

GIUSEPPE ALONZO

L'Arione di Giovan Battista Oddoni e la contaminazione tra generi scenici e lirici

In

La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena,

Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012, a cura di
G. Baldassarri, V. Di Iasio, P. Pecci, E. Pietrobon e F. Tomasi, Roma, Adi editore, 2014

Isbn: 978-88-907905-2-2

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=397
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

GIUSEPPE ALONZO

L'Arione di Giovan Battista Oddoni e la contaminazione tra generi scenici e lirici

La relazione mira a fornire un primo approccio alla formazione e all'elaborazione del genere idillico in Lombardia nella prima metà del Seicento, e dunque alla ricezione, in un'area refrattaria alle innovazioni della ricerca secentista, di un genere di larghissimo successo nei centri di maggiore sperimentazione barocca. Con l'obiettivo di illustrare gli aspetti osmotici tra idillio e pastorale nella Milano primosecentesca, si prende in considerazione l'esempio di Giovan Battista Oddoni, scrittore varesino che pubblicò i propri Idilli a Milano nel 1618. Viene illustrato il riuso di moduli e sequenze idilliche nell'intera vicenda letteraria dello scrittore, dalla tragedia Edemondo (Milano, 1621) alla produzione lirica (Rime, 1623), sino alla favola piscatoria Arione (Torino, 1628).

La nascita di Giovan Battista Oddoni, figlio di Branda e di Doralice Trotti di Castellazzo, va collocata a Varese nell'ultimo scorcio del XVI secolo.¹ Nel 1618, dopo una formazione non documentata, lo scrittore esordisce pubblicando a Milano per Giacomo Lantoni una raccolta di cinque *Idillii*, prima ed unica pubblicazione soggettiva di una silloge idillica prodotta da un autore e da un editore interni allo Stato di Milano. Essa tradisce in modo esibito l'orientamento innovativo e sperimentale dello scrittore, che si presenta sulla scena editoriale mirando chiaramente ai modi e ai generi della poesia contemporanea e ai gusti del pubblico e del mercato moderno. Se gli *Idillii* sono dedicati ad Angela Mozzoni Cicogna ed attestano la presenza di Oddoni presso la Villa Cicogna di Bisuschio, l'avvicinamento dello scrittore agli ambienti della corte mantovana dei Gonzaga ne rivelano, a partire dai primi anni Venti, l'affiliazione al circolo della Villa Visconti Borromeo di Lainate del conte Fabio, erede del grande mecenate Pirro. Intrinseco a circoli di grande spessore culturale e di orientamento letterario innovativo e svincolato da precetti pedagogici (insomma dalla codificazione estetica borromaica), Oddoni tenta a più riprese, ma senza riuscirci definitivamente, di entrare al servizio dei Gonzaga.

Al duca Ferdinando, infatti, lo scrittore dedica l'*Edemondo*, una tragedia a tinte forti e fosche tipicamente secentesca (Milano, Lantoni, 1621), e poi le *Rime* (Milano, Lantoni, 1623), che accostano ad un rinfoltito novero di idilli (altri quattro oltre a quelli già editi nel 1618) una selezionata sonettistica. Per un non chiaro problema con la giustizia, lo scrittore dovette però abbandonare repentinamente le proprie ambizioni mantovane, e riparare a Torino. Qui, forse grazie alla mediazione della famiglia lombarda dei Martinengo Colleoni, Oddoni entra nelle simpatie di Carlo Emanuele I, e compone la tragicommedia *Arione* (Torino, s.e., 1628) in occasione dei festeggiamenti per il compleanno della futura Madama Reale, Maria Cristina di Francia, moglie del venturo duca Vittorio Amedeo I. Nello stesso anno pubblica, sempre a Torino, un idillio encomiastico *Nel felice natale del nuovo Serenissimo Principe di Carignano*, dedicato all'infante figlio del principe Tommaso di Savoia. Rimane ucciso dalla peste nel 1630, mentre attende alla composizione di un poema eroico ed encomiastico per il duca in carica, le *Glorie di Carlo Emmanuele duca di Savoia*, rimasto manoscritto e poi disperso.

¹ Per un più ampio profilo critico e biobibliografico sullo scrittore rimando al mio *Giovan Battista Oddoni fra idillio, lirica, tragedia e pastorale*, «Annali online dell'Università di Ferrara – Sezione Lettere», VII (2012), 2, 93-120, oltre che a F. PICINELLI, *Ateneo dei letterati milanesi*, Milano, Vigone, 1670, 281-282, e F. ARGELATI, *Bibliotheca scriptorum mediolanensium*, Milano, In Aedibus Palatinis, 1745, coll. 999, 2011.

1. L'Arione

L'Arione, tragicommedia piscatoria pubblicata a Torino nel 1628 e dedicata a Carlo Emanuele I, è testimoniato da Argelati e Picinelli nelle rispettive voci dedicate a Oddoni, ma limitatamente al titolo. In effetti essa fu 'occultata' in seno ad un'eterogenea pubblicazione curata dallo scrittore nel 1628 sotto le iniziali «G.B.O.»: ciò ha reso finora impossibile l'attribuzione della favola ai non pochi studiosi che, a partire da Solerti, si sono avvicinati ad essa, provvedendone talora adespote trascrizioni.²

L'occasione del volume, che descrive cori, canti, scenari e festività, fu il ventiduesimo compleanno della «Madama Serenissima» Maria Cristina di Francia. La silloge risulta pubblicata nel 1628, poiché il frontespizio ne denuncia, almeno simbolicamente, la venuta alle stampe in quel 10 febbraio in cui Cristina compiva gli anni. Nella scelta del genere, Oddoni risentì sicuramente dell'enorme successo che i testi piscatori avevano riscosso a Torino nel primo scorcio del secolo. Quanto all'argomento, si deve ricordare *Il canto di Arione* pubblicato da Murtola tra le *Pescatorie* nel 1617, componimento marittimo in verso madrigalesco libero ma di natura non teatrale, bensì idillica, encomiastica e consolatoria. Arione, inoltre, era stato l'argomento di una rappresentazione in musica di Giovanni Capponi, messa in scena a Torino nel 1619, mentre nello stesso 1628 si recitava nella medesima città anche l'*Alceo* di Antonio Ongaro.³ Come ha osservato Marco Emanuele, Oddoni si mostra debitore anche della tradizione melodrammatica moderna, in particolare dell'*Orfeo* di Striggio e Monteverdi e dell'esperienza operistica mantovana, realtà di cui lo scrittore aveva fruito per presa diretta.⁴

Il volume contenente l'Arione è, come detto, eterogeneo, e travalica ampiamente la misura della singola tragicommedia. Il tomo, la cui responsabilità complessiva è assegnata nel frontespizio ad Oddoni, è dedicato a Carlo Emanuele I. Pubblicato in quarto incorniciato, esso comprende tre parti (le prime due con frontespizio autonomo): 1. un *Breve ragguaglio* della festa (cc. A1r-C4r = 1-23). Questa sezione è a sua volta composta da: una dedica preliminare a Carlo Emanuele I, in cui si celebrano vari

² L'Arione, insieme alle relazioni di feste in cui è compreso, è stato descritto in A. Solerti, *Feste musicali alla corte di Savoia nella prima metà del secolo XVII*, in «Rivista musicale italiana», XI/4 (1904), pp. 691-694, poi pubblicato in M. EMANUELE, *Commedie in musica, pastorali e piscatorie alla corte dei Savoia (1600-1630)*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2000, pp. 59-77. Sulle festività sabaude in generale, si ricorra all'ampia bibliografia apposta in calce al volume C. Arnaldi di Balme, F. Varallo (a cura di), *Feste barocche. Cerimonie e spettacoli alla corte dei Savoia tra Cinque e Settecento*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2009.

³ Sull'evoluzione del genere marittimo-piscatorio dall'antichità alle *Rime marittime* di Marino passando per Sannazaro rimando al contributo di Myriam Chiarla compreso in questi atti e almeno a C. PEIRONE, *Un genere di «confine»: le piscatorie*, in M. Masoero, S. Mamino, C. Rosso (a cura di), *Politica e cultura nell'età di Carlo Emanuele I. Torino, Parigi, Madrid*, Firenze, Olschki, 1999, 141-154; M. EMANUELE, *Per un repertorio delle piscatorie*, ivi, 529-552; R. GIRARDI, *Il codice piscatorio fra Venezia e il Mezzogiorno: dal latino al volgare*, in D. Canfora e A. Caracciolo Aricò (a cura di), *La Serenissima e il Regno. Nel V Centenario dell'Arcadia di Iacopo Sannazaro*, Atti del convegno internazionale (Bari, 4-5 ottobre – Venezia, 7-8 ottobre 2004), Bari, Cacucci, 2006, 327-343; ID., *Finzioni marittime. Travestimento e mito nella civiltà di corte*, Roma, Bulzoni, 2009. La presenza di Arione nella tradizione piscatoria italiana, a parte i casi citati, non è comunque particolarmente diffusa (Rota gli dedicò la conclusione della sua quarta egloga). Già in Tasso (*Rime, Occ.* 1124) Arione aveva rappresentato una controfigura del poeta moderno, mentre Marino gli aveva riservato un ricordo nel componimento incipitario delle *Rime marittime*. Si confrontino infine le fonti classiche: Ov. *Fast.* II 79-118; Erod. *Hist.* I 23-24; Hygin. *De astron.* II 17, 3; Hygin. *Fab.* CXCIV; Aul. Gell. *Noct. act.* XVI 19; Fronton. *Arion.*; Lucian. *Dial. mar.* IX 8, 1; Plut. *Sept. sap. conv.* 160F-162B.

⁴ M. EMANUELE, *Per un repertorio delle piscatorie...*, 541-544. Una lettura dell'Arione, sia metrica che critica, è fornita da ID., *Commedie in musica...*, 29-32, 47-56.

membri del casato sabauda (tra cui il principe di Carignano) e si descrive l'assetto iniziale delle «vaghe e sontuose machine» della festa; una serie di poesie francesi in due quartine ciascuna, vergate dal segretario savoiano Antoine-Philibert Bailly (*alias* Albert),⁵ in cui «un coro intero di tutti gli antichi favolosi dei (trattone gl'infrausti), di varie tele d'oro proporzionatamente vestiti, con una musica francese da vari stromenti accompagnata, cominciò la Serenissima in questa maniera a salutare»; due prose che celebrano il tripudio per l'*entrée* della festeggiata, con tanto di mimesi oceanica a Palazzo Madama e di simulacro navale costruito *in loco* allo scopo:

Finito ch'ebbe Nettuno, si raddoppiarono d'ogni intorno le musiche e le sinfonie, in modo che si credeva che o quel teatro in cielo fosse traslato, o che 'l cielo stesso fosse nel teatro con l'armonia disceso. E mentre quelle finte deitadi a questa verace dea di glorie così fatti tributi d'onor rendevano, quella gran sala un ondeggiante mare divenne. Ed ecco che mentre l'onde con crespia corrente si avanzavano, una gran nave sopra d'esse alteramente comparve, che con placido movimento verso la Serenissima se ne veniva, continuando sempre la soave armonia de le musiche e suoni.⁶

A questo punto, accompagnati da uno stuolo, il duca e la Madama montano sulla nave e, con il sostegno dei congegni del teatro, vi fanno una sorta di viaggio, intrattenendosi ad una mensa allestita sull'imbarcazione stessa. S'innesta qui il 'prologo' dell'*Arione*, «favola marittima» che si riferisce rappresentata «da' musici di corte mentre lietamente si cenava, in canto recitativo, accompagnato da vari suoni», e che, come l'*Orfeo* di Poliziano,⁷ viene scusata per le imperfezioni dovute alla «brevità di due sol giorni di tempo ne' quali, per l'onore che n'ebbi del comando di S.A.S., mi convenne comporla». Le musiche per la recita furono composte da Paolo Bisogni, al soldo del principe-cardinale Maurizio di Savoia,⁸ e le scene interpretate, tra gli altri, da Angelo Ferrotti detto Romano (nella parte femminile di Dori) e Francesco Bontempo (*Arione*);⁹

2. *l'Arione* (cc. D1r-H1v = 25-58),¹⁰ «favola marittima» in tre atti con scena in Corinto, introdotta dalla tavola dei personaggi e da un sonetto di argomento e d'encomio (intitolato *Prologo*, in cui interviene la Musica in persona) per Carlo Emanuele e la «Serenissima». La 'favola' è abbastanza semplice: Dori, consolata dall'amica Armilla, crede Arione, suo amante e cantore, naufragato e morto in mare; ma Arione sta tornando da lei sul dorso di un delfino, che lo ha salvato dalla morte in mare. Altri pescatori, nel frattempo, alternano canti di vario amore, appagato e non corrisposto: tra questi si distingue Aci, pretendente di Dori. Egli, per gelosia, fa credere a Dori che Arione sia già morto annegato, asserendo di aver assistito alla scena. Proprio mentre Dori eleva il suo lamento funebre, Arione ritorna; Aci, trovandosi in difficoltà, riesce a far credere a Dori che Arione sia in realtà un fantasma da fuggire. Arione è condotto

⁵ Si veda M. Costa (éd.), *Albert Bailly quatre siècles après sa naissance (1605-2005)*, Actes du Colloque International (Aoste, 8-9 octobre 2005), Aoste, Imprimerie Valdôtaine, 2007.

⁶ Di questa festa scenica esisteva un disegno, per cui si veda C. ARNALDI DI BALME, *Le feste di corte a Torino tra spazi reali e itinerari simbolici*, in *Feste barocche...*, 27-39.

⁷ Nella dedica a Carlo Canale, Poliziano aveva finto di aver composto l'*Orfeo* «in tempo di dua giorni».

⁸ Su Paolo Bisogni, B. Mann (ed.), *The madrigals of Michelangelo Rossi*, Chicago-London, University of Chicago Press, 2002, 3.

⁹ Si è citato dalle pp. 4-5, 17, 21-23 del BREVE | RAGGVAGLIO | Della sontuosissima Festa | DEL SERENISSIMO. | DVCA DI SAVOIA, | Per gli Anni felici di | MADAMA SERENISS.^{MA} | *Alli x. Febraro 1628.* | Di G. B. O., nell'esemplare conservato presso la Biblioteca Ambrosiana di Milano [S.I.G.V.1/2].

¹⁰ L'ARIONE | FAVOLA MARITIMA, | Recitata in Musica nella Festa | per gli Anni felici di | MADAMA SERENISS.^{MA} | Di G. B. O..

davanti al principe di Corinto, Periandro; in endecasillabi ‘eroici’ misti a rari settenari, il mitico poeta narra al sovrano, con spigliata vivacità narrativa, il proprio viaggio per mare e il tentato omicidio subito dai perfidi e invidiosi marinai Corone e Malarte. Costoro hanno gettato Arione in mare, ma questi ha suonato la propria cetra e ha fatto accorrere a sé vari animali marini, tra cui un delfino che lo ha salvato riconducendolo a casa. Periandro fa dunque chiamare i marinai, nel frattempo giunti a Corinto, e intanto arriva anche Dori, che Arione crede adultera con Aci. Nell’ultima scena Dori si spiega con Arione e Periandro li unisce in matrimonio, mentre Corone e Malarte sono graziati per via della festività e per volere di Arione.

Le scene dialogate, in verso molto vario (dal madrigalesco libero al quinario o al settenario rimati e non di rado baciati), sono frammezzate da un «inno» all’amore (I, 1), dal canto alternato e bucolico dei pescatori (I, 3, in verso vario ma con numerosi quadrisillabi e con rime anche tronche) e da un breve «coro» finale dei «musicisti» (III, 3, strofetta madrigalesca singola). La natura marittima e la conclusione epitalamica della favola (con le nozze tra Arione e Dori) rievocano naturalmente le festività in corso: festività nuziali (cioè per la moglie del futuro duca, riprodotto in un certo senso nel suo «delfino») e, allo stesso tempo, allietate dallo scenario marittimo del teatro di corte. In calce all’*Arione*, Oddoni appone inoltre un intermezzo in forma di canzonetta per il primo atto, in cui un coro di dodici sirene elogia la Madama come «cittadina del cielo in terra nata». Gli intermezzi del secondo e del terzo atto sono invece riferiti brevemente in prosa. A questo punto, nella medesima prosa in cui sono sintetizzati tali intermezzi, la corte ducale scende dalla nave e si dà inizio a un sontuoso ballo, accompagnato dai canti illustrati nella sezione che segue;

3. una serie di canzonette e sestine allegoriche in francese, di cui Oddoni cura alcune prose d’intermezzo, ed in cui vengono descritti i cori che le cantano e gli stuoli di ballerini che le accompagnano (cc. H2r-I2v = 59-68). Un gruppo di bambini interpreta una schiera di dodici amorini a seguito della canzonetta *Le temps*; dopodiché si cantano quattro sestine allegoriche in cui i continenti rendono omaggio a Carlo Emanuele, con tanto di attori e ballerini travestiti da africani, indiani d’America e turchi a fare da supporto; infine si eseguono altre quattro sestine spicciolate, in cui vengono rappresentate, sempre in francese, le quattro stagioni. Conclusa quest’ultima *performance*, la festa è finita e gli spettatori possono ritirarsi.

Oddoni però si riserva un’ultima pagina (cc. I3r-4r = 69-71), in cui propone un’allegoria morale come chiave di lettura dell’intera festività: la nave, ad esempio, avrebbe rappresentato il cuore del duca, cui la Madama è invitata ad ascendere; la favola di Arione, invece, «parve significare che l’armonia, cioè la misurata corrispondenza del variabil mare de gli umani pensieri, maravigliosamente ancora al fermo porto de’ nostri desideri ci conduce». Come d’altro canto ha visto Marco Emanuele,¹¹ l’intera vicenda di Arione non è che un correlativo mitologico della storia dei letterati e poeti che, arrischiati nel mare delle committenze, giungono finalmente all’accogliente porto della corte sabauda, di cui Carlo Emanuele è l’ottimo principe e mecenate, insomma il Periandro della situazione.¹² Non deve comunque stupire il fatto che, dietro una rappresentazione scenica sostanzialmente evasiva e festosa, si volesse alludere a qualche sottosenso allegorico: era consuetudine ormai invalsa specialmente a Torino, laddove i

¹¹ EMANUELE, *Commedie in musica...*, 55.

¹² Arione, a questo punto controfigura di Oddoni e pertanto molto anomalo rispetto al personaggio mitologico, aveva ricordato, rivolto a Periandro, che «ove il Po nasce» governa un «purpureo Signor» che «applaude ai cigni | e lor porge aura dolce, esca cortese» (*Arione*, III, 1, p. 48).

generi teatrali, compresi i balletti, erano sovente subordinati a meccanismi allegorici di tal sorta, da porre in dialogo con la retorica tesauriana e l'iconologia moderna.¹³

2. Contaminazione ed osmosi fra i generi

L'accesso di sequenze tragiche nella letteratura evasiva rappresentava, nel Seicento, un aspetto non particolarmente sorprendente. Si trattava, da un lato, di uno dei frutti della contaminazione tra generi tipica del secolo,¹⁴ e, dall'altro lato, di un espediente non poco remunerativo per attrarre i gusti di un pubblico sempre più vorace di componimenti brevi e dalle tinte forti e melodrammatiche, fossero essi di stampo lirico-amoroso o anche mitologico. Certo, si pensi all'*Adone*, la formulazione del tragico nella poesia d'evasione era soggetta a numerose strategie lenitive,¹⁵ ma non si può negare che, pur nelle inevitabili differenze d'intreccio rispetto alla tragedia vera e propria, componimenti di tipo patetico-epistolare come il *Testamento amoroso* avessero basato il proprio successo su un' enfasi lacerante ai limiti dell'orrido.¹⁶ D'altro canto, non si deve dimenticare come neppure gli scrittori prevalentemente propensi al tragico avessero tralasciato di contaminare i loro capolavori con temi e sequenze 'intruse': basti il caso di Federico Della Valle, che aveva trasposto *in minore*, nella tragicommedia *Adelonda di Frigia*, non pochi motivi esibiti dalle più impegnative e note tragedie storiche e bibliche, primo fra tutti quello, inflazionato, della ragion di stato in conflitto con le pulsioni degli individui.¹⁷

Proprio a Milano, d'altronde, nel 1589 si era rappresentata l'*Orangia*, una tragedia entro la cui densa e complessa testura l'autore, il patrizio Giovan Battista Visconti, aveva incastonato una vera e propria egloga pastorale, la cui funzione evasiva rappresentava in realtà una forte innovazione sotto il profilo della contaminazione e dell'ibridismo di un genere tradizionalmente considerato regolare e incorruttibile.¹⁸ Nella tragedia milanese cinque-secentesca, insomma, il *delectare* interveniva a corrugare un *docere* pur sempre prevalente, almeno nei propositi: il fatto che la punizione finale di Edemondo sia rappresentata da Oddoni non tanto come fatale pena dell'incolpevole,

¹³ A. GRISERI, *Le metamorfosi del barocco*, Torino, Einaudi, 1967, 147-155; L.C. GENTILE, *Araldica ed emblematica nei balletti della corte dei Savoia*, in M.-T. Bouquet Boyer (éd.), *Les noces de Pélée et Thétis (Venice, 1639-Paris, 1654)*, Bern, Lang, 2001, 183-207.

¹⁴ S. Morando (a cura di), *Instabilità e metamorfosi dei generi nella letteratura barocca*, Venezia, Marsilio, 2007.

¹⁵ M. CORRADINI, «*Adone*: il tragico e la tragedia», «Studi secenteschi», XLVIII (2007), 39-87.

¹⁶ Su questo idillio, attribuito parte a Marino e parte ad Achillini, e che si legge ora in G.B. MARINO, *La Lira*, III, a cura di M. Slawinski, Torino, Res, 2007, 29-36, si veda A. COLOMBO, *I «riposi di Pindo»*. Studi su Claudio Achillini (1574-1640), Firenze, Olschki, 1988, 126-130.

¹⁷ G. ROMEI, *Federico Della Valle*, *DBI XXXVII* 739-744, al quale si rimanda anche per la bibliografia specifica (da Croce in poi), cui si aggiungono L. SANGUINETI WHITE, *Dal detto alla figura. Le tragedie di Federico Della Valle*, Firenze, Olschki, 1992, e A. BIANCHI, *Il dolore che uccide e la femminilità pericolosa nell'«Adelonda di Frigia» di Federico Della Valle*, «Lettere italiane», LIV (2002), 2, 242-261, e le edizioni delle *Opere* a cura di M. Durante, Messina, Sicania, 2005, e di M.G. Stassi, Torino, Utet, 1995.

¹⁸ N. PEDUZZI, *La tragedia in ambiente nobiliare attraverso un inedito: l'«Orangia» di Giovan Battista Visconti*, in A. Cascetta, R. Carpani (a cura di), *La scena della gloria. Drammaturgia e spettacolo a Milano in età spagnola*, Milano, Vita e pensiero, 1995, 63-114: 81-85. Possono inoltre fornire utili coordinate il contributo di M. SARNELLI, *Col discreto pennel d'alta eloquenza. Meraviglioso e classico nella tragedia e tragicommedia italiana del Cinque-Seicento*, Roma, Aracne, 1999, e la collettanea E. Mosele (a cura di), *Dalla tragedia rinascimentale alla tragicommedia barocca: esperienze teatrali a confronto in Italia e in Francia*, Fasano, Schena, 1993, ma soprattutto, per il caso lombardo, il saggio di A. CASCETTA, *La «spiritual tragedia» e l'«azione devota»*. Gli ambienti e le forme, in *La scena della gloria...*, 115-219.

quanto piuttosto come giusto castigo per l'incontinente¹⁹ è aspetto collegato a questo orientamento didattico, in cui i germi del «melodramma» vero e proprio fungono da strumento di trasmissione pedagogica, da «azione devota», insomma.²⁰

Alla luce di queste cursorie considerazioni, non deve apparire sorprendente l'osmosi che Oddoni esibisce fra i vari generi da lui praticati; tuttavia, il fatto che tale operazione venga condotta con disinvoltura da uno scrittore così municipale e marginale deve intendersi come il segnale della sua scontata e quasi meccanica proponibilità sul mercato: la traslazione di un genere nell'altro, come si sta per osservare, non avviene infatti attraverso un intervento sistemico sui codici e sugli stili, bensì su singole tessere, stilemi e lessemi che recano nel genere 'd'arrivo' le tracce più superficiali di quello 'di partenza', senza dunque alterare dell'uno e d'altro i radicali di presentazione maggiormente caratterizzanti (ad esempio lo scioglimento dell'intreccio).

L'osservanza dei codificati statuti di genere cedeva pertanto, più che ad un sistema letterario alternativo e consapevole, alle istanze di un mercato onnivoro e di una lettura individuale, insomma di una fruizione dei testi che, pur di natura teatrale, si prediligeva immediata e pertanto scollata dalla rappresentazione scenica. Ciò liberava questa produzione dal vaglio di un sistema di valori condiviso, circoscrivendone la ricezione ai gusti prevalenti del singolo o della corte, comportando di conseguenza una fluidità ben più radicale: quella, cioè, fra letteratura teatrale e letteratura 'non teatrale'.

L'esperienza tragica dell'*Edemondo* rappresentò per Oddoni l'occasione di riformulare ed affinare il proprio codice idillico, attingendovi a piene mani per cimentarsi in un dramma sublime nell'intreccio infausto, ma melodrammatico nella prassi lirico-amorosa. Anzi, si potrebbe sostenere che la natura tragica dell'*Edemondo* sia 'giustificata' da Oddoni attraverso l'inserzione di sequenze 'obbligate' (come il lungo e funesto monologo del consigliere Melete sulla ragion di stato, I, 3, pp. 27-29), e di temi 'dovuti' (come il vaticinio, il fato, l'incesto), ma che questi intervengano solo modificando l'intreccio di una testura sostanzialmente lirico-melodrammatica. Lo conferma il fatto che, per quanto ciò possa apparire paradossale, l'*Edemondo* mutua alcuni di questi temi tragici dal codice idillico che lo scrittore andava parallelamente perfezionando.

Il lamentoso monologo di Apollo per la morte di Giacinto, compreso nella parte finale dell'idillio *Hiacinto* (vv. 463-475), non solo fa enfatico appello alla «colpa» del «fato», ma ricorre altresì alla formula della minaccia apocalittica, «giusta vendetta» che, non potendo vibrare su se stessa perché immortale, la divinità si propone di scagliare sulla «Terra» e persino sul «Cielo». Non a caso, una tale esasperazione catastrofica non appartiene alla placida tradizione del mito, e rappresenta un'innovazione introdotta dallo scrittore moderno.²¹ Ma il modulo – che Marino avrebbe codificato con il lamento di Venere per Adone, segnatamente nelle sue propaggini autolesionistiche e 'blasfeme' (*Ad.* XVIII 143-146) – torna anche negli idilli di argomento strettamente amoroso.

Nella *Lilla dolente*, ad esempio, il lamento della donna abbandonata (vv. 139-166, enfaticamente debitore dell'archetipo dell'*Arianna* di Marino) ricorre sistematicamente a valori tragicamente connotati: la disperazione, il fato avverso («stella perversa»), il manicheismo nel giudizio sulle azioni umane («ingiusto tuo sdegno», «fallo»), la fede, la

¹⁹ La tesi è espressa chiaramente nella dedica della tragedia: «dalla caduta di Edemondo per un fallo d'incontinenza [...] impareranno i cativi a fuggire la balza de' vizi».

²⁰ PEDUZZI, *La tragedia in ambiente nobiliare...*, 113-114.

²¹ Si riscontri *Ov. Met.* X 162-219. L'Anguillara (*Metamorfosi*, X, 73-98), pur non ricorrendo alle formulazioni apocalittiche qui sperimentate da Oddoni, aveva tuttavia già impiegato, per enfatizzare il lamento di Apollo, espressioni tragiche di natura moralizzata e devozionale, come «colpa» e «peccato». Marino avrebbe poi perfezionato l'orientamento apocalittico di Oddoni (*Ad.* XIX 60).

colpa («l'vacillar di fede è colpa grave») e persino il peccato, tema tanto anomalo nella testura idillica che, quando compare accostato ad espressioni religiose, queste ultime vengono censurate («non pecchi già tu, pecca il mio [cielo]»). Al di là della sproporzione del sistema di valori chiamato in causa, non necessita di particolari commenti l'orientamento apoftegmatico, paradigmatico e anaforico che incornicia le citazioni riportate, e che rappresenta un'altra esorbitazione piuttosto evidente rispetto alla 'sintassi' idillica codificata.

Questo fitto materiale, come detto, approda senza grandi variazioni nella tragedia vera e propria, la quale però, a sua volta, è per tratti 'affetta' da apporti del codice lirico. Nel monologo di Sarmace affranto perché Edemondo gli ha sottratto Lidia (I, 4, p. 29), sequenza di per sé paragonabile all'omologo assolo di Aci per Dori, compaiono sia formule tragiche comuni all'esperienza idillica, caratterizzate da soluzioni espressive ingegnose e ridondanti («disperate speranze»), sia moduli prettamente estratti dal lessico amoroso («poiché la donna mia fatta è d'altrui, | frali vetri, speranze, ahi, come vivo?»), che come si nota umiliano le pretese 'sublimi' della «ruina» in atto. La denuncia dell'«empio Fato» e l'invettiva contro la divinità («Son lassù mostri d'ira?») tornano invece nel monologo tragico di Lidia che ha scoperto l'incesto (IV, 3, p. 95), senza grandi alterazioni rispetto agli omologhi discorsi idillici di Lilla o di Apollo in *Hiacinto*. Anche il motivo della divinità afflitta perché fatalmente costretta a vivere subisce un riuso pressoché invariato rispetto alle più collaudate formule amorose («per doglia maggior mi tiene in vita»), e stessa sorte tocca all'ingegnosità della 'doppia morte', che, presente ad esempio nell'*Orfeo* mariniano, è esibita da Oddoni nel finale del drammatico monologo di Tomiri, madre di Edemondo e Lidia («or doppiamente mori»), e dunque al culmine dello scioglimento tragico (V, 5, pp. 133-134).

Se, insomma, lo scrittore non aveva né avrebbe mai proposto idilli di carattere spiccatamente tragico-amoroso, l'*Edemondo* interveniva sorprendentemente a sopperire a tale difetto, esibendo quelle irriducibili enfasi che Oddoni andava tralasciando nella propria produzione idillica, postulandone forse una poetica 'moderata' e 'composta', allorché altri autori non lesinavano idilli dagli esasperati toni tragici e con apostrofi ai limiti della contumelia.²²

Anche motivi amorosi più complessi, cui Oddoni aveva e avrebbe fatto ricorso negli idilli, trovano nella tragedia una collocazione rinnovata. Nel coro dell'atto primo, ad esempio, Oddoni azzarda un'impegnativa interpretazione neoplatonico-filosofica dell'innamoramento, trascendendolo nella virtù e nella bellezza divina e dunque profondendolo nell'anima, mediante il ricorso ad un lessico specifico citato con meccanica acribia più che con consapevole riuso: l'«alma del mondo» è dunque «rara fattura | de l'eterno Fattor», «verace imago» della «valorosa bellezza», capace di «trasformar [...] nel Ciel la Terra, e ne la Terra il Cielo» (I, coro, pp. 33-34). Questi temi, sempre in chiave sostanzialmente esornativa, erano latamente oggetto dei primi due idilli del 1618, ma sarebbero tornati protagonisti nella riscrittura delle *Lodi* pubblicata nel 1623, laddove proprio su di essi si sarebbe concentrato il *labor limae* dello scrittore: l'esperienza tragica, forse, ne aveva suggerito una rilettura più convenevole, insomma coerente con le ambizioni di un componimento lirico.

In questo senso, l'osmosi tematica fra idilli e sonetti che interviene nelle *Rime* del 1623 appare fenomeno alquanto scontato: si riecheggiano, infatti, temi generali e prevedibili come l'abbandono, ma anche più specifici come la 'scrittura di sangue', che appare nel sonetto IV (*Gli mandò la S.D. una carta scritta col proprio sangue*), e che come detto proviene

²² D. CHIODO, *L'idillio barocco e altre bagatelle*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2000, 124.

dal *Testamento amoroso*, già presente negli *Idillii* 1612 di Bidelli. Il motivo del ritorno al luogo dove l'amata aveva abitato, presente nei sonetti XXVII e XXX, ricompare invece nell'idillio *I diletti d'amore*.

Come nella tragedia, anche nell'*Arione* le parti maggiormente debitorie dell'esperienza idillica sono i monologhi, naturalmente sensibili tanto al sottogenere patetico del lamento quanto all'enfatica performatività melodrammatica. Nella favola i monologhi sono solo due, e spettano a Dori e ad Arione («sopra il delfino»),²³ interpretati effettivamente dagli attori più virtuosi e in grado di sostenere protratti e impegnativi interventi canori. Sotto il profilo stilistico-retorico è opportuno segnalare che, probabilmente in conformità con il più vivace e disinvolto codice estetico sabauda, Oddoni esibisce nella tragicommedia una volitività metaforico-concettuale in larga parte superiore a quella sperimentata nelle opere 'milanesi'. Ciò nonostante, l'*Arione* difetta di quell'impronta catalogica che in una parte della tradizione marittima (dall'alieutica antica di Ovidio e soprattutto Oppiano alle egloghe di Baldi sino a Murtola) aveva interessato la rappresentazione delle specie ittiche: ciò determina altresì la stringatezza della favola marittima, che si risolve in poche pagine e che, evidentemente, doveva fungere solo da contrappunto letterario di un ben più maestoso apparato scenico. Anche sotto questo profilo, dunque, la tragicommedia sembra recuperare i modi dell'idillio pretiano, preferendo alle interminabili rassegne paesistico-creaturali della *Sampogna* la linearità vaga e semplificata della tradizione bucolico-idillica, che muoveva, scevra da innervamenti georgici, alieutici o catalogici, fin dall'idillio teocriteo di argomento marittimo (il XXI, *I pescatori*).

D'altronde va precisato che il non trascurabile serbatoio delle 'piscatorie' deve essere subordinato a distinzioni interne paragonabili a quelle che solitamente si applicano al macrogenere pastorale: eglogico-idillico, scenico, lirico. All'egloga e all'idillio pastorali faranno eco componimenti piscatori di natura ad essi omologa per *milieu* e dimensioni (indeterminatezza d'ambiente e paesistica; convenzionalità rappresentativa; sistema dei 'personaggi' stereotipato o allegorico; temi vari dall'amoroso all'encomiastico al morale; estensione intermedia), come le *Egloghe piscatorie* di Rota oppure il minoritario sottogenere secentesco dell'idillio marittimo (ne è esempio il *Nettuno dolente* di Scipione Errico, pubblicato tra le *Poesie liriche* a Venezia per Hertz nel 1646). Trasfigurata in ambiente marittimo, la pastorale – intesa come rappresentazione scenica – muta invece in favola piscatoria; pur nelle differenti estensioni che il genere prevedeva, e che andrebbero meglio collegate agli allestimenti, la 'traslazione' non richiedeva significative variazioni alle convenzioni d'intreccio, al netto, naturalmente, dell'eventuale osservanza di una favola mitologica di riferimento: è il caso dell'*Arione* di Oddoni o dell'*Alceo* di Ongaro. È infine segnatamente secentesca la traslitterazione del genere lirico-pastorale in lirico-piscatorio, come dimostrano non solo le *Rime marittime* di Marino (accostate nelle *Rime* 1602 alle *Rime boscherecce*), ma anche i numerosi sonetti che Murtola raccolse nel 1617 sotto l'onnicomprensivo titolo di *Pescatorie*. Più trasversale, rispetto alle tendenze appena accennate, è il genere poetico dell'alieutica, che può dirsi corrispondente alla georgica in ambito marittimo: nel Seicento piscatorio, infatti, compaiono sequenze di tal sorta – con rappresentazioni variabili dalle tecniche di pesca all'enumerazione 'didascalica' della fauna ittica – tanto in ambito lirico (tra i sonetti di Murtola, ad esempio) quanto eglogico-idillico (come nel *Nettuno dolente* di Errico).

La natura ancipite del genere praticato da Oddoni con l'*Arione* spiega almeno parzialmente l'afflusso nella tragicommedia di formulazioni retoriche e d'intreccio tanto

²³ *Arione*, II, 1 e 3.

lirico-idilliche quanto tragiche. Si consideri il monologo di Dori, che crede Arione morto in mare e se ne dispera accingendosi al lutto (II, 3, pp. 43-45). La sequenza muove anzitutto dal modulo dell'*ubi sunt?* («Dunque è spento il mio lume? | Sparito il mio conforto? | Dunque Arione è morto?»), che Oddoni aveva sperimentato nel citato monologo di Tomiri nell'*Edemondo* («Ahi figlia, ahi figlia, | sei morta? Ah, chi t'uccise?»). Non più censurati, i valori supremi e religiosi tornano sincreticamente al centro del lamento («Il paradiso mio | nudo spirto se 'n vola?»), ma appaiono mutuati, più che dalla tragedia, dalla *Lilla dolente*. Al contrario, il compiacimento lirico per i paradossi della morte amorosa si rivelano estratti non dalla conservativa esperienza idillica, ma dalle più ingegnose propaggini dell'*Edemondo*: le circonvoluzioni del monologo di Tomiri («Moristi nel morire, [...] | or doppiamente mori | ne la morte crudele») si ripropongono nel caso di Dori («ove d'Amor la genitrice nacque, | ivi morisse Amore»), forse con la sola rimodulazione del paradosso da esito di formule poliptotiche a frutto di un reticolato paronomastico, chiastico ed antitetico.

L'invettiva contro la divinità, in questo caso Nettuno («Ma tu ne fosti autore, | tu, Nettuno inuman»), è presa dalla tragedia, ma le strategie che da essa derivano sono mutate dalla formulazione idillica. Ciò vale non solo sotto il profilo stilistico (ambito in cui prevalgono le anafore), ma anche dal punto di vista tematico: nell'*Arione*, infatti, Oddoni ripropone il modulo della minaccia apocalittica, mettendo in bocca a Dori i propositi catastrofici che in *Hiacinto* aveva fatto promettere ad Apollo:

Ma fatto io di quest'occhi
due torbidi torrenti,
crudelissimo mare,
quando l'onda tua giace,
turbarò la tua pace:
farò venti i sospiri
e tenterò con mille modi al fine,
rovinoso mio mar, le tue *rovine*.

L'apparato iconografico, come si vede, è ingegnoso e analogico, ma se si vuole ammettere questa strategia come lenitiva rispetto al codice tragico, bisogna anche rilevare che essa era ben presente nello stesso *Edemondo*. All'inverso, si può notare che il titanismo di Dori appare invece in linea con una rappresentazione tragica dalle tinte forti, tanto più che costei sussume velleità divine (quelle apocalittiche dell'Apollo di *Hiacinto*) per annichilire una divinità, Nettuno, non immortale ma 'inumana'. La funzione consolatoria rispetto al lutto patito sembra rivestita dall'azione dei venti, che come da *topos* orfico seguirebbero a riprodurre il canto di Arione («canteran dolcemente»), narrandone al tempo stesso il «caso atroce»: è chiaro, insomma, che nella duplice dimensione di questo canto ('dolce' nel modo e 'atroce' nell'argomento) appare in filigrana la stessa ancipite poetica della tragicommedia.

Eppure il monologo di Dori si conclude con l'auspicio della 'ruina', ribattuta all'inizio e alla fine di un verso capitale: la dimensione consolatoria viene insomma tralasciata, e costretta a cedere ad un proposito catastrofico che, pur potendosi a pieno titolo definire 'tragico', viene 'lessicalmente' ricavato dall'esperienza idillica dello scrittore, ben più che da quella tragica. Il tragico dell'*Edemondo*, insomma, si rivela più annacquato del tragico di *Hiacinto* o della *Lilla dolente*, e, per ulteriore parossismo, la tragicommedia, che non è tragedia se non fino a un certo punto dell'intreccio, assume sequenze tragiche più dai secondi che dal primo. Questa operazione appare in certa misura conforme all'allegoria che Oddoni allegò alla relazione della festività: una trasfigurazione filosofica e morale

che forse, eccedendo alle normali prerogative di una semplice pastorale, richiedeva nella tragicommedia l'esibizione di codici teatrali sublimi, insomma la prevalenza dell'orientamento tragico-pedagogico rispetto a quello 'comico'.

A conferma di ciò intervengono altri segnali testuali. Pur in una formulazione concettuale per ampi tratti ingegnosa e metaforica (il delfino è detto da Arione, ad esempio, «animata nave» e «squamoso naviglio»),²⁴ il sistema tragico di peccato e colpa emerge poderosamente in altri luoghi. Appellandosi al cielo, Aci si rappresenta infatti come eroe tragico-amoroso mosso da un sentimento controriformisticamente carnale e dunque peccaminoso, ma altrettanto inevitabile («Sallo il Ciel, s'io peccai, | ma che dico peccai? S'io pecco ancora», I, 2, p. 32) e comunque da confessare. Dori offre di sé un'immagine altrettanto esasperata, che riprende il *topos* tragico dell'incolpevole punito e volontaristicamente destinato alla morte («Pagherolla ben io | disperata morendo, | ché se d'altri è la colpa, il danno è mio», II, 4, p. 46). La rappresentazione del bene e del male, dopo il guazzabuglio melodrammatico dei monologhi, viene infine didatticamente dipanata, con esposizione manichea, da Periandro, allorché egli domanda ad Arione di narrare «la crudeltà rapace» dei «malvagi nocchieri» e «la pietà del delfino» (III, 1, p. 47), virtù correlative ad un ordine sociale definito e finalmente ricostituito. Sarà poi Arione, con l'intervento eroico-sacrificale della grazia richiesta per i propri aguzzini, a perfezionare la *pietas* del delfino (che era pur sempre mossa da un appagamento sensibile), dimostrando una controriformistica presa di coscienza rispetto agli anni agiati e lussuosi trascorsi lontano da Corinto.

In questi termini, peraltro, soccorreva Oddoni l'esperienza milanese: qui, infatti, le pastorali di stampo guariniano rispettavano programmaticamente alcuni presupposti d'intreccio che provenivano dalle istanze di equilibrio, decoro e moralizzazione suggerite dall'estetica borromaica.²⁵ Non solo, dunque, la tragicommedia portava con sé il necessario scioglimento positivo dei conflitti irrisolti della tragedia (dall'incesto alla ragion di stato), ma s'incaricava anche di veicolare una serie di messaggi che finivano per circoscrivere il *delectare* ad un ruolo secondario rispetto al *movere* e soprattutto al *docere*. Tramiti di questo sistema di valori appaiono, nell'*Arione*, il matrimonio finale, suggello di un'unione conforme alle prescrizioni religiose e all'ordine sociale, e la grazia piamente richiesta da Arione a Periandro per i marinai che avevano tentato di ucciderlo.

Quello tra Dori e Arione appare infatti un amore perfettamente circoscritto entro gli steccati del neoplatonismo e della spiritualità (si pensi al coro dell'atto I dell'*Edemondo*), un amore eroico, insomma, cui Oddoni aveva puntualmente premesso l'*exemplum* negativo, cioè il desiderio di Aci per Dori, mosso da brama carnale e quindi ricorrente all'inganno pur di realizzarsi. Il fatto che, come detto, questo apparato amoroso rappresenti una divagazione rispetto al mito, ma anche il vero argomento dell'intreccio, ne esalta la centralità sia sotto il profilo scenico-melodrammatico, sia morale e pedagogico. La 'moralizzazione della pastorale' praticata da Oddoni s'innestava intelligentemente, inoltre, con le istanze allegorico-encomiastiche ad essa sottese: i valori

²⁴ *Arione*, II, 1, p. 38 e III, 1, p. 51.

²⁵ U. MOTTA, *L'ombra del Pastor fido. Guarini e gli autori milanesi dell'età barocca*, in B.M. Da Rif (a cura di), *Rime e lettere di Battista Guarini*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2008, 259-292. Tuttavia, a Milano, la codificazione della tragicommedia come genere 'moralizzatore' risale ad alcune tesi presenti nell'epistolario di Luca Contile, rese note e commentate da M. TIZZONI, *L'istanza tragicomica tra diletto di corte e moralità*, in *La scena della gloria...*, 219-264: 221-223. Per gli aspetti relativi alla codificazione borromaica riguardante il teatro si ricorra a G. ZANLONGHI, «*Sermo corporis*». *Teatro e teatralità nella trattatistica di Federico Borromeo*, «*Studia borromaica*», XVII (2003), 267-290, e C. BINO, *Lo «spiritual teatro» e la «sacra scena»: una prima indagine negli scritti di Federico Borromeo*, «*Studia Borromaica*», XVI (2002), 263-282.

di ordine, attesa, pietà e regalità, che non sarebbero dispiaciuti neppure al circolo borromaico, fungevano adesso – per assecondare l'allegoria acclusa alla tragicommedia – da utili viatici per l'accesso alla corte di Carlo Emanuele, che ne risultava infatti il più compiuto esempio contemporaneo.

Riguardo allo scioglimento dell'intreccio, tuttavia, è l'idillio a rivelarsi il genere più composito e innovativo. Con il ritorno di Arione e le nozze, la tragicommedia esibisce infatti un lieto fine, mentre, sempre come da prescrizione, l'*Edemondo* finisce male, poiché l'agnizione è nefasta e comporta disperazione, lutti, infelicità. La *Lilla dolente*, invece, non ha un vero e proprio finale: alcuni segnali lascerebbero pensare ad un suicidio della ninfa, altri ad un inatteso scioglimento positivo; *Hiacinto*, dal canto suo, ricorre alla metamorfosi come ripiego del tragico, insomma come sua sospensione consolatoria alla stregua di ciò che accade nel caso di Adone e miti simili. Gli idilli, dunque, eccedono a qualsiasi codificazione determinata, a cominciare dalla necessità che l'opera esibisca un finale in un certo senso prevedibile. Nel laboratorio oddoniano, pertanto, essi dovevano fungere da officine di rielaborazione dei codici poetici tradizionali, in cui lo scrittore sperimentava la contaminazione dei generi tipica del secolo e la proiettava ora nella tragedia ed ora nella pastorale, in forme ormai così deformate ed osmotiche da rendere per tratti incoerente ed irriconoscibile il confine tra il lessico tragico, lirico e comico.

Se, insomma, la pastorale aveva rappresentato una sorta di codificazione teatrale dell'egloga, ampliata e fornita di un più articolato per quanto stereotipato intreccio, con l'idillio essa torna ad uscire di scena e a farsi testo dalla fruizione più immediata, individuale, non teatrale, insomma. D'altronde, è legittimo il sospetto che proprio lo statuto 'non scenico' dell'idillio ne abbia favorito la sua natura di vaglio o filtro 'intergenere', cioè di laboratorio in cui – non dovendosi confrontare con un'esibizione pubblica e con una tradizione consolidata, ma solo con la lettura e con il mercato – maturassero le condizioni perché i generi che in esso convogliavano venissero poi contaminati intrinsecamente, cioè nel loro autonomo evolversi.

Non a caso, dal punto di vista metrico l'idillio barocco è prevalentemente imparentato con il madrigale moderno, con cui effettivamente condivide lo statuto di genere proteiforme e composito. Ne derivava che Oddoni facesse concludere tanto l'*Arione* quanto l'*Edemondo* con un coro che, in entrambi i casi, è rappresentato da un semplice madrigale (rispettivamente con schema abBcDEE ed abBcdDeEFF). Il fatto che lo scrittore riuscisse la stessa formula metrica con così disinvolta escursione (lieta nell'*Arione* e grave nell'*Edemondo*, ma in entrambi i casi d'argomento morale) conferma la sua disposizione non solo a praticare fra tragedia e tragicommedia un'osmosi finanche strutturale, ma anche a collocarsi in sintonia con i teorici del madrigale più orientati ad un impiego spregiudicato del genere (Massini sopra tutti, di contro ai più 'borromaici' Strozzi e Guasco): non cioè circoscritto ad argomenti faceti, lieti e disimpegnati, bensì ammesso ad intenti morali, lugubri e sacri, come del resto la pratica contemporanea (da Tasso a Grillo a Marino) aveva già decretato.²⁶

Pur considerato tutto ciò, della dimensione scenica l'idillio conservava più di un tratto – i recitativi, i lamenti amorosi, le cornici campestri – e si prestava dunque, oltre che ad un consumo di enorme successo sul mercato, anche ad un riuso teatrale di altro

²⁶ G. FANELLI, *Introduzione*, in F. MASSINI, *Il madrigale*, Urbino, Argalia, 1986, 5-29; M. ARIANI, *Giovan Battista Strozzi, il Manierismo e il madrigale del '500: strutture ideologiche e strutture formali*, in G.B. STROZZI IL VECCHIO, *Madrigali inediti*, Urbino, Argalia, 1975, VII-CXLVIII; A. MARTINI, *Ritratto del madrigale poetico tra Cinque e Seicento*, «Lettere italiane», XXXIII (1981), 4, 529-548.

contesto, non necessariamente pastorale, ma anche tragico, lirico o piscatorio. Ciò avveniva per effetto della contaminazione praticata da scrittori che, esercitatisi e formati nel genere idillico come Oddoni,²⁷ allorché sperimentavano formule teatrali più compiute e impegnative (come la tragedia) non rinunciavano ad incastonarvi sequenze tipiche del genere ‘di partenza’, alterando di quelle i tradizionali codici d’intreccio e di stile, ma mirando anche a raggiungere un pubblico tanto «intendente» quanto ampio, abbassando sì gli stili e i propositi del genere ‘d’arrivo’, ma legittimando l’operazione accampanzando propositi encomiastici o pedagogici.

²⁷ Sull’idillio come topica «esercitazione giovanile», cfr. D. CHIODO, *L’idillio barocco...*, 50.