

SANDRA CARAPEZZA

UN CASO DELLA FORTUNA DI DANTE  
NELLA MILANO SFORZESCA:  
IL POEMA EPICO DI ANTONIO CORNAZZANO

Il codice Trivulziano 80, che contiene il *Trattatello* sulla vita di Dante di Giovanni Boccaccio, a c. 33v reca la precisa indicazione cronologica: «Finito adì 22 d'ottobre 1437»<sup>1</sup>; un anno prima, l'aretino Leonardo Bruni nella sua *Vita di Dante* si propone di rimediare ai limiti della biografia boccacciana, troppo squilibrata verso le vicende amorose<sup>2</sup>. La prossimità tra il manoscritto trivulziano e il lavoro di Bruni è indicativa della diffusa vivacità di interesse intorno alla figura di Dante<sup>3</sup>.

1. Su questo manoscritto (Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana) si veda la scheda a cura di M. Pontone all'indirizzo: <[https://manus.iccu.sbn.it/opac\\_SchedaScheda.php?ID=196459](https://manus.iccu.sbn.it/opac_SchedaScheda.php?ID=196459)> (ultima consultazione qui e altrove: novembre 2021) e il saggio di S. BRAMBILLA, *Scheda minima per la biblioteca di Giuseppe Bossi. Con una postilla sul Trattatello in laude di Dante del Boccaccio*, «Libri & Documenti», 39 (2013), pp. 179-200. La digitalizzazione integrale del manoscritto è disponibile all'indirizzo: <<http://graficheincomune.comune.milano.it/GraficheInComune/immagine/Cod.+Triv.+80,+piatto+anteriore>>. Sul *Trattatello*, almeno M. BERTÉ, M. FIORILLA, *Il Trattatello in laude di Dante*, in *Boccaccio editore e interprete di Dante*. Atti del convegno internazionale (Roma, 28-30 ottobre 2013), in collaborazione con la Casa di Dante in Roma, a cura di L. Azzetta, A. Mazzucchi, Roma, Salerno Editrice, 2014, pp. 41-72.

2. *La Vita di Dante* di Leonardo Bruni è di recente edita in L. BRUNI, *Le vite di Dante e del Petrarca (Vita di Dante)*, a cura di M. Berté, testo critico di R. Rognoni, in *Opere di dubbia attribuzione e altri documenti danteschi* IV. *Le vite di Dante dal XIV al XVI secolo. Iconografia dantesca*, a cura di M. Berté et al., Roma, Salerno Editrice, 2017, pp. 213-247 (*NECOD: Nuova edizione commentata delle opere di Dante*, 7). Nello stesso volume anche G. BOCCACCIO, *Trattatello in laude di Dante*, a cura di M. Fiorilla, pp. 11-154. Sul Bruni dantista, J. BARTUSCHAT, *Leonardo Bruni biografo di Dante*, in *Fra biografia ed esegesi: crocevia danteschi in Boccaccio e dintorni*, a cura di E. Pasquini, Ravenna, Longo, 2014, pp. 79-104; A.M. CABRINI, *Leonardo Bruni e Dante*, «Bollettino di Italianistica», 13, 1 (2016), pp. 31-45.

3. Sulla fortuna di Dante nel Quattrocento è ancora essenziale lo studio di C. DIONISOTTI, *Dante nel Quattrocento*, in *Atti del Congresso internazionale di studi danteschi (20-27 aprile 1965)*, I, a cura della Società Dantesca Italiana e dell'Associazione Internazionale per gli Studi di Lingua e Letteratura Italiana, Firenze, Sansoni, 1965, pp. 333-378. Si vedano anche E. BIGI, *Dante e la cultura fiorentina del Quattrocento*, in ID., *Forme e significati nella Divina Commedia*, Bologna, Cappelli, 1981, pp. 145-172; S. BELLOMO, *L'interpretazione di Dante nel Tre e nel Quattrocento*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Malato, XI. *La critica letteraria dal Due al Novecento*, Roma, Salerno Editrice, 2003, pp. 131-159; A. DE PETRIS, *Puntualizzazioni su Dante nel Quattrocento*, in *Dante in lettura*, a cura di G. De Matteis, Ravenna, Longo, 2005, pp. 283-298; E. PASQUINI, *Il secolo senza poesia e il carrefour ferrarese*, in ID., *Fra Due e Quattrocento. Cronotopi letterari in Italia*, Milano, Franco Angeli, 2012, pp. 327-335; S.A. GILSON, *Leggere Dante a Firenze. Da Boccaccio a Cristoforo Landino (1350-1481)*, Roma, Carocci, 2019. Per una prospettiva incentrata sulle biografie dantesche nel XV secolo, J. BARTUSCHAT, *Les «Vies» de Dante, Pétrarque et Boccacce en Italie (XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles). Contribution à l'histoire du genre*

La Milano viscontea non fa eccezione, come attesta, per esempio, il commento all'*Inferno* di Guiniforte Barzizza (1438)<sup>4</sup>. Quest'opera può essere considerata emblematica di alcuni aspetti che caratterizzano la ripresa di Dante nel contesto cortigiano milanese, destinati a riproporsi anche con l'avvicendamento della signoria sforzesca a quella viscontea. Per contro, il confronto con pratiche e problemi urgenti all'altezza cronologica di Barzizza e non più tali vent'anni dopo può illuminare meglio le specificità del diverso contesto di corte. Nel commento di Guiniforte Barzizza è stata posta in risalto la destinazione cortigiana. Filippo Maria promuove un'operazione culturale antiflorentina, in cui si iscrive anche il commento dantesco, che infatti enfatizza in Dante la posizione ghibellina e ostile alla città natale. Per Barzizza il problema principale si pone sul piano linguistico, perché egli avverte quasi come innaturale la scrittura in volgare. È una questione che attraversa il Quattrocento milanese e che si fa particolarmente evidente nel caso in cui si dia il confronto diretto con il testo toscano<sup>5</sup>. Dovendo glossare il volgare di Dante, Barzizza è doppiamente in difficoltà: allo scarso rodaggio nel volgare milanese si aggiunge l'impossibilità di eludere la conversione dal fiorentino dantesco. Quando Dante è presente soltanto come modello, allora l'urgenza del confronto linguistico può essere meno vincolante, ma la dialettica tra volgare lombardo e volgare toscano persiste.

L'appropriazione del commento dantesco ai fini politico-civili, del resto, è anche fiorentina. Vale la pena di segnalare almeno il nome di Cristoforo Landino, perché destinato a tornare nelle osservazioni che seguiranno a proposito della celebrazione di Francesco Sforza. Il *Comento* di Landino (pubblicato nel 1481) si

*biographique*, Ravenna, Longo, 2007; M. BERTÉ, M. FIORILLA, *Introduzione*, in *Le vite di Dante dal XIV al XVI secolo*, cit. n. 2, pp. XIX-LXXI.

4. Su Guiniforte Barzizza, M. ZAGGIA, *Guiniforte Barzizza e il suo commento dantesco*, in *Maestri e traduttori bergamaschi fra Medioevo e Rinascimento*, a cura di C. Villa, F. Lo Monaco, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, 1998, pp. 119-151; S. BELLOMO, *Dizionario dei commentatori danteschi. L'esegesi della Commedia da Iacopo Alighieri a Nidobeato*, Firenze, Olschki, 2004, pp. 134-139; C. CALENDÀ, *Guiniforte Barzizza*, in *Censimento dei commenti danteschi 1. I commenti di tradizione manoscritta (fino al 1480)*, I-II, a cura di E. Malato, A. Mazzucchi, Roma, Salerno Editrice, 2009, pp. 283-289; M. VOLPI, *Guiniforte Barzizza, Commento all'Inferno (1438): edizione del Canto VI*, in *Le diciture della storia. Testi e studi offerti ad Angelo Stella dagli allievi*, a cura di G.B. Boccardo, F. Pierno, M. Volpi, Roma, Salerno Editrice, 2018, pp. 55-73. Sul contesto culturale in cui matura il commento, M. ZAGGIA, *Appunti sulla cultura letteraria in volgare a Milano nell'età di Filippo Maria Visconti*, «Giornale storico della letteratura italiana», 170 (1993), pp. 321-382; ID., *Linee per una storia della cultura in Lombardia dall'età di Coluccio Salutati a quella del Valla*, in *Le strade di Ercole. Itinerari umanistici e altri percorsi*. Seminario internazionale per i centenari di Coluccio Salutati e Lorenzo Valla (Bergamo, 25-26 ottobre 2007), a cura di L.C. Rossi, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2010, pp. 3-125; e *Il Ducato di Filippo Maria Visconti, 1412-1447. Economia, politica, cultura*, a cura di F. Cengarle, M.N. Covini, Firenze, University Press, 2015.

5. Sulla questione linguistica nella Lombardia quattrocentesca, oltre al pionieristico M. VITALE, *La lingua volgare della Cancelleria visconteo-sforzesca nel Quattrocento*, Milano, Cisalpino, 1953, si vedano anche P. BONGRANI, *Lingua e letteratura a Milano nell'età sforzesca. Una raccolta di studi*, Parma, Università degli Studi-Istituto di Filologia moderna, 1986; P. BONGRANI, S. MORGANA, *La Lombardia*, in *L'italiano nelle regioni I. Lingua nazionale e identità regionali*, a cura di F. Bruni, Torino, UTET, 1992, pp. 84-142; S. MORGANA, *Storia linguistica di Milano*, Roma, Carocci, 2012.

propone di smorzare la polemica antiflorentina e di rileggere Dante in funzione filomedicea<sup>6</sup>.

Nell'agosto del 1485 è consegnata a Ludovico Sforza la traduzione in volgare redatta proprio da Cristoforo Landino dei *Commentarii rerum gestarum Francisci Sfortiae* di Giovanni Simonetta<sup>7</sup>. La celebrazione del padre rientra negli interessi della politica culturale di Ludovico, come legittimazione e rafforzamento del suo potere. È un'operazione di recupero, dato che Francesco è morto ormai da quasi un ventennio, ma la tradizione encomiastica intorno alla sua figura è precoce. Di un nutrito filone di biografie celebrative la fortuna maggiore è toccata all'incompiuto poema latino di Filelfo<sup>8</sup> e ai commentari volgarizzati da Landino. Il problema linguistico, che Guiniforte Barzizza si pone cinquant'anni prima, sembra non essere irrilevante nel motivare lo scarto tra l'esito di Landino e quello degli altri volgarizzatori della gloria del primo duca Sforza.

6. E. BRILLI, *Landino apologeta. Dante e Firenze col senno di poi*, in *Per Cristoforo Landino lettore di Dante. Il contesto civile e culturale, la storia tipografica e la fortuna del Comento sopra la Comedia*. Atti del convegno internazionale (Firenze, 7-8 novembre 2014), a cura di L. Böninger, P. Procaccioli, Firenze, Le Lettere, 2016, pp. 13-40, ma sull'argomento è utile l'intero volume. Si vedano anche P. PROCACCIOLI, *Filologia ed esegesi dantesca nel Quattrocento. L'Inferno nel Comento sopra la Comedia di Cristoforo Landino*, Firenze, Olschki, 1989; BARTUSCHAT, *Les «Vies» de Dante, Pétrarque et Boccacce*, cit. n. 3, pp. 142-149; GILSON, *Leggere Dante a Firenze*, cit. n. 3.

7. Il manoscritto della traduzione della *Sforziade* di Landino dedicato a Ludovico Sforza è conservato presso la Biblioteca Ambrosiana, ms. A 271 inf. Il codice comprende il *Proemio nella traduzione di latino in lingua fiorentina della Sforziada di Giovanni Simonetta ad lo Ill.mo Lodovico Sforza Visconte, il Proemio nei Commentari* e la *Historia delle cose fatte dallo duca Francesco Sforza, ossia la Sforziade. Tradotta in lingua fiorentina da Christoforo Landino fiorentino*. Tra i due proemi c'è la traduzione di Landino dell'orazione del Puteolano per Ludovico Sforza. È citato da E. PELLEGRIN, *La Bibliothèque des Visconti et des Sforza ducs de Milan, au XV<sup>e</sup> siècle*, Paris, Centre nationale de la recherche scientifique, 1955. Un compendio in volgare dei commentari di Simonetta, *Compendio de la historia sforzesca*, databile intorno al 1488, è nella Biblioteca Trivulziana (codice Trivulziano 1327; si veda la scheda descrittiva sul sito *Manus OnLine* all'indirizzo: <[https://manus.iccu.sbn.it/opac\\_SchedaScheda.php?ID=231766](https://manus.iccu.sbn.it/opac_SchedaScheda.php?ID=231766)> con collegamento alla digitalizzazione integrale del codice). Sull'opera di Giovanni Simonetta e sulla storiografia celebrativa in età sforzesca, G. IANZITI, *Humanistic Historiography Under the Sforzas. Politics and Propaganda in the Fifteenth-Century Milan*, Oxford, Clarendon Press, 1988; 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 (in particolare cap. V, *La leggenda sforzesca*, p. 166 che cita anche la *Sforziade* di Cornazzano); EAD., *La fortuna e i fatti dei condottieri «con veritate, ordine e bono inchiostro narrati»*: Antonio Minuti e Giovanni Simonetta, in *Medioevo dei poteri. Studi di storia per Giorgio Chittolini*, a cura di M.N. Covini et al., Roma, Viella, 2012, pp. 215-244; P. SAVY, *Conseils et conseillers à Milan sous les Sforza (1450-1499)*, in *Conseils et conseillers dans l'Europe de la Renaissance v. 1450 - v. 1550*, sous la direction de C. Michon, Tours, Presses Universitaires François-Rabelais de Tours – Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012, pp. 175-209.

8. La *Sphortias* si legge oggi in J. DE KEYSER, *Francesco Filelfo and Francesco Sforza. Critical Edition of Filelfo's Sphortias*, De Genuensium editione, Oratio parentalis, and His Polemical Exchange with Galeotto Marzio, Hildesheim, Olms, 2015. I manoscritti dell'*Oratio parentalis* e della *Sphortias* sono conservati nella Biblioteca Trivulziana, rispettivamente codice Trivulziano 684 (scheda descrittiva: <[https://manus.iccu.sbn.it/opac\\_SchedaScheda.php?ID=106328](https://manus.iccu.sbn.it/opac_SchedaScheda.php?ID=106328)>) e codice Trivulziano 731 (scheda descrittiva: <[https://manus.iccu.sbn.it/opac\\_SchedaScheda.php?ID=106387](https://manus.iccu.sbn.it/opac_SchedaScheda.php?ID=106387)>), su cui ID., *I codici filelfiani della Biblioteca Trivulziana*, «Libri & Documenti», 39 (2013), pp. 91-109.

La fortuna quattrocentesca del poeta fiorentino in area lombarda non è misurabile soltanto dalla circolazione dei suoi scritti e degli scritti su di lui: l'intertestualità dantesca a vari livelli attraversa la produzione letteraria di diversi autori che gravitano attorno alla corte milanese. La posizione nodale di Milano, crocevia di realtà diverse e luogo di approdo di letterati di tutto il continente (non da ultimo dalla stessa Toscana), ne fa una specola preziosa delle molteplici potenzialità dei lasciti danteschi.

Antonio Cornazzano è per vari aspetti una figura emblematica di letterato quattrocentesco e la sua vicenda biografica è un'interessante testimonianza dei transiti fra i principali poli culturali della penisola<sup>9</sup>. Nato a Piacenza, Cornazzano entra dapprima a contatto con l'ambiente toscano, grazie al soggiorno giovanile a Siena dove era stato mandato a compiere gli studi di legge per volontà paterna. Vi si trova nel 1445, secondo quanto egli stesso afferma nell'opera di cui si tratterà. Gli anni toscani ai suoi occhi sono soprattutto un'occasione di apprendistato linguistico, che gli permette di rivendicare con orgoglio la proprietà della lingua toscana. Scarse sono le notizie del decennio successivo: dal 1455 al 1466 è a Milano, al servizio di Francesco Sforza, ma non vi rimane oltre la sua morte, probabilmente a causa dell'ostilità di Galeazzo. Entra al servizio del condottiero Bartolomeo Colleoni, alla corte di Malpaga, anch'egli un uomo d'arme come Francesco Sforza. Le ultime due mete dell'itinerario di Cornazzano sono significativamente due centri chiave della produzione culturale europea e lo saranno ancora di più nei decenni successivi: Venezia, che si appresta a diventare capitale della stampa e infatti Cornazzano vi si reca per lavorare in tipografia con Nicolas Jenson; e Ferrara, dove trova spazio nella politica culturale estense.

La produzione di Cornazzano è distribuita tra latino e volgare. Quando sceglie i versi volgari, lo scrittore inclina decisamente a favore della terza rima. Oltre al canzoniere<sup>10</sup>, pochi componimenti (introduttivi o extravaganti) sfuggono a questa

9. Sulla biografia di Cornazzano, D. BIANCHI, *Intorno ad Antonio Cornazzano*, «Bollettino storico piacentino», 58 (1963), pp. 76-96; C. FAHY, *Per la vita di Antonio Cornazzano*, «Bollettino storico piacentino», 59 (1964), pp. 57-91; D. BIANCHI, *Appunti relativi ad Antonio Cornazzano*, ivi, pp. 92-96; P. FARENGA, *Cornazzano, Antonio*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, XXIX, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1983 (scheda online all'indirizzo: <[https://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-cornazzano\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-cornazzano_%28Dizionario-Biografico%29/)>); C. BONAVIGO, *Antonio Cornazzano. Verso il nuovo letterato di corte*, in M. TOMASSINI, C. BONAVIGO, *Tra Romagna ed Emilia nell'Umanesimo. Biondo e Cornazzano*, Bologna, CLUEB, 1985, pp. 81-119; e da ultimo, D. ZANCANI, *Documenti d'archivio riguardanti Antonio Cornazzano e la sua famiglia*, «Bollettino storico piacentino», 102 (2007), pp. 41-64, che definisce gli estremi cronologici della biografia cornazzaniana: 1432 e febbraio 1484. La monografia essenziale per lo studio dell'autore è R.L. BRUNI, D. ZANCANI, *Antonio Cornazzano. La tradizione testuale*, Firenze, Olschki, 1992.

10. Sul canzoniere di Cornazzano, A. COMBONI, *Per l'edizione delle rime di Antonio Cornazzano*, «Studi di filologia italiana», 45 (1987), pp. 101-149 e ID., *Il Canzoniere di Antonio Cornazzano*, in *Il libro di poesia dal copista al tipografo* (Ferrara, 29-31 maggio 1987), a cura di M. Santagata, A. Quondam, Modena, Franco Cosimo Panini, 1989, pp. 123-129. L'edizione, curata dallo stesso Comboni, è contenuta nel cd-rom *Archivio della tradizione lirica. Da Petrarca a Marino*, a cura di A. Quondam, Roma, Lexis, 1997.

soluzione metrica, che Cornazzano adatta ai generi più vari, dalla poesia sacra al trattato militare<sup>11</sup>.

Dal punto di vista del genere letterario, al vertice degli scritti di Cornazzano si trova il poema epico, tra le sue prime opere, iniziato – stando ai dati interni – nel 1451 e concluso nel 1459, la cosiddetta *Sforziade*<sup>12</sup>, in dodici libri, ciascuno diviso in tre capitoli e introdotto da un sonetto che ne illustra l'argomento. L'oggetto del racconto è l'ascesa di Francesco Sforza, dalla morte del padre nel 1424 all'ingresso a Milano nel 1450, ma molteplici sono le digressioni che consentono di risalire agli eventi dei decenni precedenti. L'opera risale ai primi anni del potere di Francesco Sforza, quando il signore ha necessità di consolidare la sua posizione, ancora poco sicura di fronte alle rivendicazioni esterne e forse soprattutto di fronte alle ostilità interne alla città<sup>13</sup>. Il poema interpreta quest'esigenza perché promuove Francesco a eroe assoluto, di cui è seguita l'ascesa fino all'ingresso a Milano<sup>14</sup>. Il modello è l'*Eneide*, da cui deriva anche l'impianto mitologico: Francesco Sforza sarebbe figlio di Giove, avversato

11. L'opera forse più fortunata di Cornazzano è la *Vita della Vergine*, redatta negli anni milanesi (1457-1458) e poi rielaborata per la stampa nel 1471 presso Jenson, con la diretta collaborazione dell'autore. La fortuna dell'opera è attestata dall'alto numero di edizioni cinquecentesche. Analogo successo arride al trattato militare di Cornazzano, l'*Arte militare*, scritto prima in prosa e poi in terza rima, in nove libri. Solo edizioni a stampa cinquecentesche (e manoscritti seriori) esistono dei *Proverbi* in volgare, che hanno buona circolazione e sono ripresi nella novellistica del XVI secolo, mentre la versione latina, *De proverborum origine*, ha tradizione manoscritta quattrocentesca. Fra gli scritti latini vanno citati almeno la commedia *Fraudiphila* di ispirazione boccacciana, l'orazione per Luigi XI e i distici per Galeazzo Maria Sforza, oltre alla *Vita di Bartolomeo Colleoni*.

12. La cosiddetta *Sforziade* (o *Sforzeide*) è tramandata da un unico manoscritto, l'*Italien 1472* della Bibliothèque nationale de France: *Antonii Cornaçani de Piacentia de gestis F[rancisci] S[forza]*, probabilmente appartenuto a Corrado da Fogliano, fratello per parte di madre di Francesco Sforza; lo stemma miniato nella prima carta sembra sia da attribuire alla famiglia Fogliano, secondo PELLEGRI, *La Bibliothèque des Visconti et des Sforza*, cit. n. 7, p. 391. Il manoscritto Pallastrelli 95 della Biblioteca comunale Passerini-Landi di Piacenza è una copia settecentesca del parigino. La bibliografia su quest'opera è assai limitata: D. BIANCHI, *Antonio Cornazzano e le sue biografie*, «La Bibliofilia», 67 (1965), pp. 17-124, in particolare pp. 40-104; D. ZANCANI, R.L. BRUNI, *Antonio Cornazzano: la tradizione manoscritta*, «La Bibliofilia», 90 (1988), pp. 101-146; pp. 217-267; e 91 (1989), pp. 1-49; A. MAURO, *La Sforziade di Antonio Cornazzano. Appunti sul poema epico-encomiastico nel Quattrocento italiano*, «Bollettino storico piacentino», 89 (1994), pp. 3-17.

13. Riassume gli argomenti su cui si fonda la legittimità del potere di Francesco Sforza su Milano G. IANZINI, *Filelfo storico*, in *Francesco Filelfo. Opere storiche e politiche I. Filelfo e la storia*, a cura di G. Albanese, P. Pontari, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2017, pp. 3-21.

14. Pone in luce gli intenti pragmatici dell'autore D. ZANCANI, *Writing for Women Rulers in Quattrocento Italy: Antonio Cornazzano*, in *Women in Italian Renaissance Culture and Society*, edited by L. Panizza, Oxford, University Press, 2000, pp. 57-79, che nota come Cornazzano scriva contemporaneamente l'*Arte del danzare*, un trattato sulla danza, per Ippolita Sforza (con cui in verità mira a guadagnarsi il favore della madre di lei, Bianca Visconti) e la *Sforziade*, due strumenti della stessa strategia: consolidare il legame con Francesco Sforza, nel secondo caso per via diretta, nel primo – secondo la similitudine di Zancani – pregando la Madonna per arrivare a Dio. Dedicando a Ippolita l'*Arte del danzare*, dunque, l'autore si ingrazia la madre di lei, Bianca, nell'auspicio che la duchessa interceda per lui presso il duca; con la *Sforziade* invece la celebrazione del duca è scoperta.

da Giunone. L'ipotesto pagano è comune nelle opere encomiastiche dedicate ai signori quattrocenteschi<sup>15</sup>: a proposito dello stesso Francesco Sforza si incontra anche nella *Sphortias* di Filelfo. L'anomalia rispetto agli omologhi cantori dei potenti del tempo è semmai nella scelta di celebrare il preteso figlio di Giove in lingua volgare.

L'adozione della lingua volgare impone l'individuazione di modelli alti, per supplire al marchio di inferiorità con cui non può rischiare di essere contrassegnata un'opera che ha l'ambizione di porsi all'apice della gerarchia letteraria come scelta di genere, e che intende innalzare il signore della città. L'interesse per il poema dantesco alla metà del Quattrocento è già dimostrato anche a partire dal *Trattatello*, che precede all'incirca di un quindicennio la *Sforziade*. A inclinare verso Dante concorre naturalmente la scelta del poema. La *Commedia* però non è soltanto un serbatoio di soluzioni formali a cui attingere per la narrazione in terza rima: essa presta a Cornazzano anche gli schemi per il racconto. È evidente fin dalla situazione iniziale, dove al ricordo petrarchesco subentra subito una scena ricalcata sull'avvio del viaggio dantesco. Nei primi versi l'io del poeta rimpiange il tempo trascorso a cantare di un vano amore: autore di un canzoniere, Cornazzano ripete nel poema il *tòpos* d'esordio obbligato della lirica ricavandolo direttamente dal modello del genere. Rispetto al classico esordio del poema, con invocazione alle Muse ed enunciazione dell'argomento, l'accento lirico delle prime parole sposta la prospettiva sull'io del poeta; Dante offre il modello di un io poetico che assume un ruolo centrale all'interno del poema. Cornazzano qui può ben imboccare quella strada, ma dovrà poi adattare il modello al proprio contesto, in cui l'io e il protagonista, che in Dante formalmente coincidono, sono figure distinte. Il paradigma della *Commedia* agisce cioè su due piani: l'uno riguarda l'io del poeta, che si affaccia soprattutto nella parte iniziale e finale dell'opera e può trovare nel poema dantesco un modello a cui tendere, fin dai primi versi, come si vedrà tra poco; l'altro interessa invece l'eroe della vicenda. Non è facile pensare di potere adattare a Francesco Sforza l'immagine del protagonista della *Commedia* e sarebbe in effetti arbitrario spingere troppo oltre questo confronto, ma si possono individuare alcuni episodi in cui il precedente dantesco viene tagliato sulla storia del signore milanese. Esemplificativo in tal senso è il racconto della discesa agli inferi, per il quale il richiamo a Dante è quasi naturale. Oltre alle citazioni testuali si può cioè parlare di un recupero del modello Dante, ma qui il doppio personaggio della *Commedia*, scrittore e viatore, è scisso nelle due distinte figure del poeta, Antonio Cornazzano, e dell'eroe, Francesco Sforza. Si vedrà come nel primo caso il modello appare funzionale, mentre, nella definizione dell'eroe che agisce attivamente sulla scena, il precedente del Dante pellegrino non sembra efficace.

15. Il confronto con i poemi per gli altri signori della penisola, scritti in latino, è condotto da MAURO, *La Sforziade di Antonio Cornazzano*, cit. n. 12, che ricorda i poemi *Alfonseis* di Matteo Zupardo (1455-1457), *Hesperis* di Basinio Basini (incompiuto alla morte dell'autore nel 1457) e *Borsias* di Tito Strozzi (ante 1505).

All'inizio prevale la figura del poeta, tanto che al v. 12 si incontra la più celebre delle immagini della *Commedia*, quella del poeta smarrito:

Per quel tempo sì dolce che hebbi prima  
che mi nascesse in faccia el folto fiore,  
quando amor m'insegnava a dire in rima  
non riguardando nel fugir del'hore  
a tal mi trasse uno angelico viso:  
in van scriver d'altrui cerchai mio honore  
e fui già in questo sì perso e conquiso  
ch'io hebbi a schiffo ogni mondan pensiero  
credendo esser col nome in Paradiso.

Poi che retornò l'alma al proprio vero  
che fu isviata detro a tal vaghezza,  
disse a me stesso: «Perso havea el sentiero».

Io trovai al tornar tanta l'asprezza  
e sì dura mi fu questa partita  
ch'io caddi quasi in tysicha magrezza.

*Sforziade* I, 1, c. [1r], rr. 17-31<sup>16</sup>

«Asprezza» è evidentemente una memoria della selva dantesca, come il «dura» del verso seguente; la rima *-ezza* inoltre, con un identico rimante («magrezza»), è proprio nel primo canto dell'*Inferno* (*Inf.* I 50-54). È in sintonia con il precedente trecentesco l'intervento di una guida a soccorrere il poeta smarrito, la fisionomia della guida però non coincide con il Virgilio della *Commedia*, si avvicina semmai alla figura femminile dell'*Amorosa visione*. Tanto il richiamo a Dante quanto quello a Boccaccio convergono verso il medesimo genere didattico. L'avvio del poema insomma sembra porsi nel segno della poesia morale edificante piuttosto che di quella epica. Questo è il tono dei versi che descrivono l'inizio del viaggio:

Le vie non saprei dire, o preste o tarde,  
ch'io fessi terminando a questo passo  
che lume là, se non dal ciel, non arde.

E quale huom chi sen va timido e lasso  
che per terror non volge ochio da lato,  
tal detro a questa andai col capo basso.

*Sforziade* I, 1, c. [1v], rr. 19-24

16. Le citazioni sono tratte dal manoscritto It. 1472 della Bibliothèque nationale de France. Per l'individuazione del passo, oltre a indicare il libro e il capitolo, faccio riferimento ai numeri di carta segnati a penna nell'angolo destro in basso e al numero di riga della pagina così contrassegnata. Mi attengo a criteri conservativi nella trascrizione, intervenendo soltanto per favorire la leggibilità (separazione delle unità testuali, accentazione, scioglimento delle abbreviazioni, soppressione dell'*h* davanti a preposizione, interpunzione, distinzione di *v* e *u*).

La serie rima «passo»/«lasso»/«basso» è identica nel I canto dell'*Inferno* (*Inf.* I 26-30).

Un avvio in questa direzione è apparentemente anomalo in un'opera che ambisce a celebrare il signore di Milano. Viene da chiedersi perché Cornazzano abbia optato per il ricalco a tratti quasi fedele della poesia didattica medievale (e in particolare del suo più rinomato rappresentante) piuttosto che inclinare per una versione volgare del classico dell'epica latina. Certo l'*Eneide* non manca tra le fonti del poema, ma in sede iniziale non si distingue come il modello più produttivo, non fosse che per l'anomala assenza dell'eroe protagonista. Un esempio di fedeltà al modello classico, molto vicino per contesto culturale e per intenzione poetica, è il poema di Filelfo, che infatti comincia con l'introduzione dell'argomento, come prescritto per il genere epico. Filelfo, in questo esordio, si conforma alla tradizione latina, mentre Cornazzano – che non scrive in latino – accorda un particolare favore ai modelli volgari. La scelta di imprimere nell'esordio il segno della memoria dantesca è forse una diretta derivazione dell'opzione del volgare. La poesia didattica, dantesca ma anche di Boccaccio e di Petrarca, offre un modello linguistico autorevole, su cui Cornazzano doveva fare grande affidamento in ragione della sua provenienza provinciale e dell'esperienza giovanile toscana<sup>17</sup>. Riecheggiare i tre grandi fiorentini significa insomma conferire all'opera un prestigio che si accresce anche tramite la riconoscibilità delle citazioni. È necessario che la promozione del poema sia sancita proprio all'inizio, in modo che da subito sia assicurata la riuscita dell'encomio di cui il poema si fa latore. In questi termini si potrebbe dunque spiegare lo slittamento dall'*incipit* più propriamente epico a quello didattico, di matrice soprattutto dantesca.

Un'affinità più marcata con il sistema della *Commedia* piuttosto che con l'*Amorosa visione* o i *Trionfi* emerge nella centralità assegnata agli eventi e ai personaggi del presente. Quando comincia il viaggio, il poeta, su sollecitazione della guida, alza lo sguardo e vede un padiglione in seta, in cima al quale c'è un gonfalone istoriato, con la scena dell'incendio di Troia, della storia di Pasifae, del Minotauro e del ratto di Ganimede. Dopo l'ecfrasi dei grandi miti classici rappresentati nel gonfalone, il poeta si avvia verso il padiglione, dove vede i grandi eroi del passato (riconosce tra loro Annibale), ma la guida gli spiega che costoro hanno già chi li ha degnamente celebrati: è necessario ora immortalare con la poesia i condottieri moderni. L'attenzione al proprio tempo che contraddistingue il poema dantesco è promossa qui a principio costitutivo dell'intera opera, che in questo si allontana dall'*Eneide*. Il poeta, come Dante, si presenta come un eletto investito della missione di raccontare il presente. Alle implicazioni morali e civili

17. Cornazzano rivendica con orgoglio la sua conoscenza della lingua toscana, maturata negli anni senesi. Così scrive quasi alla conclusione del poema: «Io lontano da vui allor studente | gustava l'acqua de' fonti senesi | contra el pensier del legista parente. | L'idioma qui del dolce parlar presi | chi me isviò la mente a dire in rima, | onde poi ne ho honorati i miei paesi. | E se non son de gli altri in su la cima, | pur conducendo le muse d'altronde | Piacenza in te la mia palma è la prima» (*Sforziade* XI, 3, c. 160r, rr. 31-33; c. 160v, rr. 1-6).



della missione dantesca subentrano qui gli intenti encomiastici del poeta di corte, ma conta segnalare l'analogia del ritratto di fondo dell'io poeta.

Ponendosi nella stessa situazione di Dante, Cornazzano pare volersi fare garante dell'eccezionalità del condottiero di cui è chiamato a tessere le lodi. Una volta assicurato ciò, il poeta può ritirarsi, lasciando il posto all'eroe del poema, ma non vengono meno le suggestioni dantesche. Nella definizione del protagonista la massima vicinanza con l'eroe della *Commedia* sembrerebbe raggiungersi nei libri X e XI, il racconto della catabasi di Francesco Sforza. Vero è che a questo punto è recuperato anche il modello virgiliano, e ciò rende difficile talvolta distinguere se l'ispirazione derivi dal poema volgare o risalga all'epica latina che fu anche modello per i versi danteschi. Dal punto di vista strutturale prevale l'analogia con l'*Eneide*, dove la discesa agli inferi è una parentesi nel racconto delle avventure dell'eroe, ma si possono individuare anche richiami espliciti a Dante.

Francesco Sforza con l'accompagnamento del fratello Alessandro penetra nell'antro della Sibilla perché vuole conoscere quale sorte gli sia riservata. L'ingresso entro lo spazio magico è scandito da una serie di rituali radicati nell'immaginario pagano classico. Quest'aspetto connette il poema di Cornazzano con il mondo latino piuttosto che con la *Commedia*, dove pure è fortemente rappresentata la componente rituale, ma con impronta più marcatamente cristiana. Nel poema di Cornazzano gesti e figure simbolici sono svuotati di complessità: il significato è per lo più trasparente e non sono raccolte le potenzialità narrative che potrebbero scaturirne. Il rito è esornativo e concorre alle intenzioni encomiastiche per un doppio canale. Innanzitutto, rivela con evidenza anche ai lettori di media cultura la fonte classica, indizio della letterarietà dell'opera e quindi, di riflesso, patente di autorevolezza per i contenuti. In secondo luogo, l'adempimento di un preciso rituale produce un'analogia tra Francesco Sforza e gli eroi classici, che ha l'effetto di illuminare il primo, innalzato al pari di Enea.

Il confronto proprio con Enea ha un importante significato, che il contesto della catabasi pone in risalto. I riti che incorniciano l'incontro con la figura magica della Sibilla e poi il colloquio con le anime dell'aldilà pongono in evidenza la *pietas* dell'eroe, una virtù quanto mai opportuna per Francesco Sforza nei primi anni di governo a Milano per occultare il conflitto con il suocero e porsi senza attriti in continuità con la linea viscontea. Nel racconto di Cornazzano questo episodio amplificatore della religiosità e della devozione filiale di Francesco si colloca fra due eventi che rendono particolarmente utile una rappresentazione del signore che ne ponga in luce la *pietas*, cioè la disposizione al rispetto per l'autorità religiosa e per la tradizione familiare viscontea: prima, c'è il conflitto con il papa per la Marca, che nel sonetto proemiale al decimo libro è detta «regno divino», e poi, al viaggio agli inferi di Francesco, fa immediatamente seguito la notizia della morte di Filippo e quindi, dopo la Repubblica, la definitiva affermazione del genere sulla città. Fino a questo punto lo scrittore non ha fatto mistero dell'ambiguità del comportamento di Filippo Maria Visconti. Nel V libro, per esempio, ha raccontato di un infausto sogno in seguito al quale il duca ha richiesto l'aiuto di

Niccolò Piccinino contro Francesco Sforza, per timore che il promesso genero voglia spodestarlo, o peggio sterminare lui e la sua famiglia, inverando così il sogno. Ora sottolinea la pietà di Francesco Sforza mettendo in scena un apparato mitologico sfruttato in superficie: si ricava l'idea della predilezione divina a vantaggio di Francesco Sforza e della religiosità con cui egli assolve a ciascun rito, ma non si va oltre nello sviluppo narrativo del motivo del rito. Una volta che il gesto simbolico si è compiuto, è esaurito, non è più ripreso né come anello per la progressione della storia, né per enfatizzare la statura morale dell'eroe che compie il rito.

All'ingresso della caverna Francesco Sforza incontra un vecchio e un leone alato a custodia dell'antro. Il conte (così è sempre chiamato Francesco nel poema) aggredisce la belva, che retrocede ringhiando fino a sprofondare nel lago. Francesco ha con sé un bastone, che offre l'agio per immettere nel racconto il segnale e la profezia della grandezza di casa Sforza. Il bastone piantato a terra immediatamente diventa infatti un albero, un pino, qui emblema del casato. Il prodigio della crescita istantanea della pianta risente di una molteplicità di fonti; il bastone, motivo ancestrale del racconto fiabesco, è assunto anche nella letteratura epica. Nella *Commedia* all'inizio del cammino nel secondo regno Dante compie un rito collegato a una pianta e la pianta prodigiosamente cresce con innaturale rapidità<sup>18</sup>. Il confronto con questo precedente (che pure potrebbe non essere il precedente più diretto dell'episodio della *Sforziade*) dà la misura del modo di procedere di Cornazzano rispetto al repertorio della tradizione letteraria. Si colgono immagini funzionali agli intenti celebrativi, alleggerendone la portata morale e semplificandone l'interpretazione. Come Dante (e come Enea), Francesco Sforza per entrare nello spazio oltremondano deve sottoporsi a dei riti; nel suo caso piuttosto che per renderlo degno dell'ingresso al divino i riti servono per celebrarne l'eccezionalità, dato che enfatizzano la protezione divina di cui gode l'eroe.

Il rito del giunco nel primo canto del *Purgatorio* ha un'estensione universale. Dante compie un gesto – la cui pregnanza doveva essere più trasparente ai lettori del suo tempo – in qualità di campione della cristianità. È lui a procedere nel viaggio, destinatario di un eccezionale privilegio, ma descrivendo la straordinaria crescita del giunco sta portando un messaggio che riguarda tutti gli uomini, probabilmente incentrato sul monito all'umiltà. Il gesto di Francesco Sforza invece è tanto privato da convergere verso l'identificazione familiare: l'albero, si dice nel poema, non è un alloro né un olivo, non indica né la vittoria né la pace, ma è un pino, al quale in questi versi non sono assegnati significati astratti. Si può

18. Catone spiega a Virgilio il rito di purificazione a cui deve sottoporre Dante prima di cominciare il viaggio nel purgatorio: «Va dunque, e fa che tu costui ricinghe | d'un giunco schietto e che li lavi 'l viso, | sì ch'ogne sucidume quindi stinghe | ché non si converria, l'occhio sorpreso | d'alcuna nebbia, andar dinanzi al primo | ministro, ch'è di quei di Paradiso. | Questa isoletta intorno ad imo ad imo, | là giù colà dove la batte l'onda, | porta di giunchi sovra 'l molle limo | null'altra pianta che facesse fronda | o indurasse, vi puote aver vita, | però ch'a le percosse non seconda» (*Purg.* 1 94-105). Giunti al luogo indicato, Dante e Virgilio trovano la pianta che si rivela prodigiosa: «oh meraviglia! ché qual elli scelse | l'umile pianta, cotal si rinacque | subitamente là onde l'avelse» (*Purg.* 1 134-136).

intendere che il pino assume in sé i due valori esplicitati per le piante prima menzionate, così da porre il conte come artefice di vittoria e pace, ma è un'inferenza lasciata al lettore senza che il poeta lo guidi espressamente. Il pino è riconosciuto dai lettori come emblema dell'impresa di Francesco Sforza.

L'episodio della catabasi di Francesco Sforza, oltre ad avere ragioni di ordine letterario per trovarsi all'interno del poema di Cornazzano, si può interpretare in funzione propagandistica come garanzia della *pietas* del duca. L'argomentazione avversaria costruita sul comportamento irreligioso di Francesco Sforza nei riguardi del papa e di Filippo Maria è respinta con l'espedito di farla assumere all'accusato stesso: «Oppresso ho il suocer ducha e Giove padre l e de l'un poco, e men de l'altro lice» (*Sforziade* X, 1, c. 133v, rr. 26-27), confessa Francesco Sforza di fronte alla Sibilla. I segni di elezione che gli permettono di giungere fino all'antro della sacerdotessa e poi il seguito del suo cammino nell'aldilà ovviamente smentiscono la colpa che il protagonista ha autodenunciato.

Il rito propriamente catartico e dunque dall'innegabile valenza morale ha quasi l'aspetto di un tributo, un passaggio necessario e reso infatti con la simbologia più chiara: prima di scendere all'antro Francesco si lava nel lago sacro. Al gesto è riservato un solo verso: «lavasse e spoglia nel laco vicino» (*Sforziade* X, 1, c. 132v, r. 12), evidentemente non è giudicato un momento su cui sia interessante indagare, né l'*hysteron proteron* sembra avere altra funzione se non metrica. Dopo aver ascoltato la profezia della Sibilla, Francesco la prega di mostrargli le anime dei molti compagni e parenti morti in armi. Fra costoro non c'è il padre, Muzio Attendolo, il cui corpo è traslato in cielo e tramutato in stella; il catasterismo del padre è esplicitamente paragonato alla sorte di Enea. Ecco dunque che il nome dell'eroe antico compare in questo libro che tanto deve alle influenze virgiliane. Giusta l'impianto mitologico su cui si struttura il poema, il mondo ultraterreno visitato da Francesco Sforza assomiglia maggiormente all'Ade del poema latino che ai tre regni danteschi. Per avervi accesso il conte deve cogliere un frutto d'oro da un albero che gli è indicato dalla Sibilla e deve superare l'opposizione del traghettatore Caronte, che qui porta il nome Acheronte<sup>19</sup>. A differenza di Dante che non ricorre al tramite di Caronte per passare il fiume, Francesco sale invece sulla barca di quest'orrido nocchiero e il modo in cui il poeta ritrae il momento è debitore alla suggestione dantesca: «la fral nave stridò sotto 'l gran peso l et al premer consentì l'onda del fonte» (*Sforziade* X, 1, c. 136v, rr. 17-18).

19. Giovanni da Serravalle per esempio nel commento ai vv. 76-78 del terzo canto dell'*Inferno* scrive: «illi, qui volebant ingredi lacum, ibant per illum rivulum Acharontis, ubi tunc erat cum una navicula unus nauchlerius antiquus, qui vocabatur Acharon. Dicitur autem Acharon ab *A*, quod est *sine*, et *chaire*, quod est *salve*, sive *salus*, idest *sine salute*; ita quod est *concupiscentia* quae ducit ad *Inferos*» (nell'archivio dei commenti danteschi *DanteLab* all'indirizzo: <<http://dantelab.dartmouth.edu/reader/>>). Vero è che nei, pochi, commenti quattrocenteschi inclusi nell'archivio digitale il nocchiero dantesco non è mai indicato con *A* iniziale; prevale la forma Caron/Carone (con grafia oscillante C/Ch).

Il regno infernale descritto da Cornazzano non ha una struttura ordinata; nulla sopravvive della razionale architettura dell'aldilà dantesco. Le creature mostruose, di conseguenza, sono accumulate nel vestibolo, subito oltre la riva del fiume. La loro funzione nell'economia del poema sembra puramente esornativa: un catalogo di demoni che richiama a chi legge la rappresentazione comune dell'Ade classico. I mostri non interagiscono con gli inusuali visitatori, si limitano forse a infondere orrore con il loro aspetto, ma su questo loro probabile aspetto spaventoso si dice poco:

Gli centauri primer gente mal nata  
l'idre, l'arpie, le gorgone e le sille  
sparse a terra occupavano l'entrata.

Spiravan per le nari ombra e faville  
gli gran portenti, e seco il numer reo  
chi mostra el crin di serpentine anguille.

Detro i titani el numer giganteo  
e gl'informi monoculi, col mauro  
Medusa, e gli dui figli d'Aloeo,  
qui la Chymera con gran Minothauro

*Sforziade X, 2, c. 137v, rr. 16-25*

Solo Cerbero merita qualche verso di più, perché offre l'agio per la ripetizione dell'episodio virgiliano, pur con una significativa variante forse di marca dantesca:

e Cerber con tre lingue. E con tre capi<sup>20</sup>  
latrava cincto di catena d'auro.

A quel le conosciute experte dapi  
gli progettò la dea e fu un pane onto  
intincto nel liquor che ci dan l'api.

Egli odoratol già da longe prompto  
nel getto il piglia, el gran dosso resolve  
come affanato sopra el pasto aggionto.

Mentre che questo per bocha si volve,  
passan gli congiurati oltre lassando  
quei revoltati in la sulfurea polve.

*Sforziade X, 2, c. 137v, rr. 26-33; c. 138r, rr. 1-3*

Il precedente più importante per la scena deve essere l'*Eneide* perché identici sono i personaggi coinvolti: la Sibilla e Cerbero; come nel poema di Virgilio il cane tricipite è placato dal lancio di una focaccia con miele; come nella raffigu-

20. Prima di «capi» si legge «teste», con segno di cancellatura (*Sforziade X, 2, c. 137v, r. 26*). Non sono rare le correzioni di questo tipo, in un codice che nel complesso si presenta comunque pulito.

razione classica è incatenato, a memoria della vittoria di Ercole. Ma su queste riprese virgiliane si innesta forse l'impressione dell'efficace disegno dantesco del cane assorto a consumare il suo pranzo e perciò non più d'ostacolo al proseguimento del viaggio. Il Cerbero virgiliano piomba addormentato perché l'offa che la Sibilla gli getta è impastata, oltre che di miele, di papavero. Qui c'è piuttosto il Cerbero dantesco: «Qual è quel cane ch'abbaiando agogna, | e si racqueta poi che 'l pasto morde, | ché solo a divorarlo intende e pugna» (*Inf.* VI 28-30).

In questo vestibolo infernale, un diavolo proclama il bando eterno sulle anime dei dannati con il risultato di far gettare a terra gli spiriti in pianto. Poi Francesco con le sue guide giunge al Flegetonte e qui gli appaiono gli spiriti, apparentemente distinti in gruppi, ma senza che si possa intendere quale principio ne organizzi la disposizione. È evidente che l'interesse dello scrittore non va alla rappresentazione di questi morti: la scena conferisce al poema l'ambizione di farsi portatore di un messaggio edificante e gli aggiunge una nota patetica per irrobustirne la narrazione, ma non ha un legame diretto con il protagonista, quindi viene presto chiusa. È una sintesi in pochi versi dell'intero *Inferno* dantesco:

Di qua li traditor, di qua li avari,  
i savi a dio ribelli, i maghi, i doppi  
i desperati, a se stessi descari,  
vedonsigli anco al collo i facti groppi  
o il ferro in pecto, e così atorno atorno  
stanno non chiusi da cappe o da coppi.  
Qua i tristi amanti che d'un viso adorno<sup>21</sup>  
s'han facto un dio obliando ogni altra cura  
e disiato s'han l'ultimo giorno  
gl'ingrati qua, color ch'han fatto usura  
qui gli superbi i ladri i mendaci.

*Sforziade* X, 2, c. 138v, rr. 1-11

Il cammino prosegue verso i Campi Elisi, dove si trovano i gloriosi spiriti di coloro che incontrarono la morte in armi. È la meta del viaggio nell'oltretomba di Francesco Sforza, quindi merita maggior attenzione da parte dello scrittore. Contrariamente a quanto si potrebbe credere, tanto più se si guarda al modello dantesco, nel passaggio ai Campi Elisi non si assiste a un'evoluzione stilistica verso l'alto. Al contrario, la presenza di personaggi del mondo contemporaneo rende il dettato più vivacemente realistico, con punte di sorprendente abbassamento: «sença man, senza urechie e sença naso | con la putana or soa sen sede a descho»; «Gridò: – Figliol la striglia el cul t'ha raso» (*Sforziade* X, 2, c. 139r, rr. 14-15; r. 18). Interviene a innalzare lo stile un motivo tipico dell'epica, ripreso nella letteratura medievale (non solo nella *Commedia*) al punto che i modelli qui

21. Anche in questo verso (*Sforziade* X, 2, c. 138v, r. 7) si registra tra «un» e «viso» una «d» cancellata.

si incrociano e sovrappongono. È l'abbraccio impossibile tra il vivo e l'anima di una persona cara, qui il fratello Ranaldo:

Stette al suo abbracciamento el conte saldo,  
ma all'acto che reciproco in lui volse  
svanì qual vivo argento a foco caldo.

Così in le braccia el strinse e nulla accolse,  
resalse in ombra el corpo ignudo e vano  
et invisibilmente si gli tolse.

*Sforziade X, 2, c. 139r, rr. 25-30*

Cornazzano non riprende da Virgilio e da Dante la triplice ripetizione dell'abbraccio, attenendosi a un solo tentativo, dalla cui frustrazione scaturisce la preghiera di Francesco al fratello affinché si fermi un poco a illustrargli le anime del luogo. La spiegazione di Ranaldo merita di essere citata come saggio dello stile dell'opera:

Io sono a te fratel qual fumo al vento:  
resoluta è la carne ond'altri spira  
d'elemento creato in elemento.

Non t'areccar questo a desdegno o ira  
che prendesti ombra, et ombra t'è rimassa,  
et ombra infra queste ombre si martira.

*Sforziade X, 2, c. 139v, rr. 7-12*

A commento dell'impossibilità di stringere in un abbraccio l'amico Casella nel secondo canto del *Purgatorio* (v. 79) Dante esclama: «Ohi ombre vane, fuor che ne l'aspetto!». Cornazzano forse memore del verso dantesco lo amplifica moltiplicando per quattro volte il termine «ombre». È un artificio stilistico non raro nel poema, che ottiene l'effetto di sottolineare con evidenza il termine ripetuto, qui in senso patetico. La riflessione sulla vanità delle ombre si chiude così con il picco d'intensità emotiva delle parole di Ranaldo, che non è strumentale né a introdurre considerazioni teologiche (del resto non adeguate al contesto) né a sollecitare una meditazione edificante; preme tornare rapidamente al catalogo dei grandi condottieri. Sono questi a interessare maggiormente Francesco Sforza, perciò il fratello lo conduce subito nel luogo in cui dimorano le anime dei soldati. I libri X e XI sono dunque occupati in gran parte dal catalogo degli uomini d'arme delle generazioni passate.

Se si guarda al poema in particolare considerando l'effetto che esso poteva sortire nella Milano da pochi anni acquisita da Francesco Sforza, tra gli altri capi di popoli e di eserciti presentati in questa rassegna può essere interessante soffermarsi in particolare sui milanesi Bernabò e Galeazzo Visconti, ma va precisato che nell'economia del libro non è riservato loro uno spazio più ampio di quello che mediamente è assegnato agli altri potenti nominati.

Quel chi te mira ficto entro la cera  
 è il s[ignor] Bernabò che colto al laccio  
 scacciò el nepote che genero gli era.

Apparo apparò gli è il fratel Galleaccio  
 che a quel de l'infiamate tre manechie  
 fé dare in sbarra el lubrico tramaccio.

Allor come huom ch'a fama s'apparechie  
 si vendicò sue insegne e gli fé porre  
 tante con aqua incombustibil sechie.

*Sforziade* X, 2, c. 140r, rr. 10-18

I versi con cui Cornazzano racconta l'episodio che dà origine all'impresa araldica di Galeazzo II dei tizzoni («l'infiamate tre manechie») e dei secchi («incombustibil sechie»), a causa del loro tono enigmatico, non aiutano a sciogliere la questione ancora aperta intorno all'origine dell'impresa. Cornazzano afferma qui che Galeazzo la adottò sottraendola a un avversario sconfitto, ma non aggiunge dati per l'identificazione di tale avversario<sup>22</sup>. È comunque un'importante retrodazione, rispetto alle fonti usualmente indicate, cioè Paolo Giovio e Marco Cremosano<sup>23</sup>. La mancanza di chiarezza nei versi del poema, in cui sono taciuti il nome e la provenienza dell'avversario, potrebbe derivare anche dal contesto ultraterreno. È indubbio comunque che ci si riferisce a un'impresa viscontea ripresa in età sforzesca, attestata per la prima volta in monete, poi presente in vari castelli, come elemento architettonico decorativo, in manoscritti e oggetti della famiglia, rappresentata più volte nelle splendide immagini del codice Trivulziano 2168<sup>24</sup>, dove si ammirano il dettaglio dei tizzoni e dei secchi (c. 19v), le riproduzioni del motivo dei tizzoni e dei secchi incluso nell'impresa del 'galeato' (c. 21v) e nelle branche del leone galeato (c. 25v), e infine nello stemma (c. 96r); figura anche nella miniatura di Parigi, di Giovan Pietro Birago, per la versione di lusso dell'incunabolo Zaroto 1490 della traduzione di Landino dei *Commentari* di Simonetta. L'impresa può risultare viva nella mente dello scrittore perché accompagna ben tre armi di Gian Galeazzo Visconti nello *Stemmario Trivulziano*,

22. Sull'impresa dei tizzoni, *Stemmario trivulziano*, a cura di C. Maspoli, Milano, Orsini de Marzo, 2000, pp. 29-30; *Il Leggendaro Sforza-Savoia. Ms. Varia 124 della Biblioteca Reale di Torino*, volume di commento a cura di P.L. Mulas, saggi di G. Sacconi, L. Giordano, P.L. Mulas, Modena, Franco Cosimo Panini, 2013, pp. 29-31; G. ROCCULI, *La Sala delle Imprese nel Castello di Belgioioso*, «Nobiltà. Rivista di genealogia, araldica, ordini cavallereschi», 140 (2017), pp. 461-480, in particolare n. 11, pp. 478-479.

23. *Le vite de i dodici Visconti principi di Milano, di monsignor Paolo Giovio vescovo di Nocera, tradotte per m. Lodovico Domenichi*, Venezia, Gabriele Giolito, 1549, libro VIII, *Vita di Galeazzo Secondo*, c. 88r-v. Il trattato di Marco Cremosano, *Gallerie d'impres, arme ed insegne de varii Regni, Ducati, Provincie e Citta, e terre dello Stato di Milano*, conservato presso l'Archivio di Stato di Milano, è databile al 1673.

24. La digitalizzazione integrale del codice Trivulziano 2168 (Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana) è disponibile all'indirizzo: <<http://graficheincomune.comune.milano.it/GraficheInComune/immagine/Cod.+Triv.+2168,+piatto+anteriore>>.

esemplato ai tempi di Francesco Sforza<sup>25</sup>. L'evento a cui si riferisce qui Cornazzano è menzionato da Giovio e si trova nella galleria araldica seicentesca di Marco Cremosano. Per Giovio si sarebbe trattato della vittoria in un duello contro un cavaliere fiammingo:

nella guerra di Fiandra anchora si come Otho prencipe della famiglia nell'età passata haveva acquistato in Soria la Biscia perpetua insegna della famiglia sua, così anch'egli havendo vinto un gentile huomo fiammingo ne riportò le spoglie et un nuovo portamento con una singolare impresa dell'acqua et del fuoco. Percioché dalla pittura dello scudo dui tizzoni affocati pendendovi altrettanti secchi d'acqua, significavano la facultà della contraria possanza, con così bella impresa che ciò passò anchora ne i suoi descendenti, et ne gli Sforzeschi adottati nella famiglia de' Visconti<sup>26</sup>.

A seguito del felice esito, Galeazzo si appropria dell'impresa del rivale, le «infiammate tre manecchie», i tizzoni ardenti e i secchi e, nella versione di Cornazzano ma non in Giovio, lascia un tramaglio «lubrico» (una rete da pesca fallace?) in sbarra nell'impresa del rivale.

La rassegna degli uomini d'arme ha nel poema una funzione pragmatica: evidentemente la menzione dei condottieri del passato deve essere funzionale a rinsaldare le alleanze del presente o a motivare le inimicizie. Dal punto di vista letterario è un *tòpos* che ha radici antiche e che è rinnovato da illustri modelli moderni. All'origine è il catalogo epico, ma su questa galleria cornazzaniana agisce più efficacemente la combinazione di due fonti di ispirazione: l'iconografia e la poesia didattica medievale. La sensibilità di Cornazzano per i cicli figurativi è provata dalla menzione che egli ne fa nel primo libro del poema, allorché il poeta, all'inizio del suo viaggio, contempla i grandi soldati del passato e commenta: «stavano con gli occhi l'un ver l'altro attenti | in acto altiero simili a coloro | che in la corte a Millan sono depenti» (*Sforziade* I, 1, c. 3r, rr. 28-30)<sup>27</sup>. La consue-

25. *Stemmario trivulziano*, cit. n. 22, p. 61. La digitalizzazione di questo stemmario (codice Trivulziano 1390) è disponibile all'indirizzo: <<http://graficheincomune.comune.milano.it/GraficheInComune/immagine/Cod.+Triv.+1390,+piatto+anteriore>>. Le secchie e i tizzoni sono già a p. 3.

26. *Le vite de i dodici Visconti*, cit. n. 23.

27. L'allusione alla corte milanese è ripresa da Cornazzano nel libro XII (*Sforziade* XII, 3, c. 176r, rr. 13-15), Giove comanda a Francesco: «Rehedral el Ducal castel ch'è rocto | sopra ogni prenze che mai gli habitasse | favor gli havrà el tuo seme entro conducto». Sul palazzo negli anni di Francesco Sforza, M.N. COVINI, *Visibilità del principe e residenza aperta: la Corte dell'Arengo di Milano tra Visconti e Sforza*, in *Il principe invisibile. La rappresentazione e la riflessione sul potere tra Medioevo e Rinascimento*. Atti del convegno (Mantova, 27-30 novembre 2013), a cura di L. Bertolini *et al.*, Turnhout, Brepols, 2015, pp. 153-172; e J. GRITTI, F. REPISHTI, *Francesco Sforza e il Palazzo Ducale di Milano*, «Libri & Documenti», 42-43 (2016-2017), pp. 27-55, che in particolare nella n. 5, p. 28, fa il punto sullo stato dell'arte a proposito del ciclo degli affreschi. Sul ruolo di Filelfo nel ciclo degli affreschi, F. CAGLIOTI, *Francesco Sforza e il Filelfo. Bonifacio Bembo e 'compagni'. Nuove prosopopee inedite per il ciclo di eroi ed eroine nella corte ducale dell'arengo a Milano (1456-1461 circa)*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 38 (1994), pp. 183-217.



tudine con gli affreschi e la consapevolezza della loro efficacia in un disegno di comunicazione politica concorrono a fare ritenere opportuna una rassegna di figure eminenti, costruita attorno al nome di ciascuno e in alcuni casi a dettagli di impatto visivo. Si spiega facilmente allora il ricorso all'araldica, come repertorio di immediata portata icastica: «quei dui cusin che insieme vano l sotto un standardo ch'ha suso tre monti» (*Sforziade* X, 2, c. 140v, rr. 17-18), che identifica Alberico da Barbiano; il cugino potrebbe forse essere invece il fratello Giovanni che combatteva con lui. I poemi didattici medievali sfruttano ampiamente il motivo della presentazione di personaggi in serie, sia che si tratti di uomini illustri sia di figure allegoriche. I tre autorevoli precedenti trecenteschi in terzine, *Commedia*, *Trionfi* e *Amorosa visione*, ne sono esempi eloquenti: il racconto di un'esperienza straordinaria, con l'accompagnamento di una guida latrice di una conoscenza superiore, trova nella forma retorica della rassegna di personaggi una versatile soluzione di equilibrio tra l'esigenza di dar conto di molte notizie e quella di contenere la narrazione entro una misura adeguata alla lettura. Per Cornazzano l'invenzione di un eliso dei condottieri è quanto mai adatta per recuperare i nomi importanti del secolo precedente, chiudendoli in una digressione autorizzata dai massimi poemi epici e, inoltre, che può reggersi sui precedenti formali dei vertici della poesia toscana. Le formule di introduzione e di raccordo sono quelle topiche del motivo della rappresentazione dei personaggi in serie: uso delle forme imperative dei *verba videndi*, ma anche dell'indicativo come constatazione («vedi collui», *Sforziade* X, 3, c. 145v, r. 31), frequenza del campo semantico del vedere, deissi, anafore, ricorso a marche ordinatrici («el primo è», *Sforziade* X, 3, c. 145v, r. 28; «L'ultimo è», *Sforziade* X, 2, c. 140bis r, r. 13; «sequello», *Sforziade* X, 2, c. 140bis r, r. 10), indicazioni spaziali («più giuso», *Sforziade* X, 2, c. 140bis r, r. 19).

In questo ordito consegnatogli dalla tradizione Cornazzano innesta alcune scelte stilistiche che rivelano una notevole distanza dai modelli, giustificate dall'intenzione di chiudere in pochi versi gli episodi memorabili della carriera militare e politica dei personaggi che sfilano davanti a Francesco Sforza. Come si è visto per i due Visconti, infatti, l'attenzione si sposta alle imprese in vita; dell'aspetto attuale di questi spiriti si dice poco: Federico imperatore, il primo della rassegna, se ne sta chiuso in sé; re Carlo porta ancora la foggia di armi ultramontana; il figlio si distingue per la somiglianza che ancora lo avvicina al padre; altri sono vigorosi. Per identificarli Ranaldo non ricorre alla loro descrizione: ne pronuncia il nome e poi compendia in pochi versi l'episodio a cui affidare la fama di ciascuno, a volte soltanto con un'allusione, perché si presume che il fatto sia ancora noto. Il richiamo a eventi del passato recente e la necessità di circoscriverli in un profilo assai sintetico motivano le scelte stilistiche dello scrittore, a volte inclini al vivace realismo, a volte irrimediabilmente enigmatiche. Lo scarto rispetto al dettato poetico alto si nota in particolare quando lo scrittore non dà conto di battaglie campali, ma di conflitti privati. Così è per esempio per Antonio da Pontedera, ucciso da Giovanni Maria Vitelleschi:

L'ultimo è il conte Anton da Pontedera  
e duolsi del patriarca da Corneto  
ch'el prese el giorno e l'impicò la sera.

La chierica soa vedi e li vien dreto  
ma s'el fece ta' çarda ad un mondano  
sul ponte a Roma a lui gli la fé un preto.

*Sforziade* X, 2, c. 140bis r, rr. 13-18

Il terzo dei versi citati avrebbe potuto esaurire l'inserito dedicato al personaggio perché efficacemente sintetico, nella giustapposizione delle due diverse azioni lungo l'arco della giornata. Il racconto invece prosegue con un richiamo estraneo al mondo epico, che fa dell'episodio una novella comica piuttosto che la drammatica occasione di scontro tra due eroi. Si tratta di 'giarde', che in più vedono coinvolto un prete, forse non casualmente nominato con il toponimo su cui la tradizione comica ha costruito un ormai radicato gioco allusivo. Lo stile comico connota anche i versi successivi, in questo caso marcato soprattutto dalle rime in *-uzzo* («capuzo»/«struzo»/«Luzo»), richieste dalla scelta di porre in fine verso il nome del personaggio. A questo punto all'interno della rassegna si inserisce una digressione sulle guerre di Bernabò; alla guida ultraterrena, qual è l'anima di Rinaldo, non è affidata la rivelazione di eventi futuri, come capita in simili contesti, ma il ricordo, sia pure con toni enigmatici, dei fatti del passato.

La rassegna prosegue dopo che Francesco e Rinaldo si sono spostati in modo da vedere un colle fiorito di ginestre rischiarato dal bagliore delle armi. È espediente comune, dettato forse soprattutto dalla necessità di variazione, dar conto dei movimenti dei protagonisti, prima e dopo la rassegna oppure, come è in questo caso, tra la presentazione di due gruppi diversi. Anche nelle modalità espressive si può sentire un'eco della poesia dantesca: «e rendia vampo d'arme el monte pieno l come fra nube el sol fa de la spera» (*Sforziade* X, 3, c. 141v, rr. 8-9), dove la similitudine con gli effetti di luce prodotti dal sole ricorda i molti casi analoghi della *Commedia*. Accanto a questa si trovano anche scelte stilistiche che non hanno l'avallo dell'autorità letteraria, perché poggiate su termini poco consonanti con il contesto poetico, su metafore troppo ordinarie o ancora su espressioni zeppa: «la via del monte proprio era una treça l incapestrata quale alta e qual bassa l ma in una sola stringeassi a la basseça» (*Sforziade* X, 3, c. 141v, rr. 16-18). Un ultimo saggio delle caratteristiche di stile del poema si può dare attraverso la battuta di una delle ombre:

ma devea trarre un pappa<sup>28</sup> e trassi un ducha  
che in secreto a so soldo mi tenia  
et a dir sì ch'el proprio ver trallucha

28. «Pappa» è forma costante nel poema per 'papa'; in altri casi si nota oscillazione tra variante scempia e doppia.

hoste al conte Françescho me scopersi  
 ond'io ne porto a vui rocta la çucha.

*Sforziade* X, 3, c. 145r, rr. 26-30

La rima duca/traluca è già nella *Commedia* (*Purg.* XIV 79-81); qui vi si aggiunge il terzo rimante «çucha» (zucca) con l'effetto di un notevole abbassamento, non dovuto però a una precisa intenzione comica.

A Francesco Sforza si mostrano molti altri personaggi che talvolta manifestano espressamente il desiderio di parlargli (come le anime con Dante) e gli tengono discorsi anche piuttosto lunghi. La rassegna si dilata fino a inglobare narrazioni ampie e dai toni intensamente drammatici, come nella storia del duca di Atri che raggiunge l'apice nell'immagine del padre costretto a mangiare i figli. Ranaldo conduce poi Francesco a un bivio; la guida pone la scelta della strada da prendere, all'incrocio tra due vie. È un luogo topico che attraversa i generi e le culture e che l'epica in particolare raccoglie con vantaggio per la costruzione narrativa della formazione dell'eroe. Francesco Sforza però non è l'eroe al bivio: è vero che con questo viaggio ultraterreno deve superare la colpa di irreligiosità di cui si è macchiato con la guerra contro il papa, ma non si tratta di una formazione da compiere. Anzi, l'eroe nel poema è seguito a partire dal suo primo obbligato affrancarsi dalla tutela paterna, con la messa in scena proprio della morte del padre. È però già un eroe compiuto, che senza esitazione guadagna l'appoggio degli uomini del padre e li porta in salvo. In effetti, il motivo del bivio sembra soltanto un espediente per dare varietà al racconto e per introdurre la scena successiva, cioè l'incontro con il personaggio insolito di Tamerlano, che giganteggia tra gli altri spiriti per la sua statura e si segnala per l'inusuale armatura in cuoio, diversa da quella dei condottieri occidentali. Davanti al bivio, Ranaldo pone la domanda; manca la risposta di Francesco, sostituita dall'azione. Il gruppo avanza fino a incontrare il condottiero orientale:

Disse Ranaldo al conte: «qui è una strada  
 e qui n'è un'altra. Qual voi ch'io pigli  
 considera fra te que più t'agrada:  
 o veder meglio, o pur uscir di fuora».  
 Ancor gli è gente, ma gli è assai più rada.  
 Così venendo ragionando ancora  
 scontrava una grande ombra exterminata.

*Sforziade* XI, 1, c. 149r, rr. 11-17

La domanda che la guida rivolge a Francesco Sforza non riceve risposta e ciò è in linea con l'atteggiamento del conte in tutto l'episodio. Il protagonista dell'opera qui ha un ruolo assolutamente passivo: osserva e ascolta. La sua presenza, beninteso, è essenziale perché la sfilata si compie a suo vantaggio; per lui gli spiriti raccontano le loro storie. Ma Francesco Sforza non risponde né mostra

uno specifico interesse per qualcuno di loro. La scena del bivio è rappresentativa dell'atteggiamento del protagonista per tutto il corso della rassegna.

Se i capitoli del poema dedicati alla catabasi di Francesco Sforza risentono anche dell'influenza del modello dantesco e se, più diffusamente, l'impronta della *Commedia* lascia un segno sulla *Sforziade*, non può però essere applicata l'identificazione tra i personaggi protagonisti delle due opere. Dante percorrendo l'aldilà si presenta come discepolo che segue una guida, ascolta e impara, ma mai si confina al ruolo di passivo ascoltatore: in tutti i tre regni partecipa intensamente con gesti e parole ai colloqui con le anime. Vero è che nelle rassegne capita di non sentire la voce di Dante personaggio, che quindi sembra limitarsi a osservare e ascoltare; ma si tratta in questi casi di illustrazioni, per così dire 'dall'alto': Dante, insieme con chi gli fa da guida in quel contesto, si trova discosto – meglio se in posizione sopraelevata – rispetto agli spiriti che gli sono nominati uno per uno, unitamente a qualche notizia su ciascuno. Così è nel VII canto del *Purgatorio*, in una rassegna che è forse tra le più affini a quella dei libri X e XI della *Sforziade*, perché ha per oggetto i potenti del passato, che sono spunto per parlare anche del presente. Non c'è interazione con i principi della valletta, perciò si può pensare Dante come ascoltatore silenzioso. Nell'episodio della *Sforziade* invece le anime si rivolgono direttamente a Francesco Sforza e gli riferiscono dei messaggi ai quali egli non reagisce neppure con un commento. La non identità tra eroe e poeta rende impossibile riportare osservazioni *a posteriori* a differenza di quanto può fare Dante nel suo poema. La *Commedia* fornisce suggestioni retoriche e narrative, ma per la costruzione del personaggio la sovrapposizione tra Dante e Francesco Sforza non sembra funzionare.

Cornazzano mostra più propensione nel riprendere l'altro lato della figura dantesca, il Dante poeta che si trova a raccontare un viaggio straordinario. A introduzione della rassegna nel decimo libro inserisce una invocazione, perché la poesia dovrà rappresentare un mondo estraneo all'esperienza umana. L'agone poetico richiede che si impetri un soccorso fuori dall'ordinario; qui il destinatario dell'invocazione è il «re dei poeti»: «Re dei poeti prego che mi preste | qui la toa lingua e mie parole scorte | solo seran per te chi me sei teste» (*Sforziade* XI, 1, c. 133r, rr. 4-6). Non ci sono elementi interni nell'opera per approdare a un'univoca identificazione di questo sovrano dei poeti. Se il re dei poeti per eccellenza va forse individuato in Omero, è vero tuttavia che quest'invocazione si colloca in un punto del racconto in cui è particolarmente marcata la vicinanza con Virgilio. Se invece si interpreta più letteralmente l'appello a prestare allo scrittore la «lingua», allora si dovrà pensare a un re dei poeti volgari e qui forse la scelta cadrà su Dante, che ha messo in poesia il mondo ultraterreno, piuttosto che su Petrarca che pure sicuramente fu di ispirazione per la poesia di Cornazzano. La necessità di un modello linguistico del resto non è da sottovalutare, e anzi proprio la scelta di riferire dell'Ade in volgare rende indispensabile sottolineare con questa invocazione la difficoltà e la novità dell'impresa in cui il poeta si sta cimentando.

La *Sforziade* si propone con orgogliosa consapevolezza come celebrazione di Francesco Sforza in una lingua che non è né quella dei dotti né soltanto quella dei lombardi: come a offrire le gesta dell'eroe di Milano non solo ai cittadini – ai quali naturalmente va rivolto in prima istanza il messaggio, perché depongano ogni eventuale diffidenza residua – ma anche alle corti della penisola e forse all'*entourage* dei tanti condottieri che trovano nominati i loro maestri o i loro padri, in molti casi con pubblico riconoscimento del loro valore. In questa ambizione di sfondare il perimetro della comunità dei dotti, Cornazzano trova nel poema dantesco un precedente autorevolissimo che inoltre può utilmente prestarsi per fornirgli spunti narrativi o soluzioni espressive. La ripresa palese delle soluzioni dantesche a ogni livello – in sinergia con le citazioni classiche e degli altri grandi poeti toscani – serve a nobilitare l'opera, assicurarle un carattere di alta letterarietà, necessario in ragione del genere epico e delle ambizioni encomiastiche. Il poeta si presenta nelle vesti dell'eletto, chiamato da una guida a compiere la propria missione poetica e per questo suo abito trova ancora in Dante (ma anche nel Petrarca dei *Trionfi* e nel Boccaccio dell'*Amorosa visione*) un paradigma profittevole. L'emulazione non agisce invece per l'eroe protagonista. Anche quando non è in armi ma passeggia tra le ombre nell'aldilà, Francesco Sforza assomiglia più a Enea che a Dante. E ai fini pragmatici che il poema senz'altro si pone, questo modello è più utile di quello del poeta toscano. Il Dante in odor di ghibellinismo e fieramente antipapale potrebbe non essere prudentemente accostabile al nuovo duca. La catabasi si compie proprio per condurre il conte a pentirsi e a ravvedersi della propria opposizione al pontefice: ogni ombra di polemica contro il papa deve scomparire. Al contrario, il ricordo di Enea – che è esplicitamente accomunato a Sforza padre – è garanzia della *pietas* del protagonista e di riflesso di Francesco Sforza in carne e ossa, signore di Milano.

In questa prospettiva il recupero di Dante e, per contro, la deviazione dal modello della *Commedia* sembrerebbero operati all'interno di un consapevole disegno, che poggia innanzitutto sulla novità linguistica e converge nella promozione di una certa immagine dell'eroe. Sul piano linguistico, come si è mostrato, citazioni evidenti della poesia dantesca si affiancano a scelte personali dello scrittore, a volte con uno straniante effetto di contrasto. Il dantismo del periodo milanese di Cornazzano è in primo luogo un fatto linguistico, anche se non si riduce a questo. Va comunque evidenziata l'intenzione strategica dello scrittore nell'attingere anche al materiale della *Commedia* e, più in generale, nel favorire il ricordo della poesia di Dante. Dante è piegato alle necessità comunicative, e anzi propagandistiche, della Milano degli anni Cinquanta del Quattrocento.

Un decennio dopo, nel 1464 Cornazzano consegna a Piero de' Medici un poemetto in terzine, di quattro capitoli con prologo latino, il *De laudibus urbis Florentiae*, una delle poche opere dello scrittore che possono essere lette in edizione moderna, grazie al lavoro di Diego Zancani<sup>29</sup>. Lo stesso Zancani interpre-

29. A. CORNAZZANO, *De laudibus urbis Florentiae* (1464), a cura di D. Zancani, «Letteratura italiana

ta il poemetto in funzione strategica: il letterato piacentino stava cercando una nuova sistemazione e con questo omaggio avrebbe voluto sollecitare la chiamata da parte di Firenze. L'opera ha impianto allegorico e dunque per affinità di genere si presta maggiormente al recupero del ricordo dantesco rispetto al poema epico per Francesco Sforza. Al poeta appare una donna che si rivela essere l'Italia e gli mostra le sue quattro figlie: Venezia, Genova, Napoli e infine la prediletta Firenze, di cui si intende celebrare l'alleanza con Milano, auspicio finalmente di pace per l'Italia. L'esordio non è lontano da quello della *Sforziade* per il comune motivo della donna straordinaria che sceglie il poeta per un'eccezionale rivelazione; sono evidenti i modelli della poesia didattica che raggiungono il vertice con le tre corone toscane, qui più adeguati che nel poema epico. Gli echi danteschi si avvertono a più livelli: ci sono citazioni («m'apparver cose che perfectamente l'comprender sì, ma scriver non si ponno»)³⁰, immagini analoghe (Nettuno turbato dal terremoto che ricorda da vicino il Nettuno dantesco che contempla l'ombra di Argo di *Par.* xxxiii 95-96; una donna in un prato che fa ghirlande, affine a *Purg.* xxviii 67-69; una figura allegorica femminile di un gruppo di quattro, vestita di porpora, che rimanda a *Purg.* xxix 130-131), identità di rimanti («solco»/«colco»/«bibolco»)³¹, adozione di un linguaggio volutamente oscuro che sembra ricalcare i toni delle profezie della *Commedia* («e quindi è nato l'amore indissolubil di duo fiere l'a cui ogn'[altro] animal servo è chiamato»)³². Per due volte nel breve scritto l'autore ricorda di avere scelto la terza rima, con un'enfasi che forse suggerisce implicitamente una continuità con i più fortunati scrittori in terza rima, iscritti nella linea toscana.

Sono anni in cui a Firenze il nome di Dante è usato in funzione politica, nei circoli aristocratici antimedicei, ma anche nella propaganda dei Medici; nel 1465 l'Opera del Duomo commissiona a Domenico di Michelino l'affresco che ricordi soprattutto ai forestieri che passano per la città le opere e le qualità del più grande poeta locale. Per chi arriva da fuori, come Cornazzano, Dante è una gloria della città, non di una parte di essa; per lo scrittore piacentino il segno dantesco impresso in modo inequivocabile sul suo poemetto deve essere interpretato come omaggio, e quindi deve procacciargli la benevolenza dei signori di Firenze.

Cornazzano non sarà chiamato a Firenze; alla morte di Francesco Sforza trova protezione alla corte di un condottiero, di cui poi scrive la biografia: per la celebrazione di Bartolomeo Colleoni sceglie un'altra lingua³³.

antica», 8 (2007), pp. 15-36. Il testo del poemetto è introdotto dalle pagine critiche in cui Zancani espone la tesi che riferisco qui.

30. Ivi, p. 23 (*De laudibus urbis Florentiae* I, vv. 11-12), cfr. *Par.* I 5-6.

31. Ivi, p. 26 (*De laudibus urbis Florentiae* II, vv. 11-15), cfr. *Par.* II 14-18.

32. Ivi, p. 33 (*De laudibus urbis Florentiae* IV, vv. 94-96).

33. Per la biografia di Colleoni si può fare riferimento a un'edizione moderna con traduzione: A. CORNAZZANO, *Vita di Bartolomeo Colleoni*, testo critico, introduzione, traduzione e commento a cura di G. Crevatin, Manziana, Vecchiarelli, 1990. Dedicò qualche osservazione alla biografia di Colleoni scritta da Cornazzano J. KOHL, *Ercole a Bergamo. La costruzione della genealogia di un condottiero rinascimentale*, in *Le strade di Ercole*, cit. n. 4, pp. 127-150.

Il poema epico per il duca milanese resta un esperimento isolato, i cui precedenti in volgare vanno appunto ricercati in altri generi, come la *Commedia*, perché i letterati quattrocenteschi optano tutti per la lingua latina oppure per la forma del commentario. La fortuna di quest'ultimo genere si spiega anche con il richiamo al più illustre modello, quello di Cesare<sup>34</sup>, che in effetti ben si presta alla celebrazione di un uomo d'arme, noto per la tempestività delle sue azioni, qual era Francesco Sforza. Nel poema di Cornazzano l'aspetto militare è senz'altro portante, ma c'è il tentativo di introdurre anche il paradigma dell'eroe virgiliano, suggerendo l'accostamento a Enea anche in quanto condottiero e irreprensibile capo dei suoi uomini. Ma la forma del commentario è d'ostacolo non tanto alla costruzione dell'eroe quanto a quella del poeta. Si presta meno facilmente alla rappresentazione del personaggio del poeta eletto, che il letterato piacentino ambisce a dare di sé, forse soprattutto per mostrare la propria ambizione a emulare i grandi poeti toscani. Cornazzano cercava la gloria per il suo signore e, al pari, per sé. Ambiva a essere ricordato al passaggio di Francesco Sforza a cavallo come l'artefice della memorabile poesia su di lui:

El ducha di tal corpo e di tal vulto  
 che stando in terra fu, se a dir non fallo,  
 in viva effige alçato el vedrà sculto  
 qui nell'inanimato e bel metallo,  
 conoscerà mio dir che non fu vano  
 e gli mirarrà sotto el gran cavallo,  
 e fia chil mostri forse a stesa mano:  
 «Ecco el campion per cui cotante carte  
 empi poetiçando el Cornaçano».  
 Re de Iusticia invicto e vivo Marte  
 tu fusti quel che prima el stilo mio  
 alçasti per destino a sì grande arte.

*Sforziade* XII, 3, c. 177r, rr. 22-33

SANDRA CARAPEZZA

Dipartimento di Studi letterari, filologici e linguistici  
 Università degli Studi di Milano  
*sandra.carapezza@unimi.it*

34. COVINI, *La fortuna e i fatti dei condottieri*, cit. n. 7.