

Per un 'petrarchismo' pestilenziale. Prime indagini sulle variazioni della canzone della peste nel tardo Cinquecento

di
EDOARDO ZORZAN

Due sono le questioni che vorrei oggi sollevare con il mio intervento in merito alle canzoni sulla peste nel tardo Cinquecento: la prima riguarda più strettamente l'aspetto formale e stilistico di questi componimenti apparsi – soprattutto in area veneta – durante l'infuriare dell'epidemia di peste del 1576;¹ mentre la seconda riguarda una più profonda riflessione sul senso della poesia lirica nel tardo Cinquecento, periodo in cui evidente appare lo sforzo di alcuni letterati di superare una certa idea di lirismo unicamente dominata dalla sfera amorosa.²

¹ Della vastissima bibliografia sulla di peste nel Cinquecento mi limito qui a segnalare solo alcuni titoli che affrontano con particolare attenzione l'epidemia in Veneto: PAOLO PRETO, *Peste e società a Venezia*, Vicenza, Neri Pozza, 1976; CARLO M. CIPOLLA, *Contro un nemico invisibile. Epidemie e strutture sanitarie nel Rinascimento*, Bologna, Il Mulino, 1986; GIORGIO COSMACINI, *Storia della medicina e della sanità in Italia*, Bari, Laterza, 1987; PAOLO PRETO, *Epidemia, paura e politici nell'Italia moderna*, Bari, Laterza, 1988; GRAZIA BENVENUTO, *La peste nell'Italia della prima età moderna*, Bologna, Cleub, 1996; e SAMUEL K. COHN, *Cultures of plague. Medical thinking at the end of Renaissance*, Oxford, Oxford University Press, 2009.

² Sulla ricerca di nuovi argomenti per la lirica tardo cinquecentesca si vedano le osservazioni in ANDREA AFRIBO, *Teoria e prassi della «gravitas» nel Cinquecento*, Firenze, Cesati, 2001. In particolare, quanto scritto a p. 206.: «Ma è ben ribadire che la rivisitazione delle origini da parte di Tasso e degli altri non porta a rifiutare Petrarca. Questi, al contrario, può ancora parlare e insegnare come un maestro, come un padre forte, soprattutto attraverso tre canzoni – *Italia mia, benché parlar sia indarno, Spirto gentil, che quelle membra reggi, O aspetta in ciel beata e bella* – canzoni, cioè, non amorose *ne le quali* – dice il Tasso nella *Cavaletta* – *egli ha sì pochi imitatori, quantunque n'abbia tanti ne le materie amorose*. È un passo, a mio avviso, importantissimo. Quelle tre canzoni, così insistentemente votate nell'orizzonte cinquecentesco a paradigma

Nella piena affermazione dell'Età della Controriforma e nella piena crisi dei valori rinascimentali, l'epidemia di peste – una delle grandi paure dell'Occidente³ – dilaga nell'Italia settentrionale e, durante il suo infuriare, diventa oggetto di interesse sia per diversi avventurieri della penna sia per alcuni letterati di professione.⁴ Notai, guardie urbane, medici, ma anche artisti e “addetti ai lavori” si cimentarono infatti nella stesura di testi che hanno per tema proprio la drammatica esperienza della peste e tra questi compaiono anche delle canzoni, che – seppur in misura ridotta rispetto alla grande quantità di relazioni e cronache che entrano nella galassia Gutenberg – si mostrano come espressione di una certa moda letteraria iscrivibile nel gusto del manierismo per il quale il candore rinascimentale lentamente trascolorava verso le tinte dell'arte secentesca.

Di queste canzoni, vorrei oggi focalizzare la mia attenzione su due casi ancora in buona parte ignorati dagli studi,⁵ ovvero la *Canzone nel calamitoso stato di Venezia l'anno MDLXXVI* e la *Canzone nella quale si priega per la magnifica città di Vicenza. L'anno della sua calamità*

di gravità, funzionano da sineddoche e innescano due opposizioni correlate: Petrarca amoroso – non grave (-) vs. Petrarca non amoroso-grave (+); Petrarca amoroso-imitato da molti (-) vs. Petrarca non amoroso-imitato da pochi (+)». Inoltre, sul ruolo giocato dalle canzoni politiche di Petrarca e in generale sulla linea politico-grave della lirica tardo cinquecentesca si veda CHIARA NATOLI, *Petrarchismo politico (1525-1565). Modelli, forme, temi della lirica civile nel Rinascimento*, Lecce, Pensa MultiMedia, 2021.

³ Cfr. JEAN DELUMEAU, *La paura in Occidente: Storia della paura nell'Età Moderna*, Milano, Il Saggiatore, [1978] 2018. In particolare, si segnala qui il capitolo III della prima parte, *Tipologia dei comportamenti collettivi in tempo di peste*.

⁴ Per un censimento sulle scritture sulla peste del 1576 si veda SAMUEL K. COHN, *Cultures of Plague Medical thinking at the end of Renaissance*, op. cit., pp. 96ss.

⁵ Due sono gli studi che hanno approfondito finora le canzoni sul tema della peste nel secondo Cinquecento: VALNEA RUDMANN, *Lettura della canzone per la peste di Venezia*, «Atti dell'Istituto veneto di Scienze, Lettere ed Arti», CXXI, (1962-1963), pp. 599-641; PIETRO PAGAN, *Venezia e il «Decameron» durante la peste del 1575-76*, «Studi sul Boccaccio», VII, (1973), pp. 318-351. In nessuno dei due contributi si analizzano, però, i testi del Maganza. Rudmann focalizza, infatti, il suo interesse solo sulla canzone di Maffeo Venier; invece, Pagan, pur offrendo un buon inquadramento generale sulle canzoni della peste, orienta la sua analisi soprattutto sulla canzone del medico Benedetto Leoni, e sul compianto funebre di Celio Maglio per la morte di Elena Mazza, madre di Orsatto Giustian.

MDLXXVII⁶ di Giovanbattista Maganza,⁷ intellettuale “in affanno” e membro dell'Accademia Olimpica di Vicenza.

Sulla produzione di Maganza molto è stato detto per quanto riguarda i suoi versi in lingua rustica – le *Rime rustiche di Magagnò* – mentre nulla è stato finora scritto sulla sua produzione in lingua italiana. I suoi versi vernacolari sono stati definiti come evoluzione colta della poesia ruzantiana, che, calata nella dimensione accademica, perse la sua originaria spontaneità “popolareggiante” per tingersi di sfumature colte e profondamente letterarie.⁸ La poesia del Magagnò – solo apparentemente

⁶ I testi qui analizzati sono stati letti nelle loro prime edizioni cinquecentesche, dalla quali sono state anche estrapolate le porzioni di testo presenti in questo contributo. Nella trascrizione dei testi si sono adottati criteri che hanno adattato le grafie antiche all'uso moderno, in particolare si sono normalizzate le maiuscole, le minuscole, la punteggiatura e gli apostrofi; sono stati sostituiti sulla base dell'uso odierno: -j- con -i-, -ß- con -ss-, -bs- in -ss-, -nb- e -np- con -mb- e -mp-, -ti- e -tti- con -zi-; la congiunzione *et* anche sotto forma di nota tironiana è stata sostituita con *e* o *ed* a seconda dei casi, si sono corretti i palesi refusi di stampa senza darne segnalazione. Le edizioni di riferimento sono: *Canzone / di Gio. Battista / Maganza / Nel calamitoso stato di Venetia / M. D. LXXVI / Stampata in Vicenza, Appresso Giorgio Angelieri / M. D. LXXVI*, da ora in poi citata con GIOVANBATTISTA MAGANZA, *Canzone a Venezia*; e *Canzone / nella qval si priega / per la magnifica città / di Vicenza. / L'anno della sua calamità M. D. LXXVII* | Di Gio. Battista Maganza | In Vicenza | Appresso Giorgio Angelieri | M. D. LXXVII, da ora in poi citata con GIOVANBATTISTA MAGANZA, *Canzone a Vicenza*.

⁷ Per un inquadramento sul Maganza si veda LORENZO CARPANÉ, ALESSANDRO SERAFINI, v. *Maganza, Giovanni Battista*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXVII, 2006, consultabile online: [https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-battista-maganza_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-battista-maganza_(Dizionario-Biografico)/); FERNANDO BANDINI, *Lingua e cultura di Magagnò, Menon e Begotto*, in «Odeo olimpico», VIII, (1969-1970), pp. 46-64, ora ristampato in Id., *Studi sul Rinascimento. Lingua e cultura a Vicenza*, a cura di Ivano Paccagnella, Padova, Cleup, 2020; EDOARDO TADDEO, *Il manierismo letterario e i lirici veneziani del tardo Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1973, pp. 231ss.; FERNANDO BANDINI, *I versi pavani del Magagnò*, in *Vicenza illustrata*, a cura di NERI POZZA, Vicenza, Neri Pozza, 1976, pp. 235-43; Id., *La letteratura pavana dopo il Ruzzante tra manierismo e barocco*, in *Storia della cultura veneta* IV, Vol. 1. *Il Seicento*, Giorgio Arnaldi, Manlio Pastore Stocchi (a cura di), Vicenza, Neri Pozza, 1983, pp. 327-62; LIONELLO PUPPI, *I costumi per la recita inaugurale del teatro Olimpico a Vicenza (e altre questioni)*, in «Storia dell'arte», LXI, (1987), pp. 189-200; MARISA MILANI, *I preruzzantiani e quale post*, in «Quaderni veneti», XXVII-XXVIII, (1998), pp. 279-84; ELISABETTA SELMI, *Aspetti della ricezione del Ruzzante nel secondo Cinquecento*, in *Atti del Convegno internazionale di studi per il v centenario della nascita di Angelo Beolo il Ruzante*, Piermario Vescovo (a cura di), Ravenna, Longo, 1998, pp. 319-67.

⁸ Sul rapporto di Magagnò con la cultura accademica, e sull'evoluzione colta della poesia

ingenua e spontanea – è stata infatti interpretata come forma di *variatio* di ascendenza bembiana, per la quale il modello petrarchesco, violentemente inserito nell’ecosistema rustico della poesia ereditata dal Ruzante, torceva il linguaggio espressivo del dialetto e lo cristallizzava in geometrie stilistiche del tutto lontane dalla originaria natura della lingua vernacolare.⁹

Del tutto comprensibile, allora, il motivo per cui ho deciso di volgere il mio interesse proprio alle canzoni sulla peste del Maganza: non solo la sua produzione è stata finora descritta come declinazione del tutto peculiare della sensibilità classicista di marca bembesca, ma anche, e soprattutto, perché la sua figura si iscrive in quel *milieu* – radicato nella cultura accademica, in particolare dell’Olimpica di Vicenza –, presso il quale gravitavano diverse figure (Orsatto Giustinian, Angelo Ingegneri, Luigi Groto, ecc.) che, eredi in buona parte del circolo veneziano di Domenico Venier, rappresentano gli esponenti maggiori di quel *manierismo* veneto¹⁰ di cui ancora oggi si sta cercando di esplorare le dinamiche artistiche, soprattutto per quanto concernente l’esperienza lirica.¹¹ Passiamo allora per prima cosa alla lettura e alla comprensione delle canzoni. La prima si apre con l’implorazione a Venezia – «Alma città, città diletta ascolta» (v. 1) – affinché essa ripensi ai suoi passati errori e ritorni a vivere secondo la buona condotta cristiana. Venezia, «lontana dal gran Re, dal gran Dio

ruzantiana nell’ambiente vicentino si veda IVANO PACCAGNELLA, *Menon, Magagnò e la Cadiemia limpica*, in «Acciò che ’l nostro dire sia ben chiaro». *Scritti per Nicoletta Maraschio*, a cura di MARCO BIFFI, FRANCESCA CIALDINI e RAFFAELLA SETTI, Firenze, Accademia della Crusca, 2018, pp. 749-61.

⁹ Cfr. FERNANDO BANDINI, *Studi sul Rinascimento*, op. cit., pp. 145-46.

¹⁰ Cfr. EDOARDO TADDEO, *Il manierismo letterario*, op. cit., p. 203: «non sembra dunque arbitrario dedurre che poeti, artisti e autori di lettere e arti nella Venezia del tardo Cinquecento non solo parteciparono, come era inevitabile, a un comune clima di civiltà, ma anche vissero gli stessi problemi di cultura perseguendo soluzioni in qualche modo omogenee nei diversi campi. Di questa feconda collaborazione l’evento emblematico è senza dubbio la rappresentazione dell’Edipo Re, che ebbe luogo a Vicenza il 3 marzo 1585. Patrocinato dall’Accademia Olimpica, della quale era stato *magna pars* Gian Giorgio Trissino, il primo protettore del Palladio [...]».

¹¹ Tra i recenti lavori sui lirici veneziani del tardo Cinquecento si segnalano i lavori di Martina Dal Cengio, la quale ha curato l’edizione delle *Rime* di Girolamo Molin per il suo lavoro di tesi di dottorato, nonché il recente volume di JACOPO GALAVOTTI, «*Spento era il gran Bembo*». *Metrica e sintassi nei lirici veneziani del secondo Cinquecento*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2021.

d'huomini, e Dei» (v. 10), appare infatti ingrata al Signore, che, per lungo tempo, è venuto in suo soccorso, e così merita il suo castigo: la peste. Nella sezione centrale della canzone (stanze IV-VIII), Maganza, abbandonata la dimensione *realistica* dell'implorazione alla città, si finge nella mente di Dio e ne trascrive i rimproveri. Con stile incalzante, caratterizzato dall'alta presenza di frasi interrogative, si ricorda quante volte in passato Venezia, nata fra i giunchi e le alghe, è stata soccorsa dall'aiuto divino (vv. 51-60):¹²

Che giove ch'io con le mie man formassi
l'huom con la front'eretta incontra 'l cielo,
s'a me non s'erger mai con puro zelo?
E solo è avvolto in pensier foschi e bassi?
Gli affetti havevi tu sì privi, e cassi
del vero ben, che s'io
che salvarti desio,
talhor con verga pia non ti toccassi,
ben volgeresti a me del tutto il tergo,
e diverresti di demoni albergo.

Senza fede, l'anima città rischia così di divenire albergo di demoni, luogo perduto e dominato dal male. Ed ecco che allora Maganza, tornato in sé dopo aver trascritto i pensieri di Dio, lascia la parola a Venezia personificata, che «di sacco cinta e con la faccia a terra» (v. 91), si mostra pentita dei suoi errori. Grazie all'uso della prosopopea, il poeta ci mostra Venezia che, come una rosa divelta, languisce ferita, implora il perdono di Dio e lo invita a guardare ai sopravvissuti dell'epidemia, i quali, consapevoli delle loro colpe, benediranno la sua grazia. La canzone si chiude con l'immagine del Maligno che ride della separazione tra gli uomini che, a causa del contagio, sono costretti a lasciare i propri affetti. Il diavolo, che ha tentato l'uomo e che lo ha spinto al peccato, è causa quindi del male compiuto dall'umanità, e dunque dell'ira di Dio che ha provocato la peste. Venezia, consapevole dell'infinita bontà del Signore, non può far altro che appellarsi a lui e

¹² GIOVANBATTISTA MAGANZA, *Canzone a Venezia*, c. 2r-3v.

chiedergli di scacciare il morbo mentre guida la città verso la giusta fede (vv. 151-160):¹³

E per amor di lui, che 'l sangue sparse
su l'alta croce, e qual celeste Adamo
cancellò il fallo del vietato ramo,
e volle in nostro sacrificio darse.
Non sian, Signor, non sian le tue man scarse
a far che da me lunge
stia lo stral, che mi punge,
l'aspro velen, la fiamma ria, che m'arse;
e perch'io segua il lume, e fugga l'ombra
da me il peccato, e l'ignoranza sgombra.

La seconda canzone, rivolta a Vicenza, si apre con un richiamo alla canzone precedente: Maganza dice di aver pianto per Venezia con *caldo zelo* e si domanda cosa deve fare, ora che la peste è giunta a Vicenza. Mentre contempla la città desolata a causa della fuga dei suoi abitanti, il poeta viene raggiunto da Amore il quale lo invita a compiangere lo *scempio* di Vicenza. Consapevole che il dolore provato non può nulla contro l'infuriare del male, il poeta decide allora di rivolgersi a Dio e di pregarlo affinché venga in soccorso della sua città afflitta dall'epidemia. Recuperando l'immagine del Maligno che tenta l'uomo e lo conduce al peccato, Maganza accusa l'incapacità umana di contrastare il male, e si domanda quindi quando mai arriverà l'aiuto della mano di Dio, fonte sempre viva di clemenza e unica salvezza per l'umanità (stanze I-VIII). Dopo una breve critica dal sapore dantesco mossa verso gli antichi profeti *empi* e *bugiardi*, il poeta interrompe bruscamente la richiesta d'aiuto a causa dell'irrompere di una scena di *meraviglioso* cristiano: l'angelo di Dio scende su Vicenza e, ricoprendo con le sue ali Monte Berico, scaccia via le Erinni, le larve e i demoni che funestavano la città (vv. 81-90):¹⁴

¹³ *Ivi*, c. 4v.

¹⁴ GIOVANBATTISTA MAGANZA, *Canzone a Vicenza*, c. 3r.

Mentre così io dicea, ne l'aria apparve
l'angel di Dio, che le grand'ali aperse,
e Campo Marzio, e il Monte ricoperse,
si ch'Aletho, e Megera indi disparve,
e di Vicenza paventosa larve
fuggiro, e gli altri tutti
mostri infernali e brutti,
con cui morte crudel solea impiagarve.
Onde a voi, servi di Giesù, mi volsi,
e lieto anchor, così la lingua sciolsi.

Al poeta allora non resta che invitare la popolazione tutta a gioire per la salvezza concessa da Dio, e a offrirgli lodi e preghiere. Il buon Dio, che allontana l'umanità dal male e dal peccato, ha scacciato via la peste dalla città e pertanto è doveroso ringraziarlo offrendo un canto di lode (vv. 121-130):¹⁵

Hor non pur noi cantiam con lieti accenti;
ma l'universa terra, al suo gran nome
dia eterno honor. Dica ogni lingua come
libera i servi suoi d'aspri tormenti:
i bei lumi del ciel chiari, e lucenti,
le selve, i prati, e i monti
i mari, i fiumi, e i fonti,
e gli angeli, le sfere, e gli elementi,
e ciò, che la sua voce e le sue sante
mani crear, lui benedica, e cante.

Una prima considerazione generale sui testi è rivolta alla forma metrica. Le canzoni non solo sono accomunate dalla scelta dello stesso tema, ma anche dalla medesima struttura metrica: ABBAACCADD, schema petrarchesco che ha goduto di una discreta fortuna nel Cinquecento¹⁶ e che

¹⁵ *Ivi*, c. 3v.

¹⁶ Come esempi del recupero cinquecentesco dello schema di *Rvf* 70 si vedano *Candida rosa mia, rose beata* di Girolamo Molino, *Che giova rincrespar le chiome d'oro* di Sebastiano Erizzo, *L'alta, e vera beltà formata in cielo* di Ludovico Paterno; *Seguendo il vano error del volgo stolto* di Landolfo Pighini, *Tacquimi un tempo, e hor mi spinge*

mi sembra una valida spia per orientare l'analisi dei testi dentro a quei confini di torsione e modulazione tipici del Maganza rustico, che, in questo caso, non fa reagire la lingua vernacolare con lo stilema colto, ma sfrutta un tema tradizionalmente estraneo alla lirica italiana per farlo reagire con tessere di marca petrarchesca, e, allo stesso tempo, con spunti *gravi* che innalzano la materia bassa, legittimando così la sua cittadinanza nel dominio della poesia lirica. Lo schema – *hapax* metrico del *Canzoniere* – si trova utilizzato da Petrarca nel componimento *Lasso me! Ch'io non so in qual parte pieghi*. Posto a metà della prima parte dell'opera, il testo è stato letto come «passaggio da una concezione sensuale e pessimistica di amore a una visione spiritualeggiante *stilnovistica*».¹⁷ Canzone-centone, *Rvf* 70, prelude, per i temi affrontati, al pentimento religioso di Petrarca, e si iscrive in un orizzonte formale del tutto orientato verso l'asprezza e la gravità, come testimoniato dalla riutilizzazione del verso dantesco a chiusura della III stanza (vv. 29-30): «onde come nel cor m'induro e 'naspro: / *così nel mio parlar voglio esser aspro*».¹⁸ Testo quindi di un Petrarca meno leggero e più espressionista, la canzone vede un suo importante recupero nel Tasso encomiastico, il quale la utilizza – in modo molto più fedele del Maganza, che non recupera la struttura a centone – nella canzone indirizzata alla signora Vittoria Cybo Bentivoglio, *Di pregar lasso e di cantar già stanco*.¹⁹ Il richiamo al testo tassiano, del quale è difficile provarne la conoscenza da parte del vicentino, è comunque un dato di non poco rilievo, soprattutto alla luce del dichiarato apprezzamento che nel 1579 Magagnò muoveva nei

Amore di Bernardino Rota; e infine *Di pregar lasso e di cantar già stanco* di Torquato Tasso. Per un'analisi più accurata si rimanda a GUGLIELMO GORNI, *Repertorio metrico della canzone italiana dalle origini al Cinquecento (REMCI)*, Firenze, Franco Cesati, 2008; e il più recente *Repertorio Digitale della Canzone italiana (RDCI)*, consultabile on-line: <https://www.rdc.i.it/schema/abba-accadd/>.

¹⁷ FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere*, ed. a cura di MARCO SANTAGATA, Milano, Mondadori, 1996, p. 347.

¹⁸ *Ivi*, p. 345.

¹⁹ La canzone si legge in TORQUATO TASSO, *Le Rime*, ed. a cura di Angelo Solerti, Vol. IV, Bologna, Romagnoli Dell'Acqua, 1902, pp. 283-85. La datazione del testo è problematica, tuttavia in una lettera datata al tempo della prigionia Tasso stesso informa il padre della Bentivoglio di averle scritto la canzone. Cfr. *Lettera num. 538*. in TORQUATO TASSO, *Lettere*, a cura di CESARE GUASTI, Vol. II, Firenze, Le Monnier, 1852-55, p. 536. Altre informazioni in ANGELO SOLERTI, *Vita del Tasso*, Vol. I, Torino, Loescher, 1895, p. 546.

confronti della produzione del Tasso da poco rinchiuso presso Sant'Anna: «O Torquato beò / an mi torave a star sempre in preson / e saer far de le vostre canzon».²⁰ Proprio la produzione giovanile del Tasso – che era stata sicuramente letta dal Maganza, almeno nella raccolta collettanea in memoria a Irene Spilimbergo,²¹ raccolta nella quale appaiono proprio alcuni dei primi versi italiani del Maganza – potrebbe infatti essere un modello forte, almeno in sede teorica, sul quale puntare lo sguardo per comprendere meglio la fisionomia delle poesie qui analizzate, rintracciando in esse alcune tendenze formali e ideologiche che fanno sistema con il generale panorama lirico tardo-cinquecentesco. Dalla lezione ferrarese degli anni '60, sul sonetto del Casa, fino al *Cataneo* del 1585 è possibile rintracciare una linea di continuità della poesia tassiana, continuità per la quale si registra un'evoluzione «in direzione spirituale la giovanile vocazione allo stile *eroico* sia in sede epica che in sede lirica».²² Tasso, in questi anni, andava infatti ricercando un nuovo stile solenne di declinazione cristiana, che, nella sua apparizione lirica, doveva configurarsi come «*meditatio* sublime, pervasa dall'oggetto divino, percepito come accesso ineffabile, guidata dalla parola, spesso *lacrimosa*, sempre interiorizzata, di un soggetto lirico universale, quasi impersonale [...] costruita con mezzi stilistici artificiosi, del tutto innovativi rispetto alle forme ben equilibrate»²³ della lirica *piacevole* di stampo bembesco. L'orizzonte sacro verso cui si orientava Tasso – in parte esito della sua personale

²⁰ GIOVANBATTISTA MAGANZA, *Sonaggitto del Signor Magagnò al so caro signor Torquato Tasso*, vv. 15-17. Il testo è riprodotto in FERNANDO BANDINI, *A Zirlanda. Contro la guerra e in ricordo di Marco Thiene. Consolazione a Torquato Tasso*, Vicenza, Errepiduevento, 2005. Oggi raccolto in ID., *Studi sul Rinascimento*, op. cit., pp. 260-63.

²¹ Sulla raccolta a Irene Spilimbergo e alla presenza delle rime tassiane si veda ANTONIO CORSARO, *Dionigi Atanagi e la silloge per Irene di Spilimbergo. Intorno alla formazione del giovane Tasso*, in «Italice», LXXV 1, (1998), pp. 41-61. Per il presente contributo è interessante sottolineare come Corsaro individui come tratto distintivo delle rime tassiane nella raccolta una certa volontà di orientare il discorso lirico verso una *dimensione della trascendenza* (p. 54), dimensione caratteristica del Tasso della maturità.

²² FRANCESCO FERRETTI, *Fuggendo saturno. Note alla canzone 'Alma inferma e dolente'*, in *Rime sacre dal Petrarca al Tasso*, a cura di MARIA LUISA DOGLIO e CARLO DELCORNO, Bologna, Il Mulino, 2005, p. 160.

²³ *Ivi*, p. 162.

esperienza di reclusione – era certamente dettato da un generale clima di tensione spirituale, lascito della Controriforma. Tasso, come molti letterati dell'epoca, sentiva infatti il bisogno di trovare nuove strade da percorrere, nuovi sentieri, diversi da quelli dell'amore profano e dalla seduzione della *piacevolezza*, sentieri diversi, insomma, da quelli *dominanti* nella rimeria del primo Cinquecento. La poesia doveva allora indirizzarsi verso temi nuovi, più seri o comunque non solo amorosi, e adattare di conseguenza il proprio registro a quel tono grave e solenne con cui conveniva parlarne. Proprio in merito allo stile del Tasso sacro, Erminia Ardisino – sulla scia dei lavori di Marc Föcking²⁴ – ha rintracciato alcune caratteristiche che ritengo utile qui ricordare dal momento che ben descrivono una più generale attitudine artistica, diffusa nel tardo Cinquecento, nel trattamento della materia cristiana e di quei temi che, come la peste, subiscono una palese lettura orientata verso la spiritualità. Elementi prominenti delle canzoni spirituali rintracciati da Ardisino sono una diffusa tendenza alla teatralizzazione della voce lirica, che, come da un pulpito, si rivolge al pubblico con tono persuasivo e carico di espedienti propri della retorica sacra.²⁵ Altro elemento attestato nella rimeria sacra del Tasso è il *parlar disgiunto* di tipo sublime, insieme di forme e soluzioni stilistiche per cui il modello petrarchesco veniva tendenzialmente disatteso in virtù di una più libera sperimentazione della canzone-ode, che, lasciando da parte la tradizione profana, cercava di ricalcare le forme bibliche dei Salmi e degli Inni, frantumando e scomponendo il dettato poetico.²⁶

²⁴ Cfr. MARC FÖCKING, «*Rime sacre*» und die Genese des barocken Stils. *Untersuchungen zur Stilgeschichte geistlicher Lyrik in Italien 1536-1614*, Stuttgart, Steiner, 1994.

²⁵ Per un affondo sulle tendenze omiletiche del secondo Cinquecento si rimanda a MARC FUMAROLI, *L'età dell'eloquenza. Retorica e «res literaria» dal Rinascimento alle soglie dell'epoca classica*, Milano, Adelphi, 2002 [1980]; e a LINA BOLZONI, *Oratoria e prediche*, in *Letteratura italiana. Le forme del testo. Vol. II. La prosa*, a cura di ALBERTO ASOR ROSA, Torino, Einaudi, 1984, pp. 1041-74. Sulla retorica sacra durante l'epidemia di peste nel secondo Cinquecento si rinvia alla lettura di LAURA ZANETTE, *Tre predicatori per la peste: 1575-1577*, in «Lettere Italiane», XLII, 3, (1990), pp. 430-59.

²⁶ Cfr. ERMINIA ARDISSINO, *L'aspra tragedia: poesia e sacro in Torquato Tasso*, Firenze, Olschki, 1996, p. 159.

Tornando ora alle canzoni del Maganza, credo sia possibile ritrovare proprio questi elementi – tipici del sublime cristiano tassiano – insieme ad altri meccanismi stilistici tipici della rimeria spirituale, tanto in voga in quegli anni,²⁷ nei testi da noi analizzati, i quali si configurano come vere e proprie preghiere alla divinità per scongiurare il dilagare dell'epidemia.

Si vedano, ad esempio, l'uso di verbi imperativi che imitano la retorica devozionale "dal pulpito": «ascolta» (*Canzone a Venezia*, v. 1), «odi» (*Canzone a Venezia*, v. 4), «rivolgi e gira» (*Canzone a Venezia*, v. 85), «giubilate» (*Canzone a Vicenza*, v. 91), «date laude» (*Canzone a Vicenza*, v. 95) «venite lieti» (*Canzone a Vicenza*, v. 108), «cantiam» (*Canzone a Vicenza*, v. 121). Si veda poi l'alto tasso di interrogative che frantumano le stanze, scomponendo così la voce lirica, soprattutto laddove essa trascrive le parole di Dio: «Qual fu de' tuoi, che dritt' occhio scorse / il vero culto [...] E che con tutto 'l cor, con tutti i sensi / in holocausto l'alma unqua mi porse? / [...] a, che fur pochi; onde con giusta verga / convien, ch'ogni ostinato in te disperga» (*Canzone a Venezia*, vv. 71-80). E, ancora, frequenti sono le figure di ripetizione: «alma città, città ascolta» (*Canzone a Venezia*, v.1); «dal gran Dio [...] da quel gran Dio» (*Canzone a Venezia*, v.10); «e in mezzo 'l mare, un mar di pianto» (*Canzone a Venezia*, v.102); di parallelismo sintattico: «sei sì saggia, che fosti hor così stolta» (*Canzone a Venezia*, v.5); di iperbato: «s'empia la terra, e' il ciel d'alto stupore» (*Canzone a Venezia*, v. 41); e, infine, di accumulo lessicale: «conosce l'ovile, il prato, e'l fiume» (*Canzone a Venezia*, v. 49), «i bei lumi del ciel chiari, e lucenti, / le selve, i prati, i monti, / i mari, i fiumi, i fonti / e gli angeli, le sfere, e gli elementi» (*Canzone a Vicenza*, vv. 125-128).

²⁷ Per un inquadramento puntuale sull'evoluzione della rimeria sacra nel corso del XVI secolo si rimanda ad AMEDEO QUONDAM, *Note sulla tradizione della poesia spirituale e religiosa (prima parte)*, in *Paradigmi e tradizioni*, a cura di AMEDEO QUONDAM, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 127-211; e al più recente PIETRO G. RIGA, *Osservazioni e riscontri sulle antologie di lirica spirituale (1550-1616)*, in «*Italique*», XXI, (2018), pp. 59-98, Doi: <https://doi.org/10.4000/italique.621>. Per un'analisi delle strategie compositive, per i recuperi e le innovazioni del *petrarchismo spirituale*, nonché sullo statuto stesso della rimeria sacra nel Cinquecento si veda la parte quarta di AMEDEO QUONDAM, *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica del classicismo*, Ferrara, Franco Panini, 1991, pp. 203-89.

Retorica devozionale e retorica disgiunta sembrano quindi gli ingredienti principali di questi esperimenti sul tema pestilenziale. Tuttavia, la presenza di certe scelte stilistiche forti non è di certo sufficiente a comprendere a pieno tale produzione. Voglio dire: è cosa nota che il cosiddetto sistema della *gravitas* non è definibile solo come serbatoio di scelte stilisticamente marcate in opposizione ad altre che, invece, sono state indicate da Bembo e dagli altri trattatisti cinquecenteschi sotto il segno della *piacevolezza*. Serve qualcosa in più, serve una ricomposizione di *res* e *verba* per la quale la facciata, l'apparenza della forma venga sostanziata dalla materia e da quei contenuti solenni, diversi da quelli con cui – osservava già all'epoca lo Speroni – i «Padri Toscani, li quali non curando le *cose gravi* che alle dottrine pertengono, solamente delle amorose con novelle e con rime si diletтарono di parlare».²⁸ E proprio tra queste cose gravi, opposte a quelle solamente amorose, mi sembra che la peste, letta e compresa dalla cultura post-tridentina, abbia pieno diritto di cittadinanza. La spiritualizzazione dell'epidemia permette infatti di affrontare il tema non solo come materia degna della lirica "alta", ma anche di ampliare lo spettro delle possibili declinazioni del tema, già codificate da una lunga tradizione non lirica – l'abbandono degli affetti, la città desolata, il dilagare della morte –, attraverso l'inserzione di veri e propri motivi sacro-devozionali, che iscrivono questi testi nell'ambito di quel *petrarchismo* spirituale tanto di moda nel tardo Cinquecento. I testi del Maganza sembrano quindi espressione di un rinnovamento, o quantomeno di un ampliamento, del repertorio tematico tradizionale della lirica, che trova nell'occasione della peste, letta con lo sguardo cristiano controriformistico, una sua inedita modulazione. Mi limito qui a segnalare tre principali elementi che credo possano ben illustrare la presenza del *sacro* nelle canzoni in questione: 1. l'interesse collettivo del senso di colpa che da una prospettiva squisitamente individuale passa a una dimensione universale; 2. l'assenza diffusa di referenzialità tipica della lirica alta, ma presente invece nella *descriptio* del meraviglioso cristiano; 3. la posa dell'*io*

²⁸ SPERONE SPERONI, *Dialogo della retorica*, in ID., *Opere*, introduzione di Mario Pozzi, Vol. I, Manziana, Vecchiarelli, 1989, p. 213.

del Maganza, che, quasi colto da visioni estatiche, si finge nella mente di Dio e sottolinea la sua individualità "appartata" dalla punizione divina.

Relativamente allo spostamento della colpa dall'*io* a un più generale e indistinto *noi*, si vedano, ad esempio, le stanze XIII e XIV della canzone dedicata a Venezia. La città personificata parla al Signore e lo avvisa che i sopravvissuti all'epidemia lo benediranno con calde preghiere. Proprio gli abitanti, infatti, sono stati *tutti* vittime dei tranelli del maligno, che ride del male che non a caso viene definito *nostro* (v. 131), e che costantemente tenta di seminare l'odio e il peccato *in noi* (v.141). La colpa e il sentimento dell'errore, motori principali del "romanzo" petrarchesco, e dunque figure ben sedimentate nella topica della lirica, deviano allora la loro traiettoria – tradizionalmente identificata con lo stesso *io* lirico del poeta – e si diramano in una indistinta pluralità, il *noi*, che, pur presentato sotto la voce della città personificata, individua nell'umanità tutta una più profonda e cristiana colpevolezza che risale al «primo Padre», Adamo, il quale il maligno «tentò seco di tirar nel basso inferno» (vv. 143-144).

Seppur plurali, e dunque distanti dal lirismo piacevole di ascendenza petrarchesca, le diverse voci del canto – quelle del poeta, della città personificata e di Dio – rimangono comunque ben radicate nel solco di una certa sublimazione poetica per la quale le scorie del reale, la contingenza, il mondo esterno difficilmente entrano nella trama del canto. In particolare, lo scioglimento dell'*io* in una dimensione corale, individuata nella voce della stessa città, non chiama a sé dettagli caratterizzanti di uno sfondo urbano degradato e sofferente per l'infuriare dell'epidemia. Immagini del tutto convenzionali vengono infatti usate per definire la sofferenza della città: si veda, ad esempio, il richiamo alla tradizionale immagine della «rosa languente» (v. 101) nella similitudine con Venezia. Si registra però un'eccezione a questa rarefazione lirica del disastro, eccezione che non solo permette al lettore di individuare delle ben precise coordinate geografiche dell'evento calamitoso, ma che scompone anche la funzione del canto lirico di stampo petrarchesco verso una cornice cristiana dal visibilissimo sapore epico e solenne. Mi riferisco, nello specifico, all'apparizione dell'angelo, che, sceso sopra Vicenza, scaccia via le Erinni, le larve e i demoni, possibili allusioni metaforiche sia al peccato dilagante nella città sia alla peste come

male invisibile causato proprio dalle creature infernali. La stanza, posta a metà dell'intero testo, e caratterizzata dalla presenza di referenti precisi della città di cui si sta parlando – «e Campo Marzio, e il Monte ricoperse» (v.83) –, così come dall'inserimento di figurazioni proprie del *meraviglioso* cristiano – la lotta tra l'angelo che scende dal cielo e i mostri infernali –, appare quindi evidentissima innovazione tematico-ideologica nel tracciato della canzone di stampo petrarchesco, che – recuperata fedelmente dal Maganza nella forma quanto nello stile in generale – viene fatta così reagire con il tema della peste e del castigo divino.

Ultimo elemento che voglio qui considerare è relativo alla voce del poeta, che, soprattutto nella canzone a Venezia, appare come una “voce fuori scena”, la quale dirige e orchestra le altre che si alternano: quella di Dio e quella della città personificata. La postura del poeta è quindi quella di un osservatore esterno, che non solo appare distante dagli eventi, ma che si propone anche di essere testimone delle voci altrui, in particolare quella divina. Tale scelta, atta a definire una ben precisa separazione tra il poeta e l'oggetto del canto, sottolinea una forte quanto peculiare presenza soggettiva dell'*io* poeta, che, assorto da visioni estatiche, non partecipa mai alla conversazione tra le altre voci delle canzoni, ma, folgorato da visioni catastrofiche e celestiali, si lascia possedere dalla voce della divinità:²⁹

Così, Venezia, nel pensier m'inspira
 e così parmi udir, ch'entro il mio petto
 parli l'alto Signor, via più d'affetto
 paterno acceso, che di sdegno, e d'ira,
 tu l'alma, e gli occhi a lui rivolgi e gira,
 ch'ei mai grazia non nega
 a chi l'invoca, prega,
 a chi pentito del suo error sospira,
 e disposta di gir dietro a quell'orma,
 ch'ei ti mostrò, lui prega in questa forma.

²⁹ GIOVANBATTISTA MAGANZA, *Canzone a Venezia*, cc. 3v-3r.

Il poeta guarda la città malata e sente, lui solo, la voce di Dio, che “leopardianamente” lo *inspira* nel pensiero. Il poeta davanti allo scempio sente le parole del Signore, irato e sdegnoso, e rivolgendosi alla città, che prenderà parola dalla stanza successiva, la esorta, quasi come fosse un predicatore o un profeta, a rivolgere lo sguardo a Dio. Fortissima quindi la separazione tra l'*io* poeta e l'*io* collettivo, che, celato sotto la personificazione di Venezia, appare così unico bersaglio del castigo divino, dal quale sembra, invece, escluso il poeta. La forte presenza della voce dell'*io* lirico-profeta mi sembra ulteriore congiunzione tra la poesia del Maganza e quella del Tasso spirituale. È stato infatti notato come proprio nelle *Rime sacre* tassiane – contrariamente ad altri casi di rimeria spirituale come quella del Fiamma, del Magno, e del Contile –, «grande risalto acquista il portato personale dell'autore» e, parimenti, come «il poeta si sottrae, e non si sa se inconsciamente o no, a ogni proposito didascalico per dare vita a un dettato poetico quasi del tutto scevro di intenti moraleggianti, insieme alla rinuncia di ergersi a modello di comportamento».³⁰ Assente anche in Maganza il tentativo di *docere*: quello che appare sembra piuttosto un canto di preghiera alimentato dal dolore per le città colpite dalla peste, la quale, nella sua assurdità e nella sua incomprensibile manifestazione, si fa accesso per una rimodulazione della tradizionale funzione della poesia lirica, e dunque terreno su cui poter mettere in atto una personale volontà di sperimentazione, che, con lo sguardo probabilmente rivolto verso il Tasso, tentava nel contesto – diciamo pure – “provinciale” di Vicenza di realizzare quel «nuovo modello di *meditatio* in versi», che condividendo «i *patterns* patetici della moderna *rethorica sacra*» e trasponendoli «nel teatro interiore dell'*io*, si imponeva «come un sovvertimento radicale del genere lirico per eccellenza, quello del codice amoroso petrarchista, sostituendo all'intenzione dialogica e all'ornamento sensuale di quest'ultimo l'ansia di una nuova absolutezza spirituale e di una nuova misura espressiva, tale da alterare il rapporto di *convenientia* fra *verba* e *res* stabilito dalla misura armonica del Bembo».³¹

³⁰ ANGELO A. PIATTI, «Su nel sereno de' lucenti giri». *Le Rime sacre di Torquato Tasso*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010, pp. 86-88.

³¹ FRANCESCO FERRETTI, *Fuggendo saturno, Note alla canzone 'Alma inferma e dolente'*, op.

Bibliografia

- ANDREA AFRIBO, *Teoria e prassi della «gravitas» nel Cinquecento*, Firenze, Cesati, 2001.
- ANGELO SOLERTI, *Vita del Tasso*, Vol. I, Torino, Loescher, 1895.
- ERMINIA ARDISSINO, *L'aspra tragedia: poesia e sacro in Torquato Tasso*, Firenze, Olschki, 1996.
- FERNANDO BANDINI, *Lingua e cultura di Magagnò, Menon e Begotto*, in «Odeo olimpico», VIII, (1969-1970), pp. 46-64.
- FERNANDO BANDINI, *I versi pavani del Magagnò*, in, *Vicenza illustrata*, a cura di NERI POZZA, Vicenza, Neri Pozza, 1976, pp. 235-44.
- FERNANDO BANDINI, *La letteratura pavana dopo il Ruzzante tra manierismo e barocco*, in *Storia della cultura veneta* IV, Vol. 1. *Il Seicento*, a cura di GIORGIO ARNALDI e MANLIO PASTORE STOCCHI, Vicenza, Neri Pozza, 1983, pp. 327-62.
- FERNANDO BANDINI, *A Zirlanda. Contro la guerra e in ricordo di Marco Thiene. Consolazione a Torquato Tasso*, Vicenza, Errepiduevento, 2005.
- FERNANDO BANDINI, *Studi sul Rinascimento. Lingua e cultura a Vicenza*, a cura di IVANO PACCAGNELLA, Padova, Cleup, 2020.
- GRAZIA BENVENUTO, *La peste nell'Italia della prima età moderna*, Bologna, Cleub, 1996.
- LINA BOLZONI, *Oratoria e prediche*, in *Letteratura italiana. Le forme del testo. Vol. II. La prosa*, a cura di ALBERTO ASOR ROSA, Torino, Einaudi, 1984, pp. 1041-74.
- CARLO M. CIPOLLA, *Contro un nemico invisibile. Epidemie e strutture sanitarie nel Rinascimento*, Bologna, Il Mulino, 1986.
- SAMUEL K. COHN, *Cultures of plague. Medical thinking at the end of Renaissance*, Oxford, Oxford University Press, 2009.
- ANTONIO CORSARO, *Dionigi Atanagi e la silloge per Irene di Spilimbergo. Intorno alla formazione del giovane Tasso*, in «Italica», LXXV 1, (1998).
- GIORGIO COSMACINI, *Storia della medicina e della sanità in Italia*, Bari, Laterza, 1987.

cit., p. 162.

- JEAN DELUMEAU, *La paura in Occidente: Storia della paura nell'Età Moderna*, Milano, Il Saggiatore, [1978] 2018.
- FRANCESCO FERRETTI, *Fuggendo saturno. Note alla canzone 'Alma inferma e dolente'*, in *Rime sacre dal Petrarca al Tasso*, a cura di MARIA LUISA DOGLIO e CARLO DELCORNIO, Bologna, Il Mulino, 2005.
- MARC FÖCKING, «*Rime sacre*» und die Genese des barocken Stils. *Untersuchungen zur Stilgeschichte geistlicher Lyrik in Italien 1536-1614*, Stuttgart, Steiner, 1994.
- MARC FUMAROLI, *L'età dell'eloquenza. Retorica e «res literaria» dal Rinascimento alle soglie dell'epoca classica*, Milano, Adelphi, [1980] 2002.
- JACOPO GALAVOTTI, «*Spento era il gran Bembo*». *Metrica e sintassi nei lirici veneziani del secondo Cinquecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2021.
- GUGLIELMO GORNI, *Repertorio metrico della canzone italiana dalle origini al Cinquecento (REMCI)*, Firenze, Franco Cesati, 2008.
- GIOVANBATTISTA MAGANZA, *Canzone del calamitoso stato di Venezia MDLXXVI*, Vicenza, Angelieri, 1576.
- GIOVANBATTISTA MAGANZA, *Canzone nella qual si priega per la magnifica città di Vicenza*, Vicenza, Angelieri, 1577.
- MARISA MILANI, *I preruzzantiani e quale post*, in «Quaderni veneti», XXVII-XXVIII, (1998), pp. 279-84.
- CHIARA NATOLI, *Petrarchismo politico (1525-1565). Modelli, forme, temi della lirica civile nel Rinascimento*, Lecce, Pensa MultiMedia, 2021.
- IVANO PACCAGNELLA, *Menon, Magagnò e la Cadiemia limpica*, in «*Acciò che 'l nostro dire sia ben chiaro*». *Scritti per Nicoletta Maraschio*, a cura di MARCO BIFFI e FRANCESCA CIALDINI, RAFFAELLA SETTI, Firenze, Accademia della Crusca, 2018, pp. 749-61.
- PIETRO PAGAN, *Venezia e il «Decameron» durante la peste del 1575-76*, «Studi sul Boccaccio», VII, (1973), pp. 318-51.
- FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere*, ed. a cura di MARCO SANAGATA, Milano, Mondadori, 1996.
- ANGELO A. PIATTI, «*Su nel sereno de' lucenti giri*». *Le Rime sacre di Torquato Tasso*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010.

- PAOLO PRETO, *Peste e società a Venezia*, Vicenza, Neri Pozza, 1976.
- PAOLO PRETO, *Epidemia, paura e politici nell'Italia moderna*, Bari, Laterza, 1988.
- LIONELLO PUPPI, *I costumi per la recita inaugurale del teatro Olimpico a Venezia (e altre questioni)*, in «Storia dell'arte», LXI, (1987), pp. 189-200.
- AMEDEO QUONDAM, *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica del classicismo*, Ferrara, Franco Panini, 1991.
- AMEDEO QUONDAM, *Note sulla tradizione della poesia spirituale e religiosa (prima parte)*, in *Paradigmi e tradizioni*, Amedeo Quondam (a cura di), Roma, Bulzoni, 2005, pp. 127-211.
- PIETRO G. RIGA, *Osservazioni e riscontri sulle antologie di lirica spirituale (1550-1616)*, in «Italique», XXI, (2018), pp. 59-98, Doi: <https://doi.org/10.4000/italique.621>.
- VALNEA RUDMANN, *Lettura della canzone per la peste di Venezia*, «Atti dell'Istituto veneto di Scienze, Lettere ed Arti», (1962-1963), CXXI, pp. 599-641.
- ELISABETTA SELMI, *Aspetti della ricezione del Ruzzante nel secondo Cinquecento*, in *Atti del Convegno internazionale di studi per il v centenario della nascita di Angelo Beolo il Ruzante*, Piermario Vescovo (a cura di), Ravenna, Longo, 1998, pp. 319-67.
- SPERONE SPERONI, *Opere*, introduzione di Mario Pozzi, Vol. I, Manziana, Vecchiarelli, 1989.
- EDOARDO TADDEO, *Il manierismo letterario e i lirici veneziani del tardo Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1973.
- TORQUATO TASSO, *Lettere*, a cura di CESARE GUASTI, Vol. II, Firenze, Le Monnier, pp. 1852-55.
- TORQUATO TASSO, *Le Rime*, ed. a cura di ANGELO SOLERTI, Vol. IV, Bologna, Romagnoli Dell'Acqua, 1902.
- LAURA ZANETTE, *Tre predicatori per la peste: 1575-1577*, in «Lettere Italiane», XLII 3, (1990), pp. 430-59.