

ISSN 0392-095X  
E-ISSN 3035-3769

---

## Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa

Classe di Lettere e Filosofia

serie 5 / 2024, 16/1

pp. 151-177

# Lacrime ducali. Forme e funzioni dell'encomio funebre per Alessandro Farnese (1592)

Andrea Torre

**Abstract** The essay focuses on the conspicuous post-mortem encomiastic production, concentrating on the specific event of death, which accompanied the death of Duke Alexander in December 1592, as well as the funeral that followed. The analysis will focus on the variety of poetic solutions adopted and will concentrate on the formal aspect of organizing a critical review of the evidence found: for the more or less narrative status of the text, the aims pursued in the eulogy project, and the focus on specific aspects of the celebratory portrait of the Farnese hero depend on the stylistic modality of the *post-mortem elegium*.

**Keywords** Alessandro Farnese; Funeral Poetry; Encomiastic Poetry; Death

Andrea Torre is Associate Professor of Italian Literature at the Scuola Normale Superiore in Pisa, where he teaches Renaissance Italian Literature. An editor of sixteenth- and seventeenth-century poetic and philosophical texts, he conducts research on: Petrarch and his reception; Renaissance poetry; the reception of classical mythology in the early modern period; and, more generally, the relations between literature and the visual arts. His most recent publications include: *Scritture ferite. Innesi, doppiaggi e correzioni nella letteratura rinascimentale* (Venezia 2019), *Letteratura e arti visive nel Rinascimento* (Roma 2019, with G. Genovese), *The Wounded Body. Memory, Language and the Self from Petrarch to Shakespeare* (New York 2022, with F. Bondi and M. Stella), and *Prospettive sulle rime di Torquato Tasso* (Ancona 2023). He is currently coordinating, with Franco Tomasi, a commentary on Petrarch's *Triumphs*.



### Peer review

Submitted 12.02.2024  
Accepted 10.03.2024  
Published 29.07.2024

### Open access

© Andrea Torre 2024 (CC BY-NC-SA 4.0)  
andrea.torre@sns.it  
DOI: 10.2422/2464-9201.202401\_07

ISSN 0392-095X  
E-ISSN 3035-3769

---

## Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa

Classe di Lettere e Filosofia

serie 5 / 2024, 16/1

pp. 151-177

# Lacrime ducali. Forme e funzioni dell'encomio funebre per Alessandro Farnese (1592)

Andrea Torre

**Abstract** Il saggio si concentra sulla cospicua produzione encomiastica *post mortem* che accompagna la scomparsa di Alessandro Farnese, III duca di Parma e Piacenza, occorsa nel dicembre 1592, nonché le successive esequie. L'analisi si concentrerà sulla varietà delle soluzioni poetiche adottate, basandosi soprattutto sull'aspetto formale per organizzare una rassegna critica delle testimonianze rinvenute, dal momento che proprio da esso dipendono lo statuto più o meno narrativo del testo, le finalità perseguitate nel progetto encomiastico, e la focalizzazione su specifici aspetti del ritratto celebrativo dell'eroe farnesiano.

**Parole chiave** Alessandro Farnese; Poesia funebre; Encomio lirico; Morte

Andrea Torre è professore associato di Letteratura italiana presso la Scuola Normale Superiore di Pisa, dove insegna Letteratura italiana del Rinascimento. Editore e commentatore di testi poetici e filosofici cinque-secenteschi conduce ricerche: su Petrarca e la ricezione petrarchesca; sulla poesia rinascimentale; sulla fortuna della mitologia classica in età moderna; e più in generale sui rapporti tra letteratura e arti visive. Tra le sue pubblicazioni recenti si ricordano i seguenti volumi: *Scritture ferite. Innesi, doppiaggi e correzioni nella letteratura rinascimentale* (Venezia 2019), *Letteratura e arti visive nel Rinascimento* (Roma 2019, con G. Genovese), *The Wounded Body. Memory, Language and the Self from Petrarch to Shakespeare* (New York 2022, con F. Bondi e M. Stella) e *Prospettive sulle rime di Torquato Tasso* (Ancona 2023). Attualmente sta coordinando, insieme a Franco Tomasi, un progetto di commento a più voci dei *Triumphi* di Petrarca.



Revisione tra pari

Inviato 12.02.2024

Accettato 10.03.2024

Pubblicato 29.07.2024

Accesso aperto

© Andrea Torre 2024 (CC BY-NC-SA 4.0)

andrea.torre@sns.it

DOI: 10.2422/2464-9201.202401\_07

# Lacrime ducali. Forme e funzioni dell'encomio funebre per Alessandro Farnese (1592)

Andrea Torre

Nur wer di Leiter schon hob  
auch unter Schatten  
darf das unendliche Lob  
ahnend erstatten.

R.M. RILKE

Nel dialogo *Il Ghirlinzone, o vero l'epitafio*, composto da Torquato Tasso nel 1585, il Forestiero Napoletano intrattiene l'interlocutore Orazio Ghirlinzone con un saggio di oratoria funebre in lode della duchessa Barbara d'Austria, figlia dell'imperatore Ferdinando e moglie di Alfonso II d'Este, deceduta nel 1572. La similitudine con cui prende avvio l'orazione afferisce a un campo semantico di rilievo del tardo Cinquecento, quello del 'gran teatro del mondo'<sup>1</sup>, e riconosce nell'atto conclusivo di ogni esistenza

<sup>1</sup> Sull'immagine del *theatrum mundi* si vedano: E.R. CURTIUS, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, Firenze 1995, pp. 158-164 e R. BERNHEIMER, *Theatrum mundi*, «The Art Bulletin», XXXVIII, marzo 1956, pp. 225-247; L. PADOAN URBAN, *Teatri e 'teatri del mondo' nella Venezia del Cinquecento*, «Arte Veneta», XX, 1966, pp. 137-146. L'utilizzo della metafora 'teatro' come espressione di un punto di vista sulla vita e non come descrizione di un suo elemento è ricondotto da Mario Costanzo a riflesso dello scarto soggettivistico che investe tutta la cultura occidentale all'alba della rivoluzione scientifica e che in ambito letterario è rinvenibile nel passaggio dallo psicologismo petrarchesco (e, seppur in tono minore, petrarchista) alla dimensione lirico-mimetica della poesia secentesca: «L'immagine emblematica del "gran Teatro del Mondo" opera dunque contemporaneamente in due direzioni: contro tutto ciò che vi è di indefinito, di intempestivo, di imprevisto nel mondo naturale; contro le sensazioni e gli effetti più temibili e indisciplinabili del nostro stesso animo» (M. COSTANZO, *Il Gran Theatro del Mondo*, in Id., *Dallo Scaligero al Quadrio*, Milano 1961, pp. 239-278, cit. a p. 270). Il ricorso all'immagine del teatro ha una funzione tranquillizzante perché da un lato allude all'irrealtà del fatto portato a paragone, e dall'altro

il punto di vista ideale da cui poter formulare un giudizio compiuto sulla vita di un individuo, giustificandone così l'elogio:

Coloro i quali sogliono i vivi celebrare sono, s'io non m'inganno, simili a quelli che lodano gli istrioni, mentre ancora ne la scena luminosa, dipinta di molti colori, si rappresentano l'azioni favolose: percioché la vita nostra è somigliante a la commedia o pur a la tragedia, piena di vari casi e di varie mutazioni de la fortuna [...] onde le nostre lodi in quel tempo paiono sconvenevoli e importune, e dettate più tosto da passione che dal giudicio: percioché una bella morte è quella ch'onorà tutta la vita, e dal fine sono approvate tutte le azioni. [...] dapoì ch'ella è morta, o più tosto ritornata al cielo, il gran teatro di questo mondo risuona di pianti e di querele e di lamenti<sup>2</sup>.

Perfino chi in vita ha rappresentato un'eccellenza – come la destinataria delle lodi tassiane –, solo col passo estremo nella morte si rende pienamente disponibile a divenire oggetto definito ed elettivo di un *elogium* poetico che in parte amplifica le celebrazioni godute in vita, in parte ne legittima il senso. In questi termini, ad esempio, va intesa la cospicua produzione encomiastica *post mortem*, e focalizzata sullo specifico evento della morte, che accompagna la scomparsa di Alessandro Farnese III duca di Parma e Piacenza, occorsa nel dicembre del 1592, nonché le successive esequie. Come altre occasioni farnesiane di encomio funebre, anche questa si connota per la varietà delle soluzioni poetiche adottate. Ricorrerò dunque all'aspetto formale per organizzare una rassegna critica delle testimonianze rinvenute, dal momento che proprio da esso dipendono lo statuto più o meno narrativo del testo, le finalità perseguiti nel progetto encomiastico, e la focalizzazione su specifici aspetti del ritratto celebrativo dell'eroe farnesiano.

perché l'elemento irrazionale è paragonato a qualcosa di pienamente razionale (nella sua artificiosità tecnica) come il teatro dell'epoca.

<sup>2</sup> T. TASSO, *Il Ghirlinzone, ovvero l'epitafio*, in Id., *Dialoghi*, a cura di G. BAFFETTI, Milano 1998, vol. II, pp. 787-804, cit. a p. 792. Su questa esperienza epicistica tassiana cfr. S. PRANDI, *T. Tasso in morte di Barbara d'Austria: mito e falsificazioni*, «Italianistica», XXIV, 1995, pp. 437-452. Più in generale sulla riflessione letteraria di Tasso in merito di lutto e *consolatio* si veda E. OLIVADESE, «Non dolor ostinato, ma dolor consolato». *Prime indagini sull'epicedio e la consolatio in Torquato Tasso*, 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, pp. 251-275.

Il corpus di testi in volgare relativo all'elogio *post-mortem* del duca – che si attraverserà pressoché integralmente nel corso del saggio<sup>3</sup> – contempla finora 3 poemetti in ottava rima, 12 canzoni (7 delle quali raccolte in una ben strutturata silloge autoriale), 23 sonetti (in due casi organizzati a dittico in proposta e risposta), 4 madrigali, e 7 testi di misura inferiore (dall'ottava lirica al verso singolo) genericamente definiti come epitaffi. Se i metri più brevi connotano testi d'occasione ospitati in sillogi miscellanee o in raccolte monografiche di uno specifico autore prive di un'evidente contiguità con l'evento luttooso farnesiano, i poemetti in ottava rima e la raccolta di canzoni di Tiberio Torricella vengono invece editi presso tipografi parmensi ed entro il 1594. Dedicherò dunque maggior attenzione a queste più evidenti testimonianze di un progetto politico-culturale di monumentalizzazione della figura del Farnese, concentrandomi in particolare sulle soluzioni strutturali e sulle strategie retoriche che qui organizzano il discorso encomiastico, e sui principali nuclei concettuali intorno ai quali si plasma una rappresentazione funzionalmente amplificata del defunto Alessandro. Come afferma ancora Tasso in un altro dei suoi dialoghi, il *Cataneo, overo de gli idoli* (1585),

se le virtù d'alcuno posson convenevolmente esser con molte lodi accresciute, son quelle de' morti: perché elle giovano più de l'altre a' figliuoli, a' nipoti, a' successori e a tutti quelli che prendono esempio da' trapassati; e tanto più s'infiammano a l'operazioni virtuose quanto più l'azioni lodate sono grandi e maravigliose<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Oltre dunque ai testi che si analizzeranno in seguito vale la pena di ricordare, tra gli autori di encomi funebri per Alessandro, le figure di Angelo Grillo (col sonetto *E caduto Alessandro, o destra, o braccio*), Giovan Battista Marino (con i sonetti *Odi tu, ch'a quest'ossa ignude e sparte e Di cedro no, ma d'aste incise e parte*), Giovanni Battista Massarengo (con i madrigali *Ohi me, che vinto giace, Deh, perché a mille a mille, e Al tuo corpo mortale*), Costantino Prosperi (col sonetto *Africa Scipii, Asia Alessandri, Augusti*), Giovanni Maria Agaccio (coi sonetti *Sperava Italia a' monti alpini in cima, O del duro Appennin liquida prole, Da l'humile mia cetra il sangue altero*), Orazio Secco (col sonetto *Erano per mancar i Regni interi*) e Tommaso Stigliani (col madrigale *In quel non so, s'io giorno, o notte il dica*). Ricordo inoltre i nove sonetti che compongono la *Corona al sepolcro del serenissimo Alessandro Farnese duca di Parma* di Domenico Lorenzini da Cagli, conservata manoscritta presso la Biblioteca Ambrosiana di Milano (ms. R 126 sup, cc. 221r-225r; ringrazio Rosario Lancellotti per la preziosa segnalazione del codice).

<sup>4</sup> T. Tasso, *Il Cataneo, overo de gli idoli*, in Id., *Dialoghi*, vol. II, pp. 747-781, cit. a pp. 764-765.

Avviando la nostra analisi dai tre poemetti in ottava rima, è innanzitutto opportuno evidenziarne le ridotte dimensioni. A due componimenti – le anonime *Lagrime di Parma in morte del suo signore* (Parma, Avanzino, 1593) e le *Stanze in morte* del parmense Crisippo Selva (Parma, Viotti, 1593) – che constano rispettivamente di 35 e 30 ottave, possiamo accostare le *Esseque del serenissimo Alessandro Farnese* di Antonio Maria Garofani (Parma, Viotti, 1593), che si articolano sì in due canti ma di sole 26 e 24 ottave, e soprattutto nettamente separati fra loro in termini di sviluppo narrativo. Nelle *Esseque l'elogium* poetico viene nel primo canto subito impostato come racconto epico, con tanto di protasi e dedica al duca d'Urbino<sup>5</sup>:

I, 4

Altri, che cinti son di lauro e mirto,  
cantino l'arme su la Parma e'l Tebro,  
le glorie d'Alessandro, divin spirto,  
e le guerre, ond'il mondo è già tutto ebro.  
Io, ch'in abito son lugubre et irtò  
involto nel cipresso e nel genebro,  
canto gli estremi onori, e i longhi pianti,  
gli altar', gl'incensi e i sacrifici santi.

I, 5

ROVERE invitto, tu VITTORIA prole,  
se ben ti consecrasti al fero Marte,  
l'essequie d'Alessandro, onde si duole  
Cesar e Pietro, di lagrime sparte  
onorì; e a te, che sei del ceppo, vuole  
l'umil servo sacrarti queste carte.  
Tempo verrà, se 'l tuo favor mi porte,  
che l'arme canterò, e non la morte.

Un racconto epico volto però non tanto a narrare le gesta militari compiute da Alessandro nelle Fiandre o altrove (compito già assolto da altri, e che l'autore semmai riserva ad altra occasione di scrittura), ma anche e soprattutto a delineare una rappresentazione dell'eroe farnesiano nella prospettiva di un *miles christianus* la cui morte, ancor più delle azioni in vita, è degna di essere celebrata quale inizio di una nuova e ancor più gloriosa esistenza celeste, apoteosi trionfale dei successi terreni<sup>6</sup>:

<sup>5</sup> A.M. GAROFANI, *Esseque del serenissimo duca di Parma e di Piacenza Alessandro Farnese* di Antonio Maria Garofani, Parma 1593, p. 6. Per la trascrizione dei testi antichi privi di edizione moderna si è adottato un criterio di moderata normalizzazione che prevede la regolarizzazione dell'uso della punteggiatura e l'intervento su alcuni fenomeni ortografici.

<sup>6</sup> GAROFANI, *Esseque*, pp. 5 e 11.

I, 2

Noi rivedremo il Signor nostro in vita  
 trionfare nel viso de la morte,  
 ché dov'ebbe il principio questa vita  
 avrà il suo fin la disperata morte;  
 l'anima in somma gloria, e in doppia vita,  
 da chi con morte superò la morte  
 la fede avrà del Ciel, la vera vita,  
 né timor più di morte, né di vita.

I, 20

Ahi, di qual seme vien se non celeste  
 Farnesia prole ad onorar il mondo?  
 Forse che di clemenza Dio la preste  
 ma vol che torni al viver secondo,  
 servando l'ordin di depor la veste  
 ch'impose alma natura al terren pondo;  
 e rivolgendo a suo piacer le vite,  
 quest'alma scioglie da mondana lite.

Tutto partecipa alla definizione di un ‘ritratto doppio’ del duca. Da una parte registriamo una serie di *adynata* attraverso cui ogni elemento naturale, animato o inanimato, concorre al presagio del cordoglio corale per una vera e propria nuova *passio*. Dall’altra il modulo plastico del condottiero a cavallo prende forma in una *descriptio* che pare il programma iconografico di una delle più famose raffigurazioni di Alessandro, la statua equestre realizzata da Francesco Mochi nel 1621<sup>7</sup>:

I, 18

Senza elmo in testa, e l'armatura indosso,  
 la maestà del massimo Farnese  
 co'l regio scettro in man premeva il dosso  
 d'una cavalla glauca, che giù tese  
 su l'omer destro avea le chiome, e grosso  
 di polpe il petto, e forte a le difese,  
 picciol ventre e sottil capo si dice,  
 le spalle grasse, e altiera la cervice.

I, 19

Avezza a gli atti de la guerra, e al suono  
 de l'arme e de le trombe, alza et abbassa  
 gli orecchi, e con la pelle scuote al tuono  
 le membra, sbuffa da le nari, e squassa  
 il duro fren, forte nitrisce e buono  
 ha il nerbo, et animosa dove passa  
 alza la testa, e fa sonar l'unghia di corno.  
 [...]

Proprio il registro ecfrastico funge peraltro da elemento di raccordo tra il primo e il secondo canto delle *Essequie*. Quest’ultimo si risolve infatti in una descrizione poetica degli apparati funebri allestiti a Parma e del corteo che accompagnò i funerali. Popolato dai soldati del duca, da un significativo stuolo di prigionieri, e da un numero imprecisato di sudditi,

<sup>7</sup> GAROFANI, *Essequie*, p. 11.

la processione trionfale ci restituisce l'immagine di una comunità in lutto, ma soprattutto si offre quale prefigurazione collettiva della reazione emotiva che ogni lettore del poemetto è chiamato a condividere, una volta che la descrizione poetica ha reso vivida nella sua mente la scena di cordoglio<sup>8</sup>. Il corpo morto di Alessandro diviene così oggetto (anche visivo) di un cordoglio collettivo e di un'esperienza comunitaria di devozione laica, che investono ogni individuo, senza distinzioni di genere o di ceto sociale (II, 6-11)<sup>9</sup>, e che per intensità vengono paragonati al compianto di una madre per il proprio figlio<sup>10</sup>:

*II, 12*

– Aprasi pur la terra, che la terra  
a gli ossi suoi sarà pietosa madre,  
e queste membra inghiotta, e 'l corpo atterra  
e terra faccia l'opre mie leggiadre –.  
Parma diceva [...].

*II, 14*

Molte donne stracciavansi le chiome  
e le vesti, e battean con pugni il petto;  
altri, che longo saria dir il nome,  
a lagrime e a sospir davan ricetto;  
altri la spada gettar via come  
s'inanti avesser de la morte il letto.  
Pianto era il Duca ne l'aurato suolo  
come la madre il morto suo figliuolo.

Oltre che ovvia allusione al modulo del *planctus* della Vergine Maria, l'immagine dà consistenza alla relazione che si instaura tra il Farnese e

<sup>8</sup> Del resto, proprio la visualità è tra i registri connotanti la retorica della *consolatio* fin dai suoi testi fondativi: «Vasto campo viene dato alla fantasia inventiva e alle forme retoriche esemplari, coinvolte in registri impressivi e tendenti ad una imponente ipotiposi, ovvero ad una rappresentazione caratterizzata dall'evidenza della condizione interiore» (G. CHIECCHI, *La parola del dolore. Primi studi sulla letteratura consolatoria tra Medioevo e Umanesimo*, Padova 2005, p. 26).

<sup>9</sup> GAROFANI, *Esseque*, pp. 16-17: «Uomin vestiti tutti d'arme nere, | ch'avean servito il Duca in molte guerre: | [...] | radendo il suol in abito funesto, | quel sospirando e lagrimando questo» (ott. 6); «Cento paggi a caval in vesti oscure | con la faccia di lacrime irrigata» (ott. 7); «Tremila cavalieri presi in guerra, | [...] | graffiavan petto e viso [...]» (ott. 8); « [...] un capitano | piangea [...]» (ott. 9); «povere donne vedove altrettante, | forestieri persone, e genti ignote | con neri panni intorno, e torchi in mano» (ott. 10); «Cristo, Maria, Pier, Paolo e Giovanni | invocavan per l'anima del Duce, | e involti in quelli oscuri e longhi panni | davan co 'l pianto a gli occhi ultima luce» (ott. 11).

<sup>10</sup> GAROFANI, *Esseque*, p. 20.

Parma, intesa come città e come cittadinanza, e affiorante qua e là in forma di soggetto collettivo lamentoso e piangente (II, 12 e 17). In quanto spazio urbano e comunità cittadina, Parma si autorappresenta nelle forme di una terra-madre che riaccoglie nel proprio grembo, ora fattosi sepolcro, il figlio che da quel grembo era uscito, e che ne celebra il glorioso ricordo con una lunga, luttuosa epigrafe; forma assunta esplicitamente dagli ultimi versi dell'opera<sup>11</sup>:

*II, 17*

Nel Tempio de la Pace in somma pace  
fu posto il corpo a lo spuntar del giorno;  
consunto era ogni torchio et ogni face,  
e Cinzia ascoso avea l'opaco corno.  
Parma co'l pianto alor non dorme, e tace,  
l'orar e'l vigilar dolce è soggiorno.  
Tutto il placido sonno de la notte  
fu di pianto, e di lagrime interrotte.

*II, 24*

Tu, de l'eterna fiamma o dea custode,  
inanti a questi marmi sì pietosi  
mantieni in lampe d'or massicce e sode  
lumi inestinti e puri, e che non osi  
se con vergine sacra con pia lode  
di quei farsi ministra, e lì non posi.  
*Leggi, ori e vedi, Viator cortese,*  
*qui morto giace ALESSANDRO FARNESE.*

Il ricorso a una prosopopea della città ducale è del resto soluzione ricorrente nei testi del nostro corpus e, in piena coerenza con la loro tonalità lacrimevole, spesso chiama in causa l'omonimo fiume locale quale efficace naturalizzazione di un fenomeno sociale come il lutto, oltre che come iperbolica resa della reazione fisiologica del pianto. Correlativo oggettivo e collettivo di un sentimento che si postula naturale in ogni singolo parmense, proprio al fiume Parma, che ingrossa le proprie acque a seguito del cordoglio di una comunità, è affidato nelle *Lagrime di Parma* il ruolo di soggetto lirico e il compito di evidenziare la naturalezza e di illustrare il senso del sommovimento emotivo di cui le lacrime sono sintomo<sup>12</sup>. La pubblicazione anonima del testo rafforza inoltre lo statuto

<sup>11</sup> GAROFANI, *Essequie*, pp. 21 e 24 (corsivo mio).

<sup>12</sup> Si veda ancora CHIECCHI, *La parola del dolore*, p. 25: «Come Cristo ha pianto, così può piangere anche Ambrogio, quello dimostrando con le lacrime la sua misteriosa umanità e l'ineffabile condivisione dell'umano stato, questo per effetto naturale della sensibilità sua e di tutti gli uomini. Dunque, non sempre il pianto stimola l'angoscia inducendo ad una persistenza ossessiva nel dolore, non sempre il pianto è segno esterno del dolore, non

plurale e indeterminato della voce autoriale. Ricordiamo, per inciso, che proprio in quegli anni nella politica culturale di Parma giocava un ruolo non secondario, soprattutto in ragione della sua organicità con la corte ducale, l'Accademia degli Innominati<sup>13</sup>; ed essere *Innominati* voleva anche dire riconoscersi solo nella nuova identità collettiva dell'istituzione culturale e non più nei singoli, differenti appellativi anagrafici, secondo un rito di passaggio (e rinascita simbolica) comune a quasi tutte le esperienze accademiche<sup>14</sup>. Coerentemente col funzionamento di altri poemetti 'lacrimali' sacri o profani, la condivisione pubblica della sofferenza di un individuo così illustre (ott. 1) non può che attivare il ricordo di ciò che ne ha determinato il valore in chi ora ne celebra la scomparsa<sup>15</sup>. La comunità parmense, sotto le spoglie dell'omonimo fiume, si autorappresenta dunque come un testimone fededegno dell'eccellenza del defunto e, in quanto lettore implicito, indica a ogni lettore esplicito la predisposizione emotiva di profonda commozione da emulare durante l'esperienza di lettura,

sempre è indice di debolezza o, peggio, di infedeltà. Quando deriva dalla natura umana, il pianto suscita le memorie e la preghiera; quando è sorretto dalla fede in Cristo, è segno di affetto».

<sup>13</sup> Cfr. C. BEVILACQUA, *L'Accademia degli Innominati: un'istituzione culturale alla corte farnesiana di Parma*, «Aurea Parma», LXXXI, 1997, 1, pp. 3-32, in part. pp. 22-23: «L'Accademia degli Innominati era ben distinta dal mondo dello Studio universitario parmense, associando intellettuali spesso estranei alla formazione universitaria e legati, invece, all'ambiente della corte, al cui interno la parola scritta, poi letta o recitata, mirava spesso a difendere il potere o a rappresentarne i simboli. [...] La formazione di una cultura di corte, iniziata fra la fine del '400 e il principio del '500, ha prodotto un nuovo tipo di intellettuale legato alle esigenze dell'apparato dirigente, che intende disciplinare i letterati entro l'ambito raffinato delle accademie di corte, ma che arriva a coinvolgerli anche in ruoli che li integrano alle istituzioni e alle attività ad esse connesse. Il reale intreccio fra Innominati e potere è testimoniato, infatti, dall'utilizzo che i duchi fecero di alcuni di loro per mansioni di natura politica, sia diplomatiche che amministrative, oltre che per esigenze celebrative ed encomastiche».

<sup>14</sup> Su questa esperienza culturale si vedano: L. DENAROSI, *L'Accademia degli Innominati di Parma: teorie letterarie e progetti di scrittura (1574-1608)*, Firenze 2003; e A. TORRE, *Pomponio Torelli, gli Innominati e la civiltà letteraria del secondo Cinquecento*, in *Storia di Parma. IX. Le lettere*, a cura di G. RONCHI, Parma 2012, pp. 107-132.

<sup>15</sup> Cfr. A. TORRE, «*Purgar con gli occhi il fallo della lingua. Eloquenza visuale delle Lacrime di san Pietro*, in *Visibile teologia. Il libro sacro illustrato in Italia tra Cinque e Seicento*, a cura di E. ARDISSINO ed E. SELMI, Roma 2012, pp. 323-344.

nonché l'esito cognitivo quasi necessariamente prodotto da tale cordoglio, ossia il ricordo delle mirabili gesta di Alessandro, tanto quelle militari che lo hanno portato a sconfiggere in tutta Europa ogni «avversario esterno» della fede cattolica, quanto quelle morali che nel proprio animo gli hanno consentito di dominare «l'interno invisibile inimico» delle pulsioni interiori (ott. 12)<sup>16</sup>:

1

Piansi co 'l pianto d'un mio caro figlio  
dianzi, e sentir in voce alta mi fei.  
E con l'umor, che cadde a lui dal ciglio,  
furo in carte notati i dolor' miei,  
perché del tronco mio MASSIMO GIGLIO  
fosse desta pietà ne' sommi dei,  
non che ne' petti umani, e 'l mondo tutto  
dal pianger mio prendesse eterno lutto.

12

Con queste ei fè via più mirabil prove  
ver l'interno invisibile inimico,  
ch'arme più rie, squadre più fiere move,  
maggior periglio, e più gravoso intrico,  
che non fa l'avversario esterno, dove  
sensibilmente ognor può l'occhio amico  
[...].

Sembra qui riverberare la coeva, complessa riflessione teorica di Pomponio Torelli intorno allo statuto del perfetto eroe epico, sorta di anello di congiunzione tra la corporeità umana e la spiritualità divina, personaggio che nella vita così come sulla carta è chiamato a esperire una progressiva purgazione dalle passioni interiori per attivare appieno le virtù eroiche e proporsi come un modello antropologico e finzionale al contempo realistico ed esemplare<sup>17</sup>. Con ribattuta anafora del

<sup>16</sup> *Le lagrime di Parma in morte del suo signore, l'invitissimo et massimo Alessandro Farnese*, Parma 1593, pp. 5 e 9. Sul motivo si veda G. FORNI, «Il nemico interno». *Politica, spiritualità e letteratura fra Cinque e Seicento*, Novara 2018.

<sup>17</sup> Tra le molte testimonianze possiamo ricordare a questo proposito un passaggio delle lezioni proemiali del manoscritto *Trattato delle passioni dell'animo* di Pomponio Torelli, laddove si esplicita la funzionalità etica e l'estensibilità lirica del principio della catarsi tragica: «Ma il Poetico le [passioni] considera come atte a scacciar l'una l'altra per servisene a purgar gli animi. Il che, come s'intenda chiaramente, si comprende dal principio del canzonero del nostro Petrarca. [...] Ove co'l pentimento proprio induce gli altri allo sprezzo delle cose mondane. Ch'è quel vero termine di purgazione ch'intende ogni poesia; e questo per esser la poesia ministra della civile facoltà. Alla quale essa prepara gli animi mediante la dolcezza degl'affetti e la tristezza loro, usandoli a sturbar l'un l'altro come meglio le torna» (P. TORELLI, *Trattato delle passioni dell'animo*, Biblioteca Palatina

programmatico predicato «Rammenterò», le ottave 8-9<sup>18</sup> aprono dunque una sequenza dedicata proprio alla vittoriosa battaglia interiore condotta dal duca, ai trionfi di un'anima capace di un pieno controllo sul corpo, all'esaltazione quindi del «doppio valor» del Farnese: «l'un refulse | ne l'alma, l'altro adorno il corpo rese» (ott. 15). A questa virtù interiore e ai suoi trionfi sul nemico interno «e 'n prose, e 'n rime | si convenian le lodi altere, e prime» (ott. 16), ma soprattutto lodi sincere, confermate da una sincera sofferenza: «Ché 'l ver talor copre un contrario manto, | e senza passione è finto il pianto. || Finto ogni pianto è là dove non sia | del pianger la giustissima cagione» (ott. 23-24)<sup>19</sup>. Quasi che al vero storico richiesto all'autore epico post-tridentino si affianchi un vero psicologico dovuto all'autore encomiastico, a maggior ragione se esso ha il compito di alimentare la devozione verso un'illustre figura di laico offerta al compianto collettivo nelle vesti di un santo difensore della comunità cattolica.

Al «doppio valor», che costituisce la specificità dell'encomiato Alessandro e marca i caratteri del suo encomio funebre nelle *Lagrime di Parma*, si fa riferimento anche nelle *Stanze in morte* composte da Crisippo Selva: «Questi oltre l'esser pur guerriero e Duce, | di ministro di Dio l'ufficio fece. | Ne' corpi i vizi castigò, diè luce | a l'alme cieche, e i nodi loro disfece» (ott. 6). È ancora un soggetto collettivo in lutto quello che si rivolge al «novello Alessandro [...] Massimo, se fu l'antico Magno». Un soggetto collettivo ben consapevole di quanto sia difficile celebrare adeguatamente in versi chi è anche designato come «Ercole novo», «Novo Alcide», «nova Astrea», «altro Sol», «Semideo», perfino «nostro Dio terreno» (cfr. ott. 9-14)<sup>20</sup>. Un soggetto collettivo che si legittima ad affrontare quest'ardua impresa,

di Parma, ms. Parm. 1273-1274, t. 1, pp. 61-62). Sul testo di Torelli e più in generale sul complesso sistema di pensiero del letterato parmense si veda l'introduzione di Fabrizio Bondi al *Trattato in P. TORELLI, Prose*, a cura di F. BONDI, G. GENOVESE, N. RUGGIERO, A. TORRE, Milano-Parma 2017, pp. 163-174.

<sup>18</sup> *Le lagrime di Parma*, pp. 7-8 (ott. 8-9: «Ma perch'a pianger con ben larga vena | io pur sempre abbia il mio Signor estinto, | ramenterò forse la lunga e piena | historia di quant'egli ha domo e vinto? | E 'nsieme corso e visto? E de la pena | ch'a soffrir l'ebbe il zel di CHRISTO spinto? | Ramenterò l'incomparabil'arte | forse, ch'usò in seguir Bellona, e Marte? || Ramenterò fors'io l'alto valore, | l'alto valore di lui, proprio, fatale?»).

<sup>19</sup> Per le ultime citazioni cfr. *Le lagrime di Parma*, pp. 10, 12, 13.

<sup>20</sup> C. SELVA, *Stanze in morte del serenissimo Alessandro Farnese, duca di Parma, et di Piacenza*, Parma 1593, cc. A3r-A4r.

autorappresentandosi come il più attendibile testimone delle qualità del duca e del vasto cordoglio prodotto dalla sua scomparsa. All'ott. 23 l'inciso temporale «mentre parlo» e l'avverbio deittico «ecco» («Ma lasso, mentre parlo, in lunga e bruna | schiera portarsi, ecco, il mio Duce morto») pongono questo io lirico collettivo nell'*hic et nunc* delle trionfali esequie del duca, marcando il testo encomiastico in senso quasi cronachistico, ossia secondo un tipo di fruizione agevolato anche dalle stesse modalità di trasmissione di prodotti editoriali come le *Lagrime*, le *Stanze* o le *Esseque*, modalità altrettanto veloci, pratiche ed efficaci; un *instant poem*, insomma, che offre quasi in diretta il resoconto di un evento storico eccezionale per l'indistinto «popol fedel» cattolico, e di un momento identitario per la comunità parmense<sup>21</sup>:

23

Ma, lasso, mentre parlo, in lunga e bruna  
 schiera portasti, ecco, il mio Duce morto,  
 il mio Duce a cui faci e incensi aduna  
 popol fedele, il viso umido e smorto;  
 piramidi erge et are, e i tempi imbruna;  
 sbandito da' lor cori ogni conforto.  
 Gli estremi onor', l'affetto pio ringrazia  
 la grand'ombra, ch'intorno al corpo spazia.

La natura occasionale e la dimensione sociale del testo delle *Stanze in morte* trova peraltro conferma nei due sonetti *incatenati* che chiudono il volume. Composti da Fortuniano Sanvitale e dallo stesso Selva secondo lo stilema della speculare riproposizione delle stesse parole-rima, i due testi inscenano quasi un passaggio di consegne nel servizio di compianto poetico del duca, confermando tale servizio come un'occasione di scrittura quasi obbligata per un letterato parmense di quegli anni, e come l'esperienza esistenziale propria di un'intera comunità avvolta nel «commun pianto» (forse memoria del petrarchesco «commun dolor» di *Rvf* 3, che proietta nuovamente l'ombra della passione cristica sul corpo defunto di Alessandro)<sup>22</sup>:

<sup>21</sup> SELVA, *Stanze in morte*, c. A5v.

<sup>22</sup> SELVA, *Stanze in morte*, cc. A7v-A8r.

*Sonetto del molto ill. sig. Fortuniano Sanvitale.*  
*Al Cavalier Selva*

Amico de le Muse onde sei chiaro,  
 Selva, fido di quelle almo ricetto,  
 colmo d'immenso duol la lingua, e 'l petto  
 canti l'estinto Duce in suono amaro.

La Parma arresta il corso usato, e 'l Taro  
 per pietate non men che per diletto;  
 ché ben doglioso imprendi agro soggetto,  
 ma col tuo dir lo rendi e lieto e caro.

S'ora ch'avolto sei nel commun pianto  
 scrivi sì dolce, che fia poi qualora  
 abbi giusta cagion di riso e canto?

Credo che lieti carmi uscendo fuora  
 dal saggio petto tuo, l'alloro e 'l vanto  
 da tutti avrai, l'avrai da Cinzio ancora.

*Risposta in catena al sopradetto.*  
*Del Cavalier Selva*

Da tutti avrai, avrai da Cinzio ancora,  
 tu Sanvitale, e laurea altera, e vanto.  
 Che ben avanzeran tutti altri, quanto  
 vince il Sol Delia alor che'l dì vien fuora.

Suprema lode avrai, l'avrai qualora  
 del gran Duce Farnese il caso pianto  
 da te fia con novel, lugubre canto,  
 pari a' suoi merti, al duol ch'Europa accora.

Oppresso io da martire i sensi e 'l petto,  
 or cedo a te l'impresa, a te l'amaro  
 canto lascio, a te dessi il gran soggetto.

Tu lo spento del mondo onor più caro  
 piangi, tu l'ergi al ciel, tu, tu, diletto  
 amico de le Muse, onde sei chiaro.

Oltre a sottolineare il carattere pubblico e condiviso della ricezione di testi come le *Stanze* (di fatto ogni autore si identifica come lettore dell'*elegio funebre* prodotto dall'altro), la formula del dittico di sonetti mette in scena anche l'agonismo insito nella produzione encomiastica. Questo aspetto risulta particolarmente evidente nell'analogo dittico dei *Due sonetti in morte di Alessandro Farnese*, interessante caso di *plaquette* realizzata proprio a ridosso dell'evento luttuoso (Siena, Bonetti, 1592) e che raccoglie una proposta di Ascanio Piccolomini e una risposta di Diomede Borghesi (con identico schema di rime), entrambe incentrate sull'estrema difficoltà del soggetto poetico in questione e sulla necessità, per chi intende comporne un *elegium* in versi, di rivolgersi a una Musa in lugubre vesti<sup>23</sup>:

<sup>23</sup> A. PICCOLOMINI, D. BORGHESI, *Due sonetti in morte del sig. duca di Parma Alessandro Farnese, inuitto capitano generale*, Siena, 1592. La forma dittico è del resto la configurazione più semplice di un modo poetico che partecipa all'evoluzione secondocinquecentesca

*Proposta di Monsig. Piccolomini*

Lugubre manto la tua Musa or vesta,  
e volga la sua cетra in pianto amaro  
ch'è di virtù sparito il Sol più chiaro  
che mai si vide in quella parte o in questa.

Italia oscura e Spagna afflitta e mesta,  
priva di sì gran Duce amato e caro,  
sembra nocchier che senza stella o faro  
si trova in mar che lo combatte e 'nfesta.

Solo il tuo stile a tal subietto eguale  
oggi si scopre, e da te sol s'attende  
al maggior uopo refrigerio e pace.

Ben potrai dir che più del prisco splende  
il novello ALESSANDRO, e che più sale  
ch'al ciel questi, e quegli in terra giace.

*Risposta del Sig. Borghesi*

Spirto leggiadro, a cui la sacra testa  
d'un fregio illustre i propri merti ornaro,  
onde la gloria tua col sole a paro  
scorre la terra e 'l mar lucida e presta.

Può la mia Musa in bruna, orrida vesta,  
nomando invida Morte e 'l Ciel avaro  
versar novo per gli occhi Ombrone o Taro,  
cinta di fronde il crin atra e funesta.

Ma 'l pregio altier, l'onor chiaro, immortale  
da quella indarno a celebrar s'imprende  
del grand'eroe, di Marte anima e face.

Lodi la cетra tua, che 'n alto intende,  
quel Duce il cui valor fu tanto e tale  
ch'ancor sembra che 'l tremi il Belga e 'l Trace.

Tornando però al meno convenzionale e più accorato dialogo in versi tra Selva e Sanvitale, è opportuno ricordare che il passaggio di consegne poetiche risulta qui pienamente giustificato sia in ragione della rilevante attività encomiastica condotta da Sanvitale intorno alle gesta militari del duca, soprattutto col poema eroico post-tassiano *Anversa conquistata*, sia in ragione della indiretta riflessione teorica sulla *consolatio* che Sanvitale offrì attraverso il volgarizzamento dell'omonima operetta ciceroniana stampato da Viotti a Parma nel 1593. I connotati geografico-cronologici

dell'encomio funebre, quando «il tema epicedico e consolatorio finisce per acquistare un significato diverso, tanto in senso quantitativo, quanto qualitativo, perché crea una diffusa pratica culturale e sociale nella quale spesso non è coinvolto il singolo poeta, ma un soggetto collettivo che si incarica di dare voce a un lutto, con il risultato che, in qualche caso, per la natura stessa delle liriche, costruite come un intreccio di discorsi in dialogo tra loro, per i poeti coinvolti sembra contare quasi di più la volontà di dichiararsi parte di una comunità che partecipa al dolore, che non il discorso vero e proprio sulla morte» (F. TOMASI, *Introduzione alla letteratura consolatoria cinquecentesca*, in *Forme della consolatoria tra Quattro e Cinquecento*, pp. 13-24, cit. a p. 16).

della pubblicazione ne tradiscono subito l'appartenenza al contesto della nostra indagine. Nella dedica rivolta a Ranuccio Farnese, Sanvitale ricorda infatti che «il mondo tutto in questa gran perdita del serenissimo Alessandro suo padre d'acerba sì ma di gloriosa memoria ha bisogno di molta consolazione». E nella seguente lettera agli Accademici Innominati ribadisce il concetto affermando che l'idea di tradurre l'operetta ciceroniana è nata sì anni prima con l'intento di elaborare un lutto personale (la morte del padre Gilberto occorsa nel 1585) ma acquista un compiuto senso di rimedio e necessità di essere resa pubblica solo ora, nel contesto del collettivo cordoglio parmense. Il volgarizzamento del testo latino risponde dunque a un'urgenza pubblica, rispetto alla quale risulta necessario rendere più diffusamente fruibili le strategie consolatorie della retorica latina:

La cagione poi che mi induce a dare questa mia prima fatica alla stampa è l'universale beneficio, al quale avend'io sempre risguardo, come quello che non a me stesso ma a gli amici e signori miei, et alla patria tenuto sono; ma ora in particolare in tanta necessità di consolazione nella presente irreparabil perdita del sere-nissimo signor Duca Alessandro mi pare convenevole, anzi necessario a molti, et a quelli particolarmente che la lingua latina non sanno<sup>24</sup>.

Dopo i poemetti e i dittici di sonetti, l'altra grande forma poetica coinvolta nell'esperienza dell'encomio funebre al duca farnesiano risulta senz'altro il metro nobile della canzone, proposta in occorrenza singola o strutturata in sequenze. Accanto alle piuttosto formulaiche e grevi proposte di Crisippo Selva o Muzio Sforza, per quanto riguarda la prima tipologia vanno senz'altro ricordate le prove del già citato Antonio Maria Garofani, e dei non parmensi Muzio Pansa e Panfilo Persico. La principale ragione d'interesse del contributo poetico del medico abruzzese Muzio Pansa risiede nell'intitolazione, *La bara*, della terza canzone della sua silloge di rime (Chieti, Faci, 1596). A parlare questa volta è la città di Roma che, in prosopopeica foggia di donna languente, privata di tutte le insegne trionfali e di potere, riconosce l'unica fonte di consolazione nel farsi luogo della sepoltura di Alessandro: «Deh, poi che, o Cieli, o Stelle, a me non lice | con lui serrar nel sempiterno sonno | queste luci sì afflitte, almeno io possa | in me chiuder quell'ossa» (vv. 167-170). Nel suo identificare l'io lirico dell'encomio funebre con il luogo fisico deputato alla conservazione

<sup>24</sup> *La consolatione di m. Tullio Cicerone. Fatta volgare da Fortuniano Sanvitali, nell'Ill. ma Academia Innominata di Parma l'Agitato*, Parma 1593, pp. 9-10.

(anche memoriale) di un defunto e con la comunità cittadina che riconosce nell'occasione luttuosa una identitaria memoria collettiva, direi che il concettismo sviluppato da Pansa costituisca anche una valida figurazione dell'idea stessa di elogio funebre in versi; in un sonetto che segue la canzone tale concettismo è ribadito in termini analoghi: «Marmo sia il ciel che ti rinchiude e serra, | ch'io sarò tomba angusta all'ossa, al nome, | se serva in vita alla tua gloria io fui» (vv. 9-11)<sup>25</sup>.

Passando al segretario ecclesiastico bellunese Panfilo Persico, dobbiamo invece constatare che la canzone *Sciogli, Musa, la lingua al duol profondo*, trasmessa solitaria in una *plaquette* veneziana del 1593 (appresso G. Alberti), merita di essere ricordata, sia per l'insistita tonalità lugubre con cui si ritrae una comunità terrena incapace di comprendere il senso dell'evento luttuoso e atterrita di fronte al ripresentarsi di tutti i mali prima combattuti dall'eroe farnesiano (vv. 53-78)<sup>26</sup>, sia soprattutto per la scelta di chiudere il componimento all'insegna della speranza, così da amplificare l'encomio 'per li rami' (soluzione adottata anche in altri testi, come vedremo di qui a poco) e presentare gli eredi Ranuccio e Odoardo come complementari metà della sublime unità (e unicità) di Alessandro (vv. 101-114)<sup>27</sup>. Prospettando per il primo gli stessi onori militari paterni e per il secondo l'ascesa al soglio pontificio, la loro unione fraterna verrebbe così a ricreare l'esemplare figura di *princeps christianus* del padre (vv. 116-117): «Tu vivo in cielo, in lor vivo e rinato | prescriverai le leggi eterne al fato»; e la loro azione congiunta dovrebbe ricalcare quella dei più fidi apostoli evangelici nel governare una comunità di sudditi-fedeli uscita dal lutto.

Di vera e propria beatificazione poetica dell'eroe delle Fiandre si può

<sup>25</sup> M. PANSA, *La bara del duca Alessandro Farnese. Canzone III*, in ID., *Rime*, Chieti 1596, s.i.p.

<sup>26</sup> P. PERSICO, *Canzone per la morte del serenissimo inuitto Alessandro Farnese duca di Parma, di Piacenza*, Venezia 1593, s.i.p.: «Il Gallo Basilisco alza la testa | tumido di venen regia e superba, | e con lo sguardo immanemente uccide. | Qual di si fiera, orribile tempesta | Tifi la nave tua, Signor, riserba? | O qual s'oppon vittorioso Alcide | a gl'angui, a l'idre, a l'empie squadre infide? | [...] | Qual Bacco, Apollo o Marte | difenderà del Ciel lo 'mperio afflitto? | [...] | Noi qui le vie del senso | ciechi seguiam, gode egli acquisto | campion là su, qual fu qua giù di Christo».

<sup>27</sup> PERSICO, *Canzone per la morte*, s.i.p.: «L'un di virtù più splendido che d'ostro | sederà tra gran padri in Vaticano, | u' giovanetto ancor tenero assorge; | e forse anco a bear il secol nostro, | avrà di Pietro il sacro imperio in mano. | [...] | L'altro, ch'a grandi imprese il Cielo invita, | oltre il confin de le paterne glorie | spargerà l'opre sue, l'alte vittorie».

invece parlare per la canzone *Ombre eterne de' morti, ardenti faci* di Antonio Maria Garofani. Pubblicato da solo in una stampa ferrarese del 1593 (per i tipi Mammarelli)<sup>28</sup>, il componimento era già stato edito nel maggio dello stesso anno a introduzione del secondo volume delle *Vite de' beati* stampato da Garofani a Parma presso Viotti. Proprio la collocazione della canzone nel centro esatto della sequenza di vite di beati induce a leggere il ritratto encomiastico di Alessandro come l'agiografia in versi di un santo *in fieri*; di chi – si ricorda nella lettera dedicatoria – ha sconfitto «gli oltramontani mostri Calvini e Lutheri»; di chi – si riconosce nel testo poetico – offre la propria vita come esempio di un cristianesimo militante: «Capitano di Cristo fosti in terra, | soldato or sei nel cielo» (vv. 56-57)<sup>29</sup>. Come ha ben illustrato Michel de Certeau, il senso ultimo della biografia di un santo non risiede tanto nella ricostruzione di un passato individuato, bensì nella riattivazione di questo passato nel presente di ogni lettore-fedele, quale modello esemplare a cui egli deve conformare la propria personale biografia<sup>30</sup>. L'opera agiografica di Garofani andrebbe in tal senso messa a sistema con altre prove di ricostruzione biografica che, nella Parma di quegli anni, sono orientate a delineare modelli antropologico-sociali mediante l'ostensione delle vite esemplari di personaggi storici, e più specificamente di uomini e donne che, pur vivendo nel secolo, costituiscono degli *specula* di santità precipuamente rivolti a una *audience* laica. Penso soprattutto ai numerosi contributi di Ranuccio Pico (1568-1642), letterato e segretario della corte farnesiana di Parma ai tempi di Odoardo e di Ranuccio, fra i quali di certo spicca lo *Specchio de' Prencipi, overo Vite de' Prencipi santi, ove si leggono esempi et osservazioni Spirituali, Morali e Politiche* (Viotti, 1622), vero e proprio *pantheon* di tutti quei sovrani che «per lo tempestoso mare del governo de' loro Stati hanno al porto della gloria celeste sì felicemente saputo condursi, che d'essere eternamente co-

<sup>28</sup> A.M. GAROFANI, *Canzone in morte del serenissimo duca di Parma, & di Piacenza, Alessandro Farnese*, Ferrara 1593.

<sup>29</sup> A.M. GAROFANI, *Le vite de' Beati*, Parma 1593, citt. a pp. 111 e 115.

<sup>30</sup> M. DE CERTEAU, *L'écriture de l'histoire*, Paris, 2002, pp. 325-326: «L'individualité, dans l'agiographie, compte moins que le personnage. Les mêmes traits ou les mêmes épisodes passent d'un nom propre à l'autre: de ces éléments flottants, comme de mots ou de bijoux disponibles, les combinaisons composent telle ou telle figure et l'affectent d'un sens. Plus que le nom propre, importe le modèle qui résulte de ce "bricolage"; plus que l'unité biographique, le découpage d'une fonction et du type qui la représente».

ronati in Cielo hanno meritato, chi con titolo di Santo e chi di Beato»<sup>31</sup>: un profilo coerente con quello prodotto da molta letteratura encomiastica per Alessandro.

L'eroico profilo di principe 'guerriero di Cristo' – che caratterizzò l'opera di Alessandro dall'impresa di Lepanto alle campagne nei Paesi Bassi (culminanti con la vittoriosa conquista di Anversa del 1585) fino alle lotte entro la Lega Cattolica contro Enrico di Navarra – propose il Farnese come protagonista ideale per le contemporanee esperienze dell'eroico. Non è, ad esempio, un caso che la seconda edizione parmense della *Gerusalemme liberata* (datata 7 ottobre 1581) sia dedicata proprio ad Alessandro, e che nella lettera prefatoria lo stampatore Viotti espliciti il paragone tra il condottiero farnesiano e il capo del campo cristiano, Goffredo di Buglione:

Pugnò Goffredo co' pagani nemici della fe' di Christo, e Vostra Altezza [Alessandro] combatté contra Lutherani persecutori della Chiesa, della fede, e del nome christiano. Egli nel riconoscere la cittade, nelle battaglie, nell'appresentarsi alle mura, e nel montarle, et a piè, et a cavallo, con leggiera e grave armatura si faceva riconoscere fra i primi et ella nelle sanguinose fazioni, ne' fieri assalti, nelle batterie crudeli, e nell'aspre, e dure prese delle cittadi si dà a vedere a tutto l'esercito, e col valoroso animo suo inanimisce gli altri tutti, facendo ne' luoghi, e tempi bisognosi, et opportuni, molto ben conoscere che non solo fa l'ufficio di diligente et ottimo capitano, ma di prode e gagliardo soldato. Quegli combatté per la liberazione del luogo dove morto giacque Christo Giesù, et ella per pugnare e mondare i sacri templi, e santi altari, sopra i quali sempre consecrato il divino cibo si truova il vero uomo e vero Dio, veramente e realmente vivo in carne, in sangue e in ossa<sup>32</sup>.

<sup>31</sup> La citazione è tratta dalla lettera di Pico *A chi leggerà* (p. 7). Sull'opera di Ranuccio Pico mi permetto di rinviare ad A. TORRE, *Biografia, agiografia*, institutio. Il 'Cortigiano santo' di Ranuccio Pico, in *Scrivere la vita altrui. Forme della biografia nella letteratura italiana tra medioevo ed età moderna*, a cura di G. Alfano e V. Caputo, Milano 2020, pp. 117-144.

<sup>32</sup> La *Gierusalemme liberata*, ovvero il Goffredo del Sig. Torquato Tasso. Di nuovo ricorretto, et secondo le proprie copie dell'istesso Autore ridotto a compimento tale che non vi si può altro più desiderare, Parma 1581, lettera *Ai lettori*, s.i.p. Sulla costruzione del mito di Alessandro Farnese si vedano: R. SABBADINI, *La grazia e l'onore. Principe, nobiltà e ordine sociale nei ducati farnesiani*, Roma 2001; T. ARTICO, A. METLICA, *L'angoscia dell'encomio. L'Anversa conquistata' di Fortuniano Sanvitali (1609) e altri versi per Alessandro Farnese*, «Filologia e Critica», XLI, 2016, 2, pp. 199-232; L. DE CARLOS BERTRÀN, *Alexander. La extraordinaria historia de Alejandro Farnesio*, Barcelona 2018. Per uno sguardo più

Quasi tutte le strategie discorsive dispiegate nelle canzoni poc'anzi presentate ricorrono anche nell'articolato progetto encomiastico delle *Sette canzoni in morte di Alessandro Farnese*, concepito da Tiberio Torricella a Parma (Viotti, 1594) nell'ambito della politica culturale promossa dall'Accademia degli Innominati a supporto della corte ducale. La definizione del macrotesto è quanto mai ponderata e si fonda su rapporti formali e tematici che ne promuovono una narratività strutturale. Frontespizi interni suddividono la raccolta in tre parti. Il primo gruppo è formato dalle «tre canzoni compagne», tre componimenti disposti secondo una *climax* dimensionale ascendente (sono rispettivamente di 179, 190 e 218 versi) e secondo una progressività narrativa. A una piana (e alquanto formulata) proposizione del tema dell'encomio di Alessandro, attraverso la rappresentazione della sua apoteosi tra le glorie dinastiche, seguono infatti prima una sua esecuzione drammatica (il dialogo tra il duca e una numinosa figura femminile che ne accompagna l'ascesa in cielo), e poi una sua elaborazione epica (incentrata sulla rassegna delle trionfali fondamenta storiche di tale encomio), in modo tale che la petizione d'eccellenza della prima canzone<sup>33</sup> sia sostanziata dalle virtù interiori ritratte nella seconda canzone<sup>34</sup> e dalle qualità politico-militari ricordate nella terza<sup>35</sup>.

generale alla questione si ricorra ad A. PROSPERI, *Il "Miles christianus" nella cultura italiana tra '400 e '500*, «Critica storica», XXVI, 1989, pp. 684-704.

<sup>33</sup> T. TORRICELLA, *Sette canzoni in morte del serenissimo duca Alessandro Farnese*, Parma 1594, canzone I, vv. 69-73, p. 6v: «Lui tra 'l Padre invitto e 'l sacro Zio, | d'arme lucente l'uno, e l'altro d'ostro, | entro a felice chiostro | gode raggio di Sol che non s'offosca, | e sazia ogni sua brama, ogni desio». Si segnala che dell'intero componimento di Torricella è conservata anche una versione manoscritta nel ms. Parm. 306 della Biblioteca Palatina di Parma.

<sup>34</sup> TORRICELLA, *Sette canzoni*, canzone II, vv. 19-27, pp. 9r-v: «Et ei carco di glorie, e d'arme onusto, | solo sedeau co' suoi pensieri in parte | ove di fero Marte | volgea gran cose, allor ch'oscuro velo | notturno al mondo un fosco orror compare, | quando con nuova luce, e con vetusto | noto sembiante augusto, | Diva gli apparve giù scesa dal Cielo | che sfavillava rai d'ardente zelo».

<sup>35</sup> TORRICELLA, *Sette canzoni*, canzone III, vv. 113-128, pp. 15r-v: «Poscia che 'l ribellante e fero Thrace | ne l'orientе estinse | vostro vero valor, l'ardire e l'arte, | a magnanime imprese anco s'accinse | là 've soggetta giace | a i gelidi Trioni algente parte | [...] | ne la più fredda terra, | Signor, v'addusser dove il Belga impuro | folle vaneggia, et erra | al suo Dio infido, et al suo re spergiuro».

Nel secondo trittico di testi le canzoni da compagne divengono «sorelle», e di fatti coincidono per schema metrico e dimensioni (148 versi). Anche qui è rinvenibile un’organizzazione narrativa del macrotesto lirico, che in questo caso sfrutta l’intrinseca performatività del modulo poetico della *lamentatio*. La prima canzone è un accorato monologo lacrimale del fiume Parma che, rivolto al Tevere, afferma la primazia del cordoglio della comunità parmense e rivendica per sé le spoglie del duca<sup>36</sup>; nel secondo componimento abbiamo la risposta del Tevere che cerca di lenire il dolore della Parma, ricordando il valore dell’eroe farnesiano e predicendone fama e memoria eterne<sup>37</sup>; nella terza *sorella* è lo stesso poeta a prendere la parola e, rivolto alle due prosopopee fluviali, le invita a compensare il dolore per la perdita di Alessandro con la gioia di ospitare Ranuccio e Odoardo, perfetta «gemina parte» e «sembianza vera» del duca, traccia della sua rinascita in terra «a guisa di fenice»<sup>38</sup>. L’associazione al Farnese del figurante cristico della fenice è topica nel corpus di testi encomiastici riservati al duca, così come altrettanto frequente è l’esaltazione dei suoi discendenti quale compensazione dell’immane lutto e affermazione della sopravvivenza (anche biologica) della gloria di Alessandro. Proiettandosi nel futuro degli eredi, l’encomio funebre di un eccezionale passato si reconfigura in celebrazione di un tempo glorioso ancora in atto e sfocia in *elogium* genealogico. In tal senso, e complici le carriere complementari del duca Ranuccio e del cardinale Odoardo, questo passaggio conclusivo della penultima canzone di Torricella sembra forse esemplato sul palinsesto illustre (a livello letterario e politico) dell’articolata genealogia di casa Este che, nella profezia della grotta di Merlino, Ariosto sigilla proprio con

<sup>36</sup> TORRICELLA, *Sette canzoni*, canzone IV, vv. 127-137, pp. 20v-21r: «Et io, ch’un tempo fortunata vissi, | umil di corso, ma di nome altera, | mentre godè l’aura ALESSANDRO, e’ giorno, | [...] | Io che fra mio cor dissì | “A me la Mosa serve | e l’Ocean, che ferse, | e me d’invidia colmo il Tebro ammira, | ch’in ALESSANDRO suo mia fama spira”».

<sup>37</sup> TORRICELLA, *Sette canzoni*, canzone V, vv. 141-145, pp. 247-v: «Così il Tebro predice, | onde di novo sorge | la Parma, e i voti porge, | e ’l pianto frena, e più tranquille l’onde | già manda al Po tra fiorite sponde».

<sup>38</sup> TORRICELLA, *Sette canzoni*, canzone VI, vv. 15-28, pp. 25r-v: «Fiume nativo amato, amato fiume | per destin, per voler, per fere stelle, | udite ciò che mi predice il fato: | non son spogliate queste rive o quelle | de’ pregi lor perché da lor alzato | spieghi ALESSANDRO al Ciel le sacre piume; | poi che gemino Nume | e RANUCCIO, e DUARTE, | quasi gemina parte | lascia di sé, di sé sembianza vera, | perché vostra Real fama non pera | ma più vivace cresca, e più felice, | con lor presenza altera, | ringiovenita a guisa di Fenice».

l'esaltazione del principale merito di Ercole I, l'aver lasciato alla sua gente «l'inclita prole | il giusto Alfonso e Ippolito benigno» (*Of III*, 50, 1-2)<sup>39</sup>.

Quasi senza soluzione di continuità rispetto al finale genealogico della sesta, alla settima canzone, *solitaria y final*, spetta il compito di sigillare la sequenza encomiastica, focalizzandosi sulla trasfigurazione celeste dell'eroe. Costui appare in sogno al figlio Ranuccio e lo guida in un'estatica visione del cosmo, delle intelligenze angeliche e di coloro che si sono resi degni della gloria e della vita eterne; primo fra tutti lo stesso Alessandro che in un icastico verso equipara la propria condizione di trapassato a quella del figlio primogenito ancora in vita, elevando entrambe a una dimensione di gloriosa trascendenza: «così morto i' non son, né tu se' vivo» (v. 81). Il carattere paradigmatico dell'ultima canzone rispetto all'intero progetto encomiastico di Torricella trova inoltre espressione in un altro ingegnoso distico che offre plastica rappresentazione dell'idea stessa di poesia encomiastica, occupando l'intero spazio di un endecasillabo esclusivamente con i nomi degli eroi farnesiani: «E 'l mondo al grido lor fu breve spazio | ALESSANDRO, RANUCCIO, OTTAVIO, ORAZIO»<sup>40</sup>. Come codificato da Petrarca nel *fragmentum 5*, la sola pronuncia del *nomen* lodato è *tout court* poesia; la semplice disposizione di nomi nel «breve spazio» di una struttura poetica (e a determinare tale struttura poetica) diventa dunque la più limpida attestazione dell'encomio lirico<sup>41</sup>.

<sup>39</sup> L. ARIOSTO, *Orlando furioso* III, 55-56, a cura di R. Ceserani e S. Zatti, Torino 1997, vol. I, p. 155: «Costui sarà, col senno e con la lancia, | ch'avrà l'onor, nei campi di Romagna, | d'aver dato all'esercito di Francia | la gran vittoria contra Iulio e Spagna. | Nuoteranno i destrier fin alla pancia | nel sangue uman per tutta la campagna; | ch'a sepelire il popul verrà manco | tedesco, ispano, greco, italo e franco. || Quel ch'in pontificale abito imprime | del purpureo capel la sacra chioma, | è il liberal, magnanimo, sublime, | gran cardinal de la Chiesa di Roma | Ippolito, ch'a prose, a versi, a rime | darà materia eterna in ogni idioma; | la cui fiorita età vuol il ciel iusto | ch'abbia un Maron, come un altro ebbe Augusto».

<sup>40</sup> TORRICELLA, *Sette canzoni*, canzone VII, citazioni rispettivamente alle pp. 30r e 33v.

<sup>41</sup> Riflettendo sul caso, solo in parte affine, dell'apostrofe, Francesco Giusti riconosce nell'insistita enunciazione del nome del destinatario di una lode amorosa *post-mortem* «un modo di enfatizzare la voce al fine di sottolineare l'atto stesso del chiamare, di drammatizzare la voce, di raccogliere segni del proprio potere in modo da stabilire la propria identità come voce personale e poetica. L'apostrofe aiuta il discorso a costruirsi come evento, la voce individuale come voce poetica. L'apostrofe a un tu evoca l'idea di presenza poetica perché l'oggetto diventa *tu* solo in relazione all'atto poetico, soltanto nel momento in cui la voce si costituisce. Sottolineando la performance di un atto di voce,

Qualcosa di simile si può rinvenire anche nei *Sette epitafi sopra la sepoltura di Alessandro Farnese* (Verona, Discepolo, 1596) composti dal medico bresciano Teodoro Grazioli. È questa una esperienza d'encomio che si distingue dalla puntiforme produzione occasionale di componimenti in metro breve (sonetti e madrigali) che a fine secolo vede impegnati autori di differente valore anche nell'elogio funebre di Alessandro (da Borgogni a Stigliani, da Grillo a Marino). Si tratta, nello specifico, della sequenza di 2 ottave liriche, 1 terzina, 2 quartine, 1 distico e 1 verso singolo, tutte misure già impiegate in attestazioni volgari dell'epigramma classico<sup>42</sup>:

1

Qui giace il dominator de' Cimbri, il grande  
ALESSANDRO, terror del Mondo, e gloria,  
che se da Morte lalte e memorande  
sue imprese, da formar più d'una historia,  
non erano interrotte, le nefande  
leggi avria spento in tutto, e ancor vittoria  
d'Africa e d'Asia, e de l'Europa avuto,  
e soggiogare novi Mondi, e Pluto.

4

Alcide, Achille et ALESSANDRO il Grande  
qui sono uniti in un sepolcro, et uno  
è in tre FARNESE formidabil, ché uno  
fu Alcide, Achille, et ALESSANDRO grande.

5

L'ossa, d'alto stupor piene, e di zelo,  
chiude qui picciol'urna, e al nome, e fama,  
è minor tomba il Mondo, et a la brama  
di gloria del FARNESE è angusto il Cielo.

l'apostrofe rende il soggetto presente e lo costruisce come persona poetica assumendo una relazione speciale con l'oggetto. [...] perché si costruisca un atto di voce e un evento nel discorso lirico ci deve essere una relazione tra il soggetto e l'oggetto, si deve presupporre – anche nella sua negazione – la presenza di un lettore che si faccia osservatore dell'atto o dell'evento e ci deve essere un investimento passionale nella relazione con l'oggetto affinché questo interagisca con la volontà o il desiderio del soggetto, soprattutto perché è quest'ultimo a creare o recuperare l'oggetto nei versi» (F. GIUSTI, *Canzonieri in morte. Per un'etica poetica del lutto*, L'Aquila 2015, pp. 320-321).

<sup>42</sup> T. GRAZIOLI, *Sette epitafi sopra la sepoltura del serenissimo, et inuitissimo Alessandro Farnese duca di Parma, e di Piacenza*, Verona 1596, s.i.p.

2

Marte, sceso dal Ciel, resse quest'ossa  
per dimostrarsi a gli occhi umani fero.  
D'ALESSANDRO pigliò il nome, e la possa  
del gran FARNESE, intrepido guerriero;  
l'Europa, l'Asia, e l'Africa commossa  
rimase al grido sol del Cavaliero.  
Lasciò del Mondo le vittorie, e al Cielo  
ritornò, sazio del corporeo velo.

6

Nacqui ALESSANDRO, e per sangue FARNESE.  
Chi fui, l'Ottoman sa, Fiandra, e 'l Francese.

7

Vinse il Grande ALESSANDRO, e or morto è il  
Magno.

3

Questo è ALESSANDRO il GRAN FARNESE.  
Or puoi  
partir, ch'el sasso sol, che lo rinchiede,  
ti fa debitor troppo a gli occhi tuoi.

E alla scrittura epigrammatica, soprattutto quella propria di iscrizioni sepolcrali, rinviano anche alcune soluzioni retorico-stilistiche adottate nei sette epitaffi, come il ricorso a deittici (*qui, questo*) per amplificare l'icasticità di un oggetto offerto all'immaginazione del lettore; oppure come l'alternanza tra prima e terza persona per distinguere quando l'enunciatore lirico è lo stesso sepolcro o qualcuno che lo sta osservando. In entrambe le situazioni il motivo del monumento funebre alimenta efficacemente i principali concettismi della retorica celebrativa affermatasi intorno alla morte di Alessandro (la vittoriosa comparazione con gli eroi classici, l'inadeguatezza della corporeità e di ogni fama terrena, la vita celeste del *miles christianus*), ma soprattutto dispiega con evidenza la doppia funzione semantica sua propria (e condivisa anche dalla poesia encomiastica), quella di memoriale di un'esistenza illustre e quella di monumento per future condotte di vita.

Le iscrizioni di un sepolcro si qualificano però anche come testo pubblico, reso disponibile per una lettura plurale. Ecco dunque che, quasi a mimesi di una fruizione collettiva dell'encomio funebre di Alessandro, gli epitaffi di Grazioli vengono corredati da un articolato paratesto esegetico, in cui l'autore risponde a rilievi, soprattutto d'ordine formale, mossi all'opera da non ben precisati letterati veronesi. Esito di un effettivo dibattito

pubblico o strategia preventiva di legittimazione dei propri testi, il commento ha soprattutto il pregio di amplificare l'*elogium* poetico. Il chiarimento sulle scelte stilistiche e lessicali consente infatti a Grazioli di esplorare il significato del messaggio celebrativo cifrato entro le formule encomiastiche, e di svelare le strategie retoriche che l'hanno creato in modo tale da produrre precisi effetti nei lettori, soprattutto un sentimento di meraviglia che si vorrebbe comparabile a quello provato realmente da chi si è trovato al cospetto del duca in vita. Ad esempio, per ribattere all'accusa di incongruità del verso «L'ossa, d'alto stupor piene, e di zelo», Grazioli cita l'incipit del sonetto di Giulio Camillo sulla tomba di Orlando («Ossa di meraviglia e d'honor piene»), dichiarando che egli «chiama l'osse piene di meraviglia e d'onore [...] perché, mentre vivevano, facevano cose che facevano meravigliare ogn'uno», e ora «cagionano nelli riguardanti la loro sepoltura meraviglia, ricordandosi de i meravigliosi gesti suoi, et ancora eccitano inclinazione di farle onore»<sup>43</sup>.

Tra le *auctoritates* evocate da Grazioli, oltre a Camillo, Alunno, Bembo, Boccaccio, Ariosto, Tasso, c'è anche il conterraneo Lucillo Martinengo, monaco cassinese, amico di Angelo Grillo, a cui dobbiamo un'operazione editoriale analoga a quella di Grazioli, ossia la *Lettera apologetica sopra il sonetto in lode di Alessandro Farnese* (Brescia, Turlini, 1594)<sup>44</sup>. Il sonetto, opera dello stesso Martinengo, organizza l'encomio funebre di Alessandro attraverso pluralità trimembri e quadrimembri che si dispiegano in quasi tutti i versi, raramente però correlati fra di loro. Più che di versi rapportati sarebbe corretto parlare di un insistito uso dell'amplificazione volto a intensificare la *gravitas* del dettato lirico<sup>45</sup>. Se l'epistola esegetica ripropone

<sup>43</sup> GRAZIOLI, *Sette epitafi*, s.i.p.

<sup>44</sup> Per un'introduzione alla figura di Martinengo cfr. F. FERRETTI, *Le Muse del Calvario. Angelo Grillo e la poesia dei benedettini cassinesi*, Bologna 2012, pp. 21-120.

<sup>45</sup> L. MARTINENGO, *Lettera apologetica sopra il sonetto in lode del sereniss. Duca Alessandro Farnese*, Brescia 1594, p. 6: «Flagello, domator, guerriero ingegno, | di gloria, di virtù, d'imprese e d'armi, | ebbe, oprò, raffrenò sì che disarmi | gli ingiusti usurpator del Cimbro regno. | Diè al lui valor. D'eterna fama degno, | Giove et Ercole; e Palla, avinta in carmi | d'eloquenza, il suo peplo, il folgor (parmi), | e di giusto e di pio l'erculeo segno. | E di tre forme voi Titani mostri, | e soggiogò, e corresse, e a morte stese, | superbi, sì ritrosi, e fier giganti. | Spiegò la lingua e l'arme, e l'ire accese; | sommise, rintuzzò, fulminò i vostri | armati contra Dio dispregi e vanti». Sulla soluzione stilistica delle pluralità resta ancora valida l'analisi di D. ALONSO, *La poesia del Petrarca e il petrarchismo (Mondo estetico della pluralità)*, «Studi petrarcheschi», VII, 1961, pp. 73-120, e cfr. in part. le considerazioni

abbastanza fedelmente i movimenti argomentativi e le soluzioni retoriche delle coeve esposizioni di testi lirici, un passaggio più interessante per il nostro discorso si rinviene nella dedica a Isabella di Soragna, dove si ricorda che la marchesa aveva già potuto apprezzare il sonetto in questione, leggendolo «appeso in pubblico al palco sopra del quale recitare si doveano l'orazioni funebri del Serenissimo di felice memoria, il duca Alessandro Farnese»<sup>46</sup>. E ne aveva anche voluto copia. Testimonianza storica o semplice soluzione retorica di dedica, l'affermazione ci segnala comunque la ‘doppia vita’ dei testi encomiastici. Realizzati e fruitti in prima battuta per la specifica occasione pubblica che vanno a rappresentare, possono in un secondo tempo conoscere una sopravvivenza come autonomo prodotto letterario, in cui di fianco all’originaria, occasionale istanza celebrativa

a p. 99: «Ho voluto, dunque, richiamare l’attenzione verso una specie di ritmica più profonda, anteriore a ciò che si vuole intendere per ritmo, e che è allo stesso tempo il suo elemento vivificatore e il suo contenuto pregnante, forma più profonda legata a intime espressioni estetiche, e alla modellazione che emana dal nostro pensiero. L’analisi di pluralità eccede del tutto dai limiti di una possibile scienza della letteratura; interessa tutte le arti; plurimembrazione e variazione nota immediatamente chi contempla un edificio sia rinascimentale, sia barocco. Ma esula anche dai limiti letterari, verso una direzione più importante: le pluralità (e soprattutto i sintagmi non progressivi) dovrebbero essere oggetto base di una logica psicologica: sono unicamente riflessi verso questo lato, non solo del pensiero – come ogni linguaggio – ma anche delle elementari possibilità del fluire del nostro pensiero».

<sup>46</sup> MARTINENGO, *Lettera apologetica*, p. 3. Questa modalità di pubblicazione (ossia, di resa pubblica) dei testi encomiastici è del resto canonica allorquando si coinvolge la popolazione nella produzione di un capitale simbolico e in un rito collettivo di celebrazione, festosa o luttuosa, dell’ordine sociale e del potere politico; ne abbiamo, ad esempio, una testimonianza secentesca in relazione alla solenne entrata a Venezia del doge Morosini (27 ottobre 1686) dopo i trionfi militari nel Peloponneso: «Lo pseudo-Morosini attraversa a cavallo l’isola trasfigurata dalla festa, mentre le campane dell’intera Giudecca suonano a distanza. Il campo della chiesa di Santa Eufemia è zeppo di arazzi e di quadri, di statue e di colonne effimere, e a queste sono appuntati sonetti, odi ed epigrammi in lode delle vittorie evenziane» (A. METLICA, *Lessico della propaganda barocca*, Venezia 2022, p. 71). La natura topica di tale modalità pubblica d’omaggio poetico *post mortem* è peraltro confermata dai suoi impieghi letterari, anche comici: «[...] and if your love | can labour aught in sad invention, | hang her an epitaph upon her tomb | and sing it to her bones, sing it tonight» (W. SHAKESPEARE, *Much Ado About Nothing*, V, 1, vv. 268-271).

di un personaggio illustre tende a rendersi manifesta anche un’istanza autopromozionale dello stesso autore dell’*elogium*<sup>47</sup>.

<sup>47</sup> Questa istanza è espressa in un icastico *calembour* di Tiberio Torricella che, ad apertura della sua silloge e con paradosso solo apparente, riconosce proprio nel poeta il maggior beneficiato dall’encomio: «Mentre ch’in celebrar caduchi onori | del nome tuo, che glorioso suona, | fu povero Elicona, | e tacquero le Muse al suon de l’arme; | or che ’n fronte il ciel t’apre almi splendori, | ALESSANDRO immortal, potrò vantarme | cantar con basso carme | d’infinita virtù vestigio eterno, | e in breve urna raccor vasto Oceano? | Ma se non prende a sdegno | sin dal beato Regno | immenso Dio pietoso affetto humano, | di chi gli sacra i tempi, | e le faci, e gli altar non have a scherno, | *non sdegnar tu gli esempi | divini, non sdegnare humil lavoro, | se con tue lodi le mie rime honoro*» (TORRICELLA, *Sette canzoni*, canzone I, vv. 1-17, p. 5r, corsivo mio).