

Lodare piangendo: la *Raccolta d'orazioni e rime di diversi* per la morte del cardinale Alessandro Farnese (1589)

Paolina Catapano

Abstract This essay examines the *Raccolta d'orazioni e rime di diversi* (1589) for the death of Cardinal Alessandro Farnese, a trilingual collection of prose and verse (Latin, Italian and, to a lesser extent, Spanish) published in Rome by Francesco Coattini shortly after the cardinal's funeral. The first part focuses on the structure of the *Raccolta*, its preparatory stages and the identities of the contributors: among them there are prestigious poets, such as Torquato Tasso, as well as minor and unknown ones. In the second part, I try to show how the anthology presents itself as a double of the funerary apparatus set up for the celebrations through some widespread architectural metaphors. Finally, I analyse some recurring themes and the forms through which praise and eulogy are delivered.

Keywords Alessandro Farnese; Torquato Tasso; 16th c. Lyric Anthologies; Funeral Poetry; Praise Poetry

Paolina Catapano graduated from Sapienza University in Rome and is currently a PhD student at the Università per Stranieri di Perugia, working on a project on the 16th-century exegesis of Petrarch's *Triumphi*. Her research mainly focuses on Petrarch's work and its reception in the Renaissance. She has published some essays on the *Rerum memorandarum libri*, on the commentaries on the *Trionfi* and *Canzoniere* and on some episodes in the reception of the *Aeneid* between the 15th and 16th centuries.

Lodare piangendo: la *Raccolta d'orazioni e rime di diversi* per la morte del cardinale Alessandro Farnese (1589)

Paolina Catapano

Abstract Il contributo esamina la *Raccolta d'orazioni e rime di diversi* (1589) per la morte del cardinale Alessandro Farnese, miscellanea di prose e versi in tre lingue (latino, italiano e, in misura minoritaria, spagnolo) pubblicata a Roma da Francesco Coattini a ridosso delle esequie del cardinale. La prima parte del saggio analizza la struttura della *Raccolta*, tentando di chiarire l'organizzazione interna dei testi anche in rapporto alle fasi di allestimento e offrire una fisionomia complessiva dei partecipanti, che comprendono letterati di prestigio, come Torquato Tasso, minimi e ignoti. Nella seconda parte mi propongo di evidenziare come la silloge si offra come una replica testuale dell'apparato funerario allestito per le esequie attraverso alcune metafore architettoniche diffuse. Infine mi soffermo su alcuni temi ricorrenti e sull'elaborazione artificiosa dell'encomio e del discorso epicedico.

Parole chiave Alessandro Farnese; Torquato Tasso; Antologie liriche cinquecentesche; Poesia epicedica; Poesia encomiastica

Paolina Catapano si è laureata a Roma presso l'Università Sapienza ed è attualmente dottoranda presso l'Università per Stranieri di Perugia con un progetto dedicato all'esi- gesi cinquecentesca dei *Triumphi* di Petrarca. Si occupa principalmente dell'opera petrarchesca e della sua fortuna rinascimentale e ha pubblicato alcuni contributi sui *Rerum memorandarum libri*, sui commenti a *Trionfi* e *Canzoniere* e su alcuni episodi della ricezione dell'*Eneide* tra Quattro e Cinquecento.

Lodare piangendo: la *Raccolta d'orazioni e rime di diversi per la morte del cardinale Alessandro Farnese (1589)*^{*}

Paolina Catapano

La morte del cardinale Alessandro Farnese il Giovane, occorsa il 2 marzo 1589, fu seguita da un ceremoniale funebre solenne e articolato, ricordato nelle cronache del tempo non solo per la sua magnificenza ma anche per l'eccezionale concorso di spettatori, tra i quali il collegio cardinalizio al completo, i rappresentanti tutte delle magistrature vaticane e capitoline e, soprattutto, la folla sterminata del popolo di Roma, che era stato spesso beneficiato dalla munificenza del cardinale¹. Per l'occasione delle esequie tenute presso la Chiesa del Gesù dopo venti giorni dalla scomparsa venne eretto un monumentale apparato funebre effimero, un catafalco a pianta circolare ispirato al tempio del Bramante, opera dell'architetto Girolamo Rainaldi². Parallelamente alle iniziative ceremoniali prese forma il progetto della *Raccolta d'orazioni e rime di diversi*³, una silloge di più di 170

^{*} Il saggio, elaborato da Paolina Catapano, nasce da uno studio condotto in collaborazione con Sabrina Stroppa: le due autrici lo hanno esposto congiuntamente, in forma orale, durante il Convegno di cui qui si pubblicano gli Atti.

¹ Si veda in proposito la ricostruzione di R. LEFEVRE, 1589: *la gloriosa morte del Gran Cardinale Farnese*, «Archivio storico per le province parmensi», 42, 1, 1990, pp. 439-50.

² Un secondo catafalco, sempre del Rainaldi, venne costruito per una successiva cerimonia patrocinata dall'Arciconfraternita del Gonfalone tenutasi il 29 aprile del 1589 presso la chiesa dei Santi Pietro e Paolo. L'uso di erigere apparati funerari effimeri risaliva alle esequie di Carlo V (Bruxelles, 1558) ed era ispirato agli antichi mausolei imperiali di Augusto e Adriano: cfr. M.C. COLA, *Carlo Rainaldi architetto di apparati effimeri*, in *Architetture di Carlo Rainaldi nel quarto centenario della nascita*, a cura di S. Benedetti, Roma 2012, pp. 259-71 e S. SIROCCHE, *La morte effimera. Liturgia e modelli per il catafalco a pianta centrale di Francesco I d'Este*, «ArtItalies», 22, 2016, pp. 91-102, in part. le pp. 92-4. Sugli apparati effimeri per le celebrazioni farnesiane si veda anche *Il dovere della festa. Effimeri barocchi farnesiani a Parma, Piacenza e Roma (1628-1750)*, Catalogo della mostra (Parma, 6 ottobre-16 dicembre 2018), a cura di F. Magri e C. Mambriani, Parma 2018.

³ Questi i dati completi del frontespizio: RACCOLTA | D'ORATIONI, | ET RIME | DI

testi di 74 autori, verosimilmente pubblicata già a ridosso delle esequie, con dedicatoria datata al 29 marzo.

1. *Un «concento» di diverse voci: composizione della Raccolta*

L'allestimento della *Raccolta* è attribuito a Francesco Coattino, di origini vicentine e attivo a Roma principalmente come editore di testi musicali⁴, che nella dedicatoria si presenta non solo come organizzatore materiale della silloge, come lascia intendere già la formulazione del frontespizio («Raccolta... fatta da Francesco Coattino»), ma anche come ideatore e promotore dell'iniziativa editoriale. Ancora nella lettera d'apertura l'operazione di composizione del volume, in piena attinenza con la specializzazione del curatore, è presentata mediante un'analogia musicale, paragonando il concorso di diversi autori alla celebrazione del Farnese all'armonia realizzata da molteplici voci ben ordinate:

Come la musica, illustrissimo ed eccellentissimo Signore, tira a sé gli animi de gli uomini nell'udir l'armonia delle voci bene ordinate, e perciò è tenuta in molta stima, così io, desiderando di apparire se non musico, almeno amatore di essa, non ho saputo trovar occasione migliore di asseguir l'intento mio e di passar insieme alla servitù di Vostra Eccellenza che l'unir il concerto di diversi uomini nella nuova vita dell'illustrissimo e reverendissimo cardinale Farnese⁵.

Mediante il ricorso alla nozione, di vaga ascendenza neoplatonica e ficiiana ma ampiamente vulgata, degli effetti benefici dell'armonia sull'animo umano, dal quale riesce particolarmente valorizzata l'operazione di 'armonizzazione' di questo allestitore-musico, viene formulato l'auspicio di un'analogia riuscita della miscellanea profferta al nuovo protettore, il

DIUERSI, | *Col Discorso, Descrittione dell'Essequie, & Disegno del Catafalco* | Nella morte dell'Illustriss. & Reuerendiss. Cardinal FARNESE, | *Fatta da Francesco Coattini.* | Con la Tavola di tutti gl'Autori | *All'Illustrissimo, & Eccellentissimo Signor* | D. Duarte FARNESE | [stemma del cardinale Alessandro Farnese] | IN ROMA, Con licenza de' Superiori. | Per Francesco Coattini, nelli Balestrari. 1589.

⁴ Cfr. P. BARBIERI, K.F. HURRY, *Music printers and booksellers in Rome (1583-1600). With new documents on Coattino, Diani, Donangeli, Tornieri, and Franzini*, «Recercare», 16, 2004, pp. 69-112.

⁵ Cc. A3r-v.

giovane Odoardo Farnese, pronipote del cardinale e suo erede nella carica ecclesiastica. Solo un cenno relativamente limitato va all'occasione obituaria della raccolta, laddove la menzione della morte viene realizzata esclusivamente per via antifrastica, come «nuova vita», mentre è ben chiarita la funzione principale del volume, che consiste in una duplice operazione memoriale di consolidamento e fondazione della fama, posti su un piano non esattamente paritario: l'«accrescimento di gloria e onore» della casata pare quasi secondario rispetto al rilievo che assume l'aspirazione all'«immortalità» che arriderebbe alle «fatiche» dei letterati, con una dinamica di propagazione della fama non circolare ma diretta principalmente dal celebrato agli autori della lode⁶.

Se pure la formulazione della dedicatoria è quanto mai distante dalle lucide considerazioni critiche di un Ruscelli⁷, non è da escludere che la

⁶ La preminenza dell'encomio rispetto alle componenti del lamento e della consolazione che – antico – interessa la silloge nel suo complesso, è anzi una delle caratteristiche distintive della letteratura funebre rinascimentale, peraltro nei trattati cinquecenteschi l'epicedio viene consuetamente annoverato tra le forme del discorso epidittico: cfr. O.B. HARDISON, *The enduring Monument. A study of the idea of praise in Renaissance literary theory and practice*, Chapel Hill 1962, pp. 107-22. Sulle specificità della letteratura in morte nel Rinascimento si vedano ora i saggi raccolti in *Forme della consolatoria tra Quattro e Cinquecento. Poesia e prosa del lutto tra corte, accademia e sodalitas amicale*, a cura di S. Stroppa e N. Volta, Lucca 2019, specie le due *Introduzioni* di F. TOMASI e S. AUDANO.

⁷ Il rinvio è all'avviso «ai lettori» nel *Tempio* di rime per Giovanna d'Aragona (1554), che non manca di rilevare la varietà qualitativa dei componimenti della silloge, e al successivo trattato *Del modo di comporre* (1558-59), dove vengono esplicitamente diversificati i livelli di perizia dei partecipanti a un'operazione di questo tipo, distinguendo tra «dotti» e «intendenti», «mezani», «principianti» e «novelli» (cfr. A. QUONDAM, *Petrarchismo mediato. Per una critica della forma 'antologia'*, Roma 1974, pp. 233-4; F. TOMASI, *Distinguere i «dotti da gl'indotti»: Ruscelli e le antologie di rime* e P. MARINI, «A Vostra Signoria, o più tosto al mondo sotto il suo nome». *La pratica prefatoria di Ruscelli*, in *Girolamo Ruscelli. Dall'accademia alla corte alla tipografia*, Atti del convegno internazionale di studi (Viterbo, 6-8 ottobre 2011), a cura di P. Marini e P. Procaccioli, Manziana 2012, II, pp. 571-604 e 803-40; P. PROCACCIOLI, *Dal colligere fragmenta al censimento del presente. Il libro di rime come opus tipographicum*, «Italique», 24, 2021, pp. 27-9). Sul funzionamento delle antologie liriche si vedano anche i contributi di F. TOMASI (*Alcuni aspetti delle antologie liriche del secondo Cinquecento*, pp. 77-112) e P. ZAJA (*Intorno alle antologie. Testi e paratesti in alcune raccolte di lirica cinquecentesche*, pp. 113-146), in «*I più vaghi e i più soavi fiori*». *Studi sulle antologie di lirica del Cinquecento*,

metafora del «concento» implichi anche il riferimento ai molteplici livelli di modulazione delle voci, com’è propriamente nella teoria dell’armonia, con allusione ulteriore ai diversi gradi di abilità versificatoria degli autori, che vanno da poeti illustri a letterati dilettanti e verseggiatori occasionali.

Come avviene di norma per questa tipologia di prodotti⁸, la composi-

a cura di M. Bianco ed E. Strada, Alessandria 2001 (il primo ora anche in F. TOMASI, *Studi sulla lirica rinascimentale (1540-1570)*, Roma-Padova 2012, pp. 25-94). Sono centrati sulle sillogi funebri cinquecentesche i seguenti studi: A. JACOBSON SCHUTTE, *Irene di Spilimbergo: the image of a creative woman in late Renaissance Italy*, «Renaissance Quarterly», 44/1, 1991, pp. 42-61; A. CORSARO, *Dionigi Atanagi e la silloge per Irene di Spilimbergo. (Intorno alla formazione del giovane Tasso)*, «Italica», 75/1, 1998, pp. 41-61; M. FRAPOLLI, *I cigni d’Irene. Il ritratto poetico e una parabola retorica del petrarchismo veneziano*, «Versants», 47, 2004, pp. 63-104; S. BENEDETTI, *Poesia funebre nella Roma leonina: appunti sulle “lacrime” per Celso Mellini*, in *Il Petrarchismo. Un modello di poesia per l’Europa*, II, a cura di F. Calitti e R. Gigliucci, Roma 2006, pp. 393-421; L. GIACHINO, «Lagrime scritte, in cui Giulian rimbombe». *Il Mausoleo per Giuliano Goselini*, in EAD., «Al carbon vivo del desio di gloria». *Retorica e poesia celebrative nel Cinquecento*, Alessandria 2008, pp. 73-114 (con un elenco delle raccolte principali alle pp. 93-4); M. DAL CENGIO, *Il genere epicedico come affermazione di una sodalitas. Il contesto veneziano*, in *Forme della consolatoria*, pp. 169-204.

⁸ Il processo di acquisizione e aggregazione dei materiali più usuale nell’allestimento di sillogi di questa tipologia ci è testimoniato da alcune dichiarazioni esplicite dei curatori-raccoglitori, come nel caso del già menzionato avviso «ai lettori» del Ruscelli nel *Tempio*: «in questo libro non s’è servato nel collocar i sonetti altro ordine di prima o poi, se non quello stesso, che l’occasione ha portato a gli autori loro di porne inanti; cioè [...], secondo che i componimenti si sono venuti havendo prima o poi, così ordinatamente si son venuti mettendo di volta in volta. [...] per essere i componimenti di questo libro venutici per le mani di tante et sì diverse persone, hora con lettere d’uno all’altro, hora per mezo di questo et quello, et in tanti mesi, potrà essere che o per colpa altrui, o ancor per mia propria, o per disgratia, o per qual si voglia altra via, alcuni ne sieno smarriti, et non si sien posti nel libro, et alcuni per aventura scambiati di nome, et attribuiti ad autore, di chi veramente non sieno» (G. RUSCELLI, *Dediche e avvisi ai lettori*, a cura di A. Iacono e P. Marini, Manziana 2011, p. 106). Ancora, in alcuni casi è stato possibile ricostruire la rete di richieste e invii di testi grazie agli scambi epistolari superstizi tra i promotori o i curatori dell’iniziativa editoriale e gli autori, come per la miscellanea in morte di Irene di Spilimbergo (cfr. CORSARO, *Dionigi Atanagi e la silloge*, pp. 44-5); spesso i curatori, una volta avuti a disposizione i primi componimenti, solitamente ad opera degli autori più raggardevoli, si premuravano di farli circolare a corredo delle successive richieste di testi,

zione della *Raccolta* da parte del Coattino si è verosimilmente attuata solo in parte mediante un procedimento di effettiva *recollectio*, che deve aver interessato quei testi già scritti per le celebrazioni funebri (come le orazioni e l'elegia poste in apertura) insieme ad altri forse ugualmente già redatti in maniera autonoma rispetto alla sua iniziativa, stampati anche in altri volumetti e *plaquettes*, e si è tradotta in maniera più cospicua nella richiesta e nella sollecitazione alla composizione apposita dei testi che costituiscono la parte più ampia del volume⁹. Pertanto l'operazione di ordinamento dei testi, pubblicizzata ancora nella dedicatoria – si ricordi l'analogia con le «voci bene ordinate» – risponde solo in parte a intenzionali criteri di *dispositio* (prevalentemente vincolati alla lingua, al genere e al metro), essendo significativamente condizionata dai tempi e dalle modalità dell'allestimento. Oltre al dato appena menzionato del confluire nella *Raccolta* di testi probabilmente composti prima che prendesse corpo l'iniziativa del Coattino, l'ipotesi dell'aggregazione dei componimenti in blocchi annessi via via al corpus in momenti distinti, secondo una prassi documentata per altre miscellanee, che prevedeva la disposizione dei componimenti nell'ordine in cui questi giungevano nelle mani dell'editore¹⁰, è ulteriormente avvalorata anche dai diversi casi di ripetizioni interne di sezioni analoghe e di autori già comparsi in precedenza.

La silloge si apre con una sezione latina (1) contenente i testi letti durante le esequie del 22 marzo (cc. A3r-9r): l'orazione di Pietro Magno (*Oratio in funere Alexandri Farnesii S. R. E. Cardinalis*), letterato originario di Arpino al servizio del cardinale Gianfrancesco Gambara, che aveva pubblicato nel 1587 una raccolta di orazioni dedicata al duca Ottavio Farnese¹¹, e l'*Elegia* composta da Francesco Benci, professore di retorica nei Collegi di Siena, Perugia e Roma e autore di orazioni, opere poetiche e drammi

in modo da poter trasmettere empiricamente le proprie direttive su temi e aspetti formali: si veda ancora la bibliografia cit. alla nota precedente.

⁹ A proposito di questa prassi, di recente Paolo Procaccioli ha evidenziato come l'operazione che presiede all'allestimento delle sillogi poetiche prodotte a partire da metà Cinquecento non consista più tanto nel «*colligere fragmenta*», con il proposito di «documentare una situazione passata per celebrarla o promuoverla a esempio» come nelle antologie liriche di inizio secolo, quanto nel «costruire un *opus fragmentarium*», finalizzato non al «recupero di un pregresso ma *al censimento del presente*» (cfr. PROCACCIOLI, *Dal colligere fragmenta*, p. 22).

¹⁰ Cfr. *supra*, nota 8.

¹¹ *De consilio*, Roma, presso F. Zanetti e G. Ruffinelli, 1587.

latini. A queste segue una sezione di prose volgari (2), che comprende la traduzione dell'orazione del Magno fatta da Giuseppe Castiglione (*Orazione del Signore Pietro Magno fatta nell'esequie [...] tradotta di latino in lingua toscana*), poeta, oratore e governatore di Corneto sotto Sisto V, e una seconda *Orazione per l'esequie* redatta dal poligrafo veneziano Giovan Battista Leoni, noto soprattutto per le sue *Considerazioni* sulle *Storie* del Guicciardini (Roma, Giolito, 1583) e autore anche di madrigali, rime e favole morali firmate con lo pseudonimo di Lauro Settazonio.

Alle prose segue l'ampia sezione di rime volgari (3), entro la quale è possibile isolare un primo manipolo di componimenti (3a: cc. B9v-C1v), costituito esclusivamente da forme brevi (sonetti e madrigali)¹², che si può ipotizzare fossero i primi a essere consegnati al raccoglitore e a circolare tra gli autori chiamati a contribuire alla silloge, acquisendo la funzione di testi modello. Questa microsezione è resa riconoscibile dall'inserimento di una greca al termine – che ne marca graficamente la separazione rispetto alla serie successiva di rime, disposte in ordine alfabetico secondo le iniziali dei nomi degli autori – e soprattutto dalla collocazione in testa dei componimenti di autori illustri. La silloge poetica in volgare si apre infatti sul nome autorevole di Torquato Tasso, che al tempo della morte del cardinale si trovava nuovamente a Roma da pochi mesi ed era alla ricerca della protezione del pontefice Sisto V: già Solerti non mancava di evidenziare la dissonanza tra il rifiuto a partecipare all'altra rilevante iniziativa collettiva praticamente contemporanea, la raccolta funebre per il poeta Giuliano Goselini, e il contributo offerto per la morte del Farnese, ipotizzando che questo fosse motivato dall'intenzione di omaggiare il protettore Marco Pio, signore di Sassuolo e sposo di Clelia Farnese, figlia del cardinale¹³. Il poeta compose per l'occasione ben cinque testi (*Rime 1430-1434*), tre dei quali, due sonetti e un madrigale, sono collocati in questa prima sezione: il secondo sonetto, *Questa morte non è, che non ancide*, sarebbe stato poi selezionato dall'autore per entrare a far parte del progetto di una silloge di componimenti d'encomio, la cosiddetta ‘Terza parte’

¹² Cfr. DAL CENGIO, *Il genere epicedico*, p. 171 nota: «[i madrigali], particolarmente adatti a restituire l'effetto lirico dell'epigramma funebre o dell'epitaffio di tradizione classica, divennero sempre più in voga a fine Cinquecento al punto che con il XVII secolo si allestirono intere raccolte funebri di soli madrigali, come le *Dogliose lagrime* per Carlo Saraceni (Venezia, Iseppo Imberti, 1620)».

¹³ Cfr. A. SOLERTI, *Vita di Torquato Tasso*, 1, Torino 1895, pp. 628-9.

delle rime, riconosciuta nel codice Vat. Lat. 10980¹⁴. Al Tasso seguono altri due nomi illustri: il ‘cavaliere’ Alessandro Guarnelly, segretario del cardinale, al quale aveva dedicato i primi due libri della sua traduzione in ottave dell’*Eneide*¹⁵, che partecipò con otto sonetti, e Luigi Eredia, poeta, erudito e diplomatico palermitano¹⁶, con un solo sonetto. Nella sezione successiva (3b: cc. C1v-D4v), ancora circoscritta a componimenti brevi, gli autori sono inizialmente disposti in ordine alfabetico (cc. C1v-C6v): tra questi compaiono altri letterati, come il fiorentino Bartolomeo de’ Rossi¹⁷ e Fabrizio Caroso, noto specialmente per il trattato sulla danza *Il Ballarino* (Venezia, F. Ziletti, 1581)¹⁸, e alcuni dilettanti, prevalentemente funzionari e religiosi, tra i quali l’abate napoletano Francesco Polverini, corrispondente e protettore del Tasso. Questa parte di rime brevi volgari è ulteriormente accresciuta con il contributo di altri autori (cc. C7r-D4v), non più ordinati secondo un criterio preciso e ancora di disparata provenienza e perizia letteraria: assieme ad altri funzionari della Curia, come Orazio Tromboni, computista della Camera apostolica al servizio del car-

¹⁴ Il sonetto è a c. 56r, ora edito come CLXXIV in T. TASSO, *Rime. Terza Parte*, ed. critica a cura di F. Gavazzeni e V. Martignone, Alessandria 2006, p. 187.

¹⁵ Rispettivamente: Roma, V. Dorico, 1554, e Roma, G. Bolano degli Accolti, 1566. Oltre ai sonetti per la morte del suo protettore, stampati anche autonomamente in opuscolo nello stesso mese di marzo 1589, ancora nello stesso anno partecipò alla raccolta funebre per Giuliano Goselini e nel 1591 compose sette sonetti per la promozione di Duarte Farnese al cardinalato. Il titolo di ‘cavaliere’ con cui è designato nella *Raccolta* si riferisce alla carica di cui fu insignito nel 1571 presso l’Ordine dei Ss. Maurizio e Lazzaro (cfr. E. Russo, *Guarnelli, Alessandro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* [d’ora in avanti DBI], 60, Roma 2003).

¹⁶ Eredia fu noto per la profondità della sua dottrina platonica e come rimatore in generi e metri diversi; molte sue poesie furono pubblicate postume: cfr. R. CONTARINO, *Eredia, Luigi*, in DBI, 43, 1993.

¹⁷ Fu al servizio di Lotario Conti, marchese di Pratica e duca di Poli, figlio di Violante Farnese e protetto del cardinale Alessandro. Al Conti è dedicato l’opuscolo in cui raccolse altri componimenti in morte del cardinale (Roma, Diani, ded. datata al 16 apr. 1589). Figura anche come autore delle ‘dichiarazioni’ alle antichità e modernità romane stampate da Andrea della Vaccaria nel 1600 (*Ornamenti di fabbriche antichi et moderni dell’alma città di Roma*).

¹⁸ Scrittore, compositore di musica, coreografo e maestro di ballo nato a Sermoneta intorno al 1531, fu protetto della famiglia Caetani e probabilmente da loro introdotto a Roma: cfr. A. ASCARELLI, *Caroso, Fabrizio*, in DBI, 20, 1977.

dinale Scipione Borghese¹⁹, si ritrovano ancora degli scrittori, tra i quali l'astronomo e poeta ravennate Tiberio Sbarra²⁰; un altro fiorentino, Giovan Brandimarte Franconi²¹, autore di un'opera sulla battaglia di Lepanto, e l'aretino Baldo Catani, precettore del cardinale Alessandro di Montalto e autore di un poema incompiuto dal titolo *Argonautica*. Questa sezione annovera pure due artisti: il pittore Scipione Pulzone detto Gaetano²² (designato come «illusterrissimo Sig. S. G.»), che partecipò con un sonetto e due madrigali, e l'architetto e matematico Onorio Longhi²³, che compare qui con un madrigale; mentre l'inserimento di una greca (c. C12v) potrebbe delimitare una sequenza di personalità attive a Roma in stretta collaborazione con la Curia e i Farnese, come il tipografo Nicolò Muzi²⁴, il comandante delle galere pontificie Giulio Cesare Grillo²⁵ e il poeta satirico romano Latino Doni²⁶. Al termine della parte di rime volgari si può ancora distinguere una sequenza di testi, ad opera di tre autori, contraddistin-

¹⁹ Cfr. C. NARDI, *I registri del pagatorato delle soldatesche e dei tesorieri della legazione di Avignone e del Contado Venassino nell'Archivio di Stato di Roma (1562-1791)*, «Mélanges de l'école française de Rome», 107/1, 1995, pp. 15-120, nn. 24 e 27.

²⁰ Diede alle stampe una raccolta di sonetti pastorali (1592); suoi testi compaiono nella *Raccolta del Guaccimanni* (Roma, P. de' Paoli e G. B. Giovanelli, 1623).

²¹ L'opera (inc. *Armar d'una galea sottile*), conservata nel cod. Magl. xix, 9, è dedicata al granduca di Toscana.

²² Nato a Gaeta intorno al 1544, fu allievo di Jacopino del Conte e sin da giovane intrattenne rapporti con esponenti di spicco della nobiltà e della Curia romana. Nel 1579 realizzò un ritratto del cardinale Alessandro: cfr. S. DE MIERI, *Pulzone, Scipione*, in DBI, 85, 2016.

²³ Originario di Viggiù (Varese), fu anche autore di componimenti poetici d'occasione. Operò prevalentemente a Roma sotto la protezione degli Altemps, per i quali realizzò, tra l'altro, il disegno del catafalco per le esequie del cardinale Marco Sittico. Cfr. G. LERZA, *Longhi, Onorio Martino*, in DBI, 65, 2005.

²⁴ Romano, formatosi presso Giovanni Gigliotti, fu forse erede del Coattino nel 1594; produsse, in autonomia o per altri editori, numerose edizioni musicali, spesso su finanziamento della Curia: cfr. S. FRANCHI, *Muzi, Nicolò*, in DBI, 77, 2012.

²⁵ Originario di Salerno, fu anche rimatatore: cfr. F.M. APOLLONII GHETTI, *Giulio Cesare Grillo. Commissario delle Galere di Nostro Signore*, «Strenna dei Romanisti», 40, 1979, pp. 15-33.

²⁶ Compose una canzone per le nozze di Ranuccio Farnese, l'*Alcide* (Venezia, D. Nicolini, 1600), poi ristampata nella *Corona di Apollo* di Piergirolamo Gentile (Venezia, S. Combi, 1605).

ti dalla denominazione di «lamento» e composti in metri diversi (3c: cc. D5r-9v): abbiamo un'ode di 25 stanze miste di endecasillabi e settenari dal titolo *Lamento di Roma* di Ettore Santa Croce d'Andria; un polimetro²⁷ di Orazio Franceschini da Sabina intitolato *Lamento del Giglio e il Lamento di Caprarola e conforto d'Amaranto*, articolato in nove unità metriche (composte da uno schema irregolare di endecasillabi e settenari) divise tra i due interlocutori fittizi del titolo, del teologo servita Antonio Zanobi²⁸. Segue una sezione dedicata alle canzoni (3d: cc. D9v-E6v), alle quali sono eventualmente acclusi i sonetti dei medesimi autori: tra queste, una canzone che riproduce lo schema di Rvf 325 ad opera di Nicolò Acquisti, che già aveva partecipato con due sonetti alla seconda sezione di rime (3b); e il *Trionfo della Fama contra la Morte* dell'Arciprete di Ronciglione Egidio Pompa, sullo stesso schema di Rvf 359. La sezione volgare è infine ampliata con un'ulteriore compagine di sonetti (3e: cc. E6v-8r), aperta ancora una volta dal Tasso con l'aggiunta di altri due componimenti, verosimilmente composti in un secondo tempo²⁹.

Appare invece meno complessa la stratigrafia del corpus di versi latini (cc. E8v-F4v e G2r-3v), collocato al termine delle liriche volgari e ripartito in due sezioni alle quali è interposta una compagine di prose sempre in

²⁷ Il componimento può essere descritto come segue: 13 distici formati da un settenario e un endecasillabo a rima baciata + 3 coppie e un terzetto di endecasillabi a rima baciata, ciascuno preceduto da un endecasillabo irrelato + 5 distici di settenari ed endecasillabi a rima baciata.

²⁸ Fiorentino, nipote e segretario di Lelio Baglioni, fu maestro in teologia e nel 1604 divenne decano all'Università di Firenze. Nel 1612 venne eletto Provinciale di Toscana e poi Procuratore generale dell'Ordine servita.

²⁹ Un possibile indizio di una composizione in due momenti distinti, seppure in assenza di indicazioni cronologiche precise, viene dalla ripartizione dei testi tra le pubblicazioni autonome. In due opuscoli stampati nello stesso anno a Roma si riscontrano infatti, rispettivamente, il madrigale e uno dei due sonetti qui collocati nella prima sezione, e gli altri due sonetti qui inseriti nella parte successiva (*Nella morte dell'illusterrissimo cardinal Farnese. Del sign. Torquato Tasso*, Roma, Vincenzo Accolti, [1589]: *Questa morte non è, che non ancide; Or versi urne di pianto il Tebro, e i fonti; e Idem*, Roma, Tito e Paolo Diani, [1589]: *S'apria sereno in oriente il giorno; Questa mia di cipresso e di ginebro*); ancora, i primi due sonetti e il madrigale si trovano accostati in un'altra pubblicazione milanese in morte del cardinale (*Canzoni e rime spirituali in morte dell'illusterriss. et reuerendiss. cardinal Farnese composte da diuersi ecceletti autori. Con l'essequie celebrate nella sua morte*, Milano, Leonardo Pontio, 1589).

volgare (un *Discorso* del teologo Cesare Scarnati, il resoconto delle esequie con la descrizione e il disegno del catafalco dell'architetto Girolamo Rainaldi; cc. F5r- G2v), possibile segnale di un allestimento in due tempi: a fronte di una certa uniformità metrica, per cui la variazione si riduce alle sole misure in cui si trovano combinati i distici elegiaci, le rubriche danno conto di un'interessante differenziazione di generi (*carmina, tumuli, epitaffi, elegie, epigrammi*), accostati senza distinzioni di sorta. Alla parte conclusiva della *Raccolta* si aggiunge un'ulteriore sezione di rime volgari più variegata delle precedenti (oltre a sonetti e madrigali compaiono anche delle ottave liriche e un capitolo ternario), che verosimilmente ospita i testi giunti all'ultimo, tra i quali anche quelli di tre autori che avevano già contribuito alla silloge: rispetto ai primi componimenti, questi si differenziano forse per l'intento di offrire un corrispettivo volgare della sezione epigrafica latina, in quanto sono contraddistinti dalle intitolazioni di «*epitafio*» (ciascuno della misura di una terzina) e «*nella sepoltura*». Chiudono infine il volume tre sonetti in spagnolo composti da Cristóbal de Mesa³⁰ (cc. G7v-8r) e la tavola degli autori (G8v-9r).

2. *Mausoleo, anzi Tempio: modi e forme dell'encomio*

L'immagine della polifonia vocalica tratteggiata nella dedicatoria ha alcuni paralleli nella silloge poetica, dove assolve la medesima funzione di rispecchiamento dell'operazione collettiva attuata. Se l'esortazione «e s'odan meste voci a mille a mille» contenuta nel madrigale tassiano (*Or versi urna di pianto il Tebro e i fonti*, c. B1or) pare riferirsi in maniera più immediata alla dimensione universale del lutto e potrebbe alludere solo indirettamente al consesso chiamato a piangere poeticamente la morte del cardinale, il riferimento metatestuale all'impresa letteraria realizzato mediante l'immagine del canto collettivo – al di là dei numerosi moniti a convertire petrarchescamente il pianto in canto e viceversa – emerge più

³⁰ Poeta e traduttore (1561-1633), giunto in Italia nel 1587 conosce Tasso, da cui viene sensibilmente influenzato, e, fra gli altri, l'Eredia che compare tra gli autori della *Raccolta*; torna in Spagna nel 1592, e dopo due anni pubblica il suo primo poema epico, *Las Navas de Tolosa*. Dalla notizia presente nella *Raccolta* si desume la sua appartenenza all'ordine agostiniano: cfr. M. DEL MAR GONZALEZ MARIANO, *Cristobal de Mesa. «Valle de lagrimas y diversas rimas» [1607]. Edicion critica y estudio*, tesi di dottorato, Universidad de Huelva 2015, p. 25 nota 21.

chiaramente in altri testi della raccolta, come nel cenno a «questi eterni carmi» in un componimento di Baldo Catani³¹, oppure nella terzina conclusiva del sonetto di un autore che si firma con le sole iniziali (F. M.): «Tal che mentre tua morte piange e grida / Roma per gli atti tuoi chiari e pregiati / più fama ti procura in prosa e in carmi»³².

Sulla metafora strutturale del canto collettivo si registra poi l'interferenza di un altro campo figurato molto frequente nelle miscellanee liriche rinascimentali, quello relativo all'architettura. Infatti, se l'intitolazione generica di 'Raccolta' (con l'altrettanto piano participio «fatta da») manca di qualsivoglia implicazione figurata, compresa quella introdotta nella dedicatoria, va notato che su di essa, sin dal frontespizio, si stende l'ombra dell'immagine architettonica del catafalco, del quale è immediatamente pubblicizzata la riproduzione visiva contenuta nel volume. A questo, dunque, è affidata la sopravvivenza memoriale dell'apparato architettonico, una volta effettuata la transizione, per opera del suo stesso artefice, il Rainaldi, dalla cartapesta alla carta, nelle forme della xilografia e, soprattutto, dell'ecfrasi³³. Ma non solo: attraverso un analogo processo di conversione, funzionale alla trasmissione della lode, anche la compagine poetica rinsalda l'immagine della silloge come pendant testuale, e pertanto duraturo, del mausoleo (effimero) allestito per il rito funebre, attuando sin dai testi d'apertura l'allusione agli elementi dell'architettura funeraria, come nelle terzine del primo sonetto tassiano:

Per te [Roma] piange e si gloria ancor nel lutto
mirando le belle opre e 'l santo esempio.
Da' sette colli in tanto a noi rimbomba

e dal Tebro alta voce: «a te costrutto,
padre, qual rogo fia, qual degna tomba?
Se Mausoleo non basta, alziamo il Tempio»³⁴.

³¹ C. C11v.

³² C. C7r.

³³ Con intento esplicitamente dichiarato: «E perché quei che non sono stati presenti possino ancor essi goder de l'onor fatto a sì degno signore e insieme ammirare l'altezza del sì stupendo funerale, mi è parso e con la presente stampa e disegno e con questo breve discorso rappresentarle tutto quello che in esso mi è parso degno di memoria e di luce» (cc. F12r-v).

³⁴ C. B9v.

Se l'esortazione di Roma a farsi sepolcro per il grande estinto è repertoriale – la si ritrova, per esempio, anche in un sonetto di Bernardo Tasso in morte di un altro Farnese, Orazio (m. 1555)³⁵, e torna in altra forma nel successivo madrigale – e sarà uno dei motivi portanti dell'intera raccolta, tuttavia, per l'accostamento delle due forme architettoniche, non si può non pensare a un'allusione al ceremoniale che si era effettivamente svolto, non solo per la costruzione del catafalco «in forma di tempio, ovvero Mausoleo rotondo»³⁶, secondo quanto recita la descrizione dell'apparato, ma anche per il riferimento sovrapposto al «Tempio» che lo aveva ospitato, ovvero la Chiesa del Gesù in cui si tennero le esequie del 22 marzo e dove venne allestita la tomba, che fu probabilmente l'opera architettonica più importante tra quelle fatte edificare dal cardinale a Roma. Ecco che non solo si innesca una variante del diffusissimo meccanismo dei 'sopravanzamenti'³⁷, che prospetta l'insufficienza di una delle meraviglie del mondo antico in raffronto al santuario romano e al 'tempio nel tempio' eretti dai moderni, ma si instaura un ulteriore piano di interferenze, per cui l'omaggio letterario diviene tentativo di traduzione e di riproduzione, in segno di gratitudine, dell'opera di edificazione del celebrato.

Per quanto riguarda i testi iniziali, pronunciati durante la cerimonia funebre nel santuario, il 'tempio' è oggetto di un rapido cenno deittico nell'orazione di Pietro Magno³⁸ ma diviene centrale nella chiusa dell'*Elegia* di Francesco Benci, dove insieme allo snodarsi della lode dei suoi ornamenti, degli ori e dei marmi, si compie la conversione da *templum* a *sepulcrum*³⁹; ancora, il 'tempio' è fatto destinatario conclusivo nella lunga serie di allocuzioni indirizzate alle parti di Roma, svolte sul motivo topico

³⁵ Cfr. B. Tasso *Rime*, 4, 34 (*Alza, Tebro dolente, un Mausoleo*).

³⁶ C. F12v.

³⁷ Di cui *infra*.

³⁸ «Quid verbis opus est? Farnesii beneficentiam, quo te cumque verteris, tot aedifica, tot sacrarum aedium ornamenta, *huius ipsius templi parietes* loquuntur [...]» (c. A6r); così tradotto nella versione di Giuseppe Castiglione: «Ma che occorre far più parole? Della beneficenza del cardinal Farnese, dovunque volgeremo gl'occhi, tanti edificii, tanti ornamenti di chiese, *le mura di questo stesso tempio*, parlano [...]» (c. B1r; corsivi miei).

³⁹ Cfr. c. A9r: «Sed cur vos taceam magni de nomine Iesu / vos Capitolinis proxima templa iugis?/ [...] Venerit huc quisquis, lucentem pronus ad aram / rite simul Superis fuderit ore preces; / cetera contemplans, venerabitur ante sepulcrum / Principis et lacrimans talia dicta dabit: / "Magnus Alexander iacet hic Farnesius. An ne / umquam erit, ut similem postera saecla ferant?"».

dell'«ubi est...?», nell'*Orazione per l'esequie* di Giovan Battista Leoni: «Ma tu tempio, tu mole sacratissima e veneranda, figura adequatissima del religioso cuore di chi ti fabricò, dov'è l'auttore? Dov'è il protettor tuo? Ahi, che nelle viscere te l'hai rinchiuso [...]»⁴⁰. Mentre nelle orazioni iniziali, composte appositamente per le celebrazioni funebri, il 'tempio' designa in senso proprio il santuario del Gesù, è istruttivo invece che nella terza orazione della raccolta, il *Discorso* di Cesare Scarnati, ospitato nella sezione di prose del fascicolo finale ed evidentemente redatto proprio in occasione dell'allestimento del volume, il giovane autore faccia riferimento agli omaggi funerari degli incensi e agli ornamenti scultorei solo come trasfigurazioni dell'omaggio letterario:

Egli in luogo d'incensi merita sempre i suavissimi odori di que' fiori che tutto di colgono le dotte Ninfe nella sommità di Parnaso. Venite giovani ardenti e studiosi, venite tutti e a gara l'un de l'altro riempite le vostre carte de le lodi immortali di questo illustrissimo Prencipe, e come di cosa eccellente forzatevi di far ritratto, perché quello era quel gran folgore di religione, che veramente merita le statue e che di lui si onorino tutte le carti de' dotti scrittori, acciò che a ciaschedun sia più che chiaro quanto vaghi siate stati de l'immortalità del suo nome⁴¹.

In questo passaggio è inoltre interessante come attraverso il convenzionale paragone tra le arti emerga nuovamente la dimensione collegiale dell'encomio, non solo nella sua accezione prettamente agonistica, rimarcata nell'esortazione a provarsi nella giostra poetica, ma anche come condizione necessaria della lode stessa, alla quale risulterebbe insufficiente il singolo autore e che quindi più oltre viene ricusata con un'estenuata professione di modestia⁴².

Su questo piano di riferimenti metaforici e letterali andrà poi implicata anche l'interferenza delle intitolazioni metonimiche di due diverse tipologie di prodotti editoriali preposti all'omaggio collettivo e occasionale, uno dei quali ormai già costituitosi in una tradizione notevole, l'altro an-

⁴⁰ Cit a c. B7v.

⁴¹ C. F8v.

⁴² Ricorre ancora al paragone tra le arti la professione di modestia sviluppata nella canzone di Nicolò Acquisti relativamente al tentativo di descrizione ecfrastica delle opere architettoniche patrocinate dal cardinale: «Ma di tante e mille altre e più belle opre / qual già mai stil tanto alto e qual ingegno / giungerà al merto e al segno? / Che dirne potrà 'l mio debole e fioco?» (c. E1v).

cora ai suoi primi affioramenti, almeno per il contesto italiano. Se infatti il modello del ‘Tempio’ di rime si offriva già declinato in numerosi esemplari, a partire almeno dalla già menzionata iniziativa del Ruscelli in lode di Giovanna d’Aragona, e sarà adottato dal Tasso stesso per l’antologia poetica dedicata a Flavia Peretti Orsini data alle stampe solo due anni più tardi⁴³, il tipo del ‘Mausoleo’ di rime, variante del primo e specifico per le sillogi in morte, a questa altezza cronologica era praticamente inedito in Italia, attestato solo nell’intitolazione della raccolta in onore del poeta Giuliano Goselini che usciva in quegli stessi mesi⁴⁴, mentre era ben vivo

⁴³ Nel volume che Tasso allestì per la nobildonna romana (*Tempio fabricato da diversi coltissimi e nobiliss. ingegni, in lode dell’illust.ma ed ecc.ma donna Flavia Peretta Orsina, duchessa di Bracciano. Dedicatole da Uranio Fenice* [pseudonimo di Torquato], presso Giovanni Martinelli, 1591) la metafora architettonica è sviluppata non solo nella denominazione, nel particípio e nell’incisione del frontespizio ma anche nella composizione strutturale della raccolta, aperta da una serie di sei sonetti ad opera dello stesso poeta che elaborano e variano proprio quell’immagine del tempio (cfr. M.P. MUSSINI SACCHI, *Tasso e il Tempio in lode di Flavia Orsina: prima ricognizione*, in *Sul Tasso. Studi di filologia e letteratura italiana offerti a Luigi Poma*, a cura di F. Gavazzeni, Padova 2003, pp. 511-31; Y. LOSKOUTOFF, *Genèse et symbolique du «Tempio» réuni par Torquato Tasso pour Flavia Peretti, duchesse de Bracciano* (1591), «*Studi tassiani*», 56-58, 2008-2010, pp. 123-51). Sulla concezione del testo come edificio nel Rinascimento si veda almeno L. BOLZONI, *La stanza della memoria*, Torino 1995, pp. 198-209; in particolare per i templi letterari, cfr. A. QUONDAM, *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del Classicismo*, Modena 1991, pp. 138-9; M. BIANCO, *Il ‘Tempio’ in onore: parabola di un genere antologico cinquecentesco*, in *Miscellanea di studi in onore di Giovanni Da Pozzo*, a cura di D. Rasi, Roma-Padova 2004, pp. 163-89; L. GIACHINO, *Tra celebrazione e mito. Il Tempio per Cinzio Aldobrandini*, in EAD., «*Al carbon vivo del desio di gloria*», pp. 139-56; M. FAVARO, *D’utilezza di una metafora. Note sui “templi” letterari profani del Cinquecento*, in *Le carte e i discepoli. Studi in onore di Claudio Griggio*, a cura di F. di Brazzà, I. Caliaro, R. Rabboni, R. Norbedo e M. Venier, Udine 2016, pp. 201-9 (con censimento delle opere italiane e francesi con questa denominazione alle pp. 202-3) e, dello stesso, la più ampia ricognizione che mette in relazione la metafora con l’architettura sacra contemporanea e integra il versante delle raccolte di lirica spirituale: *L’ambiguità della lode: i templi di rime e la questione del sacro*, in ID., *Ambiguità del petrarchismo. Un percorso fra trattati d’amore, lettere e templi di rime*, Milano 2021, pp. 203-95.

⁴⁴ La stampa riporta la data del 1589 ma la dedicatoria di Bartolomeo Ichino è datata al 15 dicembre 1588; per le modalità con cui l’immagine del mausoleo si riverbera nei componimenti, cfr. GIACHINO, «*Lagrime scritte*», pp. 73-5: anche in questo caso, come

il corrispettivo francese del *tombeau poétique*⁴⁵. Ancora nel contesto delle trasfigurazioni architettoniche, non andrà poi dimenticata per la parte latina la sovrapposizione dell'immagine del *tumulus* nei componimenti con questa intitolazione che si sono già menzionati, dove però essa è ormai ridotta a metafora fossile, mero segnale dell'acquisizione di una tradizione autorevole che fa capo a Pontano⁴⁶.

Allo stesso modo di quanto rilevato per i *tombeaux* francesi, anche nel caso della *Raccolta*, qualora nei testi affiori il campo semantico delle arti e in particolare quello dell'architettura funeraria, questo può essere accostato alla scrittura poetica tanto in una relazione di equivalenza quanto di vera e propria concorrenza. Per il primo caso si può citare l'esempio di un

si è visto per il primo componimento tassiano, l'allusione all'architettura funeraria è instaurata già a partire dal sonetto d'apertura della silloge (che però qui corrisponde al primissimo testo poetico dopo la dedicatoria) e sviluppata con un analogo meccanismo di superamento ma, com'è ovvio, essendo posta in primo piano già dall'intitolazione, essa si sovrappone immediatamente e in forma esplicita all'operazione letteraria: «Quest'or di fama qui gran Mausoleo / (di via più grido che di Caria i marmi) / è degna mole di lugubri carmi / che nobil schiera al gran poeta feo». Sulla diffusione della metafora architettonica nei titoli delle raccolte funebri cinquecentesche cfr. G. PARENTI, *L'invenzione di un genere, il Tumulus pontaniano*, «Interpres», 7, 1987, pp. 125-58, pp. 150-2.

⁴⁵ Sui quali si vedano almeno A. FLEGES, «Je ravie le mort». *Tombeaux littéraires en France à la Renaissance*, «La Licorne», 29, 1994, pp. 71-142, e J.C. BÉLANGER, *L'édition d'un Tombeau poétique: du rituel au recueil*, «Études françaises», 38/3, 2002, pp. 55-69, in part. 65-9.

⁴⁶ Per il quale era invece ben viva la correlazione tra «tumuli di carta e tumuli di pietra», dato che alcuni carmi furono effettivamente incisi come epigrafi tombali: cfr. PARENTI, *L'invenzione di un genere* (in part. pp. 145-8 per la diffusione successiva della denominazione *tumulus*); D. COPPINI, *Memoria e ricordo. Tumuli di carta e tumuli di pietra nella poesia di Giovanni Pontano*, in *La Mémoire en pièces*, éd. par A. Raffarin et G. Marcellino, Paris 2020, 389-416. Tra le caratteristiche della poesia funebre pontaniana rilevate da Parenti come di lungo corso, oltre all'affioramento nei testi della metafora del sepolcro, figurano altri elementi che hanno riscontro anche nella *Raccolta* per il Farnese e che saranno esaminati nel dettaglio nelle prossime pagine, come l'attribuzione del compianto a una voce diversa da quella dell'autore, talvolta con la rappresentazione di un familiare superstite che celebra le esequie, e l'estremizzazione dell'*interpretatio nominis*, anche con l'eventuale allusione a una metamorfosi floreale (su cui cfr. rispettivamente le pp. 137-9 e 141-2 del saggio cit.).

sonetto di Francesco Polverini, dove la composizione letteraria duplica ed eguaglia la costruzione di opere architettoniche in memoria del cardinale:

Resterà ben che del suo pianto e duolo
in vece, al suo gran padre e bronzi e marmi
erga via più che non a mille Augusti.

E ne' tempi e per strade in aurei carmi
diagli lode che passi a l'altro polo,
qual solea FAR NE' SECOLI VETUSTI⁴⁷.

Accanto a questa, non manca la declinazione agonistica del paragone, in cui la scrittura, una volta impressa e moltiplicata sulle carte date alle stampe, autocelebra il proprio primato nella propagazione della lode nello spazio e, soprattutto, nel tempo. Si veda, ad esempio, una variazione del motivo convenzionale del «monumentum aere perennius» nelle terzine di un sonetto di Barattano de' Barattani:

La sua pietade, ancor che a' giorni nostri
in pover petti viva, ancor in marmi
vedrà Farnese più d'un'altra etade;

e i meglior fabri de' lodati inchiostri
l'han fatto statua d'altre lodi e in marmi
e sacra al tempio de l'eternitade⁴⁸.

Questo ‘mausoleo d'inchiostro’, di cui ancora una volta si ribadisce la paternità collettiva, condivisa tra diversi e ottimi artefici, si propone non soltanto di replicare il sepolcro marmoreo, destinato a sopravvivere per più generazioni, ma di superarlo per durata, consacrando la lode di Alessandro al «tempio» dell'eternità.

L'allusione al consesso degli scrittori riuniti a partecipare alla *Raccolta* è tuttavia solo una, e neppure quella maggioritaria, delle modalità in cui vi si esplica il rispecchiamento testuale della dimensione collettiva del pianto e della lode. Questa è quasi totalmente assorbita nel motivo già accennato, veramente pervasivo, delle lacrime di Roma, personificata come entità

⁴⁷ C. C3v; per il gioco onomastico si veda *infra*.

⁴⁸ C. C12v.

unica o moltiplicata nei suoi elementi naturali (i colli, il «Tebro» con le sue ninfe), architettonici (le rovine, i marmi, i nuovi edifici fatti costruire dal cardinale) e umani (specie nella forma massimamente collettiva del popolo beneficiato dal Farnese), al contempo vedova, orfana e madre privata del figlio. La geografia del pianto si amplia fino all'amenita residenza dei Farnese con il *Lamento di Caprarola e conforto d'Amaranto* del Servita Antonio Zanobi (cc. D8r-9v), in cui i marmi e gli ostri dell'Urbe classica cedono il passo alla natura bucolica, egualmente gravata dai segni del lutto; e oltre, fino ai territori del Ducato, con la coppia di sonetti con Parma e Roma come interlocutori fintizi composta da Aventurato Aventurati (c. C11r).

I testi appena citati riescono ancora utili a esemplificare un'ulteriore modalità con cui avviene nella raccolta il recupero della pluralità delle voci, conseguito mediante una diffusa componente dialogica: in particolare, nel polimetro e nella coppia di sonetti (articolati nella forma della proposta e risposta per le rime)⁴⁹, così come nella replica di quest'ultima tipologia in un dittico di Antonio Ercolani che inscena il dialogo tra l'autore e Roma⁵⁰, si compie la mise en abîme del discorso funebre, contrapponendo lamento e consolazione⁵¹. La medesima funzione è espletata ancora in tre componimenti di Ettore S. Croce d'Andria (cc. D4v-7r) mediante il ricorso alla forma ancor più artificiosa del sonetto dialogato, tipologia già duecentesca rivitalizzata nel Quattrocento dalle prove di Boiardo e Filenio Gallo⁵², riproposto sperimentandone altrettante variazioni virtuosistiche: la condensazione di quattro battute nel primo verso del *Dialogo: la Parca e Roma*; il sonetto ecoico *Roma ed Ecco*⁵³; l'estensione del modello alla

⁴⁹ Oltre alla ripresa dello schema e delle rime, sono in comune tre parole rima nelle quartine (*giorno, tesoro, oro*) e due nelle terzine (*morte, via*).

⁵⁰ Cfr. c. D2v. In questo caso il secondo della coppia è un sonetto caudato che condivide con la proposta schema (ABBA ABBA CDE CDE) e parole rima, con l'aggiunta di una coda su schema eFF.

⁵¹ Si vedano, ad esempio, nel dittico di Aventurato Aventurati gli incipit delle seconde quartine di ciascun sonetto, che recitano rispettivamente «teco mi doglio» e «teco mi riconsolo».

⁵² Cfr. F. SUITNER, *Sul sonetto dialogato nella poesia italiana delle origini*, in *Dal Medioevo al Petrarca. Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, 1, Firenze 1983, pp. 93-109; V. D'ANGELO, *Dopo Cecco Angiolieri: aspetti pragmatici del sonetto dialogato dal Pistoia a Belli*, «Filologia antica e moderna», n.s. 1/1, 2019, pp. 89-102 (in part. il censimento a p. 92 nota).

⁵³ Il sonetto dialogato riprende una tipologia pluriattestata a partire dal modello di

sesta rima nel *Lamento di Roma*. La mimesi del parlato si ritrova in forme simili pure nella sezione dei carmi latini, come nei tre epitaffi composti da Vincenzo Aulizio rispettivamente in persona della fama, della giustizia e del defunto, come segnalano le stesse intestazioni⁵⁴, e nel componimento del teologo Antonio Raguccio intitolato «*Ad Romam et ipsa respondet*» (c. F1v), suddiviso tra cinque distici elegiaci per la proposta e due per la risposta di Roma. La componente discorsiva reale è infine restituita dalle numerose apostrofi al dedicatario della silloge, il principe Odoardo Farnese, spesso designato come destinatario dei componimenti già nelle intestazioni che vi sono preposte⁵⁵.

Intorno ai nomi di Alessandro e Odoardo è costruito in maniera compatta un articolato complesso figurato di metafore, controfigure esemplari e giochi fonici. L'*exemplum* classico con cui è realizzata nell'intera silloge la lode del cardinale è ovviamente suggerito dall'identità onomastica: il paragone con Alessandro Magno, di norma declinato non come rapporto di equivalenza ma secondo la dinamica del 'rincaro', che prevede il superamento del soggetto celebrato rispetto all'eroe antico⁵⁶, si propaga a partire dai testi modello in una percentuale altissima di componimenti. Introdotto sin dall'*Orazione* di Giovan Battista Leoni, dove l'eccezionale capacità del giovane Farnese nel gestire la precocissima carica cardinalizia era paragonata al dominio del condottiero macedone sull'indomito destriero Bucefalo⁵⁷, l'*exemplum* apre di fatto la compagine lirica con la formulazione tassiana nella quartina iniziale del già citato primo sonetto:

POLIZIANO, *Rime* 36 (*Che fa' tu, Ecco, mentre io ti chiamo? Amo*): le ultime due parole di ogni verso, eccetto l'ultimo, sono in omoteleuto a simulare un effetto di eco.

⁵⁴ A cc. E10r-10v: *Fama loquitur* (1 distico elegiaco); *Iustitia loquitur* (1 distico elegiaco); *Cunctis mortalibus Cardinalis ipse loquitur* (4 distici elegiaci).

⁵⁵ L'unico altro destinatario reale di un componimento che sia esplicitamente indicato è costituito da un soggetto collettivo, i «*Canonici di S. Pietro*» che trasportarono il feretro nel corteo funebre (per cui si veda anche il *Resoconto delle esequie*), ai quali è indirizzato un sonetto del Guarnelli (c. B11r).

⁵⁶ Cfr. M. RESIDORI, *Teoria e prassi dell'encomio nel Tasso lirico*, in *Forme e occasioni dell'encomio tra Cinque e Seicento*, a cura di D. Boillet e L. Grassi, Lucca 2011, pp. 19-49, p. 41; si veda anche F. RIGOLOT, *Poétique et onomastique. L'exemple de la Renaissance*, Genève 1977.

⁵⁷ Cfr. c. B5r: «agevolasti all'incapacità di quegli anni peso sì grave con così ingegnosa docilità che qual famoso Alessandro appunto stupì e rallegrossi ogn'uomo in vederti trattare e reggere questo ferocissimo Bucefalo»; più oltre Leoni aggiunge l'*exemplum* di

Non fu la morte d'Alessandro acerba
de l'Asia vinta a' vincitori illustri,
come a Roma la tua, che tanto illustri
lei, che d'antico onor è men superba.

Nei versi tassiani il sopravanzamento implica le qualità del personaggio oggetto dell'encomio non solo in maniera diretta ma anche mediante la comparazione della profondità del lutto conseguente alla sua perdita e inoltre trascina con sé, in un meccanismo analogo, anche l'allusione alle glorie della Roma classica.

Sulle molteplici possibilità di declinazione dell'*exemplum* di Alessandro agisce anche il modello dei due sonetti petrarcheschi che si aprivano proprio sul nome del macedone, *Rvf* 187 (*Giunto Alessandro a la famosa tomba*) e 232 (*Vincitore Alessandro l'ira vinse*), la cui eco memoriale si riverbera in veri e propri calchi dei versi incipitari: oltre al nome, da quelli sono ripresi e risemantizzati, in adattamento al nuovo contesto, anche altri elementi, come la «tomba» del primo, ad esempio nell'incipit del sonetto di Baldo Catani, *Morto Alessandro a la famosa tomba* (che riprende da *Rvf* 187 anche le parole della rima A), e il motivo del vincitore a propria volta superato e sconfitto del secondo, che ben si presta, ancora una volta, alla realizzazione dell'encomio nella forma del sopravanzamento dell'eroe esemplare, come nei sonetti di Bartolomeo de' Rossi («Vincitore Alessandro il mondo vinse / con l'armi e questi col valor se stesso») e di Latino Doni («Vincitore Alessandro, invitto e all[er]o / il romano Alessandro avea già vinto»)⁵⁸, dove l'esasperazione virtuosistica dello schema (ancora dall'ultimo testo, vv. 9-11: «In altri vincitor, vinto in se stesso, / con lunga incerta guerra al fin pur volse / di morte trionfar, mentre morio») coniuga l'imitazione del verso con la memoria di Laura morta che «vinse il mondo, e se stessa» (*Rvf* 359, 50).

In sostituzione del nome proprio, il *senhal* più ricorrente è senza dubbio quello del giglio, chiaramente allusivo allo stemma farnesiano, ma a

un altro omonimo, Alessandro Severo, che insieme al Magno sarebbe stato superato dal Farnese quanto a devozione con l'edificazione della Chiesa del Gesù: su questo passaggio si potrebbero estendere le considerazioni sulla superiorità degli eroi moderni rispetto agli antichi eretici e infedeli proposte per Tasso in L. GIACHINO, *La mitologia degli dei terreni. Le rime della stampa Marchetti del Tasso*, «Studi Tassiani», 49-50, 2001-2002, pp. 47-65, ora in EAD., «Al carbon vivo del desio di gloria», pp. 115-37.

⁵⁸ Un refuso nella stampa: *aliero*.

partire dai testi d'apertura attorno all'immagine botanica si sviluppa e moltiplica, mediante processi di variazione e accumulo di tradizioni, tutto un apparato di figuranti, nel segno di una sempre più marcata artificiosità. Già nell'elegia di Francesco Benci al giglio è affiancato il giacinto, suo gemello purpureo secondo Ovidio⁵⁹, non solo come rinvio al colore della veste cardinalizia ma anche per la sua simbologia luttuosa, legata alla credenza che leggeva il lamento «Ai» nelle screziature dei suoi petali e derivata ancora dalla vicenda del mito, ma qui ulteriormente mescidata con una tradizione parallela, veicolata da una facile memoria virgiliana⁶⁰; non solo: sul palinsesto classicheggiante si innesta poi il rinvio a un'ulteriore vicenda metamorfica, però di tradizione cristiana, quella della cosiddetta 'stella di Betlemme', una varietà campestre di giglio in cui, secondo la leggenda, sarebbe stata mutata la stella cometa riluttante a lasciare la Terra; il destino dell'astro dunque verrebbe ora invertito, con una implicita transizione dalla metamorfosi vegetale al catasterismo:

Exuit hoc nitidum visu mutata ruborum
purpura: maerentes nam decet iste color.
Sic ferrugineos par est imitari hyacinthos,
heu modo funestae tristia signa domus.

⁵⁹ La designazione del giacinto come «*lilium... purpureum*» (da Ov. *Met.*, 10, 212-3), che si afferma stabilmente pure nei trattati di botanica tardo-antichi e rinascimentali, e la conseguente sovrapposizione anche figurativa tra i due fiori sono state indagate in relazione alla simbologia elaborata per Odoardo Farnese, anche in questo caso ritenuta allusiva alla carica cardinalizia, e rilevabile in particolare nella scelta della favola di Apollo e Giacinto per uno degli affreschi della loggia di Palazzo Farnese realizzati dal Domenichino e nella presenza di tre gigli purpurei nella sua impresa, attribuita a Fulvio Orsini: cfr. G. CAPRIOTTI, *Tre gigli per il cardinale. Una lettura iconografica del ciclo di Domenichino nel «Casino della Morte» di Palazzo Farnese*, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Macerata», 38, 2007, pp. 97-128. Le numerose occorrenze del giacinto nei componimenti latini e volgari per la morte del cardinale Alessandro lascerebbero immaginare un'elaborazione già precedente di questo immaginario, transitato dallo zio al nipote ed erede, già adombbrato nella raccolta come 'nuovo fiore'. Nella *Raccolta* il giglio può ancora essere sostituito dall'iris, che vi si sovrappone già nella tradizione araldica: si veda a questo proposito il dittico di carmi in distici elegiaci *De iride* di Aurelio Orsi (c. E9r).

⁶⁰ Secondo la quale «Ai» sarebbero le iniziali dell'altrettanto sventurato Aiace: cfr. VERG. *Buc.*, 3, 106-7: «Dic quibus in terris inscripti nomina regum / nascantur flores».

Funerei flores inscripti nomina regum,
et gemitus (eheu non latuere) notas.
Vos ego, vos olim, terrestria sidera sed nunc
lilia in aetheriis sedibus esse putem⁶¹.

Gigli, giacinti e astri si ritrovano spesso nei testi successivi, isolati, in combinazione o sovrapposti, talvolta con l'ulteriore interferenza dell'immagine obituaria classica del fiore reciso⁶²; ad esempio nella canzone di Nicolò Acquisti la stratificazione metaforica sviluppata nell'elegia latina d'apertura viene ulteriormente complicata alludendo insieme ad Alessandro e al giovane Odoardo. Se ne veda almeno questa declinazione nella seconda stanza:

Sacre Muse pietose a' bei giacinti,
al Tebro, a le sue Ninfe e a' suoi pastori,
che de' lor primi onori
spogliati i colli, adorne or son le stelle,
tra le faci cantate e tra splendori
già accesi in terra e in ciel, come a gli estinti
fiori di duol dipinti,
più vivo il ramo or più si rinnovelle,
con frondi in Paradiso eterne e belle,
come i fior di virtude a la bell'alma
di Alessandro corona fan più degna
che i gigli a l'alta inseagna
e di quante ornar qui la mortal salma,
che se il corpo adornò real colore
purpureo, or l'alma in ciel più adorna amore⁶³.

L'introduzione dei nomi dei due Farnese nei componimenti può altresì avvenire mediante altre forme di allusione onomastica connotate da un più accentuato virtuosismo⁶⁴: è il caso della disseminazione del nome di Odo-

⁶¹ C. A8r.

⁶² Nella tradizione si trattava generalmente della rosa o del papavero: cfr. E. GIANNARELLI, *I giovani, la morte e le rose. Appunti di poesia latina*, «Interpres», 19, 2000, pp. 188-204.

⁶³ C. E1r.

⁶⁴ Per lo sviluppo di queste forme artificiose nella lirica del secondo Cinquecento, cfr.,

ardo, scomposto nei due elementi *odo* e *ardo*, anche graficamente rilevati, che viene attuata in diversi testi, come in un sonetto di G. Domenico Dati, dove i due verbi sono accostati verticalmente, rispettivamente in apertura dei vv. 12 e 13, oppure in un altro di Nicolò Acquisti, indirizzato proprio al «gioven Giacinto», dove la disseminazione onomastica viene svolta in tutte le unità strofiche compiendo una vera e propria *interpretatio nominis* (cfr. vv. 9-11: «Ahi se tanto ne insegnà il nome solo, / se hai tu nel duolo angelici concenti, / se ODO giacinto e ARDO, e m'ergo a volo....»). Un procedimento analogo può essere attuato anche sul cognome Farnese, come nel sonetto già citato dell'abate Polverini che allude al cardinale mediante la sua scomposizione, evidenziata ancora una volta dai caratteri capitali («qual solea FAR NE' SECOLI VETUSTI»). Infine, non mancano nella *Raccolta* due casi di acrostico, sperimentato nella forma del sonetto da Agnolo Tomasi, che con le iniziali di ogni verso e le prime tre lettere dell'ultimo riproduce il nome «ALEANDRO FARNESE», e in quella meno comune del madrigale da parte di Giovan Battista Tiraboschi, che usa le prime sillabe di ogni verso, graficamente rilevate, per formare «IL CARDINALE FARNESE».

La componente virtuosistica – notoriamente accentuata in sillogi di questo tipo, dove è funzionale non tanto alla prova dell'agone poetico quanto alla necessità di variare artificiosamente una materia sempre identica – coinvolge anche la stessa formulazione del discorso funebre, espresso talvolta in forme altamente concettose e ridondanti, specie nel caso macroscopico in cui viene articolato nel tipo del sonetto continuo⁶⁵, costruito interamente sulle due sole parole rima *vita* e *morte*:

Mentre guerra facea morte a la vita,
e la vita insorgea contra la morte,
gionse la vita al punto della morte
e trionfò la morte de la vita.

Il gran Fattor de l'una e l'altra vita
carca di gigli e d'or mirando morte

con la bibliografia pregressa, J. GALAVOTTI, *Interpretatio nominis e giochi onomastici nei lirici veneziani del secondo Cinquecento*, in *Nomina sunt...? L'onomastica tra ermeneutica, storia della lingua e comparatistica*, a cura di M.P. Arpioni, A. Ceschin, G. Tomazzoli, Venezia 2016, pp. 131-45.

⁶⁵ Su questo genere, cfr. S. MOCCIA, *Il sonetto continuo. Storia di un genere metrico da Giacomo da Lentini a Michele Mari*, Padova 2020.

disse: «con quella man ch'ancisi morte
sia data oggi a Farnese eterna vita».

Gioisce or l'alma e sprezza questa vita
che la condusse in grembo de la morte
lodando in gran Signor de la sua vita.

Non pianger Roma mia, ch'è pur in vita
quel ch'estinguer pensato avea la morte
e trionfa di morte in l'altra vita⁶⁶.

A partire da questo primo esperimento realizzato da Diofebo Palomba e inserito nella prima sezione di componimenti volgari, il medesimo artificio si trova replicato da altri autori in ben quattro esemplari collocati nelle parti successive della *Raccolta*, talvolta con ulteriori complicazioni e variazioni⁶⁷.

Un'analogia tendenza al virtuosismo nell'affabulazione della materia obituaria si registra pure nella sezione latina: si veda per esempio il caso del *Tumulus* in sei distici di Iohannes Baptista de Aguilar (c. E10v), con l'articolazione epigrafica delle lodi del defunto mediante la protratta anafora di «magnus», sostituito nell'ultimo distico da «maior» e «maximus»; oppure, ancora, le variazioni sul tema nel ciclo di quattro epigrammi del portoghese Melchior Lopez a Sousa (cc. F3r-v) che, come indicano le rubriche, svolge il discorso funebre modulandolo in accordo ad altrettante situazioni dell'evento luttooso, dal presentimento della prossima dipartita dell'ammalato («PRIMUM CUM ILLUSTRISSIMUS CARDINALIS MORTI ESSET VICINUS»), che suggerisce una preghiera alla «Mors fera» perché distolga la mano dal lodato, all'annuncio della morte («SECUNDUM DE OBITU EIUSDEM»), declinato nei modi del lamento, proseguendo poi con l'omaggio collettivo delle lacrime di Roma nel terzo carme «IN EXEQUIAS», e chiudendo con un invito a ricordare il defunto («TERTIUM IN MORTUOS ROMANOS»).

⁶⁶ C. B12v.

⁶⁷ Pietro Graziani, *Mentre Morte mi tronca il fil di vita* (stanza; c. C6v); Giulio Cesare Grillo, *Va pur morte mordendo nostra vita* (c. D2r); Alessandro Coperchio, *Quel che in questa mortal misera vita* (c. D3v) e, con la variazione delle parole rima e con riprese al mezzo, Bartolomeo de' Rossi, *Arabi odor la terra, ambrosia il cielo* (cielo e terra; c. C1v). A questi casi si può aggiungere ancora il già citato *Conforto d'Amaranto* di Antonio Zanobi, dove le parole rima sono tutte varianti dei due lessemi (*vita, morto, muore, morte, morendo, vivendo*).

so infine con la formulazione epigrafica («QUARTUM IN EPITAPHIUM») dei titoli e delle virtù dell'estinto.

In definitiva la *Raccolta* in morte di Alessandro Farnese conferma, quanto alle modalità di allestimento e alle stratigrafie tematiche e formali, dinamiche già osservate per altre sillogi d'occasione⁶⁸, con alcune specificità del caso. L'assortimento dei partecipanti, più che concorrere all'espressione dell'immagine di una *sodalitas* omogenea⁶⁹, vira verso la rappresentazione di una pluralità articolata, dove la somma dei singoli prevale sull'individualità identitaria del consesso, trovando il proprio fattore coesivo nella continuità della lode e nel legame con i celebrati. Alcuni nuclei restano individuabili entro l'architettura encomiastica solo per segmenti isolati, da ricondurre alla partecipazione comunitaria di determinate istituzioni culturali, come nel caso della romana Accademia degli Aggirati⁷⁰ o della corte di artisti e letterati alle dipendenze dirette della Curia, e religiose, come l'Ordine gesuita. Anche per via del numero cospicuo dei dilettanti, tra funzionari e prelati, la dimensione collegiale della scrittura non viene promossa come espressione di un'operazione letteraria particolarmente definita e diretta da attori precisi: come si è visto, anche quando l'istanza collettiva viene esplicitata, questo avviene sempre mediante l'allusione generica a un soggetto plurale e pertanto anonimo, assimilato all'estensione universale della perdita e del pianto; in assenza di reali interlocutori interni e individuati, la referenzialità del canto è quasi interamente diretta all'esterno e – se si tralascia qualche occasionale apostrofe al lettore o al *viator*, suo corrispettivo nei testi epigrafici – rivolta esclusivamente ai Farnese. In questo caso peculiare, in cui ad agire è una

⁶⁸ Si vedano i rinvii alla nota 6.

⁶⁹ Com'è stato rilevato, questa funzione, rafforzata da una forte componente di interdiscorsività interna (specie nelle forme di veri e propri versi di corrispondenza tra i partecipanti), diviene preponderante nei casi in cui l'allestimento di una silloge risponda direttamente al disegno di un consesso di letterati, con chiaro intento auto-rappresentativo: restringendo il campo alle sole raccolte in morte, questo è evidente nella circostanza in cui un'istituzione o, in senso più ampio, una comunità di intellettuali si raccoglie con l'intento di piangere e celebrare uno dei suoi membri, una donna legata a uno di essi o un mecenate: per la casistica complessiva, cfr. S. CREMONINI, *Una topica petrarchesca: i versi in morte di amici, colleghi, e mecenati*, in *Il Petrarchismo*, II, pp. 329-47 e DAL CENGIO, *Il genere epicedico*.

⁷⁰ Con almeno due esponenti, Muzio Pansa (alle cc. D9v-12v) e l'autore che si firma come «lo Spallidito Academicò Aggirato» (c. C5v).

sorta di corte, ovvero un organismo collettivo variegato e frammentato il cui fattore identitario risiede nel vertice e non in un elemento interno, e in presenza di un successore del patrono scomparso già designato, è fortemente limitata una reazione di compattamento comunitario come compensazione per la perdita. Anzi, la *Raccolta* non sembra tanto erigersi sulla percezione di un'assenza, rispetto alla quale la condivisione orizzontale del compianto letterario si offrirebbe come sostituto del legame verticale con il defunto, ma piuttosto si incarica di colmare il temporaneo vuoto istituzionale e realizzare questo ideale passaggio di consegne senza fratture, individuando e legittimando un nuovo vertice, e quindi subordinando la valorizzazione dei partecipanti all'espressione dell'encomio della casata. Il prestigio dei celebrati è dunque assicurato non tanto dall'eccellenza degli scrittori quanto dalla loro moltitudine, dalla vastità dei servitori e dei protetti associati al nome del defunto e del giovane destinatario, vero e proprio correlativo della grandezza, della magnificenza e della novità delle celebrazioni funerarie e come quelle finalizzata a generare stupore e meraviglia, ma per mezzo di un marchingegno letterario riproducibile *ad libitum* attraverso l'istanza combinatoria, dove la variazione artificiosa è la regola e la costante è la lode.