

«Argomenti» farnesiani tra encomio, morale e narrazione

Federica Pich

Abstract The article examines three collections of rhymes dedicated to members of the House of Farnese and printed in the second half of the sixteenth century: Bernardo Cappello's *Rime* (1560), Pietro Massolo's *Rime morali* (1583), and the *Parte seconda* (1594) of Muzio Sforza's *Rime*. By focusing simultaneously on paratexts and on the connections between encomiastic poetry and moral poetry, the analysis reveals for each work the distinctive interweaving of eulogy, narrative, and moral discourse activated by paratextual elements – be they rubrics, thematic headings, or indexes.

Keywords Paratexts; Late sixteenth-century Lyric Poetry; Alessandro Farnese the Younger

Federica Pich is Assistant Professor of Italian Literature at the University of Trento. From 2012 to 2021 she was Lecturer and then Associate Professor at the University of Leeds, where she co-directed the Leeds Centre for Dante Studies. In 2016 she was Andrew W. Mellon Visiting Professor at the Courtauld Institute of Art and from 2017 to 2019 she was Co-investigator of the AHRC project *Petrarch Commentary and Exegesis in Renaissance Italy (c. 1350-c. 1650)*. She was Humboldt Senior Fellow at Freie Universität Berlin (2019-21) with the project *Framing the Lyric Subject Matter: Prose Headings in Italian Books of Poetry (c. 1450-c. 1650)* and currently leads the Trento research unit of the project *Cultural communities and seventeenth-century books of verse: the Italian context (2023-25)*.

«Argomenti» farnesiani tra encomio, morale e narrazione

Federica Pich

Abstract L'articolo si concentra su tre raccolte di rime dedicate a membri della casa Farnese e stampate nella seconda metà del Cinquecento: le *Rime* (1560) di Bernardo Cappello, le *Rime morali* (1583) di Pietro Massolo e la *Parte seconda* (1594) delle *Rime* di Muzio Sforza. Per ciascuna delle opere esaminate l'analisi si sofferma simultaneamente sui paratesti e sui legami tra poesia encomiastica e poesia morale, mettendo in luce lo specifico intreccio di elogio, narrazione e discorso morale attivato dagli elementi paratestuali, siano essi rubriche, didascalie di tipo tematico o indici.

Parole chiave Paratesti; Lirica del secondo Cinquecento; Alessandro Farnese il Giovane

Federica Pich è Ricercatrice Rtd B di Letteratura italiana all'Università di Trento. Dal 2012 al 2021 è stata Lecturer e poi Associate Professor alla University of Leeds, dove ha co-diretto il Leeds Centre for Dante Studies. Nel 2016 è stata Andrew W. Mellon Visiting Professor al Courtauld Institute of Art e dal 2017 al 2019 è stata Co-investigatore nel progetto AHRC *Petrarch Commentary and Exegesis in Renaissance Italy (c. 1350-c. 1650)*. È stata borsista Humboldt presso la Freie Universität Berlin (2019-21) con il progetto *Framing the Lyric Subject Matter: Prose Headings in Italian Books of Poetry (c. 1450-c. 1650)* e attualmente è responsabile dell'unità trentina del progetto PRIN *Comunità culturali e raccolte di poesia nel XVII secolo: il contesto italiano (2023-25)*.

«Argomenti» farnesiani tra encomio, morale e narrazione

Federica Pich

Oggetto del mio intervento sono alcune raccolte poetiche di pertinenza farnesiana giunte alla stampa dopo la metà del Cinquecento, qui osservate simultaneamente da due prospettive: quella di una riflessione sulla poesia d'encomio dedicata ai Farnese e quella, più ampia, di un'indagine sui paratesti nei libri di rime di pieno Cinquecento e primo Seicento. Gli esempi sui quali mi soffermerò appartengono a una fase in cui di fatto è quasi impossibile separare rime encomiastiche e rime morali, sia in virtù della dimensione epidittica connaturata a questo tipo di poesia, sia perché i versi celebrativi spesso entrano a far parte di organismi complessi, dove la loro frequente origine occasionale non viene cancellata ma messa in rilievo e al contempo risignificata entro un discorso morale di portata universale. La possibilità stessa di questo esito presuppone alcuni processi e mutamenti tra loro intrecciati: una forte estensione dello spettro tematico della lirica, che si compie attraverso il frequente recupero di modelli e generi antichi e mette in questione la centralità della materia amorosa, a fronte di un'incidenza crescente di temi politici, militari e sacri; l'affermazione di una curvatura grave, eroica e meditativa del discorso poetico; la vistosa perdita di egemonia della forma-canzoniere a favore di macrotesti ibridi e compositi, tenuti insieme da ragioni strutturali altre e specifiche¹.

¹ Consapevole che per ciascuna delle questioni elencate si potrebbe richiamare una bibliografia ormai estesa, mi limito a segnalare gli interventi più pertinenti e significativi per novità di acquisizioni: P. G. RIGA, «Canterò di virtù l'alto valore». *Appunti sulla tradizione della lirica morale tra Cinque e Seicento*, in *La lirica in Italia dalle origini al Rinascimento*, a cura di L. Geri e M. Grimaldi, Roma 2017, pp. 211-35 e Id., *Lirica sacra e lirica morale nel secondo Cinquecento*, in «Italique», 24, 2021, pp. 305-23, numero che ospita anche la sezione monografica *Il libro di rime tra secondo Cinquecento e primo Seicento*, a cura di F. Tomasi e V. Di Iasio, alle pp. 8-224; *Forme e occasioni dell'encomio tra Cinque e Seicento*, a cura di D. Boillet e L. Grassi, Lucca 2011; F. TOMASI, *Osservazioni sul libro di poesia nel secondo Cinquecento (1560-1602)*, in *Canzonieri in transito. Lasciti*

Su questo sfondo, illustrerò diverse modalità di interazione tra versi e prosa paratestuale – interazione materiale e grafica e, insieme, concettuale e discorsiva –, ciascuna delle quali articola una diversa configurazione dell'intreccio di encomio, narrazione e meditazione-istruzione morale. In particolare, la prima parte del mio ragionamento sarà dedicata alle *Rime* (1560) di Bernardo Cappello, la seconda e più ampia esaminerà in diacronia l'evoluzione che porta dai *Sonetti morali* (1557) di Pietro Massolo all'edizione definitiva delle sue *Rime morali* (1583), mentre la terza e ultima si concentrerà su tre canzoni di Muzio Sforza, stampate nella *Parte seconda* (1594) delle sue *Rime*. Sotto l'etichetta volutamente generica di prosa paratestuale qui intendo comprendere, con la necessaria flessibilità, una serie di strutture prosastiche di diversa ampiezza che accompagnano in maniera diretta o indiretta componimenti lirici: dalle brevi didascalie, collocate ora direttamente sopra i testi ora negli indici, la cui funzione prevalente è quella di identificare destinatari e occasioni, agli *argomenti*, di norma più ampi e caratterizzati da una minima articolazione narrativa, fino alle *annotazioni* e alle *esposizioni* vere e proprie, con esiti variamente prosimetrici.

Le due opere da cui vorrei partire si pongono complessivamente sotto il segno dei Farnese, in quanto dedicate al Cardinale Alessandro (1520-1589). Oltre che dall'identità del dedicatario, sono accomunate dall'origine veneziana dei due autori e da una data di prima pubblicazione che cade nell'ultimo scorcio degli anni Cinquanta: i *Sonetti morali* di Pietro Massolo, stampati per la prima volta a Bologna nel 1557 da Antonio Manuzio, e le *Rime* di Bernardo Cappello, uscite a Venezia per i tipi dei Guerra nel 1560. Entrambi i volumi non presentano didascalie in corrispondenza dei testi ma ne identificano i destinatari ed eventualmente le occasioni con indicazioni inserite nell'indice, precisamente dopo il relativo capoverso².

petrarcheschi e nuovi archetipi letterari tra Cinque e Seicento, a cura di A. Metlica e F. Tomasi, Milano-Udine 2015, pp. 11-36; A. JURI, *Generi, temi e motivi nella prassi poetica e imitativa dei lirici del Cinquecento*, in «Strumenti critici», 36/2, 2021, pp. 297-322; R. BRUSCAGLI, *La preponderanza petrarchista*, in *Storia letteraria d'Italia, Il Cinquecento*, III. *La letteratura tra l'eroico e il quotidiano. La nuova religione dell'utopia e della scienza (1573-1600)*, Padova-Milano 2007, pp. 1559-615; *Nuove prospettive sull'intertestualità e sugli studi della ricezione. Il Rinascimento italiano*, a cura di A. Juri, Pisa 2023.

² Nel caso di Massolo, una decina di tali indicazioni sono formulate in prima persona, circostanza piuttosto rara in questo tipo di paratesti, dove è più comune adottare la terza persona: ad esempio, per il sonetto 333 nell'indice si legge «A m. Isabetta Quirina mia

Tra i Farnese elogiati da Massolo compaiono Papa Paolo III (son. 91), il nipote Cardinale Alessandro (sonn. 92-93), dedicatario della raccolta come esplicita il frontespizio («Al reverendissimo Cardinale Farnese»), Ottavio, Duca di Parma e Piacenza (son. 214), e Ranuccio Cardinale di Sant'Angelo, fratello di Alessandro (son. 294), figure che, insieme ad altre, prevedibilmente si incontrano anche nella tavola delle rime di Cappello. Le divergenze strutturali tra i due progetti poetici, tuttavia, prevalgono sulle affinità, come è evidente fin dalle rispettive dedicatorie.

Nel caso di Bernardo Cappello (1498-1565), il legame con Alessandro Farnese appare più pervasivo e dominante, in primo luogo per ragioni di ordine biografico, in quanto nel 1541 il poeta, bandito da Venezia, aveva trovato protezione presso di lui («il porto de le fortune» e «l'asilo e 'l tempio del suo duro essilio»)³; ed è proprio sul filo della biografia, di una vita vissuta all'ombra dei Farnese e dunque legata alle loro alterne fortune, che è costruito il suo canzoniere, almeno nell'assetto della *princeps* Guerra, allestita di concerto con il curatore Dionigi Atanagi. Nella lunga dedicatoria, Atanagi muove da un elogio della poesia per arrivare a celebrare il luogo dove si è fermata come nella sua sede ideale, cioè Roma, e a Roma presso la

Illustrissima casa FARNESE, casa veramente de le Muse, de la liberalità, de la hospitalità, de lo splendore, de la magnificenza, là onde hanno preso e prendono il seme, il nutrimento e la perfezione tutte le virtù e tutte le arti e le scienze più belle; da chi sono stati i poeti giamai cotanto havuti cari, stimati et essaltati, quanto da essa Illustrissima casa vostra, e da voi Illustrissimo e Reverendissimo Monsignore?⁴

Atanagi prosegue elencando i tanti «gloriosi spiriti» (c. [*3v]) che gravitano intorno al Cardinale, tra i quali è il Cappello, poeta versato, oltre

madre» (c. Or). Cito da P. MASSOLO, *Sonetti morali di m. Pietro Massolo gentilhuomo venetiano, hora don Lorenzo monaco cassinese*, Bologna, Antonio Manuzio, 1557, di cui adotto la numerazione araba.

³ Così nella dedicatoria di Dionigi Atanagi che apre B. CAPPELLO, *Rime di m. Bernardo Cappello*, Venezia, Domenico e Gio. Battista Guerra, 1560, c. **1r. Cfr. P. PROCACCIOLI, *Dionigi Atanagi e le accademie della Roma farnesiana*, in *Intrecci virtuosi. Letterati, artisti e accademie tra Cinque e Seicento*, a cura di C. Chiummo, A. Geremicca e P. Tosini, Roma 2017, pp. 77-90.

⁴ CAPPELLO, *Rime*, c. [*3r].

che nelle rime d'amore, in quelle di lode e di preghiera a Dio e a principi e signori, cioè nei soggetti più propri del «poema lirico»:

E quantunque il poema lirico sia capace d'ogni soggetto, et il Cappello non ne lasci quasi addietro niuno, egli nondimeno appresso a gli amorosi è in quelli due più frequente che più sono proprii e particolari di tal poema, cioè ne le laudi e ne' preghi che si danno e porgono a Dio et in quelle che si danno e porgono a Principi et a Signori [...]»⁵.

A questa altezza, nelle discussioni di poetica è ormai consolidata, insieme al riconoscimento della grande varietà dei soggetti accessibili al poeta lirico, l'individuazione di un legame originario tra lirica, lode e preghiera, per cui il genere sarebbe nato per ringraziare e onorare gli dèi, ma fin dall'antichità avrebbe anche celebrato gli uomini illustri e le loro imprese. Ad esempio, nella sezione dedicata all'*inventio* nella *Poetica* (1536) di Bernardino Daniello, Trifon Gabriele afferma che materia dei «lirici» sono «*le lode degli iddii e quelle degli uomini* parimente, l'amorose giovenili cure, i giuochi, i conviti e le feste»⁶, con enumerazione che ricalca tre celebri versi dell'*Ars poetica* di Orazio («*Musa dedit fidibus divos puerosque deorum / et pugilem victorem et equom certamine primum / et iuvenum curas et libera vina referre*»)⁷. Nel secondo Cinquecento, tuttavia, il nesso tra lirica, elogio e preghiera assume un rilievo più spiccato proprio perché l'encomio e la materia sacra guadagnano spazi sempre più ampi. Si pensi alla centralità che la lirica eroica, la forma canzone e il modello pindarico avranno in Minturno, che nel terzo «ragionamento» della sua *Arte poetica* (1564) scrive:

E tosto che nacquero gli huomini [...] stimar possiamo che non d'altro modo elessero d'honorar Dio che con la musica e con la poesia ne' publici e ne' privati sacrificii, ne' giuochi a gl'Idii consecrati, nelle preghiere, nel render gratie, ne' sacri conviti, in tutte le feste [...]. E però l'antica poesia tutta era degl'Iddii, né altro conteneva che divine lode e preghiere per racquistar la gratia et impetrar

⁵ Ivi, c. [*4r].

⁶ B. DANIELLO, *Della poetica* [1536], in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a cura di B. Weinberg, vol. I, Bari 1970, pp. 227-318 (p. 249, corsivo mio).

⁷ *Ars poetica*, vv. 83-85, che cito da QUINTO ORAZIO FLACCO, *Tutte le Opere*, a cura di T. Colamarino e D. Bo, Milano 1993.

l'aiuto loro, e ringraziamenti delle cose felicemente avvenute. [...] Dapoi si diede a lodare i gloriosi fatti e le chiare virtù degli huomini illustri⁸.

Sui 353 componimenti, in gran parte sonetti, che formano le *Rime* di Cappello, almeno un'ottantina (circa il 23% del totale, cioè quasi un quarto del libro) sono strettamente legati ai Farnese o composti a loro istanza, ma anche serie apparentemente irrelate si rivelano riconducibili alla loro orbita⁹. Seguendo l'ordine del macrotesto, si va dal ciclo dell'esilio da Venezia, dove gli interlocutori sono la città di Roma, il pontefice e Alessandro (126-130), alla prima serie per Vittoria Farnese (142-146), seguita da due sonetti a Guido Ascanio Sforza, cardinale di Santa Fiora e figlio di Costanza Farnese (147-148); da una coppia di testi per Paolo III (154-155), cui è rivolto anche il sonetto 161, a una per Alessandro (162-163), a un dittico per Margherita d'Austria (167-168)¹⁰, seguito dal primo gruppo di rime per Alessandro (169-172)¹¹, cui si agganciano cinque testi per Ottavio, omaggiato dapprima attraverso l'amante Lavinia della Valle (173-174) e poi direttamente (175-177); a breve distanza, dopo un sonetto per Ranuccio (183) segue il secondo ciclo per Vittoria (184-186), mentre la sequenza 214-226 costituisce una sorta di raccolta nella raccolta – interamente dedicata ai duchi d'Urbino e costruita su una progressione interna, che porta dalla consolatoria per il vedovo Guidobaldo della Rovere alla celebrazione delle sue nozze con Vittoria, fino alla lode di lei dopo la nascita dell'erede. Subito a ridosso si collocano i componimenti legati alla morte di Papa Paolo III (227-228) e alle conseguenti difficoltà della successione (229-231), seguiti da cinque testi per Alessandro (232-233; 235-237), da uno per Ranuccio (238) e, a distanza, dal dittico in morte di

⁸ A. MINTURNO, *L'arte poetica* [...], Venezia, Valvassori, 1564, pp. 167-168. Tra gli esempi elencati a proposito della «favola» come parte della «melica» (cioè della lirica), Minturno menziona anche «chi in laude degl'Iddii o degli huomini narra le cose divine o l'human» (ivi, p. 176). La lunga trattazione dedicata alla canzone si legge alle pp. 181-239.

⁹ Molti dei componimenti farnesiani sono tramandati anche dal ms. Napoli, Biblioteca Nazionale, XIII. C. 43, parzialmente autografo, per il quale rinvio a *Le Rime di Bernardo Cappello*, Edizione critica, a cura di I. Tani, Venezia 2018, pp. 87-88, edizione che mette a testo la stampa Guerra e di cui adottato la numerazione dei componimenti.

¹⁰ La nobildonna è probabilmente celebrata anche nei sonetti 311-314.

¹¹ A distanza si incontrano altri quattro gruppi di testi a lui rivolti, oltre al sonetto 140 e alla coppia 187-188: 203-205 (per un'infermità), 232-233 (forse riferiti a una lontananza), 235-237 (sulla fortuna avversa), 276-277 (ancora su un allontanamento del Cardinale).

Orazio Farnese (251-252). Dopo un'altra coppia di testi per il Gran Cardinale (276-277), la parabola farnesiana si chiude con un trittico di corrispondenza con Bernardo Tasso, in lode di Vittoria (323-325), e con la canzone «In morte di Donna Leonora, figliuola del Duca d'Urbino e della Signora Vittoria Farnese» (330). Come è particolarmente evidente nel caso dei due componimenti in morte di Paolo III (227-228), seguiti da tre dedicati alle difficoltà della successione papale (229-231), quasi mai i testi d'occasione restano irrelati, grazie a una minuta organizzazione narrativa articolata in senso biografico-cronologico, che si costruisce attraverso l'ordinamento dei testi e tramite le didascalie presenti nell'indice. Così, lo spazio apparentemente spoglio e neutro dei testi privi di commento si trova stretto tra due paratesti dalla forte coloritura biografica e farnesiana, che ne orientano la lettura: da una parte la dedicatoria, dove il cardinale è celebrato come «il vero Mecenate» e come «il vero ALESSANDRO de' letterati e de' virtuosi di questo secolo» e dove si fa riferimento ad altri Farnese cantati nelle rime, insieme a «quasi ogni altro Signore e Signora che o per sangue o per amistà v'appartenga»¹², cioè che sia in qualche modo legato ai Farnese; dall'altra parte, l'indice arricchito di destinatari, che di fatto espande e realizza quella stessa breve formulazione, mettendo in lista precisamente «quasi ogni altro Signore e Signora che o per sangue o per amistà v'appartenga».

Come hanno mostrato gli studi di Irene Tani, cui si deve l'edizione critica delle *Rime*, quello di Cappello è un canzoniere-cronaca, in cui cronologia esterna e interna si rispondono con notevole precisione, come in una sorta di biografia in versi costruita in continuo dialogo con persone e situazioni – biografia estroflessa, legata a occasioni ed eventi esterni ben più che a vicende dell'anima. Se l'attenzione per una diacronia che rispecchi quella della vita si riscontra, pur con eccezioni, anche nelle *Rime* di colui che Bernardo si sarebbe «posto [...] ad imitare per solo duce e maestro»¹³, cioè Pietro Bembo, nel poeta più giovane gli avvenimenti storici hanno un rilievo decisamente superiore e lo sguardo sul presente appare più vigile e insistito. Sulle implicazioni morali di questa postura Atanagi insiste in modo esplicito, osservando che Cappello «spesse fiate di leggiadro sdegno infiammato danna e riprende i vitii e le vanità del mondo, e non di rado le discordie e le guerre de' Principi Christiani [...]»¹⁴. L'assetto

¹² CAPPELLO, *Rime*, c. [*3r] e c. **2v.

¹³ Così ancora Atanagi nella dedicatoria (CAPPELLO, *Rime*, c. [*4r]).

¹⁴ Ivi, c. [*4v].

cronologico-biografico qui sperimentato trova un notevole precedente, a sua volta di pertinenza farnesiana, nei *Cento sonetti* di Anton Francesco Rainerio, a stampa a Milano, presso Giovan Antonio Borgia, tra il 1553 e il 1554, accompagnati dalla *Brevissima esposizione dei soggetti loro* attribuita al fratello dell'autore, Girolamo, ma probabilmente dovuta allo stesso Anton Francesco¹⁵. Anche in questo caso i componimenti di argomento amoroso sono relativamente pochi (circa un quarto del totale) e l'ordinamento segue il filo di una cronistoria di occasioni e avvenimenti sui quali l'esposizione si diffonde, spesso con vere e proprie narrazioni, e non senza accenti polemici, anche nei confronti degli stessi Farnese, fatta eccezione per Vittoria Duchessa d'Urbino. Attraverso la combinazione di sonetti ed esposizioni, Raineri traccia una sorta di autoritratto in versi e prosa, ancor più nettamente orientato verso l'esterno, a rievocare le contingenze e i conflitti di una vita spesa nel rapporto coi potenti. Una sinergia tra corpus lirico e prosa espositiva si osserva anche nelle *Rime* (1560) di Luca Contile, a stampa nello stesso anno di quelle di Cappello e simili ai *Cento sonetti* nell'assetto materiale, con dislocazione degli argomenti, raggruppati oltre la soglia finale di ciascuna delle tre parti di cui l'opera è composta. È la terza parte, dedicata alla Marchesa Camilla Pallavicini, quella pertinente per un confronto, in quanto quasi interamente epistolare-alloctiva¹⁶, nonché fittamente diffratta in occasioni, che gli argomenti redatti da Antonio Borghesi permettono di identificare: tra gli altri, due riguardano Margherita d'Austria (XVII-XVIII), legata ai Farnese in quanto sposa di Ottavio, Duca di Parma e Piacenza, e un terzo le nozze di Vittoria Farnese (XLVI)¹⁷. In una raccolta in cui la centralità dell'encomio è ribadita dalla

¹⁵ Raineri era stato al servizio di Pier Luigi Farnese dal 1540 fino alla morte di quest'ultimo (1547). Sui suoi *Cento sonetti*, modernamente editi in A. F. RAINERI, *Cento sonetti. Altre rime e Pompe, con la Brevissima esposizione di Girolamo Raineri*, a cura di R. Sodano, Torino 2004, si veda da ultimo S. ALBONICO, *Il commento ai Cento sonetti di Anton Francesco Rainerio e le nuove strade della lirica italiana*, in *Petrarchism, Paratexts, Pictures: Petrarca e la costruzione di comunità culturali nel Rinascimento*, a cura di B. Huss e F. Pich, Firenze 2022, pp. 181-93.

¹⁶ Per alcuni degli innumerevoli interlocutori storici vengono incluse anche le relative proposte o risposte, come risulta dagli argomenti.

¹⁷ L. CONTILE, *Rime*, Venezia, Francesco Sansovino, 1560, dove gli argomenti della terza parte occupano le cc. 83r-94v. I sonetti citati sono *Ibero, Tebro, Reno, Istro più volte* (XVII, c. 64r), *O di tanti in Italia luce prima* (XVIII, c. 64v) e *Stelle, che al moto de la vostra sfera* (XLVI, c. 71v). I relativi argomenti recitano: «Scrive il decimo settimo a l'Eccellenza

sistematica rifunzionalizzazione del tema amoroso in chiave celebrativa (delle bellezze e delle virtù di varie gentildonne) e implica una inevitabile tendenza alla dispersione, è precisamente il paratesto in prosa a garantire l'unità del libro¹⁸. Pur nella loro varietà, quelli che altrove ho avuto occasione di chiamare «diari poetici del tempo esteriore» sembrano aver bisogno della prosa per funzionare compiutamente¹⁹.

Nel caso di Pietro Massolo (ca. 1520-1590), figlio niente meno che dell'ultima musa di Bembo, Elisabetta Querini, e dal 1538 monaco cassinese col nome di Lorenzo, i componimenti d'encomio riservati a membri della famiglia Farnese si inquadrano in un ampio progetto poetico di tipo morale-sapienziale che giunge a compimento con le *Rime morali* stampate a Venezia da Rampazetto nel 1583. Per capire il funzionamento di questa struttura è necessario ripercorrere le fasi della sua costruzione, in cui i Farnese rivestono subito un ruolo primario. Il primo nucleo dell'opera è costituito dai citati *Sonetti morali* del 1557, dedicati al Cardinale Alessandro, e ristampati l'anno seguente da Lorenzo Torrentino a Firenze «con nuova giunta», ancora con dedica al Cardinale. Nella prima dedicatoria l'autore dichiara di aver cantato «in verso [...] gl'altissimi misterii di Theologia e di filosofia» e di aver «compreso» nei propri sonetti «la sostanza e la midolla della christiana e pagana filosofia», «sotto finti nomi e sotto varii accidenti dannando il vizio e lodando la virtù, e disputando in l'una e l'altra guisa secondo il costume de' Platonici»²⁰. A suo dire, proprio la varietà della materia trattata potrebbe esporlo a critiche, nonostante la grande «cura» posta «in disporre et esplicar candidamente e propriamen-

di Madama Margarita d'Austria, mostrando che ella è lodata quasi per tutta Europa, e meritamente poi che ogni lingua a gara esalta le virtù di tanta Signora, né se le può dar maggior laude poi che ella è chiamata un Dio visibile» (c. 85v); «Lecita cosa pare a l'Autore che ciascuno si condoglia de la partita di Italia in Fiandra di Madama suddetta, perché veramente da la presenza di tanta donna il publico et il privato in tutta Italia ne riceve favore e giovamento; non è adunque gran fatto se egli conclude che fin tanto starà ella in Fiandra patiranno molti luoghi e particolarmente Piacenza e Parma» (*ibid.*); «Compose l'Autore il quarantesimo sesto in quel tempo che si maritò la Signora Vittoria Farnese al Signor Duca d'Urbino, augurando a tanta Eccellenza e felicità e figliuoli» (c. 89v).

¹⁸ Lo ha osservato E. PIETROBON, *Per una rilettura delle Rime di Messer Luca Contile*, in «Italiq», 17, 2014, pp. 107-27 (p. 210).

¹⁹ Mi riferisco a F. PICH, *Note su didascalie, "argomenti" e "dichiarazioni" nei libri di rime del secondo Cinquecento*, in «Italiq», 24, 2021, pp. 84-107 (p. 98).

²⁰ MASSOLO, *Sonetti morali*, c. * ii r-v.

te i soggetti», e per questo cerca la protezione del Cardinale, sfidando gli attacchi di coloro che hanno «il gusto guasto» dal continuo studio di autori «vani e lascivi» e guardano solo alla corteccia («cortezza») e non «al frutto delle cose»²¹: la sua convinzione, diametralmente opposta a quella dei possibili detrattori, è che «l' diletta è cosa accessoria, ma il giovar è necessaria», e proprio al bene dei lettori è stato rivolto il suo «intento»²². Nella concezione dell'opera, non meno rilevante di questa rivendicazione di una poesia sapienziale e utile appare la scelta di scrivere rivolgendosi «alla maggior parte de' Principi e de' dotti che vivono hoggidì», in un intreccio di scrittura morale e scrittura encomiastica animato dalla centralità tematica della «virtù»²³.

I sonetti si presentano numerati da 1 a 400 e stampati due per pagina, in un *continuum* senza partizioni se non per le rime funebri, una trentina di testi (372-400) riuniti, come di consueto, in fondo al volume, sotto il titolo *Rime di Messer Pietro Massolo in morte di Messer Pietro Bembo et d'altri suoi amici et congiunti*. Il primo sonetto farnesiano, *Tu, che del gran pastore il grande ovile* (91), è rivolto a Papa Paolo III e seguito da un dittico per il Cardinale Alessandro – *Roma, che fuste già di tutto il mondo* (92) e *Miracol grande apparve a' giorni nostri* (93)²⁴. I tre componimenti formano una sequenza celebrativa le cui implicazioni morali si chiariscono attraverso l'interazione con i testi che la precedono e la seguono. Nei sonetti 89 (*Quel, ch'è preposto al publico governo*) e 90 (*O quante volte il buon diventa rio*) si insiste sull'integrità necessaria a «chi ben regger vol» (90, 3), anticipando l'elogio del pontefice attraverso un discorso morale, condotto in termini generali, sulle qualità che dovrebbe avere chi esercita il potere²⁵. La continuità tra i testi è definita innanzitutto dal fitto ricorrere

²¹ Ivi, c. * ii v.

²² Ivi, c. * iii r.

²³ Ivi, c. * ii v. Per l'enfasi sulla «virtù», in primo piano nel sonetto proemiale, cfr. RIGA, «*Canterò di virtù l'alto valore*», pp. 225-6, che riconosce nelle rime di Massolo «tutte le variabili di lirica morale [...] l'elogio cortigiano, la topica penitenziale, la riflessione sapienziale, il monito, la satira», oltre alle «prevedibili interferenze e sovrapposizioni con la materia della poesia religiosa» (ivi, p. 224).

²⁴ Le corrispondenti indicazioni nella tavola finale sono «A Papa Paulo terzo», «Al Cardinal Farnese» e «Al Cardinal Farnese».

²⁵ Il sonetto 90 potrebbe essere rivolto a un interlocutore storico, appellato al v. 3 («Ponte mio»; cfr. 87, 6 e 9), nonostante manchino indicazioni in proposito nella tavola finale. Potrebbe trattarsi di Nicolò o di Francesco da Ponte, che nel 1583 il commento di

del verbo 'reggere', che passa dalle terzine di 89 (v. 9, «O felice colui che altri ben *regge*»; v. 14, «quel che in pace ne *regge* e ne *corregge*») alla prima quartina di 90 (vv. 2-3, «se 'l buon dal buono bene non è *retto*; / chi ben *regger* vol altri [...]»), dove torna al v. 12 («Il buon ch'altri ben *regge* [...]») per poi riemergere nel secondo verso di 91 («Tu, che del gran Pastore il grande ovile / *reggi* e *correggi* con sì ardente zelo»). Le responsabilità del potere, nel riverberarsi sul nipote Alessandro, si mescolano con quella di restituire Roma alla sua passata grandezza, come il «gran Farnese» (92, 9 e 12; 93, 2) farebbe se rivestito del «gran manto» (92, 13) papale, quel «bel manto» (93, 9) che «suol far contento / chi con quel veste il voler buono e santo» (93, 10-11). Si torna così al tema del potere volto «a l'altrui ben» (93, 12), introdotto fin dal sonetto 89. Il motivo metapoetico dell'immortalità concessa dalla poesia, già accennato nel finale di 91 (vv. 12-14) e al v. 8 di 93 («per viver sempre in chiari e dotti inchiostri»), si attualizza nel sonetto 94 (*Caro, che con l'ingegno rotto havete*), dove Annibal Caro, in quanto capace di un «ampio stil conforme / al gran soggetto» (vv. 9-10) e tale da conferire a coloro che celebra «forme / soprahumane» (vv. 13-14), è invitato a cantare «l'alto Farnese» (v. 6)²⁶. Infine, il sonetto 95 (*Miracolo maggior non è in 'sto mondo*) descrive e loda l'uomo come il più alto miracolo della creazione, riprendendo a brevissima distanza l'incipit del secondo sonetto per Alessandro («Miracol grande»), con l'effetto di presentare il Farnese come il più miracoloso tra i miracoli. Al tempo stesso riemerge il tema del buon governo, per cui nelle mani dell'essere umano sono le sorti del mondo, che lui solo «regge» (v. 3), come un Dio in terra: «Null'è miglior de l'huom, se l'huomo è buono / perché sé e gl'altri *regge* in pace santa, / e in questo mondo è quasi un mortal Dio» (vv. 9-11)²⁷.

Nell'edizione fiorentina del 1558 il frontespizio continua a dedicare l'opera al Cardinale Alessandro Farnese, ma la lettera di Massolo è sostituita da un avviso di «Lorenzo Torrentino a' sinceri lettori», in cui l'editore afferma di aver operato con il consenso dell'autore, scontento della prima stampa, e di averne ricevuto direttamente le rime, non solo

Sansovino indica come possibili destinatari del sonetto *Hor mi di' Ponte, perché l'huom sovente* (P. MASSOLO, *Rime morali di m. Pietro Massolo gentilhuomo vinitiano, hora don Lorenzo monaco cassinese, divise in quattro libri [...]*, Venezia, Gio. Antonio Rampazetto, 1583, c. 49v).

²⁶ La relativa indicazione finale specifica la destinazione: «A messer Annibal Caro».

²⁷ Il tema è presente anche nel sonetto 96, legato al precedente e al seguente (97) dalle rime A e dal ritornare, variato, del lemma 'mondo'.

ricorrette ma «vestite d'altro habito che le prime non erano, e quasi che rinnovate e di molte altre accresciute, trattone alcune poche che a lui non sodisfacevano»²⁸. Torrentino sottolinea il fatto che le rime erano state pensate da Massolo in primo luogo per mostrare «l'affettione dell'animo suo verso l'Illustrissimo e Reverendissimo Cardinal Farnese» e riafferma la novità della loro materia, grave e inseparabile da uno scopo morale, a beneficio dei lettori («coloro i quali per la nuova invention e per la grave materia bramavano pascer gli animi loro del cibo delle presenti rime, nel vero tanto fruttuose quanto altra lettione morale che si possa gustare»)²⁹. Nella nuova edizione viene meno la numerazione progressiva dei sonetti e le didascalie, se presenti, sono poste direttamente in testa ai componimenti e rimosse dall'indice finale; in compenso viene aggiunta una «TAVOLA DE' NOMI DI COLORO A CUI SONO SCRITTI I SONETTI», disposti in ordine alfabetico per nome. Al netto di varianti che si riscontrano nei singoli testi, quanto all'ordine la sequenza farnesiana sopra descritta rimane immutata (alle pp. 46-49), e così passa anche nel primo dei successivi *Primo et secondo volume delle rime morali* (1564), dedicati rispettivamente ai cardinali Farnese e Sant'Angelo, cioè Alessandro e Ranuccio. Stampata a sei anni di distanza dalla precedente, questa edizione include un avviso («Lionardo Torrentino a' Lettori») in cui il figlio di Lorenzo Torrentino, dopo aver rivendicato l'utilità dell'«arte della stamperia» ereditata dal padre e il proprio impegno a produrre «libri e giovevoli et honesti», spiega di aver trovato i «sonetti morali» nell'«inventario de' libri da doversi di nuovo imprimere» e di aver usato ogni «industria e diligenza» per procurarsi anche quelli scritti da Massolo nel frattempo, sapendo che il monaco ne aveva «altrettanti composti non meno eruditi e morali che sieno i primi»³⁰. La nuova pubblicazione appare perfettamente allineata

²⁸ P. MASSOLO, *Sonetti morali di messer Pietro Massolo, gentil'huomo vinitiano, hora don Lorenzo monaco cassinese, ristampati, et corretti, con nuova giunta*, Firenze, Torrentino, 1558, p. 3. Il numero dei componimenti aumenta a 417.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ P. MASSOLO, *Primo, et secondo volume delle rime morali di m. Pietro Massolo, gentil'huomo vinitiano, hora don Lorenzo monaco cassinese. [...] Sonetti ottocento, con dua tavole nel fine, una dell'opera et l'altra de' nomi di coloro, a cui sono scritti i sonetti*, Firenze, Torrentino e Fabroni, 1564, c. A ii r-v. Quell'«altrettanti» è da prendere alla lettera in quanto il numero dei componimenti arriva più che a raddoppiare (si contano 822 sonetti, più due di Domenichi e 16 di corrispondenti). Il primo sonetto del «primo volume», che coincide con il testo proemiale delle edizioni del 1557 e del 1558, è preceduto dalla

al progetto editoriale descritto, in quanto le rime del veneziano hanno il merito di unire il «beneficio» che si ricava dai «poeti profani» a quello che viene da un «poeta morale», «nell'altezza e profondità de' soggetti filosofo moralissimo e ne' concetti catholici Theologo christianissimo»³¹ – un'immagine molto vicina a quella che egli stesso aveva offerto di sé nella prima dedicatoria.

I destinatari dei singoli pezzi vengono messi in evidenza nella apposita tavola finale, ma anche tramite numerose didascalie poste a testo, presenti per più di un quarto dei sonetti in ciascun volume³². A queste si devono aggiungere le rubriche relative ai sedici sonetti di altri, di proposta o risposta al Massolo, inseriti tra la fine del secondo volume e la tavola dei capoversi (pp. 419-434). Oltre alla citata sequenza farnesiana (trattico più i due sonetti precedenti e i due seguenti), che occupa le pagine 46-49, nel primo volume tornano il sonetto *Gloria di nostra età, nel cui bel petto* (p. 95, «Al Duca Ottavio Farnese»), stabilmente collocato entro una serie allocutiva (pp. 94-96)³³, e *Tosto ch'io scorsi in voi, Signor gentile* (p. 160, «Al Cardinal Sant'Angelo»), a sua volta circondato da testi esplicitamente rivolti a destinatari storici (pp. 157-161)³⁴. Nel sonetto per Ottavio, Massolo insiste

didascalia di dedica al Cardinale Farnese e dall'indicazione «Sonetti quattrocento» (p. 9; per la precisione sono 422); affrontato, si legge un sonetto di Lodovico Domenichi a Massolo (p. [8], già presente nel 1558, a p. 4), preceduto da un fregio e dalla relativa didascalia. Lo stesso schema viene seguito per il «secondo volume», con dedica al Cardinale Sant'Angelo (p. [221]), che conta 400 testi ed è aperto da un sonetto (*Piansi e cantai quel ben dolce et amaro*) chiaramente esemplato sul celebre proemio delle *Rime* di Bembo; a fronte, un altro sonetto di Domenichi a Massolo (p. [220]), a sua volta con didascalia.

³¹ Ivi, c. A iii r-v.

³² Precisamente per 122 testi del primo volume e per 120 del secondo. La «TAVOLA DE' NOMI di coloro a cui sono scritti i Sonetti» si riferisce a entrambi i volumi.

³³ Già nel 1558 il sonetto era preceduto dalla stessa didascalia e collocato nella stessa sequenza (p. 95). Diversamente, nell'edizione del 1557, dove era numerato 214 (c. [G6r]) e correlato, in sede di indice, all'indicazione «Ad Ottavio Farnese, Duca di Parma e di Piacenza», risultava seguito dal sonetto *Io non vi vo' lodar, se ben lodare* (n. 215, c. [G6v]; «Al Cavalier Albano, Collateral de' Vinitiani»), a partire dal 1558 posposto a p. 111, con didascalia «Al Cavaliere Albano» (posizione mantenuta nel 1564, entro una sequenza allocutiva ripetuta nel 1583, c. 65r), e modificato da varianti sostanziali, specie nelle quartine. Nell'ordine originario era chiara la connessione tematica tra il sonetto all'Albano e quello al Gualteruzzi (n. 216, c. [G6v]).

³⁴ La sequenza risulta già fissata nel 1558 (pp. 157-161). Nel 1557, invece, manca ancora

sul frustrante contrasto tra il proprio desiderio di celebrarlo e l'inadeguatezza del proprio «stil» (v. 7), lemma che ricompare, preceduto dal possessivo «mio», in entrambe le terzine (vv. 9 e 12). Nel componimento rivolto a Ranuccio, lo stesso motivo si incarna in metafore pittoriche e si specifica nella distinzione tra corpo e anima, tra «aspetto» (v. 13) e qualità invisibili: spinto dall'ammirazione per il destinatario, il poeta-pittore ha posto mano al proprio «basso stile» (v. 5) per dare «alcun colore» alle «carte» (v. 6), ma si è limitato a dipingere l'aspetto esteriore del Cardinale («qual sète [...] di fore», v. 7), conoscendosi incapace di renderne l'interiorità (il «miglior», v. 8), quella «interna parte» davanti alla quale si era arreso Giovanni Della Casa, precisamente nel dittico di sonetti per il ritratto di Elisabetta Querini dipinto da Tiziano³⁵. Il breve ritratto in movimento tracciato da Massolo nella prima terzina – Ranuccio sa rallegrare tutti con lo sguardo e con le parole, e insieme è pieno di gravità nell'«andare» e nello «stare» (v. 11) – riporta a una nuova contrapposizione tra la perfezione visibile, da tutti riconosciuta e affermata, e quella interiore («qual sète in l'intelletto», v. 14), della quale nessuno è in grado di parlare.

Nuovi sono invece i sei testi farnesiani che si incontrano nel secondo volume, qui stampati per la prima volta. Nell'ordine: «Alla Duchessa di Urbino» (*Tu Vittoria, che porti alta vittoria*, p. 181 [sic ma 301]), ai soliti Alessandro e Ranuccio (rispettivamente *Se l'antico Alessandro l'Oriente*, p. 363, e *Seguendo, come fate, Signor mio*, p. 364), «A la Duchessa di Parma», cioè Margherita d'Austria (*Mentre che l'alma Margherita, honore*, p. 382), elogiata insieme al Duca Ottavio, suo sposo, e al loro figlio Alessandro, cui si augura «lunga vita e gran sapere» (v. 11) come li ebbe il suo «avolo» (v. 13) omonimo, cioè Papa Paolo III (al secolo Alessandro Farnese); poi ancora al Cardinale Alessandro (*Tutto quel ben che già sparso e disgiunto*, p. 405), che riunisce in sé le virtù sparse in tutti gli antichi eroi

all'appello il sonetto «A M. Luigi Priuli» (p. 157), mentre rispettivamente prima e dopo il sonetto «A monsignor Ranutio Farnese, Cardinal di S. Angelo» (n. 294, c. K ii r) si leggono *Chi vuol saper in questa vita frale* (n. 293, «A m. Girolamo Vida Vescovo d'Alba») e *Se ben tall'hor* [sic] *mi mostro ne l'aspetto* (n. 295); nel 1558 questi ultimi sono dislocati una decina di testi dopo quello al Farnese, precisamente a p. 165 («Al vescovo d'Alba») e, di seguito e sostanzialmente riscritto (*Bench'io talhor mi mostri ne l'aspetto*), a p. 166. Nel 1583 il sonetto a Ranuccio si trova a c. 93v, collocato nella sequenza stabilita fin dal 1558; quello per il Vida si legge a c. 96v e l'altro a c. 97r.

³⁵ Cfr. G. DELLA CASA, *Rime*, a cura di S. Carrai, Torino 2003, XXXIII (dove «l'interna parte» si legge al v. 9) e XXXIV.

e descritte dai migliori autori, per cui ognuno dovrebbe sentirsi chiamato a scrivere «eterna historia» (v. 12) di lui, degno solo di «eterna gloria» (v. 14); e a Ranuccio (*Se la sua patria e sé condusse a morte*, p. 414), cantato come colui che, diversamente da Paride, ha preferito Pallade a Venere, e ha restituito la pace al mondo e a Roma³⁶.

L'identificazione degli interlocutori di Massolo resta centrale anche nelle monumentali *Rime morali [...] divise in quattro libri* (1583), dove però la loro presenza nel peritesto si trasforma, alla luce di modifiche che investono l'assetto dell'intera raccolta e sono annunciate fin dal frontespizio: la divisione in quattro libri, di lunghezza diseguale e ciascuno dedicato a un diverso membro della famiglia Farnese (il Cardinale Alessandro; Ottavio Duca di Parma e Piacenza; Alessandro Principe di Parma e Piacenza; Vittoria Duchessa d'Urbino); l'aggiunta di un commento, firmato da Francesco Sansovino; la moltiplicazione delle tavole come strumento di navigazione molteplice e primario («Et con quattro Tavole così de i Sonetti, come anco delle materie d'esso Commento, et delle persone alle quali sono scritti dal Poeta diversi soggetti»)³⁷. I dedicatari dei primi tre libri sono elogiati insieme a tutta la Casa Farnese nella dedicatoria rivolta da Giovan Antonio Rampazetto al Gran Cardinale, dove si sottolinea anche «l'immensa forza» (c. * 2r) dell'amicizia tra Sansovino e Padre Massolo, in nome della quale, come poi ribadito nella *Prefazione*, il primo si sarebbe dedicato all'impresa di annotare le rime del secondo. La presenza del copioso commento, che abbraccia i sonetti su due lati come accadeva in varie edizioni annotate del Canzoniere e dei *Trionfi*, rende superflue le didascalie a testo, che infatti scompaiono, fatta eccezione per le poche rime di

³⁶ Questi sei componimenti non torneranno nell'edizione definitiva (1583), dove a Vittoria sarà dedicato il sonetto *Pallade il senno e Vener la bellezza* (c. 229r) e a Ranuccio un trittico per il quale v. *infra*.

³⁷ Così si legge sul frontespizio di MASSOLO, *Rime morali*. Le quattro tavole corrispondono alla TAVOLA PRIMA («TAVOLA DE I SONETTI CHE SI CONTENGONO NEL PRESENTE VOLUME»), alla TAVOLA SECONDA («TAVOLA DE I NOMI DI COLORO A' QUALI IL POETA HA SCRITTO IN QUESTO VOLUME»), alla «TAVOLA TERZA DE GLI AUTTORI [sic] CITATI, COSÌ DAL POETA, COME DAL COMMENTATORE» e alla «TAVOLA QUARTA DELLE MATERIE CHE SI CONTENGONO COSÌ NE' SONETTI COME NEL COMMENTO». Alle modifiche segnalate vanno aggiunti il cambio di formato (dall'ottavo al quarto, più consono a ospitare l'ampio commento di Sansovino) e l'introduzione di altre forme metriche accanto al sonetto (madrigali, ottave, capitoli, canzonette, due canzoni e una sestina).

corrispondenza collocate dopo il quarto libro³⁸: per ogni testo indirizzato a un destinatario storico, Sansovino non solo ne specifica il nome e l'identità, ma aggiunge notizie, a volte tracciando dei brevi ritratti, tra elogio e biografia. La piena integrazione dei destinatari nel commento accentua il legame tra dimensione encomiastica e discorso morale, mostrando come quest'ultimo sia spesso costruito e sviluppato da Massolo sulle qualità attribuite ai suoi interlocutori, e viceversa.

Nella *Prefazione*, Sansovino rievoca la propria lunga amicizia con l'autore, ribadisce la nobiltà della materia e dello scopo della poesia di Massolo, che, distinguendosi dagli altri, «pose più cura alle cose ch'alle parole, volendo più tosto abbracciar la midolla che la corteccia»³⁹, e sottolinea precisamente l'intreccio di interlocuzione e discorso morale, per cui il poeta, non separando il gesto celebrativo dal gesto didattico, «*esplica* diversi concetti in più modi col fare honore a diversi suoi amici, a' quali egli scrive, insegna, muove e diletta, non solamente come ottimo et eccellente poeta, ma come religioso christiano»⁴⁰. Infine, come commentatore, Sansovino si attribuisce il medesimo fine salutare: avrebbe accettato di «dichiarare» le rime «a pro di coloro che desiderano di sapere», per «spiegare, con quella più facilità che possibil sia» e con opportuna brevità le tante «materie» trattate dal poeta, «soggetti» diversi e attinenti alla Fisica, alla Matematica e alla Teologia. Per quanto si schermisca come non dedito alla poesia per professione, Sansovino non solo aveva già composto «annotationi» per le *Rime* (1561) di Ariosto, Bembo e Sannazaro⁴¹,

³⁸ Si tratta di dieci sonetti, di proposta o di risposta, raccolti sotto il titolo «Rime di diversi huomini chiari de' tempi nostri a' quali il Massolo risponde per le medesime desinenze», preceduti da didascalie ma privi di commento (MASSOLO, *Rime morali*, cc. ZZZ 2r-[ZZZ 4r]).

³⁹ Cito dalla *Prefazione* adespota inclusa in MASSOLO, *Rime morali*, c. [* 4r]. Sansovino afferma che Massolo «elesse di trattar nella poesia nobil materia e conforme al suo stato» e si chiede, retoricamente, «Et a qual più nobile [materia] poteva egli attenersi, ch'alle cose ethiche e mMorali? E qual più illustre poteva eleggere, ch'insegnare a gli altri, per via così dolce, la vera strada per la qual si conduce lo huomo alla gloria del Cielo?» (ivi, cc. [* 3v-4r]).

⁴⁰ Ivi, c. [* 4r-v].

⁴¹ Mi riferisco a L. ARIOSTO, *Le Rime di m. Lodovico Ariosto da lui scritte nella sua gioventù con alcune brevi annotationi intorno alle materie di Francesco Sansovino [...]*, Venezia, [Francesco Sansovino], 1561; P. BEMBO, *Le rime di m. Pietro Bembo: tratte dall'esemplare riveduto e corretto di sua mano [...]* Con alcune annotationi [...] di Francesco

ma nel 1560 aveva stampato le citate *Rime* di Contile con gli argomenti di Francesco Patrizi e Antonio Borghesi – un’operazione, quest’ultima, riconducibile all’interesse dell’Accademia della Fama per una poesia di tipo sapienziale. In aggiunta, poteva contare sulla propria esperienza di storiografo e autore di genealogie nobiliari, a cui egli stesso accenna nel commento. Tutti questi precedenti confluiscono nella grande macchina encomiastico-pedagogica delle *Rime morali*, che si regge sull’interazione tra i versi, la prosa (una varia combinazione di esegesi, encomio, erudizione e storiografia) e le tavole. Oltre a identificare gli eventuali destinatari, la prosa individua i temi, in genere in apertura, e stabilisce tra i testi, consecutivi o a distanza, legami che senza l’apparato prosastico resterebbero invisibili o propriamente non sussisterebbero. Rispetto alle brevi annotazioni sperimentate nelle tre edizioni del 1561, assimilabili ad *argomenti* ma non prive di concisi riferimenti a fonti e a fatti retorici o linguistici⁴², l’ampio commento del 1583 inserisce il riferimento all’occasione o al motivo specifico (spesso introdotto dai lemmi «soggetto», «materia» o «concetto») in un ragionamento articolato, che integra i dati relativi ai destinatari con un tema di più vasta portata. Se l’eliminazione delle didascalie nuoce alla visibilità immediata degli interlocutori, il permanere della tavola *De i nomi di coloro a’ quali il poeta ha scritto in questo volume* continua a garantirne il reperimento rapido, con una funzione di navigazione mirata che a questa altezza sembra ormai imprescindibile nel libro di rime. Al contempo, la *Tavola quarta delle materie che si contengono così ne’ sonetti come nel commento* mappa tanto i sonetti che il commento, secondo una prassi già invalsa nella tradizione esegetica petrarchesca, che valorizza i soggetti e incoraggia un approccio discontinuo ed enciclopedico alla consultazione.

Sansovino, Venezia, appresso F. Sansovino, 1561; J. SANNAZARO, *Le rime di m. Giacobo Sannazaro gentil’huomo napolitano con alcune brevi annotationi intorno alle materie di Francesco Sansovino*, Venezia, [Francesco Sansovino], 1561. In proposito cfr. E. BONORA, *Ricerche su Francesco Sansovino imprenditore libraio e letterato*, Venezia 1994, pp. 71-4, e F. TOMASI, *Strategie paratestuali nel commento alla lirica del XVI secolo (1530-1570)*, in *Id. Studi sulla lirica rinascimentale (1540-1570)*, Roma-Padova 2012, pp. 95-147 (pp. 98-100).

⁴² A titolo di esempio, da BEMBO, *Le rime* (corsivi miei): «Somigliando il suo stato alla nave posta in tempesta, conchiude ch’egli corre a morte, a imitation del Petrarca» (c. 12r); «Nel parto della Duchessa d’Urbino. *Metauro*, il fiume di quel paese» (c. 14r); «Nella partita della sua donna. *Selce*, pietra. *Girarsi*, elocution molto vaga. *Alsi et arsi*, hebbi caldo e freddo» (c. 27r).

Se si esamina la prima micro-sequenza farnesiana in questa nuova cornice, risulta evidente che le connessioni prima intuibili sulla base del semplice ordinamento sono ora rafforzate dai ragionamenti sviluppati nel commento, oltre che dalle relative etichette presenti nella tavola delle materie, talvolta ricavate *verbatim* dal commento stesso. L'eliminazione del secondo componimento del gruppo ha l'effetto di rinsaldare il legame tra la prospettiva generale e l'elogio di Paolo III, che ha rinnovato «il secolo aureo» (c. 26r), mentre l'esegesi del primo sonetto e le relative stringhe in indice recuperano anche motivi del testo espunto («Felice chi regge altri come si dee e ch'è netto di cuore»; «Colui è ottimo rettore che è buono nella sua vita»; «Chi amministra bene il suo carico è salvo»)⁴³. Alla morte del Papa, consolazione per Roma giunge dal Cardinale suo nipote (c. 26v), nel quale si uniscono bontà e valore e del quale Massolo «seguita [...] di raccontar le virtù» (*ibid.*) e il mecenatismo verso i poeti (c. 27r), fra i quali il Caro, a cui è rivolto il sonetto successivo⁴⁴.

Oltre che di esplicitare legami in origine sottintesi, la prosa encomiastico-storiografica consente di inserire digressioni di respiro narrativo che offrono ulteriori pretesti per elogiare la casata. Così, per il sonetto *Deh Signor mio, ponete al duolo il freno*, che consola Bernardo Cappello, bandito dal Consiglio dei Dieci nel maggio del 1540, Sansovino narra che il veneziano fuggì a Roma, dove «fu raccolto dalla gratia del Cardinal Farnese, il quale sostentando quel gentilhuomo gli diede proventi, governi et altri trattenimenti honorati co' quali mantenne la vita sua fino alla morte» (c. 101r). Analogamente, nel secondo libro, per il sonetto *De la Vittoria portò alta vittoria* (c. 129v) la prosa rievoca nel dettaglio un evento molto lontano nel tempo come la vittoria di Parma contro Federico II (1248) e insieme aggancia la narrazione al presente, incorniciandola con due riferimenti al Duca Ottavio Farnese, che «hoggi» regge la città col suo «pacifico governo»⁴⁵. La prematura morte di Ranuccio, nel 1565 a soli trentacinque

⁴³ Per il sonetto al pontefice l'indicazione nella tavola delle materie recita: «Virtù heroica non stima i colpi della morte».

⁴⁴ Nella tavola delle materie, ai versi al Caro è abbinata, in riferimento ad Alessandro, la sentenza «Valoroso huomo e buono di raro si trova insieme»; al sonetto successivo corrispondono invece «Huomo è il maggior miracolo ch'è nel mondo fatto da Dio» e «Huomo ha la figura del mondo in sé medesimo».

⁴⁵ Rispettivamente in apertura e in chiusura del commento si legge: «hoggi posseduta dal Duca Ottavio Farnese» (c. 129v) e il «pacifico governo d'Ottavio Farnese, nobilissimo, preclarissimo e giustissimo Signore» (c. 130r). Oltre che in un sonetto presente fin dalla

anni, implica non solo la sostituzione della dedica del secondo libro ma anche l'inserimento di alcuni testi che lo riguardano, in particolare una serie di tre sonetti (*Ora che s'ode suon soave e dolce; Squille sonar soave e dolce suono; Sperava ogniun che questa ferrea etate*) la cui continuità tematica è evidenziata dal commento:

Scrivo il Poeta nell'andata di Ranuccio Farnese, Cardinale di Santo Angelo e fratello di Alessandro Cardinal Farnese, a Bologna e dimostra la letitia commune non pur di quella città, ma di tutti gli altri che lo conoscono per le singolari qualità sue così d'animo, come di corpo [...].

Continova questo sonetto nella materia del precedente intorno alla elettione del Cardinal Sant'Angelo, fatto Legato di Bologna dal Papa suo zio, la qual città il Poeta descrive per lo fiume [...].

Si duole in questo [sonetto] della morte del precedente Cardinal Santo Angelo, la quale veramente fu dannosa a tutti i buoni, perciocché ascendendo al Papato si poteva sperare, anzi tener per certo, che questa età chiamata ferrea dal poeta [...] sarebbe diventata quell'aurea tanto celebrata da gli scrittori [...]. Perciocché esso [...] era nato in Roma della famiglia Farnese, antica per origine e ripiena per lo passato di huomini illustri così in pace come in guerra, sì come si può ampiamente vedere nel libro delle Cento Case illustri d'Italia [...]»⁴⁶.

In corrispondenza del primo sonetto, Sansovino indugia in un lungo ritratto-elogio di Ranuccio e ripropone un'osservazione già formulata da storiografo, cioè che il cardinale sarebbe diventato papa se non fosse mor-

prima stampa (qui a cc. 55v-56r), Ottavio è celebrato nel dittico *Cantar l'ecclse e gloriose imprese* (c. 152r) e *In picciol vaso chiuder mi credea* (c. 152v) e nel sonetto *Poi che dal mar d'Atlante al mar di Tile* (c. 221r), a proposito del quale il commento sottolinea il rapporto tra «concetti» e «soggetti» in contesto encomiastico: «Havendo il Poeta in più luoghi di sopra celebrato il Duca Ottavio Farnese, con diverse maniere e con concetti variati secondo i soggetti delle cose ch'egli loda nel predetto personaggio, hora in questo lodando di nuovo il medesimo, dice che [...]» (*Ibid.*).

⁴⁶ MASSOLO, *Rime morali*, cc. 126v-127v. Nel terzo passo Sansovino allude al proprio *Della origine et de' fatti delle famiglie illustri d'Italia* [...] (Venezia, Salicato, 1582), a sua volta basato sul terzo libro della *Cronologia del mondo* [...] (Venezia, nella stamperia della Luna, 1580).

to troppo presto⁴⁷. La continuità con il secondo sonetto è definita sia sul piano tematico-occasionale sia sul piano lessicale (in incipit, «suon soave e dolce» e «soave e dolce suono»; «minor Rheno» e «la città del Rhen», rispettivamente al v. 5 e al v 6.), mentre il terzo contrappone alla prematura morte del Farnese le speranze riposte in lui, dal quale ci si aspettava un ritorno del «secol d'oro» (v. 2, con formula già impiegata nel commento al sonetto a Paolo III).

Tanto nelle *Rime* di Cappello-Atanagi che nelle *Rime morali* di Massolo-Sansovino il corredo prosastico non ha funzione meramente informativa, a beneficio di lettori futuri, né solo di prolungamento dell'elogio nel tempo a venire, ma è concepito in primo luogo ad uso del presente, in quanto dà risalto al rapporto con personaggi e contesti e serve a far funzionare i testi entro una rete di rimandi, attivandone più livelli di significato. In entrambe le opere gli apparati in prosa risultano integrati in un progetto encomiastico, narrativo e morale unitario, ma le due macchine alimentate dall'interazione di versi e prosa rispondono a ragioni diverse e conducono a esiti difformi. In Cappello prevale la dimensione narrativa di un libro biografico-cronachistico affacciato sulla contemporaneità, dove vita individuale e storia collettiva si intrecciano attraverso l'ordinamento dei testi e le indicazioni della tavola finale, mentre i quattro libri di Massolo inglobano figure ed episodi che non sempre fanno capo all'io e al suo contesto immediato, accogliendo materie morali e temi sacri, in un orizzonte meditativo e didascalico che ambisce alla totalità.

A fronte di operazioni coerenti e sistematiche come quelle descritte, nel corpus farnesiano non mancano casi di interazioni più deboli e occasionali tra paratesti in prosa e versi d'encomio, che si incontrano in strutture eterogenee. Tra i tanti esempi possibili, ne scelgo uno che tiene insieme gli elementi fondamentali che ho sottolineato in apertura e poi in Cappello e in Massolo – cioè il nesso tra elogio e discorso morale e tra evoluzione della materia della poesia e trasformazione degli apparati paratestuali – e al contempo appartiene a un progetto lirico più mobile e internamente vario, segnato da ragioni strutturali già proprie di una raccolta multifocale. Su questo fronte, così come su quello dei Farnese prescelti per l'elogio, i venti anni che separano la nascita del monopolitano Muzio Sforza (1542-1597) da quella del veneziano Massolo, a sua volta circa vent'anni più giovane del conterraneo Cappello, non sono passati invano. Dopo aver pubblicato due libri di *carmina* e tre libri di elegie latine, oltre ad elegie ed epigrammi

⁴⁷ Cfr. SANSOVINO, *Della origine*, c. 170v.

sacri, nel 1590 Sforza raccoglie le proprie rime in tre parti, cui fa seguire nel 1594 una nuova *Parte seconda*, che rielabora la *Terza* di quattro anni prima. Nella dedicatoria della nuova silloge, Sforza elogia i Farnese come mecenati di poeti e si rivolge al Cardinale Odoardo (1573-1626), presentando l'iniziativa di raccogliere e far stampare i propri versi come nata precisamente dal desiderio di pubblicare le tre canzoni composte in suo onore – tre perché una non sarebbe bastata a celebrarlo⁴⁸. Sull'attendibilità dell'affermazione è lecito quanto meno dubitare, se si considera il numero dei componimenti d'encomio per altri personaggi e soprattutto se si osserva che la *Parte terza* del 1590, dedicata a Ferrante Carafa Duca di Nocera, si apriva con una dichiarazione molto simile a quella che inaugura la silloge del 1594. Entrambe le prose, in quanto *argomenti* del primo sonetto, includono il riferimento a due famosi versi di Orazio (*Odes*, IV, 3, 22-23), indicati come modello del sintagma «Che della Tosca Lira» (v. 13):

Havendo trattato in due parti di Rime d'un suo solo amore, in questa Terza propone di dover trattare delle lodi di molti Signori e d'alcune Signore. Che della Tosca Lira etc. ad imitation d'Horatio. Quod mostror [sic] digito praetereuntium Romanae fidicen lyrae.

Havendo trattato nella prima parte delle sue rime d'una materia amorosa, in questa seconda propone di trattare di cose più gravi, e massimamente di lode d'alcuni Signori e di qualche Signora. Che della Tosca Lira etc. ad imitation d'Horatio Quod mostror [sic] digito praetereuntium Romanae fidicen Lyrae⁴⁹.

⁴⁸ M. SFORZA, *Delle rime del s. Mutio Sforza parte seconda*, Roma, Facciotto, 1594, cc. a2r-[a4v]. Nella stessa silloge, una serie farnesiana è composta dalla canzone VI (per una statua dedicata ad Alessandro Farnese, Duca di Parma e Piacenza, in Campidoglio), stampata anche in forma autonoma (Roma, Facciotto, 1594), e dai sonetti XIV (in morte dello stesso) e XV (in morte del Gran Cardinale Alessandro). Per un inquadramento generale cfr. L. Russo, *Muzio Sforza, poeta monopolitano, tra Rinascenza e Controriforma (1542-1597)*, Bari 1985, e per le rime sacre cfr. F. TATEO, *Petrarchismo spirituale. La poesia sacra di Muzio Sforza*, in *Il Petrarchismo. Un modello di poesia per l'Europa*, I, a cura di L. Chines, Roma 2006, pp. 547-59.

⁴⁹ Cito rispettivamente dalla *Parte terza* di M. SFORZA, *Delle rime del s. Mutio Sforza, parte prima[-terza]*, Venezia, Salicato, 1590, c. 1r e da SFORZA, *Delle rime* (1594), c. A1r. Nella *Parte terza* si contano 69 sonetti, 8 canzoni, una serie di *Stanze in lode della pittura* e una *Terza rima* al Carafa. Tutti i testi sono preceduti da rubriche metriche e da argomenti di varia estensione (tra le due e le quindici righe). Tra i componimenti d'encomio e

L'appropriazione, in sede proemiale, dell'autoritratto del poeta lirico per eccellenza, 'indicato a dito dai passanti come poeta lirico di Roma' (letteralmente 'come suonatore della lira romana') non è significativa tanto perché Sforza era anche prolifico autore di versi latini quanto perché si compie in coincidenza con un cambiamento di materia (dall'amore all'encomio), nel 1594 esplicitamente associato a una maggiore gravità. Nel sonetto esordiale (*Caldamente d'Amor ne' più verdi anni*) il poeta invoca Apollo precisamente perché lo aiuti a dire «d'heroi / e d'heroine» (vv. 9-10), a gara con Orazio («'l mio Flacco», v. 11) e con Pindaro⁵⁰. Il cenno ai soggetti «più gravi» e alla lirica di encomio, in combinazione con l'omaggio al poeta latino, ci riporta, da un lato, alla citata dedicatoria di Atanagi, che descriveva Bernardo Cappello come poeta dedito alla lode di principi e signori, cioè a uno dei soggetti più propri della lirica; dall'altro, al progetto di poesia oraziana rivendicato e promosso nella lunga lettera di dedica dei *Cento sonetti* (1549) di Alessandro Piccolomini, silloge a sua volta contraddistinta da una attenta sinergia tra versi e prosa paratestuale⁵¹.

L'ascesa al cardinalato di Odoardo (1591) e le tre canzoni che lo celebrano offrono il pretesto per la nuova pubblicazione, nella quale i componimenti per i Farnese si inseriscono subito dopo la serie legata alla vittoria di Lepanto (cc. A1v-B2r), nel punto dove nel 1590 era collocata una canzone in lode di Isabella della Rovere, principessa di Bisignano. Al momento di allestire la silloge rinnovata, anche ai nuovi testi viene applicato il disegno paratestuale già sperimentato quattro anni prima, predisponendo argomenti in prosa, di norma collocati tra la rubrica metrica e il testo. Nel caso della prima delle «sorelle», eccezionalmente la prosa precede la rubrica metrica, sottolineando l'unità del blocco formato dai tre componimenti (cc. B2v-D1r), secondo il modello delle 'canzoni degli occhi' (*Rvf* 71-73), costruite rispettivamente su sette, cinque e sei strofe con lo stesso schema (aBCbAC CDEeDfDFF) e congedo di tre versi⁵². In Sforza lo schema resta

d'occasione, molti sono per donne, anche se l'argomento dell'ultimo sonetto decreta «che l'amare e cantar donne sia espressa vanità, e che ad altro non si deve attendere che ad amare et a lodar Dio» (c. 45r).

⁵⁰ SFORZA, *Delle rime* (1594), c. A1r-v.

⁵¹ Oltre alle didascalie in testa a ciascun componimento, i *Cento sonetti* (Roma, Valgrisi, 1549), modernamente editi in A. PICCOLOMINI, *I cento sonetti*, a cura di F. Tomasi, Genève 2015, includono una tavola «secondo le materie» e secondo i destinatari («a chi son mandati»).

⁵² Per lo schema, il REMCI (G. GORNI, *Repertorio metrico della canzone italiana dalle*

identico, mentre il numero delle stanze varia dalle sette della prima alle sei delle altre due.

Nella prima canzone (*O di virtute ardente*) si celebra la genealogia paterna e materna di Odoardo⁵³, petrarchescamente «spirto gentil» (v. 2), che ha ridestato nel cuore del poeta la Musa da tempo addormentata. Nelle quattro stanze centrali (2-5) vengono passate in rassegna varie glorie familiari (Paolo III e Carlo V; Margherita d'Austria e Alessandro il Gran Cardinale; il padre, Alessandro III Duca di Parma e Piacenza; i sovrani portoghesi e la madre, che da loro discende), mentre le ultime due (6-7) sono dedicate ai meriti del giovane cardinale; «novel champion» (v. 98) tanto guerriero quanto saggio, egli saprà difendere la Chiesa e aiutarla «con la man» e «co 'l consiglio» (v. 99), *puer senex* celebrato attraverso vistose tessere petrarchesche, da *Rvf* 213: «e canuti pensieri / sotto crin biondo celi» (vv. 94-95) e «Gratie, ch'a pochi il Ciel largo destina» (v. 105). Nel congedo, la canzone viene invitata ad aspettare le altre due sorelle, in quanto non può portare da sola il peso delle lodi di tanto «heroe» (v. 107). Nella seconda canzone (*Con l'ali del pensiero*) la Musa, ormai ben sveglia, diventa protagonista di un'azione che continuerà nella terza. Il poeta

origini al Cinquecento, Firenze 2008) registra 21 occorrenze oltre a quelle petrarchesche (pp. 209-11); il *Repertorio Digitale della Canzone Italiana (RDCI)*, <https://www.rdc.i.it/>, in fase di elaborazione e al momento limitato al secondo Cinquecento, riporta 22 occorrenze: di queste, 9 compongono terne di canzoni 'sorelle' (Paterno, Benalio, Macedonio). Per le numerose imitazioni delle *cantilene oculorum* nel Cinquecento cfr. G. ALFANO, «Una filosofia numerosa e ornata». *Filosofia naturale e scienza della retorica nelle letture cinquecentesche delle «Canzoni sorelle»*, in «Quaderns d'Italià», 11, 2006, pp. 147-79. In V. KIRKHAM, *Petrarca, RVF 71-73: la 'sorellanza lirica' nella tradizione dei testi e commenti da Bembo a Tasso, in Il poeta e il suo pubblico. Lettura e commento dei testi lirici nel Cinquecento*, a cura di M. Danzi e R. Leporatti, Genève 2012, pp. 101-31, cenni a Sforza si trovano alle pp. 102-3, in riferimento alle tre canzoni sorelle stampate in *Delle rime del s. Mutio Sforza parte prima*, Venezia, Guerra, 1590: in questo caso, però, le «annotationi» in prosa sono collocate dopo le rispettive stanze di canzone e i componimenti sono di soggetto amoroso, in lode del «parlare» e del «cantar» (ivi, p. 29) della donna.

⁵³ Come precisa l'argomento: «In questa prima [canzone] per la maggior parte va toccando del legnaggio d'esso Cardinale e massimamente della casa Farnese d'Austria e di Portogallo, nascendo la sua madre MARIA Principessa di Parma [Maria d'Aviz] da Odoardo [Edoardo d'Aviz] fratello [sic ma figlio] d'Emanuele [I] Re di Portogallo e [fratello] d'Isabella [d'Aviz], moglie di Carlo Quinto e madre del Catholico Re Filippo» (SFORZA, *Delle rime* (1594), c. B2v).

la invita a volare all'Empireo e ad ascoltare e quindi divulgare le parole che in cielo furono scambiate tra il Grande Cardinale Alessandro e Maria d'Aviz Principessa di Parma, madre di Odoardo, quando quest'ultimo fu nominato Cardinale⁵⁴. La seconda stanza delinea la situazione narrativa, ponendo le premesse per il dialogo che occupa le successive quattro: nella terza e nella quarta parla Alessandro, mentre nella quinta e nella sesta prende la parola Maria, ed entrambi sono rappresentati, come specifica l'argomento, secondo il loro «decoro», cioè in modo conveniente alla loro figura. Il Gran Cardinale evoca le imprese del consorte di Maria, già elogiata nella quarta stanza della prima 'sorella', e quelle del figlio maggiore della coppia, Ranuccio I, motivi di orgoglio cui ora si aggiunge la porpora ottenuta dal figlio minore. In risposta Maria sorride, rimettendosi alla volontà di Dio, contenta che Odoardo, «dolce alunno e nipote» (v. 72) di Alessandro, ne segua le «chiare orme» (v. 73), ma non manca di pregare affinché la virtù del figlio si accresca fino alla massima gloria, così da poterlo vedere «in seggio eterno, augusto» (v. 90) insieme al fratello e al padre vittorioso – un augurio cui, nel congedo, fa eco l'applauso dei beati.

Nella terza canzone (*Discendi homai dal Cielo*), infine, il poeta richiama la Musa dal cielo e la fa tornare sulla terra per elencare i luoghi in cui si è celebrata l'ascesa di Odoardo al cardinalato, annunciata in Campidoglio dalla tromba della Fama: a Parma e Piacenza, rette dal fratello, dove i fuochi d'artificio hanno illuminato il cielo e perfino il Po con le sue ninfe ha partecipato ai festeggiamenti, mentre anche l'Ibero si rallegrava, «al romor desto» (v. 24); nelle Fiandre («tra 'l Rheno e la Mosa», v. 31), governate dal padre, dove si sono svolti grandi tornei («simolacri di battaglia», v. 38), e a Roma, dove «il Padre Tebro» (v. 44) in persona ha preso la parola per invitare le Muse e i poeti, che avevano abbandonato la città dopo la morte del Gran Cardinale, a tornare, in quanto Alessandro è ora «risorto» (v. 56) in Odoardo. Il discorso pronunciato dal Tevere occupa ben tre stanze (4-6) e culmina con l'auspicio che il nuovo cardinale un giorno diventi papa («Tempo verrà anchor forse / che con le tre Corone cangi l'ostro», vv. 76-77) e accolga suo padre in trionfo in Campidoglio. Con un finale corale che riecheggia e varia quello della seconda canzone, alle ultime parole del fiume rispondono un tuono in cielo e il canto dei poeti in terra, mentre le

⁵⁴ «In questa seconda canzone il Poeta racconta un dialogo o ragionamento fatto in cielo tra Donna Maria la Principessa di Parma et Alessandro il Cardinal Farnese, per la promotione del S. D. Odoardo al Cappello, ove s'osserva il decoro dell'una e dell'altra persona» (ivi, c. C1r).

sponde si ricoprono di fiori (vv. 88-90). La prosa-argomento qui segnala la vistosa imitazione oraziana che apre la prima strofa con la riscrittura di *Odes*, III. 4, 1-2 («Descende caelo et dic age tibia / regina longum Calliope melos, / seu voce nunc mavis acuta / seu fidibus citharave Phoebi»):

In questa terza canzone richiama la Musa dal cielo, ove pur dianzi havea inteso il suo ragionamento di quei duo gran personaggi, ad imitation d'Horatio ch'incomincia quella ode Descende Coelo Calliope etc., e la invita a dire in quanti luochi s'havea fatto festa per quella promotione.

*Discendi homai dal cielo
Calliope regina, e con soave
voce, o di Phebo con l'arguta lira,
di cantar non t'aggrave
quante genti e provincie ardente zelo
e letitia mostrar [...]*⁵⁵

Nella sequenza allestita da Sforza in onore del giovane cardinale, le tre prose creano innanzitutto una continuità tematica tra i tre componimenti, tutti segnati dalla presenza della Musa, che a partire dal secondo viene messa in scena come un vero e proprio personaggio. Nel passaggio tra la prima e la seconda canzone, le figure storiche di Alessandro Farnese e di Maria del Portogallo si staccano dalla sede statica e bidimensionale della genealogia per animarsi nel ruolo di attori-locutori in cielo; con la terza, la continuità narrativa stabilita dal viaggio della Musa si intreccia con la continuità retorica che collega la doppia *sermocinatio* dello zio e della madre di Odoardo con la prosopopea del Tevere.

La specifica funzione di tessitura tematico-diegetica qui svolta dalla prosa, che assembla le tre canzoni in una sorta di poemetto encomiastico-narrativo che coinvolge la terra e il cielo, diventa particolarmente evidente nel confronto con una diversa declinazione del modello petrarchesco sperimentata da Sforza l'anno successivo, nelle *Tre canzoni sorelle* per il Cardinale Cinzio Aldobrandini. Stampati a sé e privi di argomenti, i tre componimenti sono preceduti da una dedicatoria nella quale l'autore accenna alla canzone composta per Pietro Aldobrandini, cugino di Cinzio,

⁵⁵ Ivi, c. [C3r], corsivo mio. Rispetto ai versi di Orazio, viene meno il riferimento alla «tibia» ('Discendi dal cielo, o regina Calliope, e modula una lunga melodia col flauto o, se preferisci, con la limpida voce, o col suono della cetra di Febo').

in occasione del suo cardinalato (1593), e sottolinea il fondamento onomastico che accomuna quel testo ai tre presenti:

E perché le vostre lodi, Signor mio, non capivano in una canzone, per haver ella le stanze piccole, mi fu di mestieri spiegarle in un'altra della medesima testura. E perché due non erano di numero perfetto, per far tre sorelle giuste, come havea fatto il Petrarca, mi bisognò aggiungere la terza, *sempre battendo e fondandomi sopra il chiaro et amato nome di CINTHIO*⁵⁶.

Nel trittico per Cinzio le stanze, sempre in numero di sette, sono in effetti più brevi (di undici versi con schema AbCABc cDdEE⁵⁷, con congedo di cinque versi) e l'elogio si basa quasi esclusivamente sulla ripetuta sovrapposizione tra la figura del dedicatario e quella di Apollo *Cinzio*. L'esordio della prima canzone è rivolto al destinatario, nel quale coincidono il dio e il soggetto della poesia per cui si chiede l'ispirazione: «Te canto; tu m'inspira e tu mi detta / CINTHIO, soggetti e versi / degni di te, c'hor te, mio Phebo, invoco» (vv. 1-3). Apollo e il Cardinale vengono quindi paragonati in una serie di gesti e di azioni, mentre le ultime due strofe spostano l'accento sui poeti-cigni (presenze ricorrenti anche nelle *sorelle* del 1594) che cantano l'Aldobrandini. La seconda canzone si apre con l'invito alla Musa a riprendere «in man la lira» (v. 1) e a cantare «in quante guise questo / CINTHIO terreno a quel del ciel s'aguaglia» (vv. 2-3), spunto ripreso circolarmente all'inizio dell'ultima stanza («Onde per tante guise e tanti effetti / simile a Cinthio eterno», vv. 67-68) e vero leitmotiv della terna.

⁵⁶ M. SFORZA, *Tre canzoni sorelle [...] fatte in lode dell'illustrissimo et reverendissimo Monsignor Cinthio Aldobrandino ampissimo cardinale di S. Giorgio*, Roma, Facciotto, [1595?], c. A2r-v, corsivo mio. La data si desume dalla dedicatoria (1 agosto 1595). Nella dedicatoria di ID., *Canzone [...] fatta all'illustrissimo et reverendissimo signor Pietro Aldobrandino nella sua novella promotione al Cardinalato*, Roma, Zannetto, 1593, Sforza racconta di aver composto la canzone in due sole notti, per essere tra i primi a congratularsi con il nuovo cardinale, e la descrive come «catenata di pietre pretiose e tutta fondata su la soda pietra del suo honorato nome» (c. A2v). La canzone (*Salda e lucida PIETRA*), di sei stanze sullo schema di Rvf 135 (aBbCcDdA aBEeBF(f)A modello rilevante anche sul piano tematico, è quasi interamente costruita su paragoni con pietre (dal diamante allo zaffiro, se ne contano più di quindici), «sotto i colori e le virtù» delle quali il poeta ha voluto «più tosto ombreggiare che colorire le virtù» (c. A2v) del destinatario, invitato ad ascoltare «a che varia sembianza» (v. 3) la Musa lo «agguaglia» (v. 4).

⁵⁷ È lo schema di Rvf 268; cfr. *REMCI*, pp. 102-6; il *RDCI* registra 26 occorrenze.

La seconda e la terza stanza tornano a insistere su coloro che celebrano Cinzio, altro Febo che suscita «in pellegrine menti / materie mille» (vv. 31-32), così come la quarta, specularmente, lo ritrae nel suo ruolo di protettore e ispiratore di poeti, che gli dedicano «corone» (v. 35) e «ghirlande di rime» (v. 37), garantendogli quell'immortalità per cui non dovrà temere il tempo. Nella terza canzone l'identità Cinzio-Apollo passa in secondo piano rispetto alle qualità dell'Aldobrandini e al conforto da lui portato, trattenendo le Muse presso il Tevere e dimostrandosi tanto «vero Mecenate e giusto» (v. 25) verso i poeti vivi quanto impegnato a onorare quelli morti, oltre che degno di gloria per la sua «caritade» e «cortesia» (v. 34), per la sua «temperantia rara» (v. 46) e per la liberalità con cui uccide «la magra lupa» (v. 59) dell'avarizia. Con una strategia coerente con l'enfasi posta sul destinatario, l'ultimo verso del congedo lo porta in scena, ritraendolo 'dal vivo' in quanto destinatario-spettatore della danza e del canto a lui offerti: «qual terza Gratia» (v. 78), la terza canzone viene invitata a ritrovare le due sorelle e a cominciare con loro «un lungo ballo et un gentil concerto / al Divo che vi mira et ode intento» (vv. 81-82).

La scelta di non inserire argomenti in prosa a corredo delle *Tre canzoni sorelle* per Cinzio Aldobrandini si spiega, dunque, non solo con la presenza di una dedicatoria *ad hoc* ma anche con la natura non narrativa di un'*inventio* dichiaratamente onomastica, che si fonda sull'iterazione variata di pochi motivi e non richiede un tessuto prosastico di sfondo e di raccordo, necessario invece nel caso del trittico per Odoardo Farnese. Per tornare così, in chiusura, alle considerazioni da cui sono partita, entro la grande varietà di assetti nei quali, nel secondo Cinquecento, trovano posto componimenti d'encomio per i Farnese, la prosa paratestuale risulta pienamente integrata tanto nei meccanismi della celebrazione quanto in quelli del discorso morale, declinato in chiave ora sentenziosa e meditativa, ora didascalico-parenetica. Dal punto di vista diegetico, didascalie e argomenti possono contribuire alla costruzione di un racconto lirico in cui la cronologia interna riflette quella esterna, restituendo sulla pagina il rapporto tra avvenimenti storici e singole vite, oppure al funzionamento di strutture assimilabili a poemetti o più precisamente a micro-prosimetri, dove la narrazione non solo tiene insieme una serie di componimenti consecutivi ma di fatto procede attraverso l'alternanza di prosa e versi.