

SANDRA CARAPEZZA

*Sondaggi sul lessico della guerra in Cornazzano tra «Arte militare» e «Sforziade»*

In

*Letteratura e Scienze*

Atti delle sessioni parallele del XXIII Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Pisa, 12-14 settembre 2019

a cura di Alberto Casadei, Francesca Fedi, Annalisa Nacinovich, Andrea Torre

Roma, Adi editore 2021

Isbn: 978-88-907905-7-7

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-scienze>

[data consultazione: gg/mm/aaaa]

SANDRA CARAPEZZA

*Sondaggi sul lessico della guerra in Cornazzano tra «Arte militare» e «Sforziade»*

Nell'«Arte militare» Antonio Cornazzano (1432-1484) dedica una sezione ai termini tecnici della guerra, esaminandone le variazioni rispetto all'età antica. Lo stesso scrittore si cimenta anche nel poema epico-encomiastico con la «Sforziade» (1451-1459), in cui personaggi e vicende delle recenti guerre sono calati entro l'impianto classico. Il saggio si propone di sondare la congruenza tra la riflessione teorica e l'uso all'interno del poema delle espressioni del linguaggio militare adottate per indicare il segnale di guerra. Nel trattato si distinguono i segnali per l'occhio e quelli per l'orecchio: tra i primi si indica lo stendardo e per i secondi la tromba. Si analizzeranno pertanto i contesti del poema in cui sono menzionati questi due strumenti militari, con particolare attenzione al secondo.

Nel 1446 Guarino Veronese da Ferrara scrive all'allievo Tobia Borghi vantando orgogliosamente la superiorità dei moderni nell'arte militare. Nelle cose militari il presente può essere fiero di essere riuscito anche a superare il passato:

Cum permulta sint, Tobia carissime, quibus huic condolendum est aetati, vel una res tantis ex malis offertur, quae hisce gratulemur annis, quibus sepultam quidem dudum antea, nunc vero resurgentem rem militarem vidisse contigit et reiectis iam pridem aliegiensis Italia satis superque suo Marte valet.<sup>1</sup>

Al contrario, nei celebri versi dell'XI canto dell'*Orlando furioso* è noto come Ariosto condanni l'archibugio e gli attribuisca la colpa della perdita della gloria militare. Il mestiere delle armi sarebbe senza onore oggi a causa della prevalenza della tecnica e degli strumenti sulla prodezza dei cavalieri: «Per te la militar gloria è distrutta, / per te il mestier de l'arme è senza onore».<sup>2</sup>

Le due citazioni introducono ai due poli entro cui vuole orbitare questo contributo: la riflessione teorica e il poema, a proposito di una questione avvertita come cruciale nel XV e nel XVI secolo, che qui viene analizzata attraverso la produzione letteraria di Antonio Cornazzano, autore di un trattato sull'arte militare che ebbe buona fortuna al suo tempo.<sup>3</sup>

Cornazzano, piacentino di nascita, è uno scrittore poliedrico che spazia per diverse corti dell'Italia centrosettentrionale; dal 1455 al 1466 è a Milano al servizio di Francesco Sforza e qui scrive il suo poema epico, dedicato al signore della città. Nell'ultimo periodo della sua vita, dal 1476 alla morte (probabilmente nel febbraio 1484) è a Ferrara, presso Ercole I d'Este: in questi anni compone l'*Arte militare*, il trattato per cui è più famoso.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> *Epistolario di Guarino Veronese*, a cura di R. Sabbadini, Venezia, Società veneta di Storia patria, 1916, 458-465: 458.

<sup>2</sup> Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, XI 26, 3-4. Su scienza e tecnica in Ariosto, per le osservazioni in proposito nel poema quattrocentesco, si veda almeno A. CASADEI, *I poeti, i cavalieri, le macchine, gli spazi: scienza e tecnica in Ariosto e Tasso*, in ID., *La fine degli incanti. Vicende del poema epico-cavalleresco nel Rinascimento*, Milano, FrancoAngeli, 1997, 61-74.

<sup>3</sup> La bibliografia su Antonio Cornazzano (o Cornazano) non è molto ampia. Il volume essenziale è il censimento della tradizione delle sue opere: R.L. BRUNI-D. ZANCANI, *Antonio Cornazzano. La tradizione testuale*, Firenze, Olschki, 1992. Sulla biografia: D. BIANCHI, *Intorno ad Antonio Cornazzano*, «Bollettino storico piacentino», LVIII (1963), 76-96; C. FAHY, *Per la vita di Antonio Cornazzano*, «Bollettino storico piacentino», LIX (1964), 57-91; D. BIANCHI, *Appunti relativi ad Antonio Cornazzano*, «Bollettino storico piacentino», LIX (1964), 92-96; P. FARENGA, *Cornazzano, Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXXIX, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1983, online <Treccani.it>; C. BONAVIGO, *Antonio Cornazzano. Verso il nuovo letterato di corte*, in C. BONAVIGO-M. TOMASSINI, *Tra Romagna ed Emilia nell'Umanesimo. Biondo e Cornazzano*, Bologna, Clueb, 1985, 81-119; A. COMBONI, *Per l'edizione delle rime di Antonio Cornazzano*, «Studi di Filologia italiana», XLV (1987), 101-149; ID., *Il «Canzoniere» di Antonio Cornazzano*, in *Il libro di poesia dal copista al tipografo*, a cura di M. Santagata-A. Quondam, Modena, Panini, 1989, 123-129; D. ZANCANI, *Documenti d'archivio riguardanti Antonio Cornazzano e la sua famiglia*, «Bollettino storico piacentino», CII (2007), 41-64.

<sup>4</sup> La fama di Antonio Cornazzano, almeno nel XVI secolo, è connessa principalmente con le sue opere sacre, una *Vita di Cristo* e soprattutto la *Vita della Vergine*, redatta negli anni milanesi (1457-1458) e stampata, in una versione un po' rimaneggiata, nel 1471 a Venezia da Nicolas Jenson, probabilmente con la diretta collaborazione dell'autore. Buona fortuna ebbero anche i *Proverbi* che circolarono nel Cinquecento a suo

Il poema, comunemente indicato come *Sforziade* o *Sforzeide*, secondo i dati interni all'opera, è composto tra il 1451 e il 1459 e celebra le imprese di Francesco Sforza dalla sua affermazione (alla morte del padre Muzio Attendolo Sforza nel 1424) fino all'ingresso a Milano (1450), pure con un buon numero di digressioni che toccano la storia italiana dei decenni precedenti. Si compone di dodici libri, ciascuno diviso in tre capitoli in terza rima e con un sonetto introduttivo a ogni libro, per un totale di circa dodicimila versi.<sup>5</sup> È conservato in un solo manoscritto quattrocentesco, probabilmente appartenuto a Corrado da Fogliano, di cui riporta lo stemma nella prima carta.<sup>6</sup> Il racconto ha impianto mitologico, come la *Sphortias*, il poema latino dedicato al duca milanese da Francesco Filelfo e rimasto incompiuto.<sup>7</sup> Francesco Sforza sarebbe figlio di Giove e dovrebbe dunque difendersi dall'avversione di Giunone, preoccupata perché una profezia rivela che un figlio spodesterà il padre degli dei.

Vent'anni dopo aver scritto la *Sforziade*, Cornazzano scrive l'*Arte militare*, che ha una vicenda redazionale piuttosto complessa, come del resto molte delle opere di questo scrittore: è composta dapprima in prosa, ma una prosa già 'numerata', con dedica a Ercole I (quindi successiva al 1476), e poi rielaborata in terza rima, il metro favorito da Cornazzano.<sup>8</sup> Si compone di nove libri, divisi in diversi capitoli, di varia lunghezza. La versione in prosa ha solo tradizione manoscritta,<sup>9</sup> mentre la versione più fortunata è quella versificata, per la cui lettura oggi si deve fare riferimento alla stampa veneziana postuma del 1494 (gennaio 1493, *more veneto*, Cristoforo de' Pensi per Piero Benagli) perché la tradizione manoscritta è solo successiva.<sup>10</sup> Numerose sono le stampe cinquecentesche,<sup>11</sup> fra cui si annovera anche una traduzione in spagnolo: *Las reglas militares de Antonio Cornazzano* di Lorenzo Suarez de Figueroa, Venezia, Giovanni de' Rossi, 1558. Il trattato è per la maggior parte debitore a Vegezio, che con Frontino è sicuramente presente nella biblioteca estense negli anni ferraresi di Cornazzano.<sup>12</sup>

---

nome, sebbene oggi non abbiamo notizie anteriori al 1518 della versione in volgare, mentre il *De proverbiorum origine*, in latino, ha tradizione manoscritta quattrocentesca. Cornazzano infatti è anche scrittore latino: oltre ai citati proverbi, si ricordano almeno degli epigrammi, una commedia (*Fraudiphila*), l'orazione per Luigi XI e i distici per Galeazzo Maria Sforza, e la *Vita di Bartolomeo Colleoni*.

<sup>5</sup> Sulla *Sforziade*, D. BIANCHI, *Antonio Cornazzano e le sue biografie*, «La Bibliofilia» LXVII (1965), 17-124: 40-104; D. ZANCANI-R.L. BRUNI, *Antonio Cornazzano: la tradizione manoscritta*, «La Bibliofilia», xc (1988), 101-146; 217-267; D. ZANCANI-R.L. BRUNI, *Antonio Cornazzano: la tradizione manoscritta*, «La Bibliofilia», xci (1989), 1-49; A. MAURO, *La «Sforziade» di Antonio Cornazzano. Appunti sul poema epico-encomiastico nel Quattrocento italiano*, «Bollettino storico piacentino», LXXXIX (1994), 3-17.

<sup>6</sup> Il manoscritto Italien 1472 della Bibliothèque Nationale de France. Il manoscritto piacentino (Pallastrelli 95) è una copia settecentesca di questo. Sull'attribuzione del codice a Corrado da Fogliano, E. PELLEGRIN, *La bibliothèque des Visconti et des Sforza ducs de Milan, au XVI<sup>e</sup> siècle*, Service des publications du C.N.R.S., Paris, 1955: 391.

<sup>7</sup> J. DE KEYSER, *Francesco Filelfo and Francesco Sforza. Critical Edition of Filelfo's «Sphortias», «De Genuensium deditone», «Oratio parentalis», and his Polemical Exchange with Galeotto Marzio*, Hildesheim, Olms, 2015.

<sup>8</sup> Sulle due versioni del trattato, C. MONTAGNANI, *Latino e volgare alla corte degli Este: le autotraduzioni*, in M. Rubio Árquez-N. D'Antuono (a cura di), *Autotraduzioni. Teoria ed esempi tra Italia e Spagna (e oltre)*, Milano, Led, 2012, 141-155.

<sup>9</sup> Modena, Biblioteca Estense, ms ital. 176-α.F.5.17, e Piacenza, Pallastrelli 182 che è una copia settecentesca del precedente.

<sup>10</sup> La tradizione manoscritta di riduce a due manoscritti: Sessoriano 413 (copia della stampa) alla Biblioteca Nazionale di Roma, e Magliabechiano VIII.510 (XVI-XVII sec.), alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

<sup>11</sup> Il catalogo delle edizioni italiane del Cinquecento, Edit16, recensisce le seguenti stampe: Pesaro, Soncino, 1506 e 1507 (quest'ultima distinta in due emissioni con diverso dedicatario); Venezia, Alessandro Bindoni, 1515; Ortona, Girolamo Soncino, 1518; Firenze, Eredi Filippo Giunti, 1520 (è un'edizione interessante per la premessa di Bernardo Giunta, che esprime un giudizio negativo sulla lingua di Cornazzano, che avrà fortuna: l'editore ha inteso quindi emendare il testo, salvandone il soggetto che gli è parso utile); Venezia, Benedetto Bindoni, 1521; Venezia, Melchiorre Sessa, 1526; Venezia, Agostino di Zanni de' Portese, s.d.; Venezia, Pietro Nicolini da Sabbio, 1536.

<sup>12</sup> Sulla presenza di Vegezio nella biblioteca ferrarese, G. BERTONI, *La biblioteca estense e la cultura ferrarese ai tempi del Duca Ercole I (1471-1505)*, Torino, Loescher, 1903: 216-217. Le opere di Vegezio e Frontino erano anche nella biblioteca pavese degli Sforza, come risulta dal catalogo compilato nel 1459: ms. Latin 11400 alla Bibliothèque Nationale de France, 13v-14r, ai numeri 503, 504, 575, 576. Sull'*Arte militare* di Cornazzano, D.

Allo stesso autore si deve quindi un trattato teorico e un poema: un'occasione proficua per interrogarsi sulla congruenza fra le considerazioni su strategie e strumenti esposte in via teorica nel trattato e la messa in scena della guerra nel presente. Il confronto può essere condotto in via esemplificativa su un aspetto specifico, di portata limitata.

Si sceglie qui di partire da una porzione molto ristretta del trattato: il terzo capitolo del terzo libro. La rubrica del capitolo merita di essere letta nella doppia versione, quella che anticipa il contenuto in prosa e quella compresa invece nella redazione in terzine, per avere un modesto saggio delle due redazioni e anche per la maggior completezza della prima, che pure è riferita alla variante meno fortunata:

De nomi de gli ordini moderni in guerra e di tutti i principali segni che oggi si usano e di quelli che se usavano al tempo antico, come è squadre, squadroni, schiere, lance, standardi, manipoli, trombetta, tamburino, tibia, cythare, buccina, corno, classico, e altri segni posti ad arbitrio d'ogni capitano, e chi fu l'inventore de gli predicti. (dal ms Pallastrelli 182)

Capitolo terzo se tracta de tutti li nomi de li ordini moderni in guerra & de tutti i principali segni che ogi se usano & de quelli che se usavano al tempo antigo. (dalla stampa del 1493)

Il capitolo è introdotto da un'interessante declinazione del *topos* dell'esordio. Lo scrittore promette brevità perché questa qualità è richiesta dal suo particolare pubblico: quello degli uomini d'arme a cui si prefigge di apportare qualche utilità con il suo trattato. Cornazzano quindi pensa a una specifica categoria di lettori, non uomini di cultura, ma professionisti della guerra, che non hanno accesso alla trattatistica antica; per loro il sapere messo in versi è una lettura utile e dilettevole al tempo stesso. È un pubblico che ha fretta e non vuole perdersi in ciance: «Non vo però d'ogni cossa minuta / una predica far che tante ciance / un capitano experto le rifiuta».<sup>13</sup> Alla promessa di concisione segue l'indicazione del tema chiave del capitolo, efficacemente espresso nell'assunto «novi nomi son nati e i vecchi morti»:<sup>14</sup> nelle cose militari non si usano più i nomi che si usavano nel passato, ma ne sono nati di nuovi, perché sono nate nuove organizzazioni, un nuovo modo di fare guerra. Il discorso non ha soltanto prospettiva diacronica, ma riguarda anche la specificità militare nostrana in confronto con quella di altri paesi; le differenze di nomi riguardano differenti tecniche degli eserciti contemporanei. Cornazzano si sofferma a esemplificare con un confronto tra gli italiani e quelli che egli definisce «oltramontani».<sup>15</sup>

Oltre che dei nomi, il capitolo tratta dei «segni», che sono di fatto l'argomento principale del capitolo. Si individuano i segni utilizzati in guerra, si discute la loro origine e si confrontano i segni del presente con quelli del passato. Il più antico sarebbe lo stendardo, che nasce, come si ricava direttamente da Vegezio (III, 5), «però che sempre colla voce sola / regger non si potean cotante schier»<sup>16</sup> e risalirebbe addirittura a Giove. Per venire al presente, Cornazzano afferma che i segni sono due, uno per l'occhio e l'altro per l'orecchio, cioè lo stendardo (sempre «standardo» in Cornazzano) e la tromba. A proposito di quest'ultima scrive:

Molti più sonni havea l'etade vechia.  
Questa a noi basta che alla bocha tolta  
in tutti i modi gli homini apparecchia.  
Hora chiama a ricetta hora a raccolta.  
Per essa el campo ogni precepto intende

---

ZANCANI, Antonio Cornazzano's «De l'integrità de la militare arte», in S. Anglo (edited by), *Chivalry in the Renaissance*, Woodbridge, Boydell, 1990: 13-24; M.N. COVINI, *L'esercito del Duca. Organizzazione militare e istituzioni al tempo degli Sforza (1450-1480)*, Roma, Istituto storico italiano per il Medio evo, 1998; A. SETTIA, «De re militari». *Pratica e teoria nella guerra medievale*, Roma, Viella, 2008.

<sup>13</sup> *Opera bellissima del arte Militar del excel | lentissimo poeta miser Antonio Cornazano | in terza rima* (di seguito *Arte militare*). È la stampa Benagli del 1493; indico il libro, il capitolo, la carta e la colonna (sn/dx). Aggiorno la grafia soltanto laddove è necessario per favorire la leggibilità. Qui: III, 3, XIX v, dx.

<sup>14</sup> *Arte militare* cit, III, 3, 10, XIX v, dx.

<sup>15</sup> Ivi, 16-18: 16.

<sup>16</sup> Ivi, 35-36, XX r, sn.

che spesso caccia e spesso indietro volta  
e sì alla gloria sua l'anima incende  
quel ta ra ra tan ta ch'el mette a sacho  
terre et in campo l'inimico fende.<sup>17</sup>

La tromba è dunque il segnale incontrastato, adatto a molteplici funzioni in guerra; marginale è per esempio il ruolo del tamburo, relegato alla funzione di incoraggiamento della fanteria. Vengono poi riportati degli argomenti contro l'uso della tromba: secondo alcuni essa incuterebbe troppa furia nella fase iniziale della battaglia, quando invece è più prudente essere meno fieri per riservare al dopo il maggior vigore e spaventare così il nemico. Sparta infatti «usò tibia agli soi non usò tromba».<sup>18</sup> Si traccia un conciso *excursus* storico della tromba militare, con la menzione degli esempi illustri di Aliatte, degli Spartani e di Annibale. Vero è che, nonostante il valore paradigmatico degli antichi, Cornazzano si mostra consapevole dell'impossibilità di replicare i modelli del passato in un mutato contesto. Si avverte cioè la coscienza del relativismo:

El mio parer dirò per quel ch'io scerni:  
secondo l'armi più e meno chiocanti  
son trovati de suoni arti e governi.  
A quei ogni basso udir bastava innanti  
per l'arme mute ch'eran di corame.  
A noi vol suon che s'oda fino ai sancti.  
Un nostro armato sol col suo ferame  
galloppando al corsier gli asmorzerebe  
e diria al sonator: «va serve a' dame».<sup>19</sup>

Le armi moderne richiedono segnali moderni, e del resto è vero per Cornazzano che «l'arte col bisogno crebbe»,<sup>20</sup> è indispensabile innovare in base alle necessità del presente. Tutto ciò deriva per la quasi totalità da Vegetio, con richiami anche a Frontino e finisce col cristallizzarsi in una topica che attraversa gli scritti sul genere; persiste anche in Machiavelli. Si può dare un esempio del riuso della topica latina riportando il passo dedicato ai segnali acustici dei Romani, come figura in Vegetio, e come è elaborato in Cornazzano. Vi si rilevano le poche differenze qui indicate in corsivo (corsivi miei):

Habet praeterea legio tubicines cornicines bucinatores. Tubicen ad bellum uocat milites et rursus receptui canit. Cornicines quotiens canunt, non milites sed signa ad eorum obtemperant nutum. Ergo quotiens ad aliquod opus exituri sunt soli milites, tubicines canunt, quotiens mouenda sunt signa, cornicines canunt; quotiens autem pugnatur, et tubicines et cornicines pariter canunt. *Classicum item appellatur quod bucinatores per cornu dicunt. Hoc insigne uidetur imperii, quia classicum canitur imperatore praesente uel cum in militem capitaliter animaduertitur, quia hoc ex imperatoris legibus fieri necesse est.* Siue ergo ad uigilias uel agrarias faciendas siue ad opus aliquod uel ad decursionem campi exeunt milites, tubicine uocante operantur et rursus tubicine admonente cessant. Cum autem mouentur signa aut iam mota figenda sunt, cornicines canunt. Quod ideo in omnibus exercitiis et processionibus custoditur, ut in ipsa pugna facilius obtemperent milites, siue eos pugnare siue stare siue sequi uel redire praeceperint duces; siquidem ratio manifesta sit semper in otio debere fieri quod necessario faciendum uidetur in proelio. (Vegetio, *Epitoma rei militari libri III, 2, 22*)

All'antiqui romani i segni furo  
tuba per legion bucina e corno  
classico in nave opron per più sicuro.  
Bucina in sé medesma è volta in torno  
d'un cerchio d'or, la tuba è dritta tutta,

---

<sup>17</sup> Ivi, dx.

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> Ivi, xx v, sn.

<sup>20</sup> *Ibid.*

l'altro è di bufal con argento adorno.  
 La tuba fora de la schiera instrutta  
 a qualche fatti el cavaglier chiamava  
 come a viglie et a preda condotta.  
 Ma s'el standardo o 'l campo si mutava  
 tolto alle labra del maestro dotte  
 con vago canto el corno el segno dava.  
 In facto d'arme poi botto per botto  
 tutti dui li predicti s'exerciva  
 che fanno el cuor nel pecto andar di troto.  
 Buccina inanci a l'imperador giva  
 per dignitade et ancho in malefitio  
 rotte sue loggie al far ragion supliva  
 Di questi suon prendean per exercitio  
 tanta praticha in pace che poi in sfida  
 nesun tirone havria commeso vitio.<sup>21</sup>

L'ultima considerazione, sull'opportunità di fare pratica in tempo di pace del suono del segnale di guerra per trovarsi poi pronti all'occasione, si legge pressoché immutata nell'*Arte della guerra* di Machiavelli:

Sapendo adunque ciascheduno di questi capi in quale luogo avesse a essere collocata la sua battaglia, di necessità ne seguirebbe che, ad un suono di tromba, ritta che fusse la bandiera capitana, tutto l'esercito sarebbe ai luoghi suoi. E questo è il primo esercizio a che si debbe assuefare uno esercito, cioè a mettersi prestamente insieme; e per fare questo conviene ogni giorno, e in uno giorno più volte, ordinarlo e disordinarlo. (Machiavelli, *Arte della guerra*, I, III)

Gli eserciti del presente, per Cornazzano, non sono chiamati a imitare i Romani nell'uso degli strumenti, ma devono attenersi alla tromba. I segni del passato sarebbero infatti giudicati rozzi nel xv secolo: «Molte più viste son d'usanza scosse / dagli standardi in fora e la tromba / l'altri i moderni haria per cose grosse». <sup>22</sup> La preferenza per la tromba sembra del resto confermata dalle fonti iconografiche. A puro titolo esemplificativo si può ricordare la celebre rappresentazione della *Battaglia di San Romano* di Paolo Uccello (oggi alla National Gallery di Londra), del 1440, in cui si vedono appunto le trombe. Anche la stampa lo conferma: il trattato di Cornazzano esce nel 1493 per Benagli con un'immagine nel frontespizio che mostra un uomo d'arme sotto un padiglione e ne lascia intravedere un altro di fronte a lui, dietro al quale c'è un soldato che sembra tenere in mano una tromba.

A questo punto, a fronte della chiara considerazione a cui perviene il Cornazzano teorico in merito ai segni di guerra del presente, è interessante valutare se si giunge alla stessa conclusione nel corposo poema del periodo milanese.

Il segno per l'occhio, individuato nell'*Arte militare* nello stendardo, ricorre naturalmente nella rappresentazione delle battaglie nella *Sforziade*. Si nota però che il termine si accompagna a una serie di parole affini: gonfalone, vessillo, insegna, bandiera, che vengono adottate come sinonime, per esigenze metriche o di varietà. A volte il segno è indicato metonimicamente per il tramite dell'oggetto che vi è rappresentato, con risultati al limite del barocchismo: «il tortile colubre», il «colubrato panno» designano lo stendardo visconteo. La prima volta che ricorre uno dei 'segni' dell'esercito in battaglia esso non è definito stendardo, bensì gonfalone («confallone»). Sono le milizie antiche:

Allora io scorsi in parte un padiglione  
 tucto composto a serico lavoro  
 e di porpora in cima un confallone.  
 Al piè d'intorno all'hasta un pomo d'oro

<sup>21</sup> Ivi, dx.

<sup>22</sup> *Ibid.*

e sopra intexta la istoria troiana.<sup>23</sup>

Sarebbe comunque improprio ipotizzare che un uso storicamente determinato per il termine 'gonfalone'; e infatti nello stesso modo è chiamato lo stendardo ai tempi del duca milanese: «Già steso havea l'aquatico leone / in terra ferma l'una branca avara / e ficto in costa al ducha el confallone».<sup>24</sup>

La tromba, il segnale per l'orecchio nelle guerre del presente secondo l'*Arte militare*, nella *Sforziade* è effettivamente il più citato degli strumenti musicali dell'esercito. Il termine appare anche in contesti diversi da quello militare. Le occorrenze della tromba nel poema possono essere catalogate in quattro categorie: usi del termine con valenza metaletteraria; usi con significato escatologico; usi pacifici della tromba, come segnale di festa; e infine usi in contesto propriamente militare.

La prima tipologia individuata si comprende meglio se si ricorda che Cornazzano riferisce di avere cominciato il poema quando era poco più che ventenne; fino a quel momento, secondo quello che egli stesso afferma nel primo libro, si era occupato solo di poesia d'amore. La tromba diventa quindi in queste osservazioni metaletterarie il correlativo della nuova poesia nella quale si sta cimentando. Insiste più volte nel poema sulla novità: dichiara di avere cambiato versi, di avere mutato stile. La tromba è l'immagine del nuovo e più alto stile, per il cui tramite legittimamente lo scrittore può aspirare alla gloria, perciò quando vuole sottolineare la difficoltà e l'importanza del proprio lavoro Cornazzano la chiama in causa. La tromba serve a celebrare la gloria dell'eroe e quindi, di riflesso, innalza il poeta che metaforicamente vi fa ricorso: «ma in questo campo un'altra tromba grida».<sup>25</sup> In questo contesto, comunque, in un caso alla tromba si affianca con analogo significato il tamburo: «ormai ch'al suon dell'arme e de tamburri / non più mia musa trema ançi s'impingua».<sup>26</sup>

La tromba è naturalmente anche quella del giudizio finale, sebbene le occorrenze con quest'accezione non siano molte. In due casi si evoca l'immagine della valle di Giosafat: è un indizio significativo delle intenzioni stilistiche di Cornazzano. A differenza di altri contemporanei, lo scrittore piacentino sceglie di rendere omaggio al suo signore non nella forma cronachistica del commentario in volgare e nemmeno nell'epica in versi latini. La soluzione originale del poema in volgare comporta la necessità di elevare lo stile: anche l'immagine apocalittica va in questa direzione. Per riferire l'enormità di una strage si cerca la similitudine con la fine dei tempi «quando al suon de la tromba ch'io già tremo / verranno chiamati i corpi a i proprii manti».<sup>27</sup> In questo disegno di promozione letteraria del poema rientra l'episodio della catabasi di Francesco Sforza che occupa l'intero decimo libro e parte dell'undicesimo. Anche l'esercito infero adotta il segno delle milizie contemporanee, giacché appunto nell'aldilà si sente il suono di una tromba: «A pena eran lontan tre passi, quando / udiro el crudo strido d'una tromba», e più avanti si preconizza ancora il giudizio: «Allora al suon di quella horribil tromba / (se è vero che si prenda el proprio velo) / ogni spiro retorni a la soa tomba».<sup>28</sup> L'immagine escatologica contribuisce a innalzare la poesia, anche perché vi importa un'eco dantesca: nel poema, come nella *Commedia*, «tromba» rima con «tomba».

La tromba scandisce non solo gli eventi militari, ma anche lieti eventi. Nella *Sforziade* l'avvenimento felice, che merita di essere introdotto dal segnale della tromba, è il matrimonio tra Francesco Sforza e Bianca Maria Visconti e infatti per due volte in questa circostanza si riferisce l'uso dello strumento a fiato, la tromba e la tuba. All'apparizione della fanciulla: «Già il suon per l'aria del trombar s'udiva / tanto era rara, el suon di quelle dico / che havea dinançi el conte ovunque el giva»; e poi durante la festa vera e propria: «Poi ch'el gran conte e la sforçescha pube /

<sup>23</sup> La *Sforziade* è leggibile nel già citato ms. Italien 1472. Indico il libro, il capitolo e il numero della carta facendo riferimento ai numeri segnati a penna nell'angolo inferiore destro del codice; indico il numero di riga della pagina così contrassegnata. Intervengo sulla grafia soltanto ove necessario per migliorare la leggibilità del testo. Qui *Sforziade*, I, 1, 2 r, righe 4-8.

<sup>24</sup> Ivi, I, 2, 7 v, righe 22-24.

<sup>25</sup> Ivi, I, 2, 5 r, riga 30.

<sup>26</sup> Ivi, VII, 1, 86 v, righe 23-24.

<sup>27</sup> Ivi, II, 1, 15 v, righe 25-26.

<sup>28</sup> Ivi, X, 2, 138 r, righe 4-5; e XI, 2, 155 r, righe 4-6.

convenero oltre in l'apparate sale / stridendo agli balchon l'usate tube». <sup>29</sup> Un'ulteriore occorrenza presenta la tromba associata esplicitamente all'allegrezza, ma è il momento di una sfida, quella tra Leonetto San Severino e Dragonello Carrafa: «or vien la tromba çompa / et ogni parte d'allegreça garre»; <sup>30</sup> non è il segnale dello scontro, che si è convenuto sia lo scoccare di una balestra. Altra occasione di festa è la giostra, nella quale si conferma la presenza della tromba.

Infine, per venire alla tromba come segnale di guerra, conviene partire dalla prima grande battaglia rappresentata nel poema. È un episodio paradigmatico perché vede fronteggiarsi i due grandi schieramenti, «sforzeschi» contro «bracceschi». Braccio di Montone è il nemico per eccellenza nella *Sforziade*, anche se muore già nel 1424, poco dopo Sforza (il padre di Francesco). Rimangono i «bracceschi», termine che finisce qui col designare gli avversari del protagonista. Nel primo libro si racconta dunque la prima battaglia; la tromba vi compare, ma non è il solo segnale acustico e, a ben guardare, non è neppure il primo. Si comincia infatti con il grido: «de squadre d'altro facto d'arme liete / gli nomi loro alçaro insino a tanto / ch'el conte segno di scilentio dete» (il conte è sempre Francesco Sforza nel poema). <sup>31</sup> Per sentire il suono della tromba bisogna attendere un altro strumento, il corno, che è equivalente alla tromba; solo in risposta a questo arriva finalmente quello che avrebbe dovuto essere il segnale per eccellenza:

ciaschun de' capitani un corno pose  
e dien principio a capital ruina.  
A l'una tromba l'altra gli respuose  
in men momento che non fa il son colto  
l'amante de Narciso in via s'axcose  
Et ecco a la pianura el campo sciolto. <sup>32</sup>

Più volte nel corso di questa prima battaglia si torna a menzionare il grido dei soldati: «devonsi al ciel del fervido livore / gli nomi de gli adversi capitani», «meschiate le divise erano in frotta / strillasi e Duchà e Braccio e Braccio e Sforça». Infine, si menziona anche il corno, in una similitudine con un'amazzone, per dire la brama di combattere: «più desia sangue e Marte al corno incende». <sup>33</sup>

Analogamente, nelle altre battaglie il segnale è dato spesso con la tromba, ma al suo suono si accompagnano le grida. Così alla battaglia di Verona, dove la tromba è abbinata allo stendardo:

Allora comincio a mescolarse  
dato el suon de le trombe i capitani  
e gli standardi qui fecero alçarse [...]  
Tucta resona la città de trombe  
Gridassi or Sforça, or Braccio, or Marco, or Duchà. <sup>34</sup>

Alla battaglia di Gaeta: «già tucto el mar di suon di trombe geme / fansi i segni terribil di bombarde». <sup>35</sup> La tromba introduce l'eroe: «e primo a la battaglia s'apparechia / ode le trombe intorno e ardito e bello / caccia la spada». <sup>36</sup> Anche gli dei, che nel poema intervengono attivamente a determinare le sorti del protagonista, si avvalgono dello stesso strumento. Teti, istigata da Giunone, dovrebbe dare la morte a Francesco Sforza nel guado del fiume Pescara, ma è ingannata dalla somiglianza con il padre, che infatti perisce attraversando il fiume. La dea si avvia al suono delle trombe: «e comincion le trombe el suo stridore / mossessi al suon de la sciscitata diva». <sup>37</sup>

<sup>29</sup> Ivi, III, 1, 32 v, righe 25-27; e III, 2, 35 r, righe 27-29.

<sup>30</sup> Ivi, v, 2, 65 v, righe 14-15.

<sup>31</sup> Ivi, I, 3, 11 v, righe 28-30.

<sup>32</sup> Ivi, I, 3, 12 v, righe 2-7.

<sup>33</sup> Ivi, I, 3, 12 v, righe 22-23; 13 r, righe 25-26; e 13 v riga 33.

<sup>34</sup> Ivi, VII, 2, 93 v, righe 16-18 e 28-29.

<sup>35</sup> Ivi, XI, 1, 152 v, righe 7-8.

<sup>36</sup> Ivi, v, 1, 61 r, righe 15-17.

<sup>37</sup> Ivi, VI, 3, 85 r, righe 3-4.



La stretta connessione tra la tromba e la guerra è provata *e contrario* dall'identificazione della pace con il silenzio, cioè esplicitamente con l'assenza del suono delle trombe, che ricorre più volte nel poema: «i nostri dolci prati / verdi senç'arme e tacita ogni tromba», «la spada è posta e la trombetta tace»; «et ogni ferro taque et ogni tromba».<sup>38</sup>

I segni della guerra nella *Sforziade* non sono soltanto le trombe. A volte si presentano grida di guerra: «de la voce al fiero impeto sallita / resonò intorno tucta la campagna», «gridavano alto le divise squadre»; a volte sono altri suoni non meglio definiti: «fermonsi i duci al suon», «col suon di Marte a pugna si descende».<sup>39</sup> Può essere anche il segno simbolico del guanto, come per la battaglia di Faenza:

Et ecco dato il segno de la guerra,  
chi s'entendeva al sanguinento guanto,  
ciaschun la lança preparata afferra.  
Marte excitato col terribil canto  
comincia da ogni parte a resvegliarse.<sup>40</sup>

Tra le altre espressioni urlate dagli uomini nell'atto di lanciarsi alla battaglia, vale la pena di notare che nello scontro di Borgomanero, raccontato nel dodicesimo libro, cioè in chiusura del poema, il grido è «alla gorgia, alla gorgia»: una minaccia particolarmente efferata, che contrasta con l'uso tracciato fino a questo punto della vicenda, cioè quello di urlare il nome del condottiero, del signore, della città o della parte. Anche il segnale di guerra si connota nella direzione di un abbassamento ai toni adatti a riferire la brutalità della scena; l'episodio è infatti contrassegnato da uno stile basso, con punte quasi orrorifiche.

Oltre alla tromba, i segnali di guerra, a cui si fa cenno anche nel trattato come segnali propri dei Romani, sono il corno e la tuba. Il corno qui è di metallo, a differenza di quello che si dice nell'*Arte militare*, cioè che è di bufalo con argento adorno. Può essere associato agli dei o connesso con una similitudine mitologica: nell'elenco degli dei coinvolti nella battaglia fluviale (II, 3), nell'immagine di Diana evocata per similitudine («qual nel silvestro cintho quando chiede / Diana al corno le suo nymphe in caccia»)<sup>41</sup> In altri casi, invece, non si riconoscono usi specifici del corno, che appare quindi equivalente alla tromba.

L'altro segnale, marginale per presenze nel poema, è la tuba, che in due casi ricorre a scandire l'intervento divino: degli dei nella già menzionata battaglia sul fiume; di Marte: «insultando sen viene a son de le tube / e dan tinito le syderee chiostra / mentre ch'el passa».<sup>42</sup> Non si può però affermare che la tuba sia strumento solo divino, dato che capita nel poema di trovarla negli stessi contesti in cui usualmente ricorre la tromba. Il racconto della battaglia di Cignano fa capire con chiarezza come non si pensi tanto a due specifici referenti, ma prevalgano le ragioni stilistiche nella scelta dell'uno o dell'altro segnale. È un momento rilevante nella vicenda perché è l'occasione dello scontro tra due grandi nemici, Francesco Sforza e Niccolò Piccinino, il «bracesco» più ostile all'eroe. Niccolò è paragonato a un toro. Francesco, allora, è per similitudine un altro animale, superiore: un leone. La scena è costruita sulla contrapposizione dei due nemici e dunque è necessario assegnare a ciascuno attributi omologhi; così, poiché di Piccinino è stato detto «a suon di tromba la pugna movendo», al nemico bisogna assegnare un altro strumento, per rispettare la struttura della simmetria variata:

El conte qual leon che da costa alta  
ha visto tauro che di guerra pensi  
l'humida terra de vestiggi smalta  
precipitando giù nel corso viensi  
E quate a l'ochio oscur le cresse iube  
et auso troppo, or si sospinge, or tiensi.

<sup>38</sup> Ivi, II, 2, 20 r, righe 4-5 e 21; VIII, 1, 104 r, riga 20.

<sup>39</sup> Ivi, I, 2, 9 v, righe 7-8; II, 2, 23 r, riga 1; II, 1, 17 v, riga 8; II, 2, 22 r, riga 15.

<sup>40</sup> Ivi, I, 2, 8 v, righe 7-11.

<sup>41</sup> Ivi, VIII, 2, 104 v, righe 19-20.

<sup>42</sup> Ivi, VI, 3, 81 v, righe 5-7.

Tal lui veniva, e già date le tube  
el suon che a guerra gli homini raccende  
mortal grido levossi.<sup>43</sup>

Non c'è tanto la volontà di distinguere tromba e tuba o di stabilire una gerarchia tra le due, quanto di costruire un'immagine parallela. Le ragioni stilistiche hanno qui la meglio sulla precisione semantica. È un'osservazione che può valere per il poema nel complesso: rispetto al trattato, nella *Sforziade*, c'è minore rigore lessicale, referenti diversi sono usati come sinonimi, a vantaggio della piacevolezza del dettato. È vero però che quelli che nell'*Arte militare* sono indicati come i segnali del presente, la tromba e lo stendardo, sono effettivamente i segnali prevalenti anche nel poema. Cornazzano, che almeno quando scrive il trattato, ha senz'altro una buona conoscenza delle tecniche e degli strumenti di guerra degli antichi, nella *Sforziade*, quando deve fare combattere gli eserciti del suo tempo, resiste alla tentazione di assegnare loro uno strumentario classico, che potrebbe nobilitarli, almeno a proposito dei segnali di guerra. Insomma, i condottieri del xv secolo non usano i segnali degli antichi romani, ma quelli del loro tempo. Questa osservazione assume maggior rilievo se si ricorda l'originalità della *Sforziade*: un poema epico-encomiastico in lingua volgare. Il modello dell'*Eneide* è sempre in filigrana nell'opera, ma Francesco Sforza intraprende le sue battaglie come viene consigliato di fare agli uomini del Rinascimento.

La congruenza tra *Sforziade* e *Arte militare* non è totale, per ragioni di genere letterario: la poesia necessita di variazioni e permette oscillazioni semantiche negate al trattato. Tra i maggiori punti di divergenza si osserva il frequente ricorso nel poema al grido di guerra, che è invece escluso dal logico e verosimile ragionamento dell'*Arte militare*: le armature moderne metalliche rendono impossibile distinguere qualsiasi altro suono. In una prospettiva non troppo diversa si pone un altro aspetto enfatizzato nel poema e biasimato nel trattato: la furia repentina al primo assalto in battaglia. Il grido e l'impeto iniziale sono senz'altro congeniali alla messa in scena dello scontro nelle pagine epiche, malgrado le lucide critiche del manuale teorico in merito. Rimane però affine nei due contesti la prevalenza della tromba come segnale acustico adatto agli eserciti contemporanei.

---

<sup>43</sup> Ivi, VIII, 1, 100 v, righe 16-24. Il riferimento alla tromba in relazione a Piccinino è ivi, riga 5.