] spirante»; «vostre [...] voleri»; «seggi superbi, a l'esser suo»; «volsse / vedermi»; «vedovo mi vede»; «insepolta sede»).

Allude, ma con astrazione puramente 'eroica', alla funzione irrigua del Naviglio la quarta strofa,² che muove da un'esibita anastrofe («Fra di Cerere i regni», v. 28) per poi attestarsi su un ordinamento alquanto lineare del discorso. Esso appare infatti incardinato su ben determinate correlazioni anaforiche («non più [...] non più») e su precisi nessi logico-sintattici («ond'», «e non», «in tanto», «e quelle»). Minimi gli espedienti concettuali degni di nota, presentando la strofa un'architettura sostanzialmente referenziale: evidente il correlativo oggettivo dei «regni» e dei «tesori» di Cerere (vv. 28-30), per spicuo il traslato mariniano «vive perle» per 'acque' (v. 30, da *Sampo-*

¹ Si pensi già a DANTE, *Purgatorio*, XXVI, 4 («feriam i sole in su l'omero destro»).

² «Fra di Cerere i regni / non più bacio l'ariste, e non più ingemmo / con le mie vive perle i suoi tesori / [...] in tanto a me conviene arso languire, / e quelle per l'ardor secche morire».

gna, II, 338), scontato il ricorso mitologico a «Febo» per 'Sole' (v. 33). Di tono vagamente gnomico è il distico costituito dai vv. 31-32, che sembra esprimere la fine dell'aurea età di Cerere e della funzione irrigua del canale (i «delusi disegni») per catalizzarla in una riflessione di carattere apocalittico («ond'entrambi perir tutti dovremmo»). Il distico presenta, inoltre, un folto tessuto allitterativo (l'iterazione della dentale sonora al v. 31 e delle dentali sorde con vibranti al successivo), indice di un'intensificazione apodittica del discorso. In realtà, l'intera conclusione della strofa esibisce stratagemmi simili, pur meno concentrati: tanto l'iterazione delle gemine («bollori», «avvampa», «raffrena», «secche»), quanto quella della radice etimologica «arso [...] ardor» ne enfatizzano la dinamica rappresentazione distruttrice.

L'ispirazione tragica fin qui posta al centro del lamento del Naviglio muta, nella seconda parte della canzone, in un registro ideologico e militaristico più viscerale, che trascende immediatamente ai modi dell'invettiva. Al mito di una Milano edenica e pacifica – parecchio subordinato alle istanze della propaganda spagnola – corrisponde il barbaro intervento franco-piemontese, latore di «pensieri crudeli» e di «voglie sfrenate» subito marchiati in senso eterodosso, ereticale («spergiuri», «infedeli», vv. 40-43). Ciò corrisponde ad una posizione filospagnola ricorrente nell'esegesi storico-letteraria dei fatti del 1635-'36, tesa ad interpretare in chiave eterodossa il patto – in realtà basato su un'occupazione territoriale – tra francesi e grigionesi circa il controllo della strategica Valtellina: una esegesi imperniata sull'accostamento 'anticristiano', e non meramente politico, fra il protestantesimo del Rohan e quello degli svizzeri. A questo si unisce un'esegesi partigiana della stessa battaglia di Tornavento («tal duello»), che il Torre non si fa scrupolo – come il Trivulzio delle *Imprese*¹ – di esaltare come una netta vittoria spagnola (vv. 44-45: «'n tal duello / vi fu il suol, che premete oscuro avello»), ma che in realtà, come s'è detto, aveva sortito esito incerto e numerose vittime. Che la dimensione politico-ideologica prenda ora il sopravvento, nella testura del lamento, è confermato dalla relativa assenza

¹ Su questi parossismi dell'esegesi storica filospagnola rimando al commento delle *Imprese del marchese di Leganes* accluso alla già citata edizione moderna dell'opera poetica di Claudio Trivulzio.

di espedienti stilistico-retorici, orientati all'esornazione del discorso poetico. Minime sono le anastrofi («Di non aver mi spiace»), trascurabili appaiono le formulazioni concettuali («il suol [...] avello»),¹ e totalmente subordinata al messaggio ideologico, e dunque forzata, si rivela anche la nuova antropomorfizzazione del Naviglio («vaste braccia», forse da intendere per 'canali derivati'). La sesta strofa non rappresenta altro che l'esacerbazione della precedente. Lo scontato scherno della fazione francese, basato sul diletteggio dell'emblema, costituiva a Milano un *topos* della letteratura filospagnola contemporanea.² Anche in questo caso, il sarcasmo misogallico («gracchiar», «schiere pennute», «spennato», vv. 48-54) occupa l'intera strofa e lascia poco spazio ad altre soluzioni stilistico-concettuali, se si escludono quelle finalizzate all'elogio eroico dello spagnolo. L'encomio è basato su una rappresentazione della fazione lombarda affatto antitetica rispetto a quella franco-piemontese. Al diletteggio emblematico del «vostro augel» corrisponde l'araldica virtuosa del «Leon» castigliano, mentre alla condotta ereticale del francese si oppone la trasfigurazione trascendente dello spagnolo: nell'«Ibera deidade» inviata a Milano dal «re», Filippo IV, è quasi certamente da rinvenirsi il Leganés, governatore del *Milanesado* e capitano delle milizie lombarde nei conflitti in corso nel Settentrione italiano, segnatamente sul fronte piemontese. Lo scherno riservato al francese è enfatizzato da una serie di allitterazioni basse, cantine più che eroiche, e prevalentemente gemine («dibatti», «gracchiar», «s'azzuffi», «fellone»).

La settima e l'ottava strofa, pur distinte da registri differenti, rivelano un'approfondita osmosi ideologica. Entrambe, infatti, appaiono bipartite: ad una prima parte di natura lirica, ora intimistica ora paesistica, corrisponde una seconda ispirata all'invettiva misogallica e all'esaltazione dello spagnolo. Nella settima strofa (vv. 55-59),³

¹ L'espressione può richiamare GIOVAN BATTISTA MARINO, *Adone*, IX, 46, 2.

² Il diletteggio dell'emblema è frequente, infatti, soprattutto nelle *Imprese* di Claudio Trivulzio, cui si rinvia, ma occorre abitualmente nell'encomiastica misogallica di Carlo Giuseppe Orrigoni, per cui cfr. il mio *Il 'trasformismo' di un poeta istituzionale nel 'decennio della svolta': Carlo Giuseppe Orrigoni da Milano a Genova (1627-1644)*, in «*Maraviglia del mondo*». *Letteratura barocca tra Liguria e Piemonte*, Atti dell'VIII Convegno ligure-piemontese 'Il varco è qui?' (Carcare, 25 maggio 2013), a cura di Giannino Balbis, i.c.s., prodromo ad una monografia sullo scrittore.

³ «Spero di ritrovare / co' l mio solito piè l' alte mie mura, / e se per te mi veggo in questo eccesso, / èmmi caro il penare, / ch' ancora i' soffirei doppia l'arsura».

l'orientamento lirico è suggerito dalla diffusione di pronomi possessivi e dativi («mio», «mie», «mi») che mirano a proiettare l'osmosi tra il Naviglio e la città in un'ideale dimensione erotica, enfatizzata da una non casuale fenomenologia 'psicologica' – dal «caro penare» all'«arsura», mista d'ira per il sopruso e d'amore per la patria. Lo stesso orientamento emerge, nell'ottava strofa (vv. 64-68),¹ da un'autorappresentazione idillica del corso d'acqua che, pur idealmente rivolta al «tu» nemico, sveste i moduli dell'invettiva per tornare al rimpianto paesistico della sezione incipitaria. A tal fine, peraltro, la strofa ricorre a cospicue mutuazioni dalla lirica moderna. Se lo stilema «membra ignude», per 'alveo prosciugato', va collegato all'antropomorfizzazione del Naviglio che governa l'intera canzone, «bel monile», per 'acque', è variazione sul tema delle «perle» e dell'«argento» ('acque-gemme' è, ad esempio, nel Marino, *Lira*, I, *Rime marittime*, xxxi, 8), così come di eco mariniana è la radice metonimica e metaforica del v. 68, riferita ai pesci: nella «schiera gentile» dotata di «squama d'or» in atto di 'scherzare' confluiscono, ad esempio, *Adone*, I, 91 e *Lira*, I, *Rime marittime*, vi e xxii, 12-14, oltre che, per la clausola, *Adone*, xii, 209, 4. Le parti terminali delle strofe settima e ottava, come detto di natura accusatoria, evidenziano una struttura prevalentemente inarcata, orientata all'alterazione dell'ordine del discorso («fiere e crude [...] Atropo e Cloto», vv. 69-70) e ad un reticolo allitterativo aspro, segnatamente dentale e vibrante. L'apparato ideologico non muta significativamente rispetto alle strofe precedenti, di cui sostanzialmente si riprende la rappresentazione tirannico-eterodossa del francese e cristiana dello spagnolo:

Non sarà mai permesso,
 ch'un sacrilego cor venga a regnare
 con tirannica destra, ove risiede
 a stupore d'ogn'un casta la Fede.

(vv. 60-63)

Il perfezionamento consiste piuttosto nell'aggregazione dell'anatema (vv. 69-72),² che conferisce al *planctus* il registro della predica

¹ «Tu mi fermasti il moto, / non più porta il mio seno il bel monile, / vivo senza la vita a membra ignude, / non più si vede a nuoto / scherzar con squama d'or schiera gentile».

² «Spero, che fiere, e crude / troncheranno il tuo stame Atropo, e Cloto, / e quanto fu l'ardore al penar mio, / tanto più del tuo umor correrà un rio».

apocalittica, e che al tempo stesso contiene il punto di collegamento a distanza fra la retorica tragico-lirica del rimpianto e quella censoria dell'apostrofe. L'auspicio di morte riservato al francese, infatti, si concreta in una sorta di contrappasso (vv. 71-72), che riprende testualmente il lessico lirico del *planh* («èmmi caro il penare», v. 58): l'identica formula ottativa («Spero», vv. 55 e 69) esalta il capovolgimento dell'«arsura» e del «penare» patetico-patriottici del Naviglio – *id est* della comunità milanese – nell'«ardore» e nel «penar» augurati, in egual misura ma con sbocco esiziale, al francese. Com'è chiaro, poi, il ricorso al *topos* del 'fiume di sangue' (v. 72) assume un'efficacia metaforica particolare nell'ambito di un anatema elevato da un'ipotiposi fluviale. L'ultima strofa non comprende che il perfezionamento infernale dell'anatema appena scagliato. Qui l'emblema francese del gallo non è oggetto di semplice dileggio, come nelle strofe precedenti, bensì di una sorta di simbolica dannazione: «infausto ordigno» del «tartaro d'Averno» (v. 77) – espressione che probabilmente allude al gallo biblico, simbolo del rinnegamento di Pietro – il francese è derubricato a creatura infernale, in quanto essere ferino e dunque privo di fede, anzi carico dei vizi già passati in rassegna attraverso l'iconografia del gallo («empio e ferigno»,¹ «superbo», «troppo superbo»²). Il belluino accostamento fra la selva e l'oltretomba infero è di chiara radice topica, esplicitato ai vv. 78-80 («Più direi; ma riserbo / il mio giusto gridar, fin che s'inseve / in un centro d'infamia il tuo furore»), laddove «centro d'infamia» rappresenta evidentemente una perifrasi infernale, conchiusa nel verso finale di strofa dal chiasmo «superbo augel, mostro d'orrore», i cui sintagmi costituiscono echi mariniani (nel primo caso proveniente dal Tansillo).³

Il congedo riprende ed amplifica il *topos* del 'silenziamento' già dichiarato al v. 78, peraltro con colloquiale eco ariostesca o bernesca.⁴ Il registro, che prima era sollevato dalla parentetica rivendicazione

¹ È diretta eco tassiana (*Rime*, 598, 4: «ricopri tu ferigno empio furore»).

² Si può richiamare, tra i moderni, TORQUATO TASSO, *Mondo creato*, v, 862: «È pomposo il pavon, superbo il gallo».

³ Cfr. GIOVAN BATTISTA MARINO, *Adone*, xx, 324, 1 («superbo augel»), da LUIGI TANSILLO, *Canzoniere*, vi, sonetto 206, 1; GIOVAN BATTISTA MARINO, *Galeria, Pitture, Ritratti. Donne, Belle, caste e magnanime*, xviii, 7 («mostro d'orrore»).

⁴ Cfr. LUDOVICO ARIOSTO, *Cinque canti*, 1, 111, 6 («ne l'altro Canto mi riserbo a dire»), e FRANCESCO BERNI, *Rime*, xxxvi, 67 («e mi riserbo a bocca a dire il resto»).

al «giusto gridar» (altro sintagma ariostesco),¹ adesso è sostenuto da una rassegna di forme verbali e aggettivali che intensificano il carattere tragico del congedo, riportandolo, dopo l'ampia digressione accusatoria, allo stile lirico-patetico della prima parte del componimento. In tal senso, il *topos* della canzone 'umiliata' e 'silenziata',² al netto di alcune espressioni neutre («non più garrire», «languire»), è supportato dall'ingegnosa trasfigurazione dello scrittore nell'ipotiposi del canale prosciugato, incapace tanto di «penare», perché ormai «arido» di 'lacrime-acque' (v. 83, così come ai vv. 6-9), quanto di cantare, cioè di comporre versi armonici, perché «a labra asciutte il suon rauco compare» (v. 85). La soluzione è innovativa, nella misura in cui il *topos* del «suon rauco» viene contaminato con l'espediente narrativo del 'fiume parlante', attraverso il comune predicato dell'«aridità di vena». Ne nasce, in definitiva, un'efficace ingegnosità sotto il profilo del perfezionamento strutturale del congedo, pur sulla base di un approccio tematico non del tutto inedito:³ segno che la canzone del Torre, ancorata su presupposti politico-ideologici assai più solidi e su uno statuto testuale più definitivo, evidenzia nel complesso, rispetto all'ode del Taverna, un ricorso più diffuso e competente ai modelli contemporanei, ed allo stesso tempo, rispetto a questi, un perfezionamento stilistico e concettuale più apprezzabile, prodromo ad una carriera letteraria 'partigiana', ma esperta e raffinata.

Criteri di trascrizione

Ci si è attenuti ad un criterio di contenuto ammodernamento, necessariamente diversificato per via della natura manoscritta dell'uno e a stampa dell'altro componimento. Si è intervenuti segnatamente sull'interpunzione, adeguandola accortamente all'uso moderno, ove la soluzione secentesca oscurasse significativamente la testura sintattica del periodo. Si è optato per i due punti in luogo della virgola a chiusura del v. 49 della canzone del Torre, ed ivi si è aggiunta una virgola in fine del v. 73; nell'«oda» del

¹ Cfr. LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando furioso*, x, 111, 7 («Ruggier, commosso dunque al giusto grido»).

² Si pensi solo a TORQUATO TASSO, *Rime*, 1519, 109: «Taci, canzon mia roca, e frena i vanni».

³ In una canzone pastorale del Tansillo (*Canzoniere*, III, canzone 16), ad esempio, l'innamorato Frisio rivolge più volte al fiume Aufido l'appello «Tempra, bel fiume, l'onde; / e, mentre del mio mal teco ragiono, / accompagna il mio dir col rauco suono».

Taverna si è, invece, sostituita una virgola al punto fermo in chiusura del v. 14, e si è aggiunta una virgola in fine del v. 72. Si è ammodernato anche l'uso degli accenti, degli apostrofi e delle maiuscole, che si sono conservate soltanto per personificazioni, toponimi, imprese, teonimi e mitonimi non aggettivati. Si sono ammodernate anche le *h* etimologiche, i nessi *ij*, resi *i*, e i gruppi *ti* e *titi* atoni seguiti da vocale, resi *zi*. Ove presente, il nesso *ch'h-* è mutato in *c'h-*. Si è preferito accentuare il significato causale di due «che», rendendoli «ché», nell'ode del Taverna (vv. 41 e 47). S'impiegano «fé» per 'fece' e «fe'» per 'fede', e si esplicitano le elisioni (ad esempio «tra'» al v. 19 di Taverna) e i timbri vocalici (ad esempio «vóto», «pèra», «èmmi») ove necessario. Si conservano conformi al testo le divisioni e i legamenti. Si emenda solo in un caso quello che appare un errore: «sepolti» > «sepolte» in Taverna, v. 8. Nella medesima ode si segnalano i seguenti interventi interpuntori: aggiunta di una virgola in fine dei vv. 1, 16, 24, 29, 34, 36, 40, 46, 50, 57, 64, 65, 73; aggiunta di una virgola in posizione mediana dei vv. 42 e 71; sostituzione di un punto fermo con virgola in fine dei vv. 3 e 14; aggiunta di un punto fermo in fine del v. 61, di due punti in fine del v. 62, di punto e virgola in fine del v. 72. Si rendono maiuscole le iniziali di «Furie» e «Parche» al v. 31. Nella canzone del Torre si segnalano infine, sempre sotto il profilo dell'interpunzione, i seguenti interventi: la sostituzione di una virgola con un punto e virgola in finale dei vv. 20, 34, 43, 52, e viceversa al v. 22; l'aggiunta di una virgola in posizione mediana del v. 38 ed in finale dei vv. 3 e 73.

Oda per le passate calamità di Milano

BRUNORO TAVERNA

[Al cardinale Federico Borromeo]

Giacché dal Sig.r Ant.o Giggi vengo assicurato che l'E.V. si compiace di volere praticare anche verso di me i soliti effetti della sua magnanimità, ho preso animo di presentare ai suoi piedi l'Oda composta da me per le passate calamità di Milano, tanto più essendo piaciuta al Sig.r Card.le Barberino l'invocazione, che faccio a S. Carlo gloriosissimo Zio dell'E.V. alla cui benignità riverentemente raccomando i propri interessi, e me le inchino.

Roma li 23 Maggio 1631. Brunoro Taverna.

Quasi d'infausto orror comete ardenti,
 del Cielo irato, e del concetto sdegno
 eran funeste interpreti le stelle,
 quando al Re d'Israelle
 5 distrutto il Trono, e desolato il Regno,

minacciavano i Fati, e gli Elementi
stragge, e guerra alle genti,
che sepolte ne' sensi egri infelici
fatal bersaglio alle saette ultrici;
sebben quei, che credean perigli e danni, 10
eran sol l'ombra de' futuri affanni.

Là nell'Assiria allor straggi, e ruine
cancellerà del Fato ardita mano
fra le cene superbe altrui predisse,
prodigiosa scrisse 15
a sacrileghe turbe, a rege insano,
è meta al regno, ed alla vita il fine.
Or le turbe meschine
leggon solo tra' spenti, e tra chi langue
la sentenza a caratteri di sangue, 20
veggendo uscir dalle tartaree porte
per decreto fatal nunzia la Morte.

Scorre in orride guise, e con sembianza
fra le tragiche pompe atro, e funesto,
vibra vaga di strage infausto arnese 25
che tra varie difese
trova tardo riparo al ferir presto.
Dell'empia ognor le abominabil piante
segue turba baccante,
di ferro, e di veleno armate, e carche, 30
spietate Furie, inesorabil Parche,
e funebre apparato ovunque gira
d'insepolti cadaveri rimira.

Chi tra l'ira crudel d'armate squadre,
qual d'indugio fatal breve ventura, 35
dal nemico furor sottrae le vene,
l'ha di toscò ripiene.
Cangia con mortal vel mortale arsura
chi ricorre dall'oste alle leggiadre
accoglienze del padre, 40
ché ben spietati a i miseri mortali
accese fiamme, avvelenati strali
differenti nel modo ognun comparte
con pietà, con furore, Atropo, e Marte.

A celar di costor l'acerbo scempio 45
non ha il sen della terra urne bastanti,

ché morti in pace, ed in battaglia uccisi
 restan di sangue intrisi
 argomento al dolor, motivo ai pianti.
 50 Chi fugge morte invan ricorre al Tempio,
 miserabile esempio!
 Non han gli uomini più ricovro, o scampo,
 uccide in pace, e vincitrice è in campo,
 del cui severo e trionfante orgoglio
 55 una tomba funebre è Campidoglio.
 Si odono accenti flebili e diversi
 al sordo Ciel, che di pietà par vòto,
 dagli oppressi dal duol languidi petti,
 che son spesso interdetti
 60 dal silenzio di morte, e spesso a nuoto
 in mar di pianto naufraghi e sommersi.
 Nulla giova dolersi:
 veggon confusi i più potenti, e forti
 i propri fati nelle piaghe a i morti,
 65 e chi spento dal duol soccorso chiede,
 trova in chi vive ancor morta la fede.
 O Dio, se l'uomo è pur quella fattura
 della tua santa man gloria primiera,
 perché soffrir, che miserabil cada
 70 sotto invisibil spada?
 Deh non voler, Signor, che tutto pèra
 l'ornamento del mondo, e di natura;
 prendine tu la cura,
 CARLO, che nell'Empireo infra i più degni
 75 Beato siedì, e trionfante regnì!
 A Te mesta or l'Insubria, e già sì vaga,
 porge i voti, apre il cor, scossa la piaga.

Il Navilio Grande inaridito da' francesi

CARLO TORRE

Signore.

Il vivere sotto al lauro d'una protezione estimabile, i fulmini de gli odi non così fieri danneggiano. Questo querelante, c'ha sete, nel suo miserabile stato, se non può inumidirsi le labra col suo propio licore, all'ombra di qualche pregiata virtù almeno refrigerarsi vorrebbe. Si fé intendere col suono delle mie stampe. Altro lauro ombreggiante non sa attrovare, che

quello delle virtuose qualità di V.S.. Si degni sovvenirlo, che ritornato primiero, quant'onde incresperanno il suo seno, tante bocche saranno per publicarla amorevole, e grata. Divotamente la riverisco.

Di Milano li 8 Luglio 1636. Di V.S. Affezionatissimo Servitore Carlo Fer-randi.

Con due labra assetate,
 a cui facean corona in bel sembiante,
 in vece de i coralli, e de i rubini,
 care perle sgelate,
 spiego gli oltraggi miei quasi spirante. 5
 Piangete o Cittadini,
 lagrime di dolor per me formate,
 ch'io ben le stillarei crude al tormento,
 s'ondeggiar mi vedessi in sen l'argento.
 Barbara man mi tolse, 10
 per far di vostre mura a' suoi voleri
 seggi superbi, a l'esser suo non pari,
 lubrico il passo; e volse
 vedermi inargentar lidi stranieri.
 Non più gl'incarchi cari 15
 a voi tributo, ch'il cammin distolse;
 ma sitibondo i' peno in fra l'arene,
 chiedendo aita da l'eterne scene.
 Chi vedovo mi vede
 del mio liquido umor, tomba mi dice; 20
 fredde membra conservo, ossa d'orrore
 hanno insepolta sede,
 benché i' fossi de i rivi la Fenice.
 Ero un Ciel di stupore,
 stendean superbi i pini alato il piede; 25
 or rassembro un terren dal Ciel ferito,
 che de' smeraldi suoi resti sguernito.
 Fra di Cerere i regni
 non più bacio l'ariste, e non più ingemmo
 con le mie vive perle i suoi tesori: 30
 son delusi i disegni,
 ond'entrambi perir tutti dovremmo.
 Febo co' suoi bollori
 avvampa il Mondo, e non raffrena i sdegni;
 in tanto a me conviene arso languire, 35
 e quelle per l'ardor secche morire.

Ah pensieri crudeli,
 voglie sfrenate a disturbar chi gode
 viver lieto, e sicuro in sen di pace;
 40 contro saranvi i Cieli
 e spergiuri otterrete al fin per lode.
 Di non aver mi spiace
 più vaste braccia a stringervi, infedeli;
 ricordatevi pur, che 'n tal duello
 45 vi fu il suol, che premete oscuro avello.
 Inalzi pur la cresta
 superbo il vostro augel, l'ale dibatti,
 s'odi gracchiar per le natie contrade,
 con voce aspra, e funesta:
 50 non v'è Leon, che di timor s'appiatti.
 L'IBERA deitade
 fra le schiere pennute il Re ci appresta;
 s'azzuffi pur omai questo fellone,
 che spennato il vedrò chiuder l'agone.
 55 Spero di ritrovare
 co 'l mio solito piè l'alte mie mura,
 e se per te mi veggio in questo eccesso,
 èmmi caro il penare,
 ch'ancora i' soffrirei doppia l'arsura.
 60 Non sarà mai permesso,
 ch'un sacrilego cor venga a regnare
 con tirannica destra, ove risiede
 a stupore d'ogn'un casta la Fede.
 Tu mi fermasti il moto,
 65 non più porta il mio seno il bel monile,
 vivo senza la vita a membra ignude,
 non più si vede a nuoto
 scherzar con squama d'or schiera gentile.
 Spero, che fiere, e crude
 70 troncheranno il tuo stame Atropo, e Cloto,
 e quanto fu l'ardore al penar mio,
 tanto più del tuo umor correrà un rio.
 Vattene fra le selve,
 degne stanze d'un petto empio, e ferigno,
 75 e là gracchia, e là inalza il crin superbo,
 c'hai gli affari di belve,
 del tartaro d'Averno infausto ordigno.

Più direi; ma riserbo
 il mio giusto gridar, fin che s'inseve
 in un centro d'infamia il tuo furore, 80
 troppo superbo augel, mostro d'orrore.
 Canzon non più garrire,
 arido fia il tuo canto al mio penare,
 convien meco languire,
 che a labra asciutte il suon rauco compare. 85

*

Il contributo offre l'esame stilistico-retorico, bibliografico e tematico, nonché l'edizione critica, di due componimenti poetici – l'uno testimoniato dal ms. G 51 inf. della Biblioteca Ambrosiana, l'altro tradito a stampa e pubblicato nel 1636 – maturati nell'alveo della Milano borromaica e spagnola. Si evidenzia per ciascuno di essi un profilo biografico degli autori ed un quadro storico ed ermeneutico teso a definirne le inclinazioni ideologiche, civili e politiche, basate in particolar modo nell'un caso sulla rappresentazione della pestilenza del 1630 e delle relative responsabilità, nell'altro sull'evocazione dei conflitti franco-spagnoli esplosi a metà degli anni Trenta fra lo Stato di Milano e il Piemonte sabauda. Le implicazioni poetiche ed accademiche sottese alla realizzazione di questi componimenti rivelano, nella Milano dell'epoca, l'intersezione fra presupposti estetici e ideologici differenti, indice di una civiltà intellettuale non del tutto polarizzata, ma animata dalla dialettica fra la sperimentazione letteraria e la fedeltà alle istituzioni e ai committenti.

This paper offers a stylistic-rhetorical, bibliographic and thematic analysis, as well as the critical edition, of two poems – the first one contained in ms. G 51 inf. of the Biblioteca Ambrosiana, the other one published in 1636 – produced in Milan in the time of Spanish rule and the Borromeos. It is noted for each of them a biographical profile of the authors, and a historical and hermeneutic survey in order to define their ideological, civil and political inclinations, based on the representation (in the first case) of the plague of 1630 and the related responsibilities, and (in the second case) on the evocation of the Franco-Spanish conflict between the State of Milan and Savoy. The poetic and academic implications of these poems reveal the intersection between different aesthetic and ideological assumptions, which provides evidence of an intellectual civilization not entirely polarized, but animated by the dialectic between literary experimentation and loyalty to power.

COMPOSTO IN CARATTERE DANTE MONOTYPE DALLA
FABRIZIO SERRA EDITORE, PISA · ROMA.
STAMPATO E RILEGATO NELLA
TIPOGRAFIA DI AGNANO, AGNANO PISANO (PISA).

★

Dicembre 2013

(CZ 2 · FG 3)



