

GIUSEPPE ALONZO

Giovan Battista Oddoni
fra idillio, lirica, tragedia e pastorale*

L'estrema scarsità di notizie sulla vicenda biografica di Giovan Battista Oddoni permette d'identificarne con sicurezza solo la città di nascita, cioè Varese¹. Nulla è dato conoscere sulla sua formazione, né risulta determinabile uno specifico anno di nascita. Dai pochi documenti a disposizione, tuttavia, si può inferire che lo scrittore fosse nato negli ultimi anni del XVI secolo, che non avesse ricevuto una formazione altamente perfezionata e che avesse vissuto nella città natale almeno sino al 1624. Oddoni apparteneva ad una modesta famiglia varesina, come lascia intendere Argelati quando afferma che allo scrittore *nihil extitit antiquius quam Musas colere*. Era figlio di Branda e di Doralice Trotti di Castellazzo: l'estrazione della madre, sicuramente più blasonata, aveva garantito alla famiglia alcune possessioni nel varesotto, tra Castelseprio e Malnate. Doralice risulta figlia di Girolamo o Camillo Trotti furono Matteo, e dunque nipote di Ottavio e Carlo Matteo Trotti di Castellazzo². Giovan Battista aveva anche un fratello verosimilmente cadetto, Ippolito, dandosi alla carriera ecclesiastica, probabilmente in San Pietro in Gessate a Milano³.

Sia Picinelli sia Argelati tratteggiano l'interesse letterario di Oddoni come uno spontaneo «fiore di nobilissimo ingegno» sbocciato in un contesto prettamente municipale: «fattasi un Parnaso della sua patria»⁴. È sotto questi non illustri auspici che dovette maturare la prima prova poetica di Oddoni, cioè gli *Idillii*, pubblicati a Milano per i tipi di Giacomo Lantoni nel 1618. La dedica – vergata da Varese e datata 10 gennaio 1618 – appare strutturata secondo una formulazione autopropositiva: consacrati alla contessa Angela Cicogna, questi idilli

nacquero, si può dire, in sua casa a Besuscio, ove l'amenità di quel cielo e l'umanità singolare de' Signori miei padroni, che con tanti regali e cortesie mi favorirono, mi diede instinto e vena di scrivere questi pensieri⁵.

Angela Mozzoni, dedicataria degli *Idillii*, aveva sposato nel 1581 il conte Giovan Pietro Cicogna *iunior*, membro del Consiglio Segreto, capitano della fanteria spagnola e commissario

* Si impiegheranno le seguenti abbreviazioni: ASMi per 'Archivio di Stato di Milano', ASCMi per 'Archivio Storico Civico di Milano', ASMn per 'Archivio di Stato di Mantova', *Ad.* per l'*Adone* di Marino, nell'edizione curata da G. Pozzi, Milano, Mondadori, 1976.

¹ Su questo dato, oltre i documenti che si citeranno, concordano PICINELLI (1670, 281s.) e ARGELATI (1745, 999, 2011).

² ASMi, Atti dei notai, b. 24578, n. 704 (atto del 21 aprile 1622); ASCMi, Famiglie, b. 1511.

³ ASMi, Atti dei notai, b. 24578, n. 704; ASMi, Senato, Fidecommessi, b. 470, f. 4.2.

⁴ PICINELLI (1670, 281s.).

⁵ ODDONI (1618, [3]).

generale delle tasse e dell'esercito per lo Stato di Milano⁶. Oddoni servì, come egli stesso vanta nella dedica, presso la grande residenza familiare dei Cicogna Mozzoni di Bisuschio, tuttora esistente in provincia di Varese. Queste qualificate protezioni dovettero assumere un ruolo determinante per la sprovvincializzazione dello scrittore: i Cicogna, infatti, possedevano a Milano numerosi beni immobili, grazie alle cui disponibilità Oddoni poteva muoversi alquanto liberamente nel contesto urbano della capitale, avvicinandosi pertanto al circolo di un importante editore come Giacomo Lantoni⁷.

Ma soprattutto i Cicogna garantivano ad Oddoni un legame a doppio filo con la burocrazia spagnola che governava la città: Giovan Pietro era infatti nipote dell'omonimo aristocratico cinquecentesco, morto nel 1560, che nell'ambito del patriziato milanese aveva rappresentato i maggiorenti del partito filospagnolo⁸. In virtù di ciò, Giovan Pietro *senior* era stato citato nella *Vita* di Lomazzo⁹, segno evidente che la famiglia Cicogna era ben inserita nel tessuto culturale municipale, incarnandone quelle tendenze 'spagnole' ed 'antiborromaiche' che avrebbero animato i principali consessi accademici lombardi a cavallo tra Cinque e Seicento¹⁰: presupposti su cui Oddoni, pur non risultando iscritto a queste accademie, poteva impernare un'esperienza letteraria eclettica ed eccentrica rispetto alle codificazioni estetiche dominanti.

1. Gli *Idilli*

La ricezione dell'idillio barocco nello Stato di Milano può essere riassunta come una storia di grandi aspettative ma dagli sviluppi intermittenti, nata sotto il segno di uno stampatore spregiudicato ed onnivoro come Giovan Battista Bidelli ed estinta in rivoli e sottogeneri così alterati da farne gradualmente disperdere l'innovatività originaria¹¹. In confronto alla volitività concettuale e sensuale sfoggiata dai generi poetici e teatrali contemporanei, a Milano questi apparivano regolarmente vincolati agli orientamenti moralistico-pedagogici prescritti dalla codificazione borromaica, oppure – quand'anche, nell'ambito di accademie vicine alla burocrazia spagnola come

⁶ BUZZI – BESOZZI (2003).

⁷ NOVA (2005, 93s.); SANTORO (1965, 323s.).

⁸ BAIOCCHI (1981).

⁹ RUFFINO (2006, 632).

¹⁰ FERRO (2011); AGOSTI (1997). Sulla civiltà e la codificazione borromaica si segnalano almeno le annate più orientate all'esame intellettuale-letterario di «Studia Borromaica» (XIX 2005: *Federico Borromeo fondatore della Biblioteca Ambrosiana*; XVI 2002: *Federico Borromeo uomo di cultura e di spiritualità*; XIV 2000: *Cultura politica e società a Milano tra Cinque e Seicento*; XIII 1999: *Cultura e religione nella Milano del Seicento. Le metamorfosi della tradizione 'borromaica' nel secolo del barocco*) e FERRO (2007).

¹¹ DE MALDÉ (1993; 2005); CHIODO (1999; 2000); MOTTA (2002). La vicenda editoriale degli idilli di Girolamo Preti è illustrata in BARELLI (2006).

gli Affidati, gli Intenti e gli Inquieti, erano loro consentiti margini d'innovazione e sperimentazione – subordinati a soluzioni in buona misura conservative.

L'esperienza idillica lombarda – s'intenda concepita da scrittori nati e formati nello Stato di Milano – deve essere delimitata entro quegli stessi pochi anni in cui, anche al di fuori della regione, i torchi italiani ne furono abbondantemente affaticati, segnandone l'improvvisa apparizione (con l'*Europa* di Marino nel 1607 e la *Salmace* di Preti nel 1608) e il rapido affievolimento (soprattutto conseguente alla pubblicazione della *Sampogna* nel 1620). La varietà esibita dall'idillio lombardo quanto a metrica, tematica e struttura è esaustiva rispetto alle categorie codificate; ma, al tempo, essa rappresenta il germe di quella contaminazione che avrebbe progressivamente alterato e annullato lo statuto del genere idillico, praticato dagli autori milanesi sino alla metà del secolo.

Il genere approda a Milano grazie all'intervento di un letterato vicino all'*establishment* spagnolo, Francesco Ellio, che pubblica l'idillio amoroso *La Sirena del mar Tirreno* nel 1612, prima per Lantoni e poi per Bidelli, nell'ambito della silloge *Gli idillii di diversi huomini illustri*, in cui appare al fianco di Marino, Preti e Capponi. Nel 1618, nell'ampliata raccolta bidelliana *Gli idillii di diversi ingegni illustri del secol nostro*, Ellio aggiunge alla *Sirena* due idilli di argomento mitologico, la *Rugiada* e l'*Endimione*, perfezionando la propria produzione sotto il profilo tematico. Già in questi anni l'idillio lombardo appare dunque piuttosto diversificato: si distinguono idilli amorosi (gli *Idillii* di Giovan Battista Oddoni del 1618), mitologici (*Hiacinto* di Oddoni, pubblicato tra le *Rime* del 1623, e l'*Adone* di Cesare Borri del 1614 per Bidelli) e allegorico-encomiastici (le *Accoglienze del Cielo* di Valeriano Castiglione, Pavia, Bartoli, 1618), sia in verso madrigalesco libero (la stragrande maggioranza di quelli citati), sia in ottave (il *Ravvedimento* di Oddoni e l'*Adone* di Borri), con estensione variabile dalle decine alle centinaia di versi, tanto spicciolati quanto in raccolta.

Questa varietà rappresenta, come accennato, il preludio ad una più profonda alterazione del genere. L'idillio amoroso, infatti, tende a mutare in generico componimento lirico, distinto solo per il verso madrigalesco (gli *Idilli* dell'Incognito varesino Carlo Giuseppe Orrigoni, Genova, Pavoni, 1627, e poi la sezione degli *Idilli amorosi* nelle sue *Voci amoroze*, Genova, Calenzani e Farroni, 1636). L'idillio di argomento religioso, solo accennato da Castiglione, ricompare sì come genere che azzarda una profonda mescolanza tra sacro e profano (l'*Idillio in lode della beata Maddalena Albrici* della suora comasca Angela Leonora Luraghi, pubblicato in calce alla *Vita* della beata di Girolamo Borsieri a Como per Arcione nel 1624), ma evolve in una formula di fatto avulsa dal canone sia per il settenario sciolto come metro, sia per la sacra rappresentazione come genere-modello di riferimento (gli *Idili della Passione* di Benedetto Cinquanta, Milano, s.e., 1632). Infine, l'idillio encomiastico, che, oltre a Castiglione, Oddoni aveva sperimentato a Torino nel 1628 (*Nel*

felice natale del nuovo Serenissimo Principe di Carignano), si disperde in componimenti in cui la dimensione eroico-religiosa o panegiristica si rivela nettamente prevalente rispetto a quella eglogico-paesistica (*La Pace supplicante e Il Sole fra' mortali* di Carlo Agudi, Milano, Al Segno del Sole, 1659)¹².

Il volumetto pubblicato da Oddoni nel 1618¹³, discretamente curato sin dai fregi del frontespizio, è sinora sfuggito ad ogni recensione bibliografica, pur rivelandosi la prima e unica pubblicazione soggettiva di una raccolta di idilli prodotta da un autore e da un editore interni allo Stato di Milano. L'operazione editoriale di Lantoni e Oddoni, evidentemente, si poneva in dialettica agonistica con quella – sicuramente più ambiziosa e sistematica – di Bidelli, pubblicata in città nel 1612 ma ampliata nello stesso 1618, proprio pochi mesi dopo l'esordio di Oddoni¹⁴. Già nel 1612, il milanese Francesco Ellio¹⁵ aveva pubblicato per Lantoni un idillio in ottave, *La Sirena del mar Tirreno*, che nell'arco di qualche mese era stato 'girato' ai primi *Idillii* di Bidelli, entro cui aveva rappresentato il campione della ricezione municipale del genere. A distanza di sei anni, insomma, mentre Bidelli covava i secondi *Idillii* ed Ellio vi aggiungeva due nuovi componimenti a quello già noto (*l'Endimione* e la *Rugiada*), Lantoni, attraverso Oddoni, tentava di cogliere d'anticipo l'impresa del collega, 'vendicandosi' del 'tradimento' commesso da Ellio nel 1612 e proponendo una silloge che, nelle intenzioni, codificasse definitivamente l'accesso del genere idillico in ambito milanese.

La raccolta oddoniana del 1618 comprende quattro idilli di argomento amoroso (*Gli amorosi affetti*, *I piaceri d'amore*, *Infedeltà rimproverata* e *Le lodi*), ed un componimento conclusivo in 19 ottave¹⁶, intitolato *Ravvedimento*, in cui – come del resto già nell'*Infedeltà rimproverata* – l'io poetico dichiara rabbiosamente conclusa la propria esperienza amorosa. Per questo esordio, Oddoni propone una scelta di gusto e di genere chiaramente definita ma non monolitica. Benché tutti gli idilli, infatti, appartengano alla tipologia amorosa (dunque non mitologica), non appaiono riconducibili né a un codice strettamente pastorale (salvo, in certa misura, gli *Amorosi affetti*), né al

¹² Questa rassegna, necessariamente sommaria e schematica, vale da preludio ad una più ampia e sistematica ricerca sull'idillio barocco a Milano, condotta nell'ambito del progetto «*Idillianti di Lombardia*». *Storia e sviluppo del genere idillico nel Seicento lombardo* presso il Dipartimento di Studi letterari, linguistici, filologici dell'Università degli Studi di Milano.

¹³ GLI | AMOROSI | AFFETTI. | I PIACERI D'AMORE. | INFEDELTÀ RIMPROVERATA. | LE LODI. | IDILLII DI GIO. BATTISTA | ODDONI. | Dedicati | ALLA ILLVSTR.^{MA} SIG.^{RA} | CONTESSA ANGELA | CICOGNA. | [fregio] | IN MILANO, Appresso Giacomo Lantoni. 1618 | Con licenza de' Superiori. L'unico esemplare noto (55 pagine) è conservato presso la Biblioteca Trivulziana di Milano [*Triv.M.655/3*].

¹⁴ Gli *Idillii di diversi ingegni illustri del secolo nostro* (Milano, Bidelli, 1618), recano infatti una dedica datata 1 settembre 1618; la silloge pubblicata da Bidelli, già proposta nel 1612 ma con un canone più ristretto di testi, è stata descritta e schedata in GIAMBONINI (2000, nrr. 287, 301); CHIODO (2000, 73s., 121); MOTTA (2002, 279-82).

¹⁵ Su Ellio, oltre a PICINELLI (1670, 210) e ARGELATI (1745, 6), si veda RAJA (2000).

¹⁶ Sull'idillio in ottave e la sua diffusione, cf. CHIODO (2000, 20).

genere della lettera o testamento amoroso (eccetto, in parte, l'*Infedeltà rimproverata*), in cui Oddoni si cimenterà più avanti.

Lo scrittore offriva insomma alle stampe una prova idillica tematicamente circoscritta, tutt'altro che onnivora sul piano della ricezione del genere e alquanto anacronistica in ordine ai suoi sviluppi più recenti: mentre, cioè, Ellio consegnava a Bidelli due avanzati ed eleganti idilli incentrati sugli argomenti mitologici più alla moda (Venere e Adone nella *Rugiada*, ed *Endimione*), lavorando peraltro sul mito con scaltrita innovazione, Oddoni pubblicava componimenti che, attenendosi al meno invitante sottogenere amoroso, si accodava ad una tradizione sì maggioritaria¹⁷, ma non certo dalle straordinarie potenzialità concettuali ed espressive.

Dal punto di vista strutturale gli idilli di Oddoni non presentano una ordinata *fabula* interna. Il posizionamento, in chiusura, di un idillio in ottave, poté derivare all'Oddoni dalla scelta operata da Bidelli negli *Idillii* 1612, dove un testo di tal sorta, la detta *Sirena* di Ellio, occupava la medesima collocazione. In generale, i primi idilli oddoniani non esibiscono un'avanzata sperimentazione espressiva, anzi appaiono perlopiù avulsi dai funambolismi concettuali tipici della temperie secentista. La testura, tuttavia, si arricchisce di un ordito retorico non sempre lineare, anzi talora corrugato da iperbati, anastrofi e figure di complicazione sintattica non sempre ben dominate dallo scrittore. Anche rispetto al modello di Preti – presente negli *Idillii* di Bidelli con la *Salmace* e, solo nel 1618, *L'amante occulto* e *L'amante timido* – appare evidente la natura imperfetta e pionieristica di questo esordio idillico milanese.

Aderendo comunque al magistero pretiano ben più che al modello mariniano (anch'esso rappresentato, con l'*Europa*, nella silloge bidelliana del '12), i primi idilli di Oddoni esibiscono una sensualità molto contenuta, un'ambientazione paesistica mai invasiva o elencatoria e un'opzione metrica circoscritta al verso madrigalesco libero, senza evasioni polimetriche. Tuttavia, Oddoni diverge da Preti preferendo – con la sola eccezione del *Ravvedimento – incipit ex abrupto* per i propri componimenti, trascurando dunque gli esordi topografici del modello; inoltre, rispetto ad esso, i testi di Oddoni non presentano alcun suggello pastorale, anche e soprattutto per la detta opzione del sottogenere idillico amoroso e non mitologico¹⁸.

La pubblicazione degli *Idillii* rappresentò comunque per Oddoni un'efficace occasione di visibilità. Al 1621, infatti, possono attestarsi i primi significativi contatti con la corte mantovana. Con una missiva del 17 novembre 1621, Francesco Nerli, ambasciatore dei Gonzaga a Milano, raccomandava Oddoni al conte Alessandro Striggio, già ambasciatore in Spagna e ora gran cancelliere a corte:

¹⁷ CHIODO (2000, 33-44).

¹⁸ CHIODO (2000, 8, 19, 35s.).

Il signor Giovanni Battista Oddoni, per professione poeta e per valor di tal merito che per l'opere sue posso credere sia molto ben da Vostra Signoria Illustrissima conosciuto, desidera farsi conoscere da Sua Altezza, et a quest'effetto se ne viene a Mantova. M'ha ricercato d'esser appoggiato alla protezione di Vostra Signoria Illustrissima per introduzione all'Altezza Serenissima, et io non ho voluto mancare di servirlo¹⁹.

2. L'*Edemondo*

Con i galloni del poeta professionista, dunque, lo scrittore si dirige a Mantova per tentare un salto di qualità estetico ed economico. Qui Oddoni decide di cimentarsi nella tragedia: un genere probabilmente al di sopra delle sue virtù compositive, ma che egli governa con una certa maestria – derivante essenzialmente dall'esperienza idillica – e soprattutto con un chiaro obiettivo cortigiano²⁰. L'*Edemondo*, tragedia pubblicata ancora da Lantoni nel 1621, esce dai torchi milanesi con una dedica notevolmente più ambiziosa e impegnativa di quella municipale degli *Idillii*: è infatti indirizzata all'«Altezza Serenissima di Mantova», il duca Ferdinando Gonzaga, forse precocemente invocato come «Serenissimo Signor mio e Padron colendissimo». La tragedia è organizzata in cinque atti di endecasillabi inframmezzati da rari settenari, ciascuno dei quali concluso da un più agile coro di endecasillabi e settenari, che affronta in metro madrigalesco libero ma 'grave' temi neoplatonici (l'amore, l'anima), morali (la fortuna, il tempo, la morte) e sacri (la misericordia, la fede, il perdono, il pentimento, la condanna).

L'intreccio non esibisce motivi di originalità; anzi, nello stesso anno in cui a Brera si rappresentava l'*Hermenegildus* di Tesauro – tragedia 'gesuitica' dalle notevoli implicazioni retorico-veritative, regali, sacre e sacrificali²¹ – Oddoni produceva un testo sostanzialmente convenzionale, basato su vietati meccanismi drammatici come il mesto presagio iniziale, la separazione, il cambio d'identità, l'incesto e l'agnizione infausta. Questo, in breve, l'argomento della tragedia: alla nascita del secondogenito Edemondo, la regina di Scizia Tomiri riceve un presagio sfavorevole dagli indovini. Se, cioè, Edemondo non avesse vissuto almeno cinque anni lontano dalla patria, sarebbe morto violentemente insieme alla sorella maggiore, Lidia. Tomiri invia dunque Edemondo, in incognito, dal re di Lidia Creso; cresciuto, il giovane entra nella milizia ma, dopo la sconfitta di Creso, passa nell'esercito persiano di Ciro. Distinguendosi per le proprie doti, Edemondo ottiene da Ciro di condurre una campagna contro la Scizia, che non sa essere la propria terra natale. Qui s'innamora della sorella Lidia, nel frattempo promessa sposa di Sarmace. Lidia ed Edemondo, ignari della loro parentela, si uniscono in segreto e concepiscono un figlio. A questo

¹⁹ ASMn, Archivio Gonzaga, b. 1752; cf. PICCINELLI (2003, 513).

²⁰ Sulla tragedia secentesca in area milanese si vedano PEDUZZI (1995) e CASCETTA (1995).

²¹ FRARE (1998, 41-102); BISI (2011, 149-96); FRARE-GAZICH (2002); SARNELLI (2000); ZANLONGHI (2002, 54-68); CARPANI (2008).

punto Lidia, messa in dubbio da Sarmace sulle effettive origini regali di Edemondo, ne indaga la stirpe e scopre di esserne la sorella. Conosciuto l'involontario incesto, Edemondo e Lidia si tolgono la vita.

La dedica dell'*Edemondo*, questa volta siglata da Milano ma senza data precisa, è caratterizzata da un tono magniloquente e dai maestosi propositi di esemplarità affidati alla vicenda tragica messa in scena, di cui si delineano brevemente i presupposti teorici e poetici. Dopo aver precisato che il duca Ferdinando non necessita di particolari *exempla* perché virtuoso di per sé, Oddoni esibisce un cenno autobiografico di non scarso rilievo:

a lei [cioè al duca] ancora ne' passati inquieti romori di guerra dedicai le *Vigilie di Marte*, dandomi a credere che, non meno del sangue ostile, sia l'A.S. per apprezzare (benché da bassa mano presentato, in coppa reale però) il miele di quelle felici Dive di Pindo, al cui Tempio ella non s'è sdegnata, per alleviamento delle più gravi cure, esser talora cortese Ministro²².

Con Argelati, è legittimo credere che qui Oddoni faccia riferimento ad una propria silloge poetica di argomento bellico o eroico, già dedicata al duca di Mantova e probabilmente incentrata sui contrasti con Carlo Emanuele I di Savoia per il Monferrato, sorti dopo la morte di Francesco IV Gonzaga (1612), giovane predecessore di Ferdinando, e culminati con il tragico assedio di Vercelli nel 1617. Di questa opera, plausibilmente composta subito dopo la pubblicazione degli *Idillii*, non rimane però alcuna traccia. Ne emergono, tuttavia, due considerazioni: la prima, che le ambizioni mantovane di Oddoni vanno retrodatate al 1620 se non alla fine degli anni Dieci del secolo; la seconda, che ancor prima dell'*Edemondo* lo scrittore varesino si era cimentato in generi 'alti', abbandonando provvisoriamente la produzione idillica.

L'accoglienza dell'*Edemondo* alla corte mantovana, però, dovette essere alquanto fredda, tanto che lo stesso Oddoni, in data 1 aprile 1622 e ancora da Varese, scriveva al duca domandando umilmente un'opinione sulla tragedia (pubblicata ormai da un anno) e inviando un'anticipazione di rime da pubblicarsi di lì a poco. Dall'epistola, sconsolata quanto cortigiana, si evince che il viaggio del poeta a Mantova annunciato dal Nerli alla fine del 1621 era dovuto andare a vuoto, perché Oddoni aveva trovato il duca assente in quanto impegnato a Roma:

Presentai all'Altezza Sua Serenissima pochi mesi sono l'*Edemondo*, mia tragedia, et a ciò fare mi mosse, oltre ad un particolare affetto di divozione verso l'Altezza Sua Serenissima, un nobile interesse d'esser beneficiato da lei quando avessi avuto ventura d'esser annoverato fra' suoi più infimi servitori; ma nol permise l'avara mia fortuna, che togliendomi l'Altezza Serenissima, che fece, per quel che si disse, improvvisa partenza per Roma, mi tolse il darnele a conoscere di presenza per quel divoto servo che bramava. Ora, dovendo io dare alla stampa un volume di

²² L'EDEMONDO | TRAGEDIA | DI GIO. BATTISTA | ODDONI. | ALL'ALT.^A SER.^{MA} | DI MANTOVA. | [fregi] | IN MILANO | Appresso Giacomo | Lantoni. 1621. Si sono citate le cc. A3v-A4r, facendo riferimento all'esemplare conservato nella Biblioteca Civica di Varese [V.A.O.II.24].

rime, vorrebbero queste andare col medesimo patrocinio con cui se ne va sì favorita la sorella loro tragedia; ma perché non so ancora come abbia detta tragedia avuto grazia presso la grazia sua, e come siano per averla queste rime, ho pensato d'inviarliene parte, acciò, quando ella s'inchini a dar loro una brieve occhiata, si degni di farmi moto sin dove si compiaccia in questo mio debil segno di riverenza verso l'Altezza Sua Serenissima, alla quale umilmente mi inchino, con pregarle dalla Maestà di Dio accrescimento di stato e felice successione²³.

Nel giro di un anno, dunque, Oddoni si recò nuovamente a Mantova per cercare la protezione dei Gonzaga: lo testimonia, senz'altro, una lettera di Fabio Visconti Borromeo vergata da Lainate il 4 maggio 1623 ed indirizzata alla corte mantovana. Si tratta di un'altra lettera di raccomandazione, in cui s'invita il duca a ricordarsi del «signor Giovanni Battista Odoni», il quale «se n'è passato per di qui» al fine di «presentare a Vostra Altezza alcuni suoi componimenti poetici», da «ambiziosissimo» quale egli è della sua «benigna grazia»²⁴.

Si profila per Oddoni, con questa epistola, un'altra rilevante protezione, rappresentata dalla nobile famiglia dei Visconti Borromeo. Dalla lettera, infatti, si comprende come il poeta frequentasse la Villa Visconti Borromeo di Lainate, ideata nel 1585 con la consulenza di Lomazzo da Pirro Visconti Borromeo, grande mecenate milanese, e completata dal figlio Fabio: questi, mittente dell'epistola di raccomandazione in favore di Oddoni, si era avvalso, per la decorazione della villa, di artisti di grido come – tra i molti – i pittori Camillo Procaccini e Morazzone²⁵. A quest'ultimo, già celebrato da Marino nella *Galeria*²⁶, Oddoni avrebbe dedicato un sonetto delle *Rime* (XLV).

La frequentazione della villa di Lainate²⁷, sia pure non con ruoli da protagonista, restituisce l'impressione di un Oddoni maturo e consacrato, ma soprattutto conferma l'orientamento 'spagnolo' dei protettori cui andava rivolgendosi. Ancora, infatti, un ambiente segnato dal magistero lomazziano e dei 'facchini' della Val di Blenio (che a Pirro avevano dedicato i *Rabisch*), ed ancora un circolo in stretto contatto con le accademie lombarde contemporanee, orientate ad un codice estetico e retorico moderatamente innovativo, non cioè circoscritto alla conservatività e alla moralizzazione arcivescovili. La villa di Lainate era stata infatti frequentata, oltre che da Stigliani tra il 1600 e il 1601, da Gherardo Borgogni, che vi aveva ambientato i dialoghi della *Fonte del diporto* (pubblicata nel 1598) e che era stato tra i principali animatori degli *Inquieti di Milano*²⁸. La Lainate di Fabio non era certo più quella di Pirro, ma i contatti avviati tra questi e la corte mantovana (dovuti al raffinato collezionismo artistico del Visconti Borromeo) sarebbero tornati utili

²³ ASMn, Archivio Gonzaga, b. 1753, Diversi; PICCINELLI (2003, 516).

²⁴ ASMn, Archivio Gonzaga, b. 1754, Diversi; PICCINELLI (2003, 521).

²⁵ Sulla Villa Visconti Borromeo di Lainate si veda MORANDOTTI (2005, 11-99).

²⁶ PIERI (1976, 12s.).

²⁷ Per le annotazioni che seguono, si rimanda a MORANDOTTI (1984); FERRO (2007, 36-40); FERRO (2011, 111).

²⁸ Si veda BALLISTRERI (1971), oltre all'edizione PIROVANO (2005).

per la raccomandazione di Oddoni presso i Gonzaga: il cui duca, Ferdinando, era allora politicamente ricattato ed 'estorto' da Madrid, cui si era affidato per far fronte alle pretese di Torino sul Monferrato²⁹.

3. Le Rime

La pubblicazione delle *Rime*³⁰, avvenuta nuovamente per i tipi di Lantoni nel 1623, rappresenta il momento saliente di questa nuova e stimolante fase della biografia oddoniana. La dedica, pur senza data precisa (ma l'*imprimatur* è del 19 febbraio 1623) e di nuovo vergata da Varese, rappresenta la replica encomiastica di Oddoni alla risposta concessa dal duca di Mantova dopo la citata sollecitazione dell'aprile 1622 e la raccomandazione del Visconti Borromeo dell'anno seguente. Ferdinando, presumibilmente, vi aveva allegato la buona ricezione dell'*Edemondo* e delle nuove rime, permettendo allo scrittore, forse ormai scoraggiato, di tornare a sperare in un'assunzione a corte:

L'Altezza V. Serenissima, con l'onore della sua lettera in risposta, tornò, si può dire, la vita al mio *Edemondo*, che al partire di V.A. quando si degnò di riceverlo, morì maggiormente nel suo tragico caso. Ravvivò d'avvantaggio la benignità di V.A. in gradire quella parte inviata delle mie *Rime* l'offerta fattale della loro dedicazione. Ora vengono innanti all'A.V. a far con sé medesime più chiaro il testimonio dell'umilissima mia servitù col suo Serenissimo raggio, che illumina tutte le cose³¹.

Le *Rime* sono strutturate in maniera bipartita. La prima sezione comprende cinquantuno sonetti quasi tutti di argomento amoroso, i quali tracciano la vicenda di un amante che, perduto per la sua Lilla, evolve dalle più collaudate topiche fisiologico-amorose alla consapevolezza dell'errore e allo sdegno conclusivo, esibendo una alquanto variegata 'predicazione multipla' della donna. Solo gli ultimi sonetti presentano motivi encomiastici di carattere artistico (*A Pietro Morazzoni*, XLV), galante (*Alla Signora Celia Comica Gelosa*, XLIX) e autobiografico (*Al Signor Dottore Ambrogio Bianchi*, L). Con l'accorpamento di un microcanzoniere in sonetti, così, Oddoni completava il progetto di una produzione organica propria, capace di raffinare e rinfoltire il giovanile apprendistato idillico approdando ad un assetto strutturale (rime seguite da idilli) già sperimentato con successo dalle *Poesie* di Ridolfo Campeggi (Venezia, 1620)³², pur senza cedere alle recenti

²⁹ Per una più ampia trattazione in merito all'avvicinamento di Ferdinando alla Spagna dopo una gioventù dedita all'alleanza con la Francia e all'amicizia con la Savoia, si veda BENZONI (1996).

³⁰ RIME | DI | GIO. BATTISTA | ODDONI. | ALL'ALT. ^A SER. ^{MA} | DI MANTOVA. | [fregio] | IN MILANO | Appresso Giacomo | Lantoni. 1623. L'esemplare riferito (XII-132 pagine) si conserva presso la Biblioteca Nazionale Braidense di Milano [VV.VIII.2/2].

³¹ ODDONI (1623, a2r).

³² CHIODO (2000, 123-4).

mode madrigalistiche³³, né tantomeno azzardando argomenti morali o sacri. Molto rare sono, come del resto negli idilli, le concessioni alla sensualità, e piuttosto moderata appare anche la sperimentazione espressiva e concettuale.

I referenti storici di questi componimenti danno un'idea delle ambizioni accademico-culturali di Oddoni, che chiama in causa personaggi di un certo rilievo nazionale per legittimare la propria ascesa poetica. Nella *Celia*, comica *Gelosa* cui Oddoni dedica un sonetto amoroso nelle vesti del pastore *Mirino*, si deve scorgere l'attrice ferrarese *Maria Malloni*, oggetto di lodi letterarie anche da parte di autori del calibro di *Marino* (*Ad. XVII 68s.*), *Stigliani* e *Campeggi*; in realtà *Maria Malloni* apparteneva alla compagnia dei *Confidenti*, mentre ai *Gelosi* era ascrivita la madre, *Virginia*, cui probabilmente Oddoni associa superficialmente gli attributi della figlia. I *Confidenti* avevano recitato a Milano nel 1619 e, tra il 1621 e il 1622, *Maria Malloni* era stata invitata alla corte mantovana dal duca *Ferdinando*³⁴. È probabile che quest'ultima circostanza abbia convinto Oddoni a collocare tra le *Rime* una lode dell'attrice tanto amata dal potente di cui ambiva la protezione. A questo va aggiunto che già *Ellio* aveva dedicato la *Sirena del mar Tirreno* a *Virginia Ramponi*, comica *Fedele* detta *Florinda*, moglie di *Giovan Battista Andreini* e dunque nuora di *Isabella*, comica *Gelosa* detta l'*Accesa*³⁵.

La seconda parte delle *Rime* rappresenta un ampliamento degli *Idillii* già editi nel 1618. Oddoni, infatti, ripubblica – ma con interventi correttori talvolta imponenti – gli *Amorosi affetti*, i *Piaceri d'amore* (con il nuovo titolo de *I diletti d'amore*), l'*Infedeltà rimproverata* e le *Lodi*, antepoendo a ciascun idillio un breve argomento in prosa, probabilmente su suggestione degli analoghi prologhi preposti ai tre idilli di *Preti* pubblicati nell'antologia di *Bidelli* del 1618. Inoltre, vengono aggiunti altri quattro idilli del tutto nuovi, intitolati *Il pastor d'Adda*, *La lettera*, *Lilla dolente* e, soprattutto, *Hiacinto*, unico e più lungo idillio di genere mitologico collocato, non a caso, in prima posizione. A chiudere la silloge, pur con qualche rimaneggiamento, permangono le diciannove stanze del *Ravvedimento*.

Esordiscono dunque il quinto idillio, *Il pastor d'Adda*, caratterizzato da una sia pur timida determinazione storico-topografica, ed il sesto, *La lettera*, con cui Oddoni si cimenta nel sottogenere dell'idillio patetico-epistolare, ben rappresentato nelle sillogi di *Bidelli*. Dal punto di vista espressivo, si nota una certa tendenza a recepire con maggior disinvoltura le ingegnosità di parola e di concetto tipiche della formularità barocca; tale orientamento resta comunque circoscritto entro una rappresentazione amorosa topica se non neoplatonica, che seguita ad esimere gli idilli

³³ MARINI (2002); FERRO (2006).

³⁴ MEGALE (2007).

³⁵ Su queste attrici, cf. MARITI (2002, 434-7), e bibliografia ivi compresa, oltre ad ARCAINI (1995).

dagli eccessi esasperati ed orrorosi che il genere talvolta ammetteva. *Le lodi*, già presenti nell'edizione del 1618, ricompaiono in settima posizione ma, a partire dal v. 50, sono completamente riscritti, pur con occasionali permanenze; l'intento correttivo di Oddoni appare quello di alleggerire la densità topico-strutturale della prima redazione, infittendo il testo di più settenari e calibrandone il complesso apparato neoplatonico. L'ultimo idillio, l'ottavo, è la *Lilla dolente*, anch'esso nuovo, di tipologia pastorale ma chiaramente basato su una trasfigurazione allegorica di sfondo biografico.

Dal punto di vista strutturale, gli idilli introdotti nel 1623 non rappresentano una vera e propria svolta rispetto ai compagni del 1618. Si può tuttavia rilevare una certa tendenza di Oddoni ad avvicinarsi ulteriormente al modello di Preti. Sia *Hiacinto* sia il *Pastor d'Adda*, ad esempio, esibiscono un *incipit* topografico. Inoltre, tutti gli idilli di nuova composizione recano un suggello finale: in particolare, *Hiacinto* si adegua al modello pretiano della *Salmace*, mettendo in scena un pastore che, prendendo spunto dal mito appena cantato (e che si scopre appartenere ad un secondo livello narrativo), tenta di convincere l'amata a concedersi³⁶. Tale chiusa, nell'idillio oddoniano, incornicia il componimento insieme all'argomento iniziale in prosa, che ne rappresenta l'omologo antefatto. Sotto il profilo stilistico, oltre a quanto già si è accennato, si possono rilevare alcune costanti nell'operazione riscrittoria, ove presente; frequenti sono le varianti in direzione più colta, ricercata, polita o talora ellittica: «e somigliar d'Egitto il crudo mostro» > «e del Nilo eguagliarti al sozzo mostro» (*Amorosi affetti*, 38); altrettanti interventi, sia pure non sistematicamente, tendono invece a smorzare i possibili riferimenti religiosi, limando i lessemi pericolosamente connotati in tal senso nella prima edizione: «bellezze incorruttibili e *immortali*» > «pompose» (*Amorosi affetti*, 90).

Non bisogna tuttavia pensare che l'apparente scalata accademico-intellettuale compiuta da Oddoni con la pubblicazione delle *Rime* gli avesse comportato una parallela stabilizzazione sociale ed economica. In primo luogo lo testimonia il fatto che, risedendo ancora nel 1624 a Varese, il poeta si prestava al ruolo di «postaro» per la distribuzione di olio d'oliva prodotto da un'impresa agricola della sua terra³⁷. Negli stessi anni Venti, inoltre, Oddoni doveva aver contratto matrimonio e da questa unione erano nati almeno due figli, Carlo Antonio e Francesco. Quest'ultimo, sopravvissuto a Carlo Antonio, dopo aver perso una causa contro un cugino per ottenere parte dell'eredità del nonno Branda, si sarebbe ridotto in un lanificio ad Alzate e si sarebbe ritrovato con i beni ipotecati e due figli piccoli da mantenere³⁸.

³⁶ CHIODO (2000, 19, 35s.).

³⁷ ASCMi, Famiglie, b. 1071, f. 34.

³⁸ ASMi, Senato, Fidecommissi, b. 470, ff. 4.2 e 4.8.

La situazione precipitò quando, per motivi giudiziari non meglio precisabili, Oddoni fu costretto a lasciare Varese. L'evento, accaduto molto probabilmente nel 1624, è solo accennato da Argelati e Picinelli, il quale ricorda che «essend'egli una rosa, ma non senza spine, mentre la spada d'Astrea col suo lampo lo minacciava, col favore del volontario essiglio risolvette prender il riparo dai sovrastanti mali». A ben guardare, almeno due componimenti delle *Rime* (che comunque difettano, con tutta l'opera oddoniana, di elementi satirici o simili) testimoniano di questo disagio legale. Il primo è il sonetto L, *Al Signor Dottore Ambrogio Bianchi*, in cui lo scrittore pare disculparsi da un'accusa ingiustamente rivoltagli e, appellandosi al proprio avvocato, si dice speranzoso che la situazione possa evolvere positivamente.

Anche questo testo – come quelli al Morazzone o alla Malloni – dovette rappresentare nelle ambizioni di Oddoni un trampolino per la propria legittimazione accademico-municipale: il milanese Ambrogio Bianchi, infatti, era iscritto al Collegio dei Giureconsulti milanesi fin dal 1614 e, più volte podestà in località importanti del ducato (Vigevano, Tortona, Lodi), era anche giudice della Regia Camera. Prima della morte (avvenuta nel 1656), aveva pubblicato, oltre ad elogi latini di personaggi illustri, un *Compendium nobilitatis familiae Blancorum*, in cui indagava le origini aristocratiche della propria famiglia; sporadica la sua attività poetica, che si espresse solo in pur numerose raccolte d'occasione³⁹. Ma soprattutto Bianchi sarebbe stato, nel 1629, tra gli organizzatori delle feste tenutesi presso il Collegio dei Giureconsulti in occasione del conferimento della porpora a Gian Giacomo Teodoro Trivulzio, principe-cardinale notoriamente vicino alla burocrazia spagnola, di cui rappresentava, a Milano, l'uomo probabilmente più fidato⁴⁰: ancora, insomma, Oddoni appariva in piena sintonia con i circoli cittadini più organici al governatorato iberico.

Il secondo testo oddoniano di contenuto autobiografico è l'ultimo idillio, la *Lilla dolente*. Vi si racconta di una «gentilissima ninfa d'Ausonia» che si strugge perché il suo fidanzato, Mirino (negli idilli *alter ego* dello scrittore), l'ha lasciata; la ninfa crede di essere stata ingiustamente abbandonata, ma l'argomento 'apologetico' dell'idillio precisa che «prima delle nozze patì 'l pastore atrocità di perfida fortuna. Per lo che, disegnando egli di lasciare le paterne contrade per girne a tôr vendetta delle ingiuste offese, diede alla ninfa sospetto di tradita fede»⁴¹. L'equazione autobiografica, pur con prudenza, può essere avallata, a condizione di spostare il matrimonio e la nascita dei figli del poeta agli anni Venti inoltrati del secolo, comunque successivamente alla

³⁹ Su Ambrogio Bianchi si vedano PICINELLI (1670, 21s.); ARGELATI (1745, 181); MAZZUCHELLI (1760, 1148).

⁴⁰ SIGNOROTTO (2001, 125-39); MAIOLI (1630).

⁴¹ ODDONI (1623, 119).

pubblicazione delle *Rime* e al trasferimento che avrebbe consacrato Oddoni – sia pure in modo effimero – tra gli scrittori meglio richiesti del settentrione italiano.

4. A Torino: l'*Arione*

Dal punto di vista giuridico, la questione Oddoni non dovette affatto risolversi, anzi costrinse lo scrittore, probabilmente ancora fidanzato, a lasciare Varese, abbandonando così anche le mire cortigiane che interessavano Mantova. La meta, però, non fu da meno, e anzi rappresentò quel salto di qualità cui egli ambiva da tanti anni: si trattò, infatti, della corte torinese di Carlo Emanuele I, notoriamente incline al mecenatismo e ad una programmatica apertura alle più innovative tendenze artistico-letterarie⁴². Per certi versi, sotto il profilo estetico, ad Oddoni poteva giovare, nella Torino già 'mariniana', una più disinvolta ammissibilità di quelle tendenze retorico-compositive che a Milano erano osteggiate dalle prescrizioni borromaiche, e che comunque, anche negli ambienti accademici, si rivelavano misurate da propositi conservativi⁴³. È dal punto di vista politico, però, che meglio si percepisce il senso della meta della 'fuga' dello scrittore: le ambizioni su Mantova e gli attriti con Milano avevano infatti spostato l'asse di alleanze di Carlo Emanuele in direzione di Parigi, insomma in sempre più aperto conflitto con i principati 'spagnoli' confinanti⁴⁴.

Nel 1619 la figlia di Maria de' Medici ed Enrico IV di Francia, Maria Cristina, aveva sposato Vittorio Amedeo, erede di Carlo Emanuele I, a suggello della fratellanza tra i due stati: il fatto che la principale fatica torinese di Oddoni, cioè la tragicommedia *Arione*, sarebbe stata dedicata proprio alla futura Madama Reale conferma in quale misura i problemi giudiziari patiti dallo scrittore a Milano gli avessero suggerito un radicale mutamento di 'partito' oltre che di domicilio. Così, nel giro di pochi ma decisivi mesi, spinto dalla necessità personale certo più che da ampi orizzonti ideologici, Oddoni abbandonava le 'spagnole' ambizioni lombarde e mantovane per abbracciare, con Torino e Carlo Emanuele, la fazione francese dei principati italiani settentrionali.

Sullo sfondo di questo trasloco si staglia un componimento il cui contenuto biografico appare decisamente vago, cioè l'idillio *Il pastor d'Adda*. Esso rappresenta il lamento amoroso del pastore Acriso, in cui – considerando l'emblematica familiare descritta nell'argomento in prosa⁴⁵ – è possibile ravvisare un membro della famiglia Martinengo Colleoni di Bergamo, probabilmente uno dei due principali eredi di Francesco (1543-1621). Costui, nel 1583, aveva sposato Beatrice Langosco di Stroppiana, già amante di Emanuele Filiberto di Savoia e madre di due sorellastre di

⁴² È d'obbligo riferirsi alla collettanea MASOERO-MAMINO-ROSSO (1999).

⁴³ MOTTA (2004).

⁴⁴ CASTRONOVO (1977).

⁴⁵ «Il pastore Acriso, che tre cori porta per impresa»; il nome del pastore richiama quello del mitico Acrisio di Argo, padre di Danae e nonno di Perseo.

Carlo Emanuele; il Colleoni, fin dal 1584, si era insediato stabilmente alla corte torinese, raccogliendo la piena fiducia del duca e lavorando come suo luogotenente nelle trattative con gli stati esteri. Il *Pastor d'Adda* non lascia però inferire alcunché sui possibili rapporti tra Oddoni e Gherardo (1601-1643) o Gaspare Colleoni (†1625), figli di Francesco. Tuttavia, benché negli ultimi anni sia Francesco sia Gherardo si fossero avvicinati alla Serenissima, non si può escludere che il canale della famiglia Colleoni avesse giocato qualche ruolo nel trasferimento di Oddoni alla corte sabauda⁴⁶.

D'altronde, confermano la vicenda torinese di Oddoni sia Picinelli sia Argelati, i quali sottolineano la calorosa accoglienza che il poeta avrebbe ricevuto nel capoluogo sabauda. Le trascorse ambizioni mantovane e 'spagnole' non rappresentarono, evidentemente, un pregiudizio ostante alla carriera piemontese dello scrittore. A dispetto di quella che pare un'assunzione a corte tanto fulminea quanto apprezzata, il periodo torinese di Oddoni rimane in larga parte oscuro. A Torino, egli compone come detto una favola piscatoria, dedicata a Carlo Emanuele I e intitolata *L'Arione*; l'opera è testimoniata da Argelati e Picinelli, ma limitatamente al titolo. In effetti essa fu 'occultata' in seno ad un'eterogenea pubblicazione curata da Oddoni 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 trascrizioni⁴⁷.

L'occasione dell'intero volume, che descrive minuziosamente cori, canti, scenari e festività, fu il ventiduesimo compleanno della «Madama Serenissima» Maria Cristina di Francia. La silloge, benché priva di qualsiasi indicazione tipografica, 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. Sempre 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

⁴⁶ COZZO (2008); BASCAPÈ-PEROGALLI (1964, 276, 294); SCHIAVINI TREZZI (2000, 123, 135).

⁴⁷ *L'Arione*, insieme alle relazioni di feste in cui è compreso, è stato descritto dapprima in MÉNÉSTRIER (1681, 174-6) ed in SOLERTI (1904, 691-4, con ampie citazioni e rassegna cronologica degli spettacoli a Torino dal 1619 al 1662), poi pubblicato in EMANUELE (2000, 59-77). Solerti ipotizzò che la sigla «G.B.O.» celasse il nome di Giovanni Bisogni, parente del Paolo Bisogni che mise in musica la favola. Per un inquadramento della tragicommedia nell'ambito del sistema dei generi sperimentato da Oddoni, e della confluenza in essa di sequenze tragiche e idilliche, rimando al mio ALONZO (c. di s.). Si deve anche segnalare il recente volume di GRAMMENIATI (2011), secondo cui (p. 16) *L'Arione* sarebbe collegato alla direzione artistica di Lodovico d'Agliè, noto letterato vicino a Marino e autore a sua volta di celebrate pastorali; tutti i riferimenti in MASOERO (1977) e in LUISETTI (1999). Sulle festività sabauda in generale, si ricorra all'ampia bibliografia apposta in calce ad ARNALDI DI BALME-VARALLO (2009), donde si traggono almeno VIALE FERRERO (1965) e VARALLO (1988).

medesima città anche l'*Alceo* di Antonio Ongaro⁴⁸. Claudio Trivulzio, infine, nella dedica delle *Pregchiere d'Italia* (Milano, 1636), aveva fatto promettere a Bidelli la pubblicazione di alcuni «intermedi d'Arione», mai andati in stampa, ma segni della non trascurabile diffusione del mito arionio nell'ambito della letteratura teatrale settentrionale di quegli anni.

Come tuttavia ha osservato Marco Emanuele, Oddoni si mostra debitore anche della tradizione melodrammatica moderna, in particolare dell'*Orfeo* di Striggio e Monteverdi e del gusto operistico mantovano⁴⁹. Con Mantova, del resto, lo scrittore varesino aveva avuto rapporti diretti, che avevano influito non poco anche sulla testura enfatica e melodrammatica di molte scene dell'*Edemondo*. Inoltre, della scenica gonzaghesca la stessa corte di Carlo Emanuele I aveva notoriamente fruito sin dai tempi del matrimonio di Margherita, figlia del duca, con il futuro Francesco IV Gonzaga (febbraio 1608), per la cui occasione Monteverdi aveva composto e rappresentato l'*Arianna* a Mantova (su libretto di Rinuccini): opera melodrammatica la cui natura tragica – si pensi al celebre lamento della protagonista – istituiva quell'osmosi tra generi che avrebbe caratterizzato, dopo l'omologo idillio di Marino (che alle celebrazioni torinesi e poi mantovane aveva assistito tra gli invitati al seguito del cardinal Pietro Aldobrandini)⁵⁰, larga parte della tradizione idillica, tragica e tragicomica del secolo, qualora l'argomento amoroso si prestasse a mutuare sequenze enfatiche tendenti al sublime.

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):

⁴⁸ Sull'evoluzione del genere marittimo-piscatorio dall'antichità alle *Rime marittime* di Marino passando per Sannazaro rimando ai riferimenti compresi in ALONZO (c. di s.) e CHIARLA (c. di s.), oltre che ad una sintetica bibliografia: MANGANI (1902); HALL (1912); PEIRONE (1999); EMANUELE (1999), questi ultimi con specifici riferimenti agli *Arione* di Capponi e di Oddoni, GIRARDI (2006; 2009). In ambito lombardo si può distinguere solo il precedente costituito dalle egloghe piscatorie di Renato Trivulzio, di cui la dodicesima ed ultima era dedicata ad Arione: l'egloga, in realtà, era dedicata alle nozze di Peleo e Teti, che si fingeva l'argomento del canto intonato da Arione sulla nave prima di essere 'raccolto' dal delfino (in realtà secondo la tradizione classica si sarebbe trattato di un inno sacro o di un canto funebre); al mito arionio si riservavano solo i ternari iniziali e quelli finali, che incorniciavano la narrazione principale. Diversamente da Oddoni, animato da un orientamento moraleggiante controriformistico, Trivulzio aveva rispettato la tradizione secondo cui i marinai rei del tentato omicidio di Arione fossero stati condannati, e non graziati (si veda ALBONICO 1990, 116-25, pagine utili per un'ulteriore rassegna sulla prima evoluzione del genere anche in area settentrionale; le piscatorie di Trivulzio si leggono alle pp. 497-629 del manoscritto ambrosiano [V.24.sup.]). Sull'*Alceo* di Ongaro cf. SPERA (2006). 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*, 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 23-4; Hyg. *De astron.* II 17, 3; Hyg. *Fab.* CXCIV; Aul. Gell. *Noct. act.* XVI 19; Fronton. *Arion.*; Luc. *DMar.* IX 8, 1; Plut. *Sept. sap. conv.* 160F-162B.

⁴⁹ EMANUELE (1999, 541-4). Una lettura dell'*Arione*, sia metrica che critica, è fornita da EMANUELE (2000, 29-32, 47-56).

⁵⁰ RUSSO (2008, 26); BORZELLI (1927, 103-9); VARALLO (1999).

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 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)⁵¹, in cui «un coro intiero di tutti gli antichi favolosi dei (trattone gl'infausti), 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 crespa 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 suoni⁵².

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 Poliziano⁵³, 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».

Da questo prologo in prosa si comprende che l'*Arione* sarebbe stato commissionato a Oddoni dal duca stesso, e che del mito lo scrittore avrebbe ridotto all'osso alcune parti «per non apportar tedio con la lunghezza della musica, lasciando dalla favola disgiunti i due pescatori Millo e Mirino, e con poca conclusione Aci nel fine». La sintonia con il pubblico moderno mostrata da Oddoni fin dai tempi degli *Idillii* valeva insomma a percepire, adesso, la sensibilità e la 'sopportazione' di un pubblico sicuramente più selezionato (la corte), ma non meno orientato a prodotti brevi, brillanti e 'meravigliosi'. Le musiche per la recita furono composte da Paolo Bisogni, al soldo del principe-

⁵¹ Nato a Chambéry nel 1605, fu dapprima segretario del duca di Savoia, poi, dal 1633, ecclesiastico; ebbe conoscenza diretta e amichevole con Maria Cristina di Francia e fu vescovo di Aosta fino alla morte, avvenuta nel 1691; si vedano COSTA (2007), e l'edizione dell'epistolario MOMBELLO (1999).

⁵² Di questa festa scenica esisteva un disegno, i cui tratti sono descritti in EMANUELE (2000, 32, n. 37), ma si veda soprattutto ARNALDI DI BALME (2009).

⁵³ Nella dedica a Carlo Canale, Poliziano aveva finto di aver composto l'*Orfeo* «in tempo di dua giorni».

cardinale Maurizio di Savoia⁵⁴, e le scene interpretate, tra gli altri, da Angelo Ferrotti detto Romano (nella parte femminile di Dori) e Francesco Bontempo (Arione)⁵⁵;

2. *l'Arione* (cc. D1r-H1v = 25-58)⁵⁶, «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 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

⁵⁴ Su Paolo Bisogni, cf. MANN (2002, 3).

⁵⁵ Si è citato dalle pp. 4s., 17, 21-3 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]. La rappresentazione di tragicommedie in occasione di festività pubbliche o *entrées* (e dunque in un contesto di più ampie esibizioni spettacolari) non era inusuale neppure in ambito lombardo, oltre che piemontese, come ha illustrato TIZZONI (1995). Sul «castratino romano» Angelo Ferrotti si veda CORDERO DI PAMPARATO (1930, 122-4), mentre sul Bontempo si rimanda a EMANUELE (2000, 13, 47, 88) e ANGLOIS (1930, 122).

⁵⁶ L'ARIONE | FAVOLA MARITIMA, | Recitata in Musica nella Festa | per gli Anni felici di | MADAMA SERENISS.^{MA} | Di G. B. O..

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 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 Emanuele⁵⁷, 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 situazione⁵⁸. 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 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 moderna⁵⁹. D'altro lato, non bisogna trascurare il fatto che la moralizzazione delle favole pastorali e il loro vincolo a propositi pedagogici rappresentava un aspetto caratteristico del genere come si era declinato in area lombarda⁶⁰, dunque un orientamento cui Oddoni – pur non circoscrivendosi all'estetica borromaica – mostrava ora sostanzialmente di

⁵⁷ EMANUELE (2000, 55).

⁵⁸ 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 l e lor porge aura dolce, esca cortese» (*Arione*, III 1, p. 48).

⁵⁹ A tal proposito si vedano i riferimenti in ARNALDI DI BALME-VARALLO (2009, 84); GRISERI (1967, 147-55); GENTILE (2001, 183-207); DEFABIANI (2007).

⁶⁰ MOTTA (2008).

attenersi, facendolo anzi confluire nelle nuove istanze encomiastiche torinesi, richieste dalla natura cortigiana della piscatoria.

Altra testimonianza lasciata dall'Oddoni torinese è l'idillio *Nel felice natale del nuovo Serenissimo Prencipe di Carignano*, stampato senza alcuna indicazione tipografica, ma sicuramente nella seconda metà del 1628⁶¹. Esso consta di 119 versi in un opuscolo incorniciato di otto carte, ed è dedicato alla nascita (avvenuta il 30 agosto 1628) di Emanuele Filiberto di Savoia-Carignano, secondo principe della cittadina piemontese, figlio di Tommaso di Savoia e di Maria di Borbone. Unico componimento oddoniano ascrivibile all'ambiguo sottogenere dell'idillio encomiastico⁶², esso testimonia quanto solide protezioni lo scrittore varesino avesse trovato in Piemonte, venendo a contatto con il capostipite del ramo sabauda dei principi di Carignano: quel Tommaso che, figlio legittimo di Carlo Emanuele I, aveva sposato a Parigi una Borbone (Maria dei conti di Soissons) come il fratello Vittorio Amedeo, ma che, nell'ambito della Guerra dei Trent'Anni e dopo la morte del padre, avrebbe rappresentato il 'partito spagnolo' alla corte torinese, animando un duro scontro con la 'francese' Maria Cristina.

Nell'idillio, Tommaso è detto «mecenate a gli ingegni», formula con cui Oddoni tradisce una gratitudine economica oltre che intellettuale. Sotto il profilo ideologico, il componimento dialoga da vicino con il *Ritratto* mariniano⁶³, con cui condivide non solo il ricorso a rappresentazioni topografiche (aspetto, del resto, riconducibile alla stessa natura idillica del testo), ma anche l'impostazione encomiastico-ideologica: di Carlo Emanuele torna infatti ad essere celebrata l'equilibrata posizione tra il «franco» e il «gran re de l'Occaso», mentre del neonato si dà una rappresentazione erculea, universalistica e provvidenziale.

L'ultima fatica di Oddoni fu la composizione di un poema encomiastico dedicato a Carlo Emanuele I. Nell'impresa del 'poema sabauda', per citare i maggiori, si erano già cimentati Gabriello Chiabrera, con la faticosa *Amedeide*, e soprattutto Marino: questi, inviando al duca il *Ritratto*, aveva preannunciato – senza poi mantenere l'impegno – un suo futuro poema eroico di argomento sabauda⁶⁴. Oddoni, però, non compì l'impresa. Il poema, che avrebbe recato il titolo di *Glorie di Carlo Emmanuele duca di Savoia*, rimase incompiuto per l'intervenuta morte dello

⁶¹ NEL | FELICE NATALE | DEL NVOVO | SERENISSIMO PRENCIPE | DI CARIGNANO. | *IDILLIO* | Di Gio. Battista Oddoni. Di questo opuscolo sono reperibili due esemplari, uno presso la Biblioteca Reale di Torino [*Misc.463/1*] e un altro presso la Bibliothèque d'Étude et d'Information di Grenoble [*U.4416*]. L'esemplare torinese è però mutilo delle cc. A2r-A3v. La notizia secondo cui questo testo sarebbe stato pubblicato in appendice all'*Euterpe* di Giovanni Capponi (Milano, Bidelli, 1619), accolta dall'Argelati, deriva da un'errata interpretazione di un elenco di idilli in *QUADRIO* (1742, 356).

⁶² *CHIODO* (2000, 37s.).

⁶³ Per una lettura iconografico-ideologica del panegirico si ricorra a GUGLIELMINETTI (1999) e ad ALONZO (2011).

⁶⁴ «Et il poeta, avendo intenzione di tessere assai più lunga tela de' fatti del Serenissimo Don Carlo Emanuello, prima che in più diffuso trattato si distenda, ha voluto, quasi per un cenno, fabricarne questo picciolo poemetto».

scrittore e, mai consegnato alle stampe, risultò disperso anche alla recensione dell'Argelati. Dell'intera vicenda biografica di Oddoni, a tal proposito, la morte è tra le pochissime notizie suffragate da una ragionevole certezza: essa avvenne a Torino, infatti, nel 1630, e causa ne fu il contagio pestilenziale, che dovette cogliere lo scrittore in età non ancora senile.

Giuseppe Alonzo

Università degli Studi di Milano

Dipartimento di Studi letterari, linguistici, filologici

Via Festa del Perdono, 7

I – 20122 Milano

giuseppe.alonzo@alice.it

Riferimenti bibliografici

MASOERO 1977

M. Masoero (a cura di), *Ludovico d'Agliè. Alvida. La caccia*, Firenze, Olschki.

AGOSTI 1997

B. Agosti, *Poesie di Gherardo Borgogni su due dimenticati artefici milanesi*, in C. Acidini Luchinat-L. Bellosi (a cura di), *Scritti per l'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze*, Firenze, Le Lettere, 325-30.

ALBONICO 1990

S. Albonico, *Il ruginoso stile. Poeti e poesia in volgare a Milano nella prima metà del Cinquecento*, Milano, Angeli.

ALONZO 2011

G. Alonzo, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *Giovan Battista Marino. Il ritratto del serenissimo don Carlo Emanuele duca di Savoia*, Roma, Aracne, 7-39.

ALONZO c. di s.

G. Alonzo, *L'Arione di Giovan Battista Oddoni e la contaminazione tra generi scenici e lirici*, in *La letteratura degli italiani. 4. La scrittura e la scena*, Atti del XVI Congresso nazionale dell'Associazione degli Italianisti (Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012).

ANGLOIS 1930

L. Anglois, *Il teatro alla corte di Carlo Emmanuele I di Savoia*, Torino, Bairati.

ARCAINI 1995

R.G. Arcaini, *I comici dell'Arte a Milano: accoglienza, sospetti, riconoscimenti*, in A. Cascetta-R. Carpani (a cura di) *La scena della gloria. Drammaturgia e spettacolo a Milano in età spagnola*, Milano, Vita e pensiero, 265-326.

ARGELATI 1745

F. Argelati, *Bibliotheca scriptorum mediolanensium*, Milano, In Aedibus Palatinis.

ARNALDI DI BALME 2009

C. Arnaldi di Balme, *Le feste di corte a Torino tra spazi reali e itinerari simbolici*, in *Feste barocche. Cerimonie e spettacoli alla corte dei Savoia tra Cinque e Settecento*, Cinisello Balsamo, Silvana, 27-39.

ARNALDI DI BALME-VARALLO 2009

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.

BAIOCCHI 1981

A. Baiocchi, *Giovan Pietro Cicogna*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. XXV, Roma, Treccani, 398-400.

BALLISTRERI 1971

G. Ballistreri, *Gherardo Borgogni*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. XII, Roma, Treccani, 766-7.

BARELLI 2006

S. Barelli, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *G. Preti. Poesie*, Roma-Padova, Antenore, XXXIV-XLV.

BASCAPÈ-PEROGALLI 1964

G.C. Bascapè-C. Perogalli, *Palazzi privati di Lombardia*, Milano Banco Ambrosiano.

BENZONI 1996

G. Benzoni, *Ferdinando Gonzaga, duca di Mantova e del Monferrato*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. XLVI, Roma, Treccani, 242-52.

BISI 2011

M. Bisi, *Il velo di Alcesti. Metafora, dissimulazione e verità nell'opera di Emanuele Tesauro*, Pisa, Ets.

BORZELLI 1927

A. Borzelli, *Storia della vita e delle opere di Giovan Battista Marino*, Napoli, Artigianelli.

BUZZI-BESOZZI 2003

G. Buzzi-L. Besozzi, *I Cicogna di Milano*, in «Il calendari dra famiglia Bosina» XLVIII 71-82.

CARPANI 2008

R. Carpani, Hermenegildus/Ermegildo. *La tragedia cristiana nell'opera di Emanuele Tesauro*, in *Scritture in festa. Studi sul teatro tra Seicento e Settecento*, Pisa-Roma, Serra, 15-47.

CASCETTA 1995

A. Cascetta, *La «spiritual tragedia» e l'«azione devota». Gli ambienti e le forme*, in A. Cascetta-R. Carpani (a cura di), *La scena della gloria. Drammaturgia e spettacolo a Milano in età spagnola*, Milano, Vita e pensiero, 115-219.

CASTRONOVO 1977

V. Castronovo, *Carlo Emanuele I, duca di Savoia*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, vol. XX, Treccani, 326-40.

CHIARLA c. di s.

M. Chiarla, *La variante «marittima» della favola pastorale: le «pescatorie» di Gasparo Murtola*, in *La letteratura degli italiani. 4. La scrittura e la scena*, Atti del XVI Congresso nazionale dell'Associazione degli Italianisti (Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012).

CHIODO 1999

D. Chiodo, *Idilli barocchi*, Torino, Res.

CHiodo 2000

D. Chiodo, *L'idillio barocco e altre bagatelle*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.

CORDERO DI PAMPARATO 1930

S. Cordero di Pamparato, *I musicisti alla corte di Carlo Emanuele I di Savoia*, in «Biblioteca della Società Storica Subalpina» CXXI 33-142.

COSTA 2007

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

COZZO 2008

P. Cozzo, *Francesco Martinengo Colleoni*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. LXXI, Roma, Treccani, 170-2.

DE MALDÉ 1993

V. De Maldé, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *Giovan Battista Marino. La Sampogna*, Parma, Guanda, IX-LII.

DE MALDÉ 2005

V. De Maldé, *Marino e l'idillio tra Italia e Francia*, in «Testo» L 21-32.

DEFABIANI 2007

V. Defabiani, *Una 'metafora attuosa': il balletto alla corte sabauda*, in M. Fagiolo (a cura di), *Atlante tematico del barocco in Italia. Le capitali della festa. Italia settentrionale*, Roma, De Luca, 61-7.

EMANUELE 1999

M. Emanuele, *Per un repertorio delle piscatorie*, in M. Masoero-S. Mamino-C. Rosso (a cura di), *Politica e cultura nell'età di Carlo Emanuele I. Torino, Parigi, Madrid*, Atti del Convegno Internazionale di studi (Torino, 21-24 febbraio 1995), Firenze, Olschki, 529-52.

EMANUELE 2000

M. Emanuele, *Commedie in musica, pastorali e piscatorie alla corte dei Savoia (1600-1630)*, Lucca, Libreria Musicale Italiana.

FERRO 2006

R. Ferro, *Poesia a Milano nell'età di Federico Borromeo*, in R. Castellana-A. Baldini (a cura di), *Le forme della poesia*, Atti dell'VIII Congresso Nazionale dell'Associazione degli Italianisti Italiani (Siena, 22-25 settembre 2004), vol. II, Siena, Università degli Studi di Siena, 245-50.

FERRO 2007

R. Ferro, *Federico Borromeo ed Ericio Puteano. Cultura e letteratura a Milano agli inizi del Seicento*, Roma, Bulzoni.

FERRO 2011

R. Ferro, *Antichi e moderni in Lombardia: Girolamo Borsieri poeta barocco*, in A. Spiriti (a cura di), *Libertinismo erudito. Cultura lombarda tra Cinque e Seicento*, Milano, Angeli, 97-125.

FRARE 1998

P. Frare, *Retorica e verità. Le tragedie di Emanuele Tesauro*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.

FRARE-GAZICH 2002

P. Frare-M. Gazich (a cura di), *Emanuele Tesauro. Ermegildo*, Roma, Vecchiarelli.

GENTILE 2001

L.C. Gentile, *Araldica ed emblematica nei balletti della corte dei Savoia*, in M.-T. Bouquet Boyer (éd.), *Les noces de Pélée et Thétis (Vénice, 1639-Paris, 1654)*, Bern, Lang, 183-207.

GIAMBONINI 2000

F. Giambonini, *Bibliografia delle opere a stampa di Giambattista Marino*, vol. I, Firenze, Olschki.

GIRARDI 2006

R. Girardi, *Il codice piscatorio fra Venezia e il Mezzogiorno: dal latino al volgare*, in D. Canfora-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, 327-43.

GIRARDI 2009

R. Girardi, *Finzioni marittime. Travestimento e mito nella civiltà di corte*, Roma, Bulzoni.

GRAMMENIATI 2011

B. Grammeniati, *Filippo d'Agliè's Ballets (1604-1667)*, Bloomington, AuthorHouse.

GRISERI 1967

A. Griseri, *Le metamorfosi del barocco*, Torino, Einaudi.

GUGLIELMINETTI 1999

M. Guglielminetti, *Un "portrait du roi" avant la lettre? Note sul mariniano* Ritratto del Serenissimo don Carlo Emanuele duca di Savoia, in M. Masoero-S. Mamino-C. Rosso (a cura di), *Politica e cultura nell'età di Carlo Emanuele I. Torino, Parigi, Madrid*, Atti del Convegno Internazionale di studi (Torino, 21-24 febbraio 1995), Firenze, Olschki, 191-214.

HALL 1912

H.M. Hall, *Idylls of Fishermen. A History of the Literary Species*, New York, Columbia University Press.

LUISETTI 1999

A.M. Luisetti, *Le trasformazioni di Millefonti di Ludovico San Martino d'Agliè*, in M. Masoero-S. Mamino-C. Rosso (a cura di), *Politica e cultura nell'età di Carlo Emanuele I. Torino, Parigi*,

Madrid, Atti del Convegno Internazionale di studi (Torino, 21-24 febbraio 1995), Firenze, Olschki, 155-64.

MAIOLI 1630

N. Maioli, *Allegrezze fatte dall'Ill.mo Collegio dei Signori Giudici di Milano per la promozione dell'Ill.mo et Reveren.mo Signor Cardinale Trivulzio, suo collega*, Milano, Carlo Antonio Malatesta.

MANGANI 1902

M. Mangani, *Origine e svolgimento dell'ecloga piscatoria italiana*, Messina, Nicastro.

MANN 2002

B. Mann (ed.), *The madrigals of Michelangelo Rossi*, Chicago-London, University of Chicago Press.

MARINI 2002

Q. Marini, *Libri italiani del Seicento*, in "Sul Tesin piantaro i tuoi laureti". *Poesia e vita letteraria nella Lombardia spagnola*, Pavia, Cardano, 21-8.

MARITI 2002

L. Mariti, *Valore e coscienza del teatro in età barocca*, in *I capricci di Proteo. Percorsi e linguaggi del barocco*, Atti del Convegno Internazionale (Lecce, 23-26 ottobre 2000), Roma, Salerno, 419-55.

MASOERO-MAMINO-ROSSO 1999

M. Masoero-S. Mamino-C. Rosso (a cura di), *Politica e cultura nell'età di Carlo Emanuele I. Torino, Parigi, Madrid*, Atti del Convegno Internazionale di studi (Torino, 21-24 febbraio 1995), Firenze, Olschki.

MAZZUCHELLI 1760

G. Mazzuchelli, *Gli scrittori d'Italia*, vol. II/2, Brescia, Bossini.

MEGALE 2007

T. Megale, *Maria Malloni*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. LXVIII, Roma, Treccani, 237-8.

MENESTRIER 1681

C.F. Ménéstrier, *Des représentations en musique anciennes et modernes*, Paris, Guignard.

MOMBELLO 1999

G. Mombello (éd.), *La correspondance d'Albert Bailly*, Aoste, Imprimerie Valdôtaine.

MORANDOTTI 1984

A. Morandotti, *Pirro I Visconti Borromeo di Brebbia, mecenate nella Milano del tardo Cinquecento*, in «Archivio storico lombardo» CVII 115-62.

MORANDOTTI 2005

A. Morandotti, *Milano profana nell'età dei Borromeo*, Milano, Electa.

MOTTA 2002

U. Motta, *Favole pastorali e idilli*, in "Sul Tesin piantaro i tuoi laureti". *Poesia e vita letteraria nella Lombardia spagnola*, Pavia, Cardano, 268-88.

MOTTA 2004

U. Motta, *Petrarca a Milano al principio del Seicento*, in A. Quondam (a cura di), *Petrarca in Barocco. Cantieri petrarchistici*, Roma, Bulzoni, 227-73.

MOTTA 2008

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, 259-92.

NOVA 2005

G. Nova, *Stampatori, librai ed editori bresciani in Italia nel Seicento*, Brescia, Fondazione Civiltà Bresciana.

ODDONI 1618

G.B. Oddoni, *Idillii*, Milano, Lantoni.

ODDONI 1623

G.B. Oddoni, *Rime*, Milano, Lantoni.

PEDUZZI 1995

N. Peduzzi, *La tragedia in ambiente nobile 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, 63-114.

PEIRONE 1999

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*, Atti del Convegno Internazionale di studi (Torino, 21-24 febbraio 1995), Firenze, Olschki, 141-54.

PICCINELLI 2003

R. Piccinelli, *Il carteggio tra Milano e Mantova (1563-1634)*, Milano, Silvana.

PICINELLI 1670

F. Picinelli, *Ateneo dei letterati milanesi*, Milano, Vigone.

PIERI 1976

M. Pieri (a cura di), *Giovan Battista Marino. La Galeria*, Padova, Liviana.

PIROVANO 2005

D. Pirovano (a cura di), *Girolamo Parabosco, Gherardo Borgogni. Diporti*, Roma, Salerno.

QUADRIO 1742

F.S. Quadrio, *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, vol. II/2, Milano, Agnelli.

RAJA 2000

M.E. Raja, *Francesco Ellio, La rugiada (1618)*, in «Lo Stracciafoglio» I in www.edres.it/rugiada.html.

RUFFINO 2006

A. Ruffino (a cura di), *Giovan Paolo Lomazzo. Rime ad imitazione de i grotteschi usati da' pittori, con la vita del autore descritta da lui stesso in rime sciolte*, Roma, Vecchiarelli.

RUSSO 2008

E. Russo, *Marino*, Roma, Salerno.

SANTORO 1965

C. Santoro, *Tipografi milanesi del secolo XVII*, in «La Bibliofilia» LXVII 303-49.

SARNELLI 2000

M. Sarnelli, *Emanuele Tesauro dall'Hermenegildus (1621) all'Ermegildo (1661)*, in *Teatro, scena, rappresentazione dal Quattrocento al Settecento*, Galatina, Congedo, 255-77.

SCHIAVINI TREZZI 2000

J. Schiavini Trezzi, *Le carte dell'Archivio Martinengo Colleoni. Una nuova acquisizione dell'Archivio di Stato di Bergamo*, in L. Pagani (a cura di), *Bartolomeo Colleoni e il territorio bergamasco. Problemi e prospettive*, Bergamo, Edizioni dell'Ateneo, 117-35.

SIGNOROTTO 2001

G. Signorotto, *Milano spagnola*, Firenze, Sansoni.

SOLERTI 1904

A. Solerti, *Feste musicali alla corte di Savoia nella prima metà del secolo XVII*, in «Rivista musicale italiana» XI/4 675-724.

SPERA 2006

L. Spera, *Le reti testuali dell'Alceo*, in «Studi secenteschi» XLVII 105-36.

TIZZONI 1995

M. Tizzoni, *L'istanza tragicomica tra diletto di corte e moralità: la rappresentazione della Arminia 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, 219-65.

VARALLO 1988

F. Varallo, *Le feste da Emanuele Filiberto a Carlo Emanuele I*, in G. Ricuperati (a cura di), *Storia di Torino*, vol. III, Torino, Einaudi, 673-98.

VARALLO 1999

F. Varallo, *Le feste per il matrimonio delle Infante (1608)*, in M. Masoero-S. Mamino-C. Rosso (a cura di), *Politica e cultura nell'età di Carlo Emanuele I. Torino, Parigi, Madrid*, Atti del Convegno Internazionale di studi (Torino, 21-24 febbraio 1995), Firenze, Olschki, 475-90.

VIALE FERRERO 1965

M. Viale Ferrero, *Feste delle Madame Reali di Savoia*, Torino, Istituto Bancario San Paolo.

ZANLONGHI 2002

G. Zanlonghi, *Teatri di formazione. Actio, parola e immagine nella scena gesuitica dei Sei-Settecento a Milano*, Milano, Vita e pensiero.