

Associazione degli Italianisti
XIV CONGRESSO NAZIONALE
Genova, 15-18 settembre 2010

LA LETTERATURA DEGLI ITALIANI

ROTTI CONFINI PASSAGGI

A cura di ALBERTO BENISCELLI, QUINTO MARINI, LUIGI SURDICH

Comitato promotore

ALBERTO BENISCELLI, GIORGIO BERTONE, QUINTO MARINI
SIMONA MORANDO, LUIGI SURDICH, FRANCO VAZZOLER, STEFANO VERDINO

SESSIONI PARALLELE

Redazione elettronica e raccolta Atti

Luca Beltrami, Myriam Chiarla, Emanuela Chichiriccò, Cinzia Guglielmucci,
Andrea Lanzola, Simona Morando, Matteo Navone, Veronica Pesce, Giordano Rodda

Dal Naviglio al Duomo passeggiando verso il Castello.

Claudio Trivulzio: una ‘guida in versi’ nella Milano secentesca

Giuseppe Alonzo

Le *Rime* del secentista milanese Claudio Trivulzio, pubblicate in città da Giovan Battista Bidelli nel 1625, sono organizzate in tre sezioni. La prima, intitolata «Amori villarecci», comprende poesie amoroze di ambientazione pastorale; la terza, i «Madrighali», contiene brevi liriche di svagato argomento erotico; la seconda, detta «Amori cittadineschi», trasla nel contesto urbano le vicende amoroze della prima sezione. La declinazione metropolitana rappresenta una cifra distintiva della lirica trivulziana, tanto più considerando che tale dimensione non rimane astratta, ma si colloca con precisione topografica tra le vie, i navigli, i giardini e le chiese milanesi. Milano è, in questa prospettiva, vivace sfondo di rappresentazione poetica, nella disseminazione capillare di suggestioni metropolitane ad ogni livello della predicazione letteraria. L'evento amoroso, e con esso tutti i termini della «predicazione multipla» della donna, si accostano infatti all'ambiente urbano, che ne diviene un esaustivo correlativo oggettivo o, se si preferisce, un inesauribile indice categorico.

Il DNA ambrosiano della produzione di Claudio Trivulzio, tuttavia, non è esclusivamente legato alla ritualità amorosa e galante né solo ad una scaltrita e urbana figura femminile¹. Infatti, quando la poesia trivulziana abbandona il canone amoroso e abbraccia quello politico-civile, la contestualizzazione milanese dei versi permane e, anzi, si corrobora: è il caso, quest'ultimo, di una parte cospicua della seconda raccolta, cioè le *Pregchiere d'Italia*, edite sempre da Bidelli nel 1636. Trivulzio, infatti, si muove tra le strade milanesi imboccandole, in numerosi componimenti, con il piglio competente della guida cittadina. I riferimenti cartografici più utili per coerenza cronologica sono la mappa milanese del Richini (edita nel 1603) e la pianta di Marco Antonio Baratteri, pubblicata nel 1629 con dedica a Federico Borromeo, arricchita da un cospicuo numero di richiami numerici a edifici perlopiù religiosi².

Il Naviglio. Nella Milano di Trivulzio, il Naviglio conservava tutto il suo percorso circolare interno alle mura. Tale circuito interno confluiva nel fossato del Castello da un lato e dall'altro nella Darsena, costruita nel 1603 a ridosso delle mura in Porta Ticinese. Il percorso del Naviglio presso le

¹ Si impiegano le seguenti abbreviazioni: *R* = C.T., *Rime*, Milano, Bidelli, 1625; *Pd'I* = C.T., *Le preghiere d'Italia*, Milano, Bidelli, 1636.

² VIRGILIO VERCELLONI, *Atlante storico di Milano, città della Lombardia*, Milano, Lucini, 1987, pp. 54, 64, 74, 76.

zone più familiari al poeta copriva infatti le attuali vie Pontaccio, Fatebenefratelli (dove s'indirizzava verso il Castello) e – attraverso piazza Cavour – Senato³, cioè l'arteria che già allora delimitava ad oriente il quartiere d'origine dello scrittore. In seguito alla copertura dei Navigli e delle conche interne con i fondi stradali, ne rimangono oggi solo alcune localizzate testimonianze, come la Darsena, la conca di Viarenna e la peschiera della Guastalla.

Al Naviglio, Trivulzio dedica una lunga e complessa canzone nelle *Pregchiere d'Italia*. Motivo ricorrente di questo suggestivo testo è la gloria ricevuta dalla città di Milano dall'ingegnosa e utile costruzione del suo corso d'acqua: l'apertura, infatti, insiste sull'orgoglio della comunità ambrosiana che, grazie al suo «mansueto fiume», può pareggiare le glorie del Tevere (*Pd'I XVII* 10, 3). Il motivo della gloria fluviale del Naviglio e di Milano è sicuramente rimaneggiato in virtù del codice metaforico-espressivo secentista, ma si richiama ad una secolare tradizione locale: il *fossatum Mediolani* era elencato a pieno titolo tra i fiumi del milanese già da Bonvesin de la Riva⁴.

Trivulzio parla del *Navilio di Milano* come «de l'Adda e del Tesin figlio ben degno» (*Pd'I XVII* 15): con questa espressione egli fa riferimento all'intero sistema idrico che serviva il fossato interno e le cui acque, appunto, rappresentavano la confluenza in città del Naviglio Grande – che vi recava i flutti del Ticino – e del Naviglio Martesana – che portava a Milano le acque dell'Adda. Strofa per strofa, la canzone procede con l'esposizione delle utilità fornite dal Naviglio alla cittadinanza. In primo luogo, Trivulzio sottolinea ed elogia la funzione irrigua del sistema idrico dei Navigli a vantaggio dell'intero territorio lombardo. Va notato, anche in questo caso, l'uso iperbolico e concettoso di alcune espressioni celebrative: il Naviglio, infatti, «l'aride fauci intorno bagna», mentre gli innumerevoli canali che da esso si dipartono sono «novi d'Insubria pargoletti Nili» (*Pd'I XVII* 24, 30).

La navigabilità del Naviglio – celebrata nella terza strofa della canzone – impone naturalmente un ritorno alla dimensione urbana e civile in cui meglio si espleta l'ingegnosità del corso d'acqua. I versi di Trivulzio rievocano il trasporto sia di persone, su un Naviglio acutamente personificato («s'inchina e porta col volubil tergo | genti rinchiuse in passaggero albergo», *Pd'I XVII* 34-35), sia di merci e legname da ardere. Ciò rende il Naviglio latore di primavera e di riscaldamento: «così prendendo i suoi rigori a scherno | egli dà vita al foco e morte al verno» (*Pd'I XVII* 44-45). Se il Naviglio reca tiepide primavere, la sua funzione civile è anche, se si vuole, l'opposta: quella, cioè, di dare refrigerio ad un «uom notator» che, alla canicola estiva, «'l capo entro v'attuffa e poi l'inalza» (*Pd'I XVII* 64-65). Il ruolo refrigerante ma soprattutto ludico ed anche igienico del Naviglio ne arricchisce la funzione di utilità e coesione pubblica: l'artificio ingegneristico, di per sé

³ Per la ricostruzione della storia e del percorso del Naviglio interno e della collocazione delle varie conche e darsene, si veda GIUSEPPE CODARA, *I navigli di Milano*, Milano, La Famiglia Meneghina, 1927, pp. 36-71, 116-118.

⁴ BONVESIN DE LA RIVA, *Le meraviglie di Milano*, a cura di Paolo Chiesa, Milano, Mondadori-Valla, 2009, p. 78.

topico nel secentismo, si declina qui in un'infrastruttura funzionale su più livelli, insomma tutt'altro che in una scontata e decorativa *machina admirabilis*.

Il Naviglio, infatti, non è – come le fontane e gli zampilli di Marino – artificio ammirabile e lodevole in quanto tale o in quanto perfetto imitatore di natura. È, piuttosto, l'opera pubblica che, supportando l'uomo dove la natura appare ostica (essendo Milano priva di un porto d'acqua), integra l'ambiente originario imitandolo e migliorandolo non con finalità ornamentali, ma con precise istanze tecnico-industriali. I «ponti e gli archi» che «curvano il dorso» sul Naviglio e che pure emulano poeticamente le naturali «grotte nemiche al Sol», producono fattivamente, oltre che il refrigerio dell'ombra, anche un doppio utile pubblico, cioè la trasportabilità simultanea delle merci via acqua e via ponti: «sotto, un legno spalmato, e un carro, sopra» (*Pd' I XVII 76-79*):

chi può dir quanti prema
novelli ordigni e volga rote industri,
sotto che vasti incarchi ei spumi e gema?
Gema no, ché trascorse ognor gioconda
servendo a noi l'infaticabil onda.
(*Pd' I XVII 86-90*)

Anche in questo caso, le *iuncturae* tipicamente secentiste dei versi non devono distogliere dal “realismo” urbano e civile su cui la canzone seguita ad insistere. Lo scrittore, infatti, aveva vissuto in prima persona la fitta selva di progetti, polemiche, prospettive, inaugurazioni e nuove costruzioni che, dall'inizio del secolo, avevano interessato la rete idrica milanese: nel 1603 era stata inaugurata la Darsena, con grande gloria del governatore spagnolo di allora, Pedro Enríquez de Acevedo; nello stesso anno Giovanni Battista Settala aveva pubblicato le *Relationi del Navilio Grande, et di quello di Martesana della città di Milano*, in cui erano esposte varie rilevazioni sullo stato attuale dei Navigli e sui possibili interventi; si sono poi già citate le mappe coeve alla maturità di Claudio, come quella del Richini, in cui si segnalavano anche le «acque condotte in Milano per la navigatione del condur vettovaglie e altre cose accessorie»⁵. A ciò va aggiunta la polemica discussione, a suon di libelli, che accompagnò i primi fallimenti nella costruzione del Naviglio Pavese⁶.

Insomma, il dibattito del tempo sulla gestione di un sistema idrico così complicato non poté non richiamare Trivulzio all'entusiasmo verso un'impresa avveniristica e spettacolare sia come opera d'arte sia come utilità pubblica. Con l'ultima strofa della canzone si completa quindi il percorso di glorificazione del Naviglio e della città, attraverso una sublimazione poetica di cui Trivulzio si offre

⁵ GIUSEPPE CODARA, *op. cit.*, pp. 76-81.

⁶ *Ibid.*, pp. 64-67, 119-120.

quale cantore. Di più: la primazia del Naviglio rispetto ai fiumi italiani comporta esplicitamente la rivalse della poesia settentrionale e dei poeti milanesi sui colleghi bolognesi, romani e fiorentini, sinora detentori di quella tradizione poetica alta che le lodi al Naviglio potranno traslare in terra insubre:

perché tanto altamente
spiegar non posso l'ale,
ch'io stenda il volo ai toshi cigni eguale?
il tuo cristal corrente,
emolo al ciel, sollevarci dal nido
onde chiaro, immortale
l'Italia risonar n'udrebbe il grido?
Senza temer del tempo invido strale,
Navilio mio, ne tentaresti indarno
di gareggiar col Ren, col Po, co l'Arno.
(Pd'IXVII 96-105)

Al motivo metaletterario sotteso a questa asseverazione, Trivulzio – nel congedo – aggiunge anche il motivo irenico, tipico della silloge *Preghiere d'Italia* e qui proposto in seno ad un messaggio di futuribilità poetica del Naviglio fatto tema letterario:

Ma qui, canzon mia, taci;
già dal cader di questo molle argento
sorger, oblio de' mali, il sonno io sento;
poi se a le guerre il piè premon le paci,
altra voce avverrà ch'i spirti lassi
teco restauri, e l'ore e l'onde passi.
(Pd'IXVII 106-111)

Agli antipodi della pacifica e utile idea di comunità che il Naviglio sottende, compare dunque lo sfondo guerresco e violento con cui Milano deve confrontarsi, da città spagnola in eterno conflitto con le minacce francesi. Certo qui, come nella canzone che inaugura e dà il titolo alla silloge, la posizione del libero cittadino rimane imparziale dal punto di vista di politico; e anzi, seguitando a considerare lo spagnolo, di fatto, da ingombrante occupatore, non può astenersi dall'avvertire nella presenza straniera un cappio alle potenzialità produttive e sociali della metropoli.

La strada Marina. Già all'epoca di Trivulzio, l'area compresa tra le attuali via Palestro, corso Venezia e via Senato era occupata da giardini e passeggi, attraversati da un ulteriore percorso: la strada Marina, ancora oggi riconoscibile nell'omonima via⁷. Il fatto che a Trivulzio, per raggiungere tale passeggio galante e piantumato, bastasse attraversare un tratto del Naviglio, spiega la rievocazione dell'idillico parco della Marina in un sonetto amoroso delle *Rime* intitolato *Invito ad andar al passeggio per la strada Marina di primavera* (R XLVIII):

Or che scossa dal crin la bianca brina,
ringiovanisce il capo e avvien che torni
vincitrice del verno infra i bei giorni
primavera, dei fior lieta reina,
 ecco sen van per questa via Marina
trionfando dei cor sui carri adorni
vaghe ninfe, e tra i placidi soggiorni
a le bellezze lor ciascun s'inchina.
 Zefiro qui d'amor par che favelli
tra i folti rami, e 'l rosignuolo in canti
spiega del petto suo sensi novelli,
 e se ben forse a gli amorosi pianti
col rauco suono invitano i ruscelli,
pur di speme il bel verde empie gli amanti.

Anche in questo caso, come avviene per il Naviglio, l'occasione dell'elogio del verde della strada Marina deriva a Trivulzio da un evento recente, cioè la riqualificazione dell'area – prima scarico delle «lordure della città», ricorda Latuada – voluta a inizio secolo dal governatore Pedro Enríquez de Acevedo⁸. Non solo: il compiaciuto, galante e anche un po' trasgressivo ricordo della strada Marina come sede privilegiata dei corteggiamenti di alto bordo e degli svaghi serali in bella stagione rappresenta una sorta di *topos* municipale, che verrà ripreso, a fine secolo, nel *Ritratto di Milano* di Carlo Torre⁹.

Nel sonetto trivulziano il contesto cittadino travalica il proprio ruolo di puro sfondo amoroso e diventa soggetto stesso della poesia: ciò avviene attraverso una studiata caricatura mitologica e idillica in senso petrarchesco (Zefiro, l'usignolo, i ruscelli) dell'ambiente urbano, sapientemente, e dunque artificialmente, coltivato dai giardinieri. Come d'altro canto avverrà anche nelle poesie sul

⁷ VALENTINO DE CARLO, *Le strade di Milano*, vol. II, Roma, Newton e Compton, 1998, pp. 133-134.

⁸ SERVILIANO LATUADA, *Descrizione di Milano*, vol. V, Milano, La Vita Felice, 1995-2000 [1737-1738], pp. 287-288.

⁹ CARLO TORRE, *Il ritratto di Milano*, Milano, Agnelli, 1674, p. 273: «In queste parti può dirsi che vi si veggano gli Campi Elisi milanesi, entro cui godonsi salutifere aure e traggonsi da loro dilettevoli trattenimenti; seguitemi per questo calle, e v'aprirà passeggio così vasto e verdeggiante che sarete per dire essere stato eretto dalle Grazie stesse [...]».

Castello e in generale nei componimenti delle *Rime* dedicati a momenti di passeggio, emerge il ritratto di una città serena, galante e spensierata nei vezzi amorosi della gioventù bene. Un idillio che, con l'infuriare del contagio e delle guerre, e dunque negli scorci cittadini delle *Pregchiere d'Italia*, muterà radicalmente, e verrà – con la parziale eccezione del *Navilio* – sostituito da una rappresentazione urbana ben più problematica.

Il Lazzaretto. Si trattava di una costruzione a portico quadrangolare con due porte (una verso la città, una verso levante), eretta appena fuori Porta Orientale (oggi Venezia) tra fine il 1489 e il 1513 dall'architetto Lazzaro Palazzi su progetti del Filarete¹⁰:

Fuor de la porta, a cui da l'Oriente
nacque il bel nome, ampio edificio adorno
di quattro aspetti s'alza, e fresca intorno
mormora tra dolci aure onda sorgente;

là, se morbo assali l'umana gente
di trecento magioni, ogni uom soggiorno
trovò diviso, e mandò notte e giorno
con distinto sospir fiamma lucente.

Portico di colonne in ogni lato
sorge, un tempio nel centro ai preghi invita,
et è la sua gran corte un verde prato.

O quanto a gli occhi nostri or sei gradita
piaggia! ti serbi il Cielo in tale stato:
abitata non mai, sempre romita.

(Pd'VIII)

Il tono idillico del sonetto trivulziano deriva dalla prospettiva su un contagio ormai placato. L'apertura bucolica («a cui da l'Oriente | sorse il bel nome») e gli attributi positivi assegnati alla costruzione («ampio edificio adorno») marcano il distacco dall'ormai remoto passato pestilenziale («assali», «trovò», «mandò»): distacco che è, prima che cronologico, morale, e rappresenta la purgazione spirituale di una comunità sufficientemente punita. La fine della peste, in tal senso, si proietta nel Lazzaretto mutandone la tipica lordura fisica e morale in purezza idillica da quadretto di fuori città: il canale che lo circondava, utile in tempo di peste a scaricare le tremende acque infette,

¹⁰ Fondamentale è il volume di VINCENZO CAVENAGO, *Il Lazzaretto. Storia di un quartiere di Milano*, Milano, Ned, 1989. Va poi naturalmente ricordata anche la descrizione manzoniana. Se ne ricordi la descrizione in GIUSEPPE RIPAMONTI, *La peste di Milano del 1630*, a cura di Cesare Repossi, Stefano Corsi, Angelo Stella, Milano, Casa del Manzoni, 2009 [Milano, Malatesta, 1641], p. 42.

diventa ruscelletto di petrarchesca memoria («fresca intorno | mormora tra dolci aure onda sorgente»).

Insieme alla canzone *Per il passato contagio del 1630*, il sonetto sul Lazzaretto rappresenta esattamente il crinale tra la descrizione della città durante e dopo il contagio. Ad esempio, il Bellintani, plenipotenziario del Lazzaretto ai tempi del contagio del 1576, lo descrive ancora come apice del putridume e del degrado morale cittadino, rievocando i turpi balli e i festini che gli appestati, ormai imbarbariti dalla vicina fine, vi intrattenevano¹¹. Nel *Ritratto di Milano* del Torre, invece, la rappresentazione del Lazzaretto risente del superamento del contagio e si ribalta in amena ecfrasi artistica, orgoglio civile e suggestivo metaforismo. Come già in Trivulzio, insomma, il sito del Lazzaretto torna al rango di gradevole monumento extracittadino: «osservate le sue mura esteriori che s'arrecano il sembiante di fortezza, ondeggiando loro intorno entro spaziosa fossa correnti linfe»¹².

Pur collocandosi nella fase descrittiva del *post-contagio*, la rappresentazione poetica dell'edificio è specifica e realistica: del Lazzaretto, Trivulzio evidenzia la forma («di quattro aspetti»), la struttura ospedaliera organizzata in innumerevoli celle separate per le quarantene («ogni uom soggiorno | trovò diviso»), il porticato modellato sui chiostrì della Ca' Granda («portico di colonne in ogni lato»), il campo verde interno, già coperto da capanne per i malati per l'esaurimento delle celle, ora giardino finalmente sereno («è la sua gran corte un verde prato»). Citando poi il «tempio» che «nel centro ai preghi invita», Trivulzio fa puntuale riferimento ad una costruzione contemporanea: si tratta, infatti, del sacello ottagonale in colonnato aperto costruito al centro del Lazzaretto da Pellegrino Tibaldi per volontà di Carlo Borromeo, in luogo di un precedente tempietto quadrangolare. La struttura, cui vennero successivamente murate le facciate, permetteva agli appestati di sentire e vedere messa dalle loro cellette.

Il Lazzaretto, dopo la pestilenza del 1630, cadde in disuso fino a diventare, a metà Ottocento, centro di residenze sordide e abusive, e venne abbattuto negli anni '80 per lasciar spazio alle vecchie sedi ferroviarie. Ne rimane, oltre ad alcuni brevi tratti del porticato lungo via San Gregorio, il sacello borromaico (oggi chiesina di San Carlo al Lazzaretto), all'incrocio tra via Lazzaro Palazzi e via Lecco, già cardo e decumano dell'antico edificio. I confini odierni del Lazzaretto sarebbero invece, oltre alla via San Gregorio, via Lazzaretto, viale Vittorio Veneto e corso Buenos Ayres.

Il Duomo. La tappa successiva dell'itinerario trivulziano è il Duomo. La canzone *Sopra il Duomo* offre una prospettiva storico-archeologica sulla Metropolitana milanese, lasciando a più generiche

¹¹ PAOLO BELLINTANI, *Dialogo della peste*, a cura di Ermanno Paccagnini e Carla Boroni, Milano, Scheiwiller, 2001, p. 116.

¹² CARLO TORRE, *op. cit.*, pp. 305-306; l'attribuzione diretta al Bramante delle architetture del Lazzaretto è inesatta.

ed enfatiche lodi gli scorci sulle sue mirabolanti architetture attuali. Il tono è fortemente condizionato da stilemi ed espressioni concettose e secentiste, maturate probabilmente alla luce della tarda databilità del testo, testimoniato solo in manoscritto nella Miscellanea Carisio della Biblioteca Ambrosiana. L'avvio della canzone è occupato da un'intera serie metaforica che culmina con la dichiarazione d'ineffabilità poetica, ma che poco trasmette dell'effettività architettonica del Duomo. Ma, si badi, è questa la cifra dell'intera canzone, se in parte si eccettua la sezione storico-devozionale che la conclude. D'altro lato, buona parte del testo è consacrata agli interni della cattedrale, su cui non è il momento di soffermarsi: basterà dire che, con la consueta vaghezza concettista, Trivulzio passa in rassegna le vetrate, i cori, le arcate, i bronzi, gli organi e alcuni dipinti del Duomo, tutte opere che, significativamente, erano state completate o aggiornate in età molto recente. Per questa sezione in particolare, ma anche per l'interezza della canzone, Trivulzio guarda da vicino all'illustre e popolare modello della *Descrizione del Duomo di Milano* di Paolo Morigi (1597), da cui mutua ampi spunti e di cui propone, per tratti, una sorta di centone in versi. Può essere rilevato almeno un aspetto specifico della descrizione trivulziana, cioè l'abitudine strutturale di accompagnare cinematograficamente il lettore lungo le varie prospettive che la cattedrale milanese era già al tempo in grado di offrire. Ad esempio, collocando idealmente la propria prospettiva visuale all'incrocio fra transetto e navata centrale, Trivulzio suggerisce cinematograficamente di osservare in direzione della parte sovrastante l'altare centrale: ecco dunque campeggiare la reliquia del Sacro Chiodo, collocata nella «marmorea grotta» del tabernacolo in cui è tuttora conservata.

Come in altri casi, Trivulzio rievoca un culto che aveva subito recenti novità: la venerazione del Chiodo, infatti, era stata riportata in auge dalle processioni volute da Carlo Borromeo in occasione della peste del 1576 e, con Federico Borromeo, dal 1624 cominciò a venir mostrato in processione incastonato in una apposita croce lignea disegnata dal Cerano. La collocazione del Chiodo «tra gli angeli» riflette la recentissima riqualficazione del tabernacolo, negli anni '20 del secolo, con dodici angeli dorati e con la ricopertura della volta soprastante l'abside con pitture d'azzurro in cui vennero inserite stelle di rame¹³. Questa nuova decorazione dovette suggerire allo scrittore l'immagine dell'«Empireo novo» in chiusa di strofa, insieme allo scorcio visivo («io movo | gli occhi») sugli Evangelisti che decorano, «'n parte più cupa», il capocielo dell'altare maggiore.

Con questi versi sul Chiodo si conclude la parte artistico-archeologica della canzone e si apre quella storica. La rievocazione dell'inizio della costruzione del Duomo risente chiaramente del recente contagio: infatti, l'avvio della fabbrica del Duomo, avvenuto nel 1386, è interpretato come voto della città per la cessazione della pestilenza di allora («lasso a terra cadea ciascun infante»). In

¹³ FAUSTO RUGGERI, *Il Santo Chiodo venerato nel Duomo di Milano*, Milano, Ned, 1986.

quanto penitenza collettiva «per achetar lo sdegno al gran Tonante» e «impetrar perdono d'error paterni», la fabbrica viene colta in quel fervido andirivieni di mastri, artisti e di semplici fedeli e cittadini che la popolava quotidianamente nei suoi primi anni di fondazione. Anche il rito delle ricche donazioni di *ex voto* e varia oggettistica sacra da parte dei benestanti è evocato con naturalezza. La stessa condivisione civile emerge nella scelta di dedicare il tempio a Maria, così come lo era stata l'antica fondazione del sito, consacrata a Santa Maria Maggiore.

Con un netto ritorno agli stilemi secentisti delle prime strofe («martellar scarpelli», «affaticar pennelli»), i versi in cui si richiama vividamente il *tran tran* della fabbrica fungono anche da memoria della consacrazione della nuova chiesa a cattedrale milanese: l'altare maggiore, infatti, venne consacrato da «Martin quinto pastor romano» nel 1418, mentre nel 1577 Carlo Borromeo («quel, ch'umiltà portando, in alto ascese») consacrò il presbiterio disegnato da Pellegrino Tibaldi, dopo aver dato nuovo e vivace impulso agli ormai disorganizzati lavori della fabbrica¹⁴. Il riferimento alla «tomba» di Carlo Borromeo è un altro cenno di contemporaneità: lo «scurolo di San Carlo», di forma ottagonale, è infatti opera recente del Richini, collocata nella cripta sottostante l'altare maggiore.

La penultima strofa, che nella sua seconda parte ritorna sul motivo del voto esaudito, muove invece da un fulmineo e concettoso richiamo ad alcuni elementi architettonici esterni: «piramidi e ramosse braccia» ed «esercito di statue». Con la solita tecnica cinematografica, dunque, lo scrittore si porta all'esterno del Duomo e comincia, dall'alto, ad illustrarne la decorazione. Questa, tuttavia, era nel Seicento assai più spoglia ed incompiuta di quanto non lo sia oggi, dato che la statuaria era imponente perlopiù solo negli interni e, oltre ai primi contrafforti, delle centotrentacinque guglie attuali (volendo così intendere le «ramose braccia»), in massima parte ottocentesche, erano presenti solo il «gugliotto dell'Omodeo» accanto al tiburio e la «guglia Carelli» sull'estremità settentrionale dell'abside.

Quel Duomo, che all'osservatore moderno sarebbe parso spoglio, era tuttavia già sufficiente a destare la meraviglia dello spettatore secentesco. Anche «l'ampia fronte» sulla quale Trivulzio ammira le «cinque ampie porte» (che in metafora sono accostate alle «cinque piaghe» della Crocifissione), rappresentò il vero punto dolente della fabbrica nell'età di Federico Borromeo: pur oggetto di numerosi progetti e di altrettante polemiche stilistiche, la facciata del Duomo rimaneva inesistente, così come buona parte della copertura lontana dalla zona absidale. La cattedrale, ancora a fine secolo, era priva di una facciata compiuta e di molte guglie (compresa quella maggiore), ma almeno recava il tiburio completato. Solo la piazza antistante al Duomo, per volontà di Federico Borromeo, era stata ampliata demolendo parte del vecchio palazzo ducale.

¹⁴ *Il Duomo di Milano*, vol. I, a cura di Carlo Ferrari da Passano *et al.*, Milano, Cariplo, 1973, pp. 37, 50-52.

Non è insomma un caso se, per rievocare i lavori relativi alla decorazione della facciata, Trivulzio ricordi uno degli episodi storicamente più infelici della fabbrica, paragonandolo addirittura alla caduta dell'uomo nel peccato: si tratta, cioè, della caduta durante il trasporto di una gigantesca colonna destinata alla facciata del Duomo, episodio avvenuto nel luglio 1628. L'enorme mole di marmo, appena estratta dalla cava di Baveno, strappò violentemente le corde che la trattenevano e rovinò nel Lago Maggiore («qual gran colonna nel Verban ruini»). L'evento ebbe grande eco in città e provocò l'amarezza di Federico Borromeo, che era direttamente intervenuto, con due discorsi manualistici conservati in Ambrosiana, sui modi e le tecniche per sollevare e trasportare questi marmi dalla cava alla città.

Il punto di arrivo dei marmi in città era peraltro assai noto a Trivulzio: era, infatti, il Laghetto formato da un'insenatura del Naviglio verso il Duomo all'altezza delle attuali vie Francesco Sforza e Laghetto, dove, presso via della Signora, vi era il palazzo di famiglia da cui lo scrittore, nel 1639, avrebbe scritto le *Imprese*, sua terza grande fatica poetica. Il congedo della canzone rappresenta un ultimo accorato inno alle bellezze del Duomo, «ottava meraviglia al mondo rara»; assieme, la canzone si congeda immortalando l'*exemplum* che la solidità e vetustà della fabbrica avrebbe trasmesso, tra penitenza e perseveranza nella fatica, alla comunità cittadina.

Un componimento in sestine sul Duomo segue immediatamente, nel detto manoscritto ambrosiano, la canzone. Le sei sestine, differentemente dal testo precedente, entrano direttamente nella fabbrica *in fieri* tra gli anni Trenta e Quaranta del Seicento, dipanando, strofa per strofa, opere e artisti di ogni singola arte espletata nella cattedrale. Si parte con il nodo problematico della decorazione della facciata: l'esordio è interamente dedicato al bassorilievo della lunetta sopra il portale maggiore, recante la *Creazione d'Eva* di Gaspare Vismara, realizzata, insieme ad altre opere, tra il 1629 e il 1643; sempre sulle sovrapposte si concentra la seconda sestina, volta all'illustrazione del *Sisara e Giae* di Giovan Pietro Lasagna, terminato entro il 1640 e collocato sopra la porta mediana sinistra. Anche in questo testo, buona parte dei versi sono dedicati agli interni (su cui non è nuovamente il caso di soffermarsi), con un catalogo di pittori e scultori della fabbrica che può ricordare, per il modulo accumulativo, i *Grotteschi* del Lomazzo: già lì si vedevano infatti passare in rassegna i vari Barozzi, Pellegrino Pellegrini, Aurelio Luini, Figino, Leoni, con riferimenti sparsi ma chiari alle architetture e alle polemiche sul Duomo.

Se il catalogo dei pittori e degli scultori subisce un processo di intreccio cronologico in cui allievi e maestri si invertono e si confondono, storicamente più organica appare la ricognizione degli architetti, appena accennata nell'ultima sestina tradita dal manoscritto. Questi ultimi versi passano in rassegna l'intervento del Bramante (architetto del Duomo nel 1491) per il tiburio e, in un secondo momento, il ruolo di Pellegrino Tibaldi, del Richini e di Carlo Buzzi come architetti

(rispettivamente nel 1567, 1605 e 1638) alle prese con la facciata. Proprio in quest'ultimo scorcio diacronico, Trivulzio individua il grande problema stilistico che, in età borromaica, aveva diviso le opinioni degli architetti: le modalità, cioè, con cui far convivere la tradizionale impostazione del «gotico disegno» della cattedrale con le istanze di modernità («forma aggiungendo più moderna e lieta») derivanti dal crescente interesse per le più innovative forme barocche. Né è casuale, in questo senso, la scelta di questi tre architetti moderni come campioni dell'evoluzione stilistica dei progetti per la facciata: dal classicismo romano desiderato da Carlo Borromeo e progettato dal Tibaldi, Trivulzio procede al barocco più intricato e innovativo del Richini, e approda finalmente al complesso neogotico del Buzzi, dal cui progetto sarebbe maturata la facciata attuale.

Il Castello. L'ultima tappa dell'itinerario trivulziano riguarda il Castello. Alla fortezza Trivulzio dedica ben quattro testi delle *Rime*, di cui tre consecutivi. Momento principe degli scorci sulla fortezza è il passeggio intorno ai prati che circondavano la rocca: siamo ancora, dunque, in quel contesto galante e svagato che caratterizzava la Milano della strada Marina. Il ritratto che Trivulzio fornisce del Castello è di natura eminentemente irenica e fa da coerente cornice alla vicenda amorosa delle *Rime*. La fortezza, dunque, è sì poderosa nelle sue «forti e torreggianti mura», ma la sua *vis* bellica è lenita dal gioco sociale dei corteggiatori nei «tapeti erbosi» del campo circostante: «non Marte in questo campo, Amor v'annida». Il simbolismo bellico del Castello, insomma, pur evocato con certo dettagliamento realistico, è irenizzato tanto dal contesto politico dei primi anni Venti («mentre la bella Italia in pace dura»), quanto dalle pacifiche convenzioni sociali degli innamorati. Viene da sé, poi, l'osmosi topica delle guerre d'armi e delle guerre d'amore:

Qui dove intorno orribili metalli
guardan le forti e torreggianti mura,
mentre la bella Italia in pace dura,
annitir per amor s'odon cavalli
che, non lunge dai mobili cristalli
su 'l margin de la fossa ampia e sicura
e fra i tapeti erbosi onde natura
la gran piaggia fregiò, menano i balli.
Non Marte in questo campo, Amor v'annida,
dove schiera d'amanti ornata e vaga
con la nemica sua par che s'uccida:
son inchini gli assalti, onde s'appaga,
son sospiri le trombe, onde si sfida,
son begli occhi le spade, onde s'impiega.
(R XXXII)

La struttura metaforica che collega l'amante, la donna e il Castello ritorna, ancor più rimarcata, nel sonetto *Bella Donna che torcendo gli occhi dall'amante gli rivolge a mirar il Castello* (R XLIX). La funzione del Castello come sede delle guarnigioni militari e delle carceri spagnole viene ribaltata nei suoi riflessi metaforici in campo amoroso: le acque del fossato circostante come gli occhi piangenti dell'amante, le guardie di turno come l'onore della donna in conquistabile, le torri della rocca inespugnabili come l'amata e solide o costanti come l'amore dell'io poetante:

Tu di quell'ampia fossa i molti argenti
prendi, Lucinda, in vagheggiar diletto,
forse perché son simigliante oggetto
a l'acque da quest'occhi ognor sorgenti.

Miri tu que' guerrier che a passi lenti
guardan le mura; io nel tuo vago aspetto
veggo l'onor che pien d'alto sospetto
guarda la tua beltà fra i miei tormenti.

Tu da le torri inespugnabil farte
e da l'onde che tieni a gli occhi avante
impari, onde non giova ingegno od arte;

et io da l'onde istesse al tuo semblante
riverente piegarmi, e ne l'amarte
da quelle rocche imparo esser costante.

(R XLIX)

L'incontro-scontro, alle porte del Castello, tra la socialità pacifico-erotica degli amanti e la concezione bellica e armigera della politica contemporanea suona, nuovamente, come un'implicita presa di posizione pacifista ancor prima dell'esperienza delle *Pregchiere d'Italia*. Infatti, dopo il più generico sonetto *Si prega il Sole che tardi un poco, acciò non finisca sì tosto il passeggio* (R L), il componimento *Del medesimo passeggio o corso che suol farsi la sera d'estate verso il Castello* (R LI) postula uno spiazzante accostamento: quello, cioè, tra i canti e le trombe militari che risonavano dalle logge della fortezza e i balli e le danze degli innamorati che si corteggiavano nell'idillio («la fesc'aura») del campo antistante:

Mentre da eccelsa loggia va lieto coro,
a le musiche trombe il fiato inspira;
vago drappel, che si rincontra e gira,
sembra i passi acodar col canto loro.

Qui de gli estivi ardor cerco ristoro

da la fesc'aura che d'intorno spira;
ma trovo incendio allor che 'l guardo mira
que' bei colori ond'io mi discoloro,
e 'ntanto il Sol che dal mio Sole è vinto
ver l'onde salse i corridori affretta,
d'invidia e sdegno impallidito e tinto;
ahi chi d'oltraggio tal per far vendetta
di tenebre importune il mondo ha cinto?
Tanto fugge da noi quel che diletta!
(R LI)

In effetti, il Castello era stato il quartier generale della spirale bellica comportata dalla dominazione spagnola su Milano: risale infatti alla metà del Cinquecento il rinfoltimento del sistema difensivo della rocca, proseguito nel 1582 con l'erezione di sei nuovi bastioni che portavano il Castello ad occupare quasi interamente l'area su cui oggi insiste il Foro Bonaparte; a questo potenziato sistema di protezione va aggiunta la rimodulazione del fossato che, in osservanza ai più moderni gusti architettonici, venne costruito a forma di stella a dodici punte, come peraltro è visibile in innumerevoli stampe e mappe del tempo. Il Castello presenta le ridotte dimensioni attuali dopo le demolizioni di età napoleonica e le ricostruzioni primonovecentesche del Beltrami, cui si deve il parziale rifacimento dell'originario modello sforzesco e filaretiano¹⁵.

Ma, terminati gli ultimi galanti passeggi serali, è tempo di rientrare. Conclusa l'elegante visita ai prati del Castello, è ora di lasciare lo scrittore alla sua strada di casa: laddove, nell'allora semiperiferico Borgo Spesso – dove oggi, accanto a via Manzoni, sorge una stretta via dallo stesso nome – maturava la sua officina di scrittore municipale, ma sensibile alle molteplici suggestioni che, nonostante la città dei Borromei postulasse un paradigma culturale profondamente antibarocco, la moda letteraria ormai più largamente diffusa in Italia avrebbe offerto alla sua penna di cauto secentista.

¹⁵ Sulle vicende della fortezza in età spagnola, cfr. GIULIA BOLOGNA, *Il Castello di Milano*, Milano, Motta, 1986, pp. 133-152; LUCA BELTRAMI, *Guida storica al Castello di Milano*, Milano, Hoepli, 1894, pp. 91-102.