

## All'ombra dei maggiori: rime per la creazione cardinalizia di Odoardo Farnese

Elisabetta Olivadese

**Abstract** This paper aims to present an analysis of the lyric texts written to celebrate the appointment as cardinal of Odoardo Farnese, great-grandson of Cardinal Alessandro Farnese (1520-1589). Odoardo became a cardinal very early, at the young age of seventeen: for this reason, the texts written for his investiture show the poets' difficulty in characterizing the praise of the new cardinal, who was celebrated more for his membership of the Farnese family. The paper proposes an analysis of the texts, looking for the most recurrent themes and, as far as possible, taking into account the relationship between the authors and the Farnese family, in an attempt to assess whether and how this poetry contributed to the promotion of the new cardinal Odoardo.

**Keywords** Odoardo Farnese; Encomiastic Poetry; Cardinal Creation

Elisabetta Olivadese completed her Master's degree and her PhD in Italian Studies at the University Sapienza of Rome. She is currently a post-doctoral researcher at the University of Bergamo (PNRR – CHANGES project). Her research focuses on modern literature, Torquato Tasso's works, epistolography and the relationship between literature and arts. She is involved in DH projects such as *Archilet*, *Epistulae*, *Lyra*, *Arti Sorelle* and *Torquato Tasso online* (both forthcoming). She is co-director of the project *Poesia, storia, politica nel Rinascimento italiano (1492-1555)*, with Amelia Juri, Nicole Volta and Martina dal Cengio. She is a member of the editorial board of the journals *Studi Tassiani* and *ITER*.

## All'ombra dei maggiori: rime per la creazione cardinalizia di Odoardo Farnese

Elisabetta Olivadese

**Abstract** Il contributo si propone di offrire un'analisi dei componimenti lirici sorti intorno all'occasione della creazione cardinalizia di Odoardo Farnese, pronipote del cardinale Alessandro Farnese (1520-1589). Odoardo diviene cardinale molto presto, all'età di soli diciassette anni: ciò comporta una difficoltà, da parte dei poeti, di caratterizzare l'encomio lirico per il nuovo cardinale, celebrato prevalentemente per la sua appartenenza alla nobile famiglia Farnese. Il contributo, dunque, mira a leggere il *corpus* dei testi alla luce non solo dei temi più ricorrenti, ma anche – fin dove possibile – dei rapporti degli autori coinvolti con la famiglia Farnese, tentando così di valutare se e come quei poeti contribuirono alla promozione pubblica del nuovo cardinale Odoardo.

**Parole chiave** Odoardo Farnese; Lirica encomiastica; Creazione cardinalizia

Formatasi alla Sapienza Università di Roma, consegue qui il Dottorato in Italianistica. Attualmente è titolare di un assegno di ricerca PNRR – CHANGES presso l'Università di Bergamo. I suoi studi sono rivolti principalmente alla letteratura di età moderna, all'opera di Torquato Tasso, all'epistolografia e ai rapporti tra letteratura e arti. Partecipa a progetti in DH come *Archilet*, *Epistulae*, *Lyra*, *Arti Sorelle* e *Torquato Tasso online* (entrambi di prossima pubblicazione). Collabora alla direzione del progetto *Poesia, storia, politica nel Rinascimento italiano (1492-1555)* insieme ad Amelia Juri, Nicole Volta e Martina dal Cengio. Fa parte della redazione delle riviste «Studi Tassiani» e «ITER».

# All'ombra dei maggiori: rime per la creazione cardinalizia di Odoardo Farnese

Elisabetta Olivadese

Tra le occasioni di pubblica celebrazione degli esponenti della famiglia Farnese trova posto la creazione a cardinale di Odoardo Farnese: l'evento ha una sua eco anche in poesia, sebbene, come si cercherà di mostrare, gli autori faticino a tratteggiare in versi il profilo di Odoardo, ancora troppo giovane perché la sua lode si emancipi da quella della famiglia e, soprattutto, ancora privo di un proprio *entourage* letterario che lo promuova pubblicamente. Nato a Parma l'8 dicembre del 1573 da Alessandro Farnese, duca di Parma e Piacenza e da Maria di Portogallo, Odoardo rimane sempre molto legato alle origini materne, come prova l'attaccamento alla variante iberica del proprio nome, Duarte, inciso anche nei fastosi cassettoni lignei di Palazzo Farnese a Roma. La madre viene a mancare molto presto, mentre il padre è già da tre anni nelle Fiandre quando nel 1580 il giovane Odoardo, terzogenito della famiglia e destinato alla carriera ecclesiastica, giunge a Roma per essere preparato a questa strada dal prozio Alessandro Farnese, il Gran Cardinale. Odoardo è solo un quindicenne quando, nel 1586, iniziano le lunghe e ostacolate trattative per fargli acquisire la porpora. L'allora papa Sisto V si oppone con fermezza, pubblicando la bolla *Postquam verus* (3 dicembre 1586), con cui pone quali limiti per la creazione cardinalizia l'età e la presenza di un membro della stessa famiglia nel consiglio cardinalizio, impedimento che, per Odoardo, verrà meno nel marzo del 1589, alla morte del prozio Alessandro. Il giovane Odoardo deve attendere l'arrivo di Gregorio XIV Sfrondati (papa nel dicembre 1590) per divenire cardinale il 6 marzo 1591, all'età di diciassette anni. Dopo la creazione vengono avviati i negoziati per acquisire benefici e cercare così di incrementare la propria dotazione, al tempo troppo scarna per un cardinale di casa Farnese. Non lo favoriscono la morte precoce di Gregorio XIV e la salita al soglio pontificio di Clemente VIII, con cui i rapporti non saranno sereni, e men che meno lo saranno con i cardinali nipoti Pietro Aldobrandini e Cinzio Passeri Aldobrandini. Il matrimonio di Margherita Aldobrandini, sorella di Pietro, con il fratello maggiore di Odoardo, Ranuccio, celebrato a

Roma nel 1600, si rivela presto un palliativo, che tuttavia fa guadagnare a Odoardo la nomina a protettore d'Inghilterra (titolo che, secondo gli studiosi, gli fa assaporare la possibilità di abbandonare la porpora per divenire il futuro re di Inghilterra dopo Elisabetta I); e insieme una nuova visibilità nelle vesti di mecenate, poiché per l'occasione i fratelli Carracci, chiamati da Odoardo da Bologna a Roma, realizzano il ciclo di affreschi di Galleria Farnese, l'opera più nota tra quelle di sua committenza.

Nel corso degli anni l'immagine che viene costruendosi di Odoardo è quella di un cardinale inizialmente refrattario alla porpora, ma capace col tempo di sfruttare l'eredità del prozio per consolidare la propria posizione nell'Urbe, stringendo legami con i gesuiti e manifestando il proprio gusto artistico con la committenza di opere principalmente ai fratelli Carracci, a Domenichino e, in ambito architettonico, al prediletto Girolamo Rainaldi. Studi più recenti hanno recuperato dagli archivi le prove di una formazione culturale salda, forgiata dalla guida e dal confronto con il suo maestro Fulvio Orsini e dalla frequentazione di personalità come Girolamo Bombasi. La predilezione di Odoardo per la pittura bolognese passa anche dallo studio dell'arte della quadratura, tipica della città emiliana, mentre i suoi interessi per la botanica portano a uno dei più cospicui arricchimenti dell'Orto farnesiano di Roma<sup>1</sup>.

Questi aspetti, tuttavia, caratterizzano il suo profilo politico e mecenatesco molti anni dopo la creazione cardinalizia: nel 1591, ancora diciassettenne, Odoardo può vantare ben pochi meriti e la sua

<sup>1</sup> Per il profilo biografico di Odoardo cfr. R. ZAPPIERI, *Le cardinal Odoardo et le Fastes Farnése*, «Revue de l'art», 77, 1987, pp. 62-5; ID., *Odoardo Farnese, principe e cardinale, in Les Carrache et les décors profanes. Actes du colloque de Rome (2-4 octobre 1986)*, Rome 1988, pp. 335-58; ID., *Farnese, Odoardo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* [d'ora in avanti DBI], 45, Roma 1995; R. DE ROSA, *Odoardo Farnese e il suo tempo*, «Malacoda», 16, 2000, pp. 4-26. Per il suo mecenatismo artistico, cfr. C. ROBERTSON, *The artistic patronage of Cardinal Odoardo Farnese*, in *Les Carrache et les décors profanes*, pp. 359-72; EAD., *Osservazioni sul mecenatismo del cardinale Odoardo Farnese*, in *I Farnese. Arte e collezionismo*, a cura di U. Bile, con la collaborazione di M. Confalone e B. M. Savy, Napoli 1995, pp. 70-9; M. FRATARCANGELI, *Gabriele Bombasi: un letterato tra Annibale Carracci e Odoardo Farnese*, «Paragone», 48, 1997, pp. 112-30; S. PIERGUIDI, *Annibale, Domenichino e Lanfranco: episodi di committenza artistica di tema sacro di Odoardo Farnese e della sua cerchia*, «Saggi e Memorie di storia dell'arte», 32, 2008, pp. 1-20; A.E. DENUNZIO, *Nuove proposte per il cardinale Odoardo Farnese collezionista e mecenate: notizie sulle raccolte botaniche, su incarichi ad artisti e artigiani*, «Commentari d'arte», 42-43, 2009, pp. 54-81.

figura pubblica si delinea solo nella penombra creata dai fasti familiari, come sembra possibile ricavare dalla produzione lirica sorta intorno all'occasione della sua creazione<sup>2</sup>. Tra le opere dedicate specificamente al cardinale, quelle che celebrano l'acquisto della porpora sono<sup>3</sup>:

Alessandro Guarnelli<sup>4</sup>

son., *Celeste Heroe, che con l'oprar tuo santo*

son., *Per gli istessi tuoi meri e 'l pregio altero*

son., *Ecco dal cielo a te reca l'Aurora*

son., *Teco con mesti carmi in negro velo*

son., *Pur fra i purpurei Padri ornato il crine*

son., *Qual da palustre limo in alto ascasa*

son., *O del seme latin Speme e splendore*

Antonio Luciani<sup>5</sup>

son., *L'aspre e fiere stagion, ch'acerbe e infide*

son., *Giovinetto ODOARDO, a pena visto*

tetrasticon, *Praeparat alta puer meritum tibi Roma triumphum*

Giovanni Battista Massarengo<sup>6</sup>

son., *Son poco gli Ostri al tuo valor sublime*

<sup>2</sup> Colgo l'occasione per ringraziare Martina dal Cengio e Rosario Lancellotti che hanno gentilmente messo a disposizione il lavoro di censimento di componimenti encomiastici scritti per i Farnese, da cui si ricava il *corpus* qui analizzato.

<sup>3</sup> Pur avendone notizia, non è stato ancora possibile rintracciare una copia (e verificare il contenuto) della stampa *Coroncina di sonetti annessa a una ghirlandetta di ottave, l'una e l'altra scelte dal cavalier Filippo Marabottino nel sovrano Giardino di Gigli dell'illustrissimo e reverendissimo signor cardinale Odoardo Farnese*, Orvieto, Colaldi, 1595. Nel saggio le trascrizioni dalle edizioni antiche sono semidiplomatiche, con un ammodernamento solo parziale: si interviene sulla punteggiatura e il sistema delle maiuscole, conservando quelle ornamentali; su accenti e apostrofi; con la distinzione *u/v*; sulla resa dei plurali in *-ij* in *-ii*; con lo scioglimento delle abbreviazioni.

<sup>4</sup> I sette sonetti sono editi nella stampa occasionale *Sonetti nella promotione del serenissimo don Duarte Farnese al cardinalato*, Roma, Paolo Diani, 1591.

<sup>5</sup> I testi sono raccolti sotto l'intestazione *Nella promotione del serenissimo Duarte Farnese al cardinalato*, [s.l., s.n., s.d.].

<sup>6</sup> Il sonetto è compreso nella stampa *Due canzoni [...] l'una nella partenza del serenissimo duca Ranuccio Farnese di Parma per Piacenza; l'altra nella venuta di quell'altezza a*

Antonio Ongaro<sup>7</sup>

son., *Vince il valor, vincono i mertì al fine*

Muzio Pansa<sup>8</sup>

canz., *Hor ch'al mio gran signor cinta la chioma*

Francesco Pinto<sup>9</sup>

son., *Cingi hormai, Roma, le dorate chiome*

Carlo Rabasco<sup>10</sup>

son., *L'Aria chiara si scuopre e si asserena*

Ottaviano Rabasco

son., *Rinova omai le prime glorie, o Roma*

son., *Mentre par che la terra e 'l ciel gareggi*<sup>11</sup>

canz., *Io vorrei dir, ma temo*<sup>12</sup>

Giovanni Battista Scotti<sup>13</sup>

son., *Giubila l'alma Roma, altiero il corno*

son., *La nobil pianta honor del Vaticano*

*Milano. Con un sonetto pur del medesimo all'illustrissimo et reverendissimo signore il cardinale Odoardo Farnese*, Pavia, Andrea Viano, 1593, a c. [A5v], sotto l'argomento «All'illustrissimo et reverendissimo signor il Cardinale Odoardo Farnese, già fatto nella promozione di quel prencipe al cardinalato».

<sup>7</sup> Il componimento compare nelle *Rime*, Venezia, Giovanni Battista Ciotti, 1620, a p. 53, corredato della rubrica «Nel Cardinalato dell'Illustrissimo Signor Odoardo Farnese».

<sup>8</sup> La canzone è compresa nelle *Rime*, Chieti, Isidoro Faci-Pasquale Gallo-Carlo Vullietto, 1596, cc. A1r-[A4v], con titolo *Il cappello del cardinale Odoardo Farnese*.

<sup>9</sup> Il componimento è stampato su un singolo foglio sciolto con intestazione *Sonetto sopra l'illustrissimo et reverendissimo signor Duarte Farnese*, Roma, Giacomo Ruffinelli, 1591.

<sup>10</sup> Come il precedente, il testo compare nella stampa cerretana *Sonetto nella promozione del serenissimo don Duarte Farnese al cardinalato*, Roma, Giacomo Ruffinelli, 1591.

<sup>11</sup> I due sonetti sono stampati insieme su un unico foglio, preceduti dall'intestazione *Nella promozione del serenissimo Duarte Farnese al cardinalato*, Roma, Paolo Diani, 1591.

<sup>12</sup> Pubblicata separatamente dai sonetti, la canzone è edita nella stampa cerretana *Canzone d'allegrezza all'illustrissimo et reverendissimo Duarte cardinal Farnese*, Roma, Giacomo Ruffinelli, 1591.

<sup>13</sup> Pubblicati insieme in *Sonetti sopra l'illustrissimo et reverendissimo signor Duarte cardinal Farnese*, Roma, Giacomo Ruffinelli, 1591.

Muzio Sforza<sup>14</sup>

canz., *Di virtute ardente*

canz., *Con l'ali del pensiero*

canz., *Discendi homai dal Cielo*

La pubblicazione della maggior parte di questi testi avviene tramite *plaqueette* e stampe cerretane, edite nell'immediato dell'occasione, con le sole eccezioni dei componimenti di Antonio Ongaro (12), di Muzio Pansa (13) e di Muzio Sforza (21-23), inclusi nei rispettivi canzonieri del 1620, 1596 e del 1594, testi che si prospettano, a differenza dei primi, quali celebrazioni *post eventum*. Anche il sonetto di Giovanni Battista Massarengo (11) rientra in questa tipologia, essendo inserito in una *plaqueette* scritta per l'occasione di alcuni viaggi di Ranuccio Farnese, fratello maggiore di Odoardo, svolti a due anni di distanza dall'acquisto della porpora, manifestando dunque un intento encomiastico del poeta rivolto al duca, piuttosto che al neocreato cardinale<sup>15</sup>. Non è tuttavia possibile escludere a priori che i componimenti di Ongaro, Pansa e Sforza non siano circolati anche prima, a stretto giro dall'occasione, in forma manoscritta o in stampe cerretane non conservatesi. Non si registrano,

<sup>14</sup> Le tre canzoni sono comprese in *Rime [...] parte seconda*, Roma, Guglielmo Facciotti, 1594, cc. [6v-13r], ognuna preceduta da un lungo argomento, con esplicitazione dei modelli e delle immagini svolte. Nel primo argomento è offerta anche la presentazione della triade: «Queste tre Canzoni sorelle le compose il Poeta in tempo che l'Illustrissimo Sig. D. Odoardo Farnese fratello del Duca di Parma fu promosso al Cardinalato. Et le mandò dopo a lui dalla sua Terra. In questa prima per la maggior parte va toccando del legnaggio d'esso Cardinale, et massimamente della casa Farnese d'Austria, et di Portogallo; nascendo la sua madre Maria Principessa di Parma, da Odoardo fratello d'Emanuele Re di Portogallo, et d'Isabella, moglie di Carlo Quinto, et madre del Catolico Re Filippo» (c. [6v]). La seconda canzone è invece così presentata: «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» ([c. 9r]). Conclude la terza, con il seguente argomento: «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. Et la invita a dire in quanti luochi s'havea fatto festa per quella promotione» ([c. 11r]). Per un approfondimento cfr. in questo volume il saggio di Federica Pich.

<sup>15</sup> Poi riassorbito nel canzoniere dello stesso autore, *Rime farnesiane*, Augusta, Giovanni Pretorio, 1598, p. 18.

invece, raccolte miscellanee create appositamente per l'evento. Dal punto di vista delle tipologie testuali unico risulta, allo stato attuale dell'indagine, il caso del *tetrasticon* latino di Antonio Luciani<sup>16</sup>, mentre si evidenzia il prevalere del sonetto sulle canzoni (solo cinque) e l'assenza di altri metri (non si contano, ad esempio, madrigali).

Gli autori censiti sono per lo più minori: poeti come Giovan Battista Marino, Tommaso Stigliani, Bernardino Baldi o ancora Guidubaldo Benamati scrivono in lode del cardinale, ma non per l'occasione specifica della sua creazione. Sconosciute restano per ora le figure di Antonio Luciani; di Francesco Pinto, di cui è noto un solo sonetto; e Giovanni Battista Scotti (di Narni), autore di due sonetti in elenco. Dei due fratelli Rabasco sappiamo che arrivano a Roma al seguito dei Farnese partendo da Marta, comune sul lago di Bolsena, dove risultano inseriti nella corte farnesiana già dal 1580. Carlo fu anche preposto di Marta, Ottaviano invece è citato nelle fonti come medico ed ecclesiastico, oltre che probabile sodale dell'Accademia dei Gelati<sup>17</sup>. I due fratelli, dunque, piuttosto che letterati di professione, sono forse da considerare funzionari dell'*entourage* farnesiano che occasionalmente hanno nutrito velleità poetiche. Più definito è invece il profilo di Alessandro Guarnelli, già da tempo alla corte del cardinale Alessandro Farnese, di cui fu anche segretario: la *plaque* di testi per la porpora di Odoardo è forse tra gli ultimi suoi lavori, considerato che muore proprio nel 1591<sup>18</sup>. Esterno alla corte che fu prima del Gran Cardinale e poi di Odoardo è invece Giovanni Battista Massarengo, poeta e compositore al seguito del fratello di Odoardo, Ranuccio Farnese, duca di Parma e Piacenza dal 1592<sup>19</sup>. Più noti agli studi letterari sono i nomi di Antonio Ongaro, Muzio Pansa e Muzio Sforza, anche solo per la più lunga lista di titoli di cui risultano autori<sup>20</sup>. Già da tempo interno

<sup>16</sup> Tra i componimenti in latino censiti sempre da Martina Dal Cengio e Rosario Lancellotti non sono presenti al momento testi dedicati alla creazione cardinalizia di Odoardo.

<sup>17</sup> Per alcune notizie su Ottaviano Rabasco cfr. P. TOSINI, *Ottaviano Rabasco, un letterato dimenticato nella Roma di Caravaggio, e la 'Pallade Ignuda' di Lavinia Fontana per Marco Sittico Altemps IV*, in *Caravaggio e i letterati*, a cura di S. Ebert-Schifferer e L. Teza, Todi 2020, pp. 125-40.

<sup>18</sup> Per la biografia del poeta cfr. E. RUSSO, *Guarnelli, Alessandro*, in DBI, 40, 2003.

<sup>19</sup> Alcune notizie sulla figura del poeta e compositore in M. HRADILOVÁ, *Giovanni Battista Massarengo and his Prague Library*, «La Bibliofilia», 120, 2018, pp. 201-8.

<sup>20</sup> Se si escludono Alessandro Guarnelli e Giovanni Battista Massarengo, l'unico poeta



alla corte farnesiana è Antonio Ongaro, anche lui insieme ad Alessandro Guarnelli nel seguito di Mario Farnese: i due poeti raggiungono insieme Valentano, comune del viterbese, dove Ongaro muore pochi anni dopo la creazione di Odoardo (1593). Il sonetto da lui dedicato all'occasione è noto dal canzoniere pubblicato postumo nel 1620<sup>21</sup>. Muzio Pansa tenta a più riprese di entrare in una corte nobiliare romana o direttamente in quella pontificia, dedicando le proprie opere a diversi esponenti delle famiglie più influenti del tempo; nonostante i suoi sforzi torna a risiedere stabilmente nel natio Abruzzo dal 1588 e l'anno successivo pubblica una *plaquette* individuale di otto sonetti in morte del Gran Cardinale (iniziativa speculare a quella di Alessandro Guarnelli, anche lui autore di otto sonetti per la morte del cardinale Alessandro)<sup>22</sup>. Nel 1596 il poeta dedica a Odoardo l'intero canzoniere, aperto da una lettera dell'autore al cardinale e dalla canzone *Il cappello del cardinale Odoardo Farnese*, scritta per celebrare la sua porpora<sup>23</sup>. Come Ongaro e Pansa, anche Muzio Sforza frequenta gli *entourage* mecenateschi di altre famiglie insigni del tempo: poeta di origini pugliesi ma dal vissuto veneziano, Sforza approda a Roma nel 1590 grazie ai cardinali Guglielmo Sirleto e Alessandro Sforza, che ne affermano la fama di letterato nell'Urbe e lo rendono ben accetto non solo presso la corte farnesiana, ma anche presso quella aldobrandina del papa Clemente VIII e dei suoi cardinali nipoti. Sforza apre la seconda parte del suo canzoniere, edita nel 1594, con una lettera di dedica dell'intero

di cui conosciamo altri titoli oltre quello qui citato per la creazione cardinalizia di Odoardo è Ottaviano Rabasco, autore anche di una *Canzone di buon successo nella Coronatione di Papa Clemente VIII* (Roma, Paolo Blando, 1592); de *Il convito, ovvero discorsi di quelle materie che al convito s'appartengono* (Firenze, Giovanni Donato e Bernardino Giunti, 1615), opera legata all'Accademia romana degli Incitati e quella bolognese dei Gelati, e della *Pallade ignuda* (Roma, Facciotti, 1605), oggetto dello studio qui citato in nota 16. Non si hanno invece notizie di pubblicazioni a nome degli altri minori, Antonio Luciani, Carlo Rabasco e Giovanni Battista Scotti.

<sup>21</sup> Per un profilo del poeta cfr. D. MANZOLI, *Ongaro, Antonio*, in DBI, 79, 2013.

<sup>22</sup> Cfr. A. GUARNELLI, *Sonetti in morte dell'illustrissimo et reverendissimo Cardinal Farnese del Cavalier Guarnello*, Roma, eredi di Antonio Blado, 1589; per i componimenti scritti in morte del cardinale Alessandro Farnese cfr. in questo volume il saggio di Paolina Catapano.

<sup>23</sup> Sul poeta cfr. F.F. GALLO, *Pansa, Muzio*, in DBI, 80, 2014.

volume al cardinale Odoardo, lettera che in qualche modo introduce le tre ‘canzoni sorelle’ scritte per la creazione a cardinale del giovane Farnese<sup>24</sup>.

La raccolta di queste brevi notizie biografiche supporta una analisi ragionata del *corpus*, consentendo di comprendere meglio l’interazione tra iniziativa poetica del singolo autore e i suoi rapporti con il mecenate: è forse possibile osservare, infatti, che le *plaquette* occasionali diffondono i testi di scrittori appartenenti all’*entourage* che fu del Gran Cardinale e dei quali, salvo rari casi, non si conservano prove letterarie rivolte all’esterno dell’ambiente farnesiano<sup>25</sup>. Dall’altra parte, i componimenti scritti per l’occasione ma editi in canzonieri successivi all’evento appartengono a poeti legati sì ai Farnese, ma non in modo esclusivo rispetto alle altre realtà mecenatesche del tempo.

Altre riflessioni si possono invece condurre guardando ad alcuni aspetti materiali di queste stampe occasionali: per i tipi di Giacomo Ruffinelli, tipografo romano dall’identità ancora discussa<sup>26</sup>, pubblicano i loro testi Pinto, Scotti e i fratelli Rabasco. I componimenti di Pinto e di Carlo Rabasco, unici e per di più brevi, trattandosi di due sonetti, consentono al tipografo di includere nello stesso specchio di stampa del testo anche

<sup>24</sup> Per notizie sull’autore cfr. I. NUOVO, *Muzio Sforza*, in *Puglia neo-latina: un itinerario del Rinascimento fra autori e testi*, a cura di F. Tateo, M. de Nichilo e P. Sisto, Bari 1994, pp. 311-31; e F. TATEO, *Petrarchismo spirituale. La poesia sacra di Muzio Sforza*, in *Il Petrarchismo: un modello di poesia per l’Europa*, a cura di L. Chines, Roma 2006, 2 voll., vol. I, pp. 547-57. Il poeta impiega il modello delle tre canzoni sorelle, a imitazione di *Rvf* 71-73, anche per celebrare a posteriori la creazione cardinalizia di Cinzio Passeri Aldobrandini, pubblicando le *Tre canzoni sorelle [...] Fatte in lode dell’illustrissimo et reverendissimo monsignor Cinthio Aldobrandino ampissimo cardinale di san Giorgio*, Roma, Guglielmo Faciotti, 1595.

<sup>25</sup> Con l’eccezione, sopra ricordata, di Ottaviano Rabasco (cfr. nota 19).

<sup>26</sup> Cfr. F. PIGNATTI, *Ruffinelli Venturino*, in DBI, 89, 2017: il nome di un Giacomo Ruffinelli risulta in una ventina di edizioni stampate a Roma tra il 1584 e il 1591, spesso associato ad altri stampatori e tipografi attivi nell’Urbe, come Francesco Zanetti, Vincenzo Accolti, Bartolomeo Bonfadini, Bartolomeo Grassi. Dubbia l’identificazione con il Giacomo Ruffinelli mantovano in disputa con gli Osanna (c’è solo un documento con una doppia sottoscrizione, Mantova e Roma, del 1575; cfr. D.E. RHODES, *A Bibliography of Mantua: IV. Giacomo Ruffinelli, 1547-1589*, «La Bibliofilia», 59, 1957, pp. 23-34). L’identificazione invece è data come certa in *Dizionario degli editori, tipografi, librai itineranti in Italia tra Quattrocento e Seicento*, coordinato da M. Santoro, Pisa-Roma 2013, 3 voll., vol. III, pp. 879-80.

l'intestazione e lo stemma del cardinale Odoardo, elementi che invece sono assenti nella pubblicazione dei due sonetti di Scotti, corredata delle sole indicazioni tipografiche in calce ai testi. È probabile che la stampa di Scotti prevedesse un frontespizio autonomo rispetto al componimento, come quello che Ruffinelli realizza per la *Canzone d'allegrezza* scritta per l'occasione da Ottaviano Rabasco. Di questo si conservano anche due sonetti per il medesimo evento, editi questa volta da Paolo Diani, altro tipografo romano che probabilmente chiude la propria attività proprio nel 1591<sup>27</sup>. Anche qui lo spazio occupato dai due componimenti non consente di includerli in uno stesso specchio di stampa insieme allo stemma cardinalizio, diversamente da quanto accade in un'altra edizione Diani per l'occasione, la *plaquette* autoriale di Alessandro Guarnelli, dove il primo componimento è sormontato da intestazione e stemma. Entrambe le copie superstiti della stampa dei sonetti di Rabasco, una in Biblioteca Universitaria Alessandrina di Roma e l'altra in Biblioteca Apostolica Vaticana, risultano prive del frontespizio, forse perduto: la copia vaticana, tuttavia, consente di avanzare alcune ipotesi sulla pubblicazione di Antonio Luciani, unica cerretana tra quelle prese in esame di cui non si possiedono le informazioni editoriali. Nell'esemplare conservato in Vaticana, infatti, i due sonetti di Rabasco sono rilegati insieme ai componimenti di Antonio Luciani, che partecipa all'encomio sempre con due sonetti e il *tetrasticon* latino, tre testi pubblicati tutti insieme in un'unica facciata: l'accostamento della carta di Luciani con i sonetti di Rabasco consente di

<sup>27</sup> Romano di nascita, Paolo Diani (1584-1595) è tipografo attivo a Roma, dove lavora sia da solo, presso San Marcello, sia in società con il fratello Tito, in via dei Giubbonari, dal 1583 al 1591. Nell'Urbe Tito collabora inizialmente anche con Bartolomeo Bonfandini; separatasi, apre col fratello Paolo l'officina tipografica in via dei Giubbonari, attiva dal 1586 al 1590. Stampano circa una cinquantina di edizioni in cinque anni, collaborando spesso con altri (Bartolomeo Grassi, Angelo Ruffinelli, Bernardino Donangeli, Giovanni Martinelli, Girolamo Franzini). Nel 1589 Paolo, ancora in attività con il fratello, inizia a lavorare in proprio e nel 1590, quando chiude la sede di via Giubbonari, apre un'officina a San Marcello che resta attiva per un altro anno, fino al 1591. In tre anni di attività Paolo realizza circa venti edizioni, soprattutto avvisi, orazioni, e rime di autori del tempo, continuando la linea editoriale già condivisa col fratello, rivolta soprattutto a opere di interesse coevo e locale (cercando di far fronte alle spese e agli scarsi guadagni anche con la pubblicazione di opere minori); cfr. *Dizionario dei tipografi e degli editori italiani. Il Cinquecento*, diretto da M. Menato, E. Sandal e G. Zappella, Milano-Trieste 1997-2020, 2 voll., vol. I, 1997, pp. 377-8; C. CASSETTI BRACH, *Diani, Tito*, in DBI, 39, 1991.

notare l'identità tra le cornici che delimitano i bordi dei rispettivi specchi di stampa, aprendo all'ipotesi che Luciani abbia pubblicato con Diani la propria triade di testi celebrativi della porpora di Odoardo.

Stando ai materiali superstiti, dunque, l'encomio lirico del neocreato cardinale sembra concentrarsi nelle mani di due tipografi e di pochi autori, che si rivolgono al giovane Odoardo singolarmente, pur quando appartenenti a quell'*entourage* formatosi in origine intorno alla figura del cardinale Alessandro Farnese, ora ereditato dal pronipote. Questo transito da un mecenate all'altro, insieme al profilo ancora acerbo di Odoardo, ha forse determinato che le rime scritte per la porpora del giovane cardinale contribuiscano alla rappresentazione letteraria dei Farnese solo nel senso di una conferma del forte radicamento che la famiglia ha in Roma e nella Curia: non una rappresentazione del troppo giovane e poco 'caratterizzabile' Odoardo, dunque, ma un ricordo e un consolidamento dell'eredità lasciatagli dal prozio. Anche i principali temi e le immagini più ricorrenti del *corpus* sembrano suggerire questa lettura, dato che l'unico elemento effettivamente tagliato sul solo profilo di Odoardo è l'impiego del nome 'Duarte', forma che – almeno dall'analisi finora condotta – tende a scomparire negli anni successivi, quasi come se la variante iberica avesse ancora, a quell'altezza cronologica, il potere di identificare il giovane debuttante sulla scena ecclesiastica romana. La versione iberica del nome compare non solo nei frontespizi delle cerretane menzionate, ma anche nei testi: si rivolgono così al lodato Ottaviano Rabasco nel secondo sonetto (vv. 12-13: «Sicurissimo scudo a santa pace / fia DUARTE FARNESE») e nella *Canzone d'allegrezza* (v. 6: «Farnese magnanimo DUARTE»); e anche Scotti nel primo dei suoi sonetti (vv. 3-4: «[...] ch' il caro DUARTE / ha di purpureo velo il crine adorno»). Vero è che la forma italiana 'Odoardo' ben si presta alla scomposizione in due parti, 'odo' e 'ardo', e dunque al gioco onomastico che si trova impiegato nei versi in esame da Pinto (v. 9: «ODO il grato gioir, ARDO d'amore»), e più tardi, fuori dall'occasione della creazione a cardinale, anche da Giordano Gargani<sup>28</sup>.

Dello spazio che la figura del giovane Odoardo cerca di guadagnarsi fuori dal cono d'ombra prodotto dalla fama ancora imperante del prozio danno

<sup>28</sup> Cfr. G. GARGANI, *Partenia Musa [...]. All'illustrissimo et reverendissimo signore, il cardinal Farnese* (Fermo, Eredi Sertogli de' Monti et Bonibelli, 1603), la canzone proemiale *Sul fin de' lunghi erro*, vv. 81-82 a c. [a3v]: «e l'unico Odoardo, di cui Febo / dir Odo et Ardo, e scriver ne gli allori».

prova gli appellativi con cui i poeti si rivolgono al neocreato cardinale, nuova eco del gran nome dei Farnese che da sempre risuona a Roma: domina di conseguenza il tema del rinnovo e della rinascita, in alcuni casi talmente pervasivo da impostare il tessuto lessicale del componimento, come accade nel sonetto di Pinto, tutto svolto su figure etimologiche e altre forme di ripetizione legate alla radice dell'aggettivo *nuovo* (v. 2 «novi Gigli»; v. 3 «ritorna il novo secol d'oro»; v. 6 «nova pianta»; v. 7 «a noi ritorna a rinovar il fiore»; v. 14 «fior novo»). A questo tema si lega un'altra immagine, ampiamente diffusa nei testi analizzati, del rifiorire della pianta dei gigli Farnese a Roma: partendo dal fiore presente nello stemma del casato, molti dei poeti sviluppano la metafora di una pianta recisa dalla morte di Alessandro cardinale e ora tornata a germogliare grazie alla creazione a cardinale di Odoardo. Oltre ai versi appena citati di Pinto, si possono ricordare quelli del primo sonetto di Luciani (vv. 5-7: «e le foglie immortal che Roma vide / cader estinte e liquefarsi in zelo, / or germogliar nel natural suo stelo»); o ancora del secondo sonetto di Scotti (vv. 1-5: «La nobil pianta honor del Vaticano / cui già morte crudel troncò lo stelo / [ ] hor ripreso vigor di mano in mano / produce fiori»). La metafora della pianta di gigli farnesiani che torna a rinvigorire in Roma consente giochi cromatici (incrociando i gigli dorati dello stemma con la porpora cardinalizia) e predispone il terreno figurativo per altre immagini ricorrenti, come il ritorno della primavera, anzi, di una eterna primavera (che in Pinto è anche una nuova età dell'oro), che coinvolge Roma e dintorni, l'Italia e tutto il globo. In alcuni componimenti questo tema consente l'impiego del topico avvio primaverile, declinato dunque a fini encomiastici, essendo la primavera dei Farnese quella che giunge ad allietare il mondo: così avviene nel secondo sonetto di Ottaviano Rabasco (vv. 1-2: «Mentre par che la terra e 'l ciel gareggi / per onorar la stagion gradita a Flora»); e in quello del fratello Carlo, il cui intero sonetto si gioca sulla sovrapposizione tra il ritorno della primavera e la creazione cardinalizia di Odoardo<sup>29</sup>; ma anche nel primo sonetto di Luciani (vv. 1-4: «L'aspre e fiere stagion ch'acerbe e infide / tenean oppressi in lor continuo

<sup>29</sup> «L'Aria chiara si scuopre e si asserena, il Cielo e chiaro e senza un'onda giace, / Larthe liquido Argento, et ecco a Pace / Pace risponde, e i venti Eolo affrena; / gioisce il Monte, il lido e questa Arena / di Marta, a cui del dì l'eterna face / più dell'usato splende; il Ciel si sface, / Zefiro spira e 'l bel tempo rimena. / Allo splendor del gran Farnese omai / fan festa i Colli e la Campagna s'orna / di Viole e di fior bianchi e vermigli. / In Vaticano i Porporati Gigli / risorgan, nati a gl'Ostri e Regni, e torna / Primavera, che fin non havrà mai».

gielo / coloriti i giacinti e i fior del cielo / tornan, sereno april, ch'all'aure arride»). La rappresentazione di una natura partecipe di questo lieto evento si arricchisce spesso della personificazione del Tevere (presente nella canzone di Ottaviano Rabasco, dove trova spazio anche una sua prosopopea; nel primo sonetto di Scotti; nel quarto di Guarnelli; nella canzone di Pansa; e nella terza delle canzoni sorelle di Sforza). Anche la figura di Roma torna spesso personificata e in funzione interlocutoria rispetto al poeta, assumendo diverse sfaccettature: tra le più diffuse si trova Roma coronata di gigli, come nel componimento di Pinto (vv. 1-2: «Cingi hormai Roma le dorate chiome / di novi gigli») e nel primo sonetto di Ottaviano Rabasco (vv. 1-4: «[...] o Roma, / giubila, accende i fochi, alterna i chori, / hor che 'l sommo pastor dei più bei fiori / nuova corona intesse a la tua chioma»), che ben si lega all'immagine pervasiva della primavera.

In alcuni casi, invece, Roma è madre o impersona un popolo, rimasto orfano alla morte del Gran Cardinale, che ora trova una nuova guida, un nuovo padre in Odoardo: è il caso del primo sonetto di Ottaviano Rabasco, che nella prima terzina introduce l'immagine del popolo romano che, nel sentire il nome Farnese tornare tra i porporati, si «rallegra e par che 'l suo sorgente Padre / rivedan cento figli afflitti e cento» (vv. 10-11); mentre nella conclusione del testo il poeta si rivolge nuovamente a Roma (interlocutrice già nei primi versi), «chiara Madre» onorata dal nuovo titolo di «si gradito / figlio» (vv. 12-13). Spesso i testi propongono un Odoardo che interviene a sanare lo stato di instabilità in cui vessa l'Urbe: il neocreato cardinale è in questi casi difensore e portatore di pace («sicurissimo scudo a santa pace» nel secondo sonetto di Ottaviano Rabasco, v. 12), figura rassicurante per una nuova pace sperata da Roma, e insieme restauratore degli antichi fasti della città (come nel sonetto di Ongaro, 7-11: «[...] tuona per gioia e fuochi accende / Roma fra i sacri colli e le ruine; / Roma che nel tuo sangue ha sola speme / di soggiogar le genti a lei rubelle / e di saldar le piaghe ond'ella geme»). L'ultima declinazione dell'immagine di Roma è quella della città in festa, motivo che struttura la *Canzone d'allegrezza* di Ottaviano Rabasco, dove di stanza in stanza prendono voce le diverse personificazioni che partecipano ai festeggiamenti: alla prosopopea di Roma (stanza II), segue quella dell'Italia (stanza IV) e poi di Cibele (stanza V).

Altrettanto pervasivo è il tema della predestinazione di Odoardo alla porpora, declinato ora sulla linea temporale che dal passato porta al presente, per cui il giovane cardinale rinsalda l'eredità lasciata dal prozio; ora su quella che dal presente conduce al futuro, augurando al giovane cardi-

nale di giungere in età più matura al soglio pontificio. Il sonetto di celebrazione postuma di Massarengo, ad esempio, è tutto incentrato sull'auspicio per la futura elezione al papato, con un conclusivo richiamo anche agli apparati effimeri tradizionalmente allestiti in occasione della cerimonia del possesso<sup>30</sup>. Un interesse particolare, anche per la loro rarità, destano i pochi versi che alludono all'opposizione inizialmente avanzata alla creazione cardinalizia di Odoardo (come accade nei primi due versi del sonetto di Ongaro: «Vince il valor, vincono i merti al fine / cui l'invidia gli honori in van contende»; e, come si vedrà a breve, in quelli di Alessandro Guarnelli).

La giovane età del cardinale, con la conseguente assenza di meriti specifici, induce forse i poeti a ricorrere frequentemente all'argomento della predestinazione, legandola spesso al rinnovamento della gloria familiare di cui il neocreato cardinale deve farsi carico: torna dunque, a più riprese, il richiamo alla *genesis* (lode della stirpe) di Odoardo, in alcuni casi limitata alle sole figure del padre Alessandro (difensore della religione, virtuoso dell'arte militare, pio condottiero) e del prozio Alessandro (clemente, difensore degli umili e dei poveri, fermo esecutore della giustizia, sicurezza e gloria dell'Urbe), raramente ampliata a comprendere anche altri più antichi avi<sup>31</sup>. Esile in questi componimenti risulta la figura di Paolo III, citato solo poche volte (nella stanza IX della canzone di Ottaviano Rabasco; nella stanza III della canzone di Muzio Pansa; e nella stanza IV della seconda canzone di Muzio Sforza). Scarsi, ma interessanti per una riflessione sulle intenzioni encomiastiche degli autori, sono i casi in cui i

<sup>30</sup> Dopo una prima quartina che loda genericamente le virtù di Odoardo, il componimento sviluppa il solo tema della predestinazione: «Degno ben sei ne le più alte cime / seder di Pietro, ove ti destinaro / i Cieli, a cui nascesti e grato e caro, / se veri segni in te Natura imprime. / A i scettri, a le corone et a gli imperi / nato, ODOARDO, sei: colà t'aspetta / il GIGLIO d'oro e la Romana Chiesa; / intanto si preparano a l'impresa / colossi, archi, trofei, palme e cemieri, / perché trionfi tua virtute eletta» (vv. 5-14).

<sup>31</sup> Il confronto con il padre, in una accezione precettistica, trova uno sviluppo più ampio, strutturale e compatto nel *carme* che Antonio Querenghi scrisse, a mo' di *speculum principis*, nel 1586, anno del primo tentativo (fallito) di creare Odoardo cardinale, componimento riportato all'attenzione da Caterina Volpi anche per il ruolo che riveste nell'impostazione del ciclo di affreschi del Camerino e della Galleria Farnese; cfr. C. VOLPI, *Odoardo al bivio: l'invenzione del Camerino Farnese tra encomio e filosofia*, «Bollettino d'arte», 105-106, 1998, pp. 87-95; EAD., *Odoardo e il Camerino Farnese. "Virtù" politica o "virtù privata"*, in *Studi di Storia dell'Arte in onore di Denis Mahon*, a cura di M. G. Bernardini, S. Danesi Squarzina e C. Strinati, Milano 2000, pp. 81-94.

componenti menzionano Gregorio XIV, il papa che ha avuto il merito di far germogliare a Roma i gigli farnesiani creando Odoardo cardinale. Oltre alla serie di Guarnelli (discussa qui di seguito), e al secondo sonetto di Ottaviano Rabasco, il papa è nominato, anche se indirettamente, nel secondo sonetto di Luciani, componimento tutto giocato sui temi appena esposti: dopo aver ricordato in apertura la prematura età del «Giovinetto Odoardo», creato cardinale nel pieno della sua «prima stagione», quando ha appena «tre lustri», il poeta allude all'operato di Gregorio XIV nei vv. 5-7 («quando al fin piacque al gran pastor di Christo / di sublimarti a i più supremi e illustri / gradi»), per poi lodare gli avi di Odoardo (vv. 7-8: «[...] l'industri / gesti de' tuoi») e, specificamente, il padre Alessandro, che tra le «inimiche squadre» nelle Fiandre «novo Cesare appar, novo Alessandro» (vv. 13-14). Lo spazio che gli altri esponenti della famiglia Farnese e le loro imprese occupano nei testi potrebbe essere spia di una volontà del poeta di dare maggiore spessore all'operazione encomiastica veicolata dal testo, che in questo modo viene in parte svincolato dalla celebrazione esclusiva e unidirezionale di Odoardo e della sua porpora: sembra questo il respiro, ad esempio, anche della canzone di Muzio Pansa, che affida già alla canonica e incipitaria invocazione alla Musa il compito di richiamare dalle ombre dell'Averno non solo i più illustri esponenti della stirpe Farnese, ma anche gli antichi imperatori romani, affinché prendano parte ai festeggiamenti per Odoardo, immergendo fin dall'inizio la lode del neocreato cardinale nel solco delle glorie familiari. Le stanze II e III sono dedicate alla *genesis*, cui segue l'elenco di una serie di eventi soprannaturali che si sarebbero verificati il giorno della creazione cardinalizia, prova della predestinazione di Odoardo, presidio di Roma contro le figure negative di Odio, Ira, Sospetto e simili. Il poeta, tuttavia, si rivolge al nuovo cardinale solo nella conclusione, in una *captatio benevolentiae* con cui invita Odoardo a far giungere la sua clemenza fin in Abruzzo, dove Pansa risiede.

Un'intenzione analoga sembra animare anche la serie di sonetti di Alessandro Guarnelli che, nonostante la dichiarazione del frontespizio, popola i suoi versi delle lodi di altri Farnese e altre figure, lasciando ben poco spazio al giovane e neocreato cardinale. Con il primo componimento il poeta si rivolge a Gregorio XIV, il vero destinatario dell'encomio, relegando nella prima terzina la notizia della creazione di Odoardo, uno tra i molti meriti da riconoscere al papa (vv. 9-12: «Fra l'altre tue leggiadre altere imprese / come pia, come degna et chiara splende / la porpora onde ornasti il mio FARNESE»). Il secondo sonetto si apre con un discorso diretto, una sorta di trasposizione in versi delle parole con cui Gregorio XIV conferisce a Odoardo, «pargoletto heroe», la porpora (v. 10), e si



conclude con la lode della casata (v. 14: «cantar de' gran FARNESI i grandi honori»). La figura di Odoardo, fin qui marginale, guadagna maggior rilievo nel terzo componimento, dove tornano temi topici, già visti in precedenza, come Roma che spera nel ritorno delle «latine / glorie» (vv. 7-8); mentre l'ultima quartina pone l'accento sulla giovinezza del nuovo cardinale, di cui ci si domanda «quai fian d'anni maturo i pregi» (v. 12), dato che già è insignito della porpora «in sì tenera età» (v. 14). Nel quarto sonetto il dialogo è tra il poeta e Roma che torna a gioire dopo la morte del Gran Cardinale Alessandro, vero destinatario della lode del testo insieme a Gregorio XIV, celebrato nell'ultima terzina (vv. 12-14: «Suonino i colli e 'l Tebro hor lieti accenti, / e 'l Gran PASTOR, ch'a tanto ben ne scorge, / chiamiamo e santo, e giusto, e grato e pio»). Ancora a Odoardo si rivolge il poeta nel quinto sonetto, ma anche qui i veri protagonisti della lode sono gli altri esponenti della famiglia Farnese, dagli avi defunti che tornano dai campi Elisi «per coronar la giovinetta chioma» (v. 10), al padre Alessandro, «fulgor di CHRISTO» (v. 14). Il sesto sonetto si apre con una similitudine naturale che ricorda l'opposizione inizialmente fatta alla creazione cardinalizia di Odoardo (vv. 7-8: «atro nembo d'humor maligno argente / s'oppose indarno et breve fu l'offesa»), per poi concludersi con la lode di Odoardo e la gioia di Roma per l'evento. L'ultimo sonetto, poco originale in temi e immagini, si caratterizza per l'artificio retorico che gli dà forma: leggendo in acrostico le lettere iniziali di ogni verso e di ogni emistichio (opportunamente separato anche graficamente con uno spazio bianco e l'uso della maiuscola) compare la dicitura «ODOARDO FARNESE SPLENDOR DI ROMA».

Diversamente da Guarnelli, Muzio Sforza sceglie come primo interlocutore del suo encomio lirico Odoardo, che nel 1594, al momento della pubblicazione del canzoniere con le tre canzoni sorelle scritte per l'occasione della creazione cardinalizia, è insignito del titolo ormai da tre anni e, per quanto ancora giovane, sempre più determinato a imporre la propria figura sulla scena politica del tempo. Le tre canzoni presentano un'argomentazione unica e continua: la prima è dedicata alla lode delle glorie familiari, che legittimano anche la creazione del giovane cardinale; la seconda inscena un dialogo ultraterreno tra il prozio cardinale Alessandro e la madre di Odoardo, Maria di Portogallo, entrambi desiderosi di vedere Odoardo con la tiara papale, ruolo in cui potrebbe affiancare il padre e condottiero Alessandro nella difesa della Chiesa e della fede; la terza, che ha come modello dichiarato nell'argomento stesso l'ode *Descende caelo et dic age tibia* di Orazio (3, 4), la Musa attraversa tutti i luoghi del mondo in cui si festeggia la creazione di Odoardo e poi si ferma a Roma, lì dove il

papa «il buon garzon FARNESE / de l'ostro, che da tanti in van si brama, / velato havea, per far chiaro e palese / al mondo lui, già nato ad alte imprese» (vv. 10-15). Il poeta ricorda così il merito del defunto papa Gregorio XIV, inserendo il tema della predestinazione e ponendo l'attenzione sulla giovinezza del neocreato cardinale. Si sviluppa poi un lungo discorso del Tevere in festa, che ricorda la morte del suo «magno ALESSANDRO» (v. 55), ora risorto con il nome di Odoardo. Temi e motivi, dunque, non sono diversi da quelli incontrati negli altri testi, ma è forse possibile ravvisare un diverso obiettivo con cui vengono intessuti nell'encomio: nei componimenti editi nell'immediato, tali temi e motivi danno corpo all'esaltazione dell'evento e soprattutto alla figura ancora gracile, dal punto di vista letterario e mecenatesco, del nuovo cardinale; nei testi pubblicati a distanza di tempo, invece, quando l'occasione dichiarata nelle rubriche è evidentemente solo di pretesto (essendo ormai conclusa la celebrazione pubblica), l'uso degli stessi temi e motivi mira alla costruzione di un encomio più strutturato, capace di esaltare le doti poetiche dell'autore che così si promuove e presenta al nuovo mecenate. I poeti che si prestano a celebrare nell'immediato l'evento sembrano onorare il rapporto mecenatesco con il defunto prozio Alessandro, piuttosto che cercare da subito la protezione del nuovo cardinale, giunto prematuramente a ricoprire un ruolo per cui non è ancora in grado di distinguersi dai predecessori. Questi primi rilievi potrebbero essere posti a confronto con la lirica in encomio del maturo Odoardo, ossia del mecenate più affermato, attento a consolidare il proprio potere nell'Urbe sia sul piano politico che culturale. L'utilizzo di miti, *topoi* e formule encomiastiche, infatti, risulta spesso condiviso anche tra testi indirizzati a esponenti di famiglie diverse, rendendo difficile valutare fin dove un encomio lirico si costruisca rispondendo a delle indicazioni comuni all'*entourage* letterario di un singolo mecenate: nel caso di Odoardo, tuttavia, un'analisi sistematica del loro impiego nella lode potrebbe supportare nello studio dell'evoluzione della lode stessa, del suo caratterizzarsi nel corso del tempo anche sulla base della progressiva definizione della figura pubblica del cardinale, aprendo alla possibilità di valutare se e quanto l'encomio letterario contribuisca alla sua promozione.