



***UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MACERATA***

*DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI*

Lingue, mediazione, storia, lettere e filosofia

*CORSO DI DOTTORATO DI RICERCA IN  
STUDI LINGUISTICI FILOLOGICI LETTERARI*

Linguistica, filologia, interpretazione dei testi

CICLO XXXI

***POLITICA E NARRAZIONE NEL XVII SECOLO:  
IL ROMANZO POLITICO ITALIANO DI ETÀ BAROCCA***

RELATRICE

Chiar.ma Prof.ssa **Costanza Geddes da Filicaia**

DOTTORANDA

Dott.ssa **Carlotta Larocca**

COORDINATORE

Chiar.mo Prof. **Massimo Bonafin**

ANNO 2018/2019

*A R. B.,  
con profonda stima  
e riconoscenza.*

## SOMMARIO

<i>Premessa</i>	Pag. 5
<i>Introduzione – Il romanzo barocco italiano: un quadro d’insieme.</i>	8
<b>I. CRONISTORIA DI UN SOTTOGENERE NEGLETTO</b>	27
1. Evoluzione tortuosa di una definizione precaria.	28
2. Traguardi parziali e punti di (ri)partenza.	36
<b>II. POLITICA E NARRAZIONE: ALLE RADICI DELLA “CONTAMINAZIONE”</b>	38
1. Cultura politica e politica culturale.	38
2. “Geografia politica”.	42
3. Carriera politica.	45
4. “Poetica politica” e “politica stilistica”.	48
<b>III. LA POLITICA NELLE NARRAZIONI: FORME E MODI DELLA “CONTAMINAZIONE” DIRETTA</b>	53
1. Trattatistica (politica), storiografia e libellistica.	55
2. Il romanzo (pseudo)storico: «favoleggiare sulle istorie» ed «istoriare sulle favole».	63
3. La politica nei romanzi.	70
<b>IV. ALLUSIVITÀ E MASCHERAMENTO: MODI E FORME DELLA “CONTAMINAZIONE” INDIRETTA</b>	82
1. Il manoscritto ritrovato.	88
2. Il corriere svaligiato.	96
3. La chiave.	104
<b>V. IL ROMANZO EROICO-CAVALLERESCO CON (CIRCOSCRITTI) EPISODI A CHIAVE</b>	121
1. La <i>Dianea</i> di Giovan Francesco Loredan.	125
2. La <i>Taliclea</i> di Ferrante Pallavicino.	136
3. Gli <i>Accidenti di Cloramindo</i> di Francesco Belli.	144

4. Il <i>Prencipe Nigello</i> di Guidubaldo Benamati.	149
5. L' <i>Orestilla</i> di Girolamo Brusoni.	158
VI. <i>IL ROMANZO POLITICO ITALIANO DEL XVII SECOLO: DEFINIZIONE, ESEMPLARI, CASI LIMITE</i>	167
1. Identità e redenzione.	167
2. L' <i>Argenis</i> di John Barclay: archetipo transalpino di un genere italico.	173
3. L' <i>Eromena</i> di Giovanni Francesco Biondi: un modello indiscusso.	189
4. L'ambigua maschera de <i>L'Ambasciatore invidiato</i> di Ferrante Pallavicino.	200
5. Casi limite: quanto contano le intenzioni.	207
5.1. La <i>Lucerna</i> di Francesco Pona.	208
5.2. L' <i>Eudemia</i> di Gian Vittorio Rossi.	215
5.3. La <i>Fuggitiva</i> di Girolamo Brusoni.	222
VII. <i>IL BRANCALEONE, ISTORIA PIACEVOLE E MORALE DI LATROBIO, ALIAS GIOVAN PIETRO GIUSSANI</i>	227
1. Primo smascheramento: dietro lo pseudonimo.	227
2. A volto scoperto.	234
3. All'origine del testo: fonti, antecedenti, reminiscenze.	237
4. Il <i>Brancaleone</i> ovvero l'educazione (politica) di un asino.	242
5. Nel labirinto della narrazione.	248
6. La prosa del <i>Brancaleone</i> .	258
7. A carte scoperte.	263
8. Smascheramento finale: l'allegoria politica.	271
VIII. <i>LA MASCHERA IATROPOLITICA DI FRANCESCO PONA</i>	280
1. Il medico e l'intellettuale.	280
2. «Cuore e Cervello precipi rivali aspiranti alla monarchia del Microcosmo».	284
3. Dentro la <i>Maschera</i> : per un'analisi strutturale, narratologica e formale.	288
4. Implicazioni «iatro-politiche» ed allegoria esplicita.	300
5. Per una lettura della <i>Maschera</i> senza maschera: l'allegoria nascosta.	309
<i>Nota bibliografica</i>	314

## **PREMESSA**

A differenza di quanto accade per altre tipologie romanzesche, il romanzo politico italiano del Seicento non gode a tutt'oggi di una consistente bibliografia. Ciò è da ricondurre ad un duplice ordine di fattori: da una parte, tale tradizione è senz'altro meno nutrita di quanto non accada in altri Paesi europei (Francia, Germania e Inghilterra *in primis*); dall'altra, la necessità di difendersi da una censura che poteva prendere, e di fatto spesso prese, il volto della persecuzione da parte delle autorità religiose e politiche costrinse gli autori ad indossare una maschera di dissimulazione. Non è un caso che questa tradizione prosperi in Paesi come quelli su ricordati, nei quali (soprattutto in Germania e Inghilterra, ma si ricordi il peso di una considerevole presenza riformata anche in Francia) era notoriamente vigoroso un dissenso religioso verso l'autorità della Chiesa romana.

Ciò equivale a dire che la parte più cospicua del romanzo politico italiano è da leggere in chiave polemica e sotto il velame del travestimento satirico o giocoso. Tuttavia tale operazione di mascheramento, sicuramente maggioritaria, non è esclusiva, come testimoniano i violenti *pamphlets* anti-barberiniani di Ferrante Pallavicino, che gli costarono la vita. Inoltre, la pratica del mascheramento assume, nei diversi casi, forme molto differenti; anzi, alcuni degli autori che verranno considerati nel presente studio fanno riferimento alla gestione spavalda di generi letterari differenti allo stesso scopo.

Ne consegue che il romanzo politico assume spesso, nel Seicento italiano, forme camaleontiche, presentandosi con fattezze tali da indurre a confonderlo con generi o sottogeneri affini<sup>1</sup>. Ciò ha contribuito a provocare disordine, sovrapposizioni ed

---

<sup>1</sup> Invero, caratteristica, quest'ultima, distintiva e *conditio sine qua non* affinché un'opera possa essere inclusa nella categoria in questione, come sarà debitamente dimostrato nel corso del presente lavoro

oscillazioni terminologiche negli studi critici sul romanzo barocco italiano, alimentando una sostanziale trascuratezza nell'individuazione della specifica tipologia letteraria. Si aggiungano la già lamentata inconsistenza dei riferimenti bibliografici e la sostanziale disinvoltura con cui critici e studiosi hanno applicato l'etichetta «romanzo politico» a prodotti letterari affatto dissimili e spesso ascrivibili a generi letterari diversi, ed ecco rendersi assolutamente imprescindibile una definizione dello specifico oggetto di studio del presente lavoro.

Dopo una disamina delle differenti forme di “contaminazione” tra politica e narrazione registrabili in epoca barocca, si passerà dunque – a partire dagli scarni appigli bibliografici che si hanno a disposizione – ad individuare, circoscrivere e descrivere il sottogenere letterario del romanzo politico, specificandone i tratti distintivi e chiarendo i parametri in base ai quali un determinato prodotto letterario risulta o meno ascrivibile a tale insieme<sup>2</sup>. La difficoltà di una simile operazione risulterà evidente dallo stesso procedimento (*e contrario*) adottato.

Solo una volta identificata ed adeguatamente descritta la categoria in questione, sarà possibile proporre un elenco – certamente passibile di aggiunte, integrazioni o emendazioni – di opere ascrivibili a tale categoria. Alcune, per ragioni differenti ed esposte caso per caso, saranno trattate in maniera meno approfondita; di altre, nei capitoli finali del presente lavoro, sarà proposta un'analisi più circostanziata, accompagnata da una più o meno inedita proposta di de-allegorizzazione.

---

<sup>2</sup> Lungi dalle intenzioni del presente studio fissare una (sotto)categoria dai contorni rigidi e ben definiti, operazione in generale poco sensata e produttiva e comunque impossibile all'interno della fluida e di per sé instabile categoria del romanzo barocco italiano. Al contrario, si è cercato di delineare un sottoinsieme dai confini permeabili, all'interno del quale confluiscono prodotti letterari affatto diversificati, che presentano tuttavia alcune costanti distintive.

Infine, viste le carenze bibliografiche relative al romanzo secentesco *tout court* a tutt'oggi riscontrabili, si è ritenuto opportuno delineare, in via preliminare, un quadro di insieme del fenomeno romanzesco barocco, utile a fornire le coordinate orientative indispensabili per addentrarsi nello studio di una sua specifica tipologia.

Nella trascrizione dei testi secenteschi sono stati rispettati i casi di oscillazione tra scempie e geminate, tra grafie concorrenti (ad esempio in caso di grafie latineggianti o settentrionali), tra forme omofonetiche e non, tra resa univertata e non delle preposizioni articolate. Viceversa, si è scelto di distinguere *u* e *v* secondo l'uso moderno; di eliminare l'*h* etimologica o pseudoetimologica, sia iniziale che interna (tranne che nelle forme coniugate di *avere* che la mantengono nell'uso moderno), e, per contro, di introdurla dove assente (ad esempio, in alcuni casi della terza persona singolare dell'indicativo presente del verbo *avere*); di ammodernare la grafia latineggiante *ti* e *titi* seguita da vocale, resa sempre *zi* e *zzi*; di normalizzare in *-ii* i plurali in *-ij*. Si è optato per una disciplina della congiunzione *e*, per lo scioglimento delle abbreviazioni ordinarie, per l'uniformazione dei segni diacritici alle consuetudini odierne. Le parole composte sono state rese secondo l'uso moderno (eccezion fatta per le preposizioni articolate, cfr. *supra*). Per quanto riguarda le maiuscole, esse sono state eliminate nel caso di gradi politici, religiosi e militari, ma conservate nelle formule di riguardo, per *Dio* e i suoi appellativi, per le denominazioni geografiche e i nomi propri. Per quel che concerne la punteggiatura, si è cercato di intervenire il meno possibile, mantenendo sempre quella originale, laddove questa non pregiudicasse una piena comprensione del testo. Nel caso di edizioni moderne, infine, si è scelto di riportare fedelmente il testo dell'edizione critica di riferimento.

## **INTRODUZIONE**

*Il romanzo barocco italiano: un quadro d'insieme.*

Il romanzo secentesco italiano si presenta a lettori e studiosi come genere ambiguo e proteiforme, composito ed onnicomprensivo; privo di confini e, di conseguenza, difficilmente catalogabile e circoscrivibile. Tali peculiarità si accompagnano – ed in parte ne derivano – alla tendenza a riassumere in sé le principali istanze dell'arte e della letteratura barocche: poetica della meraviglia, ideologia della precarietà, edonismo, moralismo, tendenza all'accumulo (da cui le trame ipertrofiche di molti romanzi) e alla catalogazione. Se a questo si aggiunge la quasi totale assenza di adeguata riflessione teorica – eccezion fatta per le dichiarazioni di poetica contenute nelle prefazioni autoriali alle edizioni delle singole opere – ecco il genere in questione farsi ancora più sfuggente. Da un punto di vista strettamente stilistico, tuttavia, è presente una certa uniformità: è rintracciabile, nella maggior parte dei romanzieri del Seicento, una ricerca di raffinatezza stilistica, che permette di collocare le loro opere ad un livello «medio-alto»<sup>3</sup>.

Per quel che riguarda la genesi del romanzo barocco italiano, la maggior parte dei critici rileva la non linearità e la complessità del fenomeno. Se, da un lato, è unanimemente riconosciuto il ruolo svolto in tale processo dalle letterature europee, francese *in primis*, ma anche spagnola – con particolare riferimento al romanzo picaresco e all'opera di Miguel de Cervantes – e, ancorché in misura minore, inglese; dall'altro, è pacifico che non si tratti di un “fenomeno d'importazione”: alle influenze esterne si unirono, infatti, le suggestioni provenienti dalla tradizione letteraria nostrana.

---

<sup>3</sup> Non è questa la sede per una trattazione analitica del fenomeno letterario in questione, per cui si rinvia alla bibliografia. Ci si limita, viceversa, a qualche cenno essenziale sul romanzo barocco italiano, prima di procedere all'approfondimento di un suo particolare aspetto.



Già alla fine del XIX secolo, Adolfo Albertazzi riconosceva e sanciva il primato delle letterature straniere nel processo di formazione del romanzo barocco italiano<sup>4</sup>: nei primi due decenni del Seicento, non potendo contare su alcuna produzione propria, il pubblico italiano dovette accontentarsi di leggere i romanzi ellenistici, picareschi spagnoli (parzialmente tradotti ma non imitati) e francesi, di cui proliferarono le traduzioni<sup>5</sup>. A questa prima fase di ricezione, per così dire, passiva, seguì quella di imitazione attiva, che vide la crescita sorprendente di romanzi autoctoni, soprattutto appartenenti al sottogenere eroico-galante (di cui si avrà modo di parlare oltre), a loro volta tradotti ed esportati in Europa: «pareva che l'Italia, con i suoi romanzi, tradotti in tedesco, latino, greco, francese, mirasse ad emulare la Francia, da cui aveva ricevuto impulso e insegnamento»<sup>6</sup>. Per tutto il secolo, dunque, romanzi e romanzieri si moltiplicarono, a patto che bandissero incanti e giganti dalle loro opere e dessero agli scritti l'apparenza di “storie favoleggiate”.

Tornava sull'argomento, a poco più di un cinquantennio di distanza, Gino Raya, il quale notava che il genere romanzesco, proprio perché trascurato nei secoli precedenti, non poteva non stuzzicare la tendenza innovatrice dell'età barocca<sup>7</sup>. Come Albertazzi, anch'egli evidenziava il consistente apporto delle letterature straniere alla genesi del romanzo nostrano: gli scrittori italiani, trovandosi a confrontarsi con il “nuovo” genere, furono costretti ad attingere dai serbatoi europei, francese e spagnolo *in primis*, gli scarsi ingredienti ereditati dalla tradizione cinquecentesca. Ne sono inequivocabile testimonianza le stesse innumerevoli traduzioni di cui parlava Albertazzi.

---

<sup>4</sup> Adolfo Albertazzi, *Romanzi e romanzieri del Cinquecento e del Seicento*, Bologna, Zanichelli, 1891.

<sup>5</sup> Albertazzi ricordava, in particolare, la fortuna italiana dei romanzi di Camus e Gomberville e sottolineava l'influenza (diretta o indiretta) che l'*Argenis* di John Barclay, la cui *princeps* parigina apparve nel 1621, ebbe sulla maggior parte dei romanzieri italiani del secolo diciassettesimo.

<sup>6</sup> Albertazzi, *Romanzi e romanzieri* cit., p. 164.

<sup>7</sup> Il tema è affrontato in Gino Raya, *Il romanzo*, Milano, Vallardi, 1950, nel capitolo dedicato al romanzo barocco.

A metà del secolo scorso, dunque, nel tentativo di ricostruzione del processo di formazione del romanzo barocco italiano, era ancora l'apporto "esterno" a risultare determinante. Si è detto, tuttavia, che non è lecito parlare, a proposito del romanzo italiano del Seicento, di "fenomeno di importazione": a partire dagli anni Sessanta del secolo scorso – quando, cioè, si iniziava a reagire al clima di disinteresse che per decenni aveva aleggiato sul settore di studi in oggetto – l'attenzione si è infatti spostata dalle suggestioni esterne a quelle tutte interne alla tradizione nostrana. In particolare, ha iniziato a palesarsi il nesso stringente tra romanzo da un lato, epica, storiografia e novellistica dall'altro (generi letterari, questi ultimi, pienamente affermatasi nella storia letteraria italiana precedente il «secolo dei romanzi»).

Sul finire del secolo scorso, Alberto Asor Rosa ha ripreso le fila del discorso, sintetizzando quanto fino ad allora emerso ed apportando un personale, ulteriore contributo alla ricostruzione del processo di formazione del romanzo barocco italiano<sup>8</sup>. Pur confermando il consistente apporto dei modelli stranieri, particolarmente spagnoli e francesi, all'esperimento romanzesco italiano, egli notava tuttavia la forte presenza di tratti distintivi di quei medesimi modelli nella stessa tradizione letteraria italiana. Basti un esempio su tutti: se è innegabile la suggestione esercitata sui romanzieri italiani dalla raffinatezza aristocratica veicolata dagli scritti di Honoré d'Urfé e di Marin Le Roy de Gomberville, è altrettanto vero che le stesse suggestioni sono palesemente rintracciabili nella «tradizione tassiana e guariniana e affonda[no] le [...] radici in quell'ambito di cultura cortese e pseudo-pastorale caratteristica dell'ultimo periodo del Quattrocento italiano (Poliziano, ma soprattutto Sannazzaro)»<sup>9</sup>. Più che di un rapporto di dipendenza tra Italia e altri Paesi europei, si dovrebbe dunque parlare di convergenza di fattori

---

<sup>8</sup> Alberto Asor Rosa, *La narrativa italiana del Seicento*, in Alberto Asor Rosa (a cura di), *La narrativa italiana dalle origini ai giorni nostri*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 141-185.

<sup>9</sup> Ivi, p. 143.

culturali, che passavano, in direzione non univoca, da una tradizione letteraria all'altra. Perché, dunque, pur avendo a disposizione una corposa tradizione letteraria nazionale, ricorrere con tale frequenza a modelli stranieri? La risposta a tale quesito è fornita dallo stesso Asor Rosa:

il romanzesco [*romance*] nasce nella letteratura italiana prima del romanzo [*novel*]. Più esattamente ancora: il romanzesco ha, nella storia letteraria italiana, una sua vita autonoma e indipendente rispetto al “genere romanzo” inteso in senso stretto. L'adozione di modelli stranieri è [dunque] fortemente collegata [...] all'inserimento pieno del romanzesco nel genere romanzo<sup>10</sup>.

Benché non mancassero elementi e motivi «romanzeschi» nella tradizione narrativa italiana, il precoce imporsi del modello-novella, dopo l'esperienza decameroniana, aveva in qualche modo ostacolato il possibile sviluppo di un romanzo e costretto il gusto romanzesco a “rifugiarsi” nell'ambito del romanzo cavalleresco. Solo quando, a partire dalla seconda metà del XVI secolo, il genere novella entrò in crisi e smise di essere produttivo, il genere romanzo iniziò a prendere forma e ad assumere consistenza autonoma; non avendo tuttavia una solida e specifica tradizione nazionale alle proprie spalle, lo stesso non poteva che trarre ispirazione da modelli stranieri. Il «“romanzesco moderno” è dunque il frutto [dell'] incrocio fra un dissolversi nell'indeterminazione e nel fantastico del genere narrativo “tradizionale” (la novella) e il prosaicizzarsi e storicizzarsi del fantastico e del meraviglioso cavalleresco (il poema romanzesco [...])»<sup>11</sup>.

Non pienamente d'accordo con Asor Rosa e con la sua visione di un progressivo dissolvimento del genere novellistico in quello romanzesco pare Davide Conrieri, secondo cui «sotto il profilo cronologico lo svolgimento secentesco del romanzo e della

---

<sup>10</sup> Ivi, p. 144.

<sup>11</sup> Ivi, p. 150.

novella largamente coincidono»<sup>12</sup>. Lo studioso ha posto l'accento, piuttosto, sulla consistente affermazione, nei decenni centrali del diciassettesimo secolo, della prosa narrativa in generale e della stessa prosa *tout court*:

[L]a rilevante affermazione della prosa narrativa si colloca nell'ambito di una generale vasta affermazione della prosa: prosa trattatistica, sia letteraria che morale, prosa "d'arte", prosa oratoria. Malvezzi, Peregrini, Mascardi, Tesauro, Pallavicino, Bartoli, Segneri sono fra coloro che contribuiscono, insieme con i narratori, a fare dei decenni del pieno seicento quelli che potremmo chiamare i "decenni della prosa". Non nel senso che la produzione prosastica soppianta quella poetica, che continua a essere abbondante; ma nel senso che la prosa, insieme con l'incremento della sua diffusione [...], acquista una carica innovativa che nei primi decenni del seicento era tutta o quasi tutta riservata alla poesia<sup>13</sup>.

Che si condivida o meno la soluzione proposta da Asor Rosa, resterebbe comunque da spiegare perché il nuovo gusto romanzesco trovasse la propria concreta espressione proprio nel genere letterario del romanzo: tale passaggio si rese possibile «solo in presenza di quella temperie ideologico-culturale e di gusto, che si suol definire "barocco"»<sup>14</sup>. Nel corso del Seicento l'atto del narrare esprimeva «un tentativo di decrittare l'intero mondo dei fenomeni sensibili»<sup>15</sup>, manifestando una «contraddittoria tensione [...] verso la rappresentazione del naturale e del sensibile, da una parte, e, dall'altra, verso l'esaltazione del complicato e dello straordinario»<sup>16</sup>. Date queste premesse, risulta evidente che la forma-novella non potesse più considerarsi adeguata e che la forma-romanzo si confacesse molto di più alle mutate esigenze<sup>17</sup>.

---

<sup>12</sup> Davide Conrieri, *Sulla collocazione storica della narrativa seicentesca*, in Lucia Strappini (a cura di), *I luoghi dell'immaginario barocco. Atti del convegno di Siena, 21-23 ottobre 1999*, Napoli, Liguori, 2001, pp. 501-511: 506.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> Asor Rosa, *La narrativa italiana del Seicento* cit., p. 150.

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 152

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> A tale proposito, si veda Martino Capucci, *Alcuni aspetti e problemi del romanzo del Seicento*, in «Studi seicenteschi», II, 1961, pp. 23-44; ma anche Martino Capucci, *La narrativa del Seicento italiano*, in *I capricci di Proteo: percorsi e linguaggi del barocco: atti del Convegno internazionale di Lecce, 23-26 ottobre 2000*, Roma, Salerno, 2002, pp. 249-270.

Infine, ruolo tutt'altro che marginale nella genesi del romanzo barocco italiano dovettero avere ancora due fattori, di ordine letterario il primo, sociologico il secondo. Nel primo caso si fa riferimento al grande successo che ebbe il romanzo greco di età ellenistica – genere che si colloca a metà strada tra fattori esterni ed interni alla tradizione letteraria italiana – nel XVII secolo (successo che andrebbe retrodatato di almeno un secolo)<sup>18</sup>; nel secondo caso ci si riferisce invece ad un particolare clima culturale, alla cui formazione contribuì una serie di fattori socio-economici che caratterizzarono i decenni a cavallo tra XVI e XVII secolo e che legano pertanto la nascita del genere al particolare periodo storico. A tal proposito, Anna Maria Pedullà ha osservato come in epoca barocca, in ambiente urbano, iniziasse a delinearsi una *midcult* o *masscult*, da cui ebbe origine un «abbozzo di industria della cultura»<sup>19</sup>. Nelle città italiane, iniziò così a prendere forma un pubblico più o meno omogeneo che, uniformandosi alla moda vigente in tutta Europa, faceva sempre maggiore richiesta di romanzi. All'aumento del consumo di cultura corrispose un incremento della produzione di cultura (iniziavano, tra l'altro, a comparire i primi mestieranti)<sup>20</sup>, che alimentò a sua volta la proliferazione del genere romanzo. La letteratura romanzesca di epoca barocca si configura dunque come un esempio (uno dei primi in senso moderno) di letteratura di consumo.

Ben più agevole che ricostruirne la genesi, risulta individuare le coordinate spazio-temporali del fenomeno in questione, la cui ricostruzione trova studiosi e critici pressoché concordi. A colpire è soprattutto la straordinaria concentrazione cronologica della fortuna

---

<sup>18</sup> L'eredità del romanzo ellenistico è evidente nell'intreccio, nell'ambientazione, perfino negli stessi titoli di molti romanzi italiani del Seicento.

<sup>19</sup> La genesi del romanzo barocco ed il suo legame con l'evoluzione socio-economica dell'Europa secentesca sono analizzati in maniera approfondita in Anna Maria Pedullà, *Il romanzo del Seicento*, in Anna Maria Pedullà, *Il romanzo barocco ed altri scritti*, Napoli, Liguori, 2004, pp. 1-93.

<sup>20</sup> I romanzieri continuavano tuttavia ad essere soprattutto nobili, come Giovan Francesco Loredan e Ferrante Pallavicino; funzionari di corti o repubbliche, come Giovanni Francesco Biondi, Pace Pasini o Maiolino Bisaccioni; chierici, come Giovanni Ambrogio Marini o Francesco Fulvio Frugoni.

del genere: il romanzo barocco italiano nasceva, fioriva e moriva, nello spazio assai ristretto di un quarantennio, dalla metà degli anni Venti alla metà degli anni Sessanta del XVII secolo circa. I primi venti anni del Seicento videro moltiplicarsi le traduzioni di romanzi antichi – soprattutto ellenistici (Achille Tazio ed Eliodoro) ma non solo (Apuleio) –, a prosecuzione di una tendenza già iniziata nel secolo precedente, spagnoli (romanzi picareschi e *Quijote* in testa) e francesi – che aprirono la strada alla produzione nostrana. La vera e propria stagione romanzesca – su questo gli studiosi non sembrano avere dubbi – si aprì tuttavia con la pubblicazione, nel 1624, dell'*Eromena*, primo romanzo della “trilogia” di Giovanni Francesco Biondi<sup>21</sup>. Si tratta, come è ovvio, di una data convenzionale, dal momento che prove romanzesche c'erano già state ed anche di notevole rilevanza ai fini del presente lavoro<sup>22</sup>. Dal decennio successivo il ventaglio della produzione romanzesca si ampliò considerevolmente, con annate particolarmente significative alla metà del secolo (in questo periodo si ricorda in particolare il *Calloandro* di Giovanni Ambrogio Marini)<sup>23</sup>. L'esperienza si concluse, tanto bruscamente quanto improvvisamente era iniziata, con la pubblicazione de *La peota smarrita* di Girolamo Brusoni, nel 1662<sup>24</sup>.

Quest'ultima data, a dire il vero, non è riconosciuta da tutti come un significativo termine di riferimento cronologico. Rispetto alla gran parte degli studiosi, si distingue in

---

<sup>21</sup> *L'Eromena del sig. Cauallier Gio. Francesco Biondi diuisa in sei libri*, in Venetia, appresso Antonio Pinelli, 1624; cui seguirono, dello stesso autore, *La donzella desterrada del caualliere Gio. Francesco Biondi gentilhuomo della camera priuata della serenissima maesta della Gran Bertagna. Diuisa in due volumi. Volume primo. Seguita l'Eromena*, in Venetia, appresso Antonio Pinelli, 1627, e *Il Corallo del cauallier Gio. Francesco Biondi gentilhuomo della camera priuata della serenissima maesta della Gran Bertagna. Segue la donzella desterrada*, in Venetia, appresso Gio. Pietro Pinelli stampator ducale, 1632.

<sup>22</sup> Ci si riferisce, in particolare, alla pubblicazione de *Il Brancaleone historia piaceuole et morale*, pubblicata da Giovanni Pietro Giussani, sotto pseudonimo di Latrobio filosofo, a Milano, appresso Gio. Battista Alzato, nel 1610.

<sup>23</sup> *Il Calloandro di Gio: Maria Indris boemo. Traslatato di tedesco in italiano da Giramo Bisii romano*, in Bracciano, per Andrea Fei, ad istanza di Filippo de' Rossi, 1640-1641.

<sup>24</sup> *La peota smarrita di Girolamo Brusoni finisce La gondola a tre remi, e il carrozino alla moda*, in Venetia, per Gasparo Storti, 1662.

questo senso Martino Capucci<sup>25</sup>, che, pur collocando negli anni Settanta la manifesta stanchezza e l'inesorabile declino – creativo, non editoriale – del genere, faceva coincidere il finale di stagione del romanzo secentesco con la pubblicazione, tra il 1687 ed il 1689, del *Cane di Diogene* di Francesco Fulvio Frugoni (prodotto tipicamente barocco, ma ormai ben distante dalle macchine narrative dei decenni precedenti)<sup>26</sup>. Dopo la pubblicazione dell'opera frugoniana, sottolineava Capucci, comparvero alcuni “fantasmi” del genere, che però non ebbero alcuna fortuna editoriale. Egli sovrapponeva dunque la stagione del romanzo barocco italiano a quella della sua fortuna.

Quale che sia la data scelta come tappa conclusiva del fenomeno, la fortuna del genere resta sorprendente; ne è chiara testimonianza la proliferazione di prime edizioni, ristampe e traduzioni (queste ultime, tra l'altro, a dimostrazione del reciproco e bidirezionale rapporto tra letteratura romanzesca italiana e letterature romanzesche europee, cui si è già accennato) che interessò i decenni centrali del secolo diciassettesimo.

Se colpisce l'eccezionale concentrazione cronologica della fortuna del romanzo barocco italiano, reazione non dissimile scaturisce da un'analisi delle coordinate spaziali del fenomeno. La stagione romanzesca italiana si aprì dunque ufficialmente con l'*Eromena* di Biondi (1624) e per alcuni anni la sua geografia fu prevalentemente veneta, meglio veneziana e, più precisamente ancora, sostanzialmente interna – o comunque strettamente legata – alla veneziana Accademia degli Incogniti<sup>27</sup>. I primi successi del genere ne favorirono la proliferazione in altre aree geografiche della penisola, all'interno

---

<sup>25</sup> Capucci, *La narrativa del Seicento italiano*, cit., pp. 257 ss.

<sup>26</sup> *Del cane di Diogene, opera massima del P. Francesco Fulvio Frugoni minimo, i primi settimi latrati*, in Venetia, per Antonio Bosio, 1687-1689.

<sup>27</sup> Accademia veneziana fondata da Giovan Francesco Loredan nel 1630, attorno alla quale gravitò la maggior parte dei romanzieri italiani di età barocca e la quasi totalità di coloro, tra questi, che si interessarono alla politica. Su funzione e ruolo svolti da tale Accademia in ambito culturale, sociale e politico nella Venezia secentesca si tornerà oltre; per uno studio più approfondito si rimanda al volume di Monica Miato, *L'Accademia degli Incogniti di Giovan Francesco Loredan, Venezia (1630-1661)*, Firenze, L. S. Olschki, 1998.

della quale si individuano agevolmente, oltre al già citato, altri due epicentri nell'insieme assolutamente dominanti, l'area ligure e quella bolognese: «[a] parte il dato della stampa (quasi tutti i romanzi italiani, e una percentuale ancor più elevata di traduzioni romanzesche, si pubblicano a Venezia), quasi tutti gli autori di romanzi italiani di questo periodo provengono da un'area compresa tra Genova, Bologna e Venezia»<sup>28</sup>. «All'interno delle suddette aree, comunque, si muovono innumerevoli micro-geografie, quelle degli autori»<sup>29</sup>. A Genova – come anche nella maggior parte dell'Italia meridionale – si stampavano quasi esclusivamente autori locali; ciò nonostante, l'apporto che gli autori liguri diedero alla storia del romanzo italiano fu relevantissimo<sup>30</sup>. L'attività editoriale bolognese, dal canto suo, si distinse per la ripresa di opere di grande successo ma anche per la produzione in proprio di scritti orientati verso temi religiosi o comunque edificanti. Il fatto che possano essere individuati distintamente tre luoghi di diffusione del romanzo secentesco italiano non esclude, naturalmente, l'emergere di alcune realtà più periferiche, come quelle romana e napoletana.

Certo, non possono non colpire due fenomeni: in primo luogo, che nessun romanzo meridionale, ad eccezione del *Re Diosino* di Genuzio – di autore napoletano ma comunque stampato a Venezia e per altro più tardo rispetto al periodo qui preso in considerazione<sup>31</sup> – ebbe più di una edizione; in secondo luogo, che l'area di diffusione del romanzo barocco italiano qui individuata esclude quasi completamente centri culturali tradizionalmente egemoni, come Roma e Firenze. Ciò si spiega con fattori di ordine storico, culturale, politico ed economico. Anzitutto, tali aree furono inizialmente le più

---

<sup>28</sup> Asor Rosa, *La narrativa italiana del Seicento* cit., p. 153.

<sup>29</sup> Capucci, *La narrativa del Seicento italiano* cit. p. 256. Si distingue, ad esempio, l'area milanese, il cui mercato editoriale, tuttavia, sembra dipendere in tutto dalla tipografia veneziana.

<sup>30</sup> Ci si riferisce qui in special modo ad Anton Giulio Brignole Sale, Luca Assarino, Ambrogio Marini e Bernardo Morando.

<sup>31</sup> *Del re Diosino d'Andrea Genutio gentilhuomo napolitano. Già principe dell'Academia de gli erranti*, in Venetia, per il Miloco, 1666.



colpite dalla decadenza culturale e politica che in breve avrebbe investito la quasi totalità degli Stati della penisola e buona parte di quelli europei. Non sembra affatto casuale, poi, che due delle tre città cardine della diffusione del genere siano delle Repubbliche, territori, dunque, in cui i letterati non solo potevano godere di una maggiore libertà intellettuale e politica, ma trovavano spesso protezione in prestigiose accademie, come la già citata veneziana Accademia degli Incogniti.<sup>32</sup>

Altro aspetto piuttosto sorprendente della questione, cui si è accennato solo di sfuggita, è costituito dal fatto che un fenomeno tanto complesso e dalla diffusione così capillare come il romanzo secentesco non fosse accompagnato da un'adeguata riflessione teorica. Difficile stabilire con certezza se sia stata proprio la complessità di tale fenomeno – la varietà della materia e la differenza di intenti *in primis* – a rendere di fatto impossibile l'appello ad una precisa norma estetica, o viceversa. Quel che è certo è che non esistevano trattati specifici o testi teorici di riferimento in merito. Di fatto, «il romanzo nasceva fuori da sicuri precetti estetici [...]. Non pare dunque che si avesse una concezione assoluta ed esclusiva del genere romanzesco»<sup>33</sup>. Ciò dipendeva in larga misura dalla novità del genere, che, di fatto, non aveva precedenti diretti nella storia della letteratura in lingua volgare italiana; di scarsa utilità, poi, dovevano rivelarsi gli scritti teorici

---

<sup>32</sup> «[A]i fattori di decadenza culturale, che si manifestavano nei centri culturali tradizionalmente egemoni, Firenze e Roma, si sovrappongono, a partire all'incirca dal 1630, fattori poderosi di decadenza politica, i quali, se alla fine investiranno un po' tutti gli Stati italiani, all'inizio incidono soprattutto su quelli i quali fino a quel momento avevano tratto qualche giovamento da forme precarie ma perduranti di equilibrio europeo [...]. [I]n questi decenni [...] si manifesta il tentativo di spostare il baricentro della produzione culturale italiana verso queste zone più vicine all'Europa e meno intaccate [...] dai processi di dissoluzione del tessuto sociale e dell'organizzazione culturale [...]; tanto più che, indipendentemente dall'origine geografica dei suoi autori, [...] nelle città su menzionate, in particolare Genova e Venezia, i romanzieri appoggiano esplicitamente la loro attività a quella di prestigiose istituzioni culturali [...], che a loro volta testimoniano la presenza di un tessuto di pubblico e di potenziali lettori, tutto legato al tentativo di “modernizzazione” culturale», Asor Rosa, *La narrativa italiana del Seicento*, cit., p. 154. Sul peso che dovettero avere, nelle città in questione, l'ordinamento politico da un lato, la presenza di prestigiose istituzioni culturali dall'altro, si avrà modo di tornare in maniera più puntuale.

<sup>33</sup> Capucci, *Alcuni aspetti e problemi* cit., p. 30.

cinquecenteschi<sup>34</sup>. D'altra parte, la necessità di richiamarsi ad una qualche norma estetica si avvertiva distintamente e si palesava nelle prefazioni autoriali alle singole opere. Vale la pena riportare un passo dell'introduzione *Al lettore* di Giovanni Battista Manzini, posta in apertura del suo *Cretideo*, che pare assurgere al ruolo di vero e proprio manifesto di poetica e può fungere da punto di partenza per una serie di riflessioni:

Questo genere di componimento, che romanzo è chiamato da' moderni, è la più difficile (quando sia fatto a disegno dell'arte), e 'n conseguenza la più stupenda e gloriosa machina che fabbrichi l'ingegno. È più nobile dell'istoria, perché operando co' medesimi fini e adoprando i medesimi stromenti, contien poi di vantaggio tutti i meriti della poetica, la più laboriosa e nobile operazione della quale è il regular la favola epopeica, che di tutte l'altre, come la più eroica ed esemplare, così è la più riguardevole e la più meravigliosa. Egli supera la stessa epopea, perché angustiato dagli obblighi dell'unità e delle austerità della tessitura di lei, non gode poi de' privilegi di lei, che abilitata a tante libertà, vivezze, numeri e ornamenti poetici usa di vestirsi di que' fiori, che in sì gran parte nascondono i difetti e le inegualità di quel sito, ov'eglino varieggiando e verdeggiando, lusingano e lussureggiano. S'egli è superiore all'istoria e all'epopea, argumentisi quel che sarà a tutte l'altre composizioni, sien drammatiche o sien liriche, che di molto e di troppo più restano inferiori a queste<sup>35</sup>.

La difficoltà di garantire una piena sistemazione teorica al nuovo genere risulta evidente già dalla necessità di darne una definizione *e contrario* o comunque tramite un confronto con quei generi letterari pienamente riconosciuti dalla tradizione. Una prima riflessione, dunque, riguarda il rapporto del nascente romanzo con la storia e l'epopea. Il romanzo barocco presenterebbe, stando allo scrittore bolognese, i «medesimi fini» e i «medesimi stromenti» della storia. A ben guardare, in effetti, i due generi risultano ben più distanti di quanto Manzini vorrebbe far credere: se è appurato, da un lato, che il romanzo barocco abbia abolito quasi completamente il meraviglioso dell'immaginario romanzesco tradizionale, avvicinandosi in questo senso alla narrazione storica; è

---

<sup>34</sup> Tanto i celebri *Discorsi* tassiani, quanto il *Discorso intorno al comporre dei romanzi* di Giovan Battista Giraldi Cinthio di fatto si riferivano, come noto, al poema cavalleresco e romanzesco; il romanzo barocco costituiva un genere letterario a sé e, ancorché in via di definizione, distinto dai precedenti cinquecenteschi.

<sup>35</sup> *Il Cretideo del caualier Gio. Battista Manzini. Consecrato all'altezza del card. di Sauoia*, in Bologna, per Giacomo Monti, 1637, pp. V-VI, non numerate (d'ora in avanti semplicemente n. n.).

altrettanto manifesto che esso, lungi dal rappresentare fedelmente la realtà, si accostava molto più al verisimile che al vero. Non di vero storico si dovrebbe dunque parlare ma di «illusione della realtà [...] offerta dall'aderenza al particolare, ma il particolare era immerso in una cornice lontana dal reale, densa di innumerevoli possibilità evasive. Mondo irreali, dunque, in una apparenza reale»<sup>36</sup>. Si trova, in sostanza, nelle dichiarazioni dei romanzieri secenteschi (sulla falsa riga di quella manziniana), una costante professione di aderenza al vero, altrettanto costantemente smentita nella pratica compositiva.

Tornando alla prefazione autoriale di cui ci si sta occupando, si noti come il secondo polo di riferimento sia costituito dall'epopea, con la quale il romanzo condividerebbe gli «obblighi dell'unità e delle austerità». Anche in questo caso, tuttavia, la pratica sembra smentire la teoria: in primo luogo, nella stragrande maggioranza dei casi, i romanzi barocchi si mostrano tutt'altro che austeri; in secondo luogo, essi dispiegano spesso trame ipertrofiche che, assecondando un gioco di specchi e di sdoppiamento tipicamente barocchi, si moltiplicano all'infinito, per sfumare in situazioni sospese o irrisolte, oppure essere concluse bruscamente (quasi che l'autore non conoscesse altro modo per porre fine alla proliferazione dell'intreccio); o, ancora, per varcare i confini del singolo libro e svilupparsi in volumi successivi.

Le stesse dichiarazioni, difficoltà e contraddizioni di Manzini, si ritrovano nelle prefazioni o introduzioni di molti altri romanzieri barocchi, i quali «non tend[evano] tanto ai principi generali quanto alla giustificazione *ex post facto* delle proprie opere sullo sfondo del tempo in cui viv[evano] e del pubblico cui si rivolg[evano]»<sup>37</sup>. Tale giustificazione consisteva spesso in una precisazione di intenti, che – notava Mancini –

---

<sup>36</sup> Capucci, *Alcuni aspetti e problemi* cit., p. 40.

<sup>37</sup> Albert Nicholas Mancini, *Note sulla poetica del romanzo italiano nel Seicento*, in «Modern Language Notes», LXXXI, 1966, pp. 33-54: 34.

si possono agevolmente sintetizzare in due alternative: proposito edonistico, pressoché onnipresente, ancorché camuffato nella maggior parte dei casi, e perfettamente in linea con la poetica del «barocco “succoso”»<sup>38</sup>, da un lato; proposito etico-didattico o edificante, avvertito come più dignitoso e dunque spesso ostentato oltremisura, dall’altro. Dal proposito edificante dipendevano tanto l’inserzione di commenti dell’autore all’interno della narrazione, quanto il carattere esemplare dei protagonisti; ne derivava altresì una concezione strumentale del romanzo stesso, che sarebbe stata propria della grande stagione del genere letterario (per la quale bisognerà attendere il secolo successivo) ma che iniziava già a manifestarsi nel secolo diciassettesimo. Una simile concezione «esclude[va] nel narratore un interesse poetico predominante e subordina[va] la composizione a sollecitazioni extra-artistiche»; le scritture in questione nascevano «come opere d’intrattenimento condizionate da ben precise esperienze di frequentazione sociale e mondana o come opere di persuasione dettate da intenti pratici»<sup>39</sup>, di natura religiosa, politica o genericamente didascalica.

Infine, la mancanza di un’adeguata, seria e sistematica riflessione teorica pare giustificare – notava Capucci – una sorta di «svalutazione programmatica del genere romanzo», portata avanti dagli stessi autori, che sembra non volessero «compromettersi con una scrittura non ancora codificata»<sup>40</sup>.

---

<sup>38</sup> «[I]l romanzo secentesco nella sua stagione migliore tende a rientrare nella poetica del barocco “succoso”, del barocco cioè che vuole divertire ed educare», *ivi*, p. 38.

<sup>39</sup> *Ivi*, p.40. Nel primo caso rientrano i romanzi eroico-galanti e mondani; nel secondo tanto quelli religiosi o edificanti quanto quelli politici.

<sup>40</sup> Martino Capucci, *Romanzieri del Seicento*, Torino, Utet, 1974, pp. 10-11. Se è vero che, come accennato in precedenza, in epoca barocca iniziarono a comparire i primi “mestieranti”, è altrettanto vero che per molti romanzieri secenteschi la scrittura non era l’attività principale; inoltre, anche coloro che possono essere considerati scrittori di professione, si cimentavano di norma in altro genere di opere, per lo più storiografiche. Nonostante essi collocassero il genere romanzesco ad un livello stilistico “medio-alto”, e ne percepissero l’enorme potenzialità, dovevano rendersi conto che, proprio in mancanza di una consolidata tradizione e di una dignitosa sistemazione teorica, esso potesse essere avvertito – e di fatto lo era – come “genere minore”.

Ad ogni modo, è indubbio che buona parte delle problematiche legate al genere del romanzo secentesco (proteismo stilistico, ambiguità, tendenza all'incompletezza, difficoltà di classificazione, ecc.) tuttora persistenti, che creano non poche difficoltà a lettori e studiosi, sia da attribuirsi tanto alla mancanza di solide basi teoriche di riferimento quanto alla novità del genere letterario in questione. D'altra parte, sembra altrettanto lecito affermare che i suddetti aspetti problematici si manifestarono essi stessi come caratteristiche proprie del genere nascente, contribuendo ad alimentarne le stesse difficoltà di definizione, inquadramento e collocamento in un settore specifico di teoria letteraria.

Per chiudere questa brevissima parentesi relativa ad alcune delle criticità legate allo studio del romanzo barocco, sembra opportuno almeno segnalare un ulteriore aspetto particolarmente significativo della questione, quello legato ai «problemi testuali provocati dall'intricata tradizione a stampa: non pare che in questa materia si possa adottare quel principio editoriale che privilegia sempre le redazioni e stampe ultime come manifestazioni della volontà definitiva dell'autore»<sup>41</sup>.

Secondo quanto fin qui detto, il romanzo barocco italiano sembrerebbe dunque configurarsi come una sorta di contenitore, all'interno del quale confluiscono materiali eterogenei, difficilmente assimilabili tra loro e talvolta perfino di ardua comparazione. Ciononostante, gli studiosi hanno individuato alcune costanti del genere e, sulla base di queste, hanno tentato una più o meno rigorosa suddivisione dello stesso in sottocategorie.

---

<sup>41</sup> Ivi, p. 9. Capucci prosegue: «e non solo per la presenza [...] di quelle che il Firpo ha chiamato correzioni coatte – si tratti di repressione censoria o, al contrario, di quella particolare coazione che deriva dal successo e sforza l'autore a subire una profluvie di stampe sempre meno corrette –, ma più perché la volontà dell'autore non sempre può essere pensata come dominante, se non esclusiva [...]: le innumerevoli varianti che si potrebbero raccogliere in un ideale apparato saranno da ascrivere molto spesso, piuttosto che all'intenzione correttiva dell'autore, all'intervento, certo acritico, di tipografi improvvisati», ivi, pp. 9-10.

Per quanto riguarda l'aspetto contenutistico, la tematica erotica risulta assolutamente dominante; di essa sono messi in luce aspetti particolari, situazioni uniche ed irripetibili da un lato, risvolti negativi e perfino macabri dall'altro, secondo un gusto tipicamente barocco. Un posto di rilievo è altresì occupato dalla storia e dal tema politico, in particolare dalla «ragion di stato», che spesso si intreccia alle vicende amorose dei personaggi e ne costituisce il vero e proprio motore. A fungere da pretesto, impalcatura e sostegno delle vicende è invece il motivo del viaggio, secondo una consuetudine ereditata dal romanzo ellenistico. La concezione eroica e gerarchica del romanzo, poi, influiva in maniera decisiva sulla scelta dei personaggi, i quali subivano sempre una rigida selezione sociale ed etica prima di essere “ammessi” alla narrazione. Ingredienti ricorrenti, infine, sono i più canonici tra i *τόποι* della cultura barocca<sup>42</sup>.

Ad ulteriore riprova della complessità – ed in certo senso compattezza – del fenomeno in oggetto, gli studiosi, come accennato, sono sostanzialmente concordi nel suddividere il romanzo barocco in sottogeneri: moralistico-religioso o edificante; storico-politico; fantastico o eroico-galante; di costume o mondano ed infine dialogico o discorsivo-satirico<sup>43</sup>.

---

<sup>42</sup> Non è questa la sede per una disamina scrupolosa di temi, strutture e forme del romanzo barocco, per cui si rimanda alla bibliografia. Preme qui semplicemente accennare ad una serie di elementi ricorrenti negli estremamente eterogenei romanzi secenteschi, a dimostrazione del fatto che, pur con tutte le difficoltà di un fenomeno ai suoi esordi (nella sua accezione moderna), il romanzo secentesco iniziava a costituirsi come genere letterario autonomo e definito, con proprie costanti e peculiarità

<sup>43</sup> Già sul finire del XIX secolo Adolfo Albertazzi aveva distinto i romanzi secenteschi in romanzi eroico-galanti, di costume, politici e morali, fornendo alcuni esempi per ciascuna categoria; cfr. Albertazzi, *Romanzi e romanzieri* cit., rispettivamente alle pp. 225-280, 281-308, 309-336, 337-355. Ad oltre settant'anni di distanza, Martino Capucci ha classificato i diversi orientamenti del romanzo secentesco italiano in quattro macro-categorie, che di fatto ricalcano quelle precedentemente individuate da Albertazzi: romanzo moralistico e religioso; romanzo politico e storico; romanzo fantastico; romanzo di costume; cfr. il cap. *La prosa narrativa*, in Carmine Jannaco, *Il Seicento*, con la collaborazione di Martino Capucci, Milano, Vallardi, 1966, pp. 495-507. A queste Asor Rosa ha aggiunto una quinta categoria: «sarebbe da considerare a parte quel tipo di romanzo, che potremmo definire “dialogico” o “discorsivo” o “satirico”», in Asor Rosa, *La narrativa italiana del Seicento*, cit., p.157. Da allora, non ci sono state modifiche sostanziali o degne di nota nella classificazione dei sottogeneri romanzeschi (se non, talvolta, nella nomenclatura).

Si è detto che, all'interno del variegato e complicato sistema del romanzo barocco, è possibile individuare alcune costanti. Orbene, una discreta uniformità – se, come si vedrà, è lecito definirla tale – è rintracciabile anche nello stile delle opere in questione:

per tutto il corso del secolo [XVI, infatti,] nei romanzieri restò costante ed elevata, seppur ovviamente in termini diversi, l'*intenzione* letteraria, anche quando gli autori giocavano al ribasso, dichiarando la loro opera frutto dell'ozio, sorta di vacanza intellettuale e quasi di disimpegno [...]. Il problema dello stile era solo un aspetto del più generale problema della prosa: di un modo e strumento di andare a fondo nelle cose, di capirne e renderne il senso<sup>44</sup>.

D'altra parte, asserire che i romanzi barocchi italiani si collochino più o meno indistintamente ad un livello stilistico «medio-alto» – in conformità con il proposito apertamente dichiarato da gran parte dei romanzieri di voler restituire alla prosa narrativa un'adeguata dignità artistica – non equivale a riconoscere alcuna uniformità linguistica all'interno delle singole opere. Al contrario, al più volte ribadito polimorfismo (tematico, contenutistico, finalistico) dei romanzi secenteschi corrisponde un manifesto proteismo stilistico. «L'architettura testuale del romanzo barocco» affermava Gabriella Alfieri «si rivela un diasistema tipologico e stilistico, ovvero una struttura multidiasistemica di generi e sottogeneri testuali con relative marche stilistiche<sup>45</sup>»; per supportare la sua tesi, la studiosa portava ad esempio la riproduzione, nelle opere in questione, dell'oralità a tutti i livelli diastratici e diafasici e suggeriva di considerare il romanzo barocco «il primo tentativo, commisurato ovviamente ai tempi, e purtroppo concluso in sé stesso, di rompere la tradizione prosastica bembesca e boccacciana»<sup>46</sup>. Se è vero che il romanzo secentesco si proponeva come genere onnicomprensivo, in grado di abbracciare l'intera sfera del possibile, di contenere in sé i molteplici e disparati aspetti della Natura e della realtà, si

---

<sup>44</sup> Capucci, *La narrativa del Seicento italiano*, cit., pp. 259-260.

<sup>45</sup> Gabriella Alfieri, «*Il prosare in romanzi*»: generi intercorrenti e intercorsi di stile nell'architettura testuale della narrativa barocca, in «Studi secenteschi», XLIV, 2008, pp. 43-64: 62.

<sup>46</sup> Ivi, p. 63.

comprende agevolmente come esso non potesse accontentarsi di alcuna forma di monolinguisimo.

Non è questa la sede per soffermarsi in maniera approfondita sugli aspetti stilistici della prosa romanzesca del XVII secolo<sup>47</sup>; preme tuttavia sottolineare, oltre alla già rimarcata ricercatezza stilistica dei romanzi barocchi, come questa si inserisse nella più ampia tendenza dell'arte barocca a perseguire una poetica della novità e della meraviglia; d'altra parte, è noto che «il genere “romanzo” è la forma letteraria che più si adatta alla moda del tempo ed è pienamente allineato nella spiritualità e nel gusto contemporanei»<sup>48</sup>. In effetti, Albert Mancini ha osservato che l'esercizio romanzesco era concepito dagli autori come un modo di partecipare o allinearsi al costume sociale o letterario dell'epoca, al gusto e alle esigenze di un pubblico, inteso come comunità «sociologicamente e culturalmente definita di “utenti”»<sup>49</sup>. Si tratta di un fatto inedito nella storia della letteratura italiana, di una consonanza tra autori e committenti, tra produttori e consumatori di opere letterarie, del tutto inconsueta, che merita una – seppur breve – riflessione.

In mancanza di una precisa norma teorica di riferimento cui rifarsi, è naturale che i romanzieri trovassero giustificazione e tentassero di legittimare le proprie opere appellandosi al gusto del pubblico. Del resto, come notava Lucinda Spera,<sup>50</sup> proprio nel XVII secolo stava avvenendo in tutto il vecchio continente una profonda trasformazione dell'orizzonte comunicativo, il cui baricentro tendeva a spostarsi sempre più verso il

---

<sup>47</sup> Per un completo approfondimento dell'aspetto stilistico del romanzo barocco si rimanda a Albert Nicholas Mancini, *Interessi stilistici nella poetica del romanzo del Seicento: primi appunti*, in «Forum italicum», III, 1, 1969, pp. 43-63, poi confluito in Albert Nicholas Mancini, *Romanzi e romanzieri del Seicento*, Napoli, Società editrice napoletana, 1981; e a Luca Serianni, *La prosa. L'età del barocco. La coscienza della frattura e il romanzo*, in *Storia della lingua italiana*, 2 voll., Torino, Einaudi, 1993, vol. I, pp. 511-520.

<sup>48</sup> Mancini, *Romanzi e romanzieri cit.*, p. 54.

<sup>49</sup> Ivi p. 55.

<sup>50</sup> Lucinda Spera, *Ex ignoto notus: alcune riflessioni sul moderno nei romanzi italiani del Seicento*, in Lucia Strappini (a cura di), *I luoghi dell'immaginario barocco cit.*, pp. 537-546.



ricevente (piuttosto che sull'emittente). Motore della trasformazione fu certamente la piena maturazione della stampa, a seguito della cui invenzione iniziarono a costituirsi le moderne categorie del gusto, del costume, della moda e dell'opinione pubblica. Non si dimentichi, a tal proposito, che il Seicento non fu solo il «secolo dei romanzi», ma anche il secolo che vide l'avvio della stampa periodica, embrione del giornalismo<sup>51</sup>. L'estetica della ricezione si rivela dunque particolarmente utile per uno studio del fenomeno in oggetto e contribuisce a chiarirne alcuni aspetti fondamentali. Molti dei romanzieri barocchi si dimostrano, nelle prefazioni e dichiarazioni introduttive alle loro opere, profondamente consapevoli di scrivere per un pubblico – molto più ampio, peraltro, di quello che aveva caratterizzato l'ambiente cortese e cortigiano in via di dissoluzione – e di considerare il successo presso il pubblico stesso come fine e criterio di valutazione dei propri prodotti letterari<sup>52</sup>.

Per tentare di circoscrivere il pubblico dei romanzi barocchi italiani occorre partire dalla definizione che ne dava Martino Capucci classificandolo come «pubblico borghese», subito precisando, tuttavia, che l'aggettivo andasse inteso in senso psicologico più che sociale<sup>53</sup>. Si trattava, in effetti, di un pubblico affatto eterogeneo, «più composito e dinamico, più stratificato socialmente e più organizzato culturalmente» rispetto al pubblico strettamente cortese che aveva caratterizzato la fase precedente della nostra

---

<sup>51</sup> In proposito, si veda Serianni, *La prosa. L'età del barocco* cit., pp. 519-520.

<sup>52</sup> Un esempio su tutti quello di Ferrante Pallavicino: nella sua introduzione al *Sansone* si rivolge a Giovan Francesco Loredan, componendo quello che può essere considerato, più che una dichiarazione di intenti, il suo personale manifesto teorico. In esso, Pallavicino fa derivare la gloria letteraria (assimilabile alla moderna categoria del successo) dall'adesione al gusto del pubblico; dichiara poi la fine del principio di imitazione, in conseguenza della necessità di rispondere ed uniformarsi alle aspettative del pubblico moderno, evidentemente diverso rispetto a quello delle epoche passate. Nella prefazione alla *Bersabea*, poi, il gradimento del pubblico è esplicitamente dichiarato quale finalità essenziale della composizione letteraria. In quella a *Le due Agrippine*, infine, il giovane Incognito dimostra una concezione della letteratura (narrativa in particolare) come vero e proprio prodotto commerciale, che deve dunque trovare la propria legittimazione non già in esterne norme estetiche ma nei meccanismi tipici del mercato librario e della nascente industria culturale. Per un approfondimento su questi aspetti si rimanda ancora a Spera, *Ex ignoto notus* cit., pp. 537-546. La questione verrà d'altra parte ampiamente ripresa nel corso del presente lavoro.

<sup>53</sup> Capucci, *Romanzieri del Seicento*, cit. p. 14.

storia letteraria<sup>54</sup>. Più che di «pubblico borghese» appare corretto parlare, dunque, di pubblico misto, composto ancora in larga parte da esponenti delle classi sociali elevate (nobili *in primis*) ma integrato da esponenti della nascente borghesia. Una siffatta stratificazione contribuisce peraltro a spiegare (seppure parzialmente) il proteismo del romanzo secentesco: un prodotto rivolto ad un così disomogeneo insieme di consumatori, cui per di più corrispondeva un altrettanto disomogeneo insieme di produttori, non poteva essere certamente uniforme. Infine, la compresenza di lettori di provenienza sociale così diversa impedì di fatto il costituirsi di un pubblico compatto e ben definito di ricettori, l'unico che avrebbe potuto rivelarsi effettivamente duraturo. Fu così che si assistette ad uno sfaldamento dell'«orizzonte d'attesa» tanto rapido quanto rapido era stato il suo costituirsi. Ecco spiegato – almeno in parte – il brusco epilogo della storia del romanzo barocco italiano.

---

<sup>54</sup> Asor Rosa, *La narrativa italiana del Seicento*, cit., p. 155.

## I. CRONISTORIA DI UN SOTTOGENERE NEGLETTO

Si è detto che, a differenza di altri generi e sottogeneri letterari, il romanzo politico non può vantare alcun apparato teorico di riferimento. Che il secolo barocco non abbia prodotto alcunché di sorta non stupisce affatto, vista la clamorosa inconsistenza di una riflessione teorica sul genere romanzesco *tout court* (per cui si rimanda all'introduzione al presente lavoro)<sup>55</sup>. Ciò che colpisce, invece, è la pressoché totale assenza di studi e riflessioni in merito nei secoli successivi, tanto ad un livello teorico generale, quanto, nello specifico, in riferimento alla prosa romanzesca del diciassettesimo secolo<sup>56</sup>. La stessa locuzione «romanzo politico», in effetti, non costituisce univoco che rimandi ad un preciso significato o, almeno, referente. Al contrario, esaminando i contributi degli studiosi che si sono occupati di romanzo barocco, si nota un uso sostanzialmente indiscriminato dell'espressione, spesso confusa o sovrapponibile ad altre (romanzo storico, storico-politico, di argomento politico, romanzo-saggio) e tendente ad accorpare opere molto distanti tra loro.

---

<sup>55</sup> Fatto, questo, che si carica di significato ancora maggiore, alla luce della notoria attitudine alla codificazione e teorizzazione tipica del secolo barocco: «Giudicato da un musicologo l'età della coscienza dello stile, il Seicento, sorretto da una profonda attitudine a interrogarsi su ogni atto artistico, sviluppa la sua vocazione normativa anche con una legislazione letteraria con cui esorcizzare ogni improvvisazione e convogliare nel prevedibile le spinte troppo espansive di una cultura in cui le professioni di libertà e di irregolarità convivono con il trionfo dell'assolutismo. E quanto più trasgressiva è la dismisura, tanto più ci si affanna con il metalinguaggio della precettistica a legiferarne i comportamenti», Andrea Battistini, *Il barocco*, Roma, Salerno editrice, 2002, p. 140.

<sup>56</sup> Esistono, invero, studi più o meno recenti su una sottocategoria del genere romanzesco, definita «romanzo politico», ma oggetto di tali studi è un prodotto letterario che nulla ha a che vedere con i testi secenteschi qui presi in considerazione. Si tratta, per lo più, di opere della tarda modernità o della contemporaneità, di ambientazione proletaria o di argomento politico. Si prenda, a titolo esemplificativo, Morris Edmund Speare, *The Political Novel: Its Development in England and in America*. New York, Oxford University Press, 1924. L'autore, considerato il pioniere degli studi sul romanzo politico di area anglofona, colloca la nascita del genere nella seconda metà del XIX secolo. In area italiana non risultano studi altrettanto specifici e sistematici; la locuzione «romanzo politico» è normalmente usata per definire opere di varia natura, di argomento genericamente «politico», senza che essa individui una specifica categoria romanzesca.

Tuttavia, proprio dai primi tentativi di definizione e descrizione della sottocategoria romanzesca che qui interessa ad opera di critici e studiosi pare utile muovere i primi passi nel non agevole percorso che condurrà – ci si augura – ad un’adeguata e soddisfacente demarcazione della specifica tipologia in oggetto.

### 1. *Evoluzione tortuosa di una definizione precaria.*

A quanto risulta, la prima occorrenza della locuzione «romanzo politico», che tenti in qualche modo di individuare un preciso sottogenere del romanzo secentesco, risale al volume di Adolfo Albertazzi *Romanzi e romanzieri del Cinquecento e del Seicento*, pubblicato sul finire del XIX secolo<sup>57</sup>. Nel capitolo dedicato alla prosa barocca, l’autore operava una accurata, ancorché non propriamente ordinata, classificazione dei romanzi secenteschi italiani, individuando alcune sottocategorie, ad una delle quali è assegnata, appunto, l’etichetta «romanzo politico». L’espressione è usata in primo luogo per qualificare l’*Argenis*, romanzo scritto in latino dal francese di origini scozzesi John Barclay, la cui *princeps* parigina risale al 1621. In tale opera (su cui si tornerà diffusamente nelle pagine successive), notava Albertazzi, si rintracciano agevolmente esplicite riflessioni di natura politica e palesi allusioni alla storia contemporanea; i personaggi principali sono maschere, dietro alle quali si celano figure storiche reali.

Quanto al panorama letterario nostrano, l’autore affermava:

I romanzi politici italiani, piuttosto che sorgere dall’*Argenide* di Barclay, si svilupparono da una specie di discorsi politici, levati in maggiore rinomanza da Virgilio Malvezzi, i quali avean per guida e pretesto un breve fatto della storia sacra o profana; e Ferrante Pallavicini, primo fra tali romanzatori, con la smania di giovare ai principi porgendo loro utili

---

<sup>57</sup> Albertazzi, *Romanzi e romanzieri* cit.

insegnamenti e al popolo svelandogli i danni del mal governo e dimostrandogli i beni d'un governo diverso, per troppo chiare allusioni riuscì a romanzi che parvero libelli<sup>58</sup>.

All'interno della categoria «romanzo politico» egli inseriva (indiscriminatamente) i «discorsi politici» di Virgilio Malvezzi, i «romanzi» ed i «libelli» di Ferrante Pallavicino, i «romanzi storico-morali-politici» di Luigi Manzini<sup>59</sup>. Non occorre sottolineare la scarsa omogeneità – dunque la scarsa specificità – dell'insieme risultante, che si trova ad accorpare opere affatto distanti (da un punto di vista formale e stilistico *in primis*), con unico denominatore comune costituito dall'argomento politico. Sembra tuttavia utile rilevare almeno un paio di dati desumibili dal contributo del critico bolognese, la cui significatività apparirà chiara nel momento in cui si tireranno le somme della rassegna appena iniziata: anzitutto, Albertazzi (a differenza di altri) distingueva nettamente la categoria del romanzo politico da quella del romanzo storico<sup>60</sup>; in secondo luogo, egli individuava, come elementi distintivi del genere, “allusività” e “mascheramento”. Riconosceva, infine, l'influenza tutt'altro che marginale svolta dall'*Argenis* di John Barclay nella genesi del romanzo politico italiano.

Lo stesso studioso tornava sull'argomento ad una decina di anni di distanza dal precedente contributo, con il volume *Il romanzo*, edito a Milano nel 1902<sup>61</sup>. Centrale nella formazione del romanzo (politico) italiano risulta ancora il ruolo dell'opera di Barclay, qui definita, per la verità, «romanzo eroico» e non romanzo politico: tratto distintivo e

---

<sup>58</sup> Ivi, p.183.

<sup>59</sup> Ivi, pp. 309-336.

<sup>60</sup> Sottogenere romanzesco indipendente, in cui Albertazzi colloca, a titolo esemplificativo, *Il Demetrio del conte Maiolino Bicassioni. All'illustrissimo signor il signor Matteo Dandolo nobile veneto*, in Venetia, dalla stampa del Sarsina, 1639; *La marchesa d'Hunsleij ovvero l'amazzone scozzese. Di Antonio Lupis. Consacrata all'illustrissimo signor Lorenzo Tiepolo, dall'eccellenza del signor Francesco senator veneto*, in Venetia, per Gio. Battista Brigna, 1677; *L'amore di Carlo Gonzaga duca di Mantova, e della contessa Margarita della Rovere. Scritto dal signor Giulio Capocoda*, in Ragusa [e.i. Ginevra]: appresso Fabio Fabi, 1666 (dietro lo pseudonimo si nasconde la figura di Gregorio Leti); e *La turca fedele. Nella presa di Coron, e suoi accidenti amorosi. Con un succinto racconto fatto da un schiavo della vita, amori fortune, azioni, e disgrazie del famoso co. Emmerico Techeli. E con l'intiero ragguaglio di tutto cio, che di notabile occorre nell'assedio, e presa di Buda del Mioni*, in Venetia, per Domenico Lovisa, 1725, ivi, pp. 355-382.

<sup>61</sup> Adolfo Albertazzi, *Il romanzo*, Milano, Vallardi, 1902.

merito dell'«ardito» scrittore francese sarebbe quello di avere elevato «i personaggi di un romanzo già del tutto eroico a mascherare sovrani d'Europa [...] connettendo all'amore la politica»<sup>62</sup>. Due, a parere di Albertazzi, i romanzieri italiani (Giovanni Francesco Biondi e Giovan Francesco Loredan) che, con i loro «romanzi eroici»<sup>63</sup> (rispettivamente l'*Eromena* e la *Dianea*), avrebbero imitato l'opera di Barclay. Ma «[i] romanzi più pericolosi erano naturalmente quelli politici, in cui era necessario mascherare governatori spagnoli e principi spagnolizzati»<sup>64</sup>. In ambito italiano, il maggiore esempio di romanzo di tale genere è costituito, secondo Albertazzi, dall'*Eudemia* di Giovan Vittorio Rossi, pubblicata a Leida, nel 1637, con lo pseudonimo di Giano Nicio Eritreo. La confusione è palpabile: se si ammette che Albertazzi operi qui una netta distinzione tra «romanzo eroico» e «romanzo politico» - come effettivamente sembrerebbe fare, visti anche i diversi esempi apportati per l'una e l'altra categoria - si deve altresì ammettere che, essendo entrambe le tipologie caratterizzate dalla presenza della “maschera”, unico discrimine tra le due sarebbe la nazionalità dei personaggi celati dietro la “maschera” stessa: generici sovrani europei nel primo caso, governatori e principi spagnoli o filospagnoli nell'altro. Vista l'assurdità di un simile assunto, pare chiaro che lo studioso non operasse (o non fosse interessato ad operare) alcuna distinzione tra i due sottogeneri. Ad ogni modo, il nesso tra romanzo politico e presenza della maschera, già stabilito nel precedente contributo, è qui ribadito; compare ora, tuttavia, un passaggio ulteriore, la cui importanza risulterà chiara con il procedere del presente discorso: il “mascheramento” non è considerato semplice opzione stilistica, ma è definito «necessario» (evidentemente per ragioni di prudenza).

---

<sup>62</sup> Ivi, p. 85.

<sup>63</sup> Ivi, p. 90.

<sup>64</sup> *Ibidem*.

Entrambi i passi citati sono eloquenti della confusione terminologica, specchio peraltro di una confusione più sostanziale, che riguarda le opere in questione. Risulta altresì evidente che il romanzo politico non fosse concepito dal critico come una specifica e definita sottocategoria del genere romanzesco, benché egli ne individuasse alcune peculiarità distintive.

La classificazione dei romanzi italiani di epoca barocca proposta da Albertazzi nel 1891 veniva sostanzialmente accolta da Gino Raya alla metà del XX secolo<sup>65</sup>. Anch'egli individuava ed isolava la categoria dei «romanzi politici» (a sua volta distinguendola da quella dei romanzi storici), il cui capostipite italiano secentesco sarebbe *La città del sole* di Tommaso Campanella. Ruolo decisivo nella formazione del genere in oggetto, d'altra parte, spetta ancora all'*Argenis*, che avrebbe inaugurato, in ambito francese, lo «schema del romanzo a chiave, che doveva riuscire molto accetto e opportuno a chiunque volesse conciliare il desiderio di toccare argomenti scottanti con quello di non esporsi al risentimento dei grandi»<sup>66</sup>. Di tale esempio si sarebbero giovati, in area italiana, il Loredan, nella composizione della *Diane*, e Gian Vittorio Rossi, nella stesura dell'*Eudemia*. Sono quindi citati Ferrante Pallavicino e Luigi Malvezzi (i cui «discorsi – pur non essendo romanzi – tanto influirono sui romanzi di Pallavicino e del Manzini»)<sup>67</sup>.

Medesime partizione e categorizzazione si ritrovano nel capitolo di Martino Capucci *La prosa narrativa*, nel volume *Il Seicento*, edito da Vallardi nel 1966, in cui, a proposito del genere di cui ci si sta qui occupando, si legge:

Particolarmente fiorente fu il romanzo politico, nel quale, su una materia di apparente dignità storica, potevano esercitarsi le personali passioni, il gusto di una narrazione tortuosa e ricca di colpi di scena, la tendenza a una rudimentale invenzione [...] e l'attrazione propria del

---

<sup>65</sup> Raya, *Il romanzo*, cit.

<sup>66</sup> Ivi, p. 124.

<sup>67</sup> *Ibidem*.

secolo per gli intrighi dei potenti e gli oscuri sviluppi della diplomazia e della politica, che hanno il loro naturale centro nella Corte<sup>68</sup>.

Tratto caratteristico del romanzo politico, dunque, sarebbe, secondo Capucci, la commistione di verità storica e *fictio* romanzesca. Se è vero, tuttavia, che «[a]nche in romanzi che non sono di materia politica è frequente il ricorso a digressioni sulla ragion di stato o sull'arte militare»<sup>69</sup>, quello di presentare uno sfondo storico, sul quale sono innestate vicende verisimili ma di invenzione, non parrebbe poter essere considerato tratto distintivo del genere. «[S]ta di fatto comunque che l'abitudine a colorire ogni argomento di intenzioni politiche era così forte che i lettori scorgevano ovunque allusioni a personaggi della storia e della società contemporanee»<sup>70</sup>. Si noti come in primo piano torni ad essere l'elemento dell'allusività. Al tentativo di definizione della categoria seguono l'usuale citazione del romanzo di Barclay, riconosciuto come esempio e modello per i narratori italiani, ed una lunga lista di romanzi politici (ove posto di rilievo è riservato a Ferrante Pallavicino), che, tuttavia, "da tradizione", unisce opere affatto diversificate e rispondenti a diversi generi letterari<sup>71</sup>.

Prezioso ai fini del presente ragionamento si è rivelato altresì il contributo di Albert Nicholas Mancini dal titolo *Note sulla poetica del romanzo italiano del Seicento*<sup>72</sup>. L'autore, dopo aver individuato il proposito edificante sotteso alla maggior parte dei romanzi secenteschi – che giustificava e determinava tanto il carattere esemplare dei loro protagonisti, quanto la frequente inserzione di commenti dell'autore all'interno delle narrazioni – osservava che «nel romanzo di materia politica a sfondo immaginario o

---

<sup>68</sup> Capucci, *La prosa narrativa*, cit., p. 497.

<sup>69</sup> *Ibidem*.

<sup>70</sup> *Ivi*, p. 498.

<sup>71</sup> Per ammissione dello stesso autore, tra l'altro, che afferma che «il sostantivo [romanzi] è del tutto inadeguato a designare la vera natura di questi libri», *ibidem*.

<sup>72</sup> Il saggio, apparso per la prima volta sulla rivista «Modern Language Notes», cfr. Mancini, *Note sulla poetica* cit., è poi confluito nel volume Albert N. Mancini, *Romanzi e romanzieri* cit.



storico, [...] accanto al generico intento moraleggiante è presente un più specifico scopo didattico»<sup>73</sup>. Il riferimento è alla ormai consueta triade Pallavicino-Manzini-Malvezzi. Lo stesso Mancini doveva tuttavia avvertire la precarietà di una simile categorizzazione, tanto da sentire la necessità di specificare: «Per caratterizzare meglio la condizione propria di queste opere, fra le più incerte della finzione romanzesca del tempo, si può forse ricorrere alla formula di romanzo-saggio»<sup>74</sup>. Nelle pagine successive l'autore tornava a parlare del romanzo secentesco in senso lato, notando come la storia vi entrasse di diritto e con prepotenza.

Uno degli indici più evidenti dell'ufficio strumentale della storia in questa narrativa è rappresentato dalla pratica diffusa fra tutti i romanzieri di trasferire entro lo scenario storico [...] gl'interessi variamente politici del tempo [...]. Sotto tale aspetto il romanzo di stampo eroico con fondale storico si riallaccia al romanzo "a chiave" allegorico-fantastico e critico-politico che il Barclay aveva messo in voga nei primi decenni del secolo. Ad una prospettiva anche più esplicitamente finalistica obbedisce l'impiego della storia nei cosiddetti romanzi politici [...]. A romanzare la storia induce, oltre che ragioni di prudenza e opportunismo, anche certo senso d'insoddisfazione e di sfiducia nella missione dello storico<sup>75</sup>.

Parrebbero dunque iniziare a delinearsi due categorie romanzesche diverse e distinte, ancorché affini e per certi aspetti sovrapponibili: il «romanzo-saggio» da un lato, il «romanzo politico» dall'altro<sup>76</sup>. La discriminante sembrerebbe da rintracciarsi nella presenza della cosiddetta chiave: il primo sottoinsieme sarebbe caratterizzato da materia genericamente politica ed intento didattico; il secondo aggiungerebbe l'elemento del mascheramento. La presenza della chiave garantirebbe la velata allusione a precisi eventi o personaggi della storia e della politica, passate o contemporanee. Sebbene una precisa

---

<sup>73</sup> Mancini, *Note sulla poetica* cit., p. 37.

<sup>74</sup> *Ibidem*. Ad ulteriore dimostrazione della difficoltà avvertita dallo stesso autore si legga la seguente precisazione (posta in una nota): «La difficoltà a designare i caratteri propri di queste prose romanzesche di materia politica è confermata dalle oscillazioni degli storici del romanzo [Albertazzi e Croce, citati immediatamente dopo]», *ibidem* n.

<sup>75</sup> Ivi, p. 50.

<sup>76</sup> Altra cosa ancora è la «biografia romanzata da leggersi con la "chiave"», ivi, p. 52, sottocategoria in cui si distinse, nella seconda metà del XVII secolo, Gregorio Leti.

definizione del sottogenere letterario sia ancora lontana, sembrerebbe di aver finalmente intrapreso la strada giusta.

Su questa stessa linea di demarcazione tra il «romanzo-saggio» ed un altro sottogenere, ancora solo vagamente etichettabile come romanzo politico, si collocava un altro prezioso intervento del medesimo autore, dal titolo *La narrativa libertina degli Incogniti*, pubblicato ad una quindicina di anni di distanza dal precedente<sup>77</sup>. Dopo aver rilevato la straordinaria fortuna romanzesca all'interno del «cenacolo libertino» costituito dalla veneziana Accademia degli Incogniti, fondata e patrocinata da Giovan Francesco Loredan<sup>78</sup>, ed aver individuato le ragioni di tale proliferazione e predilezione, Mancini scriveva:

[I]l genere “romanzo” è la forma letteraria che più si adatta “alla moda del tempo” [...]. Fa spesso allusione alla storia e alla cronaca, a personaggi ed eventi coevi e viene letto con la chiave; [...] diventa strumento d'intervento, di critica religiosa, morale e politica non troppo scoperto e perciò meno compromettente da parte di spiriti irrequieti e ribelli al conformismo<sup>79</sup>.

Il romanzo (politico, sembra opportuno aggiungere) si poneva dunque come «alternativa alla rischiosa e controproducente denuncia diretta dei mali coevi»<sup>80</sup>; a garantire l'incolumità ai romanzieri (e agli stessi lettori) era l'artificio del mascheramento, la chiave.

---

<sup>77</sup> Albert Nicholas Mancini, *La narrativa libertina degli Incogniti, Tipologia e forme*, «Forum Italicum», XVI (1982), 3, pp. 203-29. Si tratta della stesura ampliata e corredata dei rimandi bibliografici di una relazione tenuta a New York il 27 dicembre 1981, durante il convegno annuale della Modern Language Association of America.

<sup>78</sup> «Molti di questi nomi [degli accademici Incogniti] ritornano nell'elenco dei più prestigiosi cultori del romanzo del primo e medio Seicento dallo stesso Loredan a Girolamo Brusoni, da Francesco Pona a Ferrante Pallavicino, da Maiolino Bisaccioni a Pace Pasini, da Giovanni Pasta a Tomaso Placido Tomasi, a Guidobaldo Benamati», *ivi*, p. 203. Gli stessi personaggi di cui maggiormente ci si occuperà nel corso del presente lavoro, autori di romanzi considerati a tutti gli effetti romanzi politici, sono per la stragrande maggioranza membri dell'Accademia degli Incogniti o in qualche modo ad essa legati, ma sulla questione si avrà modo di tornare oltre in maniera approfondita.

<sup>79</sup> *Ivi*, p. 210.

<sup>80</sup> *Ibidem*.

Segue il consueto tentativo di classificazione dei romanzi secenteschi, che non è il caso di ripercorrere in maniera dettagliata. Preme invece evidenziare – per la sua utilità ai fini del presente discorso – che Mancini proponeva una tripartizione dei romanzi di argomento politico (o con generici riferimenti alla sfera politica). La prima sottocategoria da lui individuata è quella del «romanzo “a chiave” allegorico-fantastico e critico-politico»<sup>81</sup>, sulla falsariga dell’*Argenis* di Barclay<sup>82</sup>; vi è poi la sottocategoria di quello che, appropriandosi della dicitura proposta altrove dallo stesso Mancini,<sup>83</sup> si potrebbe definire «romanzo-saggio», in cui la «presenza di una logica di carattere narrativo [...] serve [solo] di supporto all’intervento del narratore che [...] si applica all’interpretazione e al commento politico-morale, [...] alle digressioni o [...] alle “sentenze” e “osservazioni”»<sup>84</sup>. Vi è, infine, una «narrativa libellistica», latrice di più o meno violenta satira etica, religiosa e politica, in cui la struttura romanzesca si presenta altamente disarticolata e resta, sostanzialmente, solo nel montaggio (cornice narrativa *in primis*); tale narrativa assume, di fatto, soluzioni formali inedite e si presenta come prodotto di una spregiudicata mistione di generi letterari<sup>85</sup>. Il primo dei tre sottoinsiemi delineati parrebbe essere il più adeguato ad essere qualificato come romanzo politico (il secondo ed il terzo, invece, sembrano sfumare l’uno nell’altro).

Sul finire del XX secolo, Alberto Asor Rosa ha ripreso la ormai canonica classificazione del romanzo secentesco – che egli faceva risalire a Capucci ma andrebbe

---

<sup>81</sup> Ivi, p. 213.

<sup>82</sup> Pur non soffermandosi dettagliatamente su questa specifica categoria, egli doveva avvertirne distintamente la specificità e l’importanza, se egli stesso si trovava ad auspicare una «ricerca sul mascheramento romanzesco dell’atteggiamento libertino che bisognerà estendere ai tanto meno noti esemplari di figure minori della cerchia del Loredan da Pace Pasini a Francesco Belli, da Francesco Carmeni ad Antonio Santacroce, a Marcantonio Nali fino ad Antonio Lupis», ivi, p. 214.

<sup>83</sup> Mancini, *Note sulla poetica* cit., p. 37. Cfr. *supra*.

<sup>84</sup> Mancini, *La narrativa libertina* cit. p. 218. Si tratta di opere di soggetto storico-politico o biblico; ne sono esempio, tra gli altri romanzi, *La Messalina* di Francesco Pona (1627); *Le due Agrippine* di Pallavicino (1642) e *L’Adamo* di Giovan Francesco Loredan (1640).

<sup>85</sup> A questa categoria sono ascritti *La lucerna* di Francesco Pona (1625), il *Corriero svaligiato* ed il *Divorzio celeste*, entrambi di Ferrante Pallavicino (rispettivamente 1641 e 1643), e l’anonimo *Anima di Ferrante Pallavicino*, cfr. Mancini, *La narrativa libertina* cit., pp. 220-222.

retrodatata almeno al primo intervento di Adolfo Albertazzi, di cui si è dato già conto – isolando la sottocategoria del «romanzo politico e storico»<sup>86</sup>. È evidente che il romanzo politico non costituiva, per il critico romano, un sottogenere autonomo ed era confuso o comunque sovrapponibile al romanzo storico e pseudo-storico. Analogo discorso vale per la classificazione fornita da Anna Maria Pedullà nel 2004<sup>87</sup>, che proprio ad Asor Rosa guardava e che, come lui, univa indistintamente in un'unica categoria romanzi politici e romanzi storici.

## 2. *Traguardi parziali e punti di (ri)partenza.*

Concluso questo variegato *excursus* bibliografico relativo al romanzo politico o pseudo-politico secentesco, sono finalmente possibili alcune considerazioni: in primo luogo, è emersa in maniera inequivocabile la ripetutamente lamentata lacunosità di riferimenti critico-teorici; si è quindi potuto comprendere agevolmente quali e quante difficoltà si presentino a chiunque voglia tentare di indagare lo specifico settore della prosa romanzesca barocca di cui ci si sta occupando; si è avuta, infine, la conferma che il romanzo politico non sia stato finora percepito come un sottogenere letterario marcato – se non del genere romanzesco *tout court*, almeno del romanzo barocco – dotato di peculiarità specifiche e distintive, ancorché non esclusive.

Ciò nonostante, gli studi presi in considerazione e di cui si è dato poc'anzi conto, hanno contribuito ad isolare alcune delle marche specifiche della tipologia romanzesca in questione ed hanno permesso di muovere i primi passi verso una quanto più puntuale

---

<sup>86</sup> «Martino Capucci ha classificato i diversi orientamenti del romanzo secentesco in quattro grandi gruppi, che sono: 1) romanzo moralistico e religioso; 2) romanzo politico e storico; 3) romanzo fantastico; 4) romanzo di costume», Asor Rosa, *La narrativa italiana del Seicento* cit., p. 156. La trattazione del «romanzo politico e storico» si legge ivi, pp. 165-167. L'intervento di Adolfo Albertazzi cui si fa riferimento è Albertazzi, *Romanzi e romanzieri* cit., cfr. *supra*.

<sup>87</sup> Pedullà, *Il romanzo del Seicento* cit.

possibile determinazione della stessa. Da essi è emerso, anzitutto, che il romanzo politico non è sovrapponibile (o almeno non perfettamente) al romanzo storico – il quale, peraltro, a differenza del primo, può vantare, come noto, una lunga tradizione di riflessioni teoriche e studi critici, almeno a partire dal secolo diciottesimo – nonostante si tratti di sottogeneri affini. Ciò che distingue il romanzo storico da quello politico è, sostanzialmente, nella modalità di connessione tra i due elementi – imprescindibili – di verità storica e *factio* romanzesca: (più o meno) palese ed esplicita nel primo caso, velata ed implicita nel secondo.

Tratto distintivo del romanzo politico è dunque l'allusività, garantita dalla "maschera letteraria". La storia in generale e la politica *stricto sensu* entrano nel romanzo politico in punta di piedi, da una porta secondaria, e restano celate dietro il velame del travestimento, che può assumere diverse fattispecie. Forma privilegiata di tale camuffamento è – *Argenis docet* – la chiave, la quale spesso si presentava, più che come una possibile alternativa, unica opzione praticabile per quei romanzieri che volessero inserire riferimenti storico-politici nelle loro opere, in special modo se non propriamente ortodossi o in linea con l'ideologia dominante. A giustificare – o, meglio, rendere necessario – il ricorso alla chiave erano dunque in primo luogo ragioni di prudenza: si trattava di una forma di autotutela, che permetteva di sottrarsi alla rigida mano della censura politica ed ecclesiastica.

Sono queste, tuttavia, solo alcune delle peculiarità del romanzo politico italiano di epoca barocca; esse contribuiscono ad abbozzarne un quadro specifico ma non sono sufficienti a determinare – in maniera almeno parzialmente stabile – i confini del genere in questione.

## II. POLITICA E NARRAZIONE: ALLE RADICI DELLA “CONTAMINAZIONE”

Prima di giungere all’obiettivo che ci si è prefissati – alla definizione, cioè, dell’oggetto di studio specifico del presente lavoro – si rende necessario ancora qualche, solo apparentemente circonlocutorio, discorso preliminare.

Si è già accennato al fatto che la maggior parte di coloro che si sono occupati di romanzo secentesco ha registrato, nelle opere in questione, la pervasività dell’elemento politico<sup>88</sup>: in epoca barocca, la letteratura (romanzesca *in primis*) si presentava, in effetti, come uno dei gradi della riflessione politica. Questo è un dato di fatto, facilmente accertabile consultando i romanzi che ebbero maggiore successo e diffusione nel secolo diciassettesimo; si tratta ora di indagare ragioni e radici di tale contaminazione<sup>89</sup>.

### 1. *Cultura politica e politica culturale.*

A far sì che i romanzi secenteschi traboccassero di riferimenti alla storia e alla politica contemporanea, concorse una serie di fattori, di natura affatto differente. Anzitutto, incise una componente di ordine storico-culturale in senso lato. Se è vero che la politica è parte integrante ed elemento essenziale della vita associativa e connaturata

---

<sup>88</sup> Non pare superfluo precisare che l’aggettivo «politico» è in questo caso da intendersi in senso etimologico. Esso non ha significato univoco e non deve essere interpretato attraverso il filtro dell’età contemporanea. Al contrario, va considerato come un contenitore che racchiude in sé vari aspetti della realtà e della vita sociale. L’aggettivo πολιτικός indicava, in greco antico, tutto quanto era attinente al cittadino, al membro della comunità, sia in senso civile sia in senso strettamente politico. Laddove si asserisce, dunque, che i romanzi secenteschi abbondano di riferimenti politici, ci si riferisce alla politica *stricto sensu* ma anche, più genericamente, alla storia e alla realtà contemporanee.

<sup>89</sup> Che la sfera politica e la sfera letteraria entrino in contatto non è certamente fatto inedito, tutt’altro; si ritiene tuttavia che tale relazione, per quanto riguarda il secolo diciassettesimo, affondi le sue radici nello specifico terreno culturale di epoca barocca, presentandosi pertanto con moventi e manifestazioni affatto peculiari.

nella storia del genere umano, è altrettanto innegabile che ci siano state epoche che, per varie e differenti ragioni, hanno mostrato verso di essa maggiore attenzione: una di queste fu certamente l'epoca barocca.

Gli storici, come noto, concordano nel sottolineare il carattere di transizione del secolo diciassettesimo. Profonde trasformazioni si registrano in primo luogo sul piano socio-economico, con l'*acme* del sistema di *Ancien régime*, il principio della crisi della società aristocratica e la rottura dell'ormai consolidato modello di produzione ad essa connesso; il procedere a passi sempre più ampi verso una società borghese ed un sistema economico di tipo capitalistico. Ma il Seicento è anche il secolo che vide accelerare e definirsi il processo di consolidamento dello Stato moderno, attraverso il cruciale meccanismo di accentramento del potere. Al centro della scena politica (e non solo) del diciassettesimo secolo, si stagliava, titanico, il principio assolutistico. L'intero orizzonte sociale era invero dominato da tale principio: in tutta Europa si rafforzarono le monarchie assolute, imperversarono duri meccanismi di repressione verso ogni forma di dissenso e devianza, si irrigidirono le strutture economiche e sociali. In questo scenario, la politica diventava, gioco forza, disciplina cruciale e meritevole di attenzione, a diversi livelli gerarchici e sociali. Essa si specializzò, si tecnicizzò, divenne campo di competenza privilegiato dei principi e dei loro ministri, strumento di controllo e repressione da un lato, di consolidamento del proprio potere dall'altro; ma fu anche oggetto di interesse primario per filosofi, intellettuali ed eruditi; fonte di curiosità e spettacolo di (ambiguo) interesse per il popolo tutto.

Il fenomeno è ampiamente analizzato e dibattuto da Rodolfo De Mattei nei due volumi de *Il pensiero politico italiano nell'età della controriforma*, editi rispettivamente nel 1982 e nel 1984, in cui l'autore registra un'imponente rinascita dell'interesse politico

a tutti i livelli della società secentesca e la conseguente proliferazione di una letteratura politica in ambito italiano<sup>90</sup>.

Il neoplatonismo di epoca umanistica, notava De Mattei, aveva esaltato soprattutto la vita interiore e contemplativa (pur non limitandosi, naturalmente, a questo). Per contro, in età rinascimentale ed ancor più in età controriformistica, si ebbe come un risveglio dello ζῆλον πολιτικόν dormiente ed una conseguente riabilitazione tanto della vita attiva quanto della politica. Pertanto, contrariamente a quanto spesso si suole sostenere, si accese in Italia un fervente dibattito politico, che portò allo sviluppo di un peculiare pensiero politico, sebbene meno sistematico e dagli accenti meno polemici rispetto a quanto si registra, alla stessa altezza cronologica, in altri Paesi europei, Francia ed Inghilterra *in primis*. A determinare il carattere sostanzialmente diverso – smorzato, si potrebbe dire – della discussione in territorio italiano, fu una serie di fattori: in primo luogo, determinante in questo senso fu il *deficit* di una struttura politica nazionale omogenea (che potevano invece vantare altri Stati), fondamentale per convogliare su interessi e temi comuni le varie correnti ed i diversi spunti di pensiero politico. Allo stesso modo, l'Italia non poteva contare su un Parlamento unitario (alla pari delle Camere inglesi o degli Stati generali francesi) – organo deputato, per sua stessa definizione, al dibattito politico – né tantomeno su una classe dirigente compatta. Non da ultimo, dovette pesare l'ingombrante presenza della sede papale, con il suo braccio armato costituito dal Tribunale dell'Inquisizione e dall'Ordine dei Gesuiti. In altre parole, all'Italia mancavano le condizioni ambientali necessarie alla formulazione di una serrata e sistematica costruzione dottrinale in ambito politico. Ciò nonostante, il dibattito si accendeva

---

<sup>90</sup> Rodolfo De Mattei, *Il pensiero politico italiano nell'età della controriforma*, 2 voll. Milano-Napoli, Ricciardi, 1982-1984.



all'interno delle Accademie, delle scuole pubbliche, dei circoli privati<sup>91</sup>, delle Università (capofila, in questo senso, l'ateneo patavino), e di lì si espandeva a macchia d'olio tra i diversi strati sociali della popolazione. I temi più dibattuti riguardavano la «Ragion di Stato», la questione della sovranità, la migliore forma di governo auspicabile e attuabile, il problema della tirannide, la teoria contrattualistica del potere e via dicendo.

Alla rinascita di un interesse politico su larga scala corrispose il fiorire di quella che De Mattei definisce «letteratura politica»:

[d]all'ultimo scorcio del Cinquecento a quasi tutto il Seicento, la cultura politica dilaga, in Italia. I trattati di governo, i manuali di «Ragion di Stato» abbondano, in una agli studi di storia politica. La politica diviene, cioè, non più appannaggio di gabinetti privati, ma disciplina largamente umana, professata da laici ed ecclesiastici, trattata in versi e in prosa<sup>92</sup>.

Se i dioscuro di questa tendenza letteraria sono da rintracciare, secondo lo studioso, nel secolo precedente ed individuabili nelle figure di Niccolò Machiavelli e Francesco Guicciardini, di altrettanto capitale importanza fu la figura di Giovanni Botero. La sua opera maggiore, *Della ragion di Stato*, pubblicata a Venezia nel 1589<sup>93</sup>, diede notevole impulso allo sviluppo di una «letteratura politica» in area italiana.

Seppure generalmente meno violente, meno polemiche o schierate su posizioni meno nette rispetto a quelle prodotte in altri Stati europei, le opere politiche redatte dagli scrittori nostrani

documentano [...] l'interesse italiano al problema dello Stato, e costituiscono il contributo offerto dal pensiero italiano al progresso della scienza politica. E' vero che molto spesso si tratta di fasci di massime, di avvertimenti, di consigli prudenziali, utili all'arte di governo; ma è appunto tale connotato "pratico" che caratterizza l'apporto italiano e fa sì che la scienza

---

<sup>91</sup> «Venezia è poi, addirittura, tutto un vasto raffinato circolo di conversazione politica», ivi, p. 6. Sul ruolo svolto da Venezia in questo processo si avrà modo di tornare approfonditamente a breve.

<sup>92</sup> Ivi, p. 24.

<sup>93</sup> *Della ragion di stato libri dieci di Giouanni Botero benese. All'illustris. e reuerendis. sig. il sig. Volfango Teodorico, arcivescouo e prencipe di Salczbur*, in Venetia, appresso i Gioliti, 1589.

politica, pur non ignorando le istanze della speculazione, tenga a divenire, il più possibile, arte umana fatta per gli uomini<sup>94</sup>.

Strettamente connessi al crescente interesse per la politica registrato in età barocca, sono l'altrettanto diffuso interesse per la storia, intesa come *magistra vitae*, fonte di insegnamenti ed ispirazione<sup>95</sup>, e la (spesso morbosa) curiosità, dilagante soprattutto tra gli strati sociali medio-alti della popolazione, per gli arcani delle corti, per gli intrighi di potere, per le vicende dei protagonisti della storia e della politica contemporanea.

Tutte queste tendenze, intimamente correlate tra loro, ebbero notevoli ripercussioni in ambito letterario, contribuendo a spiegare la «naturale propensione della letteratura barocca a lasciarsi governare dalle smanie della politica»<sup>96</sup>. Il romanzo barocco rifletteva, dunque, ideologie (e contraddizioni) di una precisa fase storica.

## 2. "Geografia politica".

Ai suddetti fattori di ordine storico-sociale e culturale *lato sensu*, vanno ad aggiungersi fattori che possono essere definiti di natura "geografico-culturale".

Non è certamente un caso che due dei tre centri propulsori del romanzo secentesco, Venezia e Genova, fossero delle Repubbliche. È pacifico che un ordinamento di tipo repubblicano lasciasse al dibattito politico margini molto più ampi di quanto non facesse uno Stato monarchico o assolutistico; tanto più dal momento che la letteratura, così come ogni altra forma artistica e culturale, era da sempre considerata – e tale sarebbe stata in futuro – strumento privilegiato di controllo ideologico da parte degli organi di potere.

---

<sup>94</sup> Ivi, pp. 17-18.

<sup>95</sup> Anch'esso debitamente registrato da De Mattei: «Tra il Cinque e il Seicento, quello della Storia è in Italia un culto diffuso», ivi, p. 84.

<sup>96</sup> Francesco Sberlati, *La ragione barocca. Politica e letteratura nell'Italia del Seicento*, Milano, Mondadori, 2006, p. 8.

Allo stesso modo, non dovette essere casuale che nelle città menzionate (ma anche a Bologna, terzo polo di diffusione del romanzo secentesco) particolarmente attive e prestigiose fossero le Accademie e le istituzioni culturali in generale, tra i maggiori centri propulsori – come già ricordato – del dibattito politico in epoca barocca<sup>97</sup>.

Nell'area di maggiore produzione e diffusione del romanzo secentesco, posto di rilievo ebbe la Repubblica di Venezia: si è già avuto modo di accennare alla questione nell'introduzione al presente lavoro. Almeno nei primi anni, la geografia del romanzo barocco fu prevalentemente veneta e più precisamente veneziana; la stragrande maggioranza dei romanzi italiani e la quasi totalità delle traduzioni di romanzi stranieri risalenti a questo periodo furono infatti pubblicate nella città lagunare. Al di là del fatto che potesse vantare un ordinamento politico di tipo repubblicano, Venezia era l'unico stato della penisola rimasto di fatto indipendente dal controllo (diretto ed indiretto) del Regno di Spagna dopo la Pace di Cateau-Cambrésis (1559) e la fine delle "Guerre d'Italia". A tutto ciò si aggiunga, infine, il tradizionale cesaropapismo della Serenissima<sup>98</sup>. All'ombra del palazzo dogale, letterati e romanzieri godevano dunque di un discreto (ancorché certamente relativo) margine di libertà; lontano dalla rigida censura politica ed ecclesiastica, potevano partecipare al dibattito politico e contribuire alla formazione di un peculiare pensiero politico "italiano".

Particolare rilievo in questo processo assunse la già citata Accademia degli Incogniti, fondata da Giovan Francesco Loredan nel 1630 e presto divenuta centro della

---

<sup>97</sup> «[T]anto più che, indipendentemente dall'origine geografica dei suoi autori, noi troviamo che nelle città su menzionate, in particolare Genova e Venezia, i romanzieri appoggiano la loro attività a quella di prestigiose istituzioni culturali, fra le quali spicca la veneziana Accademia degli Incogniti, che a loro volta testimoniano la presenza di un tessuto di pubblico e di potenziali lettori, tutto legato al tentativo di "modernizzazione" culturale» in corso in epoca barocca, Asor Rosa, *La narrativa italiana del Seicento*, cit., p. 154.

<sup>98</sup> Si ricordi che i primi anni del secolo diciassettesimo furono caratterizzati dal duro braccio di ferro tra le massime autorità della Serenissima e la Chiesa romana; il momento di maggiore tensione si registrò tra il 1606 ed il 1607, con la cosiddetta "guerra dell'Interdetto".

vita intellettuale e letteraria veneziana<sup>99</sup>. «L'accademia del Seicento era un luogo di incontro e di aggregazione sociale per gli intellettuali [...] e quella degli Incogniti era, in particolare, un centro di produzione e diffusione libraria, di lettura e di dibattito»<sup>100</sup>. Ma fin da subito, nel caso degli Incogniti, alla funzione tradizionale dell'accademia si sovrappose una funzione politica, i cui indizi sono rintracciabili a diversi livelli: nella struttura (gerarchica) interna datasi dagli accademici, nell'ideologia riflessa e veicolata dalle loro opere, negli orientamenti politico-ideologici di molti dei suoi membri o dei personaggi ad essa legati. L'Accademia fondata da Loredan costituiva, inoltre, un vero e proprio «cenacolo libertino»<sup>101</sup>, punto di ritrovo di

«un [nutrito] gruppo di narratori (non soltanto romanzieri, ma storici e polemisti) che scrivono a Venezia negli anni Trenta e Quaranta [,] tutti legati, oltre che dal contatto quotidiano e dalla frequentazione sociale, dalla comune caratteristica intellettuale di adesione al naturalismo padovano che essi interpretano, seppure con sfumature diverse, in direzione di scetticismo libertino e di opposizione al conformismo dilagante»<sup>102</sup>.

Non è questa la sede per un'approfondita trattazione del peculiare fenomeno del libertinismo italiano del XVII secolo<sup>103</sup>; alcune sue prerogative, tuttavia, meritano di essere almeno menzionate, in quanto particolarmente utili ai fini del presente discorso. Esso non si presentava come una corrente di pensiero dai contorni definiti e dalla prospettiva unitaria, né tantomeno come una “scuola”, ma piuttosto come una famiglia di spiriti accumulati da alcuni principi: cieca fiducia nell'intelletto; sostanziale adogmatismo; visione naturalistica dell'uomo; essenziale scetticismo. In sostanza, il libertinismo italiano costituiva, in epoca barocca, un movimento di reazione al

---

<sup>99</sup> Per un approfondimento in tal senso si rimanda al già citato Miato, *L'accademia degli Incogniti* cit.

<sup>100</sup> Ivi, p. 58.

<sup>101</sup> Mancini, *La narrativa libertina* cit., p. 208.

<sup>102</sup> Ivi, p. 212.

<sup>103</sup> Per cui si rimanda alla bibliografia; ci si limita qui ad indicare il recente lavoro di Alberto Beniscelli, ottimo punto di partenza per un approfondimento del fenomeno in questione e per una parallela indagine bibliografica: Alberto Beniscelli (a cura di), *Libertini italiani. Letteratura e idee tra XVII e XVIII secolo*, Milano, BUR Rizzoli, 2013.

conformismo dilagante. Va da sé che la maggior parte dei libertini italiani del tempo, in particolar modo quelli gravitanti intorno all'Accademia degli Incogniti, si interessasse di politica. Dal momento che molti dei loro nomi si ritrovano nell'elenco dei più prestigiosi letterati e romanzieri del tempo, non stupisce affatto che i romanzi di epoca barocca siano permeati di politica.

### 3. *Carriera politica*

La massiccia presenza della politica nei romanzi secenteschi si deve altresì a fattori di ordine biografico-professionale. Ripercorrere minuziosamente la biografia di tutti i romanzieri del secolo barocco sarebbe impensabile e decisamente poco utile. È tuttavia sufficiente accennare ad alcuni aspetti della vita degli autori le cui opere ebbero maggiore successo e risonanza, per dimostrare adeguatamente la tesi che si sta qui sostenendo<sup>104</sup>.

**Giovan Pietro Giussani** (Milano, tra il 1548 e il 1552 – Monza, 1623) fu medico e sacerdote, uomo dell'*entourage* di Carlo Borromeo, di cui fu intimo e biografo, e conservatore della Biblioteca Ambrosiana di Milano. **Giovanni Francesco Biondi** (Lesina, 1572 – Aubonne 1644), considerato dalla maggior parte degli studiosi il capostipite dei romanzieri barocchi, studiò e si laureò presso l'ateneo patavino; aderì alle idee riformate e all'Accademia degli Incogniti; ricoprì diversi incarichi diplomatici per i governi veneziano, inglese e sabauda<sup>105</sup>. **Maiolino Bisaccioni** (Ferrara, 1582 – Venezia,

---

<sup>104</sup> Sono qui menzionati, a titolo esemplificativo, solo alcuni dei maggiori romanzieri secenteschi. Punto di riferimento obbligato per la breve disamina che segue è stato Capucci, *Romanzieri del Seicento*, cit. Rispetto all'elenco di Capucci, si è ritenuto opportuno aggiungere almeno i nomi di Giovan Pietro Giussani e Giovan Francesco Loredan, ed operare alcune espunzioni. I nomi sono riportati in ordine cronologico in base alla data di nascita (certa o presunta). Le poche – e selezionate *ad hoc* – informazioni biografiche riportate sono tratte dal medesimo volume di Capucci, con alcune integrazioni tratte dal *Dizionario biografico degli italiani* dell'Istituto Treccani (d'ora in poi citato con la sigla DBI).

<sup>105</sup> Accanto alle tradizionali missioni diplomatiche, egli fu anche informatore per conto del governo di vari Paesi.

1663), Incognito, si dedicò alla vita militare prima, ricoprì incarichi civili e politici per il Ducato di Modena poi. **Pace Pasini** (Vicenza, 1583 – Padova, 1644), studiò a Padova, fu Incognito, seguace di Cremonini e intimo di Keplero; portò a termine diverse missioni giuridiche e diplomatiche per conto della Curia Pontificia e di Ferdinando II de' Medici. **Bernardo Morandi** (Sestri Ponente, 1589 – Piacenza, 1656) fu figura di spicco della piacentina corte farnesiana e ricoprì diversi incarichi nella città di adozione. **Francesco Pona** (Verona, 1595 – 1655), laureato a Padova, fu medico, Incognito e storiografo ufficiale dell'Imperatore Ferdinando III. **Luca Assarino** (Potosì, 1602 – Torino, 1672) fondò a Genova il giornale *Il Sincero*, fu nominato da Carlo Emanuele di Savoia storiografo ufficiale alla corte sabauda nel 1649; fu al centro di una fitta ed ambigua rete di rapporti con vari governi: all'attività diplomatica affiancò una parallela attività spionistica, fornendo notizie più o meno riservate ai governi che le richiedevano. **Anton Giulio Brignole Sale** (Genova, 1605 – 1662), Incognito, ricoprì prestigiose cariche politiche e svolse incarichi diplomatici per conto della Repubblica di Genova. **Giovan Francesco Loredan** (Venezia, 1607 – Peschiera, 1661), fondatore dell'Accademia degli Incogniti, fu politico di professione nella città natale (sebbene la sua carriera politica sia stata tutt'altro che brillante). Di **Girolamo Brusoni** si ipotizza con discreto fondamento la nascita a Badia Vangadizza nel 1614 mentre non si possiede più che un termine *post quem*, il 1686, per la morte. Addottoratosi a Padova, membro degli Incogniti, fu gazzettiere politico e storiografo e ricoprì diversi incarichi politici e diplomatici: fu, tra l'altro, al servizio dell'ambasciatore spagnolo a Venezia e fu nominato consigliere e storiografo di palazzo della monarchia sabauda. **Ferrante Pallavicino** (Piacenza, 1615 – Avignone, 1644), membro degli Incogniti, fu strenuo anticlericale e tenace oppositore di Papa Urbano VIII Barberini e fu decapitato ad Avignone per i suoi libelli antipapali. **Francesco Fulvio Frugoni** (Genova, 1620 – Venezia, 1686) fu al seguito del già citato

Anton Giulio Brignole Sale, quando quest'ultimo si recò in Spagna in qualità di ambasciatore per conto della Repubblica genovese, nel 1643; fu consigliere privato e politico di Aurelia Spinola, Duchessa di Valentinois. **Gregorio Leti** (Milano, 1630 – Amsterdam, 1701) svolse diversi incarichi diplomatici per conto di Venezia, della Francia e del Granducato di Toscana. Di **Giovan Paolo Marana**, nato a Genova nel 1642, non si conoscono con esattezza data e luogo di morte; egli fu storiografo ufficiale della Repubblica di Genova prima, costretto ad emigrare in Francia poi, dove si legò attivamente ad un gruppo di fuoriusciti genovesi ostili alla politica filospagnola della Repubblica.

Il primo dato a saltare inevitabilmente all'occhio – peraltro già messo in rilievo poco sopra – è l'elevatissima percentuale di membri dell'Accademia degli Incogniti (compreso lo stesso fondatore, Giovan Francesco Loredan), soprattutto tra coloro che appartennero alla cosiddetta prima generazione dei romanzieri secenteschi. Emerge tuttavia un altro elemento particolarmente significativo ai fini del presente discorso: la stragrande maggioranza dei più noti e prolifici romanzieri barocchi fu impegnata, più o meno direttamente, in attività politiche; tra tali personaggi si contano segretari, ambasciatori, diplomatici, veri e propri politici di professione e perfino spie.

La connessione tra vita intellettuale e vita politica era, invero, fatto tutt'altro che inedito; a partire dal XV secolo, tuttavia, il rapporto tra letteratura e realtà socio-politica era profondamente mutato: sebbene gli intellettuali fossero pienamente integrati nell'ambiente cortigiano – dunque, di fatto, socio-politico – essi avevano iniziato a connotarsi sempre più come intellettuali di professione e sempre meno come autentici cortigiani. In virtù di ciò, pare ancor più significativo che la quasi totalità (elemento di per sé già non indifferente, da un punto di vista meramente statistico) dei romanzieri barocchi fu attivamente impegnata in ambito politico (e stavolta il termine non è da

intendersi in senso etimologico) e, di più, che molti di questi furono politici di professione a tutti gli effetti. Posto ciò, non può più in alcun modo stupire il fatto che le opere letterarie di questi personaggi fossero colme di riferimenti alla politica contemporanea e alle teorie politiche allora in auge.

#### 4. “*Poetica politica*” e “*politica stilistica*”.

Vi è, infine, ancora un ordine di fattori da considerare nel presente tentativo di giustificare una così massiccia presenza di materia politica all’interno delle opere romanzesche del XVII secolo: si tratta di elementi riconducibili a precise scelte stilistiche e di poetica.

Nonostante la scrittura romanzesca, in epoca barocca, non fosse affiancata da una sistematica attività di teorizzazione, si è già notato come i principali romanzieri del tempo affidassero alle pagine prefatorie delle loro opere vere e proprie dichiarazioni di poetica<sup>106</sup>. Dalla lettura di tali pagine, emerge chiaramente che il criterio ispiratore della maggior parte dei narratori fosse il principio di verisimiglianza. Tale principio, tanto spesso affermato e ribadito in sede teorica quanto spesso tradito e smentito dalla pratica compositiva, era derivato dal genere epico, di cui il romanzo in prosa secentesco era considerato erede diretto, o almeno parente stretto:

Dalla nozione dell’apparentamento con l’epica deriva il corollario dell’estensione a queste scritture [le scritture romanzesche] del principio della verosimiglianza. La parte più cospicua della vasta produzione secentesca di romanzi fiorisce sotto il segno della concezione dell’arte imitazione idealizzante della realtà. Nelle prefazioni si sottolinea il rispetto della

---

<sup>106</sup> Si rilegga, in proposito, l’introduzione *Al lettore* di Giovanni Battista Manzini, posta in apertura del suo *Cretideo*, che pare assurgere al ruolo di vero e proprio manifesto di poetica dell’autore e del romanzo barocco *tout court*. Cfr. *supra*.



verosimiglianza soprattutto nell'intreccio, che deve essere naturale [...] e nell'invenzione, che deve essere credibile<sup>107</sup>.

Ma la cieca fedeltà (cieca, almeno stando alle dichiarazioni di intenti) al criterio di verisimiglianza si doveva altresì alla necessità di riscattare l'umiltà della materia romanzesca tradizionale ed al tentativo di legittimazione della propria attività narrativa. I romanzieri erano certamente consapevoli della portata innovativa delle loro opere, che di fatto si collocavano fuori dal canone dei generi letterari tradizionali; anzi, è altamente probabile che la loro opzione per tale tipo di prosa derivasse proprio dalla volontà di adeguarsi alla poetica barocca della meraviglia, fornendo così al pubblico un prodotto letterario inedito e per questo potenzialmente dotato di successo. D'altra parte, il collocarsi fuori dal tracciato tradizionale costituiva un'incognita ed esponeva gli scrittori in questione al rischio di critiche e stroncature da parte di letterati ed intellettuali. Non è un caso che, come già ricordato, molti di loro affermassero apertamente di avere ben più a cuore il giudizio del pubblico che quello di critici ed esperti.

Inoltre, il rispetto del principio di verisimiglianza è da ricollegarsi direttamente alla concezione strumentale del genere romanzesco, che, fin dalla sua comparsa, appare orientato secondo una prospettiva fortemente finalistica. Dalle dichiarazioni di intenti dei romanzieri, si desume agevolmente il pluralismo di propositi ed interessi che dovette materialmente ispirare la loro scrittura. Purché non si ceda alla tentazione di ragionare in termini rigidamente manichei, è possibile, per comodità, individuare due tendenze principali nell'attitudine compositiva: il proposito etico-didattico da un lato (che ricorre più frequentemente nelle introduzioni ai testi in questione), quello edonistico dall'altro.

---

<sup>107</sup> Mancini, *Note sulla poetica* cit., p. 47. Si noti come poi «[n]ella pratica i narratori del Seicento si mostra[ro]no più sensibili ai valori dell'immaginazione e al fascino del meraviglioso che alle istanze della naturalezza e della coerenza strutturale e psicologica», *ibidem*.

Di primo acchito, si sarebbe portati a credere che le opere più fedeli al principio di verisimiglianza, quelle cioè in cui più marcata è l'aderenza al reale e conseguentemente più significativa la presenza di storia e politica, vadano ascritte *in toto* al primo gruppo. Certamente, i romanzi composti con fine didascalico meglio si prestavano, per loro stessa natura, ad accogliere riferimenti alla storia e alla politica coeve<sup>108</sup>. A ben guardare, in effetti, anche a quest'ultima affermazione si potrebbe porre qualche obiezione: se infatti si prendono in considerazione i romanzi afferenti al sottogenere moralistico-religioso – di cui il secolo diciassettesimo abbonda e notoriamente composti con intento didascalico – si individuano agevolmente elementi tutt'altro che realistici. Ad ogni modo, ciò che qui preme sottolineare è che anche nelle opere ascrivibili alla categoria dei romanzi composti con finalità primariamente edonistica sono presenti innumerevoli riferimenti alla storia e alla politica.

Il proposito edonistico, oltre ad essere perfettamente in linea con l'essenza stessa del genere romanzesco, che nacque – è pacifico – come genere di consumo e come letteratura di intrattenimento, si ricollega strettamente alla cosiddetta “poetica del successo”. Lucinda Spera, nel già citato saggio del 2001<sup>109</sup>, notava come nel diciassettesimo secolo si assistette all'avvio del processo di formazione di un'organizzazione sociale e culturale nuova; tale processo fu accompagnato dall'esordio di un mercato editoriale, dal parallelo incremento della letteratura di consumo, dalla comparsa e dallo sviluppo di fattori inediti, quali moda e gusto. In un simile clima

---

<sup>108</sup> Secondo Mancini, «[l]a necessità di legare la letteratura amena a finalità etiche nasce più che dalla ricerca di un accordo nuovo fra il *delectare* e il *prodesse* da un atteggiamento di prudenza e di adeguamento ai rigori morali della Controriforma», *ivi*, p. 35. Il proposito etico-didattico aveva come conseguenza, all'interno delle opere in questione, un'accentuazione del carattere esemplare dei protagonisti, la massiccia presenza di interventi extradiegetici dell'autore e l'inserimento di elementi reali o almeno realistici.

<sup>109</sup> Spera, *Ex ignoto notus cit.*

culturale, dunque, si fece prepotentemente strada l'idea per cui il successo dipendeva dal soddisfacimento dei gusti del pubblico e non più dai giudizi critici degli esperti.

Si leggano, in proposito, le parole di uno dei romanzieri barocchi di maggiore successo, Ferrante Pallavicino, che nella dedica a Giovan Francesco Loredan del suo *Il Sansone*, scriveva:

Oltre che se ho da dirle il vero, vedendo le nuove riforme d'alcuni, i quali pretendono che la propria autorità sia regola ad ogni Letterato, quasi che risolto avevo di non più scrivere. Non volevo espormi alle vendette di questi tali, che si costituiscono Satrapi nel Regno delle belle lettere; col non scrivere a modo loro. Ho però pensato, ch'era vanità l'obedire a delirii, non precetti di questi ingegni, che biasimano quello stile, il quale tanto ora è aggradito; anzi è seguitato da loro medesimi, per necessità di fabricare la fama alle sue composizioni. Il gusto, con cui sono ricevuto nel mondo i Libri d'un virtuoso, sì come è il vero fondamento delle sue glorie, così deve esser la vera regola, da cui prendano metodo gli scrittori. Chi scrive al publico, deve appigliarsi a quel modo, col seguito del quale può assicurarsi che si leggerà ciò che scrive<sup>110</sup>.

Più puntuali ancora, nonché più pertinenti in relazione alla tesi che si sta qui dimostrando, le parole dello stesso Pallavicino rivolte *A chi vuol leggere*, in apertura del romanzo *Le due Agrippine*:

Io stimo obligazione di buon'istorico il sodisfare alla curiosità de' lettori con le consulte secrete li trattati de' Principi, li discorsi de' Consiglieri, e le risoluzioni prese talora, e non riuscite; più che con avvisi, che s'hanno ancora da informazioni communi, o da publici ragguagli. La difficoltà di spiare queste secretezze, o il pericolo nello scuoprirle mostrano essere di buon coraggio, e di grande ingegno chi senza fare stima di questo incontro si pone in aringo di scrivere istorie<sup>111</sup>.

Particolare significato assume la seconda dichiarazione pallaviciniana – in cui egli si definisce storico, ma quello che sta presentando, lo si ricorda, è un romanzo (storico), non un'opera storiografica – alla luce del presente discorso: essa corrobora infatti la tesi

---

<sup>110</sup> *Il Sansone di Ferrante Pallavicino. Libri tre. All'illustrissimo & eccellentissimo Sig. Gio. Francesco Loredano*, in Venetia, appresso il Turrini, 1654, p. 3.

<sup>111</sup> *Le due Agrippine di Ferrante Pallavicino. All'illustrissimo & eccellentissimo Sig. Patron Collendis Il Signor Angelo Corraro Cavalier*, in Venetia, appresso il Turrini, 1554, p. 6.

secondo cui anche le narrazioni a scopo primariamente edonistico sono intrise di riferimenti alla sfera storico-politica. Laddove l'intento postosi dal romanziere era quello di *delectare*, era necessario che questi si conformasse ai gusti e alle richieste del pubblico ed è proprio qui il nodo della questione: come si è già visto, il pubblico di epoca barocca era particolarmente sensibile ai temi della politica contemporanea, soprattutto era curioso di conoscere gli aspetti più ambigui ed oscuri del potere, gli intrighi della corte, i meccanismi che si celavano dietro scelte ed azioni dei potenti; era altresì disposto a cogliere le risposte a tale curiosità anche attraverso percorsi tortuosi, cercandole in metafore, allusioni, similitudini con personaggi del passato ed epoche remote (come nel caso de *Le due Agrippine*, romanzo storico venato di precisi riferimenti alla realtà coeva). D'altra parte, il genere romanzesco, come noto, è la forma letteraria che meglio si piega alla moda del tempo ed è perfettamente in linea, nelle diverse epoche, con la spiritualità ed il gusto contemporanei; tale si presentava a maggior ragione nel XVII secolo, in virtù della sua novità e della mancanza di una rigida, dunque vincolante, codificazione teorica. Esso si prestava pertanto, senza difficoltà, ad assecondare l'inedita intesa, manifestatasi in epoca barocca, tra autori e committenti (laddove per "committenti" si deve ormai intendere "pubblico").

Ne consegue che, sia che si accingessero a scrivere con intento etico-didattico, sia che prediligessero il proposito edonistico, sia che scegliessero una terza via, proponendosi di *miscere utile dulci*, i romanziere di epoca barocca, per la composizione delle loro opere, finivano inevitabilmente per attingere a piene mani alla materia storica e politica. La loro attitudine di fronte a tale materia e la fedeltà con cui essa veniva riversata all'interno delle composizioni romanzesche, determinavano, di fatto, la natura dell'opera stessa e la sua collocazione in questo o quel (sotto)genere letterario.

### III. LA POLITICA NELLE NARRAZIONI: FORME E MODI DELLA “CONTAMINAZIONE” DIRETTA

Dopo aver ampiamente dimostrato quanto stringente fosse il legame tra storia, politica e narrazione nelle pratiche romanzesche del XVII secolo (in questo senso, si faccia sempre riferimento alla più volte citata *Prefazione al Cretideo* di Giovan Battista Mancini), e dove fossero da ricercarsi radici e ragioni di tale legame, è giunto il momento di indagarne aspetti, modalità e manifestazioni. È opportuno segnalare (o piuttosto ribadire), in via preliminare, che due erano i livelli possibili di dialogo tra politica e letteratura<sup>112</sup>: una comunicazione diretta ed immediata da una parte, un rapporto indiretto ed allusivo dall'altra. Per il momento ci si soffermerà sul primo livello, rimandando l'analisi del secondo ai capitoli successivi.

Il romanziere che intendesse attingere a piene mani dal serbatoio storico-politico nella composizione della propria opera aveva di fronte a sé due strade percorribili: la via dell'allineamento al potere e all'ideologia dominante da un lato, la via dell'opposizione e del dissenso dall'altro; *tertium non datur*, apparentemente. In verità, un *tertium* esisteva e consisteva in un atteggiamento di fittizio allineamento o, in alternativa, di indifferenza nei confronti di storia e politica, che celava in realtà posizioni ed ideologia tutt'altro che ortodosse. Si entra qui, tuttavia, nel secondo dei due citati livelli di dialogo tra politica e narrazione (quello indiretto), la cui trattazione è momentaneamente sospesa e verrà ampiamente ripresa al capitolo successivo.

---

<sup>112</sup> D'ora in avanti ci si limiterà ad indicare il termine “politica”, dando per scontato che esso faccia riferimento anche alla storia, in considerazione dell'indissolubile vincolo che lega le due realtà e di quanto già specificato a proposito dell'accezione assunta dal termine “politica” nel presente lavoro.

La questione dei rapporti tra potere e letteratura fu ampiamente dibattuta tra gli intellettuali di età barocca. Mettendo da parte la controversa figura di Giovan Battista Marino – la cui esperienza biografica e culturale risulta tutt'altro che dirimente a tal proposito – paladini dei due schieramenti opposti furono Traiano Boccalini e Francesco Fulvio Frugoni, come ha rilevato Francesco Sberlati nel 2006<sup>113</sup>.

Traiano Boccalini affrontò ampiamente la questione nei *Ragguagli di Parnaso*, opera tra le più famose ed imitate del secolo diciassettesimo (non solo in Italia), dalla storia editoriale piuttosto intricata – che non è qui possibile ripercorrere<sup>114</sup> – e la cui composizione si colloca nei primissimi anni del secolo. In essa, secondo una tradizione che risale almeno al secolo precedente, è rappresentato un tribunale ideale con sede sul monte Parnaso. Apollo, giudice supremo ed *alter-ego* dello stesso Boccalini, presiede il processo, smascherando, sbeffeggiando, condannando e premiando gli imputati, tra cui si contano figure di spicco della cultura, della storia e della politica contemporanee. L'autore, che da un cantuccio osserva, registra e riporta, in veste di gazzettiere, gli sviluppi processuali, si mostra particolarmente critico verso la troppo frequentemente ambigua posizione presa da molti letterati a lui contemporanei di fronte al potere e si pronuncia con toni aspri contro il costume cortigiano ed encomiastico<sup>115</sup>.

Sul fronte opposto si schierava invece Francesco Fulvio Frugoni, notoriamente favorevole ad una letteratura stipendiata dal potere ed allineata all'ideologia dominante, di cui diventava essa stessa veicolo. Per i sostenitori della linea frugoniana l'opera

---

<sup>113</sup> Sberlati, *La ragione barocca* cit., pp. 3 ss.

<sup>114</sup> Ci si limita solo a sottolineare, per pertinenza con il presente discorso, che il centro primario di diffusione dell'opera per tutto il secolo fu, certamente non a caso, Venezia.

<sup>115</sup> L'atteggiamento di Boccalini è speculare a quello – che verrà ampiamente dibattuto nel corso del presente lavoro – dei romanzieri politici: egli, di fatto, utilizza lo schermo dello scherno e della parodia per dire ciò che non poteva essere manifestato palesemente o detto altrimenti; con medesimo intento, gli autori di romanzi politici utilizzavano lo schermo della finzione narrativa. Va tuttavia sottolineato che il genere romanzesco, diversamente da quello satirico, non era tradizionalmente avvezzo a tale pratica di camuffamento.

letteraria tendeva a diventare il prodotto di una contrattazione tra letterato e committenza; attitudine, quest'ultima, che comportava spesso una consapevole alterazione e manipolazione di storia e politica all'interno delle stesse opere letterarie.

Quale che fosse il loro atteggiamento nei confronti del potere e dell'ideologia dominante, i narratori secenteschi, attraverso le modalità e gli stratagemmi di volta in volta privilegiati per inserire l'elemento politico nelle loro opere, determinavano, anzitutto, la tipologia delle opere stesse e la loro affiliazione (per la verità non sempre univoca e risolta) a questo o quel genere o sottogenere letterario.

#### 1. *Trattatistica politica, storiografia e libellistica.*

Per i letterati che volessero occuparsi di politica e di storia, si aprivano, quali scelte più ovvie, le strade della trattatistica politica e della storiografia, su cui non pare opportuno spendere più di poche parole. Pur condividendo, infatti, idee motrici, principi e finalità (didascalica) con il genere romanzesco, esse rimanevano generi letterari diversi ed affatto indipendenti da esso<sup>116</sup>.

Alla trattatistica politica di epoca barocca si è già avuto modo di accennare, sottolineandone origini, popolarità e prerogative; non è dunque il caso di tornare sull'argomento. Per quanto concerne il genere storiografico, esso poteva vantare, come noto, una tradizione plurisecolare, una corposa letteratura teorica di riferimento ed illustri modelli, più e meno recenti. Va detto, tuttavia, che esso assunse, in età controriformistica, forme peculiari. Anzitutto, in epoca post-tridentina, la nozione di storia venne riformulata

---

<sup>116</sup> È altresì vero che proprio uno dei testi maggiormente presi in considerazione nel presente studio, il *Brancaleone* di Giussani, mostra un transito dalla teoria politica, e dalla storiografia, alla letteratura *tout court*, che deve far riflettere e sui cui si tornerà in maniera diffusa.

in senso cattolico. Non è certamente una pura coincidenza che sia fiorita, al tempo, una corposa trattatistica storiografica ad opera di ecclesiastici o di argomento ecclesiastico-religioso. Si vedano, a titolo esemplificativo, *l'Istoria della Compagnia di Gesù* del letterato gesuita Daniello Bartoli, per il primo caso, e *l'Istoria del Concilio tridentino* di Paolo Sarpi, per il secondo<sup>117</sup>; ma si pensi anche alla popolarità del filone della letteratura agiografica, che ebbe notevole fortuna in quello stesso periodo. La storiografia barocca si distinse poi, in generale, per il carattere occasionale della vocazione storiografica: lo storiografo secentesco era spesso anche informatore o diplomatico (e, fatto ancor più significativo ai fini del presente studio, talora anche romanziere), che aveva partecipato in prima persona ai fatti narrati. Tratti distintivi del genere nel diciassettesimo secolo furono, inoltre, la costante ricerca di novità nei fatti narrati – rispondente alla “poetica della meraviglia” allora in voga – la (parzialmente conseguente) predilezione per eventi della storia recente e contemporanea e, soprattutto, uno spiccato interesse per la politica *stricto sensu*. A tal proposito, Francesco Sberlati ha scritto:

Dopo Machiavelli e Guicciardini, la teoria storiografica del tacitismo, strettamente correlata alla “ragion di Stato” secondo l’insegnamento del gesuita Giovanni Botero (1543-1617), aveva ridiscusso le funzioni e gli obiettivi dell’intellettuale che faceva professione di storico, fino a subordinare la ricerca sul passato alla politica<sup>118</sup>.

Peculiarità della storiografia secentesca, infine, fu proprio il primato della corrente del cosiddetto «tacitismo», che sostanzialmente consisteva nell’utilizzare Machiavelli senza citarlo: i suoi principi ed insegnamenti erano celati, per ragioni prudenziali, sotto il fittizio riferimento all’opera dello storico della Roma imperiale<sup>119</sup>.

---

<sup>117</sup> Si segnala che il servita veneziano Paolo Sarpi non può certamente essere assimilato alla storiografia controriformistica; l’esempio vale qui soltanto a dimostrare che l’argomento ecclesiastico-religioso era spesso privilegiato dagli storiografi dell’epoca e che le opere ascrivibili a tale corrente storiografica riscossero, in diverse circostanze, enorme successo.

<sup>118</sup> Sberlati, *La ragione barocca* cit. p. 191.

<sup>119</sup> «Nell’Europa del primo Seicento, dominata dalle grandi monarchie nazionali, la sostituzione di Livio (storico della Roma repubblicana) con Tacito (storico della Roma imperiale) è un fatto politico prima ancora che culturale, reso necessario dall’assetto internazionale delle corone e delle loro reciproche aspirazioni



È pacifico che trattatistica politica e storiografia condividessero con la prosa romanzesca di epoca barocca l'interesse precipuo per storia e politica (contemporanee *in primis*); d'altra parte, è innegabile che i prodotti (ovvero le opere) ad esse riconducibili presentino pochi altri elementi comuni. A differenza del trattato (politico) – o comunque in misura decisamente maggiore rispetto ad esso – l'opera storiografica rappresenta certamente una (primitiva) forma di contatto tra storia e narrazione; essa rimane, tuttavia, un'opera storiografica e non narrativa, da catalogare in un genere letterario ben definito e, soprattutto, ben distinto da quello narrativo-romanzesco.

Ciò non toglie che molti dei romanzieri barocchi di maggior successo si cimentarono altresì in campo storiografico ed alcuni di loro furono storiografi ufficiali di governi italiani ed europei<sup>120</sup>; d'altronde, si è già ricordato che peculiare del diciassettesimo secolo fu proprio il carattere occasionale della vocazione storiografica. Vale poi la pena di sottolineare che, in diversi casi, l'approdo all'attività storiografica vera e propria avvenne, per tali romanzieri, in età matura o comunque solo dopo una fase propriamente narrativo-romanzesca, a sottolineare come, a quanti volessero confrontarsi direttamente con la contemporaneità storico-politica, la cornice romanzesca finisse inevitabilmente per andare stretta. Significativo in proposito il caso di Giovanni Francesco Biondi: l'elemento politico (espresso in forma esplicita, si intende) acquisisce peso crescente nell'arco della sua "trilogia", fino a configurarsi come vero e proprio accumulo di manifeste riflessioni di natura politica; viceversa, la presenza della storia pare ridursi progressivamente, per essere sempre più circoscritta a episodi secondari. Nel finale del *Coralbo*, capitolo conclusivo della "trilogia", «narrazione e storia si avviano

---

imperialistiche. Il rifiuto di Livio comporta la duplice condanna [ufficiale ma fittizia] di Machiavelli, come storico e politologo. D'altronde [...] la fortuna del tacitismo è correlata alla fortuna della *Ragion di Stato di Botero*», ivi, p. 205.

<sup>120</sup> Tra gli altri, si cimentarono in opere storiografiche Luca Assarino, Gian Francesco Biondi, Anton Giulio Brignole Sale, Girolamo Brusoni, Giovan Francesco Loredan, Ferrante Pallavicino e via dicendo. Cfr. *supra*.

[...] verso una scissione, segnando il definitivo abbandono del romanzo [...] e l'approdo alla scrittura storiografica» vera e propria da parte dell'autore<sup>121</sup>.

Se, dunque, si può placidamente statuire che trattatistica politica e storiografia, pur presentando dei punti di contatto con la narrazione romanzesca, rimangono da essa separati da confini ben delineati e si configurano come generi letterari a sé stanti; più scivoloso si presenta il terreno della libellistica, o almeno di una parte di essa. Quest'ultima, concordemente considerata genere letterario a sé, che comprende opere di contenuto diffamatorio e scandalistico o semplicemente polemico e satirico, si presenta a prima vista ben distinta dal genere romanzesco per contenuto, forma, stile ed intenzioni. D'altra parte, essa può presentare – e di fatto spesso presenta – marcato andamento narrativo, avvicinandosi pericolosamente al confine con il genere romanzo.

Nel caso specifico della prosa secentesca, alcune opere narrative si presentano sotto una veste che ne rende particolarmente problematica una definizione ed una classificazione. Si tratta di narrazioni, per l'appunto, a metà strada tra il libello ed il romanzo, solo in alcuni casi sovrapponibili alle stesse che alcuni critici, non senza imbarazzo, hanno etichettato come «romanzi-saggio». A tal proposito, si riprendano le parole del già citato contributo di Albert Mancini sulla narrativa libertina degli Accademici incogniti, in cui si legge:

Esiste bensì una narrativa libellistica più audace, fiorita nel clima culturale sempre più provocatorio degli anni Quaranta [...], che annovera fra i nomi più illustri degl'Incogniti e [...] produsse prose di romanzi dove la satira etica, religiosa e politica, con una preminenza dell'indignazione, si spingeva ancora più in là nell'adozione di un linguaggio eccessivo e nell'elaborazione di una tonalità composita, truculenta e sarcastica. C'è alla base di queste opere una netta diversità di effettiva organizzazione dei testi nei confronti sia del romanzo eroico-cavalleresco che delle storie biografiche, per cui, non più primaria l'esigenza di una

---

<sup>121</sup> Davide Invernizzi, *L'Argenis di John Barclay (1582-1621) e la sua influenza sul romanzo italiano del Seicento*, Università Cattolica del Sacro Cuore, XXVIII ciclo, a.a. 2015/16, Milano, <<http://hdl.handle.net/10280/18928>>, p. 252.

logica narrativa rigida, lo scrittore disarticola la struttura del romanzo fino ad adeguarla all'ambizione di soluzioni formali inedite, di un'originale sintesi di generi<sup>122</sup>.

In questo settore ibrido della prosa secentesca rientrerebbero, secondo Mancini, *La lucerna* di Francesco Pona (1625), il *Corriero svaligiato* ed il *Divorzio celeste* di Ferrante Pallavicino (editi rispettivamente nel 1641 e nel 1643), e l'anonima *Anima di Ferrante Pallavicino* (1645), opere ascrivibili al genere romanzesco per il «montaggio», a quello libellistico per la «tensione etico-speculativa e polemica»<sup>123</sup>.

Tralasciando per il momento l'opera poniana (che sembra a chi scrive poter essere legittimamente considerata romanzo e non libello e sulla quale comunque si avrà modo di tornare in maniera diffusa), è sufficiente spendere poche parole a proposito dell'*Anima di Ferrante Pallavicino*, non creando essa, in effetti, particolari problemi di interpretazione e classificazione. L'operetta apparve anonima e senza indicazioni tipografiche nel 1645 ma è certamente attribuibile alla cerchia degli Incogniti e pubblicata su impulso di Loredan (cui peraltro ne è stata attribuita la paternità da molti tra contemporanei e critici posteriori). Suddivisa in *Vigilie*, essa si presenta sotto forma di dialogo tra l'anima del defunto Pallavicino ed Henrico Giblet, dietro cui si celerebbe lo stesso Loredan<sup>124</sup>. L'opera si apre con la descrizione della morte del giovane Incognito, decapitato ad Avignone l'anno precedente la pubblicazione del libello, a causa della feroce polemica anti-barberiniana di cui si era fatto portavoce; seguono una discussione

---

<sup>122</sup> Mancini, *La narrativa libertina degli Incogniti* cit., p. 220.

<sup>123</sup> Per completezza, si riporta qui quanto scritto da Albertazzi, già alla fine del XIX secolo, in proposito alle prose di Ferrante Pallavicino: «Ferrante Pallavicini, primo fra tali romanzieri [politici], con la smania di giovare ai principi porgendo loro utili insegnamenti e al popolo svelandogli i danni del mal governo e dimostrandogli i beni d'un governo diverso, per troppo chiare allusioni riuscì a romanzi che parvero libelli», Albertazzi, *Romanzi e romanzieri* cit. p. 183.

<sup>124</sup> Lo pseudonimo è lo stesso usato in occasione della prima edizione delle *Historie de' re' Lusignani, pubblicate da Henrico Giblet cavalier. Libri undeci*, in Bologna, per Giacomo Monti, 1647; de *L' Iliade giocosa del sig. Gio. Francesco Loredan, nobile veneto. Pubblicata da Henrico Giblet cavalier*, in Venetia, appresso li Guerigli, 1653; e dello stesso epistolario del Loredan: *Lettere del signor Gio. Francesco Loredan nobile Veneto. Divise in cinquantadue capi e raccolte da Henrico Giblet cavalier*, in Venetia, appresso li Guerigli, 1660; *Delle lettere del signor Gio. Francesco Loredan nobile veneto. Parte seconda. Divise in cinquantadue capi, e raccolte da Henrico Giblet cavalier*, in Venetia, appresso li Guerigli, 1661.

sulle sue disgrazie (probabile trascrizione di reali discussioni tenute in quegli anni tra i membri dell'Accademia degli Incogniti), la trattazione di una serie di argomenti di segno marcatamente libertino (polemica teologica e temi anticlericali *in primis*) e la palesemente provocatoria conclusione, in cui si condensano critiche ed insulti rivolti allo stesso Pallavicino. La forma schiettamente dialogica ma soprattutto la pressoché totale assenza di andamento narrativo, molto più che l'intento polemico-satirico, non lasciano dubbi in merito alla natura dell'operetta: essa si colloca al di fuori dell'ambito romanzesco e può essere agevolmente attribuita al genere della libellistica.

Più spinosa la questione delle prose pallaviciniane citate da Mancini, su cui si rende necessario soffermarsi in maniera più approfondita. Il numero delle opere in questione oscilla tra tre e quattro, a seconda che si aggiunga o meno, ai libelli della cosiddetta "trilogia antibarberiniana" (*Baccinata*, *Dialogo* e *Divorzio celeste*), il *Corriero svaligiato*. Non pochi problemi ha infatti sollevato il genere letterario cui riferire gli scritti in questione; problemi alimentati da un sostanziale paradosso: «se i romanzi di Pallavicino tendono alla trattatistica politica, i suoi *pamphlets* inclinano visibilmente al romanzo»<sup>125</sup>. A parere di chi scrive, è agevolmente rintracciabile, nel *Corriero*, una cornice narrativa solida abbastanza da sostenere su di sé il peso dell'impalcatura narrativo-romanzesca, resistendo alla forza centrifuga impartita dalle epistole di cui si sostanzia l'opera. Per tale ragione, il *Corriero* può essere inserito a pieno titolo nella categoria romanzesca (se mai si potrebbe aprire qui un capitolo sulla legittimità della sua attribuzione ad un sottogenere specifico, etichettando così il testo come "proto-romanzo epistolare")<sup>126</sup>. Se si accetta ciò, ecco con il *Corriero* chiudersi la stagione romanzesca di Ferrante Pallavicino ed aprirsi

---

<sup>125</sup> Alessandro Metlica, *Letteratura licenziosa e pamphlet libertino*, in Ferrante Pallavicino, *Libelli antipapali. La Baccinata. Il divorzio celeste*, a cura di Alessandro Metlica, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2011, pp. 1-49.

<sup>126</sup> Si ribadisce tuttavia quanto dichiarato in sede preliminare sulla fluidità ed elasticità con cui intendere il concetto stesso di categoria e genere letterario.

quella libellistica, come se il genere romanzo apparisse ormai inadeguato, agli occhi del prosatore, a contenere, supportare, e veicolare la sua vena polemica<sup>127</sup>.

Gli scritti “incriminati” sono stati così ridotti a tre, vale a dire i tre episodi della “saga antibarberiniana”. La difficoltà di inquadrare entro rigide coordinate i testi in questione deriva, in prima istanza, dal loro collocarsi al crocevia di una serie di tradizioni, prima fra tutte quella della “pasquinata”, che tanta fortuna aveva riscosso nel secolo precedente<sup>128</sup>. È ampiamente probabile, poi, che Pallavicino, durante il suo soggiorno in terra tedesca, fosse entrato in contatto con la massa anonima delle *Flugschriften*, comparsi nel sedicesimo secolo come strumento di propaganda protestante o di critica religiosa e divenuti sempre più, nel corso dei decenni, strumento di polemica politica. D’altra parte, «lo scritto rapido e incisivo, che minaccia il potente rivelandone i segreti sulla pubblica piazza, rientra in una strategia letteraria d’invenzione aretiniana»<sup>129</sup>. Infine, non poco dovette contare il modello di Traiano Boccalini: ognuno dei libelli pallaviciniani è, «in fondo, [...] un ragguaglio di Parnaso “allargato”»<sup>130</sup>.

I primi due episodi della “trilogia”, la *Baccinata* e il *Dialogo*, comparsi rispettivamente nel 1642 e nel 1643, fanno entrambi riferimento alla cosiddetta “guerra di Castro”; combattuto in due distinte fasi nella quinta decade del Seicento, il conflitto era scoppiato come conseguenza dell’aggressiva politica espansionistica di Papa Urbano VIII, che voleva inglobare il feudo di Castro allo Stato pontificio, sottraendolo al controllo

---

<sup>127</sup> *Il corriere sualigiato pubblicato da Ginifacio Spironcini*, uscito alla macchia e coperto da pseudonimo, apparve nel 1641. I libelli della “trilogia” furono stampati nei due anni successivi: *Baccinata ovvero Battarella per le api barberine. In occasione della mossa delle armi di N. S. Urbano Ottavo contra Parma*, s.l., nella Stamparia di Pasquino, a spese di Marforio, 1642; *Dialogo tra due gentiluomini Acanzi*, s.l., 1642; *Il divorzio celeste, cagionato dalle dissolutezze della sposa romana & consacrato alla semplicità de’ scrupolosi cristiani*, fu pubblicato anonimo nel 1643, quasi sicuramente a Venezia, e ristampato nello stesso anno in due edizioni con falso luogo di stampa (Inglestatt e Villafranca).

<sup>128</sup> Per un eventuale approfondimento si rimanda a *Pasquinate romane del Cinquecento*, a cura di Valerio Marucci, Antonio Marzo e Angelo Romano, 2 voll., Roma, Salerno, 1982.

<sup>129</sup> Metlica, *Letteratura licenziosa* cit., p. 18.

<sup>130</sup> Ivi, p. 16.

di Odoardo Farnese, Duca di Parma e Piacenza. Il riferimento è esplicitato nel titolo completo della *Baccinata*, che non lascia spazio ad interpretazioni. Tale libello, oltre a costituire un duro attacco nei confronti del Pontefice, prende ferocemente di mira il nunzio apostolico Francesco Vitelli, vero e proprio persecutore di Pallavicino, tenace detrattore del *Corriero* (alla cui pubblicazione si oppose strenuamente), che tanto peso avrebbe avuto nel tragico epilogo dell'esistenza dell'audace scrittore. Al di là del (palese ed innegabile) riferimento specifico a Maffeo Barberini, comunque, entrambi i libelli offrono il destro ad una più generica polemica contro l'ingerenza pontificia in questioni di ordine temporale.

Una certa tendenza a muovere da posizioni di critica ideologica di ordine generale per passare poi al caso particolare, fino a tradursi in un feroce attacco *ad personam*, è riscontrabile anche nel terzo capitolo della "trilogia", il *Divorzio celeste*, apparso nel 1643, che rappresenta l'apice della critica religiosa dell'autore. In esso si narra la missione di San Paolo, inviato sulla terra con il compito di esaminare la condotta della Chiesa romana ed eventualmente istituire il processo di divorzio tra questa, adultera ed indegna, e Cristo. Il messo compie così un viaggio esplorativo attraverso varie città d'Italia. Tappa conclusiva del percorso è Roma, da cui il Santo è costretto a fuggire, dopo aver inviato una lettera ai principi cristiani, con cui li dispensa dall'obbedienza al Pontefice. Sotto forma dialogica (o «oratoria», come preferisce Alessandro Metlica)<sup>131</sup> ed attraverso la metafora erotica del matrimonio-divorzio, Pallavicino denuncia l'illegittimità delle Chiese storiche ed il progressivo distacco di Dio dal mondo, oltre a condannare duramente il nepotismo papale. Si tratta, come noto, di temi cari alla corrente libertina italiana, ma è evidente che il reale bersaglio della polemica pallaviciniana sia ancora una volta Papa Urbano VIII.

---

<sup>131</sup> Ivi, p. 17.

Sebbene le opere in questione presentino andamento più o meno marcatamente narrativo e sembrano in più di un caso deviare audacemente verso il genere romanzesco, la qualifica di libello assegnata a ciascun capitolo della “trilogia” antibarberiniana non è qui messa in discussione. La libellistica (non solo dell’Incognito piacentino), dunque, i trattati politici e le opere storiografiche, di cui si è discusso in precedenza, costituiscono forme di mistione di politica e narrazione alternative al romanzo.

2. *Il romanzo (pseudo)storico: «favoleggiare sulle istorie» ed «istoriare sulle favole».*

In ambito propriamente narrativo, il romanzo storico (o pseudostorico) rappresenta indubbiamente una delle forme di manifestazione privilegiate del contatto tra politica e narrazione, tanto in generale nella storia letteraria moderna, quanto nel caso specifico della prosa barocca. Sottogenere letterario ibrido per sua stessa natura, qualificato con una definizione essenzialmente ossimorica, il romanzo storico può vantare un nutrito apparato critico-teorico di riferimento, una lunga tradizione ed un considerevole numero di autorevoli esempi. Ciò nonostante, si ritiene opportuno procedere anche in questa sede con la consueta, programmatica elasticità classificatoria, ancor più imprescindibile se si ci si occupa di romanzo secentesco.

Trovandosi qui ad affrontare, seppur solo per cenni, un discorso sul romanzo storico, punto di partenza obbligato sono parse le riflessioni di colui che è annoverato non solo tra gli iniziatori in ambito italiano ma anche tra i primi e più scrupolosi teorici di tale sottogenere. Nel suo saggio *Del romanzo storico ed in genere de’ componimenti misti di*

*storia e finzione* (1845)<sup>132</sup>, Alessandro Manzoni poneva una pietra miliare nel percorso di assestamento e definizione della sottocategoria letteraria in questione, il cui intento primario sarebbe quello di «rappresentare, per mezzo d'un'azione inventata, lo stato dell'umanità, in un'epoca passata e storica»<sup>133</sup>. Caratteristica peculiare e distintiva dei romanzi storici, secondo l'autorevole critico, è quella di congiungere e coniugare «*facta atque infecta*»<sup>134</sup>, storia ed invenzione, realtà e *fictio* narrativa.

[L]a differenza essenziale [tra epopea storica e tragedia storica da un lato e romanzo storico dall'altro] sta in questo, che il romanzo storico non prende il soggetto principale dalla storia, per trasformarlo con un intento poetico, ma l'inventa [...]. Voglio dire il romanzo nel quale si fingono azioni contemporanee: opera affatto poetica, poiché, in essa, e fatti e discorsi tutto è meramente verosimile [...]<sup>135</sup>.

E ancora:

[n]el romanzo storico, il soggetto principale è tutto dell'autore, tutto poetico, perché meramente verosimile. E l'intento e lo studio dell'autore è di rendere, per quanto può, e il soggetto, e tutta l'azione, tanto verosimile relativamente al tempo in cui è finta, che fosse potuta parer tale agli uomini di quel tempo, se il romanzo fosse stato scritto per loro<sup>136</sup>

(tenendo altresì conto del fatto che essa non è però scritta per loro ma per altri).

A partire da questa definizione, si può agevolmente ascrivere al genere in questione ciascuna delle opere che coloro che si sono occupati di romanzo barocco hanno genericamente definito «romanzo storico» (seppure con qualche –irrelevante nel caso specifico – oscillazione terminologica, di cui si è dato già conto), quel «romanzo [, cioè,] di avventure eroiche e amorose con fondali e personaggi presi dalla storia»<sup>137</sup>. Sebbene tale operazione possa incontrare qualche resistenza – dal momento che si sta parlando di

---

<sup>132</sup> L'edizione di riferimento è Alessandro Manzoni, *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione*, in Alessandro Manzoni, *Scritti di teoria letteraria*, a cura di Adelaide Sozzi Casanova, Milano, BUR, 1981, pp. 193-282.

<sup>133</sup> Ivi, p. 216.

<sup>134</sup> Ivi, p. 206.

<sup>135</sup> Ivi, pp. 279-280.

<sup>136</sup> Ivi, pp. 280-281.

<sup>137</sup> Mancini, *Note alla poetica* cit., p. 48.



opere che non rinunciano affatto facilmente agli ingredienti eroici tipici del secolo – la sua legittimità è garantita dal rispetto del paradigma. Gli autori dei romanzi storici (o pseudostorici) secenteschi attingevano dunque a piene mani dalla storia per allestire trame e scenari dei loro racconti e per plasmarne i personaggi. Essi privilegiavano eventi remoti o, se contemporanei, tratti dalla storia europea e, su di essi e con essi, innalzavano l'edificio romanzesco, alla cui costruzione concorreva massicciamente la finzione. In effetti, era quest'ultimo a risultare preponderante ma frequenti erano, nell'ordito romanzesco, gli sguardi d'ambiente contemporanei, le relazioni di avvenimenti storici, le conversazioni di attualità.

Se per romanzo storico si intende un'opera che presenta precisi riferimenti alla storia *tout court* – non necessariamente a singoli episodi o personaggi, ma anche a mode, costumi, abitudini, *formae mentis* – la linea di demarcazione tra le sottocategorie secentesche di «romanzo storico» e «romanzo di costume», canonicamente e tradizionalmente tenute separate dai critici (vedi *supra*), pare assottigliarsi fino a divenire impalpabile. D'altra parte, evanescente pare farsi lo stesso confine tra il romanzo storico (così inteso) e romanzo politico (quale sta a poco a poco prendendo forma nel corso del presente lavoro). Esiste, invero, una discriminante abbastanza forte tra questi ultimi due sottogeneri, che verrà esplicitata nel capitolo seguente, fermo restando la loro vicinanza e continuità da una parte, la necessità di considerare tutti i generi e sottogeneri letterari in questione come categorie estremamente fluide dall'altra.

Il ragionamento finora seguito, ancorché legittimo, non può non essere apparso per certi versi anacronistico – a tratti forzato – dal momento che si è sostanzialmente dimostrata l'appartenenza di alcune opere ad un sottogenere letterario, a partire dalla definizione e dalla descrizione che di esso è stata data quasi due secoli dopo il periodo di composizione delle opere stesse. Ciò stupisce fino ad un certo punto, non essendo affatto

inconsueto che una categoria teorica sia creata *ex post*. Ad ogni modo, per corroborare la tesi che si sta qui sostenendo e – si permetta l’assunto, in questo caso volutamente paradossale – per confermare le asserzioni manzoniane, si leggano le parole di uno dei romanzieri di maggiore successo nel secolo barocco, Luca Assarino. Questi, nelle pagine prefatorie della sua *Almerinda* (1649), nell’intento di giustificare il proprio operato e di prevenire e rispondere ad eventuali critiche (secondo un procedimento tradizionale), scrive *Al lettore*:

se ti verrà voglia di saper di primo lancio da qual luogo ho preso il soggetto, di cui mi sono posto a divisare, volga il guardo in quelle poche righe latine, le quali nel fine di quest’Opera troverai, perch’elleno appagheranno il tuo desiderio. Emmi paruto meglio il favoleggiar sulle istorie, che l’istoriare sulle favole [...]. So bene, che alcuni m’opporranno, che oltre l’aver io mischiate le favole coll’istoria, ho mutata a mio senno qualche parte essenziale di essa. Con ciò sia, che Senofonte non solo ha scritto diversamente della nascita, e vita di Ciro; ma altresì della persona di Cambise; dicendo esso, ch’egli era re, là dove io dico, ch’era un povero rusticano. Ma rispondo, che da’ versati nelle istorie si sa benissimo, che l’opra di Senofonte circa questa materia è tutta appocrife, e piena di menzogne. Perch’egli non ha preteso di scrivere qual Principe fu Ciro, ma quale debba essere un Principe [...]. Io, non alterando parte alcuna del testo di Giustino, sono andato sopra di esso fabricando la serie di quegli avvenimenti, ne’ quali è verissimile, che potessero incontrar Astiage, e Mandane, et ho cercato di vestirgli di quella imitazione, che non solo è necessaria all’essenza della favola, ma eziandio alla qualità de’ successi, e de’ Personaggi, di cui si tratta<sup>138</sup>.

Assarino, nel difendere il proprio *modus operandi*, anticipava le tesi di Alessandro Manzoni, dando una propria definizione del romanzo storico, i cui ingredienti essenziali sono, a suo parere, verisimile (più che vero) e *factio*. La precedenza assegnata al verisimile sul reale è giustificata dal proposito assunto dal romanzo stesso, sia esso didascalico (Senofonte, preso come riferimento da Assarino, nel tratteggiare il personaggio di Ciro, «non hà preteso di scrivere qual Principe fu Ciro, mà [come] debba essere un Principe»)

---

<sup>138</sup> Prefazione *Al lettore* in *L’Almerinda di Luca Assarino libri due. A gl’Illustrissimi Signori Mario Orsi, e D. Girolama Castiglioni. Marchesi di Conzano*, in Bologna, per Giacomo Monti, e Carlo Zenero, 1640, pp. 5-7.

o edonistico (per *delectare* il pubblico, il prodotto della narrazione deve essere un romanzo e non un'opera storiografica).

Particolare significato assumono poi le parole iniziali del passo riportato («Emmi paruto meglio il favoleggiar sulle istorie, che l'istoriare sulle favole»), perché permettono di operare un'ulteriore suddivisione interna al romanzo storico barocco, percepita evidentemente già dai contemporanei, tra le “istorie favoleggiate” e le “favole istoriate”.

Nei romanzi classificabili come “istorie favoleggiate”, un episodio storico, di cui spesso veniva esplicitata la fonte (come nel caso dell'*Almerinda* di Luca Assarino), veniva trasformato in soggetto principale del racconto romanzesco; esso costituiva il pretesto narrativo, sul quale innestare il processo inventivo. Ne sono esempio la *Messalina* (1627) di Francesco Pona, romanzo liberamente tratto dalla biografia della moglie dell'imperatore Claudio; il *Demetrio moscovita* (1639) di Maiolino Bisaccioni, ispirato dalla vicenda di Dimitri I di Russia; la *Regina sfortunata* (1639) di Carlo Torre, che trae l'episodio dagli *Annali* del Regno di Borgogna; l'*Annibale* (1640) di Federico Malipiero, che narra le vicende del condottiero cartaginese; il più volte citato *Le due Agrippine* (1642) di Ferrante Pallavicino, in cui l'autore, dietro il riferimento alla storia antica, cela ampi rimandi alla politica contemporanea; il *Rodrigo* (1648) di Francesco Agricoletti, riferito all'invasione moresca della Spagna; *L'amore di Carlo Gonzaga e Margherita Della Rovere* (1666) di Gregorio Leti, ispirato alle vicende sentimentali e coniugali di due protagonisti della politica italiana contemporanea; la *Faustina* (1673) e la *Marchesa d'Hunsleij* (1677), entrambi di Antonio Lupis e rispettivamente tratti dalla storia della moglie dell'imperatore Marco Aurelio e da uno scandalo contemporaneo. In tutti questi casi (che costituiscono solo alcuni degli esempi del genere fioriti in epoca barocca), il soggetto è tratto dalla storia, passata o contemporanea, come indicano gli

stessi titoli, per poi venire manipolato e plasmato in virtù della capacità inventiva e dello scopo dei romanzieri.

Tra gli esempi appena citati, spicca, perché riconosciuto quasi unanimemente dalla critica come paradigmatico del sottogenere in questione in epoca barocca, il *Demetrio moscovita* di Maiolino Bisaccioni, «tentativo vero e proprio di romanzo storico»<sup>139</sup>. Il romanzo è ispirato alla biografia e alla figura del semilegendario Dimitri, figlio di Ivan il Terribile, noto anche come «Falso Dimitri» e morto tragicamente nel 1606. La materia è, dunque, pressoché contemporanea; essa conferma la già segnalata tendenza a privilegiare fatti ed eventi della storia europea (e non della penisola) laddove essi siano particolarmente vicini nel tempo, per evitare di incorrere in problemi con la Censura. Sebbene il soggetto sia tratto dalla realtà e la trama del romanzo sia fitta di riferimenti ed elementi attinenti alla sfera politica e militare, ciò che interessa all'autore non è certamente una ricostruzione oggettiva e cronachistica delle vicende del protagonista; queste ultime costituiscono solo l'occasione narrativa per attivare il processo inventivo che, nel caso specifico, riguarda in particolar modo la definizione del personaggio stesso. Non pare casuale, inoltre, che la vicenda storica scelta come soggetto principale dell'opera presentasse essa stessa elementi mitico-legendari, che ben si prestavano ad una trasposizione romanzesca. In considerazione di ciò, il *Demetrio* appare un perfetto esempio di quella tendenza tipicamente barocca a «favoleggiare sulle istorie» (per usare ancora le parole di Luca Assarino).

Prodotto della tendenza opposta, ad «istoriare sulle favole», sono invece quei romanzi nei quali un racconto di invenzione veniva nobilitato dall'introduzione di riferimenti alla storia e alla politica. Se è lecito identificare le “favole istoriate” così intese come sottocategoria dei romanzi storici del secolo diciassettesimo, è pur vero che esse

---

<sup>139</sup> Asor Rosa, *La narrativa italiana del Seicento*, cit. p. 166.

possono talvolta presentarsi sotto l'aspetto di romanzi tradizionalmente catalogati come appartenenti al sottogenere «mondano o di costume»; ciò accade quando un'opera di ambientazione contemporanea diveniva occasione per riferire di avvenimenti storici di cui i personaggi sono spettatori o in parte attori. La cosiddetta “trilogia di Glisomiro” di Girolamo Brusoni ne è un esempio<sup>140</sup>: in essa, i «grandi fatti e le figure eccelse della storia europea (i Turchi e Venezia, l'impero, Gustavo Adolfo, Carlo I, Cromwell...) sono evocati di frequente e riempiono l'infaticabile chiacchiericcio di Glisomiro [il protagonista] e del suo corteggio di amici, famuli, mantenute e scrocconi»<sup>141</sup>. Nei romanzi storici secenteschi ascrivibili alla categoria delle “favole istoriate”, per corroborare l'illusione – perché, si badi, di illusione si tratta – di verità, diventa frequente l'inserzione nell'ordito romanzesco di riferimenti alla realtà contemporanea, sotto forma ora di puntuali resoconti, ora di fugaci cenni, ora di trascrizioni di lunghi dialoghi tenutisi nei salotti dei protagonisti. Tra gli altri, sono esempi di questa categoria i romanzi della “trilogia di Altomiro” (1641-1650) di Poliziano Mancini e la *Rosalinda* (1650) di Bernardo Morando<sup>142</sup>. Nei romanzi di Mancini, dalla narrazione delle vicende amoroze ed avventurose del protagonista traspaiono continui riferimenti all'ideologia controriformistica e all'ecumenismo totalitario di matrice euro-cattolica (l'ultimo romanzo è ambientato in estremo Oriente); anche nella *Rosalinda* lo sfondo storico-politico di riferimento è quello dell'età della Controriforma, ma lo sguardo è puntato qui

---

<sup>140</sup> La “trilogia di Glisomiro” comprende *La gondola a tre remi passatempo carnealesco di Girolamo Brusoni*, in Venetia, per Francesco Storti, 1657; *Il carrozzino alla moda trattenimento estiuo di Girolamo Brusoni. Seguita La Gondola a tre remi. All'illustriss. barone Ottavio de Tassis*, in Venetia, appresso Gio. Ricardini, 1658; *La peota smarrita* cit.

<sup>141</sup> Capucci, *Romanzieri del Seicento*, cit. p. 53.

<sup>142</sup> La “trilogia di Altomiro” comprende *Il principe Altomiro di Lusitania del caualier comm. Poliziano Mancini*, in Padua, per Paolo Frambotto, 1641 (poi diventato *Il principe Altomiro di Lusitania fortunato...* nella seconda edizione in Paoua, da Gasparo Ganassa, 1644); *Il principe Altomiro di Lusitania travagliatodel cau. comm Poliziano Mancini Pol. del sac. Ord. di Toscana di S. Stefano PP. e mart. Componimento primo [-secondo] DD. All'ill.mo sig. Comm. Fra Francesco Mancini del sacr. Ord. Jerosolomitano*, in Padoua, appresso Domenico Ricciardi, 1644; *Il prencipe Altomiro di Lusitania regnante. Del caualier commendat. Politiano Mancini Politiano All'eminentiss. signor cardinale D. Virginio Orsino*, in Roma, per Lodouico Grignani, ad istanza di Alessandro Cungi, e Gio. Battista Subissati, 1650.

sul territorio britannico. Merita qui almeno un cenno, infine, la corposa opera di Giovanni Paolo Marana, dal titolo *L'esploratore turco*, benché situata ai margini della stagione romanzesca barocca. Margini cronologici, in quanto la prima edizione risale al 1684; margini geografici, poiché la *princeps* fu stampata a Parigi e l'area di diffusione del testo fu europea (francese, inglese e olandese *in primis*) e non italiana<sup>143</sup>. Il romanzo è costituito dalle lettere (ampliate progressivamente dalle trenta della prima redazione alle centodue dell'edizione definitiva)<sup>144</sup> inviate dal protagonista, il Turco Mahmut, che vive a Parigi, ai superiori ottomani ed ai parenti in patria. Le missive sono colme di riferimenti espliciti alla società e alla politica francese del tempo di Richelieu. L'opera, affatto *sui generis* all'interno del panorama romanzesco barocco, presenta «quelle caratteristiche che sarebbero divenute canoniche nel romanzo epistolare pseudo-esotico»<sup>145</sup> del secolo successivo e meriterebbe un adeguato approfondimento, che allontanerebbe tuttavia dal *focus* del presente discorso. Su di essa, ad ogni modo, si tornerà in maniera più diffusa nel prossimo capitolo.

### 3. *La politica nei romanzi.*

I personaggi principali dei romanzi (storici) barocchi costituivano veri e propri cavalli di Troia per la politica, garantendo ad essa accesso privilegiato entro le mura della narrazione.

---

<sup>143</sup> *L'Esploratore turco e le di lui relazioni segrete alla Porta ottomana scoperte in Parigi nel regno di Luigi il Grande. Tradotte in italiano da Gian Paolo Marana, e dall'italiano in francese da \*\*\*...Tomo primo*, in Parigi, appresso C. Barbin, 1684.

<sup>144</sup> La *princeps* parigina, autografa, contiene centodue epistole; in seguito le riedizioni – la cui paternità autoriale, tuttavia, è tutt'oggi dubbia – si moltiplicarono e la mole dell'opera aumentò in maniera esponenziale, fino a raggiungere la cifra di oltre settecento lettere (disposte in nove volumi) nell'edizione di Amsterdam del 1756. Per un approfondimento di veda Guido Almansi, «*L'esploratore Turco*» e la genesi del romanzo epistolare pseudo-orientale, in «Studi Secenteschi», VII, 1996, pp. 35-65.

<sup>145</sup> Capucci, *Romanzieri del Seicento*, cit. p. 61; ma a tal proposito si veda ancora Almansi, «*L'esploratore Turco*» cit.

Si ritiene poco utile elencare i romanzi secenteschi che presentano i loro protagonisti nelle vesti di sovrani, principi e uomini politici in generale: è sufficiente scorrere l'elenco dei titoli delle opere di maggiore successo per rendersene ampiamente conto. Talvolta la carica del personaggio è esplicitata nel titolo stesso dell'opera (*Accidenti di Cloramindo principe della Ghenuria, Il principe hermafrodito, Il principe Nigello, Il principe Altomiro, La regina di Cipro, Del re Diosino* e via dicendo); altre volte il protagonista eponimo è citato con il solo nome di battesimo (si prendano, a titolo esemplificativo, *l'Argenis, l'Eromena, il Coralbo, il Calloandro*, ecc.). Ma intorno ai personaggi principali si muove la folta schiera di personaggi minori e comparse, a loro volta legati al mondo della politica: ministri, consiglieri, cortigiani, potenti dame di compagnia, che, con le loro azioni ed i loro discorsi, contribuiscono al dipanarsi dell'intreccio.

In diversi casi i personaggi in questione celano, più o meno esplicitamente, riferimenti a personaggi storici della realtà passata o contemporanea, o ad essi sono ispirati. Davide Invernizzi, nella sua tesi di Dottorato di recente pubblicazione, ha esplicitato le figure storiche che sarebbero celate dietro alcuni dei personaggi dei romanzi secenteschi di maggior successo<sup>146</sup>: negli *Accidenti di Cloramindo* di Francesco Belli (1639), i principi Rihenco e Lodomiro sarebbero trasposizioni letterarie di Enrico IV e Luigi XIII di Francia, l'anonimo signore di Erpez/Pérez sarebbe invece ispirato alle vicende di Filippo II di Spagna; ne *Il principe Nigello* di Guidubaldo Benamati (1640), ai personaggi di Alparco e Deimante corrisponderebbero rispettivamente Enrico IV e Luigi XIII di Francia, a Canarite la regina Caterina de' Medici (Canarite è anagramma di Caterina), a Brunileno il maresciallo d'Ancre Concino Concini; nella *Dianea* di Giovan

---

<sup>146</sup> Invernizzi, *L'Argenis di John Barclay* cit., pp. 331 ss. Invernizzi, nell'esplicitare le figure celate dietro le maschere dei personaggi, ora ha riproposto tesi già sostenute da altri studiosi, ora ha fornito la sua personale interpretazione.

Francesco Loredan (1635), Dinanderfo rappresenterebbe Ferdinando d'Asburgo (come dimostra ancora la forma anagrammatica); nella *Taliclea* di Ferrante Pallavicino (1636), infine, la regina Tigriharpe sarebbe *alter ego* di Maria de' Medici.

Lasciando (solo per il momento) in sospeso questo tipo di chiave interpretativa, ci si limita qui solo a segnalare che, non solo la stragrande maggioranza dei personaggi dei romanzi barocchi ricopre ruoli politici all'interno delle opere, ma spesso allude a figure reali della politica e della storia, passata o contemporanea.

È evidente che simili personaggi non possono che muoversi in ambienti adeguati alla loro carica e funzione. È proprio l'ambientazione, infatti, il secondo livello a cui si manifesta il legame tra politica e narrazione nei romanzi barocchi: le vicende dei protagonisti si svolgono sempre su di uno sfondo storico-politico, reale o realistico che sia. Ciò è vero anche per opere (almeno apparentemente) lontane, se non estranee, al mondo della politica e della guerra.

Inoltre, luogo di ambientazione privilegiato dai romanzieri barocchi è la corte, all'interno della quale si svolge spesso gran parte dell'azione o comunque si prendono decisioni cruciali per il successivo dipanarsi delle trame narrative. Essa è sede "naturale" dei protagonisti dei romanzi del diciassettesimo secolo (spesso, come si è visto, di sangue reale, funzionari, cortigiani e nobili) e al contempo fulcro della politica reale, centro del potere per eccellenza.

Colui che è tradizionalmente considerato l'iniziatore del romanzo barocco italiano, Giovanni Francesco Biondi, si dimostra caposcuola anche in questo senso:

non conosciamo nessun romanzo del Seicento che dia un'immagine così variata e ricca [come quella che emerge dall' *Eromena*] di quello che è quasi sempre il luogo privilegiato dell'azione, la Corte, e che sappia renderne nello stesso tempo la stilizzata eleganza delle



convenzioni di vita e le barbariche esplosioni passionali, il rigido ordine oligarchico e la brutale volontà di infrangere tale ordine attraverso la violenza e il delitto<sup>147</sup>.

Ma è soprattutto se si osservano i motivi e le tematiche ricorrenti nelle opere in questione, che si ha la misura di quanto sia primario l'aspetto politico nei romanzi secenteschi, ancora una volta anche in opere (almeno apparentemente) del tutto disinteressate alla politica<sup>148</sup>. Si noti che la trattazione delle tematiche politiche è affidata, nella stragrande maggioranza dei casi, ad ampi passi dialogici. Ciò deriva certamente da una prassi letteraria consolidata, le cui origini risalgono all'epoca classica, ma dipende altresì dalla tendenza dei romanzieri secenteschi a trasporre nelle loro opere dibattiti e discussioni che si tenevano quotidianamente nei salotti intellettuali e signorili della loro epoca.

«La [suddetta] centralità dell'ambiente cortigiano nei romanzi corrispondeva alla centralità politica ed ideologica del tema dello stato»<sup>149</sup>. Si è già dato ampiamente conto di quanto il secolo barocco costituisse un passaggio cruciale nel processo di formazione dell'istituzione statale moderna, così come di quanto attuale fosse il tema della «ragion di stato» nel dibattito politico coevo. Non può dunque stupire il fatto che il motivo dello stato fosse altamente ricorrente nei romanzi secenteschi. Donata Ortolani, nel suo studio sul romanzo barocco, nota che i «romanzieri, che collocavano le vicende dei personaggi in nazioni governate dalla monarchia, cercavano di definire le caratteristiche dello Stato e i problemi che esso si trovava a dover affrontare, mentre abbozzavano, sia pure schematicamente, una specie di storia dell'istituzione statale»<sup>150</sup>. In particolare, a suo parere, Francesco Biondi, nella *Donzella desterrada*, mette in luce l'aspetto impersonale

---

<sup>147</sup> Capucci, *Romanzieri del Seicento*, cit. p. 16.

<sup>148</sup> Per fare solo un esempio, si segnala la presenza consistente di moniti ed insegnamenti di natura etico-politica nei romanzi religiosi di Ferrante Pallavicino e Luigi Manzini.

<sup>149</sup> Donata Ortolani, *Il romanzo italiano del Seicento*, Catania, Pellicanolibri, 1978.

<sup>150</sup> Ivi, p. 51.

dello Stato secentesco; Giovan Francesco Loredan, nella *Dianea*, rileva l'incapacità dell'aristocrazia di organizzare uno Stato; Guidubaldo Benamati, nel *Prencipe Nigello*, denuncia la tendenza assunta dai regnanti di epoca barocca a sostituire i consiglieri aristocratici con borghesi di origine mercantile. Senza bisogno di spingersi in simili speculazioni, ancorché suggestive e tutt'altro che infondate, resta un dato di fatto: il tema dello Stato è ricorrente – a tratti invadente – nella maggior parte delle opere in questione.

Il diffuso interesse dei cittadini per la politica si manifestava altresì «nell'attenzione rivolta alla segreta genesi delle decisioni e delle azioni dei Grandi. Il gusto per gli arcani del potere [veniva] così espresso [e trasferito nei romanzi] attraverso la raffigurazione dei Consigli di Stato e di Guerra»<sup>151</sup>. Se ciò non desta stupore alcuno nel caso di romanzi in cui la tematica bellica o politica siano dominanti, quali, ad esempio, l'*Argenis* del Barclay, l'*Eromena* del Biondi, l'*Ambasciatore invidiato* di Ferrante Pallavicino e via discorrendo; decisamente meno scontata pare la presenza di simili consessi in romanzi che – in effetti solo apparentemente – trattano di tutt'altro.

Si prenda, a titolo esemplificativo, il già citato *Brancaleone*, edito nel 1610<sup>152</sup>. Il romanzo – la cui analisi dettagliata è demandata al capitolo VII del presente lavoro – narra le avventure di un imprudente asino. Lo stampatore, Giovan Battista Alzato, nella dedica dell'opera scrive: «Sonovi, tra le altre, tre cose con isquisito artificio veramente descritte; la raunanza d'un consiglio; un'ambascieria; e l'istituzione di un regno»<sup>153</sup>. Si tratta di motivi di importanza tale per l'editore dell'opera, da ritenere necessario segnalarli

---

<sup>151</sup> Invernizzi, *L'Argenis di John Barclay* cit. p. 349. «La situazione più comune vede il sovrano esporre un problema di fronte ai suoi più fedeli consiglieri, chiedendo la loro opinione ed astenendosi dal pronunciarsi preliminarmente per non influenzare il libero corso dei pareri contrastanti [...]. Solo dopo aver assistito al confronto, spesso acceso, tra i vari partiti il re è pronto a esporre la propria decisione», ivi, p. 350.

<sup>152</sup> *Il Brancaleone* cit. L'edizione di riferimento è qui Giovan Pietro Giussani, *Il Brancaleone*, a cura di Renzo Bragantini, Roma, Salerno editrice, 1998.

<sup>153</sup> Ivi, p. 4.

in sede di dedica, in modo che destinatario e lettore sappiano cosa aspettarsi e soprattutto cosa cercare. E in effetti, quello del Consiglio di Stato è motivo centrale del lungo inserto digressivo che occupa i capitoli XX-XXVI, in cui è narrata «l'istoria degli asini».

Abboccato da un gruppo di “ribelli”, che gli chiedevano aiuto per liberare l'intera specie dal dominio degli uomini, il console (qui nel senso generico di “capo”) degli asini,

[n]on dormì [...] tutta la notte, sì per l'allegrezza sua, vedendosi tanto onorato, sì ancora perché fu assalito da profondi pensieri circa il modo di poter attendere alla promessa fatta [di aiutare la comunità asinina]. Finalmente, dopo un lungo girar di cervello, non trovò altro partito che di consigliarsi sopra di ciò con gli amici e confidenti suoi<sup>154</sup>.

Viene così convocato un vero e proprio consiglio di Stato, composto solo da animali fidati, che, in gran segreto, muove la scacchiera politica; a tale consiglio ristretto, seguono, invero, la riunione di una congregazione di esperti, sorta di consiglio ampliato, ed infine un'assemblea cui prende parte l'intera comunità asinina. È tuttavia chiaro che le trame dell'intera vicenda sono ordite all'interno del solo consiglio ristretto, vero centro decisionale e di potere<sup>155</sup>.

Si segnala che i narratori, nel momento in cui descrivono l'organo statale in questione, non sono mossi da alcun intento celebrativo: «[n]ei romanzi italiani il consiglio di Stato condivide [...] pregi e difetti del mondo di corte, presentandosi come il luogo di leale servizio al sovrano e momento di manifestazione della saggezza dei consiglieri, ma anche espressione della falsità e degli odi che funestano l'universo cortigiano»<sup>156</sup>.

Altrettanto ricorrente nelle prose romanzesche del diciassettesimo secolo è il motivo del principe ideale, a sua volta tratto dal dibattito politico coevo (e di sicura

---

<sup>154</sup> Ivi, p. 136.

<sup>155</sup> In effetti, passi a carattere digressivo, che abbiano al centro la riunione di un consiglio affollano l'intera opera; spesso però il consiglio assume i connotati di un'assemblea consultiva più che di una ristretta cerchia all'interno della quale vengano prese rilevanti decisioni politiche.

<sup>156</sup> Invernizzi, *L'Argenis di John Barclay* cit. p. 353.

ascendenza machiavelliana) e a sua volta inserito, non tanto in interventi extradiegetici dei narratori o in veri e propri inserti digressivi, quanto in ampi passi dialogici. Normalmente è un personaggio anziano e saggio, che pone la sua esperienza al servizio del protagonista, a dipingere il ritratto del sovrano ideale, con evidente intento didascalico.

Quello che, come già detto, è correntemente riconosciuto capostipite del romanzo barocco, l'*Eromena* di Giovanni Francesco Biondi, si apre proprio con una riflessione sulle qualità del principe ideale. Il motivo – ben presente anche nelle altre due opere biondiane – è in effetti rintracciabile nella maggior parte dei romanzi coevi, dalla *Taliclea* di Ferrante Pallavicino, agli *Accidenti di Cloramindo* di Belli, al *Prencipe Nigello* di Benamati. I narratori ritraggono abitualmente il profilo del sovrano ideale, elencandone virtù, pregi e doti morali e caratteriali; al contempo descrivono spesso una sorta di *alter ego* negativo, sintesi di tutti gli atteggiamenti e comportamenti che un buon sovrano dovrebbe scongiurare. Non di rado essi aggiungono a tali ritratti esempi di illustri uomini del passato, da prendere come modello. Nell'*Adamo* di Giovan Francesco Loredan, ha notato Getrevi<sup>157</sup>, è addirittura il processo della creazione divina, dunque, di fatto, Dio in persona, ad essere chiamato a modello per il Principe.

Di tutt'altro tenore rispetto alla maggior parte delle opere coeve, appare la trattazione del tema nella *Maschera iatropolitica* di Francesco Pona (1627)<sup>158</sup>, in cui «il mito del principe giusto è suggellato da un lieto fine che già nella sua idilliaca esemplarità si presenta come autoironico»<sup>159</sup>. Nell'opera, che narra la guerra tra i due principi rivali

---

<sup>157</sup> Paolo Getrevi, *Dal picaro al gentiluomo. Scrittura e immaginario nel Seicento narrativo*, Milano, Franco Angeli, 1986, pp. 110-111.

<sup>158</sup> *La maschera iatropolitica, ouero Ceruello, & cuore prencipi riuali aspiranti alla monarchia del microcosmo. Giuoco-serio di Eureta Misoscolo. All'illustriss. & eccellentiss. signor Girolamo Cornaro*, in Venetia, appresso Marco Ginammi, 1627. L'edizione cui si farà riferimento nel corso del presente studio è Francesco Pona, *La maschera iatro-politica*, a cura di Fabrizio Bondi, Lavis, (TN), La Finestra, 2004.

<sup>159</sup> Fabrizio Bondi, *Anatomia di una maschera*, in Pona, *La maschera iatro-politica* cit., pp. I-XLIII: XXXI.

Cuore e Cervello per la supremazia sul regno del corpo umano, anche colui che parrebbe essere prototipo del sovrano ideale, Cervello, presenta in effetti lati oscuri e caratteristiche negative. Inoltre, la sua vittoria, dunque la legittimità del suo stesso potere, sono messe in discussione nel finale dell'opera. Ci si limita per il momento solamente a segnalare questa posizione di controtendenza del lavoro poniano, la cui trattazione approfondita è rimandata al capitolo VIII del presente studio.

Tematica affine alla precedente, anch'essa al centro dei salotti politici coevi e a sua volta affrontata in ampi passi dialogici nei romanzi del diciassettesimo secolo, è la questione relativa alla migliore forma di governo.

Ampio spazio le è dedicato già nell'*Argenis* di John Barclay, vero e proprio punto di riferimento – come è stato accennato e come sarà debitamente dimostrato – per larga parte dei narratori italiani. Il dibattito sull'argomento (che nella versione italiana, tradotta dal latino da Francesco Pona ed edita nel 1629, occupa ben diciassette pagine del *Libro primo*)<sup>160</sup> si svolge durante un banchetto. Il primo a prendere la parola, dando così il via alla discussione, è il personaggio di Anassimandro, che si dichiara favorevole ad un governo oligarchico o (pseudo)democratico e pronuncia una forte accusa nei confronti della monarchia: forma di governo che rischia di nuocere alla *res publica*, che impedisce ogni manifestazione di libertà ed in cui chi detiene il potere non è soggetto al controllo di alcuna autorità. Ciò nonostante, egli ammette che, se tutti i sovrani possedessero le qualità di Meleandro (padre di Argenide, sorta di “sovrano illuminato” e coprotagonista del romanzo), egli stesso non esiterebbe a prendere posizione in favore della monarchia<sup>161</sup>.

---

<sup>160</sup> *L'argenide di Giovanni Barclaio tradotta da Francesco Pona*, in Venetia, per Gio. Salis, Ad instantia di Paolo Frambotti, 1629, pp. 96-112.

<sup>161</sup> Se Meleandro incarna, da una parte, le doti del sovrano illuminato, di indole buona ed effettivamente preoccupato per il bene dei propri sudditi; d'altra parte, egli mostra spesso esitazione e debolezza, caratteristiche deleterie per un monarca, che rischiano di condurre all'insuccesso, alla perdita del proprio potere e alla rovina del Regno.

Viene quindi il turno di Nicopompo (sacerdote, saggio e uomo fidato del re), il cui intervento si apre con la confutazione della tesi sostenuta da Anassimandro: a suo parere, la libertà può esistere solo in una sorta di stato di natura, inattuabile nel mondo civile a causa dell'indole stessa degli uomini. Leggi e tribunali si rendono pertanto necessari anche in un regime democratico, pregiudicando, di fatto, la stessa libertà. Liquidate le tesi democratica ed aristocratica, Nicompompo pronuncia quindi un accorato discorso celebrativo del regime monarchico. Dopodiché, a prendere la parola è Licogene (antagonista e figura estremamente negativa), che interviene in favore sì della monarchia, ma di una monarchia di tipo elettivo (egli spera in cuor suo di usurpare il potere al legittimo re, Meleandro). Si oppone nuovamente Nicopompo, sottolineando l'instabilità di una simile forma di governo, in cui il cui potere del sovrano è costantemente messo in discussione e la sua stessa vita perennemente minacciata.

Dal lungo dialogo qui sintetizzato, si deduce abbastanza agevolmente quale fosse la posizione politica dell'autore dell'*Argenis*, filomonarchico e sostenitore di una forma ereditaria di monarchia. Su simili posizioni doveva assestarsi il traduttore, Francesco Pona. Nella quarta edizione della traduzione italiana dell'opera (Venezia, Turrini, 1651), tuttavia, il passo in questione fu soggetto ad una sostanziale modifica. Purtroppo, non potendo attribuire con certezza tali modifiche al traduttore (piuttosto che, ad esempio, all'editore) non ci si può spingere in un'analisi dell'evoluzione dell'ideologia poniana. Tuttavia, la mano che interviene pare esplicitare nettamente le proprie preferenze. In particolare, il responsabile della quarta edizione dell'opera in traduzione pare

schierarsi in favore di un potere monarchico, ma senza la corruzione cortigiana e le intemperanze dell'assolutismo». Quasi a voler adeguare il taglio dell'*Argenide* a quanto nel frattempo avvenuto in Francia, dove è finito il clima delle guerre di religione e una nascente

tecnocrazia borghese sta per sostituire i gangli eversivi e nobiliari del governo, sotto la protezione del re Sole<sup>162</sup>.

L'intervento censorio conferma quanto detto in precedenza circa la tendenza dei romanzi a riflettere il clima politico coevo e ad accogliere temi effettivamente dibattuti nei salotti contemporanei.

Una discussione sui massimi sistemi politici si trova anche nella *Maschera iatropolitica* di Francesco Pona (essa occupa la parte finale del *Capo primo* del *Libro primo*)<sup>163</sup>. In questo caso, in merito alla questione sono chiamate a pronunciarsi grandi figure di filosofi, politici e scrittori di epoca antica, tra cui (nell'ordine di comparsa nel testo) Ennio, Lucano, Dione, Omero e Platone, i quali si schierano tutti, seppure con argomentazioni differenti, in favore della monarchia. «L'autore però deride apertamente gli intellettuali che prendono la parola, e delegittima le loro affermazioni presentandole come "supporto ideologico" alle mire autocratiche di Cuore»<sup>164</sup>. Come si è visto, nella sua fedele traduzione del romanzo di Barclay, Pona aveva almeno implicitamente suffragato l'opinione filomonarchica del franco-scozzese; è quindi probabile che egli, più che l'opinione politica in sé (l'esaltazione della monarchia da parte dei grandi personaggi classici), avesse qui di mira le argomentazioni fornite dai sostenitori della stessa, in particolare da Omero e Dione. Questi asseriscono infatti che quella monarchica sia la migliore forma di ordinamento politico perché ad immagine e somiglianza del modello monarchico riscontrabile nell'ordine naturale (le società animali, come dimostra il canonico esempio delle api, hanno un unico capo) e nell'ordine divino (Dio è uno)<sup>165</sup>. Ad

---

<sup>162</sup> Paolo Getrevi, *Romanzo e traduzione nel Seicento. Il caso Pona/Barclay*, in *Quattro studi sul tradurre*. «Secondo quaderno veronese di filologia, lingua e letteratura italiana», Verona, 1983, pp. 5-53: 46.

<sup>163</sup> Pona, *La maschera iatro-politica*, cit. pp. 10-15.

<sup>164</sup> Bondi, *Anatomia di una maschera*, cit. p. XXIII.

<sup>165</sup> A tal proposito si veda *ibidem* ss.

ogni modo, al termine del Consiglio di saggi, Cuore raduna i dignitari del regno e, al termine di un concitato discorso, rivolge loro parole vibranti:

v'esorto, prego e scongiuro che, sradicato (se ve n'è punto) il timore da gli animi, e cangiate le vesti di seta e d'oro in corazze e maglie, vogliate concepire un animo indomito, e risoluto di non ubbidire più che ad un capo. Si tratta dell'uno degli due: o havete ad essere soggetti al solo Cervello, o al Cuor solo<sup>166</sup>.

La tesi filomonarchica finisce dunque per trionfare.

Per fare un ultimo esempio della fortuna della tematica in ambito romanzesco, al capitolo XXXIII del già citato *Brancaleone*, si apre una lunga digressione, che occupa anche il capitolo successivo, in cui è narrata la storia degli animali. Al capitolo XXXIV l'autore racconta dettagliatamente il modo in cui gli animali giunsero a darsi un ordinamento politico (monarchico): un volpone riunisce un consiglio di animali e pronuncia un lungo discorso in cui mette in luce i vantaggi di una monarchia (illuminata) e gli svantaggi di un regime repubblicano:

Egli è il vero che il vivere in libertà è una bella cosa, ma egli è anco il vero che alle volte è più bella cosa il vivere in servitù, non m'intendo però di quella servitù che tiene un servitor privato con un patrone; ma per questo termine io voglio intendere il vivere sotto il reggimento di qualche buono e saggio signore, il quale sappia e possa governare bene. [...] un capo che sappia e possa con autorità provvedere che l'uno non pigli quello dell'altro, che l'uno non faccia ingiuria all'altro, e va discorrendo<sup>167</sup>.

Perché nelle repubbliche ciascun si tiene da casa sua e della sua propria spezie, e non solamente non vuole ceder all'altro in cosa alcuna, ma né anco lo puote soffrire superiore. Pertanto [...] sarà bene che si provendiamo d'un capo che sia d'autorità, ci sappia governare, e, bisognando, sappia e possa far l'ufficio di forte capitano<sup>168</sup>.

---

<sup>166</sup> Pona, *La maschera iatro-politica*, cit. p. 14.

<sup>167</sup> Giussani, *Il Brancaleone*, cit. p. 221.

<sup>168</sup> Ivi, p. 222.



Da quanto detto finora, è emerso chiaramente – o almeno ci si augura – che personaggi, ambientazioni e motivi ricorrenti costituiscono, per la politica, le principali porte di accesso alle narrazioni di epoca barocca. È altrettanto vero, tuttavia, che l'elemento politico irrompe nelle prose romanzesche del diciassettesimo secolo nei modi più disparati ed asistematici (e certamente non catalogabili in questa sede), nella quasi totalità dei casi sotto forma di digressioni (spesso dialogiche): «[l]a trama romanzesca è come un canovaccio su cui lo scrittore tesse la sua tela di precetti, esortazioni e reminiscenze erudite»<sup>169</sup>; un mezzo per esprimere e diffondere opinioni e messaggi di natura politica.

---

<sup>169</sup> Mancini, *Note sulla poetica del romanzo* cit. p. 37.

#### IV. LA POLITICA NELLE NARRAZIONI: FORME E MODI DELLA “CONTAMINAZIONE” INDIRETTA

Come più volte accennato nel corso del presente lavoro, oltre a quella che è stata definita “contaminazione” diretta, esiste, nella letteratura secentesca, un secondo livello di contatto tra politica e narrazione: un dialogo indiretto ed allusivo tra le due realtà, sfruttato soprattutto – ma non esclusivamente – da quegli autori che intendessero veicolare ideologie e messaggi politici non propriamente ortodossi nelle loro opere.

In epoca barocca, in tutta Europa, si assistette al consolidamento di potenze e poteri destinati a durare nei decenni successivi, almeno sino alle grandi rivoluzioni sociali, politiche ed economiche di fine Settecento. I principali protagonisti della politica europea del XVII secolo, mentre sfruttavano ogni mezzo possibile per rafforzare il proprio dominio assoluto e creare un consenso più ampio possibile, dovevano, gioco forza, impegnare tutte i mezzi a loro disposizione nella repressione del dissenso. È risaputo che la censura assunse, nel corso del secolo, forme sempre più coercitive e fu sfruttata sistematicamente e capillarmente come mezzo di repressione politica. Questo uso peculiare di uno strumento di controllo nato essenzialmente con finalità religiose causò non poche difficoltà ai romanzieri barocchi, che videro ostacolata la pubblicazione delle proprie opere e, in alcuni casi, in pericolo la loro stessa vita. Il fenomeno è denunciato, tra gli altri, da uno dei romanzieri più noti e prolifici dell'epoca, in cui ci si è già più volte imbattuti nel corso del presente lavoro, Ferrante Pallavicino, che nella lettera XXXIX del *Corriero svaligiato* scriveva: «Qual Diavolo perseguita costà li letterati, onde mal rimeritate si scorgono le loro fatiche e interdetta la lettura delle loro composizioni? [...] L'auttorità praticata altre fiata solo in censurare la temerità degli eretici, che con dogmi contrari alla fede corrompessero la verità, s'abusa ora a termine di proibire li libri, o per

malignità, o per ignoranza»<sup>170</sup>. Il passo citato testimonia inequivocabilmente come la censura fosse diventata, da strumento di controllo essenzialmente religioso, mezzo di repressione politica (forma che si impose progressivamente, come noto, nel corso dei secoli, fino a divenire pressoché esclusiva nell'età dei totalitarismi novecenteschi); quanto gli scrittori ne fossero consapevoli e quanto se ne sentissero minacciati.

Ciò ricordato, appare evidente che tutti quegli autori che intendessero inserire messaggi politici non ortodossi nelle loro opere o fare riferimento ad ideologie “non allineate” erano costretti a ricorrere ad espedienti e stratagemmi di varia natura; non tanto (o non solo) per non incorrere nella censura e vedere le proprie opere messe all'*Indice*: è infatti noto che la circolazione forzatamente clandestina di un'opera non ne impedisse affatto una capillare diffusione – complice l'attività di editori e stampatori conniventi (o, più propriamente, scaltri), come quelli legati o stipendiati dalla veneziana Accademia degli Incogniti<sup>171</sup> – e che spesso la proibizione di un'opera finisse paradossalmente per favorirne la fortuna; quanto per non incorrere nella persecuzione, nel giudizio e nella condanna da parte delle autorità ecclesiastiche e politiche, sorte che toccò proprio all'audace ma forse incauto Ferrante Pallavicino. Ragioni di prudenza e di autotutela erano, dunque, alla base della scelta di ricorrere alla forma indiretta di “contaminazione” tra politica e narrazione di cui ci si sta occupando. Gli autori interessati potevano ostentare un sostanziale e generale disinteresse per le vicende storico-politiche di ogni epoca; celare riferimenti a personaggi e fatti della politica contemporanea dietro lo schermo di avvenimenti lontani nel tempo e nello spazio; fingere un (almeno parziale) allineamento all'ideologia dominante, nascondendo al contempo, nelle loro opere, indizi, messaggi,

---

<sup>170</sup> Ferrante Pallavicino, *Il corriere svaligiato con la Lettera dalla prigionia, aggiuntavi La Semplicità Ingannata di Suor Arcangela Tarabotti*, a cura di Armando Marchi, Parma, Università di Parma, 1984, pp. 95-96.

<sup>171</sup> A tal proposito, si veda il capitolo *L'Accademia e la stampa*, in Miato, *L'accademia degli Incogniti* cit., pp. 44-55.

allusioni, riferimenti politici non ortodossi, camuffati in vario modo. In ogni caso, ammesso che la strategia adottata dagli autori risultasse efficace, i prodotti di simili scelte erano opere apparentemente “innocue”, in grado di passare incolumi al vaglio della censura e di risparmiare ai loro autori persecuzioni, processi e condanne; si trattava, in realtà, di opere allegoriche, veicolo di un messaggio “altro” celato dietro la lettera del testo, opere che oggi sarebbero definite “impegnate”.

Molteplici, come accennato, gli stratagemmi cui gli scrittori barocchi ricorrevano per tutelare sé stessi ed i propri lettori e per permettere ai loro scritti di circolare indisturbati, diffondendo così i messaggi politici “pericolosi” o comunque non allineati ad essi affidati. Da uno spoglio dei principali romanzi barocchi interessati dal presente discorso, è emerso che due furono le principali tipologie di “mascheramento” adottate dai narratori secenteschi: l’espedito del “ritrovamento delle carte”, variamente declinato, e lo stratagemma della “chiave” letteraria, anch’essa proposta in diverse fattispecie. Naturalmente tali opzioni, ancorché maggioritarie, non erano esclusive: alcuni autori fecero riferimento indistintamente e contemporaneamente all’uno e all’altro meccanismo, oppure ricorsero a strategie alternative, meno delineate e talvolta meno efficaci. Non è un caso, infatti, che tali strategie alternative fossero messe in atto soprattutto da quegli autori che intendevano sì inserire temi e riferimenti politici all’interno delle loro opere, ma che non necessitavano di ricorrere a particolari precauzioni, data la natura non “eversiva” delle loro tesi, il carattere generale dei temi trattati (in mancanza di riferimenti specifici e palesi a singoli personalità, entità statali e vicende contemporanee, il coefficiente di rischio era nettamente più basso) o la loro posizione sociale.

Esemplare in questo senso risulta il romanzo di Pace Pasini (Vicenza, 1583 – Padova, 1644) *Historia del cavalier perduto*, uscito in unica edizione (fatto piuttosto

singolare per i romanzi barocchi) nel 1644 a Venezia<sup>172</sup>; esso dimostra chiaramente come le differenti strategie retorico-stilistiche o narrative potessero essere messe al servizio della scelta autoriale di inserire un discorso di tipo strettamente politico all'interno della narrazione, senza che questo esponesse l'autore a particolari rischi o gli imponesse di correre a particolari ripari. Come ha ben dimostrato Marco Santoro<sup>173</sup>, il romanzo pasiniano, in cui sono narrate le peripezie del protagonista (il *perduto*, appunto) alla ricerca della propria identità, presenta una struttura nettamente bipartita. La prima parte, di tematica essenzialmente amorosa, si conforma ai canoni del romanzo avventuroso o eroico-galante in voga nel Seicento: il motivo del viaggio funge da pretesto ed impalcatura alla struttura romanzesca; amore ed agnizione costituiscono il motore dell'azione. Il *perduto*, infatti, innamorato della Principessa di Giadra, Dobbrizza, intraprende un lungo viaggio alla ricerca delle proprie origini, con il solo scopo di scoprirsi di sangue nobile e poter così chiedere la mano dell'amata. Ma in ciò sta uno degli aspetti più originali del romanzo: l'agnizione, tradizionalmente posta in chiusura d'opera, è qui collocata esattamente alla metà del libro, in quanto strumentale non più allo scioglimento dell'intreccio, ma all'inserimento dell'elemento politico all'interno della narrazione. Con essa, quando cioè il *perduto* diviene *ritrovato*, ha inizio la seconda parte del romanzo, in cui risulta prevalente la tematica bellica (e non più erotica) e dal taglio essenzialmente politico: ad occupare la scena è ora la rivalità tra protagonista ed

---

<sup>172</sup> *Historia del caualier perduto di Pace Pasini. All'illustrissimo sig. il sig. Gio. Francesco Loredan*, in Venetia, per Francesco Valuasensis, ad instantia delli Turrini, 1644. Si segnala, a titolo informativo, che il romanzo è stato indicato da Giovanni Getto come possibile fonte dei *Promessi Sposi*, cfr. Giovanni Getto, *Echi di un romanzo barocco nei Promessi Sposi*, in «Lettere italiane», XII, 1960, 2, pp.141-167. Il presunto antecedente secentesco potrebbe addirittura essere, secondo il critico, il manoscritto-fonte citato da Manzoni nell'*Introduzione* all'opera. Sebbene non si possa certo escludere che lo scrittore milanese avesse letto l'opera di Pasini, né che essa possa aver funzionato in qualche modo da spunto o fonte di ispirazione, l'ipotesi avanzata da Getto sembra alquanto improbabile (essa è stata, del resto, accolta con scarso entusiasmo, quando non respinta, da molta parte della critica manzoniana del secolo scorso); si ritiene infatti che il manoscritto-fonte cui fa riferimento Manzoni altro non sia che un espediente letterario, del genere di quelli che si sta qui analizzando, come si avrà modo di argomentare a breve.

<sup>173</sup> Marco Santoro, *L'«Historia del cavalier perduto» di Pace Pasini*, in Marco Santoro (a cura di), «*La più stupenda e gloriosa macchina*». *Il romanzo italiano del secolo XVII*, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1981, pp. 163-230.

antagonista (il promesso sposo di Dobbrizza), al centro di uno scenario bellico in cui, anacronisticamente, il conflitto orsino-colonnese si innesta su quello greco-gotico. Lo scarto tematico rispetto alla prima parte è evidente e trasforma l'*Historia del cavalier perduto* da romanzo prettamente eroico-cavalleresco a romanzo storico-politico. L'uso peculiare del meccanismo classico dell'agnizione, preso peraltro a prestito da un altro genere letterario, ha permesso dunque all'autore di inserire chiari riferimenti alla sfera storico-politica all'interno della narrazione (presenti, per la verità, già nella prima parte dell'opera, ancorché in forma meno ostentata); ciò nonostante, è ben evidente che la strategia adottata da Pasini non è una vera e propria forma di "travestimento" o, comunque, che essa non è abbastanza solida da mettere efficacemente al riparo da eventuali rischi. A ben guardare, è chiaro che l'autore non avesse particolari ragioni di temere per sé, per il proprio pubblico e per la propria opera, dal momento che il messaggio veicolato dal romanzo risulta sì inequivocabilmente politico ma decisamente poco eversivo o pericoloso: esso consiste, sostanzialmente, in riferimenti a vicende remote (guerra greco-gotica) o recenti (conflitto orsino-colonnese) ma certamente non contemporanee, e in riflessioni di carattere generale. Quanto a queste ultime, esse sono presenti già nella prima parte del romanzo, laddove, attraverso il personaggio-chiave di Saporeso, ex re di Persia, Pasini affronta il tema del buongoverno, di chiara ascendenza machiavelliana e molto in voga tra i romanzieri secenteschi, come si è già avuto modo di notare. L'innesto del tema sulla trama principale avviene in forma dialogica e segue lo schema più o meno fisso individuato al capitolo precedente: un personaggio anziano e saggio mette la propria esperienza al servizio del giovane protagonista, elargendo consigli ed ammaestramenti: Signori e sudditi «tutt'unitamente [...] dovrebbero proporsi per unico fine il bene, e comodo universale»<sup>174</sup>; ciò è tuttavia impedito dal naturale egoismo

---

<sup>174</sup> *Historia del cavalier perduto* cit. p. 67.

dell'uomo («l'umana natura è molto più amica di sé medesima, che de gli altri»<sup>175</sup>), che impone la necessità della legge, la quale dovrebbe comunque avere come obiettivo il raggiungimento del bene comune. Seguono un'esemplificazione dei diversi tipi di legge esistenti («una scritta, ch'è quella che tu fai pubblicare; l'altra non scritta, ch'è la consuetudine [...]; la terza [...] altro non è, che le azioni del Prencipe»<sup>176</sup>) e un elenco delle virtù che deve possedere un buon principe (tra le quali spicca la *prudencia*, cui era attribuita grande importanza dalla trattatistica politica rinascimentale e barocca) e degli atteggiamenti e comportamenti che questi dovrebbe tenere. Come ha sottolineato Marco Santoro<sup>177</sup>, Pasini, condividendo l'opinione diffusa circa il grande potere comunicativo del romanzo, ha incaricato la sua opera di trasmettere messaggi di interesse e di attualità (seconda parte); al contempo, ha voluto e dovuto adeguarsi ai canoni del genere e al gusto del pubblico, stemperando – per così dire – tali messaggi attraverso una trama tipicamente eroico-amorosa (prima parte). Tuttavia, scorrendo le pagine del *Perduto*, «si ha la sensazione che l'istanza prevalente sia quella storico-politica[,] alla quale è stata data una veste eroico-cavalleresca non solo per rispettare canoni e gusto ma anche e/o soprattutto per “prudenza”»<sup>178</sup>. E ancora:

Il vicentino dunque si adegua alla opportunità (se si vuole, alla necessità) della trasposizione storica, «alleggerisce» le proprie denunce facendole filtrare attraverso un accattivante (e fuorviante) ordito eroico-cavalleresco, mitiga la propria accusa con personaggi «di vetrina», in primo luogo Adoino [vero nome del *perduto*] e Saporeso [...]. Nonostante le misure precauzionali, suggerite sì dalla realtà circostante ma dettate soprattutto dalla propria esperienza dell'esilio, Pasini ha voluto comunque approntare un romanzo storico-politico, diremmo noi oggi, «impegnato»: da qui la necessità dell'agnizione anticipata (per proiettarsi nella «storia»), la particolare caratterizzazione dei personaggi e gli altri numerosi accorgimenti<sup>179</sup>.

---

<sup>175</sup> *Ibidem*.

<sup>176</sup> Ivi, p. 68.

<sup>177</sup> Ivi, p. 228.

<sup>178</sup> *Ibidem*.

<sup>179</sup> Ivi, p. 229.

In conclusione, quello adottato da Pace Pasini nella sua *Historia del cavalier perduto* può essere considerato stratagemma lasco e non nettamente definito di camuffamento: il messaggio politico affidato al suo romanzo era tale da richiedere una qualche forma precauzionale di mascheramento, ma non tanto eversivo da rendere necessaria una “maschera eccessivamente coprente”.

Quando, tuttavia, idee, teorie, riferimenti e messaggi politici, più che non allineati, risultavano eterodossi e pericolosi, le strategie adottate dovevano essere più rigorose; pur nella loro varietà esse possono essere ricondotte, come anticipato, a due tipologie principali, alle quali saranno dedicati i successivi paragrafi.

#### 1. *Il manoscritto ritrovato.*

Espediente preziosissimo per gli autori di romanzi con inserti politici rischiosi era il ricorso al motivo, di origini antiche, del ritrovamento delle carte, tanto nella sua versione, per così dire, tradizionale, del manoscritto ritrovato, quanto nella moderna variante dello “svaligio del corriere”.

La questione è stata affrontata da Monica Farnetti, nel suo libro intitolato *Il manoscritto ritrovato. Storia letteraria di una finzione*<sup>180</sup>. Quanto da lei affermato per la variante tradizionale del motivo risulta valido per l'intera categoria:

Fra le strategie legittimanti e propiziatriche, fra i luoghi comuni più solidamente strutturati o *topoi* di inveramento e di autenticazione, l'artificio del manoscritto ritrovato si dimostra, a giudicare almeno dalla sua antichità e diffusione, come uno dei più efficaci [...]. Nel momento di consegnare l'opera al lettore, l'autore [...] si riserva uno spazio (uno spazio paratestuale, che coincide in genere con la prefazione) per indicare i limiti della propria

---

<sup>180</sup> Monica Farnetti, *Il manoscritto ritrovato. Storia letteraria di una finzione*, Firenze, Società editrice fiorentina, 2005. Si segnala, in particolare, il capitolo *Svaligi e altri reati*, ivi, pp. 93-105, che si occupa della declinazione del τόπος in epoca barocca.



responsabilità e precisare le proprie competenze: raccontando in quali circostanze egli abbia ritrovato quell'opera (tradizionalmente manoscritta) e come, ritenutala meritevole di pubblicazione, l'abbia approntata per le stampe<sup>181</sup>.

Gli scrittori si servivano di tale espediente in primo luogo per legittimare la propria opera, nel rispetto del principio di verisimiglianza: l'artificio del ritrovamento delle carte permetteva loro di garantire la veridicità della storia (o di attribuire ad altri il suo non esserlo); in secondo luogo, per tutelarsi dal rischio di essere giudicati – ed eventualmente perseguiti – per quanto scritto<sup>182</sup>. In entrambi i casi, il ricorso al *τόπος* costituiva un evidente sgravio di responsabilità. Il motivo del manoscritto ritrovato attesta, infatti,

un dato di fondo, relativo al suo poter essere assunto come spia del problema della responsabilità dell'enunciazione che presiede da tempi remoti alle opere di finzione. Ai fini di delegare tale responsabilità, o almeno di relativizzarla, [...] l'autore, riservandosi il ruolo di editore, oper[a] nel senso di una abolizione di sé come autore reale, e insist[e] su una efficace quanto insidiosa rappresentazione della propria eclissi o dissoluzione in quanto, appunto, *auctor*<sup>183</sup>;

ciò a maggior ragione per i romanzi secenteschi qui presi in considerazione. Sebbene rimangano valide entrambe le suddette motivazioni alla base della scelta di ricorrere all'espedito delle carte ritrovate – si è parlato a lungo, del resto, di quanto i romanzieri secenteschi fossero devoti al principio di verisimiglianza –, è la seconda a risultare predominante: la finzione letteraria, che attribuiva ad altri la paternità del testo e relegava l'autore al ruolo di trascrittore, traduttore o editore, permetteva di mettersi al riparo da eventuali critiche, persecuzioni e condanne; in sostanza, rendeva meno rischioso

---

<sup>181</sup> Ivi, pp. 20-21.

<sup>182</sup> «Ragionevoli timori nell'ambito dell'ordine morale e politico (esemplare in tal senso, in Italia come altrove, la letteratura libertina e quella militante delle riviste settecentesche, posizioni eversive in campo religioso (e si rammentano allora tutti i chierici, più o meno facinorosi, che in ogni tempo osarono troppo liberamente esprimersi), contravvenzioni al modello razionalistico della cultura (ciò di cui si fa carico la letteratura fantastica), e posizioni polemiche in alcuni dibattiti capitali (quello pro o contro la psicanalisi, per esempio), sono alcune fra le circostanze che nel corso dei secoli si rinvengono a monte della decisione, da parte degli autori, di ricorrere al *topos*», ivi, pp. 38-39.

<sup>183</sup> Ivi, p. 175.

inserire, all'interno dei romanzi stessi, riferimenti espliciti (e spesso pericolosi) alla sfera della politica.

Il τόπος del manoscritto ritrovato, come già accennato, ha origini antiche. Monica Farnetti ne ha rintracciato la prima attestazione in un romanzo alessandrino del I secolo a. C., *Le incredibili avventure al di là di Tule*, di Antonio Diogene<sup>184</sup>; esso fu accolto, in epoca medievale, nel romanzo cortese e nel *lai* («complici Chrétien de Troyes e Maria di Francia»<sup>185</sup>), quindi nei romanzi cavallereschi di epoca rinascimentale, per approdare infine al romanzo moderno (in prosa). Il genere romanzesco pare dunque particolarmente predisposto alla ricezione del motivo (e tale si confermerà anche nei secoli successivi al periodo qui preso in considerazione)<sup>186</sup>, sebbene se ne registri, nel corso di Quattro e Cinquecento, il transito in altri generi letterari (teatro e trattatistica *in primis*)<sup>187</sup>. A sancire e consacrare l'approdo del τόπος – e la sua conseguente canonizzazione – nel moderno romanzo in prosa è stato proprio colui che ne è considerato il padre, Miguel de Cervantes, che, nel prologo al libro primo de *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*<sup>188</sup>, si definisce «benché sembri padre, [...] padrigno di Don Chisciotte»<sup>189</sup>. In virtù della sua antica origine, il motivo del ritrovamento delle carte appare, nell'opera cervantesca, già strutturato e ben definito, presentandosi con tutti gli attributi topici derivati dalla tradizione, compreso quello della traduzione. La sua comparsa, tuttavia, si registra nel

---

<sup>184</sup> Ivi, p. 43.

<sup>185</sup> *Ibidem*.

<sup>186</sup> Del resto, «[a]ppellarsi all'autorità della vita reale per conferire all'opera un'origine non letteraria, annullare fin dove possibile il processo della *fiction* a beneficio di testi "storici" e documenti "autentici", bilanciarsi tra verità e finzione, storia e invenzione, mondo e libro, è [...] l'ossessione dello scrittore: [...] i romanzi esplicitano della scrittura l'aspetto di gratuità fondamentale, irrimediabilmente ingiustificabile a fronte dei necessari e gravi compiti umani. [...] il romanzo esalta il significato di "finzione" e dunque insieme quello di "menzogna"», ivi, p. 103.

<sup>187</sup> Cfr. ivi, pp. 87 ss.

<sup>188</sup> *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Con privilegio en Madrid: Juan de la Cuesta, 1605; l'edizione di riferimento, in traduzione italiana, è Miguel de Cervantes, *Don Chisciotte della Mancha*, traduzione, introduzione e note di Vittorio Bodini. Con un saggio di Eric Auerbach. Illustrazioni di Gustave Doré, 2 voll., Torino, Einaudi, 2005.

<sup>189</sup> Ivi, p. 5.

corso della narrazione e non in sede prefatoria, come avviene di consueto. Alla fine del capitolo VIII, infatti, mentre sta descrivendo la celeberrima battaglia del protagonista contro i mulini a vento, la voce narrante interrompe la diegesi e, attivando la metanarrazione, afferma:

il guaio di tutto è che proprio qui, a questo punto e attimo, l'autore della presente storia lascia sospeso il racconto di quella battaglia, giustificandosi col dire che, oltre le già riferite, altro non trovò scritto sulle imprese di don Chisciotte. È vero altresì che il secondo autore della presente opera [Cervantes] non volle credere che una così strana vicenda potesse essere stata abbandonata alle leggi dell'oblio [...]; con questa teoria non disperò di trovare la fine di questa piacevole storia, e coll'aiuto del cielo infatti la trovò<sup>190</sup>.

È questo il pretesto per la digressione extradiegetica in cui Cervantes chiarisce i limiti della propria responsabilità e precisa il proprio ruolo e le proprie competenze:

Io mi trovavo un giorno nell'Alcanà di Toledo, quando arrivò un ragazzetto a vendere scartafacci e carte vecchie a un mercante di sete; [...] presi uno di quei cartabelli che il ragazzino vendeva e lo vidi scritto in caratteri che riconobbi per arabi. E dato che li riconoscevo, sì, ma non riuscivo a capirci, mi guardai in giro per vedere se compariva qualche moro spagnolizzato che me li leggesse; e non mi fu difficile trovare un tale interprete [...]. Quando io sentii dire "Dulcinea del Toboso" [si ricordi che Cervantes, nella finzione letteraria, ha già avuto modo di leggere le prime pagine del romanzo] rimasi sospeso e senza fiato, perché mi resi subito conto che quegli scartafacci contenevano la [...] *Storia di don Chisciotte della Mancia, scritta da Cide Hamete Benengeli, storico arabo* [...] e lo pregai che mi traducesse in lingua castigliana quei cartabelli [...], senza togliere né aggiungere nulla<sup>191</sup>.

La finzione del manoscritto ritrovato origina, nel *Quijote*, lo scaturire di una serie di piani metaletterari interconnessi, generando un sistema diegetico complesso ed estremamente originale, in cui si ha «uno scrittore (Cervantes) che inventa un personaggio

---

<sup>190</sup> Ivi, p. 88.

<sup>191</sup> Ivi, pp. 90-92.

(Don Chisciotte) che inventa l'autore (Cide Hamete) che servirà come fonte all'opera dello scrittore (Cervantes)»<sup>192</sup>.

Sebbene la scelta di Cervantes di ricorrere al τόπος del manoscritto sia dipesa da esigenze diverse rispetto a quelle dei romanzieri secenteschi qui considerati, è evidente che il capostipite del romanzo moderno abbia giocato un ruolo fondamentale anche nel fissare alcuni dei luoghi comuni che avrebbero accompagnato il motivo nel corso del secolo barocco (ed oltre): il ritrovamento fortuito delle carte, l'anonimato (o comunque la natura enigmatica) del primo autore e i caratteri arabi dell'originale, che da un lato impongono l'intervento di un traduttore, dall'altro sollevano – paradossalmente – dubbi circa la veridicità dei fatti narrati (in epoca secentesca era ancora particolarmente diffuso lo stereotipo secondo cui gli arabi fossero falsi e bugiardi)<sup>193</sup>.

Nelle sue linee essenziali fissate da Cervantes, il τόπος è stato recepito da Giovan Paolo Marana nel già citato romanzo dal titolo *L'esploratore turco*, in cui «un contenuto di critica e satira sociale, di costume, religiosa e politica (con immissione di un'allettante trama sentimentale) è riversato in una forma doppiamente interessante, perché epistolare e perché [...] introdotta dalla strategia della pseudo-edizione»<sup>194</sup>. Rispetto a Cervantes, la finzione del manoscritto torna qui ad essere attivata in sede paratestuale: nella dedica, a Luigi XIV, e nella prefazione *Al lettore*. Rivolgendosi al sovrano francese, Marana scriveva:

È ben giusto che le cose rare state lungamente occulte si scuoprano in tempo, che Vostra Maestà regna, come è giustissimo, che chi le ha trovate le renda subito alla Maestà Vostra.

---

<sup>192</sup> Cesare Segre, *Costruzioni rettilinee e costruzioni a spirale nel «Don Chisciotte»*, in Cesare Segre, *Le strutture e il tempo*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 183-219: 187.

<sup>193</sup> «[C]ome si sa, purché sia vera, non c'è storia che sia cattiva. Se a questa un'obiezione può farsi per la sua verità, non potrà esser altra che di aver avuto per autore un arabo, perché si sa che è proprio degli uomini di tale nazione essere bugiardi; ma essendo nostri nemici, c'è da supporre che in questo caso siano stati più parchi che esagerati», Cervantes, *Don Chisciotte* cit., pp. 92-93.

<sup>194</sup> Farnetti, *Il manoscritto ritrovato* cit., p. 96.

Mahmut Arabo si tenne occulto in Parigi lo spazio di anni quarantacinque, servendo di segreto esploratore la Porta Ottomana [...]. Ha lasciato, Sire, copiosissime memorie scritte in arabo, che contengono tutto quello che egli ha potuto osservare di più notevole nella cristianità, e particolarmente nel regno di Vostra Maestà, [...] divise in lettere [...]. Ho cominciato à tradurre, Sire, le sue relazioni cadute nelle mie mani<sup>195</sup>.

Fin dalla dedica sono dunque rintracciabili tutti gli elementi essenziali del τόπος: il (presunto) autore è una spia Turca di nome Mahmut; il manoscritto originale, rinvenuto fortuitamente, è in lingua araba (e in forma epistolare). Marana non ha voluto assumersi la responsabilità della scrittura, investendosi dei soli ruoli di traduttore ed editore del testo. Ulteriori dettagli sono forniti nella prefazione *Al lettore*, in cui è spiegato che un letterato genovese trasferitosi a Parigi

avendo ritrovato in un segreto angolo della sua camera un fascio di scritture [...] si pose a ricercarne il contenuto. Ma sorpreso a prima vista dalla barbara letteratura era per lasciarle nel medesimo angolo sepolte, [...] allorché ogni cosa s'offerse allo sguardo con carattere, e stile aarabico, della cui lingua avendo egli qualche tintura, venne a scoprire finalmente materia di Stato, relazioni di pace, e di guerra, tutte le azioni del cardinal Giulio Mazzarini, gli ultimi moti della Francia, e i fatti più celebri di questo re, e del cristianesimo fino all'anno 1682<sup>196</sup>.

L'«italiano», perciò, si dedicò allo studio della lingua araba

e ben presto due importanti fatiche intraprese. La prima, di tradurre questi manoscritti nella favella Toscana, l'altra di esaminar diligentemente, come ha fatto, la verità delle cose scritte [...] confrontando i successi che narra, e i tempi colle storie correnti, e ricercando le memorie più sincere, e approvate, e ancora rivoltando archivii de' principi, e ministri. Compariranno dunque cinquecento e più lettere, ossia relazioni de' più grandi intrichi della Corte di Francia, e de' più nobili avvenimenti della Cristianità scritte a' varii ministri della Porta Ottomana<sup>197</sup>.

Marana si professava dunque secondo autore dell'opera, colui che avrebbe scoperto le carte (come si evince dalla dedica e non dalla prefazione, in cui parla di sé in terza persona, celando la sua identità dietro quella del letterato genovese emigrato in Francia)

---

<sup>195</sup> *L'Esploratore turco* cit., pp. III-V n.n.

<sup>196</sup> Ivi, pp. XV-XVI n.n.

<sup>197</sup> Ivi, pp. XX-XXI n.n.

e le avrebbe tradotte dall'arabo in italiano («favella Toscana»); egli sarebbe stato peraltro affiancato da un secondo traduttore dall'arabo (o dall'italiano) al francese, dal momento che *L'esploratore turco* uscì in duplice (ed unica) edizione, italiana e francese, a Parigi nel 1684 – ammesso e non concesso che entrambe le traduzioni non siano state opera dello stesso Marana. A differenza di quanto avviene nell'antecedente donchisottesco, le autorità qui citate a garanzia della veridicità dei fatti narrati sono due: il manoscritto ritrovato e la Storia. Lo stesso Marana, infatti, anticipando di circa un secolo colui che sancirà l'affermazione definitiva del *τόπος* nel romanzo moderno, Alessandro Manzoni, dichiarava di aver personalmente accertato l'autenticità di quanto riportato nelle carte, attraverso un minuzioso raffronto con opere storiografiche di varia natura: nel caso in cui il manoscritto non fosse sufficiente (rimaneva, tra l'altro, il problema della plausibile inaffidabilità dell'autore primo, in quanto arabo), è la Storia stessa a porsi come garante dell'autenticità dei fatti narrati<sup>198</sup>. Un'eventuale inattendibilità del manoscritto, tuttavia, oltre a mettere in discussione la veridicità degli eventi riportati, metterebbe altresì in discussione la sua funzione cautelativa nei confronti dell'autore (reale) del libro. In altre parole, la “maschera” verrebbe a cadere ed eventuali idee politiche compromettenti rinvenute nell'opera sarebbero attribuibili a colui che si dichiara semplice traduttore/editore. Ebbene, Marana prese precauzioni per far fronte anche a una simile eventualità, ricorrendo al «pretesto dell'osservatore orientale che immunizza l'autore dai pericoli di una presa di posizione diretta»<sup>199</sup>. Questo ulteriore stratagemma permette al

---

<sup>198</sup> «Taluni però di que' fatti, certi costumi descritti dal nostro autore, c'eran sembrati così nuovi, così strani, per non dir peggio, che, prima di prestargli fede, abbiam voluto interrogare altri testimoni; e ci siam messi a frugar nelle memorie di quel tempo, per chiarirci se veramente il mondo camminasse allora in quel modo. Una tale indagine dissipò tutti i nostri dubbi: a ogni passo ci abbattevamo in cose consimili, e in cose più forti: e, quello che ci parve decisivo, abbiam perfino ritrovati alcuni personaggi, de' quali non avendo mai avuto notizia fuor che dal nostro manoscritto, eravamo in dubbio se fossero realmente esistiti. E, all'occorrenza, citeremo alcuna di quelle testimonianze», Alessandro Manzoni, *I promessi Sposi*, a cura di Francesco de Cristofaro *et alii*, Milano, BUR, 2016, pp. 83-84.

<sup>199</sup> Almansi, «*L'esploratore Turco*» cit., p. 61.

romanzieri di dibattere, con il distacco dell'osservatore straniero (genovese o turco che sia) temi politici di grande attualità, facendo della propria opera il «capostipite di un nuovo genere letterario, il romanzo pseudo-orientale»<sup>200</sup>, che andrà progressivamente delineandosi ed affermandosi nel corso del secolo successivo e sarà definitivamente consacrato da Montesquieu con le sue *Lettres persanes*. L'apparato testuale e ancor più quello paratestuale rendono evidente che è la trattazione di queste tematiche ciò che stava più a cuore al genovese, molto più che il mostrarsi fedele paladino del principio di verisimiglianza. Del resto,

[c]ome accade quasi sempre agli scrittori che usano la finzione del manoscritto ritrovato, il Marana non cerca veramente di convincerci dell'autenticità del suo *Esploratore*, ma, nel momento stesso in cui afferma l'esistenza del personaggio, sembra quasi ammiccare al lettore e scoprire parte del suo gioco. I commenti contemporanei infatti mettono subito in dubbio l'esistenza dei manoscritti originali arabi e attribuiscono l'opera al presunto scopritore e traduttore delle lettere<sup>201</sup>.

L'ammiccamento di cui parla Almansi – che risulterà essere uno dei requisiti essenziali dei romanzi politici di età barocca – funge da campanello d'allarme per il lettore, cui l'autore chiede, sostanzialmente, complicità. L'espedito dell'osservatore orientale e quello del manoscritto ritrovato concorrono dunque alla “salvaguardia” del reale autore dell'opera, che evita così di assumersi apertamente la responsabilità dei non pochi passi in cui è rintracciabile una critica (tendenzialmente sottile e velata) delle strutture politiche e religiose della Francia e dell'occidente *tout court*.

---

<sup>200</sup> Ivi, p. 37.

<sup>201</sup> Ivi, p. 36.

## 2. *Il corriere svaligiato.*

Il τόπος del ritrovamento delle carte, nella sua variante tradizionale (il manoscritto ritrovato), attraversò, a partire dall'opera di Cervantes, tutto il secolo barocco, offrendo ai romanzieri secenteschi una comoda forma di camuffamento – comoda, in quanto luogo comune strutturato, canonizzato, legittimato dalla tradizione e particolarmente consono al genere romanzesco – della politica all'interno della narrazione. Come si è già avuto modo di accennare, tuttavia, esso poteva altresì presentarsi, nei romanzi secenteschi, sotto forma di “svaliglio del corriere”. La variante è, per la verità, di ascendenza primo-secentesca e presa in prestito dal genere del ragguaglio. Il motivo si ritrova, infatti, nei *Ragguagli di Parnaso* di Traiano Boccalini<sup>202</sup>, precisamente nel *Ragguaglio LVIII* della *Centuria Seconda*, ove si legge:

Tra i confini di Pindo e di Libetro lunedì notte fu assassinato un corriere straordinario, che alcuni prencipi grandi in molta diligenza avevano spedito verso il lago Averno. E perciocché il corriere non fu molestato nella persona, si è creduto l'eccesso non ad altro fine essere stato commesso, che per levargli le lettere, come seguì: perciocché solo li tolsero il piego, ch'egli aveva, diritto alle tre furie infernali, Aletto, Tesifone e Megera<sup>203</sup>.

Dal genere prosastico-satirico del ragguaglio, dunque, il motivo passò al genere romanzesco, dove riscosse un discreto successo e poté vantare numerosi imitatori<sup>204</sup>, tra i quali spicca Ferrante Pallavicino con il suo, appunto, *Corriere svaligiato*, cui spetta «il merito di aver assorbito all'interno della tradizione romanzesca, nella fattispecie epistolare, il τόπος dello “svaliglio” (e del relativo “corriere”)»<sup>205</sup>. L'opera pallaviciniana

---

<sup>202</sup> *De' Ragguagli di Parnaso. Di Traiano Boccalini romano. Centuria prima*, in Venetia, appresso Pietro Farri, 1612 e *De' Ragguagli di Parnaso. Di Traiano Boccalini romano. Centuria seconda*, in Venetia, appresso Barezzi Barezzi, 1613. Un terzo gruppo di ragguagli antispagnoli venne pubblicato postumo, nel 1614, col titolo *Pietra del paragone politico tratta dal monte Parnaso dove si trova i governi della maggior monarchia del universo*, impresso in Cormopoli [Venezia] per Ambros Teler. L'edizione di riferimento per il presente lavoro è Traiano Boccalini, *Ragguagli di Parnaso e scritti minori*, a cura di Luigi Firpo, 3 voll., Bari, Laterza, 1948.

<sup>203</sup> Ivi, II, p. 210.

<sup>204</sup> Cfr. Armando Marchi, *La rete di Ferrante, o le due imposture*, in Pallavicino, *Il corriere svaligiato* cit., pp. V-XXXII: VIII-IX.

<sup>205</sup> Farnetti, *Il manoscritto ritrovato* cit., p. 99.



si distingue non solo per la variazione sul tema del ritrovamento delle carte ma anche perché l'autore, a differenza di quanto osservato, ad esempio, per Cervantes o Marana, non si riserva alcuno spazio in sede prefatoria (o paratestuale che sia) «in cui stabilire una relazione verosimile fra le lettere [...], che compongono di fatto il romanzo, e la propria responsabilità quantomeno di editore»<sup>206</sup>. Egli si limita ad aprire la narrazione con una sorta di prologo, in cui è chiarito l'antecedente della vicenda:

Dubitò, sono alcuni mesi, un Prencipe d'Italia, che si negoziassero trattati a' suoi danni da' ministri di Spagna, avvezzi mai sempre al machinare sconvolgimenti nella felicità dell'altrui quiete. Volle però che fossero intercette le Lettere del Governatore di Milano, dirette a Roma, e a Napoli; sperando di poter con esse disingannare i propri sospetti, o porgli maggiormente in chiaro con la notizia che desiderava. Questa fu la cagione dello svaligio del Corriero di Milano ch'allora seguì [...]. Furono presentati a S. A. gli dispacci delle lettere, dalle quali trasse quelle sole che dal suddetto Governatore erano indirizzate al Vice Re di Napoli, e all'Ambasciatore di Spagna Residente in Roma. Consegnò le altre a' Cavalieri della Camera, i quali disegnaronvi sopra un delizioso trattenimento. [...] Con vivacità propria di Cortegiano, pronta al cercare occasioni di mormorare, concertarono d'aprire le lettere, e sodisfare alla curiosità d'intendere gli fatti altrui, propria di chi vive in un ozio sonnacchioso all'ombra de' Grandi<sup>207</sup>.

Dall'*incipit* dell'opera si apprende, dunque, che ci si troverà di fronte una serie di lettere (quarantanove, per la precisione) illecitamente sottratte ad un corriere, su ordine di un non meglio identificato «Prencipe d'Italia». La lettura ed il commento delle epistole costituiscono un passatempo ricreativo ideato da un manipolo di oziosi cortigiani. Chiarito ciò, è subito riportata la prima lettera, cui segue il relativo commento (schema che si ripete, sostanzialmente identico, per tutto il libro): nessuna specificazione ulteriore; nessuna precisazione sul ruolo dell'autore; nessuna informazione su come questi sia entrato in possesso delle missive. In sostanza, «la smentita di sé come autore riman[e]

---

<sup>206</sup> Ivi, p. 100. Una prefazione *A chi legge* naturalmente è presente (cfr. Pallavicino, *Il corriero svaligiato* cit., pp. 3-4); in essa, tuttavia, pur accennando ad alcune circostanze all'origine del libro, l'autore non chiarisce in alcun modo la propria posizione nei confronti del testo, preoccupato com'è di presentare brevemente l'argomento e, soprattutto, di prevenire eventuali critiche e/o condanne («[è] un libro fatto per giuoco, là dove si pretende che altri non debba prenderlo da dovero», ivi, p. 4).

<sup>207</sup> Pallavicino, *Il corriero svaligiato* cit., p. 5.

implicita nell'offerta del materiale epistolare»<sup>208</sup>; smentita evidentemente dovuta a ragioni prudenziali, molto più e prima che a scelte retorico-stilistiche o teorico-narrative.

Il *Corriero svaligiato* è stato definito da Armando Marchi un «*pamphlet epistolare*»<sup>209</sup>; sebbene esso presenti, a parere di chi scrive, tutti i requisiti per essere classificato come romanzo, l'etichetta coniata dal critico parmense risulta comunque particolarmente significativa: essa rende ragione dell'accesa polemica – tipica, appunto, del genere pamphlettistico – che scaturisce dalle pagine del *Corriero*, che si presenta come un concentrato di critica politica e religiosa<sup>210</sup>. L'autore di sdoppia, nel corso dell'opera, in una moltitudine di *alter ego* (costituiti dai quattro protagonisti<sup>211</sup>, dai mittenti e/o destinatari delle lettere riportate e dai personaggi citati o descritti nelle lettere stesse), moltiplicando i punti di vista ed esacerbando, in quest'ottica frammentaria e polifonica, la sua polemica. Se essa presenta talvolta toni ovattati, in special modo quando rivolta a personaggi tipici del genere satirico-parodico (musicisti, cortigiane, monache e via dicendo); altrove – ed in prevalenza – si manifesta in tutta la sua asprezza ed affonda le proprie radici nella realtà contemporanea (di cui enfatizza gli aspetti peggiori), ingenerando veri e propri atti d'accusa. Nessuno ne esce incolume: letterati, politici, chierici, principi, Spagnoli, Gesuiti, istituzioni laiche e religiose cadono gli uni dopo gli altri sotto i colpi della sferza pallaviciniana. Quella del giovane parmigiano è una contestazione duplice ed «*integralista* perché giocata sul doppio piano dello smascheramento dell'impostura etico-religiosa e dell'impostura politica»<sup>212</sup>. Ciò

---

<sup>208</sup> Farnetti, *Il manoscritto ritrovato* cit., p. 100.

<sup>209</sup> Marchi, *La rete di Ferrante* cit., p. IX.

<sup>210</sup> Si fa presente che, quando il testo fu sottoposto a revisione presso gli Uffici della Censura di Venezia, esso non ricevette obiezioni da parte dell'Inquisitore del Sant'Uffizio; a bloccare la pubblicazione fu il revisore laico, per motivazione politiche: gli attacchi ai sovrani stranieri contenuti nell'opera furono ritenuti inaccettabili. Tale testimonianza è indice della portata politica, prima e più che religiosa, dello scritto.

<sup>211</sup> Tra gli oziosi cortigiani dediti alla lettura e al commento delle lettere, «[e]rano quattro gli principali, cioè a dire il Marchese di Salsas, il Baron di Moinpier, il Conte di Spineda, e il Cavalier Sinibaldi», Pallavicino, *Il corriere svaligiato* cit., p. 5.

<sup>212</sup> Marchi, *La rete di Ferrante* cit., p. VI.

nonostante, due paiono incontestabilmente i bersagli più colpiti: il Papa e gli Spagnoli (questi ultimi rappresentati dal loro sovrano Filippo IV d'Asburgo, lo Spagnolo per antonomasia) non a caso definiti, nella lettera XXXV, i «due Diavoli d'Europa»<sup>213</sup>. Del giudizio del letterato incognito su Urbano VIII si è già avuto modo di rendere conto nel corso del presente lavoro, osservando come la polemica antipapale si sia inasprita nel corso della vita del libertino – assumendo toni sempre più duri e forma sempre più esplicita, fino ai libelli della cosiddetta “trilogia antibarberiniana” – e chiarendo quale prezzo Pallavicino dovette pagare per tale polemica. Diverso il tenore delle accuse rivolte al vicario di Cristo attraverso le pagine del *Corriero*. Per fare solo qualche (efficace) esempio, nella lettera II oggetto della polemica è la politica nepotistica di Urbano VIII: il mittente dell'epistola critica, prima con accenti comico-burleschi, poi con toni seri ed accusatori, la tendenza del pontefice a lasciare vacanti i seggi cardinalizi, sia per evitare di compiacere qualche potente, finendo però con lo scontentarne un altro, sia per conservare la carica a disposizione di amici, nipoti e protetti. Più articolato (per certi aspetti contorto) il meccanismo accusatorio nella lettera X, in cui sono brevemente esposte e commentate le vicende occorse a Lucca durante il Vescovato di Marc'Antonio Franciotti, che costarono alla città l'interdetto dal 1640 al 1643<sup>214</sup>. Il destinatario dell'epistola parrebbe aver criticato l'operato papale in occasione dei fatti di Lucca. Il mittente, fingendo di condannare il giudizio del destinatario, dunque di avallare la politica papale, pronuncia in effetti a sua volta una dura condanna della stessa: «ben era di dovere che, dopo l'aver molestati tutti gli Principi d'Europa, [il Papa] si rivolgesse a travagliare questo dominio [la Repubblica di Lucca], per mostrarlo soggetto a >Christo< e nel grembo della sua >Chiesa<»<sup>215</sup>. Il mittente arriva a giustificare l'opera del Vicario di

---

<sup>213</sup> Pallavicino, *Il corriere svaligiato* cit., p. 85.

<sup>214</sup> Ivi, pp. 24-27. Per un approfondimento della questione, si veda Girolamo Tommasi, *Sommario della storia di Lucca*, Bologna, Arnaldo Forni Editore, 1975, pp. 551 ss.

<sup>215</sup> Pallavicino, *Il corriere svaligiato* cit., p. 25.

Cristo attraverso l'esempio delle Sacre Scritture, ma è palpabile l'ironia delle sue affermazioni. Nella sua polemica antipapale, in effetti, Pallavicino dosò ed alternò spesso l'amaro sarcasmo alle accuse esplicite. Si legga, in proposito, la lettera XLI, il cui spunto è offerto dalla bolla *Universo per orbem* del 1642, con cui Urbano VIII ridusse le feste extradomenicali obbligatorie a trentaquattro l'anno:

Grande bisbiglio è stato a' giorni adietro in questa nostra Città per l'avviso venuto che S. Santità abbia levate diciotto feste. Chi diceva che il Papa aveva proibiti li Santi, chi aggiungeva che gli aveva banditi; chi in somma in un modo, e chi nell'altro descriveva scioccamente questa novità. Se avessero detto ch'egli aveva bandita la Santità, ciò non fora stata cosa nuova, perché non altrimenti ritruovasi esule da Roma la virtù, e ogni uomo da bene per li di lui costumi, e per lo tirannico governo de' Nipoti. Ma il dire d'avere esiliati li Santi, è un mostrarlo sì temerario, che abbia voluto porre la sua autorità in Paradiso<sup>216</sup>.

Prima di passare ad alcune osservazioni in merito alla polemica antispagnola e contro Filippo IV d'Asburgo (in emblematica rappresentanza dell'intera categoria), si fa presente che è la specie tutta dei principi ad essere posta sotto accusa nelle pagine del *Corriero*: essi agiscono, a detta di Pallavicino, contro la legge e non in conformità con essa; ingannano e frodano i propri sudditi, avendo a cuore unicamente il proprio personale tornaconto; «prescrivono il modo di rubbare, senza che apparisca specie di furto. Hanno anch'essi [come i ladri] il loro linguaggio, non inteso che da chi pratica gl'interessi di stato; hanno le loro arti, e particolari dogmi, tutti indirizzati al rapire l'altrui con leggiadria tale che s'obligano chi eziandio rimane da loro spogliato»<sup>217</sup>. E se ladri sono tutti i principi, principe dei ladri è Filippo IV d'Asburgo. Riferendosi al re di Spagna, nel commentare la lettera XXXII, il Barone di Moinpier afferma: «Osservato ho ben sì più fiate [...] qualmente nelle Cittadi comandate da questo regnante fiorisce con singlar

---

<sup>216</sup> Ivi, p.102.

<sup>217</sup> Ivi, p. 52. A pronunciare l'atto d'accusa è uno dei cortigiani protagonisti dell'opera, il Conte di Spineda.

pregio la professione de' ladri, e l'esercizio delle rapine, là onde ben può gloriarsi quel Re d'aver seguaci nella imitazione tutti li vassalli»<sup>218</sup>. E ancora a proposito di Filippo IV di Spagna e della sua condotta "criminale", nel commento alla lettera XXXIII, il Cavalier Sinibaldi afferma che egli è «sempre mendico, ancorché abbia inesausto l'oro: mercé de' molti ministri, ch'in non diversa forma trattano gl'interessi della corona, usando una indiscreta rapacità»<sup>219</sup>.

Papa e Spagnoli appaiono dunque bersagli privilegiati della polemica pallaviciniana. È tuttavia doveroso operare una precisazione: se la crociata antipapale dell'Incognito pare autentica, come conferma non solo (e non tanto) la sua presenza pervasiva nell'*opera omnia* dell'autore, quanto il fatto che questi fosse disposto a rischiare la vita pur di portarla avanti (cosa che, come noto, in effetti accadde), non altrettanto si può affermare con sicurezza circa la sua posizione nei confronti della monarchia spagnola: «non si può [infatti] considerare [con certezza] l'antispagnolismo della maggior parte dei letterati italiani [di epoca barocca] una lucida e consapevole scelta politica»<sup>220</sup>. Sebbene in disaccordo con Armando Marchi, che ha parlato, in proposito, di «dovere mondano, più che [di] opposizione»<sup>221</sup> – per lo meno nello specifico caso di Ferrante Pallavicino – rimane comunque indubbio che, rispetto a quella antipapale, la polemica antispagnola del libertino risulti più conformista rispetto all'ambiente in cui si muoveva l'intellettuale (ambiente veneziano ed incognito *in primis*) e vada in ogni caso ricondotta al generale clima politico-culturale dell'epoca e del contesto in cui egli si formò e visse.

---

<sup>218</sup> Ivi, pp. 77-78. La lettera qui commentata dal Barone sarebbe stata inviata da un cremonese, che si lamenta di non riuscire più ad esercitare la professione di ladro per la troppa concorrenza. Cremona era allora sotto la giurisdizione del governatore spagnolo di Milano, dunque dominio del Regno di Spagna. Nel commento i cortigiani giustificano la propensione al furto dei sudditi, laddove il primo a dedicarsi a tale attività criminale è il sovrano.

<sup>219</sup> Ivi, p. 81.

<sup>220</sup> Marchi, *La rete di Ferrante* cit., p. XXII.

<sup>221</sup> *Ibidem*.

Ad ogni modo, l'attitudine polemica di Pallavicino nel suo complesso resta peculiare; la sua critica raggiungeva spesso picchi estremi e richiedeva necessariamente una qualche forma di schermo per poter essere veicolata da un'opera narrativa, senza che l'autore fosse esposto a rischi eccessivi. Lo conferma il fatto, più volte ricordato, che il graduale assottigliarsi di tale schermo corrispose al progressivo avvicinamento al patibolo di Avignone, dove il libertino fu decapitato per volere di Urbano VIII. La forma di mascheramento scelta in occasione della composizione del *Corriero* è l'espedito dello svaligio, che consentì all'autore, seppure non esplicitamente (lo si è visto), di declinare la responsabilità di idee e posizioni affioranti in modo più o meno manifesto dall'opera, attribuendola ai mittenti delle singole lettere o ai commentatori delle stesse. Si noti che, di norma, le tesi più schiettamente antibarberiniane sono disseminate all'interno del corpo delle lettere; viceversa, quelle antispagnole sono veicolate dai commenti dei protagonisti alle stesse. Non può trattarsi di una casualità: indubbiamente, le prime dovevano essere avvertite dallo stesso autore come più pericolose (per ovvie ragioni politiche e geopolitiche) e necessitavano pertanto di essere camuffate con più attenzione. Lo spazio del commento doveva risultare più visibile rispetto al corpo delle lettere; di qui la scelta di demandare alla forma epistolare le critiche più pericolose (in cui, tra l'altro, proprio per lo stesso meccanismo della finzione dello svaligio è attivato un filtro ulteriore), alla forma dialogica quelle ritenute più innocue. In ogni caso, si trattava di tesi eversive, che esponevano (e di fatto esposero) l'autore (reale) a rischi non irrilevanti. Fu per questo che Pallavicino non poté affidarsi unicamente alla maschera dello svaligio del corriere e dovette ricorrere a mezzi più pratici, quali la pubblicazione clandestina ed il ricorso allo pseudonimo di Ginifacio (o Ginifaccio) Spironcini; mezzi che, evidentemente, risultarono di gran lunga meno efficaci di quanto auspicato.

A testimonianza della fortuna (dunque della diffusione) del *τόπος* in epoca barocca, se ne segnala la presenza, ancorché in forma parzialmente variata, in un'opera appartenente ad un genere letterario diverso da quello romanzesco. Nella prefazione *A chi legge* del primo volume dell'epistolario di Giovan Francesco Loredan<sup>222</sup>, fittiziamente attribuita all'ormai noto *alter ego* del patrizio veneziano, Henrico Giblet<sup>223</sup>, è scritto: «Queste [lettere], ch'io ti presento sono state raccolte da me, ò da gli Amici, a' quali sono state scritte, o da qualche confidente, che ha voluto involarle nello punto stesso, ch'egli le dettava»<sup>224</sup>. Loredan, in realtà, dopo una prima (vera o presunta) riluttanza a pubblicare il suo carteggio – affatto *sui generis*, per altro, per numero di lettere e di destinatari<sup>225</sup> – ne curò personalmente l'edizione: sottopose le lettere ad una scrupolosa correzione, le selezionò ed ordinò per argomento, ne eliminò la data e talvolta il destinatario, sostituendolo con un anonimo «Signor/a N.». Solo successivamente, come si è visto, nella prefazione al primo volume della raccolta, ricorse al motivo dello svaligio, facendo confessare al presunto collettore delle epistole di averne ricevute alcune sottratte nascostamente al loro autore (dunque svaligio del mittente, stavolta, e non del corriere). Nel caso in questione, tuttavia, è evidente che il ricorso al *τόπος* non risponde ad alcuna esigenza di camuffamento; ciò vale a dire che esso poteva essere sfruttato anche per esigenze e con scopi altri rispetto all'autotutela.

---

<sup>222</sup> *Lettere del signor Gio. Francesco Loredan* cit.

<sup>223</sup> Cfr. nota 124.

<sup>224</sup> *Lettere del signor Gio. Francesco Loredan* cit., p. 5.

<sup>225</sup> Per un approfondimento, si rimanda a Miato, *L'accademia degli Incogniti* cit., pp. 27-31.

### 3. *La chiave.*

Sebbene i motivi del manoscritto ritrovato e del corriere svaligiato si rivelassero strumenti accreditati (dalla tradizione), utili e produttivi, la forma di mascheramento avvertita come più sicura ed efficace dai narratori secenteschi – vista la frequenza con cui vi fecero ricorso – doveva essere la tutt’altro che inedita formula della chiave allegorica<sup>226</sup>. Essa aveva conosciuto grande fortuna in epoca medievale, nella duplice accezione di strumento ermeneutico – di esclusivo appannaggio, dunque, di interpreti e commentatori; e di figura retorica a disposizione dei produttori di letteratura, poeti *in primis*, che intendessero veicolare un messaggio “altro” celato dietro la lettera del testo. Gli autori medievali avevano sfruttato le enormi potenzialità comunicative della scrittura allegorica, potendo contare sulla pressoché esclusiva universalità della chiave interpretativa: la visione cristiana del mondo, concezione organica e solida che abbracciava tutti gli aspetti del reale, garantiva una sostanziale comunanza di coordinate culturali tra produttori e consumatori di letteratura e lo stabilirsi di un nesso affatto stringente tra allegorizzante ed allegorizzato, assicurando una discreta omogeneità nelle interpretazioni: nel momento in cui Dante allestiva magistralmente il suo discorso allegorico attraverso i versi della *Commedia*, non aveva motivo di temere che il suo messaggio “altro” potesse rimanere celato dietro la lettera del testo e che i suoi lettori rischiassero di non cogliere il “vero” significato della sua opera. L’allegoria medievale, pertanto, risultava di (relativamente) agevole decodifica e difficilmente si prestava ad essere sfruttata con finalità cautelative, come veicolo di messaggi cifrati e in qualche modo pericolosi. A partire dal XV secolo, tuttavia, quella particolare visione del mondo, essenzialmente cristiana ed universale, che aveva caratterizzato il Medioevo, iniziò ad incrinarsi, per frangersi irrimediabilmente in epoca rinascimentale e, soprattutto, barocca.

---

<sup>226</sup> Per un approfondimento sulla nozione di allegoria si rimanda alla nota bibliografica del presente lavoro.



L'allegoria sopravvisse ma mutò radicalmente fisionomia e procedimenti<sup>227</sup>: il mutato clima culturale rendeva più lasco il legame tra allegorizzante ed allegorizzato; la decodifica della chiave non era più garantita. In altri termini, il messaggio "vero", celato dietro quello letterale, si faceva realmente cifrato; l'allegoria diveniva inaccessibile, a meno che non se ne possedesse la chiave interpretativa. Ciò permise al linguaggio allegorico di essere sfruttato con finalità diverse rispetto al passato e, particolarmente, di offrire un utile ed accreditato (in virtù della sua tradizione secolare e del magistero di autorevoli classici) espediente per mascherare, sotto l'*integumentum* della favola, un messaggio altro, il "vero" messaggio dell'autore.

Molti i romanzieri secenteschi che ricorsero a tale espediente per nascondere la politica all'interno delle loro narrazioni, allestendo opere (almeno parzialmente) allegoriche<sup>228</sup>. Già i contemporanei – e, sulla loro scorta, i critici dei secoli successivi – individuavano nel più volte citato John Barclay, autore dell'*Argenis* (1621), l'iniziatore indiscusso di tale prassi. A lui facevano costantemente riferimento i prosatori italiani: di citazioni, traduzioni o parafrasi della sua *Argenis* traboccano gli apparati prefatori dei romanzi barocchi<sup>229</sup>. Ad importare il fenomeno nella penisola fu tuttavia il consueto

---

<sup>227</sup> Se il magistero di Aristotele ed il primato della *mimesis* non resero il sedicesimo secolo un periodo particolarmente favorevole alle scritture allegoriche (che pure, naturalmente, non scomparvero), il Seicento, viceversa, fu il secolo delle allegorie, che ben si sposavano con i principi cardine della poetica barocca.

<sup>228</sup> Nel suo volume intitolato *Materiali intorno all'allegoria*, Francesco Muzzioli ha affrontato il problema del rapporto tra allegoria e narrazione, cfr. Francesco Muzzioli, *materiali intorno all'allegoria*, Roma, Lithos, 2010, pp. 135 ss. In particolare, egli si è chiesto se sia possibile un'«allegoria del romanzo» ed ha analizzato i «modi con cui l'allegoria s'insinua nella narrazione», ivi, p. 137. Sebbene egli si riferisse al romanzo moderno (e postmoderno), il suo discorso pare estendibile al genere romanzesco *tout cour*. In effetti, la questione era stata già posta da uno dei massimi teorici del romanzo, Michail Bachtin. Al momento di analizzare le figure del furfante, del buffone e dello sciocco nel romanzo, egli aveva registrato: «una particolare difficoltà è rappresentata dal problema dell'*allegoria prosastica* [...]. Con l'allegoria nel romanzo è entrata una particolare complessità a più piani», Michail Bachtin, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 2001, p. 312. Sebbene neppure Bachtin si riferisse specificamente al romanzo barocco – grande assente, per la verità, nell'opera del critico russo – il passo citato testimonia che esiste un rapporto stringente tra allegoria e prosa romanzesca e che la presenza della prima nella seconda moltiplica i piani della narrazione, rendendone più complessa la decodifica e l'analisi.

<sup>229</sup> Citazioni, riprese e traduzioni più o meno letterarie non si limitavano, in verità, agli apparati paratestuali ma finivano per invadere (letteralmente) i romanzi stessi. Si pensi, per fare un solo esempio, a *La lucerna* di Francesco Pona (1625). La protagonista eponima, Lucerna, ha vissuto diverse vite, reincarnandosi innumerevoli volte, in base al principio della metempsicosi; il romanzo è sostanzialmente il resoconto delle

Giovanni Francesco Biondi, con la sua *Eromena* (1627)<sup>230</sup>, la cui edizione anticipò di due anni la traduzione italiana dell'*Argenis* ad opera di Francesco Pona (1629).

I romanzieri in questione allestivano dunque opere (o brani) di carattere generalmente erotico o eroico, celando, dietro la lettera del testo, un sottotesto allegorico, accessibile solo a coloro che ne possedessero la chiave interpretativa. Tale chiave poteva presentarsi in forma più o meno criptica e concretizzarsi in vario modo, come si osserverà nelle pagine che seguono. In ogni caso, essa aveva il duplice compito di nascondere e al contempo svelare un senso altro rispetto a quello letterale. Come anticipato, il ricorso alla chiave allegorica si rendeva talvolta necessario per motivi cautelativi; lo si evince in modo inequivocabile dalle parole rivolte da Ferrante Pallavicino *A chi vuol leggere*, in apertura della sua *Taliclea*:

La notizia di ciò, sopra di cui fondate sono almeno alcune parti di questa favola, m'ha necessitato ad oscurità non ordinaria. Il parlar da scherzo, per esser troppo chiaro, cagionati ha a taluno danni da vero. Non mancano nel mondo principi, i quali, non che aperti rimproveri, semplici sospetti presi s'hanno per stimoli ad ingiuste vendette<sup>231</sup>.

---

vite precedenti fatto da Lucerna al suo padrone, Euret Misoscolo (*alter ego* dell'autore). La presenza del narratore franco-scozzese e del suo capolavoro nell'opera poniana è evidente, a tratti ingombrante: il primo libro (*Sera prima*) contiene una riduzione dell'opera di Barclay, alla cui traduzione Pona stava lavorando in quegli stessi anni (cfr. Francesco Pona, *La lucerna*, a cura di Giorgio Fulco, Roma, Salerno, 1973, pp. 43-83); in una vita precedente, Lucerna si è reincarnata nella protagonista dell'*Argenis* («Nacqui figliola di Meleandro re di Sicilia e il mio nome fu Argenide»... , ivi, p. 43) e nello stesso John Barclay, celato dietro lo pseudonimo anagrammatico di Annigio Calirabo (cfr. ivi, pp. 266-288); al terzo libro (*Sera terza*), infine, Pona ha inserito la sua dichiarazione di poetica, che di fatto parafrasa il manifesto narrativo di Barclay, rinvenibile nell'appello al *Giudizioso lettore* e al *libro secondo* dell'*Argenis*. Si tratta, chiaramente, di un caso eclatante, ma simili riferimenti, ancorché meno vistosi, sono rintracciabili in decine di romanzi coevi.

<sup>230</sup> Di entrambi i romanzi, *Argenis* ed *Eromena*, e della loro portata allegorico-politica si tornerà a parlare a breve in maniera approfondita. Si è detto che la critica ritiene gli autori dei romanzi appena citati i pionieri del romanzo allegorico (etichetta forse impropria) di epoca barocca, perlomeno per quanto riguarda l'area italiana. Esiste, invero, almeno un romanzo con un chiaro (a parere di chi scrive) impianto allegorico-politico, pubblicato quasi dieci anni prima dell'*Argenis*: si tratta del più volte citato *Brancaleone* di Giovan Pietro Giussani *alias* Latrobio, di cui si tratterà esaustivamente più avanti.

<sup>231</sup> *La Taliclea di Ferrante Pallavicini libri quattro*, in Venetia, presso Giacomo Sarzina, 1636, p. VI n. n. Il concetto era stato già chiarito da John Barclay, nelle pagine dell'*Argenis*. Sebbene egli sia il punto di riferimento per la maggior parte dei romanzieri italiani, si è scelto di sorvolare qui sulle sue dichiarazioni (sulle quali comunque si avrà modo di tornare in maniera approfondita), per privilegiare quelle dei romanzieri italiani.

Il ricorso alla maschera letteraria per velare con «oscurità non ordinaria» i fatti storici «sopra di cui fondate sono almeno alcune parti» del romanzo, è ricondotto dall'autore alla funzione prudenziale della scrittura a chiave: esso si mostra strumento indispensabile per il conseguimento di una *libertas scribendi* altrimenti preclusa al romanziere<sup>232</sup>. Tale ragionamento è valido per la maggior parte dei romanzi (o dei passaggi) allegorici di epoca barocca.

Se è dunque indubbio che la funzione primaria della chiave fosse quella di tutelare l'autore del testo – e conseguentemente i suoi lettori – ed alterare i messaggi di natura politica e i riferimenti alla realtà contemporanea potenzialmente pericolosi, camuffandoli dietro le vicende eroiche e sentimentali dei protagonisti; è altrettanto vero che la chiave letteraria poteva soddisfare anche altre esigenze, come spiega lo stesso Pallavicino poco oltre, nella medesima dedica. In polemica con «alcuni nuovi Catoni», sostenitori della politica culturale barberiniana, che «scherni[vano] simili [alla *Taliclea*] favolose composizioni, come scherzi o vanitadi», egli affermava:

Non si ricordano quanto appresso tutte le nazioni in quei secoli stimati felici fosse consueto il favoleggiare, non sotto altro velo comprendo la sublimità de' divini misterii, né sott'altr'abito pubblicando i lor saggi documenti, in guisa che non altrove meglio che nelle favole riserbato stimavano il miele delle più sollevate e giovevoli dottrine<sup>233</sup>.

Il riferimento è chiaramente all'oraziana poetica del *miscere utile dulci*, di cui si è già discusso in relazione al romanzo barocco *tout court*. Il passo appena citato è testimonianza del fatto che il ricorso alla chiave allegorica poteva rispondere ad una diversa esigenza, supplementare o alternativa, rispetto a quelle prudenziale: la chiave, di

---

<sup>232</sup> D'altra parte, il fatto che l'allegoria potesse servire a superare la censura e come *escamotage* per l'esibizione del proibito è risaputo e dimostrato da innumerevoli esempi tratti dalla letteratura e da altre forme di espressione artistica, risalenti ad epoche diverse. Nel volume già citato, Muzzioli porta ad esempio alcune pitture allegoriche di stampo edonistico raffigurate da Giotto nella Cappella degli Scrovegni di Padova, cfr. Muzzioli, *Materiali intorno all'allegoria*, cit., pp. 97 e ss.

<sup>233</sup> *La Taliclea*, cit. p. VII n. n.

fatto, sdoppiava il romanzo, il suo significato ed il messaggio da esso veicolato. Ciò, da un lato, consentiva ai narratori di somministrare la medicina (senso allegorico) addolcendola con il miele (senso letterale), conciliando in tal modo finalità didattica ed edonistica, istruendo e al tempo stesso intrattenendo i lettori; dall'altro, permetteva loro di assicurarsi il successo presso un pubblico più ampio rispetto al circoscritto numero di "iniziati" in possesso del codice di accesso al significato allegorico. È infatti evidente che non tutto il pubblico di lettori possedesse gli strumenti per accedere a questo senso altro, anche e soprattutto in virtù di quanto sottolineato poco sopra relativamente all'allentamento del nesso allegorizzante-allegorizzato cui si assistette in età barocca: ebbene, l'*integumentum* rendeva comunque appetibile il romanzo al resto dei lettori (i "non iniziati").

Va infine ricordato che, nel corso del «secolo dei romanzi», quella del romanzo allegorico "a chiave" (o almeno con alcuni passaggi in chiave) divenne una vera e propria moda: «[a]ll'interno della più ampia vicenda del romanzo barocco e delle favole istoriate, la storia delle scritture a chiave gode[te] di un periodo di particolare fortuna nel corso degli anni Venti e Trenta del Seicento»<sup>234</sup>. Con ciò si intende chiarire che non tutti i passaggi allegorici dei romanzi secenteschi nascondono riferimenti ad eventi o personaggi della realtà contemporanea né tantomeno messaggi politici eterodossi; il ricorso alla chiave poteva rispondere a semplici scelte retorico-stilistiche, in larga parte dipendenti dal successo di pubblico che le stesse scritture a chiave riscontravano al tempo (e si è già accennato a quanta parte la poetica del successo avesse nelle scelte dei romanzieri barocchi). È bene dunque procedere con cautela in quello che si configura

---

<sup>234</sup> Invernizzi, *L'Argenis di John Barclay* cit., p. 183. Per altro, «il ricorso all'espedito delle strutture narrative a chiave non fu limitato esclusivamente all'ambito delle prose romanzesche, ma incontrò fortuna e consensi anche nel genere novellistico», *ivi*, p. 184.

come un terreno piuttosto scosceso, per evitare di incorrere in fraintendimenti e in attribuzioni di sovrasenso arbitrarie o ingiustificate.

In sintesi, il ricorso ad una scrittura cifrata offriva ai narratori notevoli opportunità: concedeva loro un'altrimenti inesercitabile *libertas scribendi*, garantendo la possibilità di veicolare più livelli di significato attraverso i loro scritti; metteva al riparo da possibili ripercussioni (che più spesso si concretizzavano sotto forma di censura ma potevano arrivare ad incarcerazioni e perfino a condanne a morte); ampliava considerevolmente la fetta di pubblico cui le loro opere erano rivolte. Non si trattava, tuttavia, di una scelta esente da problemi ed incognite, soprattutto in termini di efficacia e chiarezza. Evidentemente, la chiave poteva essere troppo lasca, dunque risultare inefficace come strumento cautelativo, o, viceversa, eccessivamente criptica, alterando, compromettendo e perfino interrompendo il processo comunicativo. Nel primo caso, a rischio (rischio proporzionale al livello di eversione ed eterodossia del sottotesto) erano la circolazione dell'opera e perfino l'incolumità dell'autore e del suo pubblico; basti pensare alla triste sorte – caso limite, per la verità – toccata a Ferrante Pallavicino. Nel caso opposto, una maschera eccessivamente coprente rischiava di rendere ambiguo o perfino inaccessibile il significato altro del testo stesso. Si prenda ad esempio la vicenda esegetica dell'*Eromena* di Francesco Biondi: fin dal XVIII secolo «si è [...] instaurata una piccola tradizione, che vuole l'*Eromena* una sorta di narrazione delle vicende che riguardano Federico V Elettore Palatino e sua moglie Elisabetta, figlia di Giacomo I»<sup>235</sup>, dovuta alla lettura che del romanzo diede Christian Gryphius nel suo *Apparatus sive dissertatio isagogica de scriptoribus historiarum saeculi XVII illustrantibus* (1710), fornendo una puntuale chiave interpretativa dei personaggi biondiani<sup>236</sup>. Tale interpretazione, passata

---

<sup>235</sup> Getrevi, *Dal picaro al gentiluomo* cit., p. 59.

<sup>236</sup> *Christiani Gryphii... apparatus sive dissertatio isagogica de scriptoribus historiam saeculi XVII illustantibus*, Lipsia, Apud Thomam Fritsch, 1710, p. 166.

in giudicato – ed anzi riconfermata – nel corso dei secoli successivi, fu messa in discussione e puntualmente smentita da Paolo Getrevi nel 1986, quando il critico ha sancito «l'improponibilità di abbinare le vicende personali di Federico [V del Palatinato] ai nuclei portanti della struttura narrativa dell'*Eromena*»<sup>237</sup>, pur confermandone la poetica di cifra storico-politica<sup>238</sup>. D'altra parte, i romanzieri barocchi erano ben consci dell'eventualità di essere fraintesi (celare nella «favola sensi storici [...] è un'occasionar mille chimere, le quali hanno per proprietà l'opporli per diametro all'intenzione dell'autore»)<sup>239</sup> e tentavano di prevenirla affidandosi, come di consueto, all'apparato paratestuale, mettendo in guardia – per così dire – il lettore.

Altrettanto elevato era il rischio di inaccessibilità del “vero” significato delle scritture a chiave, qualora esso rimanesse completamente celato dietro il senso letterale. Pienamente consapevole di tale possibilità doveva essere Vincenzo Nolfi (Fano, 1594 – 1665) quando, nelle pagine prefatorie del suo antiromanzo *Elena restituita alla fama della pudicitia* (1646), scriveva:

Il pretendere sotto nomi anagrammatici e colla coperta delle favole di palesar quegli accidenti che non è lecito di commetter alla libertà dell'historia, è un irragionevole pretesto, con ciò sia che l'età corrente (a cui son essi molto ben noti) non ha di huopo di rintracciarli sotto la maschera e le future li riceveranno come tanti Amadigi e Tristani, e di questi diranno ciò che di quelli fu detto: "Ecco quei che le carte empion di sogni!" [F. Petrarca, *Triumphus Cupidinis*, III, 79] Godono all'incontro alcuni di quel soave prurito che recano in cotali composizioni alla libidine delle orecchie la magnificenza del carattere, la nobiltà degli ornamenti, la pregrinità de' concetti ingegnosi e la ricchezza delle inculcate sentenze, ma alla fine, se voglion confessar il vero, accade loro ciò che a quel Lacedemone avvenne, che dopo

---

<sup>237</sup> Getrevi, *Dal picaro al gentiluomo* cit., p. 70.

<sup>238</sup> La presenza della chiave nel romanzo biondiano risulta, secondo l'interpretazione di Getrevi, confermata; essa tuttavia rimanderebbe ad un livello ideologico generale e non a precisi riferimenti storico-politici o biografici, legati alla figura di Federico V del Palatinato. Tesi simile, del resto, era stata già sostenuta, una decina di anni prima, dal critico tedesco Gerhard Dünnhaupt, che aveva definito l'opera di Loredan, un testo in cui «only a limited number of senses are based on actual events, and moreover some of these do not fit together either historically or geographically», Gerhard Dünnhaupt, *Giovanni Francesco Loredan's Novel "La Dianea": Its Structure and Didactic Aims*, in «Studi Secenteschi», XVI, 1975, pp. 43-52: 44. La questione sarà ripresa al capitolo successivo.

<sup>239</sup> *La Taliclea*, cit. p. VI n. n.

aver istentato un intero giorno a prender un uccello, e quello trovato senza carne esclamò  
"Vox quidem tu es, praeterea nihil" [E. Roterodamus, *Apophtegmatum libri*, II, 13]<sup>240</sup>.

Il rischio non si presentava tanto (o solo) presso i lettori contemporanei, che avevano consapevolezza e familiarità con i fatti storico-politici cui i romanzi alludevano, quanto presso i fruitori di epoche successive: all'aumentare della distanza storica da eventi e personaggi celati nelle narrazioni, il rischio di incomunicabilità cresceva esponenzialmente. Problema non dissimile si poneva allorché i riferimenti fossero a situazioni tutt'altro che notorie, a fatti e figure "minori" della storia contemporanea o addirittura a vicende autobiografiche. Per ovviare al problema, i romanzieri dichiaravano palesemente, nelle pagine prefatorie delle loro opere, la presenza della chiave; richiedevano, più o meno esplicitamente, uno sforzo interpretativo da parte del pubblico (strizzavano – per così dire – l'occhio al lettore); inserivano nomi anagrammatici di agevole decodifica o – caso limite – squarciavano letteralmente il velame della maschera laddove l'esigenza di comunicatività risultasse impellente<sup>241</sup>. Si pensi all'*Orestilla* (1652) di Girolamo Brusoni, «romanzo difficilmente decifrabile sia per la complessità della chiave sia per l'interferenza tra i piani dell'allusione autobiografica e della rappresentazione allegorica della grande storia europea»<sup>242</sup>. In esso sono rintracciabili diversi degli *escamotage* a disposizione dei narratori per far fronte al rischio di incomunicabilità. Anzitutto, nell'appello *Al lettore*, Brusoni avvertiva:

Questa calamità universale de' tempi correnti, che tronca l'ali a' belli ingegni, perché non volino a proprio gusto per l'aria libera delle carte, m'ha sforzato a storpiare i più bei membri, che formassero il corpo di questa principessa con levarne i più spiritosi e frizzanti tratti e trascorsi; e ad oscurare insieme l'aria nativa del suo volto abbigliandola d'un portamento straniero, e trasportandola dal moderno clima italiano sotto l'antico cielo dell'Attica. Ma perché non fu mai male al mondo, da cui non si potesse trar qualche bene; anche da questo

---

<sup>240</sup> Non essendo stato possibile rintracciare copia del testo, pubblicato a Venezia nel 1646, (pare) presso Pietro Pinelli, si cita da Albertazzi, *Romanzi e romanzieri* cit., pp. 180-181.

<sup>241</sup> Opportuni esempi di tali strategie saranno forniti in fase di commento ai singoli romanzi.

<sup>242</sup> Invernizzi, *L'Argenis di John Barclay* cit., p. 201.

disordine s'è spiccato un nuovo ordine di favola, che trasformando Orestilla in Lisaura verrà parimente a congiungerla col Filiterno con l'infanta regina, e con l'istoria macedonica. [...] Tanto ho voluto dirti, lettore, per sollevarti dal fastidio d'interpretar queste carte; mentre d'innumerabili personaggi, che si raggirano con mille varietà d'accidenti, di fortune, e d'affetti attorno ad un sol personaggio in un sol viluppo di favola; due solo vi compariscono col proprio nome e quasi col proprio volto<sup>243</sup>.

Il clima politico-culturale costringeva l'autore ad autocensurarsi, ricorrendo ad una chiave geografica e celando dietro una maschera dalle fattezze greche ed arcaiche il volto italico e contemporaneo della sua storia<sup>244</sup>. Ciò rischiava tuttavia di compromettere la comunicabilità del suo messaggio presso i lettori a lui contemporanei – e di fatto la compromette presso i lettori di oggi – ed imponeva all'autore di stabilire un contatto diretto, un rapporto di complicità con gli stessi lettori. La necessità cautelativa, inoltre, confliggeva con la volontà polemica (e vendicativa) dell'autore; di qui la scelta di non censurare, né di alterare in alcun modo, i nomi dei due personaggi – Giovan Battista Settimo e consorte – ritenuti responsabili della (breve) permanenza in carcere di Brusoni nel 1644 (è qui che il piano autobiografico si interseca con quello storiografico-narrativo)<sup>245</sup>.

Possibili inconvenienti – e relative misure precauzionali – a parte, la scrittura cifrata si rivelava strumento preziosissimo per i romanzieri secenteschi, in virtù delle sue potenzialità espressive e della sua versatilità.

---

<sup>243</sup> *La Orestilla di Girolamo Brusoni. Alla Serenissima Principessa Maria Gonzaga Duchessa di Mantoua e di Monferrato & c.*, in Venetia, appresso li Guerigli, 1652, pp. IX-XI n. n.

<sup>244</sup> Si fa presente che, in un'occasione, Brusoni ricorre anche al τόπος delle carte ritrovate: al *Racconto quarto*, egli riporta il contenuto di una lettera che allude palesemente alla disfatta spagnola presso Rocroi, cfr. *La Orestilla* cit., pp. 149-152.

<sup>245</sup> Per un approfondimento sulla biografia di Girolamo Brusoni, si veda la voce Brusoni, Girolamo in DBI, XIV, pp. 712-720. La prigionia è descritta dall'autore stesso in *Il camerotto di Girolamo Brusoni*, in Venetia, per Francesco Valvasense, 1645. Si segnalano, infine, i lavori Liliana Grassi, *Una nuova interpretazione autobiografica dell'«Orestilla» di Girolamo Brusoni*, in «Studi secenteschi», LI, 2010, pp. 37-106; e Lucinda Spera, *Girolamo Brusoni storico e narratore*, in Carminati, Clizia, Nider, Valentina (a cura di), *Narrazione e storia tra Italia e Spagna nel Seicento*, Trento, Università degli Studi di Trento, Dipartimento di Studi letterari, linguistici e filologici, 2007, pp. 367-392.



Anzitutto, la maschera allegorica poteva essere più o meno “coprente”. Non sempre, per la verità, i narratori si trovarono nella possibilità di scegliere il “livello di sicurezza” della chiave adottata (talvolta, come si è visto, esso era imposto da circostanze esterne alla loro volontà); ciononostante, è evidente che il senso politico di alcune scritture sia più agevolmente accessibile, perfino per il lettore di oggi, rispetto ad altre di più ardua (quando non impossibile) decodifica. A determinare un travestimento più o meno blando concorrevano dunque una serie di fattori: pericolosità dei riferimenti e delle allusioni contenute nel testo, area geografica e socioculturale di provenienza del romanziere<sup>246</sup>, necessità o volontà di chiarezza e via dicendo.

Una forma piuttosto rudimentale, ancorché estremamente produttiva, di scrittura cifrata prevedeva il ricorso a nomi anagrammatici o allusivi. La chiave anagrammatica non presentava particolari difficoltà di decodifica per il pubblico secentesco (la situazione si complica, e non poco, per il lettore di oggi<sup>247</sup>); viceversa, e proprio in virtù della sua trasparenza, essa non offriva uno schermo resistente contro ripercussioni di varia natura. Ciononostante, essa doveva essere ritenuta particolarmente efficace, vista la sua straordinaria fortuna. Tra gli altri, se ne servirono Giovan Francesco Loredan, Ferrante Pallavicino, Francesco Belli e Guidubaldo Benamati.

A proposito della *Dianea* di Giovan Francesco Loredan (1635), il già citato erudito tedesco Christian Gryphius scriveva:

Solent enim subinde scriptores isti lucem historicam umbris commentorum involvere et quod aperte profiteri minus tutum erat, sub peregrino habitu lectoribus cordatis exponere. Iohannes certe Franciscus Lauredanus, senator venetus magni nominis, in venustissima fabula, cui *Dianae* nomen imposuit, insidias a Wallenstenio Ferdinando II structas, operose delineat. Ubi rex *Dianderfus* est Ferdinandus; rex *Vesatorum*, Gustavus; *dux Lovastinus*, Walenstein;

---

<sup>246</sup> È noto, ad esempio, che i romanzieri di area veneta, veneziani *in primis*, godettero di un discreto margine di libertà in tal senso, grazie alla protezione degli intellettuali – Loredan ed Accademia degli Incogniti in prima fila – e perfino della stessa classe dirigente della Repubblica, cfr. *supra*.

<sup>247</sup> Si veda, poco oltre, la chiave anagrammatica de *L'ambasciatore invidiato* di Ferrante Pallavicino (1639).

*Zenlit*, Litzen; *rex Gallorum*, rex Hispaniarum; *dux de Riase*, Feria; *Princeps Catanosae*, magni Hetruriae duci fratres; *monarcha Belgarum Aquitorum et Celtarum*, rex Galliae; *comes Lagassus*, Galassus; *Boeotia*, Bohemia<sup>248</sup>.

Al nobile veneziano è stato sufficiente ricorrere a nomi anagrammatici o allusivi (Dinaderfo/Ferdinando, Lodafo/Gustavo Adolfo di Svezia, Beozia/Boemia e via dicendo) per fornire al lettore sicure coordinate storiche di riferimento: ciò a cui il più ampio passaggio allegorico del romanzo in questione (al principio del secondo libro) smaccatamente allude è inequivocabilmente la vicenda di Albrecht Wenzel Eusebius von Wallenstein (Hermanice, Boemia Orientale, 1583 – Cheb, 1634)<sup>249</sup>. È evidente che si tratta, nel caso specifico, di una chiave tutt'altro che criptica, ancora oggi agevole da sciogliere<sup>250</sup>. Analogo discorso vale per gli altri passi allegorici del romanzo (sui quali si avrà modo di tornare) dedicati alla storia contemporanea, che consistono in critiche nei confronti dell'Ordine dei Cavalieri di Malta e della Curia Pontificia e nella celebrazione del mito di Venezia. Diversi gli stratagemmi usati da Loredan, in alternativa o in aggiunta ai nomi anagrammatici, per mascherare tali riferimenti, ma mai particolarmente complessi. Se, dunque, lo scrivere nell'imminenza dei fatti suggeriva di adottare un atteggiamento prudentiale, è indubbio che Loredan non necessitasse di particolari precauzioni: la sua posizione politica e sociale gli garantiva, almeno all'interno della Repubblica di Venezia, una sorta di immunità; i riferimenti erano alla storia europea

---

<sup>248</sup> *Christiani Gryphii... apparatus* cit. pp. 165-166.

<sup>249</sup> La vicenda del Duca di Wallenstein, oltre ad essere particolarmente affascinante per la sensibilità secentesca, ben si prestava ad occupare le pagine di un romanzo, presentando essa stessa forti tinte romanzesche. Per un approfondimento sulla figura del generale boemo e sulla sua straordinaria fortuna letteraria si leggano Golo Mann, *Wallenstein*, Firenze, Sansoni, 1981 e Steffan Davies, *The Wallenstein Figure in German Literature and Historiography 1790-1920. (Modern Humanities Research Association Texts and Dissertations 76)*, London, Maney Publishing, 2010.

<sup>250</sup> Se ancora oggi si individuano agevolmente le figure storiche celate dietro ai personaggi fittizi, l'associazione doveva essere ancor più meccanica negli anni a ridosso dell'edizione del romanzo; si tenga infatti presente che le imprese del Duca di Wallenstein ebbero enorme risonanza nell'Europa secentesca e che si trattava di fatti pressoché contemporanei alla stesura dell'opera (la *Dianea* fu edita nel 1635, ad appena un anno dalla scomparsa del generale boemo).

(prima e più che a quella italiana); la sua vena polemica era tutt'altro che tagliente, ben lontana dall'irriverenza e spregiudicatezza di quella pallaviciniana.

Ampio ricorso a nomi anagrammatici fece anche lo stesso Ferrante Pallavicino nella stesura de *L'ambasciatore invidiato* (1639); lo dichiarava apertamente egli stesso nella prefazione *A chi legge*:

L'autore altro non v'ha impiegato di suo che la penna e questa nemmeno poteasi dir sua, mentre ogn'altro particolar vedeasi obligata a servire. L'avvenimento è verissimo, occorso non sono molti anni, non dico secoli, né lustri; trasformato è solamente con la variazione de' nomi, per occultare col velo della segretezza quelli che con la malignità si vedono esposti a vituperi. S'è posta in fronte l'invidia, più tosto che l'innocenza di questo soggetto, affinché tu o lettore t'accinga all'impresa di scorrer questi fogli con l'intenzione di compatire<sup>251</sup>.

È dunque l'illusionista stesso a svelare il suo trucco: dietro facili anagrammi si riconoscono agevolmente le coordinate geografiche della vicenda (Regno di Ganspa/Spagna, Dirdam/Madrid, Regno di Licipsia/Sicilia, Enisma/Messina, Melarpo/Palermo) e i nomi di alcuni illustri personaggi della storia coeva (Conte di Alvoires/Olivares). Stando alle dichiarazioni di Pallavicino, l'espedito della *variatio nominum* risponderebbe alla necessità di risparmiare «vituperi» a personaggi ed istituzioni «denunciati» nel corso della narrazione. Ma la chiave anagrammatica aveva altresì lo scopo di tutelare gli stessi lettori e, soprattutto, l'autore del testo, come conferma inequivocabilmente il fatto che la prima edizione del romanzo uscì sotto lo pseudonimo di Alcinio Lupa, chiaro anagramma di Pallavicino<sup>252</sup>. La scarsa complessità della maschera adottata può forse giustificarsi con il fatto che l'opera alludeva ad un episodio «minore» della storia coeva o comunque geograficamente decentrato. È doveroso aggiungere, inoltre, che, se è vero che tutti gli anagrammi presenti nel testo sono di

---

<sup>251</sup> La citazione è tratta dall'edizione Turrini del 1654, *L'ambasciatore invidiato di Ferrante Pallavicino al Senato Illustriss. di Messina*, in Venetia, appresso il Turrini, 1654, p. 6.

<sup>252</sup> Il romanzo uscì a Venezia nel 1639, dai torchi di Cristoforo Tomasini, con il titolo completo di *L'ambasciatore inuidiato d'Alcinio Lupa. Al Senato illustrissimo di Messina*.

immediata decodifica, resta tutt'oggi irrisolta la questione del protagonista, Albisio: non risulta attualmente alcuna valida proposta di interpretazione (sempre ammesso che si tratti di un personaggio storico e non romanzesco), ma sulla questione si avrà modo di tornare in maniera approfondita.

Ad alcuni anni di distanza, nel suo romanzo dal titolo *Accidenti di Cloramindo* (edito a Venezia, presso i Bertani, nel 1639), Francesco Belli si serviva di «una trasparente chiave anagrammatica per descrivere le coordinate geografiche di un racconto che raccoglie al suo interno ulteriori episodi allegorici»<sup>253</sup>: il cavaliere eponimo lascia la patria, la Ghenuria/Ungheria, per intraprendere un lungo viaggio, in compagnia del fedele Sigrido, attraverso la Vastria/Austria, con tappa a Nieuna/Vienna, la Behomia/Boemia, l'Usveia/Svevia, la Magernia/Germania, la Conafria/Franconia, la Risfia/Frisia, la Naldoa/Olanda e, infine, la Finacra/Francia<sup>254</sup>. «La decodifica della cifratura delle coordinate geografiche è di facile accesso e rappresenta una delle strategie dispiegate dal letterato vicentino nella tensione verso una scrittura romanzesca realistica»<sup>255</sup>, più che rispondere a particolari esigenze cautelative.

Diverso il caso de *Il prencipe Nigello* di Guidubaldo Benamati (in Venezia, appresso i Bertani, 1640), definito dal suo stesso autore «istoria tutta in maschera»<sup>256</sup>, in cui è palese la funzione prudenziale svolta dalla chiave anagrammatica (anche nella variante dei nomi allusivi), dal momento che essa è usata esclusivamente per i riferimenti a personaggi ed avvenimenti coevi: nel testo si incontrano Testifulvo/Fulvio Testi, Guidoreno/Guido Reni, Brunanton/Antonio Bruni, ma anche la Repubblica dei

---

<sup>253</sup> Invernizzi, *L'Argenis di John Barclay* cit., p. 198.

<sup>254</sup> Ma nel corso del romanzo sono evocati anche molti altri luoghi e popoli: la Vergonia/Norvegia, l'Andistra/Fiandra, l'Assonissa/Sassonia, la Seuzia/Svezia, la Penoparte/Partenope, gli Isburni/Insubri, i Ballorogi/Allobrogi, i Cedomani/Macedoni, e via dicendo.

<sup>255</sup> Invernizzi, *L'Argenis di John Barclay* cit., p. 285.

<sup>256</sup> La definizione si legge nella dedica *Alle donne spiritose*, in *Il prencipe Nigello, del Signor Guid'Vbaldo Benamati. Libri otto*, in Venetia, appresso i Bertani, 1640, p. VIII n. n.

Nitirenfi/Fiorentini e i Cidemi/Medici (casata nella quale primeggia Renzolo/Lorenzo) , la Repubblica dei Nettiaveni/Veneziani, il Regno di Gnaspe/Spagna, Solalfo gran duca di Raferra/Alfonso d'Este, e via dicendo. Viceversa, nel caso di riferimenti ad episodi della storia antica, tanto greca quanto romana, vengono privilegiate le citazioni dirette, per cui si hanno Pisistrato, Tebe, Epaminonda, Pelopida, Roma, Mario, Silla, Pompeo, Cesare, e così via. A ciò si aggiunga che, al momento di introdurre il passaggio allegorico più “pericoloso” del romanzo (alla fine del secondo libro), che consiste in una trasposizione della storia francese dall'ascesa al trono di Alparco/Enrico IV alla successione di Deimante/Luigi XIII, per corroborare lo schermo protettivo, Benamati ricorse altresì al τόπος del manoscritto ritrovato: la ricostruzione storica allusiva alla realtà contemporanea è presentata come la trasposizione di un estratto di un manoscritto contenente le *Memorie* del Regno d'India<sup>257</sup>. Al diminuire della distanza storica (e geografica), al crescere dell'insidiosità del riferimento allegorico, quindi, aumentava il livello di guardia dei romanzieri, che dovevano servirsi di una maschera che offrisse loro maggiori garanzie in termini cautelativi.

Forma di camuffamento alternativa o aggiuntiva alla chiave anagrammatica era costituita da quella che si potrebbe definire “chiave cronotopica”: essa consisteva, di fatto, nella trasposizione geografica e/o cronologica degli eventi cui il romanzo alludeva. In altri termini, fatti avvenuti in un dato luogo in epoca per lo più recente o contemporanea erano ambientati ad altre latitudini, in prevalenza esotiche, ed in epoche remote. Neppure in questo caso si trattava di una forma di mascheramento particolarmente complessa, tale da risultare impenetrabile; purtuttavia, essa poteva offrire maggiori garanzie a coloro che se ne servivano, soprattutto se abbinata alla precedente.

---

<sup>257</sup> *Il Prencipe Nigello* cit., pp. 43-51.

Come si è osservato, un'inedita combinazione delle due forme è offerta dagli *Accidenti di Cloramindo* di Belli, in cui la chiave anagrammatica è funzionale a quella cronotopica: i nomi anagrammatici, utilizzati in primo luogo per toponimi ed etnonimi, hanno proprio la funzione di traslare la vicenda (reale), ricollocandola all'interno di coordinate geografiche fittizie, sebbene – cosa abbastanza rara per i romanzi barocchi – descritte in modo sorprendentemente puntuale.

La chiave cronotopica, poi, era la forma di mascheramento privilegiata da Girolamo Brusoni, che se ne servì tanto nella composizione de *La fuggitiva* (1639) quanto nella stesura de *La Orestilla* (1652), rinunciando invece agli anagrammi. Nel primo caso, Brusoni alludeva al più noto caso di scandalo cortigiano italiano del tempo<sup>258</sup>, attraverso la semplice traslazione della vicenda in un'astorica ed evanescente Grecia antica. Nessun avvertimento al lettore è rintracciabile in sede prefatoria: la chiave è sufficientemente trasparente da non sollevare problemi interpretativi per il lettore e tale trasparenza è possibile dal momento che il sottotesto allegorico non espone in alcun modo l'autore del romanzo a possibili ripercussioni o ad interventi censori. Più complesso il già menzionato caso dell'*Orestilla*, che pure prevede l'ambientazione di eventi contemporanei in una Grecia classica e classicheggiante<sup>259</sup>.

Ma l'esempio più pertinente di allegoria a chiave cronotopica è senza dubbio offerto dall'*Eudemia*, romanzo scritto in latino da Gian Vittorio Rossi, sotto lo pseudonimo di

---

<sup>258</sup> «Brusoni presenta [...] fedelmente la storia di Bianca Maria Cappello (Cambiana), figlia di un nobile veneziano, che era fuggita dalla città [Atene nella finzione romanzesca] con Pietro Bonaventuri (Gisippo [di Sparta]), in seguito sposato. Giunta a Firenze [Sparta nel romanzo] era divenuta amante di Francesco I de' Medici (Eurimedonte [re di Laconia]), Granduca di Toscana e già coniugato con Giovanna d'Austria. Dalla relazione sentimentale la Cappello, già madre di Pellegrina (Fuggitiva), avrebbe avuto un altro figlio Antonio (Archisandro), riconosciuto per naturale dal Granduca. Alla morte di Giovanna d'Austria e all'assassinio del Bonaventuri, sarebbero seguite le nozze degli amanti poi misteriosamente periti a distanza di pochi giorni nel 1587. Il romanzo di Brusoni si inserisce a questo punto concentrandosi sulla sorte di Pellegrina (Fuggitiva) andata in moglie nel 1576 a Bologna ad Ulisse Bentivoglio, nel romanzo celato dietro il nome di Alcandro Principe di Tenaro, ed in seguito assassinata dal marito», Invernizzi, *L'Argenis di John Barclay* cit., p. 223.

<sup>259</sup> Cfr. *supra*.

Giano Nicio Eritreo, e pubblicato nel 1637 a Leida (l'edizione non riporta, tuttavia, il luogo di stampa)<sup>260</sup>. L'opera, «sorta di galleria [...] di personaggi famigerati che sfilano spogliati di ogni paludamento di *noblesse* e di virtù, rappresentati quasi tutti senza veli e senza misericordia nella loro bassezza»<sup>261</sup>, è un romanzo barocco *sui generis* (come si vedrà più nel dettaglio), che cela, dietro la chiave allegorica, una satira pungente e sfacciata della Roma barberiniana. La trama (peraltro piuttosto esile) è tuttavia ambientata in epoca antica, nella Roma di Tiberio (14 - 37 d. C.), precisamente nel periodo subito successivo alla congiura di Seiano (intorno al 31 d. C.). È proprio quest'ultimo evento a determinare lo sdoppiamento ed il complicarsi della chiave cronotopica che, da prettamente cronologica (in apertura Roma era rimasta Roma, mentre l'epoca era mutata) si fa geografica: i due protagonisti del romanzo, infatti, coinvolti nella cospirazione ai danni dell'imperatore Tiberio, sono costretti a fuggire dall'Urbe, imbarcandosi alla volta delle coste africane. Durante il tragitto, tuttavia, l'imbarcazione su cui viaggiano è travolta da una tempesta e fa naufragio sull'isola di Eudemia. L'ambientazione del racconto si stabilisce dunque su tale piccola isola che altro non è che una trasposizione (geografica e cronologica insieme, stavolta) di Roma, ma della Roma barberiniana<sup>262</sup>. La chiave è puntualmente fornita dal consueto Gryphius<sup>263</sup>: la maggior parte degli allegorizzanti è agevolmente riconducibile al relativo allegorizzato, sebbene non vi sia corrispondenza anagrammatica tra i due termini<sup>264</sup>. Nel complesso, risulta evidente che Rossi abbia

---

<sup>260</sup> *Jani Nici Erythraei Eudemiae libri 8*, s.l., 1637; il romanzo fu effettivamente stampato a Leida da Bonaventura e Abraham Elzevier.

<sup>261</sup> Luisella Giachino, Cicero libertinus. *La satira della Roma barberiniana nell'Eudemia dell'Eritreo*, in «Studi Secenteschi», XLIII, 2002, pp. 185-215: 186-187.

<sup>262</sup> Come ha evidenziato Gian Piero Maragoni, il romanzo è stato (erroneamente) interpretato come novella utopica. L'ambientazione antica, tuttavia, è normalmente estranea all'allegoria della favola utopica e, soprattutto, quest'ultima prevede l'allontanamento da un polo negativo (e vicino) e l'approdo ad un polo positivo (e remoto). Nell'opera di Rossi, invece, entrambi i poli sono connotati negativamente e quello evocativo del vero (la Roma barberiniana) è il luogo di arrivo, non quello di partenza. Cfr. Gian Piero Maragoni, *Per l'edizione dell'Eudemia di Giano Nicio Eritreo. I. Anditi ed aule di una pinacoteca animata. Introduzione all'Eritreo romanziere*, in «Aprosiana», XIII (2005), pp. 81-104: 81 ss.

<sup>263</sup> *Christiani Gryphii... apparatus* cit. pp. 491-495.

<sup>264</sup> In effetti, Luisella Giachino ha avanzato alcune ipotesi sulle possibili figure cui alluderebbero i nomi dei 2-3 personaggi principali (cfr. Giachino, Cicero libertinus cit., p. 188); tali ipotesi, sebbene non

utilizzato l'espedito della chiave (cronotopica) in forma piuttosto elaborata, riuscendo comunque a garantire al suo pubblico l'accesso al significato allegorico. In ogni caso, una satira violenta e diretta come quella rintracciabile nelle pagine dell'*Eudemia* comprometteva non poco la figura dell'autore, che, non ha caso, fu costretto a ricorrere a mezzi più pratici e meno letterari, scegliendo uno pseudonimo ed editando il testo senza luogo di stampa (precauzione, quest'ultima, verisimilmente presa più dell'editore stesso che dall'autore).

La maggior parte degli autori di romanzi barocchi con struttura (almeno parzialmente) a chiave, tuttavia, ricorse a forme "miste" di mascheramento, combinando le varie possibilità fin qui enucleate. Come si vedrà al momento di analizzare più o meno puntualmente tali opere, un consistente numero di testi appartenenti alla categoria in oggetto presenta chiavi cronotopiche combinate con nomi anagrammatici e con allusioni più o meno esplicite e di varia natura; spesso il nome dell'autore è celato da pseudonimo, il luogo di stampa assente, le reali intenzioni dell'autore celate o apertamente sconfessate in sede prefatoria.

Infine, la chiave allegorica poteva presentarsi episodica ovvero sistematica; nel primo caso, essa dava luogo a romanzi eroico-cavallereschi con occasionali passaggi in chiave, nel secondo caso a veri e propri romanzi politici.

---

particolarmente convincenti a parere di chi scrive, verranno debitamente proposte nel capitolo successivo del presente lavoro.



## V. IL ROMANZO EROICO-CAVALLERESCO CON (CIRCOSCRITTI)

### PASSAGGI A CHIAVE

La modalità più appariscente, dal punto di vista delle strutture della comunicazione narrativa nel Seicento, è quella del romanzo eroico-cavalleresco che permette la trasposizione entro uno scenario nobile e discreto, spesso vagamente storico, non solo della visione sociale e morale [...], ma anche degli interessi [...] politici e delle problematiche etiche del tempo. Sotto tale aspetto, il romanzo di stampo eroico si riallaccia al romanzo “a chiave” allegorico-fantastico e critico-politico che John Barclay aveva messo in voga con *l'Argenis* nel 1621. Già negli anni Trenta il lungo racconto romanzesco eroico-galante gode in Italia di un largo successo di pubblico, ha fisionomia di genere affermato con convenzioni di racconto saldamente accettate (un'ambientazione di vaga antichità e di geografia esotica come maschera di vicende chiaramente rispecchianti i costumi contemporanei) e con una serie costante di meccanismi narrativi (il travestimento, l'agnizione, le congiunture di corte, la lettera d'amore, per esempio). Viene avvicinato all'epopea e alla storia, anzi considerato superiore ad esse, perché le due grandi tipologie – quella eroico-galante e quella politico-morale – possono fondersi in quella che è definita “la più stupenda e gloriosa macchina, che fabbrichi l'ingegno”<sup>265</sup>.

Questa lunga citazione risulta particolarmente utile ad avvicinarsi all'oggetto specifico dello stesso, vista la difficoltà di rintracciare studi – per non dire definizioni – sul «romanzo a chiave», con riferimento all'epoca barocca e all'area italiana.<sup>266</sup> Le scritture a chiave di epoca secentesca di cui ci si sta qui occupando si configurano, in effetti, come opere ascrivibili al sottogenere del romanzo eroico-cavalleresco (o eroico-fantastico), ma presentano, al loro interno, specifici passaggi allegorici, da leggersi a

---

<sup>265</sup> Mancini, *La narrativa libertina* cit., p. 213. La definizione finale è tratta da *Il Cretideo* cit., p. V n. n.

<sup>266</sup> Per la verità, a risultare lacunosa è la bibliografia sul «romanzo a chiave» (in lingua italiana e non solo) *tout court*, probabilmente perché esso non era (e non è tutt'oggi, si potrebbe aggiungere) percepito distintamente come specifico sottogenere romanzesco. L'espressione «romanzo a chiave» ricalca la definizione *roman à clef*, che designa(va) un sottogenere romanzesco in voga nel Seicento francese, la cui fortuna è legata alla figura della scrittrice Madeleine de Scudéry. Sulle scritture a chiave in generale, si vedano Fernand Drujon, *Les livres à clef: étude de bibliographie critique et analytique pour servir à l'histoire littéraire*, Paris, Quantin, 1888; Georg Schneider, *Die Schlüsselliteratur*, Stuttgart, Hiersemann, 1951-1953; Gertrud Maria Rösch, *Clavis scientiae. Studien zum Verhältnis von Faktizität und Fiktionalität am fall der Schlüsselliteratur*, Tübingen, M. Niemeyer, 2004. Alle scritture a chiave di area italiana, infine, è dedicato il già più volte citato Invernizzi, *L'Argenis di John Barclay* cit.

chiave. Si tratta, in sostanza, di un sottogruppo di quelle che, prendendo in prestito una particolarmente felice espressione di Luca Assarino, sono state definite «favole istoriate»<sup>267</sup>: opere che, attraverso la veste favolistica, veicolano contenuti storico-politici o satirici e riferimenti all'attualità in forma allegorica. Gli episodi allegorici sono confinati all'interno di singole porzioni di testo; possono alludere ad allegorizzati differenti e servirsi di diverse forme di chiave, pur trovandosi all'interno dello stesso romanzo. Per queste ragioni, lo si ribadisce, essi vanno tenuti ben distinti dai romanzi politici di cui ci si occuperà nel prossimo capitolo (sebbene presentino, come ovvio, evidenti contatti con questi ultimi).

Come anticipato, questo tipo di scritture ebbe grande fortuna nell'Italia della prima metà del secolo diciassettesimo (i picchi più alti si registrano tra la fine degli anni Trenta e l'inizio degli anni Quaranta), particolarmente a Venezia e all'interno della cerchia incognita<sup>268</sup>. Fondamentale in questo senso fu il ruolo di John Barclay (anche attraverso la mediazione di Francesco Pona, traduttore dell'*Argenis*) e, ancora prima, di Francesco Biondi, con la sua *Eromena*<sup>269</sup>. Le opere di questo genere riuscivano a conciliare finalità didattica e finalità edonistica, rivolgendosi a due diverse fasce di pubblico: il loro senso letterale poteva essere colto dalla maggior parte dei lettori e garantiva ampie probabilità di successo; il senso allegorico era invece accessibile ad una più ristretta porzione di ricettori, cui era richiesto un ulteriore "sforzo" di decodifica. Per agevolare il passaggio

---

<sup>267</sup> Cfr. La prefazione *Al lettore* di, *L'Almerinda* cit., p. 6 (cfr. *supra*).

<sup>268</sup> Allo stato attuale della ricerca, i romanzi eroico-cavallereschi con circoscritti episodi a chiave risultano in numero di gran lunga maggiore rispetto ai «romanzi politici», caratterizzati invece da un'allegoria diffusa e pervasiva. Non è da escludere, tuttavia, un possibile incremento, anche considerevole, del numero tanto dei primi quanto di questi ultimi: è infatti più che plausibile che un elevato tasso di cripticità impedisca tutt'oggi a lettori e studiosi di cogliere la portata allegorico-politica di alcuni romanzi secenteschi.

<sup>269</sup> Si ricordi che *l'Argenis* uscì in latino nel 1621 ma, per la traduzione italiana, si dovette aspettare la versione poniana del 1629; cinque anni prima di quest'ultima, nel 1624, fu edita *l'Eromena* di Francesco Biondi. Se è certo che molti dei romanzieri secenteschi poterono leggere *l'Argenis* nella versione originale, è incontestabile che a decretare definitivamente la fortuna del romanzo in area italiana fu la traduzione ad opera di Francesco Pona.

dal primo al secondo livello di significato, i narratori inserivano, come si è visto, delle “spie” all’interno dei loro romanzi, le più evidenti delle quali erano costituite da anagrammi e nomi parlanti.

Le allusioni contenute nei romanzi in questione potevano fare riferimento ad eventi e personaggi della storia passata e recente: al diminuire della distanza cronologica rispetto all’allegorizzato, aumentava il livello di “pericolosità” degli scritti; conseguentemente, la chiave si faceva meno trasparente e la tendenza a privilegiare episodi della storia europea rispetto a quella nostrana cresceva esponenzialmente. Per coloro che rivolgevano lo sguardo oltralpe, particolare interesse suscitavano i fatti di Francia (si vedano la *Taliclea* di Ferrante Pallavicino, gli *Accidenti di Cloramindo* di Francesco Belli e il *Prencipe Nigello* di Guidubaldo Benamati) e le vicende della Guerra dei Trent’anni (si prendano ad esempio l’*Eromena* di Francesco Biondi la *Dianeia* di Giovan Francesco Loredan). Non mancano, naturalmente, allusioni alla storia della penisola, sebbene esse siano spesso meno puntuali, meno esplicite o facciano riferimento ad eventi, per così dire, di portata meno capitale; basti pensare a l’*Ambasciatore invidiato* di Ferrante Pallavicino che, pur contestualizzandola all’interno delle relazioni politico-diplomatiche tra Regno di Spagna e Regno di Sicilia – con riferimento, dunque, alla (macro-)Storia – narra la (micro-)storia di un cittadino siciliano, la cui ancora oggi ignota identità ne tradisce lo scarso peso politico. I riferimenti allegorici, poi, potevano esulare dalla sfera storico-politica *stricto sensu*, ricadendo nel campo della satira sociale e di costume (è quanto avviene, ad esempio, nell’*Edudemia* di Giovan Vittorio Rossi), del pettegolezzo mondano (si è già detto che *La fuggitiva* di Girolamo Brusoni allude al più noto scandalo cortigiano dell’epoca) e dell’autobiografismo (si ricordi quanto accennato a proposito dell’*Orestilla* di Girolamo Brusoni, in cui è agevolmente rintracciabile la denuncia dei presunti responsabili della prigionia dell’autore).

Per quanto concerne le strategie diegetiche di volta in volta adottate dai romanzieri per saldare gli episodi allegorici alla trama principale delle loro narrazioni, nella sua più volte citata tesi di dottorato, Davide Invernizzi ha osservato che, nei romanzi in questione, i passaggi allegorici sono introdotti da uno schema più o meno fisso, che presenta poche varianti<sup>270</sup>. L'*escamotage* più comune consiste nell'interruzione della diegesi principale attraverso l'inserimento di un incontro inaspettato: il nuovo personaggio, la cui autorevolezza è normalmente svelata dal venerando aspetto, entra in scena improvvisamente e subito la conquista, prendendo la parola e narrando le proprie avventure o mettendo la propria esperienza al servizio dei protagonisti del romanzo. «L'allegoria storica si dispiega a questo punto come un episodio in sé concluso a margine dell'azione principale, proprio come potrebbe accadere ad una qualsiasi divagazione narrativa secondaria»<sup>271</sup>. Meno frequenti i casi in cui è lo stesso autore ad intervenire direttamente nella narrazione, prendendo la parola in prima persona ed introducendo una sezione a chiave; in cui si fa ricorso al *τόπος* del manoscritto ritrovato; o in cui vi è esplicito e diretto riferimento alla dimensione di esemplarità della storia<sup>272</sup>.

Dopo aver sommariamente delineato la fisionomia dei romanzi eroico-cavallereschi con (circoscritti) passaggi a chiave, è giunto il momento di osservarne più da vicino alcuni esempi.

---

<sup>270</sup> Invernizzi, *L'Argenis di John Barclay* cit., pp. 219-222.

<sup>271</sup> Ivi, p. 219. Si è già osservato, del resto, che, nella stragrande maggioranza dei casi, l'elemento politico irrompe nelle prose romanzesche del diciassettesimo secolo sotto forma di ampie digressioni, per lo più dialogiche.

<sup>272</sup> Per alcuni esempi relativi a tutte le tecniche appena elencate si faccia riferimento a ivi, pp. 219-222.

## 1. *La Dianea di Giovan Francesco Loredan.*

La figura di Giovan Francesco Loredan (Venezia, 1607 – Peschiera del Garda, 1661)<sup>273</sup> assunse, nel panorama culturale secentesco, un ruolo di primissimo piano, visto il suo entusiasta attivismo in campo politico, sociale, letterario ed editoriale. Rampollo di una delle più antiche e nobili famiglie veneziane, egli rimase orfano di entrambi i genitori all'età di appena tre anni e fu affidato ad uno zio materno, il senatore Antonio Boldù. Poco si sa della sua educazione ma Giorgio Spini ipotizza che egli abbia frequentato le lezioni di Cesare Cremonini presso l'ateneo patavino<sup>274</sup>, esperienza che contribuì non poco alla sua formazione filosofica e letteraria. Restando per il momento sulla sua figura di intellettuale, se ne segnala la straordinaria inclinazione alla sperimentazione delle più diverse forme letterarie, che lo portò a cimentarsi in campo poetico, narrativo, epistolare e storiografico. Le sue opere godettero di eccezionale fortuna, come testimoniano le innumerevoli ristampe e traduzioni. Egli prese parte attiva ai più vivaci dibattiti culturali del suo tempo, schierandosi su posizioni apertamente filomarinite in ambito poetico e, per quanto riguarda la questione della storiografia, professandosi contrario alla semplice

---

<sup>273</sup> Di seguito verranno riportati sono alcuni cenni biografici, particolarmente utili ai fini del presente discorso. Per un approfondimento sulla vita del nobile veneziano, si rimanda alle due biografie secentesche, entrambe postume, redatte da Gaudenzio Brunacci e Antonio Lupis: *Vita di Gio. Francesco Loredan senator veneto. Descritta da Gaudenzio Brunacci*, in Venetia, appresso li Guerigli, 1662, poi ristampata in *Opere di Gio. Francesco Loredan, nobile veneto. Diuise in otto volumi*, Venetia; appresso i Guerigli, 1667, 8 voll., VIII; *Vita di Gio. Francesco Loredan Senator veneto, Descritta da Antonio Lupis, e consecrata All'Ill.mo et Ecc.mo Signore Il Signor Marchese Francesco Maria Santinelli*, in Venetia, per Francesco Valvasense, 1663. Si veda anche Lucinda Spera, *Due biografie per il principe degli Incogniti: edizione e commento della Vita di Giovan Francesco Loredan di Gaudenzio Brunacci (1662) e di Antonio Lupis (1663)*, Bologna, I libri di Emil, 2014. Infine, si segnalano il già citato volume di Monica Miato dedicato all'Accademia degli Incogniti, Miato, *L'accademia degli Incogniti* cit., e la voce Loredan, Giovan Francesco in DBI, LXV, pp. 761-770. Per quanto riguarda la data di nascita del patrizio, si segnala un'incongruenza tra il DBI, che indica il 1607 come anno di nascita, ed il volume di Miato, che riporta invece il 1606, cfr. Miato, *L'accademia degli Incogniti* cit., p. 16. Il dato fornito da Miato è tuttavia supportato dall'atto di nascita di Loredan, conservato presso l'Archivio di Stato di Venezia, *Libro d'oro* [Nasc. VII. 165]. È possibile che la discordanza sia dovuta al fatto che i documenti della Repubblica sono sempre datati secondo lo stile veneto: esso inizia col primo di marzo dell'anno attuale, quindi occorre aumentare di una unità il millesimo per il periodo dal primo di gennaio all'ultimo di febbraio. Tale stile è adottato dalla Repubblica di Venezia in tutti gli atti ufficiali, cioè fino al 1791. In altre parole, essendo Loredan nato il 27 febbraio dell'anno 1606 stile veneto, la data secondo il calendario normale è il 1607.

<sup>274</sup> Giorgio Spini, *Ricerca dei libertini. La teoria dell'impostura delle religioni del Seicento*, Firenze, La Nuova Italia, 1983, p. 155.

narrazione degli eventi storici, che dovevano bensì essere corredati di una sorta di “analisi politica”. Tale presa di posizione teorica in merito alla scrittura storiografica ebbe evidenti ripercussioni sulla sua produzione narrativa<sup>275</sup>: le sue prose sono infatti disseminate di riferimenti alla storia recente e contemporanea e si fanno spesso portavoce della personale ideologia politica del loro autore; basti pensare, a titolo esemplificativo (e tralasciando, per il momento, il romanzo esemplare di questa tendenza, la *Diane*, di cui ci si occuperà nelle prossime pagine), alla *Vita di Alessandro III*, pubblicata a Venezia da Francesco Sarzina nel 1637 e al romanzo *Adamo*, edito ancora a Venezia e ancora presso la stamperia di Francesco Sarzina nel 1640<sup>276</sup>. La prima opera mette in atto l’ormai familiare strategia di applicare l’indagine storico-politica a un personaggio del passato, camuffando così i riferimenti alla realtà contemporanea, in modo da aggirare l’ostacolo della censura; ma risulta in effetti intessuta di stoccate anticlericali ed antibarberiniane. La seconda, al limite dell’eterodossia, si configura come una rilettura della vicenda di Adamo alla luce dell’etica e della politica secentesche. Una simile intromissione della politica nelle prose di Loredan non desta stupore alcuno dal momento che egli fu, insieme e prima che letterato, uomo politico. La sua carriera pubblica – per la verità tutt’altro che brillante, visto il suo oscuro tramonto – iniziò precocemente e sotto i migliori auspici: a soli venticinque anni, grazie alla protezione e all’appoggio del patriziato veneziano, egli fece il suo ingresso nel Maggior Consiglio (massimo organo politico della Repubblica di Venezia), ingresso immediatamente seguito dalla triplice nomina, dal 1632 al 1635, alla carica di Savio degli Ordini. Da allora, Loredan ricoprì cariche pubbliche di peso sempre

---

<sup>275</sup> «All'operetta, [*Ribellione e morte del Volestain, generale della Maestà Cesarea. All'illustre sig. mio ossequandissimo il sig. Gualtier Vanderuort*, pubblicata nel 1634 a Venezia, presso il Sarzina, sotto lo pseudonimo di Gneo Falcidio Donaloro] risale il primo intervento del L. nel dibattito contemporaneo sulla narrazione storica, destinato a riverberarsi anche sulla narrativa d'invenzione, con lo schieramento del L. tra gli storici che ripudiano una "semplice narrazione" preferendole l'impegno interpretativo in forma vuoi di massime politiche vuoi di sfilze di ipotetiche, a proporre un ventaglio di opzioni che diviene il sistema stesso dell'analisi politica», Loredan, Giovan Francesco, DBI, LXV, p. 763.

<sup>276</sup> *Vita d'Alessandro terzo pontefice massimo. Di Gio. Francesco Loredan nobile veneto*, in Venetia, presso il Sarzina, 1637; *L'Adamo di Gio. Francesco Loredan nobile veneto*, in Venetia, presso il Sarzina, 1640.

maggiore, distinguendosi dapprima per le sue posizioni politiche piuttosto avanzate e – si permetta l’uso forse anacronistico del termine – progressiste, per poi deviare verso forme di più prudente conservatorismo<sup>277</sup>. Tale graduale cambio di direzione fu evidentemente conseguenza diretta (e forzata) delle sue scelte in campo non tanto (o non solo) politico, ma anche culturale ed editoriale. Mentre procedeva nel suo *cursus honorum*, infatti, Loredan fondava, o almeno radunava intorno a sé, l’Accademia degli Incogniti, sul cui significato politico si è già detto (così come sulle posizioni libertine e spesso genericamente eterodosse dei suoi accoliti)<sup>278</sup>. Inoltre,

Loredan aveva dei contatti privilegiati con gli stampatori veneziani e gli addetti dell’arte che gli derivavano sia dal rango al quale apparteneva e, soprattutto, dalle relazioni intrecciate e connesse alla sua attività di letterato. Per merito delle sue conoscenze nel campo della stampa egli si propose, con anticipo e originalità, come uno dei primi editori del XVII secolo<sup>279</sup>.

Quasi tutti i libri, “leciti” e “proibiti”, di area italiana (veneta *in primis*) ed europea, passavano, in quegli anni, per le sue mani: egli era

il tramite fra gli autori e gli stampatori, la via più breve e autorevole fra i Riformatori e le botteghe. In lui i letterati trovavano non soltanto un punto di riferimento per sveltire le pratiche dei permessi di stampa, ma potevano rivolgersi a lui anche per avere dei giudizi e dei consigli sui loro lavori<sup>280</sup>.

«Il suo eccezionale potere nel mondo editoriale veneziano e la sua abilità nel coprire con la propria posizione politica e sociale compromissioni anche gravi con il mondo dell’editoria clandestina e con autori assai scomodi»<sup>281</sup>; le sue “pericolose

---

<sup>277</sup> «[N]egli anni che vanno dal 1623 al 1629, nonostante la sua giovanissima età, Loredan aveva simpatizzato per il movimento di Renier Zeno –il grande protagonista della correzione del Consiglio dei X del 1628 – e aveva aderito alle idee di protesta politico-sociale che lo Zeno era andato proclamando fino a suscitare il consenso del patriziato id scarse fortune, al quale lo stesso Loredan apparteneva, destando la voglia di innovazione», Miato, *L’Accademia degli Incogniti* cit., p. 36. Segnale evidente del progressivo attenuarsi delle posizioni più avanzate degli anni giovanili fu il suo voto (in qualità di consigliere di Stato) in favore della riammissione dei Gesuiti a Venezia nel 1657.

<sup>278</sup> Cfr. *supra* e Miato, *L’Accademia degli Incogniti* cit.

<sup>279</sup> Ivi, p. 40.

<sup>280</sup> Ivi, p. 49.

<sup>281</sup> Loredan, Giovan Francesco, DBI, LXV, p. 766.

frequentazioni”, gli stretti rapporti con gli stampatori ufficiali dell’Accademia degli Incogniti, Giacomo Sarzina prima, Francesco Valvasense poi, entrambi sotto stretta osservazione da parte dell’Inquisizione; il ruolo centrale (di orchestratore) svolto durante il processo istituito dal Sant’Uffizio contro Valvasense; tutto ciò contribuì ad esporre eccessivamente il patrizio veneziano, facendone un personaggio scomodo e pericoloso, al punto che neppure le sue influenti amicizie poterono fare più nulla per proteggerlo. A partire dal 1647, non a caso, Loredan iniziò a firmare solo quelle devote tra le sue opere, lasciando adespote o coperte da pseudonimo le altre. Frattanto iniziava il suo inesorabile declino politico, magistralmente architettato dai suoi oppositori, culminato con la nomina di provveditore e capitano presso la fortezza di Legnago prima (1659), di Peschiera del Garda poi (1661): si trattava, di fatto, di un vero e proprio esilio.

Ricostruite per somme linee le vicende biografiche di Loredan, si comprende agevolmente quanto fluidamente ideologie e riferimenti alla politica contemporanea finissero per confluire nelle sue opere. Il romanzo in cui una simile tendenza risulta più evidente è sicuramente la *Dianea*, edita a Venezia nel 1635, per i torchi dell’ormai consueto Giacomo Sarzina<sup>282</sup>. L’opera presenta, ad una prima lettura, i più canonici tratti del romanzo eroico-galante di età barocca: attraverso i tradizionali meccanismi narrativi secenteschi (peripezie, fughe, tempeste, ricongiungimenti, scambi di persona, agnizioni, battaglie, intrighi di corte, tema del viaggio, tema del doppio, inserti dialogici o epistolari, dialettiche tenzoni e via dicendo), essa coniuga tematica erotica ed eroica in quattro libri dall’ordito fitto, a tratti «confuso e precario»<sup>283</sup>, tendente all’accumulo di materiale eterogeneo, non sempre ricompreso entro un disegno chiaro e finalistico. La trama ripercorre le vicende sentimentali della principessa Dianea, ma alla diade principale

---

<sup>282</sup> *La Dianea di Gio. Francesco Loredan nobile veneto. Libri quattro*, in Venetia, appresso Giacomo Sarzina, 1635.

<sup>283</sup> Getrevi, *Dal picaro al gentiluomo* cit., p. 131.



Dianeia-Astidamo/Diaspe si affiancano almeno altre due coppie: Floridea-Viralto e Oleandro-Ariama; a ciò si aggiunga l'infinita serie di corteggiatori della principessa, che costituiscono altrettante spinte centrifughe rispetto alla diegesi principale. Questo per quel che concerne la tematica erotica; venendo a quella bellica, si assiste allo scontro tra i Regni di Cipro (il cui sovrano è il padre della protagonista), Creta (su cui regna Diaspe) e Tracia, le cui vicende si intrecciano a quelle sentimentali dei personaggi principali, complicando ulteriormente la già tutt'altro che lineare trama. Fin qui, dunque, la *Dianeia* si presenta come un classico romanzo eroico-galante di epoca secentesca. Tuttavia, ad una lettura più profonda, che superi gli ostacoli di una diegesi tortuosa e talvolta stucchevole (sebbene perfettamente in linea con il gusto contemporaneo, tanto da riscuotere uno straordinario successo di pubblico), inizia ad emergere il sottotesto allegorico dell'opera, con i suoi non pochi riferimenti al mondo contemporaneo. Tale significato altro era agevolmente accessibile ai lettori coevi, allertati, per così dire, dall'autore stesso nella dedicatoria del romanzo, ove si legge:

Ecco dunque raccomandata al favore di Vostra Eminenza la principessa Dianeia, che corre ambiziosa ad umiliarsi a quelle grandezze, che fanno desiderabile l'ossequio delle medesime principesse. Io nel descriverla ho voluto isperimentare se 'l pensiero di Filosseno, che alle carni, non carni, ed ai pesci non pesci dava la precedenza; avesse potuto aver'effetto nelle favole non favole<sup>284</sup>.

Con il riferimento alle «favole non favole» Loredan rivendicava apertamente la piena legittimità del ricorso a scritture favolistiche al fine di veicolare significati ulteriori celati nel testo; allo stesso tempo strizzava l'occhio al lettore, suggerendogli di cercare il sottotesto allegorico celato dietro la veste favolistica. Tale interpretazione è corroborata da un'ulteriore mossa strategica dell'autore, che ha aperto il suo romanzo parafrasando l'*incipit* di quello che era considerato già dai contemporanei il capostipite del romanzo a

---

<sup>284</sup> *All'Illustrissimo et Eccellentissimo Sig. Sig. mio Colendissimo il Sig. Dominico Da Molino, in La Dianeia cit., p. VIII n. n.*

chiave: l'*Argenis* di John Barclay<sup>285</sup>. Così inizia il romanzo latino: «Nondum Orbis adoraverat Romam, nondum Oceanus decesserat Tybri, cum ad oram Sicilie, qua fluvius Gelas maria subit, ingentis speciei juvenem peregrina navis exposuit»; così la *Dianeae*: «Non era ancora adorata in oriente la luna: né l'imperio dell'Asia aveva ricevuto il comando dalla tirannide d'un solo; quando in un'isola del Mar carpatio approdò una rinforzata galea». Il rimando del Loredan all'antecedente barclayano è evidente: simile struttura sintattica (una triade costituita da due negative temporali e da una affermativa che le segue); simile perifrasi cronologica; simile ambientazione<sup>286</sup>. L'autore della *Dianeae* evocava dunque esplicitamente il modello transalpino per suggerire al suo pubblico la presenza di un significato allegorico oltre quello letterale, per richiedere quello "sforzo" interpretativo cui si è già fatto cenno. Ed è più che probabile che tale significato altro fosse colto abbastanza agevolmente dai lettori, se esso appare già cristallizzato all'inizio del secolo successivo, come testimonia la puntuale chiave dei nomi fornita da Cristian Gryphius nel 1710<sup>287</sup>. A partire dall'interpretazione fornita dall'erudito tedesco, si è instaurata una tradizione che vuole la *Dianeae* sorta di cronaca cifrata dell'Europa durante la Guerra dei Trent'anni. L'allusione a detto conflitto – preme sottolinearlo sin da subito – non è affatto in discussione; se mai, sulla scia di alcuni studi (relativamente) recenti, se ne vuole qui ridimensionare la portata. Del resto, è noto – lo riferisce, tra gli altri, Giorgio Spini<sup>288</sup> – che l'interesse per la Guerra dei Trent'anni fosse

---

<sup>285</sup> Dal momento che l'*Argenis* è considerato da chi scrive un romanzo politico a tutti gli effetti – se non il prototipo o capostipite del genere, certamente uno dei più influenti modelli – la sua trattazione è demandata al capitolo successivo; per il momento ci si limita a segnalare che il significato allegorico dell'opera era noto già ai contemporanei, al punto che, a pochi anni dall'*editio princeps*, essa iniziò a circolare corredata da una "chiave dei nomi". La prima testimonianza è reperibile nella quarta edizione impressa da Nicholas Buon, che premette una *Tabula nominum fictorum* al volume *Ioannis Barclaii Argenis*, Parisiis, sumptibus Nicolai Buon, in via Iacobaea sub signis S. Claudii et Homini Siluestris, 1625. La stessa traduzione italiana dell'opera, allestita da Francesco Pona, è preceduta dalla *Chiave de' nomi*, cfr. *L'argenide di Giovanni Barclaio* cit., pp. XIII-XIV n. n.

<sup>286</sup> Per quanto casuale possa sembrare, si segnala, infine, che il dedicatario del romanzo di Loredan, Domenico Molin, è il medesimo della traduzione poniana dell'*Argenis*.

<sup>287</sup> *Christiani Gryphii... apparatus* cit. pp. 165-166. Per la trascrizione completa della chiave fornita dall'erudito tedesco cfr. *supra*.

<sup>288</sup> Spini, *Ricerca dei libertini* cit., p. 171.

vivissimo nel pubblico secentesco. Ciò, da un lato, contribuisce a spiegare la straordinaria fortuna riscossa dalla *Dianea*; dall'altro, giustifica la scelta stessa operata da Loredan e, come lui, dai molti altri Incogniti che dedicarono le loro opere al medesimo conflitto: l'opzione per una tematica di sicuro interesse avrebbe certamente favorito la diffusione del testo e contribuito al suo successo. Spini notava altresì che, all'interno degli episodi e dei personaggi legati al conflitto, ad essere privilegiati erano i due protagonisti le cui figure meglio si prestavano ad una rilettura in chiave romanzesca e le cui vicende si coloravano di tinte eterodosse: il Duca di Wallenstein e Gustavo Adolfo di Svezia (non a caso tra le figure principali evocate nel romanzo di Loredan).

La moda dell'ammirazione per Gustavo Adolfo è tipica infatti dell'ambiente degli Incogniti. Nessuno scrittore italiano del Cinque e Seicento ha mai osato prima degli Incogniti esaltare apertamente un condottiero protestante [...]. Adesso si leva invece tutto un coro di lodi per il sovrano svedese. E ciò non perché sia cambiata in qualche maniera l'atmosfera veneziana o siano più vigorose quelle clandestine simpatie filo-protestanti, che si erano determinate nell'ambiente sarpiano. Ma perché Gustavo Adolfo appare agli occhi degli Incogniti come il condottiero che si pone, con la sua «naturale» virtù, al di là di ogni connotazione di cattolicesimo o protestantesimo [...] <sup>289</sup>.

L'interesse degli Incogniti per il Wallenstein aveva pure un significato analogo. Notoriamente, il condottiero boemo celava un'incredulità sostanziale sotto un ossequio formale al cattolicesimo e condivideva la credenza libertina nel determinismo astrologico <sup>290</sup>.

Quanto riferito da Spini contribuisce a dimostrare come l'evocazione di simili personaggi, tutt'altro che campioni della cristianità, dovesse imporre ai romanzieri, e di fatto impose a Loredan, l'uso di una qualche forma di camuffamento: non rimando diretto, dunque, ma allusione celata da una veste favolistica. Il nobile veneziano, del resto, aveva provato sulla sua pelle i rischi comportati da un riferimento esplicito, allorquando, con il

---

<sup>289</sup> Ivi, pp. 171-172.

<sup>290</sup> Ivi, p. 174.

suo *Ribellione e morte del Volestain*, aveva destato l'attenzione degli Inquisitori di Stato, che gli era costata una convocazione ed un ammonimento ufficiale.<sup>291</sup>

Come anticipato, l'allusione della *Dianeia* alle vicende della Guerra dei Trent'anni non è qui in discussione; seguendo anche i pareri di autorevoli studiosi, si ritiene tuttavia necessario ridimensionare la portata dell'impianto allegorico del romanzo, che risulta tutt'altro che pervasivo e dunque ben meno strutturato di quello del dichiarato modello di Loredan, l'*Argenis*: «se [...] la *Dianeia* è anche, e forse soprattutto, un romanzo storico e politico, lo è per [singoli] inserti e non per un suo specifico letterario»<sup>292</sup>. Un'attenta (ri)lettura dell'opera evidenzia come Loredan, piuttosto che costruire un romanzo allegorico vero e proprio, che sfrutti una chiave pervasiva e sistematica, isola i passaggi allusivi in circoscritte sezioni del testo, che coincidono, come di consueto, con resoconti forniti da vari personaggi sui loro trascorsi. Per questa ragione si è scelto di escludere la *Dianeia* dalla categoria, qui in corso di definizione, di romanzo politico, considerandola piuttosto come un romanzo eroico-cavalleresco in cui «only a limited number of senses are based on actual events, and moreover some of these do not fit together either historically or geographically»<sup>293</sup>.

Gli studiosi che in passato si sono occupati del romanzo hanno isolato quattro (principali) passaggi allegorici<sup>294</sup>. Il primo, nonché il più ampio, si trova all'inizio del

---

<sup>291</sup> Lo scritto, pubblicato sotto il tutt'altro che criptico pseudonimo di Gneo Falcidio Donaloro, ripercorreva gli ultimi giorni di vita del condottiero, fino alla sua morte avvenuta durante un tentativo di arresto su ordine dell'Imperatore Ferdinando d'Asburgo, cfr. *Ribellione e morte del Volestain, generale della Maestà Cesarea. All'Illustre sig. mio osseruandissimo il sig. Gualtier Vanderuort*, in Venetia, presso il Sarzina, 1634. L'ammonimento ufficiale dell'Inquisizione è riportato in Tiziana Menegatti, *Ex ignoto notus: bibliografia delle opere a stampa del principe degli Incogniti: Giovan Francesco Loredan*, Padova, Il poligrafo, 2000, p. 121. Con esso, gli Inquisitori diffidavano il patrizio dal trattare apertamente, in futuro, questioni altrettanto delicate e compromettenti per l'interesse della Repubblica.

<sup>292</sup> Getrevi, *Dal picaro al gentiluomo* cit., p.133.

<sup>293</sup> Dünnhaupt, *Giovanni Francesco Loredan's Novel "La Dianeia"* cit., p. 44.

<sup>294</sup> Si vedano Gabriella Quaglino, *La realtà fantastica de «La Dianeia» di Giovanni Francesco Loredan*, in «Critica letteraria» IV, 1976, pp. 89-116: 110 ss.; Getrevi, *Dal picaro al gentiluomo* cit., pp. 130 ss.; e il più recente Invernizzi, *L'Argenis di John Barclay* cit., pp. 259 ss.

secondo libro e ripercorre, attraverso anagrammi ed assonanze, le vicende dell'ascesa e morte del Wallenstein<sup>295</sup>. La Principessa Floridea racconta all'eroina eponima la propria storia: il padre Dinaderfo (Ferdinando III), re di Negroponte (Impero), in guerra con Lodafo (Gustavo Adolfo), re dei Vesati (Svezia), aveva affidato le proprie armate al Duca di Lovastine (Wallenstein); questi, sospettato di tradimento, fu assassinato durante un tentativo di arresto. Come si è visto, la triste vicenda del condottiero boemo era stata oggetto di analisi da parte di Loredan già l'anno precedente l'uscita della *Dianea*, nelle pagine della *Ribellione e morte di Volestain*. Davide Invernizzi ha recentemente notato come, seppure nelle due opere gli avvenimenti e la cronologia sostanzialmente coincidano, la prospettiva muti radicalmente: nel romanzo si

determina una accentuazione della dimensione cortigiana del racconto a discapito della sua valutazione secondo i canoni politici della Ragion di Stato, consentendo la formulazione di un giudizio più spregiudicato ed inclemente nei confronti del sovrano [Ferdinando III] e la parziale riabilitazione della figura di Wallenstein<sup>296</sup>.

In altri termini, la maschera allegorica adottata nell'opera romanzesca consentiva all'autore di esprimere un più spregiudicato giudizio, dunque potenzialmente pericoloso, sull'ambigua figura del generale boemo, assumendo al contempo una posizione netta e tutt'altro che favorevole al sovrano asburgico.

Se il quadro allegorico appena ricostruito si innesta agevolmente nel flusso diegetico principale (dando per altro origine ad una delle trame secondarie del racconto, quella che ripercorre le vicende sentimentali della coppia Floridea-Viralto), più slegati risultano gli altri tre episodi. Il primo, nel corso del terzo libro<sup>297</sup>, costituisce una denuncia dell'attività di pirateria direttamente svolta o finanziata dai Cavalieri di San Giovanni,

---

<sup>295</sup> *La Dianea* cit. pp. 67-77.

<sup>296</sup> Invernizzi, *L'Argenis di John Barclay* cit., p. 268.

<sup>297</sup> *La Dianea* cit., pp. 180-184.

sotto il cui controllo era caduta l'isola di Melita (Malta). La polemica, neppure troppo velata viste l'assonanza del toponimo e l'attualità dell'argomento, è introdotta, come di consueto, da un personaggio secondario che narra le proprie avventure attraverso un circostanziato *flashback*. Il secondo passaggio, al principio del quarto libro<sup>298</sup>, consiste in una celebrazione del mito di Venezia, osannata come patria della libertà. L'allusione pare ancor più grossolana della precedente, dal momento che le coordinate spazio-temporali degli avvenimenti riportati non risultano in alcun modo alterate; solo, la città lagunare non è mai esplicitamente nominata, ma sostituita da una perifrasi per indicarne gli abitanti (i «prencipi liberi»). Ad essere evocato è qui ancora un argomento di estrema attualità nell'Italia (nella Repubblica di Venezia *in primis*) degli anni Trenta del Seicento, ovvero la questione dei diritti marittimi. In questo caso, tuttavia, il passaggio allegorico non costituisce *flashback* o digressione, ma è parte integrante dell'intreccio. Esso è immediatamente seguito dal quarto ed ultimo quadro allegorico del romanzo<sup>299</sup>: una circostanziata requisitoria ai danni della curia pontificia, pronunciata da un marinaio catalano (lo stesso che poc'anzi aveva introdotto la celebrazione della Serenissima) che descrive la città di Amore (Roma), in cui ha vissuto diversi anni. Vale la pena leggerne alcuni passaggi:

Quivi ebbi occasione di detestare l'avarizia, e l'ambizione, che trionfano in quella corte. L'adulazione v'è in eccesso [...]. Lo spoglio, e la vendita de i luoghi sagri a gli dei, non è riputato a biasimo, perché viene praticato da i più grandi. La crudeltà ivi tiene la residenza [...]. Tutto là ho conosciuto venale, e molti ancora vendono sé stessi al prezzo d'una vilissima, e mercenaria speranza [...]. Quivi i re sono elettivi, onde tentano ogni mezo per arricchire con danno del regno, e dei sudditi. I premi, e le pene si dispensano alla cieca [...]. Non v'è religione che nell'abito, e questo il più delle volte così lascivo, che contende con quelli delle donne più libere. La virtù [...] è ridotta in tant'abiezione, che, o non si conosce, o conosciuta si sprezza. L'ipocrisia occupa un gran parte di coloro, che bramano ingannar i semplici. Tentano l'oppressione della verità, e la proibiscono alle penne e ai pennelli [...]. In

---

<sup>298</sup> Ivi, pp. 237-242.

<sup>299</sup> Ivi, pp. 242-244.

somma i viti più esecrabili, detestati dalle leggi della natura, e dal mondo, sono connaturali in questa corte<sup>300</sup>.

Colpiscono la trasparenza dell'allusione (unico schermo è costituito dalla trasformazione anagrammatica del toponimo), la durezza dei toni a l'asprezza della denuncia, che, più che la satira di Rossi nell'*Eudemia* – cui pure non può non andare il pensiero – evocano la feroce polemica antiromana degli scritti di Ferrante Pallavicino. A differenza di quest'ultimo, tuttavia, il nobile Loredan non abbandonò mai del tutto il pur sottile velo prudenziale e non arrivò mai ad accusare esplicitamente un (o il) Pontefice.

Sono infine rinvenibili, nelle pagine del romanzo, allusioni o riferimenti autobiografici, che non paiono tuttavia particolarmente significativi ai fini del presente discorso e per cui si rimanda al già citato contributo di Gabriella Quaglino<sup>301</sup>.

In conclusione, è evidente che Loredan abbia fatto ricorso alla maschera allegorica, ancorché non sempre particolarmente coprente, come strategia prudenziale, per celare, attraverso la finzione letteraria, riferimenti alla realtà storico-politica contemporanea, giudizi pungenti ed idee politiche non propriamente ortodosse o allineate. Ciò nonostante, la chiave allegorica risulta tutt'altro che pervasiva: essa ricorre in specifici e circoscritti passaggi della *Dianea* – e non è escluso che ulteriori letture e futuri studi possano ampliarne il numero – che resta tuttavia un romanzo eroico-cavalleresco a tutti gli effetti e non può in alcun modo essere considerata un romanzo politico (nell'accezione qui data a tale categoria). Si potrebbe rimproverare a chi scrive di perseverare in un'ostinata tecnica definitoria *e contrario* ma, come precisato altrove, non sembra esserci altro modo possibile per circoscrivere e descrivere per la prima volta un (sotto)genere tanto complesso ed eterogeneo. La *Dianea* di Loredan, perfetto esempio di romanzo eroico-

---

<sup>300</sup> Ivi, pp. 243-244.

<sup>301</sup> Quaglino, *La realtà fantastica de «La Dianea»* cit.

cavalleresco con circoscritti passaggi a chiave, è esempio altrettanto perfetto di un'opera che non può (e non deve) essere considerata romanzo politico, nell'accezione più rigorosa della definizione.

## 2. *La Taliclea di Ferrante Pallavicino.*

Così come per Giovan Francesco Loredan, anche nel caso di Ferrante Pallavicino – sulla cui figura si è già parzialmente detto – un breve *excursus* biografico si rende necessario per comprendere a pieno la profonda connessione tra politica e narrazione che caratterizza la sua produzione letteraria<sup>302</sup>.

Della giovinezza del nobile Ferrante Pallavicino (Parma, 1615 – Avignone, 1644) non si sa quasi nulla, se non che fu presto destinato al chiostro per preservare l'integrità del patrimonio familiare (era settimo di otto fratelli). Dopo un breve soggiorno a Padova, dove ebbe modo di frequentare l'ambiente accademico ed entrare in contatto con gli Incogniti, si trasferì a Venezia intorno al 1634; qui fece il suo ingresso ufficiale nell'Accademia degli Incogniti prima (1636), in quella filarmonica degli Unisoni poi (fondata da Giulio Strozzi nel 1637), e divenne segretario di Loredan. Nel 1640 intraprese un lungo viaggio in Germania, da cui rientrò in Italia convertito al calvinismo e malato di sifilide. Nel 1641 trascorse alcuni mesi in carcere a seguito della pubblicazione del *Corriero svaligiato*, definito dal biografo ed amico Girolamo Brusoni «sola cagione di

---

<sup>302</sup> Per un approfondimento sulla figura di Pallavicino, di cui si ricostruiscono qui solo i tratti essenziali, si segnalano: *Vita di Ferrante Pallavicino. Scritta da Girolamo Brusoni. L'Aggirato Accademico Incognito*, in Venetia, appresso il Turrini, 1651; Capucci, *Romanzieri del Seicento*, cit., pp. 203-205; Armando Marchi, *Vita di Ferrante Pallavicino*, «Aurea Parma», LXIX, 1985, I, pp. 3-15; Raffaello Urbinati, *Ferrante Pallavicino. Il flagello dei Barberini*, Roma, Salerno Editrice, 2004. Si veda anche la voce Pallavicino, Ferrante in DBI, LXXX, pp. 506-511. Per un quadro completo delle sue opere si rimanda al contributo bibliografico Laura Coci, *Bibliografia di Ferrante Pallavicino*, in «Studi secenteschi», XXIV, 1983, pp. 221-306. Vista la fioritura di studi critici, più e meno recenti, sulla sua figura e sulla sua produzione, infine, si rinvia alla bibliografia del presente lavoro.



tutte le sue disgrazie»<sup>303</sup>; ma fu presto liberato (senza processo) grazie all'intervento di personaggi influenti della città lagunare, Loredan *in primis*. Abbandonato definitivamente l'abito religioso, che pure dovette andargli sempre piuttosto stretto, si dedicò a tempo pieno alla letteratura. I suoi scritti, già abbastanza compromettenti, si fecero allora sempre più irriverenti, impregnati di anticlericalismo e antibarberinismo, scatenando su di lui le ire del nunzio apostolico Francesco Vitelli e dello stesso Pontefice Urbano VIII<sup>304</sup>. Attirato fuori dai confini veneti con l'inganno<sup>305</sup>, nel 1643 fu condotto ad Avignone (città rimasta sotto la giurisdizione papale dal periodo della Cattività avignonese), dove fu arrestato, processato (ad istituire il processo fu il cardinal nepote Antonio Barberini) e condannato a morte per lesa maestà ed apostasia. Il reato, invero, non prevedeva la pena capitale, assegnatagli tuttavia *propter reiterationem*. Il 5 marzo 1644, all'età di soli ventinove anni, Pallavicino fu decapitato nella piazza antistante il Palazzo dei Papi di Avignone (il rango nobiliare gli permise di evitare il rogo). Simile morte non fece che aumentare la sua già straordinaria fama, testimoniata dalle numerosissime riedizioni dei suoi lavori, contribuendo a creare un alone leggendario intorno alla sua figura ed alimentando il fenomeno che Giorgio Spini ha definito «pallavicinismo»<sup>306</sup>: egli divenne, agli occhi di certa opinione pubblica, vero e proprio martire della libertà.

La sua produzione letteraria risulta straordinariamente consistente ed eterogenea, spaziando dal genere romanzesco – entro cui si collocano romanzi devoti, mitologici, storici o storico-eroici e almeno un vero e proprio romanzo politico (come si vedrà a breve) – a quello encomiastico, oratorio, agiografico, storiografico e libellistico,

---

<sup>303</sup> *Vita di Ferrante Pallavicino. Scritta da Girolamo Brussoni cit.*, p. 8.

<sup>304</sup> Si segnala che tra il 1639, anno in cui fu indicizzata la sua *Pudicitia Schernita* (1638), ed il 1669, dunque ad oltre vent'anni dalla sua morte, quasi tutta la sua produzione letteraria e a stampa fu messa all'Indice. Ciò, naturalmente, non impedì – anzi, forse favorì – la circolazione delle stesse opere.

<sup>305</sup> Autore materiale del raggio fu Charles de Bresche, su mandato congiunto del Nunzio Apostolico Francesco Vitelli e di Papa Barberini. De Bresche convinse Pallavicino a seguirlo in Francia, promettendogli un prestigioso incarico a corte, nonostante amici e sodali sconsigliassero a gran voce il viaggio.

<sup>306</sup> Si veda Giorgio Spini, *Il mito di Ferrante Pallavicino*, in Spini, *Ricerca dei libertini cit.*, pp. 201-259.

sconfinando – cosa tutt’altro che insolita – nel campo della traduzione. I suoi scritti riscossero un successo straordinario e subitaneo, ben testimoniato dalle loro numerose ristampe. Peculiarità indiscussa, se non della totalità almeno della maggior parte delle sue opere, è la presenza più o meno marcata dell’elemento politico<sup>307</sup>. Poligrafo libertino ed irriverente<sup>308</sup>, Pallavicino si destreggiò abilmente tra i diversi generi che il coevo panorama letterario offriva, sfruttando ogni mezzo (letterario) a sua disposizione per veicolare, attraverso i suoi scritti, la propria personale ideologia politica e, soprattutto, la sua feroce polemica, anticlericale ed antibarberiniana *in primis*<sup>309</sup>. Prima di giungere al passo estremo – letteralmente estremo, dal momento che lo condusse direttamente al patibolo di Avignone – della deposizione di qualsivoglia forma di mascheramento, concretizzatasi negli attacchi diretti dei libelli antipapali di cui si è già ampiamente parlato, egli ricorse a varie forme di camuffamento, più o meno elaborate ed efficaci (e talvolta combinate tra loro): dagli pseudonimi alle false indicazioni di stampa, dall’espedito dello svaligio del corriere alla chiave letteraria. Quest’ultima si presenta, almeno in un caso, in forma pervasiva e continua, dando origine a un vero e proprio romanzo politico (sul quale si tornerà a breve in maniera approfondita); altrove assume invece forma più discontinua ed episodica. È il caso del romanzo *La Taliclea*, pubblicato a Venezia nel 1636<sup>310</sup>.

---

<sup>307</sup> Se tale presenza appare quasi scontata nelle opere afferenti al genere libellistico, di cui si è già trattato in maniera diffusa, e certamente non sorprendente per le opere di carattere storico o storiografico, molto più insolita risulta nei romanzi sacri, a soggetto biblico. Ma «la peculiarità dei romanzi di argomento sacro scritti da Pallavicino è data [proprio] dal loro essere, rispetto alla coeva produzione di romanzi religiosi, strumento di un discorso dalle finalità strettamente politiche e morali e non come era negli altri di carattere devoto», Luca Piantoni, *“Per le sagre storie discorrendo”*. *Etica e politica nei romanzi religiosi di Ferrante Pallavicino*, in «Studi Secenteschi», LII, 2011, pp. 43-67: 46.

<sup>308</sup> Scrisse e pubblicò una trentina di opere nell’arco di circa otto anni, la maggior parte delle quali fu edita tra il 1635 ed il 1639.

<sup>309</sup> Come si è già avuto modo di rilevare in occasione della trattazione del *Corriero svaligiato* (cfr. *supra*), la polemica pallaviciniana viaggiava sul doppio binario dello smascheramento dell’impostura religiosa e politica. Bersagli privilegiati dei suoi feroci attacchi erano i Gesuiti, gli ordinamenti religiosi in generale, la corruzione ecclesiastica, il nepotismo, il Pontefice, la censura, i Principi dispotici e tirannici, gli Spagnoli, gli intellettuali servi del potere e via dicendo.

<sup>310</sup> *La Taliclea* cit.

Si tratta di un'opera narrativa dall'intreccio assai complicato, piena dei riferimenti alla realtà contemporanea e alla sfera della politica cui ci si è ormai abituati e che ci si aspetta da un autore come Ferrante Pallavicino. È in primo luogo il tema delle passioni, intimamente connesso a quello della brama di potere, a fornire lo spunto per mordaci stoccate polemiche nei confronti della Ragion di Stato. Fin qui, nulla di nuovo: la *Taliclea* risulta perfettamente allineata al canone del romanzo secentesco come lo si è descritto nei capitoli precedenti. Ciò che tuttavia ne fa un calzante esempio della categoria che si sta ora prendendo in considerazione è il ricorso dell'autore alla maschera letteraria per camuffare, in almeno due passaggi narrativi, non già (o non solo) generiche allusioni a tematiche politiche (quali, appunto, la brama di potere e la Ragion di Stato), ma specifici riferimenti alla realtà contemporanea. Sulla cruciale importanza delle pagine prefatorie del romanzo pallaviciniano si è già dato conto: in esse – lo si ricorderà – l'autore palesa il procedimento adottato in fase di composizione, svelando al lettore il duplice livello semiotico – letterale ed allegorico – del testo («ove non è allegoria d'istoria, t'assicuro d'aver sempre pretesi insegnamenti, o morali, o politici»)<sup>311</sup>, e giustifica il ricorso alla maschera letteraria con la funzione prudenziale della scrittura a chiave («La notizia di ciò, sopra di cui fondate sono almeno alcune parti di questa favola, m'ha necessitato ad oscurità non ordinaria. Il parlar da scherzo, per esser troppo chiaro cagionati ha a taluno danni da vero»)<sup>312</sup>.

La trama della *Taliclea* prevede la tipicamente secentesca interconnessione di tematica erotica ed eroico-bellica: la protagonista eponima, principessa di Licia e valorosa amazzone, si sostituisce al fratello gemello Nicoterpe alla guida dell'esercito di Geonarco, re di Panfilia, in guerra contro la malvagia regina di Cappadocia Tigriharpe; ma alle

---

<sup>311</sup> *La Taliclea* cit. p. VIII n. n.

<sup>312</sup> *Ivi*, p. VI n. n.

vicende belliche si intersecano quelle sentimentali degli amori tra Taliclea e Zotireno, principe di Caria, e tra Nicoterpe ed Orgemma. Non è necessario approfondire ulteriormente gli sviluppi dell'intreccio per rintracciare i già evidenti ingredienti tipici del romanzo barocco di area italiana: protagonisti di sangue nobile (e reale), motivo della guerra e dell'amore e, particolarmente rilevanti nel caso specifico, tema del doppio e del travestimento<sup>313</sup>. Ma l'ammonimento dell'autore *A chi vuol leggere* impone una più attenta decodifica del testo, alla ricerca di quella «allegoria d'istoria» e di quegli «insegnamenti, o Morali, o Politici» che Pallavicino stesso asseriva di aver disseminato nel testo. Purtroppo, però, nel caso specifico della *Taliclea*, i già citati dubbi espressi dal libertino sull'intellegibilità delle scritture a chiave in generale, e conseguentemente sulla loro efficacia, si rivelano fondati, tanto più che egli scelse di non ricorrere, nel romanzo in questione, alla chiave anagrammatica, forma di chiave più semplice e trasparente. Ciò rende il significato “altro” della scrittura estremamente oscuro per il lettore di oggi, sebbene non sia da escludere che esso fosse pienamente accessibile per i contemporanei. Coloro che si sono occupati, anche solo collateralmente, del romanzo ne hanno saltuariamente sottolineato la valenza allegorica, senza però cercare di decifrarne puntualmente la chiave interpretativa (o le chiavi interpretative) e limitandosi a rilevare i numerosi riferimenti alla sfera della politica, al tema del potere, alla Ragion di Stato e così via. Più recentemente Davide Invernizzi ha isolato due passaggi allegorici, fornendone una rapida analisi ed una personale interpretazione<sup>314</sup>.

---

<sup>313</sup> Ad essi si aggiungono il τόπος dell'innamoramento per fama, il tema del viaggio, il meccanismo dell'agnizione, le consuete peripezie e via dicendo. I temi del doppio e del travestimento, particolarmente cari alla poetica barocca, ricorrono in diverse delle opere pallaviciniane e furono pienamente sviluppati nel *Principe ermafrodito*, edito a Venezia nel 1640, in cui è narrata la storia di una Principessa che, per mantenere il trono paterno nonostante la legge salica, è costretta dal padre a fingersi uomo: i due termini del “doppio” sono così sintetizzati in un'unica entità, attraverso una forma di (letterale in questo caso) travestimento.

<sup>314</sup> Invernizzi, *L'Argenis di John Barclay* cit., pp. 274 ss.

Il primo episodio, estremamente conciso e perfettamente inserito nella diegesi principale, è collocato nella seconda parte del *Libro primo*<sup>315</sup>: Mirsaflaso, emblema del cortigiano subdolo e corrotto<sup>316</sup>, è inviato dalla perfida regina Tigriharpe (motore negativo dell'intera vicenda) alla corte di Geonarco, con il compito di creare scompiglio nel campo avversario, fomentando la rivalità tra sovrano ed erede al trono (che si concluderà con la morte del giovane principe). Giunto presso l'accampamento dell'armata di Geonarco, Mirsaflaso si presenta come generale dell'esercito del Duca di Rostor, confessando di aver disertato per sottrarsi all'ordine di tradire lo stesso Duca. Sulla scorta della somiglianza tra il passo ivi menzionato ed un passaggio della *Dianea* al principio del *Libro secondo*, in cui sono narrate le gesta infami di Prodirto, Invernizzi ha sostenuto che il «racconto [della *Taliclea*] allude con ogni evidenza alla vicenda del “Duca” di Wallenstein» e che in esso «sembra di cogliere una chiara presa di posizione di Pallavicino, dal momento che nelle affermazioni del presunto fuggitivo [Mirsaflaso] l'eventuale obbedienza agli ordini imperiali si sarebbe caratterizzata comunque come un atto di tradimento compiuto ai danni di Wallenstein»<sup>317</sup>. L'interpretazione di Invernizzi risulta più che plausibile, visti l'antecedente loredaneo, le posizioni politiche di Pallavicino e l'opinione generale (ma libertina *in primis*) sulla figura e sulle vicende del Duca di Wallenstein. In sostanza, Pallavicino avrebbe approfittato di un passaggio narrativo – senza bisogno, dunque, di allestire una vera e propria digressione – per inserire nel romanzo il suo potenzialmente compromettente giudizio personale su una scottante vicenda politica contemporanea.

Più complesso il caso del secondo passaggio allusivo individuato da Invernizzi: nel corso del *Libro terzo* è narrata la storia del Regno di Cappadocia. L'episodio presenta le

---

<sup>315</sup> *La Taliclea* cit., pp. 77-78.

<sup>316</sup> Si noti come la seconda parte del nome è anagramma di “falso”.

<sup>317</sup> Invernizzi, *L'Argenis di John Barclay* cit., p. 276.

caratteristiche formali già individuate come tipiche dei passaggi allegorici; è inserito nella narrazione attraverso il consueto meccanismo che prevede un incontro inaspettato, che determina l'ingresso in scena di un nuovo personaggio, cui fa seguito la vera e propria digressione narrativa sotto forma di *flashback* («Io fui duca d'Ancira...»)<sup>318</sup>. Questa, in sintesi, la storia narrata in prima persona dal duca d'Ancira: esiliato dalla patria, egli è giunto in Cappadocia e divenuto cortigiano fidato di re Diamino. Il sovrano, in punto di morte, sospettando di essere stato avvelenato dalla moglie, la malvagia Tigriharpe, ha iniziato a nutrire seri timori per la vita del figlio Ocanimedo. Si è quindi rivolto al fedele cortigiano, affidandogli l'erede al trono e chiedendogli di sostituirlo segretamente con il suo stesso figlio. I primi anni della reggenza sono trascorsi serenamente, caratterizzati da una illusoria armonia, finché la regina madre ha stabilito di liberarsi del Duca, che ha tentato di salvare sé stesso ed il Regno rivelando la verità. Ma il cortigiano, in viso a popolo e nobiltà, è stato costretto a fuggire per non compromettere l'erede al trono e salvare la propria vita. Scovato da Tigriharpe, è stato fatto prigioniero insieme alla moglie e ad un secondo figlio.

Invernizzi ha letto nel passo appena riassunto un chiaro riferimento alla storia di Francia e ne ha fornito la chiave interpretativa, basata su neppure troppo velate allusioni e su un nome evocativo (Ancira/Ancre; si ricordi che Pallavicino ha qui rinunciato all'uso di nomi anagrammatici): la Cappadocia rappresenterebbe la Francia; Tigriharpe, regina disposta perfino a tramare contro il figlio pur di prolungare i termini della reggenza, sarebbe Maria de' Medici; Ocanimedo rimanderebbe a Luigi XIII, erede legittimo di Enrico IV; il figlio del Duca rappresenterebbe Gaston d'Orléans; il Duca d'Ancira, infine, sarebbe il maresciallo d'Ancre Concino Concini. Posto che l'interpretazione proposta

---

<sup>318</sup> *La Taliclea* cit., pp. 322 ss.

sembra a chi scrive più che plausibile<sup>319</sup>, Invernizzi ha compiuto un passo ulteriore: a suo giudizio, infatti, quella proposta da Pallavicino non sarebbe «una storia allusiva di Francia, ma [...] una controstoria con riabilitazione di Concini e consorte»<sup>320</sup>; attraverso la rievocazione dei fatti di Francia, Pallavicino avrebbe reso «un'immagine inedita del Concini, perfetto cortigiano e fedele servitore prima di Enrico IV ed in seguito di re Luigi XIII, tradito dall'ambiziosa regina madre».<sup>321</sup> Per mezzo del personaggio letterario (duca d'Ancira) avverrebbe così la riabilitazione del personaggio reale (maresciallo d'Ancre), che diverrebbe modello di cortigiano esemplare, vittima del perverso meccanismo cortigiano stesso. Simile lettura pare convincente; non sembra tuttavia opportuno parlare di contro-storia, termine che evoca un concetto parzialmente differente da quello che qui si presenta: Pallavicino non racconta una storia diversa ed alternativa a quella reale; semplicemente, attraverso il resoconto (implicito ed allusivo) degli avvenimenti, lascia (volontariamente) trasparire il suo personale giudizio – atteggiamento, per altro, perfettamente in linea con il suo abituale *modus operandi* e già osservato in occasione del primo passaggio allegorico della *Taliclea*; giudizio severo e di condanna nei confronti di Maria de' Medici; indulgente e scagionatore verso Concino Concini.

Resta inteso che tutto quanto detto ha valore solo ammesso che i timori autoriali sull'intellegibilità delle scritture a chiave non si rivelino, nel caso specifico, fondati. Ma

---

<sup>319</sup> Riferimenti, anche puntuali, alla storia europea, francese *in primis*, erano, come è già stato osservato, tutt'altro che infrequenti nei romanzi barocchi in lingua italiana. A ciò si aggiunga che il modello indiscusso di questo genere di scritture, l'*Argenis*, consisteva proprio in una cronaca cifrata delle guerre di religione che avevano sconvolto la Francia nell'ultimissimo scorcio del XVI secolo. Non sottovalutabile, infine, la profonda conoscenza di Pallavicino (e dell'ambiente libertino ed Incognito tutto) della storia e della politica francesi. I fatti narrati nella *Taliclea* sono effettivamente sovrapponibili, seppure a grandi linee, alle vicende relative ai primi anni del regno del giovane Luigi XIII; anni caratterizzati dai ripetuti tentativi, da parte della regina madre e reggente Maria de' Medici e del figlio Gaston d'Orléans, di usurpare il legittimo potere di Luigi XIII.

<sup>320</sup> Invernizzi, *L'Argenis di John Barclay* cit., p. 277.

<sup>321</sup> *Ibidem*.

Pallavicino conosceva i rischi insiti in una siffatta strategia compositiva e scelse di correrli, autorizzando, di fatto, i suoi lettori ad avanzare simili (mis)interpretazioni.

### 3. *Gli Accidenti di Cloramindo di Francesco Belli.*

Figura indubbiamente meno eccezionale rispetto alle precedenti è quella del romanziere veneto Francesco Belli (Arzignano, 1577 – Vicenza, 1644), di cui si posseggono scarse notizie biografiche<sup>322</sup>. Nato in una nobile famiglia come Pallavicino, come lui abbracciò la vita ecclesiastica (ma, a differenza del parmigiano, egli vestì l'abito religioso solo in età avanzata). Trascorse buona parte della sua vita in viaggio, attraversando gran tratto d'Europa. Fu accademico olimpico a Vicenza, incognito a Venezia – nell'Accademia fondata da Loredan «sostenne due volte con sua molta riputazione la carica di Segretario»<sup>323</sup> – ed occulto a Brescia. Oltre alla (per la verità poco consistente) produzione poetica, di stampo marinista, ha lasciato scritti in prosa di vario genere (discorsi d'occasione, una rappresentazione sacra, una tragedia, diverse novelle), il più rilevante dei quali, ai fini del presente lavoro, è senz'altro il romanzo eroico-cavalleresco *Accidenti di Cloramindo principe della Ghenuria*, pubblicato a Venezia nel 1639<sup>324</sup>.

Come di consueto, l'apparato paratestuale si rivela particolarmente utile per comprendere a fondo intenti ed orientamenti dell'autore. Questi, dopo aver espressamente

---

<sup>322</sup> Al di là di sporadiche notizie contenute in contributi vari sul romanzo secentesco, si veda la voce Belli, Francesco in DBI, VII, pp. 562-654.

<sup>323</sup> *Le glorie de gli Incogniti o vero gli huomini illustri dell'Accademia de' signori Incogniti di Venetia*, in Venetia, appresso Francesco Valuasense stampator dell'Accademia, 1647, p. 146. L'opera, pubblicata senza indicazione dell'autore, è stata variamente attribuita a Giovan Francesco Loredan, Giovanni Battista Moroni e Girolamo Brusoni (con il più alto numero di attribuzioni registrato da quest'ultimo).

<sup>324</sup> *Accidenti di Cloramindo principe della Ghenuria, descritti in otto libri. Da Francesco Belli. Con la tauola del contenuto nell'opera*, in Venetia, appresso i Bertani, 1639.



indicato nel Loredan della *Dianea* il proprio modello<sup>325</sup>, rivolgendosi *A chi legge*, scriveva:

Nel gruppo, e nell'ordine dell'azione io non ho preteso di ubbligarmi a casi, a rivolte, ed a successi non aspettati: propostimi soggetti più storici, che favolosi, mi è cessato lo impaccio di mendicare i racconti dalle finzioni. Il mio scopo è stato anzi di narrare con frutto, che di ritrovare con stravaganza. L'invenzione del mirabile non è fattura leggiera, e 'l sostentarla è gran peso. Molti avvenimenti si formano veri coll'opinione, che non possono verificarsi in effetto. E qual impressione basta a fare ne gli animi regolati una cosa, che non può essere, o se anco è possibile, patisce mille incompatibilità, le quali non ammettono lo scioglimento, che per machine, o per oracoli? Alcuni nello studiare di soverchio alla meraviglia nella tessitura de' fatti imitano il costume de' pittori soliti a rappresentare colla straordinaria licenza dell'arte ciò che non è permesso al potere ordinario della natura<sup>326</sup>.

Belli si schierò dunque sul fronte opposto rispetto ai sostenitori della barocca poetica della meraviglia, di cui criticava artificiosità ed affettatezza, proclamandosi fedele paladino della poetica della verisimiglianza: la scelta di «soggetti [...] storici» era funzionale al proposito autoriale di «narrare con frutto». Diversi gli elementi che concorrono al conseguimento della programmatica aderenza al reale: totale rinuncia all'elemento magico e alla maggior parte dei meccanismi tipici delle prose romanzesche barocche, quali peripezie, tempeste, rapimenti, travestimenti, scambi di persona, agnizioni e via discorrendo – ne deriva un'opera dal taglio insolitamente monografico; largizione di (sorprendentemente) puntuali coordinate geografiche ed informazioni etnografiche; ricorso ad una chiave anagrammatica di agevole decodifica, sebbene ad essa non venga fatto – caso alquanto insolito – alcun riferimento in sede prefatoria. Si potrebbe forse asserire, a tal proposito, che il rimando esplicito alla *Dianea* di Loredan supplisse alla mancanza di qualsiasi cenno alla dimensione allegorica della scrittura.

---

<sup>325</sup> Altrove, invece, esso era stato indicato in Francesco Biondi, cfr. *Osservazioni nel viaggio di Francesco Belli*, in Venetia, appresso Gio. Pietro Pinelli, Stampatore ducale, 1632, p. 132.

<sup>326</sup> *Accidenti di Cloramindo* cit., pp. V-VI n. n.

Dalle suddette prese di posizione in sede teorica scaturisce dunque un romanzo eroico-cavalleresco dalla cornice realistica e favolistica al contempo: realistica in quanto verisimile; fantastica in quanto frutto dell'*inventio* dell'autore. Come di consueto, alla tessitura della trama concorrono tematica eroica ed erotica: il protagonista eponimo – e si noti che si tratta di uno dei rari casi di romanzo secentesco di successo in cui un protagonista di sesso maschile compare nel titolo – è un principe esiliato dal proprio regno per volontà del padre Astingo, re della Ghenuria. Il provvedimento punitivo è conseguenza del comportamento del giovane, giudicato inadatto per un buon principe: questi ha sfidato in duello ed ucciso l'amico Ermenegildo, nobile e rappresentante del re, addetto al coprifuoco notturno. Appresa la notizia, il sovrano, nonostante i ripetuti inviti al perdono da parte del Presidente del Consiglio di Stato, ha anteposto il ruolo di sovrano a quello di genitore ed ha deciso di infliggere una pena esemplare al figlio, bandendolo dal Regno. Inizia così per Cloramindo un lungo viaggio di espiazione e formazione per l'Europa, al termine del quale rientrerà in patria maturato e degno di assumere l'eredità paterna (oltre che innamorato e prossimo alle nozze). Gli *Accidenti* si concludono con la morte dell'anziano sovrano, seguita ad un lungo discorso sui doveri del buon principe. Si tratta, in sostanza, di un romanzo di formazione dalla trama favolistica, compressa entro due momenti propriamente didattici: uno, sul buon principe, in apertura; l'altro, sul buon governo, in chiusura di romanzo («Cloramindo è il principe che deve apprendere l'arte del governo»<sup>327</sup>). Risulta dunque evidente che «la narrazione è strettamente subordinata all'indiscrezione della politica, delle sue analisi e delle sue proposte»<sup>328</sup>.

Premesso che non è stata finora individuata – e non pare individuabile a chi scrive – una allegoria sistematica, sottesa all'intero romanzo, è indubbio che l'autore degli

---

<sup>327</sup> Getrevi, *Dal Picaro al gentiluomo* cit. p. 280.

<sup>328</sup> *Ibidem*.

*Accidenti di Cloramindo* sia ricorso all'espedito della chiave e che lo abbia fatto con (almeno) due diversi scopi. La chiave si presenta, anzitutto, in forma anagrammatica ed è sfruttata per fornire le estremamente precise coordinate geografiche del racconto; essa concorre, dunque, al rispetto del criterio di verisimiglianza e al soddisfacimento del desiderio autoriale di aderenza al reale. Attraverso lo scioglimento degli anagrammi, è possibile infatti ripercorrere puntualmente il viaggio intrapreso da Cloramindo per l'Europa, Stato dopo Stato, regione dopo regione (Ghenuria/Ungheria, Vastria/Austria, Usveia/Svevia, Naldoa/Olanda e così via)<sup>329</sup>: l'«effetto di adesione al reale viene appunto rafforzato dalla scelta stilistica dell'adozione di una chiave tanto trasparente per descrivere la geografia dell'universo narrativo da lasciar scorgere sotto il suo velo esilissimo la concretezza della realtà europea»<sup>330</sup>.

Come accennato, tuttavia, le coordinate cifrate costituiscono solo una cornice verisimile entro cui si svolge la trama fictionale. E proprio nel dipanarsi di tale trama favolistica, ecco ricomparire, saltuariamente e sotto diverse forme (tutte genericamente allusive), l'espedito della chiave, che dà origine ad una serie di isolati passaggi allegorici di più o meno agevole decodifica. Già il primo di tali episodi si rivela tutt'altro che di facile lettura: il re Astingo, padre di Cloramindo ed immagine del buon sovrano, si trova a dover fronteggiare una rivolta guidata da tale Ianuri. Il capo dei ribelli è stato interpretato da Paolo Getrevi in senso generico, come «metafora di ogni fronda politica»<sup>331</sup>; da Marco Catucci come puntuale allusione al condottiero ungherese György Dózsa, vissuto a cavallo tra XV e XVI secolo (quest'ultima lettura comporterebbe la

---

<sup>329</sup> Per un puntuale scioglimento della chiave, cfr. *supra*. I nomi delle regioni attraversate dal protagonista sono inoltre corredati da quadri descrittivi delle regioni e delle popolazioni che vi risiedono. D'altra parte, testimonianza dello spiccato interesse di Belli per il dato etnografico e storico-politico è fornita dal già citato scritto *Osservazioni nel viaggio*, resoconto del viaggio compiuto dall'autore in Olanda e Francia al seguito dell'ambasciatore veneziano in Olanda Giorgio Zorzi nel 1626, cfr. *Osservazioni nel viaggio*, cit.

<sup>330</sup> Invernizzi, *L'Argenis di John Barclay* cit., p. 286.

<sup>331</sup> Getrevi, *Dal picaro al gentiluomo* cit., p. 281.

conseguente identificazione Astingo/Ladislao II di Boemia, sovrano contro cui si sollevò la rivolta guidata da Dózsa)<sup>332</sup>. Senza entrare nel merito della questione, non pretendendo questa di essere un'analisi circostanziata del romanzo belliano, ci si limita a rilevare un'ulteriore (e forse non necessaria) conferma del più volte sollevato problema circa l'interpretabilità ed efficacia delle scritture a chiave: più la chiave risulta saltuaria e non inserita in un sistema organico, più aumenta il rischio di interpretazioni errate o impossibili.

Ad ogni modo, «momenti puramente narrativi ed altri allegorici si susseguono nel racconto come prove e tappe dell'educazione al principato di Cloramindo»<sup>333</sup>. Il passo più esteso si trova al *Libro settimo* e corrisponde alla storia della Finacra/Francia narrata da Nonperes, personaggio subentrato in scena *ex abrupto*<sup>334</sup>. Le coordinate storiche sono fissate dal nome anagrammatico del re Rihenco/Enrico IV, modello del buon sovrano, dalla cui identificazione scaturiscono tutte le altre (il figlio di Rihenco, Lodomiro, è Luigi XIII; la regina madre, vedova di Rihenco, è Maria de' Medici; Filausto, fratello di Lodomiro, è Gaston d'Orleans; il cardinale Artemano è Richelieu). Dalla ricostruzione storica emerge un quadro tutt'altro che lusinghiero, sebbene piuttosto oggettivo, della reggente Maria de' Medici e del secondogenito Gaston d'Orleans. La chiave allegorica si rivela dunque ancora una volta un utilissimo strumento per camuffare, nel corso della narrazione, riferimenti alla realtà contemporanea e giudizi sull'operato dei Grandi. È bene tuttavia specificare che, nel caso di Belli, il ricorso alla chiave allegorica non dipese tanto dalla necessità di veicolare opinioni politiche eterodosse o comunque compromettenti e

---

<sup>332</sup> Marco Catucci, *Un romanzo di Francesco Belli*, «Sincronie», I, 1997, pp. 217-225: 219-220.

<sup>333</sup> Invernizzi, *L'Argenis di John Barclay* cit., p. 292.

<sup>334</sup> «Aveva già Cloramindo contratta familiarità con alcuno atto a sodisfarlo nelle curiosità del richiedere, nelle brame del sapere: già il manco sentito sopra la vita, ed azioni del re, padre del regnante di allora, erano mostri di valore, e miracoli di prodezze, ricercato per tanto a favellargliene Nonperes suo confidente, ne riportò queste informazioni...», *Accidenti di Cloramindo* cit. pp. 187 ss.

altrimenti indicibili, quanto dalla possibilità che esso offriva di inserire riferimenti alla realtà storico-politica contemporanea funzionali alla finalità didattica del romanzo, secondo il classico principio della *historia magistra vitae*.

#### 4. *Il Principe Nigello di Guidubaldo Benamati.*

I fatti di Francia si confermano, tra gli avvenimenti coevi, quelli che maggiormente attiravano l'attenzione dei romanzieri italiani di epoca barocca. Dopo Pallavicino e Belli, ad interessarsene fu anche Guidubaldo Benamati nel suo romanzo *Il Principe Nigello*.

Di Guidubaldo Benamati (Gubbio, fine XVI secolo – 1653) non è possibile rintracciare che scarse informazioni biografiche, per lo più disseminate tra le lettere da lui stesso redatte ed i lavori critici sulla sua produzione letteraria<sup>335</sup>. Nato a Gubbio sul finire del XVI secolo in una nobile famiglia e presto trasferitosi a Parma, dove fu avviato agli studi umanistici, iniziò una precoce ed intensa carriera poetica, che lo portò ad essere nominato poeta di corte (come il padre, del resto) dal duca di Parma Ranuccio I Farnese, alla morte del quale passò al servizio del di lui figlio Odoardo. Grande ammiratore di Marino, strinse intensi rapporti con i più noti letterati del suo tempo; membro di diverse accademie dell'Italia centro-settentrionale, tra cui la veneziana Accademia degli Incogniti, fu egli stesso fondatore dell'Accademia degli Addormentati a Gubbio, nel 1630.

---

<sup>335</sup> Le informazioni biografiche essenziali sono tratte dalla voce Benamati, Guidubaldo in DBI, VIII, pp. 168-169. Particolarmente utili risultano anche le lettere indirizzate da Benamati al letterato ed intimo Angelico Aprosio, recentemente pubblicate in Maurizio Slawinski, *Gli affanni della letteratura nella corrispondenza di Benamati ad Aprosio (1629-1652)*, in «Aprosiana», X, 2002, pp. 11-67; dello stesso autore, ma di taglio critico e non propriamente biografico, si segnala Maurizio Slawinski, *Tra periferia e centro. La carriera esemplare di Guidubaldo Benamati eugubino*, in Patrizia Castelli e Giancarlo Pellegrini (a cura di), *Storici, filosofi e cultura umanistica a Gubbio tra Cinque e Seicento: atti del Convegno di studi: Gubbio, 6-8 aprile 1995*, Spoleto, Centro italiano di studi sull'alto medioevo, 1998, pp. 539-598.

La sua vasta e variegata produzione letteraria spazia dalla lirica al poema eroico, dal teatro al romanzo.

La *princeps* del *Nigello* apparve a Venezia nel 1640, sebbene la sua composizione risalga a circa un decennio prima, come confermano la dedicatoria originaria a Luigi XIII di Francia, datata 3 maggio 1626, e le stesse dichiarazioni dell'autore *Alle donne spiritose*<sup>336</sup>. Il romanzo fu immediatamente posto sotto osservazione dalla censura, messo all'Indice (il 26 settembre 1640) e ristampato a Bologna nel 1652, dopo le opportune correzioni<sup>337</sup>. Preziosissimo si rivela il ricco apparato paratestuale dell'opera, che comprende due dedicatorie, due appelli ai lettori e diverse lettere scritte dall'autore o a lui indirizzate<sup>338</sup>. La sezione prefatoria si apre con la dedica ufficiale del romanzo al cardinal nepote Antonio Barberini, la cui celebrazione è tuttavia subordinata a quella del sovrano francese Luigi XIII. La dedicatoria, dal tono sfacciatamente panegiristico, lascia chiaramente trasparire il sostegno dell'autore alla politica filofrancesa del papato, che caratterizzò gli anni Trenta del Seicento. Tuttavia, visto il carattere spiccatamente encomiastico del brano, tuttavia, più di un dubbio sorge sull'autenticità della posizione assunta in questa sede dall'eugubino, le cui dichiarazioni sembrano dovute a mere ragioni opportunistiche più che ad una reale condivisione di idee e intenti. A ciò si aggiunga che, da alcuni passi allusivi del *Nigello*, trapelano opinioni ed orientamenti politici che, se non smentiscono, attenuano di molto la posizione filofrancesa qui ostentata. Segue un appello

---

<sup>336</sup> «Una gran signora [...] mi mosse, già son compiti dieci anni, a compor questo libro», *Il Principe Nigello*, cit. p. VIII n. n.

<sup>337</sup> *Il Principe Nigello. Corretto dall'Autore per ordine de' Superiori*, Bologna, Eredi del Dozza, 1652.

<sup>338</sup> La dedicatoria ufficiale è indirizzata al Cardinal nepote Antonio Barberini; ad essa lo stampatore aggiunse una precedente epistola encomiastica scritta da Benamati a Luigi XIII. Due sono gli appelli autoriali ai lettori, uno *Agli uomini curiosi*, l'altro *Alle donne spiritose*. Infine, lo stampatore accluse un breve scambio epistolare tra Benamati ed il Signore di Béthune, dignitario e cortigiano di Francia; lettere di quest'ultimo a Luigi XIII, per presentare il romanzo; due missive scritte dall'autore allo stesso sovrano francese ed una indirizzata al Cardinale Richelieu.

*Agli uomini curiosi*, cui l'opera è presentata come «poema storico» o «istoria poetica»<sup>339</sup>.

Il ruolo cruciale assunto dalla storia nel processo di scrittura è dunque chiarito fin da subito, così come subito è precisato l'intento autoriale di *miscere utile dulci* o, per dirla con Belli, di «narrare con frutto»<sup>340</sup>:

I fini, che mi abbiano mosso a così operare, né a Voi importa di saperli, né a me comple di manifestarli. Ma perché non mi teniate per troppo austero, ve ne dirò un solo. È questo. Perché abbiate dalla mia penna, non trattenimento vano dopo le vostre fatiche; ma fatica fruttuosa dopo i vostri trattenimenti, fate conto, che questo [romanzo] sia un Sileno<sup>341</sup>.

È quindi riproposta la tesi manziniana sulla superiorità della scrittura romanzesca su quella storica, anche (e soprattutto) visto il maggiore impegno che essa richiede; e confessata l'intenzione, già manifestata, per la verità, nella dedica al cardinal Barberini, di consacrarsi presto alla scrittura storiografica, abbandonando definitivamente il genere romanzesco<sup>342</sup>. È poi il momento dell'appello *Alle donne spiritose*, dalle movenze vagamente boccacciane, in cui compare una nuova definizione del romanzo, dello stesso tenore delle precedenti, che costituisce l'ennesimo ammiccamento, piuttosto esplicito per altro, al lettore: attraverso la composizione del *Nigello*, Benamati si sarebbe «resa [...] obbligata l'Istoria, la quale non poté mai giungere a goder sì intieri i gusti del carnevale»<sup>343</sup>; il che equivale a dichiarare di aver composto una «istoria tutta in maschera»<sup>344</sup>. Il “doppio fondo” dell'opera è confermato, oltre che dal riferimento alla maschera e al carnevale, dai rimandi al Sileno erasmiano e, prima ancora, platonico<sup>345</sup>, e

---

<sup>339</sup> «Io vi metto innanzi una prosa, Voi chiamatela mò, o poema storico, o istoria poetica, poco me ne curo», *Il Prencipe Nigello*, cit. p. VII n. n.

<sup>340</sup> *Accidenti di Cloramindo* cit., p. V n. n. (cfr. *supra*).

<sup>341</sup> *Il Prencipe Nigello*, cit. p. VII n. n.

<sup>342</sup> Simile percorso (dalla scrittura romanzesca, con ampi riferimenti alla storia, a quella storiografica vera e propria), solamente annunciato da Benamati, era stato effettivamente intrapreso da Biondi che, dopo la conclusione della sua “trilogia” con la pubblicazione del *Coralbo* nel 1632, aveva abbandonato il genere romanzesco per dedicarsi alla storiografia.

<sup>343</sup> *Il Prencipe Nigello*, cit. p. VIII n. n.

<sup>344</sup> *Ibidem*.

<sup>345</sup> Il paragone di Socrate coi Sileni è di Alcibiade, che tesse l'elogio di Socrate nel *Simposio* platonico; il motivo è poi ripreso da Erasmo da Rotterdam nel suo *Moriae encomium*.

al divino Proteo contenuti nello stesso appello, che si configurano come altrettanti indizi rivolti al lettore.

Il *Prencipe Nigello* si presenta come un romanzo eroico-cavalleresco, con struttura mista: una cornice a chiave racchiude un contesto favolistico, entro cui sono rinvenibili isolate sezioni cifrate; come *prosimetron* e come «sorta di romanzo di formazione sotto la specie di un apprendistato cavalleresco-amoroso»<sup>346</sup>. Al solito, tematica eroica e tematica amorosa si intrecciano – è lo stesso autore, del resto, in una lettera a padre Angelico Aproso del 1631, a definire il romanzo «opera di Stato e d'Amore»<sup>347</sup> – dando vita a peripezie, allontanamenti, trasferimenti, agnizioni, scontri e via dicendo. Nonostante ciò, tuttavia, Luisella Giachino ha sottolineato «la sostanziale semplicità dell'impianto e la planimetria nel complesso razionale ed equilibrata sia dal punto di vista diegetico che della verosimiglianza e della coerenza dell'intreccio»<sup>348</sup>. In altre parole, il romanzo presenta struttura tipicamente barocca, dunque tutt'altro che lineare, ma si distingue dalle prose coeve per un sostanziale equilibrio tra forze centrifughe e forze centripete e per la tendenza delle digressioni (narrative e dialogiche) ad essere riassorbite nella diegesi principale. Come il protagonista del *Cloramindo* di Belli – si noti che anche in questo caso il protagonista eponimo è di sesso maschile – Nigello è un principe esiliato dalla patria; non per proprio fallo, stavolta, ma perché ingiustamente usurpato dei diritti di successione dal fratello Altifonte. Fuggito dalla natia isola di Taprobana<sup>349</sup>, il protagonista giunge, sotto le mentite spoglie di Elemiro, nel regno indiano di Celindra (*alias* Francia), dove intraprende una relazione amorosa – in un primo momento adulterina ma consacrata da legittime nozze al termine del romanzo – con la bella Lulla

---

<sup>346</sup> Luisella Giachino, «*Opera di Stato e d'amore*». *Il Prencipe Nigello di Guidubaldo Benamati*, in «Studi secenteschi», XLVIII, 2007, pp. 89-124: 91.

<sup>347</sup> La lettera è datata 14 novembre e si legge in Slawinski, *Gli affanni della letteratura* cit., p. 35.

<sup>348</sup> Giachino, «*Opera di Stato e d'amore*» cit., p. 89.

<sup>349</sup> Terra leggendaria, ora identificata con Ceylon, ora con Sumatra (e a Sumatra corrisponde per Benamati), è stata eletta da Tommaso Campanella come sede della sua *Città del Sole*.



ed entra tra gli uomini di fiducia del sovrano Deimante (*alias* Luigi XIII), che lo aiuterà nella riconquista del trono paterno. L'opera si conclude con la riconciliazione tra i fratelli rivali, l'incoronazione di Nigello ed il matrimonio tra questi e Lulla, cui si affianca una seconda unione nuziale, tra Altifonte e la sorella del Re Deimante<sup>350</sup>.

Se è vero che la trama essenziale del *Nigello* viaggia sul doppio binario dell'amore e della guerra, è evidente che una fitta costellazione di tematiche alternative (e solo in apparenza secondarie) gravita attorno ai due fuochi principali. Esse sono tutte riconducibili, in vario modo, alla sfera storico-politica; spaziano dai riferimenti diretti a personaggi ed eventi storici, alla trattazione dei temi che animavano i coevi salotti europei; e sono innestate sulla narrazione principale in vario modo. Tema portante dell'intera opera è la Ragion di Stato, affrontato nelle sue declinazioni principali, che ricorrono, come si è visto, nella maggior parte dei romanzi barocchi italiani: motivo del principe ideale, del buon governo e della cortigianeria. Sorvolando su quest'ultimo tema, la cui trattazione risulta sostanzialmente allineata a quella rinvenibile nelle prose romanzesche coeve, pare invece opportuno soffermarsi sui primi due, intimamente correlati e che assumono, nell'opera di Benamati, sfumature affatto peculiari. Il *Libro quinto* ospita la disquisizione sulle qualità richieste ad un buon principe, tanto frequente nelle narrazioni barocche<sup>351</sup>, seguita da quella altrettanto ricorrente sulla migliore forma di governo<sup>352</sup>. Il principe ideale è un «ritratto di Dio»; deve incutere riverenza («una mistura di meraviglia, e di timore») e governare con «severità», «costanza» e «strettezza»,

---

<sup>350</sup> Si noti l'essenziale somiglianza, nelle loro linee principali, delle trame del *Nigello* di Benamati e dell'*Eromena* di Biondi: entrambi i romanzi si aprono con un'aspra rivalità tra fratelli, cui segue l'esilio di uno dei due, che funge da motore dell'intera azione romanzesca; ed entrambi si chiudono con una riappacificazione ed un duplice matrimonio.

<sup>351</sup> «[I]l re [...] d'una in altra cosa passando co' l discorso, cadde in proposito il dire di chi governa, o città, o provincie per un prencipe grande» *Il Prencipe Nigello*, cit., p. 130.

<sup>352</sup> Il re prega Elomiro di «voler dirgli liberamente il suo parere (senza aver riguardo, che egli re fosse) e qual giudicasse migliore, o il comando d'un solo, o quello di molti nobili, o l'altro di tutto il popolo», ivi, p. 133. L'intera digressione, nel suo complesso, occupa ivi, pp. 130-139.

che «non è altro, se non che tutta l'autorità sia del reggente»<sup>353</sup> (vale a dire il potere assoluto). Sono poi passate in rassegna le possibili forme di governo, di cui vengono considerati vantaggi e svantaggi: la democrazia garantisce la libertà, ma rischia di degenerare in tirannide, poiché il potere è assegnato in base all'ambizione e non alle doti dei pretendenti, come provano i casi esemplari della Firenze (Nitireni/Fiorentini) dei Cidemi (/Medici) e dell'Atene di Pisistrato<sup>354</sup>. L'aristocrazia ha buoni punti di forza ma corre costantemente il pericolo di tracollare sotto i colpi dell'invidia e dell'arrivismo; l'esempio citato è quello dei Neziaveni (/Veneziani). La migliore forma di governo in assoluto, nonostante i problemi ed i rischi che comunque comporta, è la monarchia, come ben dimostra il fatto che essa è in vigore nel regno delle api, del corpo umano e perfino in Cielo<sup>355</sup>. L'elemento distintivo della tesi di Benamati rispetto a quelle dei suoi colleghi romanzieri non è certo nell'elezione del regime monarchico a miglior forma di governo e non è rintracciabile tanto nel passaggio qui preso in esame, quanto nella sua applicazione pratica al caso del Regno di Taprobana. Ma la peculiarità della visione autoriale non è neppure nella natura elettiva della monarchia, rintracciabile altrove<sup>356</sup>, quanto nella selezione dei criteri sui quali basare l'elezione stessa del sovrano: l'isola di Sumatra «conosceva tra i figliuoli del re solamente capace della dignità dell'imperio quello di loro, che non per anteriorità di nascita, ma per priorità di valore nelle lettere, gli altri eccedesse»<sup>357</sup>. L'assemblea dei Grandi eleggeva l'erede al trono che desse prova di una

---

<sup>353</sup> Tutte le citazioni del periodo sono ivi, p. 131.

<sup>354</sup> Si noti che i puntuali riferimenti storici sono inseriti nel testo secondo modalità differenti: il primo, che riguarda il passato recente, attraverso il seppur blando schermo della chiave anagrammatica; il secondo, relativo alla storia antica, attraverso la citazione esplicita.

<sup>355</sup> Si osservi che le argomentazioni a favore della superiorità della monarchia (i paralleli con il mondo animale e divino *in primis*), del resto canoniche, sono le medesime argomentazioni dei personaggi Omero e Dione nella discussione sui massimi sistemi politici che occupa la fine del *capo primo* del *libro primo* della *Maschera* poniana; cfr. Pona, *La maschera iatro-politica*, cit. pp. 10-15 (cfr. *supra*).

<sup>356</sup> Favorevole ad una monarchia di tipo elettivo, ad esempio, si mostra l'antagonista dell'*Argenis*, Licogene, che si augura di subentrare a Meleandro nella guida del Regno (cfr. *supra*).

<sup>357</sup> *Il Principe Nigello*, cit., p. 2.

più completa preparazione culturale, facendo del Regno di Taprobana una sorta di utopica *res publica litterarum*<sup>358</sup>.

Prima di procedere con il discorso, infine, non si può tacere un passaggio della succitata trattazione sul regime monarchico, che salta all'occhio perché pare anticipare il ben più tardo principio di autodeterminazione dei popoli:

In queste eccellenze, dunque avanza la monarchia ogni altra forma di governo; ma pur essa da gravissimi difetti aggravata se ne vive; i quali tanto la oscurano, che a molti odiosa la rendono. Parlo delle monarchie grandi, come è questa di Vostra Maestà. E parlo degli stati, che sono soggetti al lor principe naturale; perché se il Cinese sarà sottoposto al Persiano, sarà anco infelicissimo sempre, e sempre potrà chiamarsi più tosto il tiranno, che sotto monarca. Perché le forestiere nazioni sono sforzate di conculcare, di ruinare, e di desolare quello stato, che dominano, di nazione diversa dalla loro<sup>359</sup>.

Ad ogni modo, fin qui, nulla di straordinario: tutti i rimandi alla sfera politica sinora esaminati sono inseriti nel flusso diegetico in modo diretto, attraverso digressioni dialogiche (motivo del principe ideale e questione dell'ordinamento statale), ambientazione e caratterizzazione delle figure principali (tema della cortigianeria e apologia della monarchia elettiva) o citazioni dirette (nel caso di *exempla* tratti dalla storia antica). Tematiche ed argomenti piuttosto diffusi all'epoca, al centro del dibattito politico coevo, non necessitavano di particolari forme di precauzione per essere introdotti nelle prose romanzesche: si tratta – per usare un'espressione utilizzata altrove nel corso del presente lavoro e ritenuta particolarmente calzante – di forme di “contaminazione diretta” tra politica e narrazione. Il discorso cambia, tuttavia, laddove le questioni si facevano più spinose, le argomentazioni meno condivise e talvolta più eversive, i riferimenti più vicini

---

<sup>358</sup> Luisella Giachino ricorda come l'assegnazione del potere monarchico da parte dell'assemblea al candidato più meritevole fosse un «argomento [...] caro agli aderenti alla Lega e ai protestanti», Giachino, *«Opera di Stato e d'amore»* cit., p. 93. Non sono state rintracciate testimonianze certe sulla posizione religiosa dell'autore, ma è noto che negli ambienti (veneziano, incognito e libertino) da lui frequentati circolassero ampiamente tesi di ascendenza riformata.

<sup>359</sup> *Il Principe Nigello* cit., p. 137.

da un punto di vista cronologico: in tutti questi casi, si rendeva necessario ricorrere ad adeguate misure cautelative, optando così per la soluzione della “contaminazione indiretta”.

La forma di mascheramento privilegiata da Benamati nel *Nigello* risulta essere la chiave cifrata, nella sua forma allusiva o anagrammatica, utilizzata per disseminare nel testo omaggi e riferimenti alla corte farnesiana (i primi, per la verità, espressi più spesso in forma diretta e spiccatamente adulatoria); allusioni ai principali protagonisti della cultura secentesca o a personaggi ed eventi della storia politica recente e contemporanea; *exempla* tratti dalla realtà coeva nei passi con finalità più marcatamente didattica. Come già notato, diverso, per evidenti ragioni, il trattamento riservato agli esempi tratti dalla storia antica e dalla realtà contemporanea: espliciti e diretti i primi, camuffati e per lo più in forma anagrammatica i secondi. In sostanza, Benamati giocava con il suo lettore, ora celando ora svelando il sottotesto allegorico del proprio romanzo, certo di averne segnalato l'esistenza attraverso il ricco apparato paratestuale ed affidandosi ad una chiave mai troppo oscura. Se è vero che «tutto il romanzo è costellato dall'antipatia per il regno di Spagna»<sup>360</sup>, la maggior parte delle allusioni resta riferita alla corte farnesiana (alle cui dipendenze – lo si ricordi – era l'autore), e alla Francia di Enrico IV e Luigi XIII.

Luisella Giachino ha notato che la rivalità tra i due fratelli, Nigello/Elemiro e Altifonte, sostenuti rispettivamente dai due giganti politici della finzione narrativa (Regno di Celindra/Francia e Regno di Giava/Spagna), sembra rimandare alla faida scoppiata tra i due rami del casato gonzaghese alla morte senza eredi di Vincenzo II: i Gonzaga-Nevers, sostenuti dalla Francia di Luigi XIII, da un lato; i Gonzaga di Guastalla, appoggiati dalla Spagna di Ferdinando II, dall'altro. Se l'evocazione non è affatto da

---

<sup>360</sup> Giachino, «*Opera di Stato e d'amore*» cit., p. 97.

escludere, l'ipotesi di una chiave allegorica sistematica risulta insostenibile: la parabola generale della trama principale, dalla rivalità alla riappacificazione tra i due contendenti, con il prevalere della parte sostenuta dalla Celindra/Francia, ripropone fedelmente lo sviluppo della vicenda storica ma nel corso della narrazione non sono rintracciabili ulteriori elementi testuali (particolari episodi o singole vicende biografiche dei personaggi in scena) a sostegno di tale ipotesi. In altre parole, si potrebbe trattare di generico richiamo allusivo ma certamente non di puntuale riproposta in forma cifrata.

Più dirette, dunque meno passibili di fraintendimenti, le allusioni alla storia e alla politica francesi. Anzitutto, la lunga parentesi digressiva sulla caccia, al *Libro sesto*, costituisce un «vero e proprio romanzo nel romanzo a celebrazione di Enrico IV di Borbone»<sup>361</sup>: durante l'inseguimento di un leone, Deimante (Luigi XIII) e Nigello si smarriscono e si imbattono in un venerando anziano che, dopo aver scambiato Deimante per il padre Alparco (Enrico IV), pronuncia un commosso elogio di quest'ultimo, corredato di sorta di catalogo *de virtutibus regis*<sup>362</sup>. Ma il passo allegorico più esteso del romanzo è collocato alla fine del *Libro terzo* ed è celato dietro una maschera a doppio velo: chiave anagrammatica e τόπος del manoscritto<sup>363</sup>. L'episodio ha per protagonista Nigello, che legge un ampio passo delle *Memorie* del regno indiano, donategli da Sisastro. «Tra le maggiori glorie, che avesse in nessuna ricordanza il Regno Indiano, fu la suprema; l'ottenere Alparco per penultimo suo Signore in questo secolo»<sup>364</sup>: principia così la lunga trasposizione allegorica della storia di Francia dall'ascesa al potere di Alparco/Enrico IV al regno di Deimante/Luigi XIII. Alparco/Enrico IV è salito al trono dopo aver sconfitto un potente nemico (che resta anonimo nel romanzo ma dietro la cui

---

<sup>361</sup> Ivi, p. 90. La digressione è in *Il Principe Nigello* cit., pp. 217-227.

<sup>362</sup> Ivi, pp. 222-226

<sup>363</sup> Ivi, pp. 44-51.

<sup>364</sup> Ivi, p. 44.

figura è celato Carlo I di Guisa), sostenuto dalla China/Spagna; ha sposato Celeminda d'Arabia/Maria de' Medici ed ha preparato una spedizione contro la potenza rivale. Alla sua morte, la reggenza è stata assunta dalla moglie, sostenuta dal ministro Brunileno/Concini. Divenuto maggiorenne e sbarazzatosi del favorito della madre, l'erede al trono Deimante/Luigi XIII ha assunto infine pieni poteri. Più che rilevare la natura episodica dell'allegoria, "segnalata" dall'autore stesso come circoscritta parentesi testuale, preme qui sottolineare la non totale sovrapposizione di allegorizzante ed allegorizzato. Sono stati infatti rilevati alcuni scarti, più o meno significativi, tra la storia (fantastica) del regno d'India e quella (reale) del regno di Francia<sup>365</sup>. Nel tentativo di fornire una giustificazione a tali incongruenze, si esclude categoricamente che Benamati non fosse a conoscenza del reale svolgersi dei fatti (tanto più che si tratta di episodi noti della macro-storia e non di vicende, per così dire, di secondo piano); così come non si ritiene sostenibile l'ipotesi, già particolarmente debole nel caso di Belli, secondo cui l'autore avrebbe voluto scientemente costruire una contro-storia. L'autore del *Nigello* non ignora la storia né la trasforma in contro-storia, semplicemente la manipola secondo le proprie esigenze. Tesi fondamentale (e fondante) dell'intero romanzo di Benamati è quella dell'importanza della relazione tra principi e favoriti e dell'influenza dei secondi sui primi per le sorti del regno; ogni suo intervento specifico, *exemplum*, passaggio allegorico o riferimento cifrato concorre alla dimostrazione del suo assioma di fondo, ivi compresa la storia dell'India/Francia. Dalla ricostruzione della vicenda fornita da Benamati emerge un quadro che ha per protagonisti un sovrano valoroso e tradito; una regina madre vittima di un ministro in cui ripone, per un terribile errore di valutazione, la

---

<sup>365</sup> Un esempio su tutti: nel romanzo Alparco/Enrico IV muore misteriosamente nel sonno; presunto mandante del delitto sarebbe il sovrano della China /Spagna ma si lascia intendere che potrebbe aver avuto un ruolo capitale nella vicenda lo spregiudicato ministro Brunileno/Concini, favorito e presunto amante della regina madre (Maria de' Medici). Nella realtà dei fatti, come noto, il sovrano francese morì per mano del fanatico religioso François Ravailac.

propria fiducia; un favorito arrivista e senza scrupoli, verisimilmente implicato nella morte del re, che tiene sotto scacco la sprovveduta regina e intreccia i fili dell'intera vicenda. «L'inserto allegorico culmina quindi nella denuncia delle colpe dei favoriti, fornendo un esempio storico fortemente icastico di quanto detrimento possa portare al regno la fiducia mal riposta del sovrano»<sup>366</sup>.

In conclusione, vale per Benamati quanto sostenuto a proposito di Francesco Belli: nelle opere di entrambi i romanzieri qui prese in considerazione l'allegoria ha funzione strumentale; non già quella di veicolare idee e posizioni eterodosse e pericolose ma di dimostrare o sostenere le tesi di fondo dei romanzi stessi e dei loro autori<sup>367</sup>.

##### 5. *L'Orestilla di Girolamo Brusoni.*

Della figura e della produzione letteraria (romanzesca *in primis*) di Girolamo Brusoni si dirà solo brevemente, avendo già fornito sporadiche informazioni al riguardo nel corso del presente lavoro e rimandando la trattazione più approfondita di uno dei suoi romanzi di maggior successo al capitolo successivo<sup>368</sup>.

Piuttosto arduo risulta fissare gli estremi cronologici della sua vita: gli sono state attribuite diverse patrie e varie date di nascita – le più attendibili delle quali paiono essere, rispettivamente, Badia Vangadizza, nel Polesine, ed il 1614 – e dal 1686 non si hanno più notizie di lui. Iniziati (pare) gli studi a Ferrara, frequentò l'Università di Padova, per

---

<sup>366</sup> Invernizzi, *L'Argenis di John Barclay* cit., p. 313.

<sup>367</sup> Si noti, per inciso, che i più ampi passi allegorici dei rispettivi romanzi fanno riferimento, in linea generale, alle stesse vicende storiche, a dimostrazione del fatto che più la storia cui si alludeva era nota, più il ricorso all'allegoria garantiva efficacia a scopo didascalico.

<sup>368</sup> Per le notizie bio-bibliografiche si segnalano Franchi, Francesco Piero, *Bibliografia degli scritti di Girolamo Brusoni*, «Studi Secenteschi» XXIX, 1988, pp. 265-310; e la voce Brusoni, Girolamo, in DBI, XIV, pp. 712-720. Per un ulteriore approfondimento si rimanda alla nota 245 e alla bibliografia del presente lavoro.

passare poi a Venezia, centro della sua esistenza (e formazione) intellettuale, dove entrò presto nell'Accademia degli Incogniti e strinse legami profondi e duraturi con le personalità gravitanti intorno ad essa, primi fra tutti Ferrante Pallavicino e lo stesso patrono Loredan. Diverse testimonianze descrivono quella di Brusoni come un'esistenza inquieta ed irregolare, tesi confermata dal suo continuo vestire e spogliarsi dell'abito religioso. Nel 1644 trascorse un breve periodo in carcere, a Venezia, a seguito dell'intervento del nunzio apostolico Francesco Vitelli, che ne aveva disposto l'arresto, ma fu presto liberato grazie all'intervento di influenti amicizie. Instancabile poligrafo (come l'amico Ferrante Pallavicino), sebbene di molte delle sue opere non resti che il titolo, si cimentò nei più svariati generi letterari, dal ragguaglio alla novella, dal dialogo all'epistola, dalla lirica al teatro, dalla storiografia al romanzo. La vita sostanzialmente irregolare, la sua feroce polemica contro la censura, il moralismo dei pedanti, la tirannide dei principi e la palese avversione al dominio spagnolo – da cui una spiccata simpatia per Odoardo farnese, Venezia e la Francia – gli sono valse la fama di libertino insofferente all'ambiente opprimente e al conformismo controriformistici. La sua vena polemica, in effetti piuttosto spiccata, stando almeno a quanto riportano le più svariate fonti, risulta tuttavia piuttosto smorzata nella produzione romanzesca e destinata a smussarsi progressivamente. In quest'ottica, punto di svolta pare essere il 1651, anno in cui, dopo un lungo periodo di silenzio, Brusoni abbandonò definitivamente l'abito religioso e riprese a scrivere, soprattutto opere narrative, dai toni decisamente più moderati: attraverso tali opere, l'autore pare sconfessare il proprio passato libertino e libertinista, smorzare ulteriormente i toni della sua protesta e cambiarne i bersagli. A questo periodo risale la pubblicazione della "trilogia" di Glisomiro, i cui capitoli si connotano come romanzi mondani, segno evidente che la polemica anticonformista che aveva caratterizzato la prima fase della sua produzione narrativa aveva ormai deviato verso una



più matura e pacata critica di costume. Gaspare De Caro ha attribuito tale mutamento al devastante effetto che la tragica morte dell'amico Ferrante Pallavicino ebbe su di lui<sup>369</sup>. Non a caso, ad appena tre anni dal suo rientro sulla scena letteraria, egli pubblicò una *Vita di Ferrante Pallavicino* (1654)<sup>370</sup>, in cui appare palese, oltre ad un sincero affetto nei confronti dell'amico, il tentativo di giustificare il martire libertino, di scagionarlo da molte delle accuse che gli erano state rivolte e comunque di assolvere sé stesso da qualsiasi ipotetica accusa di "complicità". All'attività letteraria, Brusoni affiancò poi quella (pseudo)politica: le fonti concordano nell'attribuirgli il titolo di gazzettiere politico, sebbene forniscano scarse indicazioni su estremi cronologici e dettagli di tale attività. È certo che egli fu al servizio degli ambasciatori spagnolo e veneziano e che fu nominato consigliere e storiografo ufficiale della corte sabauda, incarico conclusosi ufficialmente (e bruscamente) il 26 luglio 1686. Proprio a partire da questa data non si hanno più notizie di lui.

Per quanto concerne la produzione romanzesca, le opere brusoniane di maggior successo furono *La fuggitiva* (1639), *l'Orestilla* (1652) e la cosiddetta "trilogia di Glisomiro", che comprende *La gondola a tre remi* (1657), *Il carrozino alla moda* (1658) e *La peota smarrita* (1662). Sorvolando sul primo romanzo, la cui trattazione è demandata al capitolo successivo, e sulla trilogia, i cui episodi si presentano, essenzialmente, come romanzi di costume ed esulano dal presente discorso, si ritiene invece opportuno aggiungere qualche informazione a quanto già detto sull'*Orestilla*<sup>371</sup>.

Romanzo eroico-cavalleresco – meglio, susseguirsi di novelle cucite insieme dall'esile filo degli amori dei protagonisti – dedicato alla duchessa di Mantova Maria

---

<sup>369</sup> Cfr. la voce Brusoni, Girolamo in DBI, XIV, p. 716.

<sup>370</sup> *Vita di Ferrante Pallavicino* cit.

<sup>371</sup> Cfr. nota 245.

Gonzaga, l'*Orestilla* si presenta come opera dal contenuto (parzialmente) allegorico, di non agevole decodifica per il lettore, almeno per quello di oggi. Ciò è dovuto – lo si ripete – alla complessità della chiave e all'interferenza tra i piani allegorici della Storia europea e della storia personale dell'autore. Dell'appello di Brusoni *Al lettore* si è già detto diffusamente<sup>372</sup>; ci si limita a ricordarne il carattere esplicativo ed apologetico al tempo stesso. In esso l'autore, secondo un procedimento piuttosto consueto, strizza l'occhio al lettore proprio per prevenire eventuali fraintendimenti o critiche. Annuncia dunque apertamente la presenza di una chiave geografica (egli è stato costretto ad alterare i connotati della storia, «trasportandola dal moderno clima italiano sotto l'antico cielo dell'Attica»<sup>373</sup>), con il triplice intento di suggerire al pubblico di scandagliare il testo alla ricerca del sottotesto; di lanciare una frecciata pungente contro la censura («calamità universale de' tempi correnti, che tronca l'ali a' belli ingegni, perché non volino a proprio gusto per l'aria libera delle carte»)<sup>374</sup>; infine, di giustificare e scusare possibili incongruenze («Se nel trascorrere questo romanzo t'incontrassi per avventura in qualche anacronismo di luoghi, o di persone; o pure in qualche narrazione tistica e saltellante...»)<sup>375</sup>, dipese proprio, a suo dire, dalla difficile operazione di traslazione geografica delle vicende ma in realtà altrettante spie disseminate volontariamente dall'autore per segnalare costantemente la presenza della chiave. Chiaro esempio di tale atteggiamento sta nell'allestimento dell'ambientazione, apparentemente incoerente ed inverisimile: le vicende si svolgono infatti in un'Atene classica, attraversata da un dedalo di canali, solcati da rapide gondole; poco lontano dalle sue coste, inoltre, è situata l'isola di Minerva, nota per i «maravigliosi lavori di vetro, per li quali va ora per lo mondo più celebrata dalle bocche della fama quella contrada, che non andò negli antichi secoli Samo

---

<sup>372</sup> Cfr. *supra*.

<sup>373</sup> *La Orestilla* cit. p. IX n. n.

<sup>374</sup> *Ibidem*.

<sup>375</sup> *Ibidem*.

per li suoi vasi, o Sidone per le sue porpore», chiaro riferimento a Murano e al suo artigianato vetrario<sup>376</sup>. L'incongruenza è voluta, ricercata; stonature del genere costituiscono altrettanti ammiccamenti al lettore. Il rischio di incorrere nella rigida mano della censura avrebbe dunque spinto Brusoni ad una sorta di autocensura preventiva, consistente nel ricorso alla maschera letteraria per camuffare, all'interno del romanzo, alcuni riferimenti alla situazione politica del tempo. Tale necessità cautelativa confliggeva tuttavia con la sua vena polemica e, soprattutto, con il suo intenso desiderio di vendetta; vendetta contro coloro che egli riteneva principali responsabili della sua detenzione nelle carceri veneziane, risalente al 1644: i coniugi Battista Settimo e Giovanna Deodati<sup>377</sup>. Il desiderio di professare la propria innocenza e denunciare il tradimento ordito ai suoi danni dalla coppia, vicina alla cerchia Incognita e allo stesso autore<sup>378</sup>, era tale da indurlo a squarciare il velo della maschera letteraria, annunciando esplicitamente che «d'innumerabili personaggi, che si raggirano con mille varietà d'accidenti, di fortune, e d'affetti attorno ad un sol personaggio in un sol viluppo di favola; due solo vi compariscono col proprio nome e quasi col proprio volto»<sup>379</sup>. La maschera è caduta, la denuncia presentata senza mezzi termini.

Il romanzo, che racconta le vicende eroico-sentimentali della protagonista, Orestilla, infelice sposa dell'infedele Polidoro, e dell'ambiguo Filiterno, presenta, dunque, due diversi livelli allegorici: autobiografico il primo, palesato in sede prefatoria ed interrotto circa alla metà del romanzo; riferito alle vicende storico-politiche europee il secondo, camuffato attraverso la "chiave cronotopica" e circoscritto in due specifici passaggi testuali. Per quanto concerne questo secondo livello, il quadro storico di

---

<sup>376</sup> Ivi, p. 88.

<sup>377</sup> Per i dettagli sulla prigionia si veda *Il camerotto*, cit.

<sup>378</sup> Il nome Gio. Battista Settimo compare nel *Racconto de gli Auttori delle cento novelle amorose*, in *Cento novelle amorose de i Signori Accademici Incogniti*, in Venetia, presso li Guerigli, 1651, p. XXIV n. n., sebbene poi non risultino, nel corpo della raccolta, novelle a lui attribuite.

<sup>379</sup> *La Orestilla* cit. pp. X-XI n. n.

riferimento è quello della guerra nelle Fiandre, del conflitto franco-spagnolo (all'interno della Guerra dei Trent'anni) e del conseguente declino della potenza asburgica. Secondo l'interpretazione di Liliana Grassi, infatti, la protagonista Orestilla sarebbe una personificazione della casa regnante asburgica e, attraverso le sue vicende sentimentali, verrebbe ripercorsa la parabola storica della potenza imperiale<sup>380</sup>: l'eroina, nel corso di una cena, racconta la propria storia; «[a]ttraverso questo resoconto Brusoni rappresenta un quadro della storia europea con particolare riguardo all'impegno bellico degli Asburgo di Spagna nelle Fiandre»<sup>381</sup>. Questo il primo dei due episodi allegorici rinvenuti da Grassi; il secondo ha per protagonista Polidoro ed è protetto da una maschera a doppio velo: oltre alla trasposizione cronotopica della vicenda, infatti, l'autore è ricorso all'espedito del manoscritto. Filiterno, rincasato, trova Orestilla in stato di semi-incoscienza a causa di una lettera da poco ricevuta che le annuncia la morte del marito Polidoro. Su richiesta della stessa eroina, Filiterno principia a leggere la missiva<sup>382</sup>. Il resoconto dell'assassinio del marito di Orestilla, nei pressi della dimora dell'amante Lerina, alluderebbe velatamente alla disfatta spagnola presso Rocroi, ad opera dei francesi (1643).

Nonostante tali chiavi interpretative risultino convincenti, simili interpretazioni, unite alla evidente proiezione autobiografica dell'autore costituita dal protagonista Filiterno, non deve indurre in ulteriori sovrainterpretazioni, che potrebbero rivelarsi

---

<sup>380</sup> Grassi, *Una nuova interpretazione autobiografica* cit.

<sup>381</sup> Invernizzi, *L'Argenis di John Barclay* cit., p. 220. La digressione principia così: «Ma levate le tavole, e ritiratasi, fuor che una cameriera, la servitù, prese Orestilla con acconcia maniera ad introdurre così fatto ragionamento. Signor Cavaliere [Filiterno], i parlamenti fattimi da quelle cortesi dame, che abbiam visitate, m'han dato chiaramente a conoscere, che io vi sia obbligata più che non presumevo, avendo voi tolta per solo impulso di gentilezza la protezione della mia persona, mentre mi trovo così povera di meriti appresso di Voi che avrei appena avuto ardimento di sognarmi questa fortuna. Ma perché mi sono parimente avveduta, che desideravate d'intendere per mezzo loro le mie strane avventure; ho stimato debito della mia gratitudine il palesarvele per me stessa»..., *L'Orestilla* cit., pp. 12-13. L'intero racconto della protagonista si legge ivi, pp. 12-23.

<sup>382</sup> «Così riprese a poco a poco le forze smarrite, frenato il pianto e mitigato il cordoglio, [Orestilla] pregò il cavaliere, divenuto l'unica speranza della sua vita, di trascorrere egli ancora quelle sue lettere, in una delle quali spedita da Nico in Isparta si leggeva simigliante racconto»..., ivi, pp. 148-149. Il testo della lettera è trascritto ivi, pp. 149-152.

infondate, se non del tutto arbitrarie: l'opera brusoniana resta un romanzo eroico-cavalleresco, dalla trama fictionale; al di là dei singoli episodi, di cui si è dato conto, non è possibile rinvenire una chiave cifrata pervasiva o un disegno allegorico sistematico. Similmente a quanto rilevato per i romanzi precedentemente trattati in questo capitolo, anche nel caso dell'*Orestilla* l'opzione della scrittura a chiave si rivela essenzialmente strumentale ed il movente è qui da individuarsi nella necessità polemica dell'autore, tanto sul piano autobiografico (vendetta contro i nemici personali) quanto su quello della storia generale (denuncia di una situazione storico-politica di livello europeo). L'*Orestilla* di Brusoni si conferma «un romanzo autonomo che solo in alcuni momenti si ispira ad episodi della vita dell'autore [o della storia europea contemporanea] ma senza l'obbligo di creare un'analogia costante con la realtà»<sup>383</sup>.

I romanzi analizzati nel presente capitolo costituiscono un campionario puramente esemplificativo, ancorché particolarmente significativo, di una tendenza generale riscontrabile nella narrativa secentesca di epoca barocca: la propensione dei narratori secenteschi a ricorrere saltuariamente alla chiave cifrata per camuffare, all'interno delle loro prose a carattere fantastico ed eroico-cavalleresco, più o meno puntuali e circostanziati riferimenti alla sfera politica. Che rispondesse ad un'esigenza meramente cautelativa; che fungesse da pretesto per il mascheramento di tesi o opinioni non propriamente ortodosse e pertanto potenzialmente pericolose (Loredan e Pallavicino); che offrisse *exempla* tratti dalla realtà contemporanea, dunque particolarmente utili a scopo didattico, permettendo di «narrare con frutto» (Belli); che offrisse esempi a sostegno della tesi di fondo dell'intera narrazione (Benamati) o fosse funzionale alla volontà polemica dell'autore (Brusoni); la chiave cifrata costituiva un prezioso *escamotage* per i prosatori barocchi, permettendo loro di plasmare opere d'invenzione dal doppio fondo allegorico.

---

<sup>383</sup> Grassi, *Una nuova interpretazione autobiografica* cit., p. 103.

In tutti i casi fin qui esaminati, tuttavia, l'allegoria rimane circoscritta in singole porzioni testuali e non si inserisce in un ampio e sistematico disegno finalistico.

## **VI. IL ROMANZO POLITICO ITALIANO DEL XVII SECOLO: DEFINIZIONE, ESEMPLARI, CASI LIMITE**

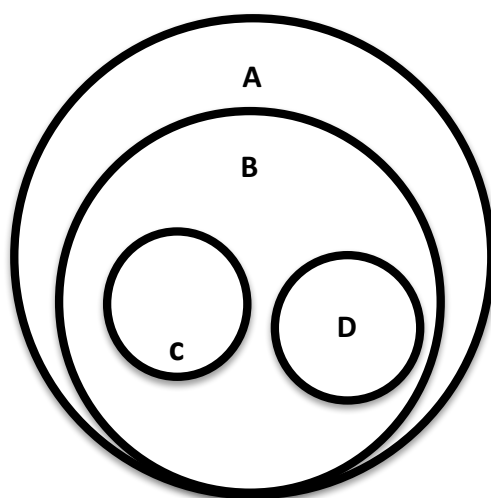
Spesso gli scrittori ci rendono un servizio anche con opere cupe, oscure e difficilmente accessibili, opere che per essere lette richiedono abilità e competenza, quasi si trattasse di messaggi illegali scritti oscuramente per paura della polizia.

*Bertolt Brecht.*

### *1. Identità e redenzione.*

Dopo un percorso lungo e tutt'altro che lineare, in cui ci si è affannati alla ricerca di definizioni, modelli, esempi, con il rischio costante di imboccare vicoli ciechi o perdere il sentiero principale, si è finalmente giunti ad una meta, forse provvisoria ma pur sempre una meta. I tempi sono ormai maturi per abbozzare un ritratto quanto più nitido possibile del (sotto)genere romanzesco in oggetto, che ne metta in luce peculiarità e prerogative, a patto, però, di non cedere alla tentazione di tracciare contorni troppo netti: si tratta pur sempre di un insieme vasto – molto più vasto di quanto possa apparire ad oggi e destinato ad ampliarsi, ci si augura, su impulso di futuri studi – ed eterogeneo, che non si può in alcun modo pretendere di delimitare in via definitiva. Ciò premesso, si ritiene convintamente che il romanzo politico presenti una identità propria, che lo distingue da generi e sottogeneri contigui, rendendolo autonomo ed indipendente rispetto ad essi. Sono state infatti individuate alcune costanti dei romanzi politici secenteschi, da tenere in considerazione allorquando si intenda valutare una prosa barocca, al fine di includerla o meno nella categoria. L'individuazione di prerogative peculiari e l'attribuzione di una forte identità hanno permesso la piena emancipazione del (sotto)insieme da quelli ad esso affini.

Approfittando ancora della metafora matematica, giudicata particolarmente efficace, ancorché forse impropria, si immagini il sottoinsieme “romanzo politico” (C), distinto da quello “romanzo fantastico con episodi in chiave” (D), all’interno dell’insieme “romanzo allegorico” (B), a sua volta compreso nell’insieme “favole istoriate” (A). Si tenga presente, però, che gli insiemi qui considerati hanno confini fluidi e presentano diversi punti di contatto, con buona pace dei matematici<sup>384</sup>.



Prerogativa delle “favole istoriate” (A) è quella – lo si ribadisce – di veicolare, attraverso la veste favolistica, contenuti storici in forma esplicita ovvero in forma allusivo-allegorica. Il discrimine tra A e B è costituito dal “patto” implicitamente stipulato tra romanziere e pubblico di lettori, dunque dalla presenza della chiave; a distinguere C da D è invece l’“estensione” della chiave stessa. Il romanzo politico, pertanto, così come ogni “favola istoriata”, presenta veste favolistica e riferimenti alla sfera storico-politica al contempo, forma di camuffamento la prima, velati rimandi i secondi. In esso la storia (ovvero la politica) non funge da sfondo per le vicende narrate, nel rispetto del principio

---

<sup>384</sup> Come noto, in matematica un insieme è costituito da una serie di elementi definiti e determinati, la cui appartenenza al detto insieme è stabilita in base a criteri oggettivi. Nel caso specifico forse sarebbe più utile richiamarsi al concetto dell’insieme sfumato, introdotto dal matematico Lotfi Aliasker Zedeh nel 1965, come estensione della teoria degli insiemi. Benché gruppi e sottogruppi del genere letterario di cui ci si sta qui occupando siano tutt’altro che circoscritti e fissati in via definitiva, il parallelo si rivela comunque utile a delineare un quadro icastico della situazione.



di verisimiglianza, né tantomeno si presenta apertamente come elemento fondamentale dell'opera (altrimenti si dovrebbe parlare più propriamente di romanzo storico); essa è protagonista assoluta del romanzo, ma lo è in forma implicita, ufficiosa: è celata dalla maschera letteraria, che il romanzo politico, in quanto sottoinsieme del romanzo allegorico, non smette mai. Viceversa, la sola presenza della maschera non è garanzia dell'appartenenza di un testo alla categoria in questione: essa potrebbe essere funzionale al raggiungimento di scopi diversi da quelli normalmente postisi dagli autori di romanzi politici. La sua funzione cautelativa nei confronti di personaggi eventualmente citati (anche indirettamente) nel testo, infine, non è sufficiente: affinché si parli di romanzo politico, la maschera deve essere stata ideata per proteggere anche (e soprattutto) autore e lettori.

È evidente che la tentazione di perseverare in un procedimento definitorio per confronti, quando non addirittura *e contrario*, è forte e si giustifica con la più volte denunciata difficoltà di destreggiarsi su un terreno tanto accidentato e con uno scetticismo di fondo nei confronti della prassi definitoria stessa.

Prerequisiti di appartenenza al (sotto)genere “romanzo politico” sono la presenza di una qualche forma di mascheramento – che di norma si concretizza in una (o più) delle tipologie di chiave analizzate al capitolo precedente; la pervasività del sistema allegorico; la presenza del “patto” autore-lettore; la finalità “eversiva” della scrittura (si accetti per il momento l'icastica definizione; in effetti, la questione è alquanto spinosa e sarà riportata all'attenzione nelle prossime pagine). Per romanzo politico si intende dunque un'opera romanzesca ascrivibile, di primo acchito, al genere fantastico (erotico o eroico-cavalleresco). Dietro la veste favolistica, tuttavia, si cela un messaggio “altro”, di natura politica, che l'autore ha scelto di camuffare per ragioni prudenziali. Non è pertanto sufficiente che, nel corso della narrazione, siano disseminati riferimenti più o meno

espliciti alla sfera storico-politica o che vengano trattati temi politici: l'autore deve aver inteso comunicare un puntuale messaggio, raccontare una precisa storia, sebbene costretto a farlo in modo indiretto, in forma allusiva. La maschera letteraria ha dunque funzione prettamente cautelativa. Questo aspetto, tutt'altro che inedito, accomuna il romanzo politico al romanzo fantastico con (circoscritti) episodi a chiave, cui è stato dedicato il capitolo precedente. Ciò che distingue il primo dal secondo è la pervasività del sistema allegorico: con il romanzo politico non si è più di fronte a singoli quadri allegorici, incastonati all'interno di una trama favolistica, ma ad un'opera in cui sono rintracciabili due differenti livelli semiotici – quello del senso letterale e quello del senso figurato – che si sviluppano parallelamente dalla prima all'ultima pagina del romanzo. Al lettore la scelta: soffermarsi al primo (e manifesto) livello o penetrare più a fondo, per cogliere il vero messaggio dell'autore. In altre parole, il narratore stipula un "patto" con il suo pubblico, richiedendo uno sforzo interpretativo che permetta di passare dal primo al secondo livello di significato ed offrendo in cambio il vero senso della scrittura. Affinché il lettore possa stringere tale patto, deve essere, per così dire, allertato dell'esistenza del doppio-fondo allegorico: ecco dunque che il romanziere provvede ad informarlo ricorrendo ad esplicite dichiarazioni, affidate, di norma, alle pagine prefatorie, ovvero a "spie" celate nel corso della narrazione: ammiccamenti, "nomi parlanti", citazioni, riferimenti allusivi ed altri stratagemmi di vario genere<sup>385</sup>.

---

<sup>385</sup> Per quanto riguarda le dichiarazioni esplicite, si prenda, a titolo esemplificativo, al già citato appello *A chi legge* rivolto da Ferrante Pallavicino in apertura del suo *Ambasciatore invidiato*, cfr. *L'ambasciatore invidiato di Ferrante Pallavicino. Al Senato illustriss. di Messina*, in Venetia, appresso il Turrini, 1654, p. IV n. n. (cfr. *supra*); o si leggano le ultime righe del *Proemio* del *Brancaleone* di Giussani: «Non resti già alcuno, se mai verrà in luce questa istoria, di leggerla, quantunque paia una favola, ché anco dalle favole s'impara il ben vivere, e i primi savi insegnarono la filosofia, particolarmente la morale, sotto coperta della favola [...]. Siano poi avvertiti di leggere questa istoria con attenzione, osservando le moralità che contiene, e di non leggerla per passatempo come molti fanno, i quali gettano il tempo e la fatica [...]. E con l'istesso spirito [si] deve leggere la presente istoria, dalla quale al sicuro [si] averà molti documenti d'importanza», Giussani, *Il Brancaleone*, cit. pp. 23-24.

Per fare solo qualche esempio di quelle che sono state definite "spie", nello stesso romanzo è presente un palese ammiccamento al lettore al principio del capitolo XXVII, che si apre con un intervento extradiegetico

Piuttosto spinosa, come accennato, la questione della finalità di tali scritture. Prima di procedere con il presente discorso, pertanto, è necessario risolvere il quesito – per la verità di non facile soluzione – relativo alle intenzioni degli autori di romanzi politici di epoca barocca; chiarire quale scopo si prefiggessero e quali motivazioni li spingessero a privilegiare questa specifica forma prosastica piuttosto che un'altra. In considerazione di quanto fin qui detto, la risposta a tale interrogativo potrebbe apparire semplice, quando non scontata: essi intendevano trasmettere un messaggio politico di natura (almeno potenzialmente) eversiva. In effetti, a ben guardare, siffatta risposta non risulta sempre pienamente soddisfacente. Anzitutto, l'esistenza stessa della chiave e del doppio fondo allegorico sdoppiava, per così dire, i romanzi, le loro trame, i loro significati, i loro obiettivi. In altri termini, la presenza della maschera permetteva ai testi in questione di perseguire agevolmente il duplice intento di *delectare atque docere*, affidato al senso letterale il primo, all'allegorico il secondo. D'altronde, il pubblico stesso era composto di due fasce di utenza: coloro che rimanevano al primo livello di significato, per i quali la fruizione dell'opera costituiva un mero intrattenimento; e coloro che penetravano al secondo livello di senso, attingendo all'insegnamento (o al messaggio) veicolato dal doppio fondo allegorico. Ma se i romanzieri in questione avessero inteso semplicemente *miscere utile dulci*, non sarebbe stato loro necessario ricorrere ad una, tutto sommato, inedita forma di scrittura, potendo contare su generi e sottogeneri letterari offerti e garantiti dalla tradizione. Ciò che contribuì primariamente alla nascita di questo nuovo

---

del narratore, il quale afferma: «Da questa istoria, se bene ella pare una cantafavola, potrà però il lettore imparare vari e utilissimi documenti e avvertimenti; e questi ho voluto qui notare, quantunque si devii alquanto dall'istoria», ivi, p. 177. Segue un vero e proprio elenco degli insegnamenti (moralì) celati nella "storia degli asini", narrata nei capitoli precedenti, XX-XXVI, ivi, pp. 133-177. L'intero capitolo XXVII costituisce una lunga pausa diegetica (ivi, pp. 177-183), configurandosi sorta di secondo prologo. I "nomi parlanti" sono i sostantivi propri resi in forma anagrammatica o allusiva già menzionati in diverse occasioni. Ancora sul versante delle "spie" nascoste, si pensi alla già ricordata citazione di Barclay nell'*incipit* della *Dianea* di Loredan; quest'ultimo è a sua volta indicato come modello di riferimento da Belli nella dedica *A chi legge* in apertura del suo *Accidenti di Cloramindo*. Infine, si ricordi il riferimento al Sileno erasmiano presente nell'appello *Agli uomini curiosi* premesso al *Nigello* di Benamati.

genere letterario fu un'antica esigenza, combinata con una nuova necessità: i narratori intendevano affidare alle loro prose un messaggio politico ma erano costretti ad escogitare un mezzo per farlo senza compromettere l'appetibilità del prodotto presso il pubblico, dunque la potenziale fortuna dell'opera ed il loro stesso successo, da un lato; senza incorrere in censure, veti, persecuzioni e condanne dall'altro. La maschera letteraria offriva una risposta ottimale ad entrambe le esigenze. In sostanza, lo scopo primario degli autori di romanzi politici di epoca barocca era, senza dubbio, quello di trasmettere un messaggio politico potenzialmente eversivo, difficilmente esprimibile in altro modo, esercitando pertanto quella *libertas scribendi* cui si è già accennato; ed era essenzialmente questo motivo che li induceva a ricorrere alla maschera letteraria. Ciò detto, non deve comunque essere sottovalutata la componente della poetica del successo, secondaria ma pur sempre presente.

La ferma convinzione che i romanzi politici di epoca barocca nascessero con finalità primariamente didascalico-eversiva, tuttavia, rende particolarmente ardua l'attribuzione alla (sotto)categoria di opere che, stando almeno a quanto attualmente risulta, pur presentando tutte le caratteristiche tipiche del (sotto)genere sopra elencate, nondimeno dimostrano di perseguire obiettivi diversi. In altre parole, un simile assunto fa automaticamente di alcuni testi dei casi-limite. D'altra parte, è bene ribadirlo, le peculiarità del genere letterario in questione e la stessa presenza del sottotesto allegorico, per sua natura non trasparente, costringono a lasciare aperto l'insieme di cui ci si sta occupando: tanto le opere attualmente considerate a pieno titolo romanzi politici, quanto quelle escluse dalla categoria – per non parlare degli appena citati casi limite – potrebbero

essere soggette, alla luce di studi futuri, a riletture, reinterpretazioni e ricategorizzazioni<sup>386</sup>.

Dei suddetti casi limite e di alcuni esemplari del genere ci si occuperà nei prossimi paragrafi; i capitoli successivi saranno invece dedicati ad una diffusa analisi di due esempi di romanzo politico; questo, però, non prima di aver analizzato adeguatamente quello che può essere a tutti gli effetti considerato il prototipo (straniero) del romanzo politico italiano di età barocca, non tanto da un punto di vista cronologico, quanto in considerazione della indiscutibile (ed indiscussa) funzione di modello che esso svolse per i narratori italiani del XVII secolo<sup>387</sup>.

## 2. *L'Argenis di John Barclay: archetipo transalpino di un genere italico.*

John Barclay nacque il 28 gennaio 1582 a Pont-à-Mousson, nel Ducato di Lorena, dal giurista scozzese William Barclay, teorico dell'assolutismo, e dalla nobildonna Anne de Mallervilles<sup>388</sup>. Iniziò gli studi presso il collegio gesuitico della città natale e mostrò

---

<sup>386</sup> Del resto, quel che qui interessa non è fissare categorie stabili ed impenetrabili che, ancorché rassicuranti, non avrebbero alcun valore. Obiettivo del presente lavoro è esclusivamente quello di segnalare l'esistenza (meglio, la nascita), nel Seicento italiano, di un peculiare sottogenere romanzesco, di metterne in luce prerogative e tratti distintivi e di (ri)esaminare alcune prose barocche che paiono particolarmente significative in questo senso; infine, di fornire uno spunto ed un punto di partenza per ulteriori approfondimenti e futuri studi.

<sup>387</sup> Si ricordi che l'*Argenis* uscì in latino nel 1621 ma, per la traduzione italiana, si dovette aspettare la versione poniana del 1629; cinque anni prima di quest'ultima, nel 1624, fu edita l'*Eromena* di Francesco Biondi, attualmente considerato dagli studiosi primo esempio italiano di romanzo allegorico barocco (in una accezione assimilabile a quella che si sta qui dando al romanzo politico). Si ritiene, infine, che un esempio del nuovo genere romanzesco fosse stato già offerto da Giussani, con il suo *Brancaleone*, nel 1610.

<sup>388</sup> Ben quattro le biografie secentesche dedicate al franco-scozzese, redatte in area e lingua italiana: la *Vita di Giovanni Barclaio* ad opera di Francesco Pona, premessa alla sua traduzione dell'*Argenis*, cfr. *L'argenide di Giovanni Barclaio descritta da Francesco Pona*, cit., pp. IX-X n. n. e tre profili biografici contenuti rispettivamente nel *Musaeum historicum et physicum Ioannis Imperialis*, Venetiis, apud Iuntas, 1640, pp. 169-171; in *Iacobi Philippi Tomasini Patavini Episcopi Aemoniensis Elogia virorum literis & sapientia illustrium ad vivum expressis imaginibus exornata*, Patavii, ex Typographia Sebastiani Sardi, 1644, pp. 181-190; e in *Pinacothecae imaginum illustrium doctrinae vel ingenii laude virorum qui auctore superstitie diem suum obierunt pars tertia*, Coloniae Ubiorum, apud Iudocum Kalcovium et Socium, 1648, pp. 72-81, di Giano Nicio Eritreo, alias Giovan Vittorio Rossi.

precocemente il proprio talento con la pubblicazione dell'*Euphormionis Lusinini Satyricon* (Parigi, 1605).

Il romanzo, in cui sono narrate le avventure del protagonista Euphormio in un lungo viaggio di formazione attraverso l'Europa, anticipa, sotto diversi aspetti, il capolavoro dell'autore, posteriore di quasi un ventennio. Forma prosimetrica e chiave letteraria, che torneranno nell'*Argenis*, sono infatti già presenti nell'opera giovanile; qui, tuttavia, la chiave è sfruttata in funzione satirica: il viaggio del protagonista funge da pretesto per tracciare un quadro dissacrante di corti e popoli europei<sup>389</sup>.

Accolto presso la corte inglese di Giacomo Stuart (il padre era stato al servizio della regina Maria Stuart), Barclay si dedicò all'attività letteraria (cimentandosi nei diversi campi della storiografia, della lirica, della prosa satirica, dell'indagine etnografica) e politica, in veste di diplomatico e polemista al servizio del sovrano. Giacomo I si servì di lui per la stesura dei suoi scritti polemici nei confronti delle pretese temporali della Chiesa romana e lo incaricò di revisionare il trattato *De potestate papae* del padre William Barclay, pubblicato postumo nel 1609<sup>390</sup>. Lo scritto suscitò l'ira del cardinal Bellarmino e fu posto all'Indice, ma l'inimicizia con le istituzioni ecclesiastiche non durò a lungo: nel 1615 Barclay si trasferì a Roma, dove ottenne il perdono del cardinale e dello stesso Papa Paolo V; lì si legò ai letterati della cerchia barberiniana e, nonostante i reiterati tentativi di ottenere un incarico presso la corte francese, vi rimase fino alla morte, che lo colse il 12 agosto 1621.

---

<sup>389</sup> *Euphormionis Lusinini Satyricon nunc primum recognitum, emendatum, et varijs in locis auctum*, Parisiis, apud Franciscum Huby, via Iacobae a sub signo viridis Folliculi, 1605.

<sup>390</sup> *De potestate papae: an et quatenus in reges et principes seculares ius et imperium habeat*, London, Eliot's Court Press, 1609.

Proprio a Roma, nel 1618, aveva iniziato a lavorare al suo capolavoro, l'*Argenis*, che fu pubblicata postuma, a Parigi, l'8 settembre 1621<sup>391</sup>. Sin dalla *princeps* parigina, l'*Argenis* riscosse un successo straordinario, registrando traduzioni nelle principali lingue europee e numerose ristampe: si contano più di settanta edizioni (in latino e in traduzione) nel corso del '600 ed alcune nel secolo successivo. Si tratta, inoltre, dell'unico caso noto di romanzo secentesco straniero che può vantare due differenti traduzioni italiane, ad opera, rispettivamente, di Francesco Pona (1629) e Carlo Antonio Cocastello (1630)<sup>392</sup>. Diversi furono, infine, i (presunti) seguiti romanzeschi e gli adattamenti teatrali<sup>393</sup>.

Il romanzo presenta impianto narrativo tipicamente barocco, intrecciando tematica erotica ed eroica in una trama complessa ed articolata, ma, caso piuttosto insolito per le prose coeve, esibisce una struttura saldamente unitaria: le vicende amorose e politiche ruotano tutte attorno ad un unico fuoco, costituito dall'eroina eponima. In estrema sintesi – e fermandosi, per il momento, al livello letterale del testo – l'opera narra le vicende sentimentali di Argenide, infanta di Sicilia, figlia del re Meleandro, contesa tra Poliarco, Principe di Gallia, del quale è a sua volta innamorata; Arcombrotto, Principe di Mauritania; Radirobane, re di Sardegna e Licogene, ambizioso e perfido capo di una fronda nobiliare che tenta di rovesciare il legittimo potere di Meleandro (coppia di coprotagonisti la prima, cui funge da contraltare negativo la seconda). Radirobane sarà battuto ed ucciso da Poliarco, Licogene da Arcombrotto. La trama si dipana in un dedalo

---

<sup>391</sup> *Ioannis Barclaii Argenis*, Parisiis, apud Nicolaum Buon, in via Iacobaea, sub signis S. Claudij, et hominis silvestris, 1621.

<sup>392</sup> *L'Argenide di Giovanni Barclaio tradotta da Francesco Pona* cit. e *L'Argenide di Gioianni Barclaio. Tradotta da Carl'Antonio Cocastello. Al serenissimo prencipe Tomaso di Savoia*, In Torino, per li H. H. di Gio. Domenico Tarino, 1630. La grande fortuna del romanzo in area italiana, del resto, è confermata dal fatto, già ricordato, che furono stilate ben quattro biografie dell'autore nella prima metà del secolo XVII.

<sup>393</sup> Per un quadro generale sulla fortuna dell'opera si legga l'edizione moderna John Barclay, *Argenis*, edited by Mark Riley, Dorothy Prithcard Huber, Assen, Royal Van Gorcum, Tempe, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2004, pp. 51-61; per un discorso specifico sulla sua recezione in area italiana si veda invece il capitolo *Sulla fortuna italiana di John Barclay e della sua Argenis*, in Invernizzi, *L'Argenis di John Barclay* cit., pp. 88-127.

di percorsi tortuosi ed accidentati, tra scambi di persona, fughe, naufragi, complicazioni, per risolversi, dopo la consueta agnizione, con un doppio matrimonio: uno, celebrato, tra Argenide e Poliarco; l'altro, solamente annunciato, tra Arcombroto (che nel frattempo si è scoperto essere fratellastro di Argenide) e la sorella di Poliarco. Ma «[a]lla vicenda sentimentale si sovrappongono ad un tempo i piani della riflessione politica e dell'analisi storica»<sup>394</sup>, attraverso il resoconto degli avvenimenti (tra loro intrecciati) dei regni di Sicilia, Mauritania, Sardegna e Gallia.

Forma prosastica (meglio, prosimetrica<sup>395</sup>) di epopea, l'*Argenis* attinge a piene mani dalla tradizione letteraria antica e recente, con particolare riferimento alla letteratura classica, al romanzo ellenistico e alla tradizione eroico-cavalleresca di epoca rinascimentale, presentandosi come compiuto (ancorché precoce) esemplare del romanzo secentesco e, allo stesso modo, fungendo da modello per un sottogenere nuovo dello stesso romanzo barocco: Barclay «adapted elements from ancient romance and ancient dialog literature, particularly Heliodoro's *Ethiopic History* and Xenophon's *Cyropedia*, to create a new genre, the political romance»<sup>396</sup>. In effetti, è lo stesso Barclay a parlare di uno «scribendi novum genus» attraverso il personaggio di Nicopompo, suo *alter ego*, in quello che può essere considerato il manifesto della sua personale poetica ed al contempo del nuovo genere letterario da lui inaugurato, in seguito definito romanzo a chiave e qui denominato romanzo politico. Alla metà del secondo libro, l'autore racconta che Poliarco, trovandosi in Mauritania, invia il fedele servo Gelanore presso Melandro, per accertare la posizione del sovrano nei suoi confronti. Sbarcato presso il tempio di Apollo di Panormo, Gelanore incontra il sacerdote Antenoreo (personaggio ispirato al letterato e diplomatico

---

<sup>394</sup> *L'Argenis di John Barclay* cit., p. 44.

<sup>395</sup> Nel romanzo sono inseriti trentasette carmi di metro variabile, in prevalenza esametro dattilico virgiliano.

<sup>396</sup> Barclay, *Argenis*, cit. p. 11.



padovano Antonio Quarenghi), Nicopompo (come anticipato, portavoce dell'autore) e Hieroleandro (omaggio all'erudito veneto Girolamo Aleandro il Giovane), uomini onesti e fedeli al legittimo re di Sicilia e allo stesso Poliarco. Dopo aver fornito a Gelanore puntuali aggiornamenti sulla situazione politica siciliana, Nicopompo annuncia:

Grandem fabulam historiae instar ornabo. In ea miros exitus circumvolvam: arma, coniugia, cruorem, laetitiam insperatis miscebo successibus. Oblectabit legentes insita mortalibus anitas, eoque studiosiores inveniam, quod non quasi docentem severumque in manus accipient. Pascam animos contemplatione diversa et veluti pictura locorum. Tum periculosorum imagine excitabo misericordiam, metus, horrorem; suspensos deinde sublevabo serenusque diluam tempestates. Quos libebit, fatis eripiam, fatis dabo. Novi nostrorum ingenia: quia nugari me credentur, omnes habebo. Amabunt tamquam theatri aut arenae spectaculum. Ita insinuato amore potionis addam salubres herbas. Vitia effingam virtutesque et praemia utrisque convenient. Dum legent, dum tamquam alienis irascentur aut favebunt, occurrent sibi ipsis agnoscentque obiecto speculo speciem ac meritum suae famae. Forte pudebit eas partes diutius agere in scena huius vitae, quas sibi cognoscent ex merito contigisse in fabula. Et ne traductos se querantur, neminis imago simpliciter exstabit. Dissimulandis illis multa inveniam, quae notatis convenire non poterunt. Mihi enim non sub religione historiae scribenti libertas haec erit. Sic vitia, non homines, laedentur, nec cuiquam licebit indignari, nisi qui vexata flagitia in se turpi confessione recipiat. Praetera et imaginaria passim nomina excitabo, tantum ad sustinendas vitiorum virtutumque personas, ut tam erret qui omnia, quam qui nihil, in illa scriptione exiget ad rerum gestarum veritatem<sup>397</sup>.

---

<sup>397</sup> *Ioannis Barclaii Argenis* cit. pp. 336-338. Si legga la traduzione in italiano fornita da Francesco Pona: «Io tesserò una favola voluminosa, e corpulenta, ma sotto imagine d'istoria. In questa andrò ammassando avvenimenti maravigliosi: arme, nozze, battaglie e gioie andrò accoppiando con inaspettati successi. Diletterà a maraviglia i lettori la curiosità che nasce con la nascita de' mortali; e tanto più troverò io chi mi legga, e mi si affezioni, quantoché non mi torranno nelle mani come persona che insegni, e come scrupoloso maestro. Pascere gli animi con multiplice oggetto e quasi che con una pittura di varii siti. Con mettere sotto gli occhi i pericoli, sveglierà la compassione, il timore, l'orrore e d'improvviso poscia rallegrerò le sospese menti e, con inaspettato sereno, sgombrerò le procelle. Qualunque mi piacerà, toglierò o donerò all'oblio. Conosco dove pecchi l'umore di questi tempi. Perché stimeranno ch'io scherzi, prenderogli fino all'ultimo. Parerà loro d'intervenire con diletto ad uno spettacolo di teatro. E così, fatto nascer in loro il desiderio di bere, ci accoppierò l'erbe salubri. Fingerò difetti e meriti e la mercede a questi conveniente, non men che a quelli. Mentre andranno leggendo, mentre contra misfatti o buon'opere d'altri si verranno adirando ed affezionando, si rammenteranno di lor medesimi e, quasi in uno specchio lor posto innanzi, vedranno il volto e la coscienza della lor fama. Avranno forse vergogna di più lungamente far quella parte nella scena d'esta vita, la quale conosceranno che conforme i meriti loro sarà ad essi toccato di rappresentare nella favola. E perché non possino lamentarsi d'essere ivi stati infamati, di nessuno ritrarrò io formalmente l'immagine. Per dar alla cosa qualche coperta, andrò inventando circostanze, che non potranno totalmente esser addossate alle persone, che esprimerò. Perché a me, che non anderò scrivendo sotto l'obbligo di veridica istoria, sarà ciò lecito. Così resteranno offesi i vizii, non gli uomini, né ad alcuno sarà giustamente concesso di corruciarsi, se non a quelli che con infame confessione concederanno in loro stessi gli eccessi perseguitati. Oltre ciò di riga in riga, anderò facendo nascere nomi finti, atti solo a sostenere le persone de'

In un momento di riflessione teorica che ricorda da vicino certe (successive) dichiarazioni pallaviciniane in cui ci si è già imbattuti, Barclay ha sintetizzato molti dei tratti poco sopra indicati come peculiari del romanzo politico di epoca barocca. Attraverso il personaggio di Nicopompo, l'autore ha esposto il proprio progetto di un'opera "impegnata" e fondata sull'autorevole magistero della storia; un'opera didascalica e di denuncia, ma travestita da favola. Una scrittura esplicita si sarebbe infatti rivelata inutile e dannosa: inutile, tanto da un punto di vista didattico – poiché non sarebbe stata in grado di raggiungere un vasto pubblico – quanto politico – poiché, denunciando apertamente le mancanze dei sovrani, avrebbe finito per indebolire il partito monarchico che invece Barclay intendeva sostenere; dannosa, in quanto avrebbe esposto l'autore al rischio di ritorsione da parte dei Grandi, oltraggiati dall'esercizio satirico. Dunque, magistero della storia e maschera letteraria concorrevano alla realizzazione dello scopo didascalico prefissatosi dal romanziere, da lui stesso palesato attraverso il riferimento alla poetica classica del *miscere utile dulci*, con l'evocazione della nota immagine lucreziana del medico che somministra la medicina al fanciullo, addolcendola con il miele<sup>398</sup>. Chiarite le intenzioni e gli obiettivi del franco-scozzese, appare evidente che il genere romanzesco fosse il più adatto a soddisfare le esigenze dell'autore, in virtù della sua vocazione

---

vizii o delle virtù, sì che pari errerà colui che, per raccogliere la verità delle scritte cose, vorrà penetrar il tutto e colui che non si curerà d'intenderne punto», *L'argenide di Giovanni Barclaio*, cit. pp. 210-211.

<sup>398</sup> «An nescis qua arte aegris pueris medicamina concilientur? Ubi medicum cum poculo vident, fastidium valetudinem quae tanti emenda est. Sed qui aetatem illam curant, vel mitibus succis vim domant acerbi saporis vel praemiis invitant ad salutem. Deceptisque pulchritudine poculi oculis non videre, non scire patiuntur quid hauriendum sit. Ita ego non subito et aspero questu, veluti reos, citabo ad tribunal illos qui rempublicam turbant - par odio non essem! – sed incios circumducam per suavissimas ambages, ut etiam eos delectet sub alienis nominibus accusari», *Ioannis Barclaii Argenis* cit. p. 335. Si legga la traduzione poniana: «Non sapete voi con che industria si fanno prendere a gli egri fanciulli le medicine? Quando veggono col vase chi li governa, quasi che rifiutano la sanità, che bisogna loro con disgusto comperare. Ma chi tratta quella tenera età, o con succhi piacevoli sminuiscono la forza dello acerbo sapore, o con premii gl'invitano alla salute, e, ingannando con la vaghezza del vase la vista, non lasciano loro sapere o vedere ciò che sia d'uopo di trangugiare. Così io, non con aspre ed improvvise querele citarò al tribunale, a guisa di rei, coloro che mettono l'universale sossopra. Non basterei a tanti odi. Ma in modo che appena si avvedranno, condurròglì per piacevolissimi laberinti, che quasi gioiranno, di sentirsi sotto nomi finti accusare», *L'argenide di Giovanni Barclaio*, cit. p. 210. L'immagine lucreziana è tratta da Luc. *De rer. nat.*, I, 921-950; IV, 1-25; cfr. Lucrezio, *La natura delle cose*, introduzione di Gian Biagio Conte, traduzione di Luca Canali, testo e commento a cura di Ivano Dionigi, 1994, pp. 141-143 e 331-333.

all'intrattenimento – che lo rendeva più appetibile rispetto ad altre forme prosastiche, dunque più efficace quale strumento didattico – e di quello *status* di oggetto ibrido, cangiante e non canonizzato che lo connotava all'inizio del XVII secolo.

*L'Argenis*, quindi, si presenta come un romanzo fantastico, dal contesto cronologico intenzionalmente evanescente e dall'ambientazione genericamente classicheggiante<sup>399</sup>; ripercorre le vicende sentimentali ed eroiche dei protagonisti ma nasconde, dietro la maschera favolistica, un articolato e pervasivo sistema di riferimenti a personaggi ed eventi della storia europea a cavallo tra XVI e XVII secolo: i complessi casi della Francia, dilaniata dalle guerre di religione e minacciata dalla fronda nobiliare; la temeraria politica espansionistica spagnola; le difficoltà dell'Impero asburgico; l'instabilità del modello parlamentare inglese. Ma al centro dell'elaborato sistema allegorico troneggia, senza alcun dubbio, la storia di Francia: il racconto del tormentato amore dei protagonisti è infatti raffigurazione allusiva della storia francese nella seconda metà del Cinquecento, con particolare riferimento alle guerre di religione e alla loro fase finale, la cosiddetta "Guerra dei Tre Enrichi", quando, cioè, gli interessi religiosi e politici si fecero più intricati ed il conflitto raggiunse l'apice della violenza, per giungere, infine, ad una soluzione<sup>400</sup>.

---

<sup>399</sup> La genericità e l'imprecisione delle coordinate cronologiche e topologiche non è affatto una novità per il genere romanzesco di epoca barocca, come è stato già dimostrato. Nel caso specifico, poi, l'astrattezza cronotopica risulta funzionale all'intento allegorico-didattico dell'autore. Ad ogni modo, l'ambientazione è classicheggiante: le vicende si svolgono nelle regioni intorno al bacino mediterraneo, in un tempo precedente l'ascesa di Roma; gli usi, i costumi e le pratiche religiose dei popoli si presentano, anacronisticamente, come contaminazione e sintesi di quelli attribuibili a diverse civiltà antiche.

<sup>400</sup> Il nucleo centrale del romanzo di Barclay allude alla "Guerra dei tre Enrichi", fase finale delle guerre di religione che sconvolsero la Francia tra il 1562 (Editto di Saint Germain) e il 1598 (Edditto di Nantes). Nel 1574 la prematura morte del re Carlo IX consentì al fratello cadetto, Alessandro Duca d'Angiò, di salire al trono con il nome di Enrico III, ultimo della dinastia dei Valois; si tratta dello stesso Enrico, figlio di Caterina de' Medici, che appena due anni prima, giovanissimo, si era distinto (negativamente) nel massacro della notte di San Bartolomeo. Il suo fervore cattolico, la sua spietatezza e, soprattutto, il ruolo che nel suo regno ebbero i favoriti (i *mignons*), ne fecero un sovrano decisamente poco amato. Del resto, egli si trovò al timone di una nave in tempesta, sconvolta dagli scontri religiosi e politici, spesso intrecciati tra loro; il potere era conteso tra tre partiti: la famiglia dei Guisa, che aveva abbracciato la causa dell'integralismo cattolico, i Borboni, che propendevano per il protestantesimo, e la famiglia dei Montmorency, di posizione

Il romanzo iniziò a circolare, a partire dalla quarta edizione (Parigi, 1625), corredato di una *Tabula nominum fictorum*, segno della chiara intellegibilità della chiave presso i contemporanei e del successo di essa, tale da indurre gli stampatori a compiere simile scelta editoriale<sup>401</sup>. La stessa traduzione italiana ad opera di Francesco Pona prevede una *Chiave de' nomi contenuti per l'opera* premessa al testo, ove si leggono le seguenti associazioni: Meleandro/Enrico III di Valois, Argenide/Regno di Francia, Poliarco/Enrico IV il Grande, Usinulca/Calvinus, Dunalbius/Ubalдинus ed Ibburranes/Barberinus (gli ultimi tre anagrammi di agevole scioglimento). L'interpretazione secentesca della chiave doveva essere sostanzialmente corretta, se essa è stata accettata da intellettuali, commentatori, critici e studiosi contemporanei e di epoche successive, e se ancora oggi pare funzionare perfettamente. Nel corso dei secoli sono stati individuati ulteriori rimandi e sono state avanzate nuove ipotesi interpretative. Mettendo insieme le proposte di lettura di critici e studiosi che si sono pronunciati in merito, si ottiene la seguente chiave:

Meleandro, re di Sicilia	Enrico III di Valois
Poliarco	Enrico IV di Borbone

---

più moderata. In un clima di crescente tensione, il Paese appariva sempre più spaccato tra un nord realista e cattolico – che faceva, quindi, riferimento al sovrano, Enrico III di Valois – ed un sud a maggioranza calvinista ed ostile alla casa regnante – che aveva fatto di Enrico di Navarra-Borbone, cugino e cognato del legittimo re, il proprio punto di riferimento. La situazione degenerò quando, nel 1684, morì l'ultimo fratello sopravvissuto di Enrico III, che non aveva figli; l'antica legge salica escludeva le donne dalla linea di successione e stabiliva che la corona passasse al parente maschio più vicino al re, che nel caso specifico era proprio Enrico di Navarra-Borbone. Nel 1685 scoppiò una vera e propria guerra civile, che vedeva fronteggiarsi il partito protestante-navarrista, in rappresentanza delle Province Unite del Mezzogiorno; il partito cattolico-centrista-valoisiano e quello degli oltranzisti cattolici rappresentati dai Guisa. Enrico III, sempre più isolato ed in difficoltà, si alleò dapprima con Enrico di Guisa in funzione anti-protestante, per poi avvicinarsi al cognato Enrico di Navarra che arrivò a nominare suo erede poco prima di morire. Questi salì dunque al trono con il nome di Enrico IV di Borbone, si convertì al cattolicesimo e firmò l'editto di Nantes (1698), con cui concesse libertà di culto ai protestanti, distinguendosi, nel corso del suo regno, per tolleranza e giustizia. Sulla sua figura e personalità si sviluppò una vera e propria mitologia nel corso del Seicento, che lo ritraeva come monarca ideale.

<sup>401</sup> Cfr. nota 285.

Argenide	Sovranità francese
Licogene	Enrico di Guisa
Radirobane, re di Sardegna	Filippo II di Spagna
Ianisbe, regina di Mauritania	Elisabetta I d'Inghilterra
Nicopompo	Barclay

Al di là del fatto che non tutte le proposte risultano allo stesso modo convincenti (nel sintetico prospetto, poi, sono state riportate solo le ipotesi, per così dire, più accreditate), è bene fare due precisazioni: anzitutto, mentre l'identificazione dei personaggi principali pare pacifica, le proposte interpretative relative ai personaggi secondari sembrano meno fondate e talvolta contraddittorie; ma, soprattutto, la critica moderna, pur confermando la pervasività del sistema di rimandi, ha fondatamente mostrato forti perplessità circa la possibilità di una perfetta corrispondenza tra ogni singolo personaggio letterario e una specifica figura storica; tentazione, quella di ricercare una piena sovrapposizione, dalla quale aveva del resto messo in guardia lo stesso autore dell'*Argenis*, affermando: «Et ne traductos se querantur, neminis imago simpliciter exstabit. Dissimulandis illis multa inveniam, quae notatis convenire non poterunt»<sup>402</sup>. I personaggi romanzeschi, infatti, nella maggior parte dei casi, alludono ai protagonisti reali della storia recente o contemporanea, ma rappresentano altresì (o alternativamente) figure archetipiche, “funzioni”, modelli esemplari desunti dall'attualità storica. Così Poliarco è sì figura di Enrico IV, ma rappresenta al contempo il principe ideale; Radirobane allude a Filippo II di Spagna, ma costituisce anche il modello negativo

---

<sup>402</sup> *Ioannis Barclaii Argenis* cit. p. 337. Pona traduce: «E perché non possono lamentarsi d'essere ivi stati infamati, di nessuno ritrarrò io formalmente l'immagine. Per dar alla cosa qualche coperta, andrò inventando circostanze, che non potranno totalmente esser addossate alle persone, che esprimerò», *L'argenide di Giovanni Barclaio*, cit. p. 211.

dell'antieroe cortese e del principe scellerato, e così via. Infine, così come non vi è totale coincidenza tra personaggi letterari e personaggi storici, non vi è piena sovrapposizione neppure tra fatti narrati e realtà storica. Nel romanzo di Barclay «[n]on vi è dunque una tirannia della storia sulla narrazione, ma un dialogo tra i due poli»<sup>403</sup>. L'autore non è asservito alla storia, può alterarla, laddove necessario, per meglio perseguire il proprio intento.

Resta da chiarire quale fosse il reale obiettivo dell'intento didattico di Barclay; in altre parole, quale messaggio (o quali messaggi) intendeva egli trasmettere? Cosa voleva insegnare o comunicare attraverso la propria opera? Paolo Getrevi, in un ormai datato ma ancora utile intervento<sup>404</sup>, ha rilevato che nell'*Argenis* sono espresse due esigenze di fondo: l'analisi delle guerre di religione che avevano scosso la Francia in chiave irenica e pacificatrice da una parte, «la presentazione della più viva problematica politica del Seicento, non nel suo filone utopico, ma in quello teorico-realistico della “ragion di Stato”» dall'altra<sup>405</sup>. Per quanto riguarda la prima esigenza, essa è soddisfatta attraverso la “manipolazione” della Storia e ben visibile nel finale dell'opera, che si chiude, come già ricordato, con una duplice unione dinastica – o meglio con due matrimoni che rafforzano un'unica unione dinastica – quella celebrata tra Poliarco, principe delle Gallie, e Argenide, infanta di Sicilia, e quella annunciata tra la sorella di Poliarco ed Arcombroto, fratellastro della protagonista. Se la lettura che del finale ha recentemente dato Davide Invernizzi – definendolo «come l'augurio di una duratura alleanza tra Francia ed Inghilterra, storicamente ricercata per via dinastica, sebbene mai realizzata, chiaramente

---

<sup>403</sup> Invernizzi, *L'Argenis di John Barclay* cit., p. 56.

<sup>404</sup> Getrevi, *Romanzo e traduzione nel Seicento* cit.

<sup>405</sup> Ivi, p. 42.

in funzione antispagnola»<sup>406</sup> - pare avventata, se non infondata<sup>407</sup>; resta comunque indubbio che lo scioglimento della vicenda in un ormai insperato, ancorché canonico, lieto fine, suggellato dai duplici imenei, rientra in un'ottica conciliatorista, che – ha notato Getrevi – risente delle posizioni dello storico Jacques Auguste De Thou<sup>408</sup>. In questa prospettiva rientra anche l'identificazione del protagonista maschile, Poliarco, con Enrico IV il Grande, attorno alla cui figura si era sviluppata, già a ridosso della sua morte, una suggestiva mitologia, che lo celebrava come sovrano giusto e pacificatore.

Passando alla seconda esigenza autoriale individuata da Getrevi, quella cioè di affrontare la questione della ragion di Stato, nelle sue molteplici sfaccettature, si osservi che l'«*Argenis* è, sì, un romanzo a chiave, basato sulle vicende delle guerre di religione, ma è anche un racconto in cui si inseriscono problemi o avvenimenti contemporanei, nell'ambito di una poetica romanzesca di grande duttilità»<sup>409</sup>. In altre parole, l'opera si configura come una sorta di manuale di teoria politica, in cui sono affrontate questioni di grande risonanza all'epoca, le medesime che andavano a riempire le pagine della coeva

---

<sup>406</sup> Invernizzi, *L'Argenis di John Barclay* cit., p. 57.

<sup>407</sup> Se simile interpretazione pare debole nel caso delle nozze tra la sorella di Poliarco (che tuttavia potrebbe rappresentare la Francia, in quanto sorella di Poliarco/Enrico IV e Principessa delle Gallie) ed Arcombrotto, erede al trono di Mauritania, da taluni identificata con l'Inghilterra (si veda, ad esempio, Getrevi, *Romanzo e traduzione nel Seicento* cit., p.12); si ritiene del tutto inapplicabile alla coppia Argenide-Poliarco, che nulla ha a che vedere con l'isola britannica.

<sup>408</sup> Jacques-Auguste de Thou (Parigi, 1553 – 1617) fu un celebre storico, storiografo e bibliofilo del tempo, noto per le sue posizioni conciliatoriste, molto apprezzate da Enrico IV di Francia, e per la sua concezione della storiografia come forma di analisi storica con intento politico. Il debito di Barclay nei confronti dell'erudito francese era stato già colto da Francesco Pona, che, nella sua premessa all'edizione italiana dell'*Argenis*, scriveva: «Lo scrivere istorie, e favole, quelle d'azioni vere, con nomi veri; queste di azioni finte, con nomi finti, l'han fatto mille; ma scriver cose presenti, come passate già secoli; dipingere reali accidenti, come pure invenzioni; porre nome di vizii, e di virtù alle persone, pochi trovo che l'abbian fatto; e forse Petronio Arbitro solo, che sotto nomi supposti, infamò l'infamie di Nerone, e della di lui famiglia, nel suo Satirico. I misteri di quest'opera sono altissimi. Il penetrarli è difficile, ma non a chi maneggia l'istorie, massime quelle di Iacopo Augusto Thranò», *L'argenide di Giovanni Barclaio*, cit., p. VII n. n. Con riferimento al passo appena riportato, Getrevi ha scritto: «Notevole è l'abbinamento dei due nomi di Petronio e di De Thou, questo secondo chiave per intendere, attraverso Barclay, un nodo delle poetiche del romanzo seicentesco. Quello della storia affrontata per allegorie e dominata da intenti etici. Pona infatti si accorge che l'*Argenis* è un romanzo costruito a stretto contatto con la narrazione dello storico francese. Opera acclamata dai conciliatoristi europei e, in Italia, apprezzata specialmente nel sarpiano ambiente veneto», Getrevi, *Romanzo e traduzione nel Seicento* cit., p. 40.

<sup>409</sup> Ivi, p. 38.

trattativa politico-amministrativa; tra di esse spiccano il tema della cortigianeria – la corte rappresenta nel testo barclayano un modello negativo e socialmente deplorabile per i suoi abusi, le sue ingiustizie e la scarsa efficienza politico-amministrativa – ed i motivi del buon governo e del buon sovrano. All'interno della cornice allegorica, che allude alle guerre di religione francesi, sono dunque incastonate innumerevoli dissertazioni di argomento politico, nella maggior parte dei casi in forma digressivo-dialogica<sup>410</sup>. Per fare solo qualche esempio, al principio del romanzo, durante la fuga attraverso un percorso sotterraneo, Arcombroto e la dama Timoclea si intrattengono in una conversazione sul rapporto tra principi e fedeli cavalieri, che si chiude con l'amara constatazione che questi ultimi possano talvolta cadere in disgrazia nonostante la loro fedeltà ed il loro eroismo<sup>411</sup>. Ancora nel corso del primo libro, durante un banchetto, Nicopompo, Licogene e il nipote di questo, Anassimandro, si intrattengono in una lunga discussione su quale sia la migliore forma di governo, dalla quale traspare chiaramente la posizione filomonarchica dell'autore dell'*Argenis* (posizione, non a caso, sostenuta dal suo *alter ego* Nicopompo)<sup>412</sup>. Nel secondo libro, attraverso una lunga digressione sulla situazione religiosa nel Regno di Sicilia, è affrontato il tema delle minoranze religiose, dei rischi che queste possono arrecare alla solidità di uno stato e della tolleranza in materia religiosa<sup>413</sup>. Tralasciando la già più volte menzionata dichiarazione di poetica e spostandosi al principio del quarto libro, ci si imbatte in un lungo discorso, di chiara ascendenza machiavelliana, sulla necessità di riforma dell'esercito e sui vantaggi di una milizia permanente, alle dirette dipendenze del re. Il dibattito si sviluppa durante una sorta di "consiglio ristretto", cui partecipano il sovrano Meleandro e i suoi uomini più fidati,

---

<sup>410</sup> Per un puntuale prospetto delle tematiche politiche affrontate nel corso della narrazione si veda lo schema riassuntivo riportato in Invernizzi, *L'Argenis di John Barclay* cit., pp. 59-61.

<sup>411</sup> *L'argenide di Giovanni Barclaio*, cit., pp. 26-32.

<sup>412</sup> Ivi, pp. 96-112. Per una relazione più dettagliata sulla conversazione e sulle tesi sostenute dai singoli partecipanti, cfr. *supra*.

<sup>413</sup> Ivi, pp. 148-155.



Dunalbio ed Eurimede<sup>414</sup>. I pochi esempi citati – che avrebbero potuto riempire decine di pagine – rendono adeguatamente la tendenza di Barclay a trattare, nel corso della narrazione, le più svariate questioni politiche, di genere ed argomento assai vario ma tutte di grande attualità e tutte trattate senza ricorrere ad alcuna forma di mascheramento: all'interno della cornice allegorica, che accompagna la narrazione dal principio alla sua conclusione, «current political issues are discussed explicitly, not hidden by allegory»<sup>415</sup>. Attraverso il duplice canale della contaminazione “diretta” (inserimento esplicito di tematiche politiche nel corso della narrazione) ed “indiretta” (cornice allegorica) tra politica e narrazione, Barclay «created a new genre of literature – a stately fable in the manner of history – building fiction on fact, melding prose romance with allegory, to create the political romance»<sup>416</sup>; il tutto a scopo principalmente didascalico e solo secondariamente edonistico: la dedica a Luigi XIII conferma l'ambizione dell'*Argenis* di servire da manuale di comportamento per gli uomini di Stato.

Tornando per un momento a quelli che sono stati indicati come requisiti necessari perché un'opera sia inclusa nella categoria romanzo politico – mascheramento, pervasività del sistema allegorico, patto autore-lettore e finalità “eversiva” – si osservi come essi siano tutti presenti nell'opera di Barclay. La maschera letteraria, che conferisce l'apparente veste favolistica al romanzo, si concretizza in nomi parlanti o anagrammati, in una chiave cronotopica ed in varie altre forme di allusione; ha funzione cautelativa e funge da schermo contro eventuali critiche, censure e ritorsioni di varia natura. Il camuffamento serve a celare un messaggio “altro”, di chiara natura politica, che consiste in una rilettura in chiave irenica delle guerre di religione che ebbero luogo in Francia a

---

<sup>414</sup> Ivi, pp. 461-472.

<sup>415</sup> Barclay, *Argenis*, cit. p. 11.

<sup>416</sup> Ivi, p. 35.

pochi anni di distanza dalla data di edizione del testo. Il sistema allegorico agisce ad un livello profondo e pervasivo, dimostrandosi attivo dal principio al termine della narrazione. L'autore, attraverso i nomi parlanti e, soprattutto, mediante la propria personale dichiarazione di poetica pronunciata per bocca del suo *alter ego* Nicopompo, ha strizzato l'occhio al lettore, suggerendo di cercare la «grandem fabulam historiae instar» e di cogliere gli insegnamenti etico-politici celati dietro la veste favolistica. Infine, Barclay ha concretizzato il suo intento didattico muovendo in due differenti direzioni: da un lato, verso l'(innocuo) obiettivo di porsi come manuale di comportamento per gli uomini di Stato; dall'altro, con lo scopo di fornire una propria versione ed una personale rilettura degli episodi storico-politici della Francia di fine Cinquecento. Ed è quest'ultima la direzione decisamente più compromettente ed "eversiva". Infine, se la posizione irenistica dell'autore è innegabile, così come l'implicita celebrazione di Enrico IV di Navarra, è altrettanto evidente che, nel corso della narrazione, altri personaggi, altre scelte, altri atteggiamenti di natura politica sono aspramente criticati, quando non denunciati.

Per tutti questi motivi, l'*Argenis* di John Barclay è da considerarsi, allo stato attuale della ricerca e con una unica riserva che verrà sciolta poco oltre<sup>417</sup>, se non il primo esempio di romanzo politico di età barocca, il modello indiscusso del neonato (sotto)genere. Non che manchino, prima di esso, testimonianze di scritture a chiave, romanzi in cui sono rinvenibili riferimenti a personaggi o episodi reali, celati da maschere letterarie: si pensi, per l'area anglofona, all'*Arcadia* di Sir Philip Sidney (iniziata nel 1580, terminata probabilmente nel 1583 e pubblicata postuma nel 1590), che, sotto l'apparenza

---

<sup>417</sup> Il riferimento è ancora una volta al romanzo di Latrobio *alias* Giovan Pietro Giussani, il *Brancaleone*, edito nel 1610. Si precisa sin da ora che, ad essere qui in discussione, è il primato cronologico dell'opera di Barclay, non il suo ruolo di modello per i narratori secenteschi, data la neppure comparabile fortuna editoriale e circolazione che ebbero i due romanzi (*Argenis* e *Brancaleone*).

di romanzo pastorale, del genere inaugurato da Sannazzaro, ha in realtà carattere epico e presenta fini didattico-politici; per l'area francofona, all'*Astrée* di Honoré d'Urfé (pubblicata a Parigi, in cinque parti, tra il 1607 ed il 1627, con l'ultima parte uscita postuma), romanzo pastorale denso di riferimenti alla corte, alla storia e alla politica francesi, e al già citato *Euphormionis Lusinini Satyricon* (Parigi, 1605), dello stesso Barclay; entro i confini delle Alpi, infine, all'*Arcadia felice* di Lucrezia Marinelli (Venezia, 1605), altro romanzo pastorale, in cui le avventure del protagonista Fileno ripercorrono le vicende che portarono Giambattista Marino all'esilio da Napoli.

La novità dell'*Argenis* va rintracciata nell'aver dismesso le finalità satiriche e nell'aver ricercato un perfetto equilibrio tra le dichiarate esigenze didattiche, le istanze narrative e l'introduzione di ampie e pervasive allegorie storiche dedicate ai principali accadimenti europei, ponendosi come indiscusso modello per il genere<sup>418</sup>.

Se il fatto che l'*Argenis* sia stato il primo romanzo politico (*stricto sensu*) del secolo barocco può essere messo in discussione – e lo sarà, nel corso del prossimo capitolo – ciò che appare assolutamente insindacabile è il suo ruolo di modello e punto di riferimento per i successivi romanzieri, di area italiana e non. A proposito del suo rapporto con i romanzi nostrani, tuttavia, è bene precisare sin da subito che l'opera di Barclay

non si presenta [...] né come il primo anello di una catena, né come la mediatrice imprescindibile nei confronti di un patrimonio [classico, ellenistico, medievale e via dicendo] dimenticato e da essa riproposto. In assenza di puntuali citazioni, la comunanza di spunti tematici, sequenze narrative ed episodi non si rivela quindi particolarmente rilevante, dal momento che esse sono riconducibili alla condivisione di un repertorio nei confronti del quale né Barclay né i successivi romanzieri operarono con segnata originalità<sup>419</sup>.

Stabilito ciò, è comunque evidente che delle citazioni (più o meno esplicite) di cui parla Carminati i romanzi barocchi italiani sono pieni e spesso in maniera piuttosto

---

<sup>418</sup> Invernizzi, *L'Argenis di John Barclay* cit., p. 41 n.

<sup>419</sup> Ivi, p. 133. Si noti che vale in questo caso quanto detto a proposito del romanzo barocco *tout court* e del rapporto tra i suoi esemplari di area italiana e straniera.

vistosa. È pertanto innegabile che ad esso guardassero, come autorevole punto di riferimento e modello da seguire, tutti i narratori che intendessero inserire la politica all'interno delle loro narrazioni (specialmente in forma allusiva), romanzieri politici *in primis*. Che l'edizione italiana dell'*Argenis* risalga al 1629, dunque sia stata tecnicamente preceduta dalla pubblicazione dell'*Eromena* di Biondi, romanzo politico a tutti gli effetti (che sarà trattato in maniera specifica al prossimo paragrafo), poco o nulla conta: la straordinaria fortuna editoriale di cui godette l'opera barclayana ne riempì le botteghe librarie, gli scaffali e le scrivanie della penisola (in area settentrionale e veneta *in primis*), garantendole ampia circolazione in Italia. Intellettuali e letterati, poi, erano, come noto, perfettamente in grado di leggere l'opera nella sua lingua originale (latino). Ancor meno conta che un perfetto esempio di romanzo politico, il *Brancaleone* di Latrobio, pseudonimo di Giovan Pietro Giussani, fosse stato pubblicato circa un decennio prima dell'*Argenis* (Milano, 1610). Per motivi che verranno chiariti al prossimo capitolo, l'opera del medico milanese non godette di ampia circolazione ed ebbe fortuna editoriale neppure lontanamente paragonabile a quella del romanzo latino.

In conclusione, l'*Argenis* di John Barclay costituisce il primo esempio di romanzo politico barocco di ampia risonanza e circolazione e può essere considerata, a tutti gli effetti, archetipo del (sotto)genere letterario in area italiana, non tanto in termini di modello narrativo, per le ragioni su esposte<sup>420</sup>, quanto in termini di scrittura allegorica e progetto globale. Nel passaggio dal narratore franco-scozzese ai romanzieri italiani cambiavano ambientazioni, ideologie, concezioni della corte, personaggi e via discorrendo; ma alcuni elementi essenziali, gli stessi che sono stati indicati come peculiari e distintivi del genere in questione, rimanevano.

---

<sup>420</sup> *Ibidem*.

### 3. *L'Eromena di Giovanni Francesco Biondi: un modello indiscusso.*

Giovanni Francesco Biondi (Lesina, 1572 – Aubonne, 1644)<sup>421</sup>, dalmata di nascita, studiò e conseguì la laurea in diritto presso l'ateneo patavino. Alla sua formazione contribuì in misura determinante la frequentazione di quegli stessi ambienti socio-culturali e politici che ebbero un ruolo fondamentale nella vita pubblica veneziana degli anni dell'Interdetto<sup>422</sup>. Nel biennio 1606-1608, Biondi fu a Parigi, in qualità di segretario privato dell'ambasciatore veneziano Pietro Priuli. Il soggiorno francese e la permanenza nella città lagunare ebbero un ruolo sostanziale nella sua maturazione religiosa, che culminò con l'adesione alle dottrine riformate. La conversione fu tuttavia anche presa di posizione politica: la scelta dell'eterodossia era al contempo, in quel particolare frangente storico-politico, scelta di campo in favore dell'Inghilterra e rifiuto del potere temporale delle istituzioni ecclesiastiche<sup>423</sup>. Ne è riprova il fatto che, al rientro dalla missione in Francia, egli introdusse a Venezia libri compromettenti, che misero in pericolo la sua libertà e gli costarono una denuncia all'Inquisizione (la Repubblica – con il doge Leonardo Donà in testa – lo protesse); tali testi erano giudicati pericolosi non per le tesi ereticali o libertine in essi contenute, ma per la sostanziale polemica contro le ingerenze e gli eccessi dell'ambiente ecclesiastico. Quella biondiana era dunque una polemica politica più e prima che religiosa. Allo stesso modo, la proposta – di cui egli era, invero,

---

<sup>421</sup> Per un approfondimento sulla figura di Giovanni Francesco Biondi si rimanda a Capucci, *Romanzieri del Seicento*, cit., pp. 69-70; Gino Benzoni, *G.F. Biondi un avventuroso dalmata del '600*, «Archivio veneto», LXXX, 1967, pp. 19-37; e alla voce Biondi, Giovanni Francesco in DBI, X, pp. 528-531. Ci si limita qui a riportare sommariamente alcune informazioni biografiche, utili ai fini del presente discorso.

<sup>422</sup> Sono noti, per fare un solo esempio, i suoi rapporti con Paolo Sarpi, documentati in Paolo Sarpi, *Opere*, a cura di Gaetano e Luisa Cozzi, 2 voll., Milano-Napoli, Ricciardi, 1969, I, pp. 232, 284-285, 637, 1216.

<sup>423</sup> Per ciò che concerne i rapporti tra Biondi e la corona inglese si veda Dianella Savoia, *Sir Giovanni Francesco Biondi and the court of James I*, in Gunnar Sorelius, Michael Srigley, *Cultural exchange between European nations during the Renaissance*, Uppsala, Uppsala University, 1994, pp. 153-159.

solo latore e secondo alcuni attribuibile a Paolo Sarpi<sup>424</sup> – avanzata nel 1609 al sovrano inglese Giacomo I di guidare una crociata antipapale era prima di tutto di natura politica: essa presupponeva un'alleanza tra forze (anche cattoliche) ostili alle ingerenze curiali. Per gran parte della sua esistenza Biondi ricoprì incarichi diplomatici per conto dei governi veneziano, inglese e sabauda (su incarico dei quali assunse anche il ruolo di informatore)<sup>425</sup>. Stabilitosi definitivamente in Inghilterra, vi rimase fino al 1640, quando, in virtù del suo convinto realismo (la situazione politica nell'isola britannica stava precipitando verso la guerra civile), fu costretto a trasferirsi prudentemente in Svizzera, ad Aubonne, presso il cognato, dove rimase fino alla morte, che lo colse nel 1644.

È pacifico che Biondi fosse, prima che romanziere – e storiografo<sup>426</sup> – uomo politico, profondamente inserito nei meccanismi che regolavano i rapporti pubblici e diplomatici (più o meno ufficiali) tra le potenze europee a cavallo tra XVI e XVII secolo. «Fra i due fronti [allora] in lotta, il romanziere [era] radicalmente dalla parte anticattolica e antispannola»<sup>427</sup>. Per quanto concerne, invece, la sua posizione religiosa, è lecito parlare di un sostanziale calvinismo, con influssi di cultura astrologica ed esoterica, deviante verso filoni eterodossi e misteriosofici<sup>428</sup>. Tutto ciò premesso, non desta stupore alcuno che i suoi romanzi, *Eromena in primis*, siano densi di riferimenti alla sfera politico-religiosa e che le loro trame eroico-cavalleresche lascino trapelare, al di sotto della superficie fantastica, un fitto ordito di rimandi alla storia, alla politica e all'ideologia del tempo.

---

<sup>424</sup> Biondi, Giovanni Francesco, DBI, X, p. 529.

<sup>425</sup> Si tenga presente che, nell'Europa della prima metà del XVII secolo, la Repubblica di Venezia, il Regno Sabauda e la potente monarchia inglese costituivano i vertici di un triangolo politico di spiccato orientamento antiasburgico.

<sup>426</sup> Egli compose una *Istoria delle guerre civili d'Inghilterra tra le due case di Lancastro e Iorc*, edita a Venezia, appresso Gio. Pietro Pinelli, nel 1637-1644.

<sup>427</sup> Getrevi, *Dal picaro al gentiluomo* cit., p. 23.

<sup>428</sup> Per un approfondimento sulla posizione politico-religiosa di Biondi, si legga il capitolo *L'Europa esoterica di Biondi*, ivi, pp. 23-81.

Nel 1624, a Venezia, per i torchi di Antonio Pinelli, vedeva la luce quello che tutt'oggi si suole considerare il capostipite del romanzo barocco italiano, l'*Eromena*, primo capitolo della cosiddetta "trilogia biondiana"<sup>429</sup>. Fermo restando il ruolo archetipico che il romanzo rivestì, non pare superfluo sottolinearne i numerosi elementi di continuità con la tradizione<sup>430</sup>. I modelli letterari di riferimento sono i medesimi del romanzo barocco *tout court* e sono da individuare nel romanzo ellenistico, nel poema cavalleresco quattro-cinquecentesco e nel romanzo moderno francese (in prosa)<sup>431</sup>. L'*Eromena* compendia quelli che sarebbero divenuti luoghi topici del romanzo secentesco italiano: dal motivo del viaggio a quello della cortigianeria, dal tema erotico a quello eroico, con annessi peripezie, tempeste, naufragi, incontri con i corsari, rapimenti, innamoramento per fama, agnizioni<sup>432</sup>. L'opera presenta, tuttavia, differenze non trascurabili rispetto ai suoi emuli, tanto da un punto di vista formale, quanto strutturale. In primo luogo, ha osservato De Lorenzo, «siamo di fronte ad una prosa in parte scevra di quelle caratteristiche proprie di molta [successiva] produzione barocca che indignavano il Marini e davano forza alle più ostinate voci dell'antiseicentismo»<sup>433</sup>.

---

<sup>429</sup> Per i riferimenti bibliografici, insolitamente consistenti, per la verità, nel caso dell'*Eromena* e dei romanzi biondiani in generale, si rimanda alla nota bibliografica del presente lavoro. Per un sintetico ma puntuale riassunto della trama del romanzo, si veda Getrevi, *Dal picaro al gentiluomo* cit., pp. 28-36 e Invernizzi, *L'Argenis di John Barclay* cit., pp. 360-361; al riassunto dell'*Eromena* fornito da Invernizzi seguono quelli della *Donzella desterrada* (ivi, pp. 361-362) e del *Coralbo* (ivi, pp. 362-363).

<sup>430</sup> Pierandrea De Lorenzo ha definito l'*Eromena* «un'opera che dà l'avvio a un genere continuando ad oscillare fra tradizione e modernità», Pierandrea De Lorenzo, *L'Eromena di Giovan Francesco Biondi: osservazioni narratologiche e considerazioni critiche*, «Studi Secenteschi», LV, 2014, pp. 81-104: 83.

<sup>431</sup> A differenza di quanto accade in molti dei successivi romanzi barocchi italiani, *Diane* di Loredano *in primis* (cfr. *supra*), non è riscontrabile, nell'*Eromena*, alcun esplicito rimando all'*Argenis*, né in forma di ripresa testuale, né di citazione diretta in sede paratestuale. D'altra parte, il romanzo latino fu pubblicato tre anni prima dell'opera prima biondiana e, come noto, ebbe da subito ampia circolazione e grande risonanza in Italia, specie nell'area veneziana in cui si muoveva l'autore dalmata. Sembra pertanto ragionevole asserire che Biondi conoscesse l'opera di Barclay e annoverare la stessa tra i modelli della sua *Eromena*.

<sup>432</sup> Nel romanzo biondiano è altresì presente il motivo della fanciulla perseguitata, anch'esso di ascendenza classica, ma poco frequentato dai romanzieri barocchi. Biondi lo declina nelle due differenti varianti del movimento (Eleina, principessa di Gallia, è costantemente in fuga dal marito persecutore) e della staticità (Eromilia, principessa di Maiorca, si è rifugiata su un'isola impervia, dove spera di resistere agli assalti dei violenti pretendenti).

<sup>433</sup> De Lorenzo, *L'Eromena di Giovan Francesco Biondi* cit., p. 88. Il riferimento è all'apparato paratestuale del *Calloandro fedele* di Giovanni Ambrogio Marini. Per un approfondimento sugli aspetti stilistico-formali del romanzo barocco italiano si veda la nota 47.

Parallelamente, si osserva una (relativa) semplicità strutturale del romanzo – che andrà via via complicandosi nei capitoli successivi della trilogia biondiana e, più in generale, nei successivi romanzi secenteschi. Il dalmata ha evitato – ha osservato Varese – «quel gioco labirintico ed insieme facile nel quale si [mossero] altri scrittori e, in modo tipico, Giovanni Ambrosio Marini»<sup>434</sup>, costruendo una trama sorprendentemente lineare per i canoni barocchi, dalla «simmetria clamorosa»<sup>435</sup>. Anzitutto, «[o]gni grosso segmento narrativo dispone di uno scenario preciso [...] e ha a sua disposizione lo spazio di un libro»<sup>436</sup>; si assiste, poi, ad un vero e proprio sdoppiamento della trama, che si sviluppa lungo due filoni paralleli, incentrati entrambi sulle avventure non dissimili di una coppia di protagonisti, i quali a loro volta mostrano diverse affinità.

L'opera ripercorre, sostanzialmente, le vicende eroiche e sentimentali di due fratelli, Polimero e Metaneone, figli di Catalampo re di Mauritania, e delle rispettive amate, Eromena, principessa sarda, ed Eromilia, principessa di Maiorca. Al di là dell'evidente assonanza dei loro nomi, le eroine presentano medesime virtù, simili comportamenti e la stessa "forza" nel determinare gli eventi. Allo stesso modo, i personaggi maschili sono speculari e le storie delle due coppie presentano numerose affinità e si svolgono contemporaneamente. Alla già osservata coincidenza tra spazio narrativo e spazio del narrato si accompagna infatti una certa regolarità nel rapporto tra tempo narrativo e tempo del narrato: il racconto della storia di Polimero ed Eromena e di

---

<sup>434</sup> Claudio Varese, *Prosa*, in *Storia della letteratura italiana*, 9 voll., Milano, Garzanti, 1965-1969, V, *Il Seicento*, 1967, pp. 619-761: 645.

<sup>435</sup> Getrevi, *Dal picaro al gentiluomo* cit., p. 25.

<sup>436</sup> *Ibidem*. Inoltre, nota De Lorenzo, «l'universo in cui si muovono gli eroi del Biondi sembra essere ristretto ai soli astanti utili alla dinamica del racconto», De Lorenzo, *L'Eromena di Giovan Francesco Biondi* cit., p. 90.



quella di Metaneone ed Eromilia si alterna continuamente, cosicché il lettore ha la sensazione che le due vicende procedano parallele<sup>437</sup>.

Ciò detto, fermo restando la profonda «consapevolezza geometrica» dimostrata da Biondi,<sup>438</sup> si è pur sempre di fronte ad un romanzo secentesco, la cui trama, pur nella sua sostanziale linearità, non poteva prescindere da complicazioni e ramificazioni. Ecco allora che i percorsi dei protagonisti si riempiono di imprevisti, accidenti ed ostacoli e che ai due racconti principali se ne affianca un terzo, che ha per protagonista una terza coppia – infelice contraltare delle due precedenti – formata dal tracotante Don Peplaso, figlio del re di Catalogna e prototipo del personaggio negativo, e dall'infelice consorte Eleina, principessa di Gallia. Attorno ai due/tre nuclei narrativi principali si muove poi una fitta costellazione di personaggi e fatti minori, che si intersecano tra loro, moltiplicando i piani narrativi ed ampliando le coordinate geografiche del racconto. Infine, al termine del sesto ed ultimo libro, avviene il più clamoroso degli innesti. Il romanzo si chiude con il canonico lieto fine tra le due coppie di amanti e con la nascita della figlia di Polimero ed Eromena, il cui resoconto occupa le ultime due pagine del libro. Le dieci precedenti, tuttavia, sono dedicate ad una storia nella storia, quella del piccolo Coralbo, che ricomparirà nel secondo capitolo della trilogia, la *Donzella desterrada* (1627), e sarà protagonista eponimo del terzo. Sebbene «non possiamo sapere con certezza se fu il successo dell'*Eromena* che [...] spinse [Biondi] a darle un seguito o se [questi] l'avesse considerata sempre come la prima tappa della sua futura trilogia»<sup>439</sup>, almeno due (forti) argomentazioni spingono nella seconda direzione. In primo luogo, se così non fosse, «il racconto di Coralbo [sarebbe] l'unico elemento diegetico che non trovi

---

<sup>437</sup> De Lorenzo ha rilevato che perfino il numero di pagine complessivamente dedicato alle due storie principali tende ad equivalersi, ivi, p. 89.

<sup>438</sup> Getrevi, *Dal picaro al gentiluomo* cit., p. 25.

<sup>439</sup> Jean Michel Gardair, *I romanzi di Gio. Francesco Biondi*, «Paragone», XIX, 1968, pp. 63-87: 63. Infatti, «nessuna prefazione, nessuna nota biografica ci informa delle vere intenzioni del Biondi nel momento in cui cominciò l'*Eromena*», *ibidem*.

uno sbocco narrativo successivo, sia nel sistema spazio-temporale delineato dai racconti primari che in quello più ampio che avrebbero offerto eventuali anacronie»<sup>440</sup>; in secondo luogo, non possono non essere prese in considerazione le parole stesse con cui Biondi scelse di terminare il romanzo:

Parti Polimero con la sua Eromena, lasciando mesti tutti della loro privazione; e giunti in Sardegna si misero a dar ordine alle cose del Regno, gli avvenimenti del quale, e d'altre cose in questo libro non finite, si scriveranno nell'istoria della donzella desterrada<sup>441</sup>.

La chiusa dell'*Eromena* si configura, dunque, come vera e propria promessa di un seguito, rivolta dall'autore al suo pubblico.

Pur nella consapevolezza di non potersi permettere, in questa sede, un'analisi approfondita del romanzo in questione (per cui si rimanda alla nota bibliografica del presente lavoro), si ritiene opportuno soffermarsi ancora su qualche suo aspetto, prima di passare a discutere dei suoi risvolti politici.

Gli studiosi che si sono occupati dell'opera hanno rilevato nei personaggi biondiani una certa modernità – Getrevi ha parlato di «personaggio reale-contemporaneo», portatore di «un'antropologia ideologico-politica»<sup>442</sup> – ed un discreto spessore psicologico, che contribuiscono a fare dell'*Eromena* un romanzo (almeno parzialmente) moderno<sup>443</sup>. A ben guardare, l'approfondimento psicologico dei protagonisti risulta più marcato rispetto a quello dei personaggi secondari e delle comparse, tra cui si contano ancora parecchi “tipi”; egualmente statici e stereotipati, poi, sono i personaggi negativi, di norma non toccati dal procedimento analitico. L'approfondimento introspettivo, d'altra parte, è parzialmente ostacolato dall'universo ancora fortemente manicheo che domina il

---

<sup>440</sup> De Lorenzo, *L'Eromena di Giovan Francesco Biondi* cit., p. 92.

<sup>441</sup> *L'Eromena del signor cavalier Gio. Francesco Biondi* cit., p. 220.

<sup>442</sup> Getrevi, *Dal picaro al gentiluomo* cit., p. 28.

<sup>443</sup> Tale spessore è più evidente agli occhi di alcuni critici, meno a parere di altri, cfr. De Lorenzo, *L'Eromena di Giovan Francesco Biondi* cit., pp. 99 ss.

romanzo e che in alcune sezioni del testo si fa più marcato. A tal proposito, è stata notata una netta separazione – ed un perfetto equilibrio – tra la sfera del maschile e quella del femminile, di esclusiva competenza della prima il dominio dell'azione (bellica), della seconda quello del discorso (ideologico)<sup>444</sup>. Punto di contatto tra le due sfere sarebbe proprio l'eroina eponima (che guida l'esercito sardo, sconfinando così nel dominio dell'azione bellica), capostipite del protagonismo femminile che avrebbe caratterizzato tanta parte della narrativa barocca. Ma le protagoniste femminili hanno in generale un ruolo ed un peso maggiori rispetto ai loro omologhi maschili nel romanzo di un autore che, evidentemente, riteneva la sfera logico-ideologica primaria rispetto a quella fattivo-bellica; ad esse era infatti affidata la trasmissione della stessa ideologia biondiana. Infine, i personaggi dell'*Eromena* somigliano agli ambienti in cui si muovono: l'autore, pur non tralasciando elementi di spiccato realismo, era costantemente protratto verso il meraviglioso e, nella scelta tra sfera del reale e sfera del fantastico, scelse il terreno del verisimile, dell'eccezionale ma possibile.

Come accennato, si osserva una sostanziale coincidenza, nell'*Eromena*, tra lo spazio narrativo e lo spazio del narrato, tanto che «[ogni] libro coincide con il protagonismo di uno Stato e lo spazio geografico-politico a poco a poco si allarga fino a circoscrivere tutto il bacino del Mediterraneo»<sup>445</sup>. Ebbene, come già rilevato per l'*Argenis* di John Barclay e come sarebbe accaduto in moltissimi dei romanzi barocchi che avrebbero fatto seguito al capolavoro biondiano, il Mediterraneo arcaico mascherava una trama politica. Oltre a configurarsi come romanzo eroico-cavalleresco, che narra le vicende eroiche ed erotiche dei protagonisti, infatti,

---

<sup>444</sup> Getrevi, *Dal picaro al gentiluomo* cit., pp. 41-42.

<sup>445</sup> Ivi, p. 25.

*Eromena* è anche un romanzo sulla formazione e lo sviluppo degli stati e, di conseguenza, il romanzo dell'iniziazione all'arte del governo dello stato, all'arte del comportamento correttamente aristocratico, considerando che, nell'ottica di Biondi, le due dimensioni coincidono [...]. Con il romanzo si è pervenuti all'uso della realtà contemporanea come materia del racconto. Una realtà che può essere mascherata da nomi fittizi, secondo il prototipo dell'*Argenis*<sup>446</sup>.

La presenza dell'elemento politico all'interno della narrazione è indubbia, tanto a livello tematico, con l'introduzione di motivi quali la cortigianeria, la dissimulazione onesta, la Ragion di Stato – tutti principi contro i quali l'autore si mostra estremamente polemico – e di digressioni dialogico-filosofiche; quanto a livello strutturale, dal momento che la politica è evidentemente il motore dell'azione, più e prima che l'amore. Anche i sentimenti sono infatti subordinati all'interesse politico: a spingere Polimero e Mateneone alla conquista delle rispettive amate è essenzialmente l'interesse dinastico, solo in seguito al quale scaturisce il sentimento amoroso. Nel romanzo biondiano, tuttavia, la politica si dimostra più che semplice serbatoio da cui attingere alla ricerca di motivi e tematiche da sviluppare nella narrazione; più che spinta propulsiva per il dipanarsi dell'intreccio: essa è radicata, nelle pagine dell'*Eromena*, ad un livello più profondo, tanto da farne un perfetto esempio di romanzo politico – il primo che ebbe ampia circolazione e notevole influenza sulla successiva narrativa barocca.

Come anticipato, dal principio del XVII secolo si è affermata l'interpretazione dell'opera come la narrazione cifrata delle vicende storiche relative a Federico V del Palatinato e alla moglie Elisabetta Stuart, figlia di Giacomo I d'Inghilterra. La responsabilità è da attribuirsi all'ormai noto Christian Gryphius, che nel suo *Apparatus* (1710) ha scritto: «Franciscus Biondus in *Eromena*, proxime ad Argenidem Barclaii accedente, calamitates Friderici et Elisabethae coniugis graphice depingit»<sup>447</sup>. Tale

---

<sup>446</sup> Ivi, p. 37.

<sup>447</sup> *Christiani Gryphii... apparatus* cit. p. 166.

tradizione è stata puntualmente e definitivamente smentita negli anni '80 del secolo scorso da Paolo Getrevi, il quale ha rilevato «l'improponibilità di abbinare le vicende personali di Federico ai nuclei portanti della struttura narrativa dell'*Eromena*»<sup>448</sup>. In altre parole, vicende storiche e vicende narrate non coincidono, la storia personale dell'elettore palatino non è sovrapponibile a quella di Poliarco o di qualsivoglia altro personaggio biondiano. Sconfessata tale chiave interpretativa, sembrerebbe conseguentemente inficiata qualsiasi possibilità di interpretare l'opera del dalmata come esempio di romanzo politico. Lo stesso Getrevi, tuttavia, nella sua dettagliata analisi del testo, ha esaminato approfonditamente l'ideologia sottesa al romanzo, di natura essenzialmente eterodossa (calvinista) ed esoterica, finendo per confermarne la poetica di cifra storico-politica:

Se non viene narrata la cronaca delle vicende di Federico V, conta ancor più la presenza nel romanzo di una cultura di cui il Palatino era il campione: del rigore calvinista, del cabbalismo cristiano, dell'astrologia esoterica, della volontà, in una parola, di catarsi e di pacificazione universali<sup>449</sup>.

In quest'ottica, il romanzo torna pienamente ascrivibile al sottogenere politico. Si è già chiarito, infatti, che i romanzi politici di epoca barocca nascevano con finalità primariamente didascalico-eversiva ed è chiaro che quello che Biondi affidò alle sue pagine fosse un messaggio politico di natura eversiva – in virtù della sua cifra anticattolica ed antiasburgica – che difficilmente avrebbe potuto essere espresso in termini espliciti, senza il ricorso ad una forma di camuffamento, che pure è evidentemente riscontrabile nell'*Eromena*. Tale mascheramento risulta pervasivo rispetto all'intera opera e non isolato in singoli passaggi testuali (come nel caso dei romanzi eroico-cavallereschi

---

<sup>448</sup> Getrevi, *Dal picaro al gentiluomo* cit., p. 70. Per la smentita della tradizionale interpretazione dell'opera si veda l'intero capitolo *L'Europa esoterica di Biondi*, ivi, pp. 23-90.

<sup>449</sup> Ivi, p. 62. «Gli anni '10 del '600, infatti, sembrano ruotare attorno al destino di Federico. L'Europa riformata guarda a lui come all'erede del grande Enrico gallico, crea il mito del suo rigore calvinista, la sua capitale diventa il punto d'incontro delle teologie anticattoliche e esoteriche, il Palatinato è il vertice di direttrici che dalla Boemia vanno nell'Inghilterra anglicana e giacobita, attraverso l'Olanda. L'*Eromena* esoterica diventa in quest'ambito la sigla finale di un intero periodo storico, dopo che la tragedia boema è già stata consumata», ivi, p. 60.

con singoli episodi a chiave di cui ci si è già occupati), confermando la legittimità dell'interpretazione che si sta qui dando. Unico nodo da sciogliere resta quello relativo al "patto" autore-lettore. La sua esistenza non è qui messa in discussione, tuttavia, a differenza di quanto accade altrove – nell'*Argenis*, ad esempio, come si è visto – esso non è presentato da Biondi al lettore in forma palese, nell'apparato testuale o paratestuale (quest'ultimo, peraltro, insolitamente esiguo); allo stesso modo, le "spie" più evidenti della sua presenza, "nomi parlanti" *in primis*, non paiono rintracciabili nel dettato biondiano. In sostanza, il lettore doveva cogliere l'esistenza e la portata del doppiofondo allegorico autonomamente, senza particolari ausili o sollecitazioni da parte dell'autore. Se ciò rendeva indubbiamente meno agevole la penetrazione al secondo livello semiotico (quello allegorico) della narrazione, non doveva comunque costituire un ostacolo insormontabile, essendo l'ideologia sottesa al testo estremamente familiare per il pubblico dell'epoca. Con la pubblicazione dell'*Eromena*, quindi, Biondi fece una precisa scelta di campo, palesando la propria «adesione a un sistema culturale, polemico e alternativo al mondo cattolico-asburgico»<sup>450</sup>, ed allestì un romanzo politico che testimoniassse tale scelta e veicolasse tale sistema ideologico.

Si consenta, infine, ancora una considerazione, prima di avviarsi alla conclusione del presente discorso. Il romanzo è dedicato al duca di Richmond, Ludovic Stewart (1574 – 1624), fedele amico e lontano parente del sovrano inglese Giacomo I, uno dei più prestigiosi nobili del tempo e fermo sostenitore della politica giacobita; dalla dedica *A' lettori* si apprende che il libro è stato scritto su commissione, su esplicita richiesta dal duca. Rivolgendosi allo stesso dedicatario, inoltre, Biondi ha asserito di aver «infantato l'*Eromena*, per comandamento d'una dama, la qual pretende d'essere ubbidita [...], con

---

<sup>450</sup> Ivi, p. 72.

gli occhi bendati»<sup>451</sup>, interpretata da Getrevi come Astrea/Giustizia, tradizionalmente associata alla regina Elisabetta I Tudor<sup>452</sup>. Sulla base di queste considerazioni, lo stesso Getrevi ha proposto l'ipotesi di considerare l'opera vero e proprio «libello ideologico», concepito e pubblicato in appoggio e in funzione propagandistica del partito palatino di Londra<sup>453</sup>.

Non essendo questa la sede per trattare in maniera approfondita la questione, ci si limita a chiarire che il testo non presenta le caratteristiche formali del genere libellistico; viceversa, esso è da considerarsi un perfetto esempio di romanzo politico, cui l'autore, attraverso una maschera letteraria pervasiva ed un implicito patto stipulato con il lettore, ha affidato la trasmissione di un messaggio politico di natura eversiva (in quanto anticattolico ed antiasburgico). Sulla scia del modello transalpino costituito dall'*Argenis*, inoltre, egli ha operato una consapevole manipolazione della storia – l'esito felice delle vicende del Regno di Sardegna contrasta con la reale sorte toccata al Palatinato di Federico V – con intento didascalico-propagandistico; a differenza di quanto avviene nel romanzo di Barclay, tuttavia, qui il messaggio cifrato è di esclusiva natura ideologico-politica e non nasconde puntuali riferimenti a precisi eventi storici. La sostanza non cambia: ci si trova comunque di fronte ad un testo ragionevolmente ascrivibile alla categoria del romanzo politico, il primo esempio di romanzo politico di area italiana che godette di ampia circolazione e di straordinario successo presso il pubblico; l'*Eromena* pare pertanto considerabile, congiuntamente all'esemplare latino di John Barclay, il modello per i successivi romanzi politici di area e lingua italiane.

---

<sup>451</sup> *L'Eromena del signor cavalier Gio. Francesco Biondi* cit., p. III n. n.

<sup>452</sup> Getrevi, *Dal picaro al gentiluomo* cit., pp. 74-76.

<sup>453</sup> Ivi, pp. 72 ss. In effetti, Getrevi si è limitato a proporre una possibile lettura dell'opera, con relative argomentazioni, senza tuttavia pretendere di darne un'interpretazione univoca e definitiva.

#### 4. *L'ambigua maschera de L'Ambasciatore invidiato di Ferrante Pallavicino.*

Nel 1639 uscì a Venezia, presso Cristoforo Tomasini, *L'ambasciatore invidiato* di Ferrante Pallavicino, celato dallo pseudonimo di Alcinio Lupa (anagramma di agevole decodifica del cognome dell'autore)<sup>454</sup>.

Il romanzo, dalla trama insolitamente lineare (per un romanzo barocco) e piuttosto esile – tanto da renderne qui possibile un puntuale resoconto –, si apre con una lunga requisitoria, utile ad inquadrare i casi del protagonista, contro la capricciosa Fortuna, la cui iniquità è tuttavia compensata dalla giustizia divina. *L'incipit* della vicenda è ambientato ad Enisma (Messina), principale città del Regno di Licisia (Sicilia). Albisio, uomo valoroso, stimato ed ammirato dalla comunità, è nominato dal Senato cittadino ambasciatore presso il Regno di Ganspa (Spagna), sotto il cui controllo è la Licisia. Nonostante un'iniziale riluttanza – egli è infatti impegnato in non meglio precisati affari personali – Albisio si risolve di accettare l'incarico, antepoendo gli interessi della comunità ai propri, e salpa alla volta di Dirdam (Madrid), sede del re di Ganspa. Ivi dimorano da circa sei anni due ambasciatori di Enisma, che trascurano i loro incarichi istituzionali, godendo dei vantaggi della vita di corte. I due rappresentano emblematicamente la figura del cortigiano parassita tanto ricorrente nella narrativa barocca. Essi sono stati inviati a Dirdam per perorare la causa di Enisma contro la rivale città di Melarpo (Palermo); da tempo è infatti sorta un'accesa inimicizia tra i due principali centri del Regno di Licisia. Che sia per la loro sostanziale indolenza o per ragioni meramente politiche, le richieste dei dissoluti ambasciatori, fino all'arrivo di Albisio, sono sempre state respinte. Durante il soggiorno a Dirdam, il protagonista entra

---

<sup>454</sup> *L'ambasciatore invidiato d'Alcinio Lupa. Al senato illustrissimo di Messina*, in Venetia, presso Cristoforo Tomasini, 1639. L'edizione di riferimento è qui *L'ambasciatore invidiato di Ferrante Pallavicino. Al Senato illustriss. di Messina*, in Venetia, appresso il Turrini, 1654. Per un approfondimento sulla figura e sulla biografia di Ferrante Pallavicino cfr. *supra*.



in confidenza con il conte d'Alvoires (Olivares), ministro del re (Filippo IV), ed approfitta per lamentarsi con lui della condotta del sovrano. Il conte, nonostante sia affascinato dai modi affabili e dall'eloquenza dell'ambasciatore, rimane fedele al suo re, giustificando l'ostilità del sovrano nei confronti di Enisma con un precedente accordo stretto con la città di Melarpo. Albisio prospetta quindi, *sua sponte*, l'ipotesi di una soluzione intermedia tra le richieste di Enisma e le esigenze regie; soluzione accolta ed ufficializzata dal governo di Ganspa, nonostante le proteste dello stesso ambasciatore, che l'aveva formulata in via puramente ipotetica e confidenziale, senza alcun incarico ufficiale in merito da parte del senato della sua città. Della situazione approfittano i maligni ambasciatori, accecati dall'invidia per il giovane collega che in poco tempo ha conquistato la fiducia del ministro. Scrivono quindi al senato messinese, denunciando la condotta del protagonista, la sua eccessiva, dunque sospetta, a loro dire, familiarità con il conte e con altri membri della corte di Dirdam e, soprattutto, le presunte trame da lui ordite ai danni del senato stesso; al contempo diffondono la notizia tra la popolazione, servendosi di delatori "professionisti". In breve tempo sorge uno sdegno generale nei confronti del presunto traditore e la situazione precipita quando il fratello di uno dei due perfidi ambasciatori viene nominato senatore. Intanto, l'ignaro ed onesto Albisio parte alla volta della patria, con l'intento di sottoporre al senato l'accordo raggiunto, per la sua eventuale approvazione, e nella convinzione di essere accolto con entusiasmo, riconoscenza e sommi onori. L'imbarcazione su cui viaggia è tuttavia colpita da una violenta tempesta ed i naufraghi riescono miracolosamente a mettersi in salvo sulle rive della Corsica (citata esplicitamente, a differenza di tutti gli altri toponimi, celati da anagrammi). Sulla spiaggia si imbattono in una donna in difficoltà che, dopo essere stata cavallerescamente soccorsa, racconta loro la sua storia.

Si apre a questo punto una lunga digressione narrativa, che ripercorre la tragica storia d'amore della fanciulla, ricalcando i luoghi topici della tradizione erotica, cortese *in primis*<sup>455</sup>. La donna era contesa tra due pretendenti, Eumirto, di cui era a sua volta innamorata, ed un capitano originario della Castiglia, non ricambiato; ella, tuttavia, per farsi beffe del castigliano, dimostrava atteggiamenti compiacenti. Eumirto, ingelositosi, ha così deciso di mettere alla prova i sentimenti della donna, fingendosi il capitano e facendole recapitare un cuore umano accompagnato da una lettera, in cui dichiarava di aver ucciso il rivale Eumirto, del quale le mandava il cuore come pegno d'amore. La donna, disperata, ha ideato uno stratagemma per vendicare l'amato: attirando il Capitano con il pretesto di dargli la giusta ricompensa per la sua prova d'amore, lo avrebbe ucciso. Eumirto, pur credendo che ella volesse realmente ricompensare il suo (presunto) assassino, ha comunque scelto di incontrare l'amata per avere la prova definitiva del suo tradimento. Al suo arrivo la donna non lo ha riconosciuto e gli si è scagliata contro, pugnalandolo a morte ed accorgendosi troppo tardi del fatale errore. Disperata, ha deciso di fuggire, portando con sé il cuore di Eumirto, per trascorrere il resto della vita in uno stato di punitiva solitudine, lontano dalla patria e dalla civiltà. Per questo motivo si è imbarcata su una nave che è stata però sorpresa dalla stessa tempesta in cui si è imbattuto Albisio ed è approdata sulla spiaggia dove ha incontrato il giovane ambasciatore.

Dopo aver ascoltato pietosamente l'amara storia della fanciulla, Albisio riprende la strada verso casa; giunto nel porto di Angeu<sup>456</sup>, trova lettere di amici e parenti che lo

---

<sup>455</sup> La digressione, nell'edizione Turrini del 1654, occupa ben dodici pagine, su un totale di quarantotto. Cfr. *L'ambasciatore invidiato di Ferrante Pallavicino. Al Senato illustriss. di Messina*, in Venetia, appresso il Turrini, 1654, pp. 22-33.

<sup>456</sup> Il nome parrebbe essere anagramma di Genua, forma semilatinizzata di Genova. L'ipotesi è rafforzata dal fatto che il protagonista, partito dalla Spagna alla volta della Sicilia, è stato sorpreso dalla tempesta nel Golfo del Leone, termine con cui si designa il bacino nord-occidentale del Mediterraneo; e che dopo il naufragio sulle coste corse (presumibilmente settentrionali) ha ripreso il viaggio verso la patria. È dunque verisimile che egli sia sbarcato a Genova ed abbia proseguito il viaggio via terra: gli spostamenti in mare, come noto, erano infatti considerati di gran lunga più pericolosi rispetto a quelli sulla terraferma.

avvisano di quanto sta accadendo in patria, mettendolo in guardia dai suoi nemici. Albisio decide di scrivere a sua volta una missiva al senato per respingere le infamanti accuse; si reca poi personalmente presso i senatori per difendersi *de visu* ma gli viene negata udienza; stabilisce così di partire per un volontario esilio, in attesa che il tempo possa dimostrare la sua innocenza. A poco a poco tutte le accuse contro di lui si dimostrano infondate; i principi, i notabili, i senatori stessi e l'opinione pubblica cittadina si ricredono. La giustizia divina fa il resto: uno dei sei senatori colpevoli del tradimento ai suoi danni muore poco dopo; gli altri cinque vengono accusati presso il Viceré per appropriazione indebita. Tutti gli altri persecutori, delatori e nemici ricevono adeguato castigo ed Albisio viene completamente riabilitato.

L'architettura allegorica del romanzo è evidente ed è apertamente dichiarata dall'autore in sede prefatoria, allorché egli, rivolgendosi *A chi legge*, afferma:

Chi ha scritto su questi fogli, ha scritto per obedire [...]. L'auttore altro non v'ha impiegato di suo, che la penna [...]. L'avvenimento è verissimo, occorso non sono molti anni, non dico secoli, né lustri; trasformato è solamente con la variazione de' nomi, per occultar col velo della secretezza quelli, che con la malignità si vedono esposti à vituperi<sup>457</sup>.

Contrariamente alle velate allusioni e ai circospetti "ammiccamenti" cui ricorsero altri romanzieri barocchi (e lo stesso autore in altre circostanze), Pallavicino optò, nel caso de *L'ambasciatore invidiato*, per un avvertimento palese ed esplicito, che non lasciasse spazio a fraintendimenti. Dichiarò di aver raccontato una storia vera e recente e di essersi servito dell'espedito della *variatio nominum*, con lo scopo di tutelare i reali protagonisti della stessa. È tuttavia evidente che egli dovette sentire l'esigenza di tutelare altresì sé stesso, se scelse di ricorrere ad uno pseudonimo in sede di pubblicazione. L'opera presenta, dunque, una chiave sistematica ed unicamente anagrammatica; le

---

<sup>457</sup> Ivi, p. IV n. n.

coordinate spazio-temporali del racconto, infatti, non sono in alcun modo alterate: l'opera è ambientata in epoca pressoché contemporanea e l'ambientazione è del tutto verisimile. Sciolti gli anagrammi di facilissima decodifica, poi, ecco materializzarsi le coordinate geografiche e storiche di riferimento: dietro la sottilissima maschera anagrammatica si individuano agevolmente i nomi di personalità ed entità politiche legate alle vicende che portarono, nel 1629, la città di Messina a rivendicare la propria indipendenza nei confronti di Palermo, capitale del Regno di Sicilia<sup>458</sup>.

Il racconto traveste e romanza uno dei principali problemi dell'amministrazione spagnola nel Meridione d'Italia, rappresentato dalla rivalità tra le città di Palermo e Messina, sulle divergenze delle quali Olivares e la corte di Spagna avrebbero giocato per indebolire le opposizioni locali, rafforzando così il controllo della corona iberica sull'isola<sup>459</sup>.

Le vicende dell'ambasciatore invidiato offrono dunque a Pallavicino l'occasione per delineare un quadro della corruzione e della perversione del potere politico *lato sensu*; per dispensare consigli sull'arte del buon governo – come di consueto, nel testo sono disseminati insegnamenti, massime e riflessioni di natura politica; per affrontare il motivo della cortigianeria, denunciandone le scelleratezze; e, soprattutto, per sferrare un mirato attacco contro il mal governo spagnolo.

Se la scelta del tema, dunque, non desta stupore, risultando allineata alla consueta prassi pallaviciniana, meno chiara, nello specifico, risulta la scelta del linguaggio allusivo come forma di tutela ed autotutela.

Prima di affrontare la questione, tuttavia, ci si conceda ancora qualche riga per segnalare una peculiarità dell'*Ambasciatore invidiato*, che lo rende un romanzo barocco

---

<sup>458</sup> Per un approfondimento si veda Luis Antonio Ribot Garcia, *La revuelta antispañola de Mesina: causas y antecedentes (1591-1674)*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1982; Francesco Benigno, *La questione della capitale: lotta politica e rappresentanza degli interessi nella Sicilia del Seicento*, «Società e storia», XLVII, 1990, pp. 27-63.

<sup>459</sup> Invernizzi, *L'Argenis di John Barclay* cit., p. 281.

alquanto *sui generis*. Non si assiste qui, infatti, alla consueta sovrapposizione della tematica eroico-bellica con quella amorosa: ancorché non riportate sotto forma cronachistica ed arricchite da elementi fantastici – la tempesta, il naufragio ed il miracoloso approdo sui lidi corsi, per fare solo qualche esempio – le vicende che costituiscono la trama dell’opera sono essenzialmente di natura politica; l’elemento erotico è clamorosamente assente. Di conseguenza, l’elemento realistico (o verisimile) risulta prepotentemente preponderante ed il romanzesco è relegato in qualche anfratto della trama o confinato nella drammatica storia d’amore raccontata dalla naufraga. Come si sarà notato, infatti, la storia degli amanti infelici, dalle reminiscenze cortesi e romanze, costituisce un episodio a sé stante, del tutto estraneo allo sviluppo principale della trama, sorta di novella indipendente, incastonata forzatamente nella diegesi principale, in cui l’autore soddisfa ed esaurisce tutta la sua vena romanzesca. Per il resto, è la politica a farla da padrona.

Riprendendo le fila del discorso, si è detto che il romanzo presenta una chiave continua; essa è palesata in sede prefatoria dall’autore stesso, che stipula con il lettore un “patto” fin troppo esplicito. Anche della finalità “politico-eversiva” dell’opera si è già detto. Gli ingredienti tipici del romanzo politico, dunque, ci sono tutti; purtuttavia, permangono due nodi fondamentali (e tra loro interdipendenti) che, allo stato dei fatti, risultano impossibili da sciogliere.

Il primo riguarda la figura del protagonista. Ammesso che, sulla scia degli altri toponimi ed antroponimi presenti nel testo, il nome Albisio sia un anagramma, i tentativi fin qui fatti di ricondurlo ad un personaggio reale, legato alla città di Messina, non hanno

condotto a nulla<sup>460</sup>; resta poi possibile «che Albisio sia una figura inventata allo scopo di tradurre in fogge romanzesche il dato storico della rivalità tra le due città siciliane, una trovata narrativa che consentiva di esporre all'interno del racconto la tesi [...] della perversione delle ragioni politiche»<sup>461</sup>. Nel primo caso, ci si augura che studi futuri potranno dirimere definitivamente la questione, aprendo nuove prospettive interpretative per l'*Ambasciatore invidiato*; nel secondo caso, altrettanto plausibile (e di gran lunga più probabile, a parere di chi scrive), il protagonista costituirebbe il più forte elemento romanzesco dell'opera – che andrebbe così a supplire la penuria poco sopra notata – e costituirebbe lo stratagemma inventato dall'autore per esporre temi a lui cari e ricorrenti nelle sue opere. Se così fosse, il “patto” stipulato da Pallavicino con il suo pubblico ed esplicitato in sede prefatoria risulterebbe un “falso”, giustificato dallo scopo stesso (didascalico) del romanzo.

Con ciò si giunge al secondo nodo problematico dell'opera, strettamente dipendente dal precedente e relativo alla funzione della chiave. Come osservato, è lo stesso romanziere a dichiararne l'esistenza e a precisarne la funzione cautelativa; nei confronti di chi si manifestasse tale esigenza prudenziale non è tuttavia chiaro. Stando alle dichiarazioni autoriali, la maschera anagrammatica servirebbe a proteggere i personaggi cui l'opera allude. D'altra parte, tale maschera si rivela fin troppo esile, essendo tutti gli anagrammi presenti nel testo di fin troppo agevole decodifica, ad eccezione, lo si è detto, di quello di Albisio. A risultare sospetta, inoltre, è la stessa trasparenza delle dichiarazioni autoriali, ben diverse da spie ed “ammiccamenti” al lettore di vario genere che ricorrono altrove. In altri termini, se davvero fosse esistita una particolare urgenza cautelativa, la

---

<sup>460</sup> È anche vero che potrebbe trattarsi dell'unico caso (nel romanzo pallaviciniano in questione) in cui, invece che con un anagramma, si abbia a che fare con un “nome parlante”, da ricondurre ad ALBUS-A-UM, nel senso traslato latino di “sereno”, “chiaro”, ecc.

<sup>461</sup> *Ibidem*. Invernizzi riporta, a sua volta, una tesi di Donata Ortolani, in Ortolani, *Il romanzo italiano* cit., p. 40.

maschera adottata in questa sede da Pallavicino sarebbe risultata poco affidabile, dunque pericolosa, per la sua trasparenza e per la palese denuncia della sua esistenza<sup>462</sup>. Certo, il discorso cambierebbe se si trattasse di un gioco orchestrato dall'autore ai danni del suo pubblico, con l'unico scopo di attirarne l'attenzione, potendo così perseguire i suoi obiettivi didattici: in tal caso, egli avrebbe ideato una storia *ad hoc*, utile al raggiungimento dei suoi scopi didascalici, facendola passare per vera in modo da conferirle autorevolezza.

Sebbene non sia possibile, allo stato attuale degli studi, risolvere la questione in via definitiva, non si può fare a meno di notare che l'ipotesi di un "falso" appaia di gran lunga più convincente – molto più conforme al genio e alla personalità pallaviciniana – rispetto a quella di una maschera maldestramente allestita e scarsamente efficace.

##### *5. Casi limite: quanto contano le intenzioni.*

Come accennato, per alcune opere narrative barocche, l'attribuzione alla categoria letteraria del romanzo politico risulta particolarmente spinosa. Tali scritture, pur presentando peculiarità tali da essere ascritte alla categoria in questione, destano più di una perplessità in merito alla finalità con cui furono concepite, composte e diffuse. Se si accetta che scopo primario degli autori di romanzi politici di epoca secentesca fosse quello di trasmettere un messaggio politico di natura latamente eterodossa ovvero eversiva, non si può nascondere un certo imbarazzo di fronte a romanzi che sembrano avere diversa finalità.

---

<sup>462</sup> Se si accetta l'ipotesi che il personaggio di Albisio celi una precisa e reale figura storica, il fatto che questa risulti ignota al lettore moderno non significa che essa non potesse essere agevolmente individuata dai contemporanei.

### 5.1 La *Lucerna* di Francesco Pona.

Nel 1625, dopo circa tre anni di gestazione e parziale circolazione manoscritta, uscì a Verona la *princeps* della *Lucerna*, del medico ed intellettuale veronese Francesco Pona<sup>463</sup>. L'opera, evidentemente irriverente (il *placet* dell'autorità ecclesiastica locale venne da persone fidate e piuttosto transigenti) ed originale, riscosse un immediato successo, che non riuscì tuttavia ad impedire, dopo la seconda edizione (Venezia, 1626), la condanna all'Indice. Fu allora che intervenne Loredan, con la sua cerchia (probabilmente non ancora ufficialmente costituita ad Accademia), per mettere al riparo autore ed opera da eventuali pericoli e ripercussioni; protezione ancor più necessaria dopo la terza edizione, accresciuta, dell'opera (Venezia, 1627), in cui i caratteri eterodossi si facevano ancor più marcati. Giorgio Fulco ha suddiviso la storia esterna dell'opera in tre fasi: la prima corrisponderebbe alla circolazione manoscritta della stesura minore e alla successiva prima edizione (1622-1625); la seconda alla condanna ecclesiastica e agli ampliamenti che portarono alla terza edizione (1627); la terza, infine, al progressivo distacco (*post* 1630) che condusse alla clamorosa sconfessione, ufficializzata solo molti anni dopo (1648) con la pubblicazione dell'*Antilucerna* (in quattro diverse edizioni)<sup>464</sup>. Sebbene sia impossibile stabilire con assoluta certezza fino a che punto la palinodia fosse autentica, e non dettata da ragioni meramente opportunistiche o prudenziali, è certo che il 1630 fu l'anno della svolta nell'esistenza personale ed intellettuale di Pona, anno a

---

<sup>463</sup> *La Lucerna di Eureka Misoscolo Academico Filarmonico*, in Verona, appresso Angelo Tamo, 1625. L'edizione critica moderna di riferimento per il presente lavoro è quella curata da Giorgio Fulco, cfr. Pona, *La Lucerna*, cit. Per le informazioni biografiche relative all'autore si rimanda al capitolo VIII del presente lavoro.

<sup>464</sup> Giorgio Fulco, *Introduzione*, ivi, pp. IX-LV.



partire dal quale si registra, nei suoi scritti, un'inversione di tendenza a livello ideologico, cui pure si accompagnò un progressivo allontanamento dall'ambiente incognito.

L'invenzione strutturale ha tradizionalmente costituito il principale nodo problematico dell'opera poniana – da cui un diffuso imbarazzo nell'attribuzione della stessa ad un preciso genere letterario. Del resto, è lo stesso autore a dichiarare apertamente, in un carteggio privato, modelli e fonti della sua *Lucerna*<sup>465</sup>. Lo spunto iniziale scaturì da uno scritto del libellista cinquecentesco Nicolò Franco (1515 - 1570) intitolato *Risposta della lucerna* e contenuto nel terzo libro delle sue *Pistole vulgari* (Venezia, 1638). Si tratta di una lunga lettera in forma di monologo, inviata dalla lucerna dello stesso Franco al suo padrone, in cui, sotto forma di *excursus* biografico, la lanterna offre una panoramica (negativa) della società cinquecentesca, intessuta di una sottile ironia, che prende di mira, in particolar modo, le false credenze. Su questo modello (relativamente) recente, se ne innestarono due di ascendenza classica. Il primo è costituito da un dialogo del greco Luciano di Samosata (II sec.) intitolato *Il gallo* o *Il sogno*, che ha per protagonista un gallo, appunto, ed il contadino Micillo. Nel corpo dell'animale si è reincarnata un'anima, che narra le proprie vite precedenti al contadino; questi, in cambio, racconta la propria misera esistenza e il sogno di felicità e ricchezza che stava facendo quando il canto del gallo lo aveva destato. Infine, non trascurabile risulta l'apporto dell'autore latino di origini africane Apuleio (II sec.), le cui *Metamorfosi* offrono lo spunto per l'espedito del passaggio di padrone in padrone (dell'asino nell'opera apuleiana e della lucerna in quella poniana) e per l'introduzione del racconto di un

---

<sup>465</sup> «Il fatto reale fu che, passeggiando la lizza della letteratura il nome gonfio della “Lucerna” del Franco, bramai nell'età più verde pur di trascorrerla [...] e mi diedi a favoleggiare sotto la invenzione di Luciano prima, e poi del Franco», Francesco Pona, *Lettera a Monsignor Cozza Cozza*, ms. 1510 conservato presso la Biblioteca civica di Verona, c. 38v.

racconto ascoltato (la favola di Amore e Psiche nel testo latino, la parafrasi di una novella del *Novellino* in quello italiano<sup>466</sup>).

Dal nodo dell'invenzione strutturale, ha notato Fulco, deriva il problema dell'attribuzione del testo ad un genere letterario: «[i]l fatto che vi sia un solo narratore che racconta casi a lui stesso accaduti integra l'ipotesi dell'intreccio romanzesco "a schidionata" [...] ma l'autore [...] sembra rifiutare questo tipo di lettura della sua opera»<sup>467</sup>, non tanto poiché rifugge da una puntuale corrispondenza tra fabula ed intreccio («non voglio obligarmi all'ordine de' successi, né prender ad abbracciarli tutti col mio parlare; perché quello sarebbe un voler riformare il caos e questo più tosto una noiosa speculazione che una gioconda narrativa», *Lucerna*, I, 17)<sup>468</sup>; quanto poiché nega «la memoria di sé all'anima trasmigrante, se non quando incarcerata in un corpo inerte [...], frantumando così l'identità della protagonista in esperienze reciprocamente estranee che tornano vivide nella voce narrante che se le attribuisce»<sup>469</sup>. Sulla base di queste considerazioni, Fulco è giunto a mettere seriamente in discussione lo *status* romanzesco dell'opera, affermando:

La presenza dietro un'unica sorgente narrativa in prima persona di più identità e la degradazione del *medium* dialogico che, invece di utilizzare il racconto fra le sue risorse, è sostanzialmente al servizio di quello, respingono con un non lieve quoziente di atipicità verso un'area di intrattenimento novellistico congegnato in vista di un dosato effetto di *variatio* tematica e stilistica<sup>470</sup>.

Fermo restando che diversi modelli e molteplici tradizioni letterarie – la novella borghese, la *fabula milesia*, il romanzo alessandrino, la satira, l'aneddotica, la mitologia, la fiaba, la saggistica di costume, l'autobiografismo e non solo – concorsero alla genesi

---

<sup>466</sup> L'inserto è in *Lucerna*, III, 194-225, cfr. Pona, *La lucerna*, cit., pp. 226-236. La novella del *Novellino* parafrasata dal veronese è quella contrassegnata con il numero 99 nella prima edizione del testo duecentesco (Bologna, 1525); per un approfondimento cfr. Pona, *La lucerna*, cit., p. 226 n.

<sup>467</sup> Fulco, *Introduzione*, cit., p. XXXV.

<sup>468</sup> Pona, *La lucerna*, cit., p. 13.

<sup>469</sup> Fulco, *Introduzione*, cit., p. XXXVI.

<sup>470</sup> *Ibidem*.

dell'opera poniana, e pur ammettendo una debolezza intrinseca alla cornice romanzesca, che trattiene a stento la proliferazione novellistica, si ritiene che la *Lucerna* possa essere a pieno titolo attribuita al genere romanzesco. Ciò che è qui in discussione, semmai, è la sua appartenenza al sottogenere del romanzo politico.

L'opera riferisce, sotto forma di dialogo, i colloqui intercorsi, in quattro distinte scene, tra il giovane studente Eureka Misoscolo, *alter ego* dell'autore, e la sua lucerna, sede di un'anima che, in base al principio della metempsicosi, ha già vissuto diverse vite, reincarnandosi in personaggi storici o romanzeschi, animali ed oggetti (quando l'anima assume forma umana, non ha alcun ricordo delle esistenze precedenti). La lucerna ricopre al contempo il ruolo di interlocutore (del dialogo) e di narratore (della storia della sua anima); il giovane ha il solo ruolo di interlocutore, con funzione di stimolo e commento alla narrazione. Il testo si apre su un battibecco tra Lucerna ed Eureka: Lucerna è preoccupata per l'atteggiamento polemico e rischioso (in quanto oltraggioso dei potenti) che è solito tenere lo studente; decide così di raccontare i propri accidenti – annunciando sin da subito che non seguirà alcun ordine logico o cronologico – nella speranza di distrarre il padrone dai propositi satirici, di suscitare diletto ed offrire occasioni di riflessione.

Il primo passaggio di una certa rilevanza ai fini del presente discorso si incontra nella *Sera prima*, quando Lucerna afferma: «Nacqui figliuola di Meleandro re di Sicilia e il mio nome fu Argenide»<sup>471</sup>. Segue una puntuale riduzione dell'opera barclayana (I, 105-236)<sup>472</sup>, alla cui traduzione Pona stava lavorando in quegli stessi anni; del romanzo latino è resa fedelmente la veste eroico-galante, senza alcun cenno esplicito al doppio fondo allegorico. Il compendio è sospeso all'inizio del libro IV dell'*Argenis*: il veronese,

---

<sup>471</sup> Pona, *La Lucerna*, cit., p. 48.

<sup>472</sup> Ivi, pp. 43-83.

dimostrando un sorprendente intuito commerciale, invita il lettore all'acquisto della traduzione completa per conoscere l'esito della vicenda. Ebbene, si tratta ora di capire se la scelta di inserire un'epitome del romanzo latino costituisca una mera "strategia pubblicitaria" o se Pona intendesse ammicciare al suo pubblico, fornendo così una chiave di lettura per la sua opera.

Nel corso della *Sera terza* è sollevato invece il "problema della satira" (III, 33)<sup>473</sup>, altrettanto interessante per il ragionamento che si sta qui conducendo. Scrive Pona:

Eh, Eureka mio; il mondo è così corrotto ch'è vano lo sforzo della satira ormai. È perduta la fatica e frodato l'impeto dello scriver libero. E nulla giova il porre sotto gli occhi degli uomini la brutta faccia de' lor difetti. A' più macchiati non capitano per avventura in mano i tuoi fogli, e se ci capitano o tu sei sforzato di perdonare al vizio, se risiede in altro luogo, o s'è ricoperto del manto d'una simulata virtù. Sì che o tu corri il rischio di dar in nulla, o di farti le schiere degl'inemici. Massime se tu ardisci di levar la maschera dal volto di quelli che se non temono Dio o la infamia, meno temeranno le linee d'un foglio muto e senz'anima. Poco dunque consideratamente ti auguri Eureka, il fulmine della satira. E più tosto la libertà del corregger altrui può minacciare ruine a te che progressi agli altri promettere. Quanto più a ragione i viziosi si sentiranno riprendere, tanto ti odieranno più acerbamente, come colui ch'avesse scoperto i lor difetti e disonorato il lor nome<sup>474</sup>.

La lucerna, dunque, preoccupata per il suo padrone, tenta con insistenza di dissuaderlo dall'esercizio satirico, divenuto infruttuoso e addirittura dannoso. Il passo citato sarebbe già sufficiente per un paragone con le dichiarazioni di John Barclay rilasciate per bocca di Nicopompo al libro secondo dell'*Argenide* (le motivazioni qui adottate dalla Lucerna sono le stesse alla base della scelta di Nicopompo di ricorrere alla maschera letteraria, anziché optare per una scrittura esplicita); vale tuttavia la pena di procedere ancora un poco nella lettura. Ai consigli di Lucerna, Eureka risponde asserendo di essere a conoscenza di uno stratagemma che gli permetterebbe, qualora lo volesse, di

---

<sup>473</sup> Ivi, pp. 165-166.

<sup>474</sup> *Ibidem*.

dedicarsi alla satira senza sprecare il proprio tempo e, soprattutto, senza incorrere nei pericoli prospettati dalla lanterna (III, 35-40)<sup>475</sup>:

Fingerei, per esempio, ch'uno scolare favellasse con la sua lucerna da studio, su, come faccio io teco al presente. E sotto questo velame, ch'ognuno riputerebbe una favola, andrei raccontando avvenimenti diversi, tutti vaghi e maravigliosi, per allettarci il lettore. Gli uomini, cui di lor natura diletta le vanità e piacciono le cose nuove, per udir discorrere una lucerna starebbero di mangiare. Ed eccogli presi con la invenzione. Quindi, trovando eglino pasto alla loro curiosità, con avidissima lettura andrebbero quei successi trascorrendo. E perché parrebbe ch'io scherzassi, potrei dire da dovero con tutti [...]. Torrei a scrivere parte favole mere, parte mere istorie, e parte anco misti d'istorie e di favole [...]. E nel tessere questo dialogo ch'io t'accenno, o Lucerna, vorrei far appunto da medico: tinger l'orlo del vase d'un qualche succo piacevole, perché altri bevesse più volentieri la salutare pozione [...]. E perché nissuno si potesse giustamente dolere, non farei il nome a questo o a quello [...]. Così offesi resterebbero i vizii, non gli uomini<sup>476</sup>.

Il debito nei confronti del modello barclayano è ormai palese; il sotto-testo latino affiora riga dopo riga, attraverso la ripresa di immagini, come quella, di lucreziana memoria, del medico che addolcisce la medicina; attraverso il recupero di principi di poetica, come l'uso della maschera letteraria con funzione edonistica ed al contempo cautelativa; e perfino attraverso la traduzione letterale, con minime variazioni, dell'ipotesto<sup>477</sup>. Di fatto, Pona ha fatto sua la dichiarazione di poetica del narratore franco-scottese, servendosi del suo *alter ego* Eureka Misoscolo, come quello si era servito di Nicopompo.

L'ultimo passaggio testuale sul quale si riporta qui l'attenzione si trova nel corso della *Sera quarta*, quando l'anima si reincarna in un certo Annigiò Calirabò, chiaro anagramma di John Barclay, come conferma più di una somiglianza tra le vicende del personaggio fantastico e quelle del personaggio storico (IV, 90-156)<sup>478</sup>. Il racconto

---

<sup>475</sup> Ivi, pp. 166-168.

<sup>476</sup> *Ibidem*.

<sup>477</sup> Cfr. *Ioannis Barclaii Argenis* cit., pp. 336-338 e la relativa traduzione poniana, *L'Argenide di Giovanni Barclaio*, cit. pp. 210-211.

<sup>478</sup> Pona, *La Lucerna*, cit., pp. 266-288.

dell'esperienza di Calaribò/Barclay offre il destro a Pona per una severa tirata contro la corte e la cortigianeria, con palese intento didattico (nei confronti di Euretà a livello fictionale, nei confronti del lettore a livello extra-fictionale).

Infine, si segnala la presenza, nell'opera poniana, di diversi altri rimandi (di gran lunga meno vistosi rispetto a quelli esaminati) all'*Argenis* di Barclay, così come al suo *Euphormionis Lusinini Satyricon*<sup>479</sup>. Tali rimandi, nel tentativo, che si sta qui facendo, di stabilire se la *Lucerna* di Francesco Pona sia da considerarsi legittimamente un romanzo politico, risulterebbero fattori del tutto marginali. Potrebbero non apparire determinanti neppure il primo ed il terzo dei passaggi appena citati, leggibili come sorta di trovata pubblicitaria il primo e come mero omaggio al letterato franco-scozzese – oltre che spunto per una digressione polemica – il secondo. Elemento senz'altro più decisivo verrebbe invece a costituire il secondo passo menzionato, tratto dalla *Sera seconda*. Le dichiarazioni di Euretà, *alter ego* dell'autore, ivi contenute costituiscono molto più che un semplice “ammiccamento al lettore”, ergendosi a vero e proprio manifesto della poetica del romanzo a chiave. Appurato che la *Lucerna* indossa una maschera e che questa si dimostra tutt'altro che episodica – sebbene non sia stata individuata una chiave interpretativa puntuale e univoca, come avviene, ad esempio, nel caso dell'*Argenis* –, resta da sciogliere un ultimo nodo, quello relativo alla finalità della scrittura. In altri termini, occorre chiarire perché Pona abbia scelto di ricorrere ad una forma di camuffamento e che cosa egli intendesse camuffare. Una lettura approfondita del testo, unitamente alle dichiarazioni dello stesso autore, che si leggono nella *Sera seconda*, suggerisce che la maschera fosse anzitutto funzionale alla satira. Se si considera che, a detta di Euretà/Pona, il genere satirico era divenuto impraticabile, in quanto inutile e, soprattutto, pericoloso, si intuisce che il romanzo a chiave aveva sostituito, nell'ottica del

---

<sup>479</sup> E per cui si rimanda a Fulco, *Introduzione*, cit., p. XLVII.

veronese, le forme tradizionali di esercizio satirico; in altre parole, la maschera celava la satira. Se è vero che quella poniana si rivela satira di costume, sociale e morale prima e più che satira politica; è altrettanto vero – lo si è già osservato – che costume, società, morale e politica *stricto sensu* sono da considerarsi differenti declinazioni di un'unica realtà, quella del vivere associato. Inoltre, che il romanzo celi anche riferimenti, messaggi ed insegnamenti di natura strettamente politica non pare in dubbio. In conclusione, si potrebbe asserire che il libro sia nato con duplice intento, satirico-delatorio da un lato, didascalico-politico dall'altro. Si ritiene che ciò sia sufficiente per includere l'opera nella (sotto)categoria in oggetto. In ogni caso, rispetto agli esemplari "canonici" fin qui esaminati – *Argenis*, *Eromena*, e, con alcune riserve, *Ambasciatore invidiato* (che presenta a sua volta caratteri stravaganti) – e rispetto a quelli che verranno considerati nei capitoli successivi del presente lavoro, la *Lucerna* di Francesco Pona risulta un romanzo politico *sui generis* ed alquanto eterodosso.

## 5.2 *L'Eudemia di Gian Vittorio Rossi.*

Discorso non dissimile vale per l'*Eudemia* del letterato romano Gian Vittorio Rossi<sup>480</sup>. Questi nacque a Roma nel 1570, figlio di un giureconsulto e gentiluomo romano. Addottoratosi in diritto, intraprese la carriera forense, presto abbandonata per dedicarsi esclusivamente a quella letteraria. Latinista e sostenitore convinto dello stile ciceroniano,

---

<sup>480</sup> La bibliografia sulla figura di Gian Vittorio Rossi è quasi inesistente. Si segnalano Luigi Gerboni, *Un umanista nel Seicento: Giano Nicio Eritreo: studio bibliografico critico*, Città di Castello, Lapi, 1899; Mauro Sarnelli, *Biografie "libertine" del tardo rinascimento franco-italiano*, in Gino Benzoni, *Girolamo Brusoni: avventure di penna e di vita nel Seicento veneto*, Atti del XXIII convegno di studi storici: Rovigo, Palazzo Roncale, 13-14 novembre 1999, Rovigo, Minelliana, 2001, pp. 199-226; e la voce Rossi, Gian Vittorio, in DBI, LXXXVIII, pp. 624-627.

aderì all'Accademia degli Umoristi<sup>481</sup>, dove conobbe e strinse un solido legame di amicizia con molti intellettuali, tra i quali spicca il nome di Gabriel Naudé, con cui intrattenne un fitto epistolario<sup>482</sup>. Dopo essere stato per diciotto anni (1610-1628) al servizio del cardinale Andrea Peretti, Rossi si ritirò sul Gianicolo, dove trascorse un lungo periodo di isolamento. Fu probabilmente in quegli anni che raccolse gli aneddoti, le caricature e le storielle satiriche che si sarebbero riversate nelle pagine dell'*Eudemia* e della *Pinacothecae*<sup>483</sup>. Nell'ultimo anno della sua vita abbandonò il Gianicolo e si ritirò a Monte Mario, dove morì nel 1647.

Autore versatile – poeta, romanziere, autore di opere spirituali e drammi sacri – e prolifico, pubblicò quasi tutte le sue opere (*Eudemia* compresa) in età avanzata e sotto lo pseudonimo di Janus Nicius Erythraeus, ad eccezione delle *Orationes IX* (1603) e delle *Rime spirituali* (1629), dove si firmò Roscius. Tutti i suoi lavori editi nella quarta e quinta decade del Seicento, per questioni di *imprimatur* e censura, recano il falso luogo di stampa «Colonia apud Iodocum Kalcovium», ma sono stati stampati ad Amsterdam da Blaue,<sup>484</sup>.

L'*Eudemia* è un romanzo in lingua latina pubblicato nel 1637. La prima edizione, senza indicazioni tipografiche ma stampata a Leida da Bonaventura e Abraham Elzevier, contava otto libri; la seconda, del 1645, vide l'aggiunta di un nono libro, contenente la palinodia di alcuni luoghi dei precedenti, e di un decimo, dedicato al Carnevale

---

<sup>481</sup> Fondata a Roma nel 1600, l'Accademia degli Umoristi riuniva, tra gli altri, esponenti di spicco della cultura romana legati alla cerchia barberiniana e orientati su posizioni politiche spiccatamente antispagnole e filofrancesi.

<sup>482</sup> Di cui offre un regesto Sarnelli, *Biografie "libertine"* cit., pp. 213 ss.

<sup>483</sup> Pubblicata in tre volumi nel 1643, 1645 e 1648, fu l'opera di Rossi che riscosse maggior successo. L'autore, contravvenendo ai canoni degli *elogia* di uomini illustri, tradizionalmente corredati di effigi, di cui abbonda la nostra tradizione letteraria, vi ritrasse personaggi storici realmente esistiti unitamente a "tipi" comici e rinunciò completamente all'inserimento di immagini. Il risultato di simili scelte è una galleria di ritratti esemplari o curiosi. Infine, Rossi non rinunciò ad inserire personalità "ingombranti", come Galilei o Campanella, viventi, come Fabio Chigi (futuro Papa Alessandro VII), e donne.

<sup>484</sup> Per un sintetico approfondimento sull'*iter* editoriale dei lavori di Rossi si veda la voce Rossi, Gian Vittorio, in DBI, LXXXVIII, pp. 624-627: 625.



romano<sup>485</sup>. L'autore, celato dietro lo pseudonimo di Janus Nicius Erythraeus, dedicò il romanzo a Girolamo Aleandro il Giovane (Motta di Livenza, 1574 – Roma, 1629), suo sodale presso gli Umoristi e uomo di una certa influenza negli ambienti culturali della Roma del tempo; l'epistola dedicatoria costituisce una strenua apologia dello stile ciceroniano.

L'*incipit* dell'opera sembra presagire un romanzo utopico: due giovani romani, Flavius Vopiscus Niger e Paulus Aemilius Verus, abbandonano l'Urbe in seguito alla scoperta della congiura di Seiano ai danni dell'imperatore Tiberio (31 d.C.), in cui sono coinvolti, e fanno naufragio sull'isola di Eudemia. Lì trovano una popolazione che parla latino e una società che replica quella romana della prima metà del XVII secolo, con tutti i suoi vizi e la sua corruzione. Dal primo personaggio incontrato, Gallonius, che affiancherà la coppia per tutta la permanenza sull'isola, apprendono che Eudemia è stata colonizzata da due triremi romane al tempo di Scipione l'Africano. Iniziano così le avventure dei congiurati, che si imbattono in una serie di personaggi, vivono avventure, ascoltano racconti, attraverso i quali viene descritta una società iniqua e corrotta. La prima edizione del romanzo prevede un finale dal sapore effettivamente utopico: i due protagonisti, partiti da Eudemia per fare scorte di vino, approdano su un'isola che si presenta come *locus amoenus* ed in cui vigono uguaglianza economica e pace. I due decidono così di acquistare un terreno e stabilirvisi definitivamente<sup>486</sup>. La seconda edizione (accresciuta, lo si ricorda, di due libri) si chiude invece con il rientro a Roma dei protagonisti.

---

<sup>485</sup> Per la *princeps* cfr. nota 260; una quarta edizione dell'opera apparve a Lipsia nel 1740.

<sup>486</sup> Dietro il finale originale dell'opera, Luisella Giachino ha letto un riferimento alle vicende autobiografiche dell'autore e, in particolare, al ritiro sul Gianicolo, Giachino, Cicero libertinus cit., p. 194.

L'opera è stata variamente interpretata da critici e studiosi, ora come romanzo utopico, dal quale però si discosta nei tratti essenziali<sup>487</sup>; ora come romanzo fantastico, il quale non prevede, tuttavia, ambientazione antica e circostanziata quale appare nell'*Eudemia*; ora come romanzo pastorale, di cui manca però il motivo erotico; ora come romanzo picaresco, con cui condivide, in effetti, solo alcune peculiarità; ora – e sono queste le letture più convincenti – come romanzo satirico ed allegorico<sup>488</sup>. Quel che è certo è che si tratta, sotto diversi aspetti, di un romanzo barocco *sui generis*; anzitutto perché scritto in lingua latina e in uno stile classicistico; secondariamente per la trama scheletrica e l'essenziale linearità dell'ordito; del romanzo secentesco, poi, mancano gli ingredienti tipici in cui ci si è ripetutamente imbattuti nel corso del presente lavoro (innamoramenti, scambi di persona, agnizioni, incontri con i pirati e via dicendo). Infine, non può non colpire la clamorosa assenza del motivo erotico (già osservata, del resto, a proposito dell'*Ambasciatore invidiato* di Pallavicino). Quanto ai modelli e agli antecedenti letterari dell'*Eudemia*, diverse sono le somiglianze con il *Satyricon* di Petronio Arbitro: la forma prosimetrica (derivata dal comune paradigma della satira menippea e tutt'altro che insolita, per la verità, nei romanzi barocchi), la coppia protagonista tutta al maschile, cui peraltro si affianca un terzo personaggio maschile, e l'intento manifestamente satirico. Paradossalmente, tuttavia, lo stile petroniano risulta molto più "barocco" di quello, ciceroniano, di Rossi. Con un considerevole salto temporale si raggiunge l'altra grande presenza celata tra le pagine dell'*Eudemia*, quella di John Barclay; il riferimento, oltre che all'*Argenis*, con cui *l'Eudemia* condivide forma

---

<sup>487</sup> Cfr. nota 262.

<sup>488</sup> Per una sintesi delle proposte interpretative avanzate in passato si veda Maragoni, *Per l'edizione dell'Eudemia* cit., p. 84.

prosimetrica e doppiofondo allegorico, è all'*Euphormionis Lusinini Satyricon* (Parigi, 1605), con cui il romanzo di Rossi ha più di un punto di contatto, intento satirico *in primis*.

In sostanza, l'*Eudemia* si presenta come vero e proprio *pastiche* letterario, in cui convergono generi e codici eterogenei, dall'odeporica alla satira (menippea), dalla facezia alla novella (nel tessuto narrativo sono incastonate sei novelle vere e proprie), dalla saggistica alla poesia; romanzo dal contenuto estremamente dissacrante, intessuto com'è di venature scettiche, libertine ed empie. Ne risulta un'opera estremamente originale, di stampo primariamente allegorico-satirico. «[L]a *fabula* nell'*Eudemia* ha importanza minima, al punto che sotto certi aspetti il romanzo, inteso come narrazione delle vicende dei due naufraghi sull'isola, è una mera cornice, un pretesto dentro cui è contenuta una raccolta di novelle, facezie, storie che ammiccano all'attualità romana»<sup>489</sup>, trasposizioni di vicende autobiografiche; tutto ciò contribuisce a fare dell'opera una satira pungente e spietata della Roma barberiniana. Ci si trova di fronte, in sostanza, un romanzo chiave, che, attraverso la maschera delle vicende dei protagonisti, intende denunciare, in forma per la verità piuttosto allusiva che allegorica, i vizi e la corruzione della Roma secentesca, di cui l'isola di Eudemia è trasposizione letteraria.

La prima attestazione di una chiave interpretativa del romanzo è del 1710 e si trova nell'*Apparatus* di Christian Gryphius<sup>490</sup>. Essa è stata unanimemente accolta dalla critica e tutt'oggi pare funzionare piuttosto bene. Al di là dell'identificazione Eudemia-Roma, si riconoscono, tra i numerosissimi personaggi che popolano il romanzo, figure di spicco della società, della politica e della cultura romana – ma anche italiana ed europea – della prima metà del Seicento, tra cui si citano, per fare solo qualche esempio, Fabio Chigi (futuro Alessandro VII), Campanella, Guarini, Marino, Gustavo Adolfo, Girolamo

---

<sup>489</sup> Giachino, Cicero libertinus cit., p. 199.

<sup>490</sup> *Christiani Gryphii... apparatus* cit. pp. 491-495.

Aleandro (dedicatario dell'opera), molti altri Umoristi e lo stesso autore, diffratto in vari personaggi. Paradossalmente, a creare più problemi – tuttora irrisolti – sono stati proprio i due (o tre) protagonisti<sup>491</sup>. Il punto è che, a differenza di quanto osservato per altri romanzi allegorici (o con passaggi allegorici) coevi, il Rossi non pareva interessato a celare, dietro vicende e personaggi fictionalizzati, riferimenti a singoli episodi o specifiche personalità della storia; quanto piuttosto a fornire un quadro satirico e dissacrante della società romana del tempo *tout court*.

Quanto osservato poco sopra a proposito della *Lucerna* di Francesco Pona sembra estendibile al romanzo di Gian Vittorio Rossi: la sua *Eudemia*, così come l'opera poniana, è nata con intento primariamente satirico che, tuttavia, è al contempo intento politico. L'oggetto specifico della satira rossiana, d'altra parte, rende pienamente comprensibile tale ragionamento: la denuncia dell'autore è rivolta, in primo luogo, ai vizi e alla corruzione della classe dinastica dell'isola di Eudemia *alias* classe dirigente romana e curia barberiniana, entità politiche a tutti gli effetti. A tal proposito, Claudio Varese ha osservato che l'autore, sebbene non consideri né discuta le radici del mal governo, e neppure si opponga ai dogmi e alle credenze della religione, nondimeno conduce una spietata «satira di una città e di uno Stato, di un potere, quello ecclesiastico, che appare arbitrario e colpevole»<sup>492</sup>. Allo stesso modo, «egli non discute apertamente la religione,

---

<sup>491</sup> Sebbene paia a chi scrive non del tutto convincente, si riporta, per rigore scientifico, la proposta interpretativa di Luisella Giachino: «Per quanto riguarda il nome dei due naufraghi, va detto che se nel nome di Flavius Vopiscus Niger si può leggere in filigrana, ma con intermittenza, quello dell'autore stesso, per la contiguità di senso fra "Niger", "Erytraeus" e il nome accademico del Rossi "Aridus", personaggio pure presente nel romanzo come *alter ego* dell'autore, impossibile sembra invece identificare chi si celi dietro il troppo anodino Paulus Aemilius Verus, che comunque non pronuncia che poche battute. Più chiaro a me pare il nome Gallonius, compagno e cicerone dei due romani, la cui importanza in certi momenti sembra tale da farne un co-protagonista; di certo è un personaggio insostituibile al punto che, quando anche sembra lontano, lasciato su Eudemia, ricompare sulla nuova isola dove i due romani si sono trasferiti, per poi riaccompagnare i due amici alle feste che chiudono il romanzo. È certo che il nome richiama la Gallia e potrebbe celare, forse, proprio la persona dell'amico dell'autore Gabriel Naudé, soprattutto se si presta attenzione al fatto che a suo tempo egli lasciò l'Urbe "poetarum, oratorum, historicorumque fere omnium voluminibus coactis"», Giachino, *Cicero libertinus* cit., p. 188.

<sup>492</sup> Claudio Varese, *Momenti e implicazioni del romanzo libertino nel Seicento italiano*, in Sergio Bertelli, *Il libertinismo in Europa*, Milano-Napoli, Ricciardi, 2008, pp. 239-270: 268.

ma mette in negativo l'autorità, il costume, la società che ne derivano». Appare ormai evidente che il messaggio (di denuncia) che Rossi ha affidato alle pagine dell'*Eudemia*, celandolo dietro la maschera letteraria, è un messaggio di natura (anche) politica e che, dunque, la finalità dell'opera è (anche) politica.

Chiarito questo aspetto, per puntellare la tesi che si sta qui sostenendo, secondo la quale l'*Eudemia* è un romanzo politico a tutti gli effetti, ancorché *sui generis* e non dei più canonici, si legga il conciso appello al lettore posto in apertura della stessa:

Operae precium me esse facturum existimavi, si ab eis, qui ad haec inspicienda aggrediuntur, pauca quaedam antea precer. Primum, ut persuasum sibi esse velint, nullius a me hominis, quem quidem ego noverim, famam, hac narratione lacerari carpique; sed eos tantum mores exponi, qui jam inde ad hominibus natis, omnium populorum iudicio damnantur ac rejiciuntur. Deinde nullam Remp. earum, quae nunc vigent, in hac civitate, quam ego describo, derideri atque contemni; sed improbis civibus ea vicia assignari: in quibus, qui moenibus eisdem continentur, praesertim labuntur et cadunt: ad eum finem, ut, prope in conspectum adducta deformitate sua, contemplantibus odium ingenerent. Postremo, qui haec attingerint, pro comperto habeant velim, in hac scriptione nihil tam mihi fuisse propositum, quam voluptatem aliquam legentibus quaerere. Nam, qui ab iis se maxime vitiis absinent, quae in aliis reprehendent, erit causa cur latenter ac festinantius prodeant, virtutibus longius: qui vero eorum aliquibus se esse affines intelligent, deformitate eorundem commoti, dabunt operam, Deo juvante, ut ab eisdem emergant, et ad honestatis terminos, unde recesserunt, quam primum regrediantur<sup>493</sup>.

Anzitutto, vi è esplicitamente dichiarata la finalità didascalica della scrittura: l'autore intendeva fornire ai propri lettori *exempla* negativi, dalla cui imitazione rifuggire o grazie ai quali redimersi. Inoltre, Rossi si è servito dello spazio paratestuale per prevenire eventuali critiche, precisando, attraverso parole dagli echi fortemente barclayani e pallaviciniani, di non aver fatto alcun riferimento a singole persone – piuttosto a vizi («persuasum sibi esse velint, nullius a me hominis, quem quidem ego noverim, famam, hac narratione lacerari carpique; sed eos tantum mores exponi, qui jam

---

<sup>493</sup> Jani Nici Erythraei *Eudemiae* cit., pp. 12-13.

inde ad hominibus natis, omnium populorum iudicio damnantur ac rejiciuntur») – o a precise entità politiche («nullam Remp. earum, quae nunc vigent, in hac civitate, quam ego describo, derideri atque contemni»). Ma cos'altro costituisce tale *excusatio non petita*, se non un chiaro esempio di “ammiccamento al lettore”?

In conclusione, vista la presenza di una chiave letteraria (cronotopica) “continua”, del “patto” con il lettore e di una finalità sostanzialmente riconducibile a quella eversivo-politica individuata come tratto distintivo del genere; si ritiene pienamente lecito includere l'*Eudemia* di Gian Vittorio Rossi nella categoria dei romanzi politici di epoca barocca.

### 5.3 La *Fuggitiva* di Girolamo Brusoni.

Altrettanto impegnativa, ma di segno opposto, risulta la questione relativa alla *Fuggitiva* di Girolamo Brusoni, che, con riferimento alla problematica di cui ci si sta qui occupando, rappresenta il caso limite per eccellenza<sup>494</sup>.

Il romanzo, edito a Venezia nel 1639, costituisce l'esordio narrativo dell'autore e si configura come un romanzo a chiave, che ripropone, in forma cifrata e con aperture favolistiche, il più noto scandalo cortigiano del tempo. Nella dedica a Loredan, datata 18 marzo 1639, e nell'appello al lettore, non vi è riferimento alcuno al doppio fondo allegorico e non sono rinvenibili più o meno espliciti “ammiccamenti” al pubblico; ciò, probabilmente, è dovuto alla notorietà delle vicende cui l'opera alludeva, tali da rendere la chiave stessa del tutto trasparente per i contemporanei. D'altra parte, la chiave

---

<sup>494</sup> *La Fuggitiva di Cherubin Brusoni. Libri quattro. All'illustrissimo signor il signor Gio. Francesco Loredano*, in Venetia, presso Giacomo Sarzina, 1639. Per le notizie biografiche relative a Girolamo Brusoni, cfr. *supra*.

cronotopica consiste nella mera traslazione della vicenda in un'astorica ed evanescente Grecia antica; è lo stesso autore, inoltre, a riassumere, nell'*incipit* del romanzo, l'antefatto della storia narrata, fornendo al lettore le coordinate storiche di riferimento:

Fuggitasi Cambiana d'Atene (ove d'antica, e nobilissima stirpe ebbe ventura di nascere) coll'amante Gilippo di Sparta, giunta nel paese d'Elide, partorì una fanciulla, che dalla sua presente fortuna volle, che s'appellasse la Fuggitiva. Quindi portato il sole della sua bellezza in Isparta, percosse in guisa, e abbronzò il cuore d'Eurimedonte, re di Laconia, che troppo ardito volle affissarsi ne gl'abissi luminosi de' suoi splendori, ch'egli per non vivermi misero in fuoco amoroso, si morì miserabile nel gelo de' veleni: poichè dopo molti rigiri (estinto Gilippo) fatta Cambiana partecipe del letto, e del trono reale; mentre co' cibi avvelenati machina insidie contro la vita del principe di Micene, fratello del re, che solo le attraversava la strada de i suoi vasti disegni, apprestò impensatamente la morte all'infelice marito; né meno ella infelice dopo breve ora il seguìto fatta carnefice di se medesima. Restarono di Cambiana tre figli, la Fuggitiva di Gilippo, Archisandro, e Olinda d'Eurimedonte; ma dall'imatura nascita resi questi incapaci del regno, e quella lontana dalle ragioni di pretendervi, cadde sul capo del principe di Micene la corona di Laconia. Altri de' casi d'Archisandro, e d'Olinda, tesserà istorie, che noi dall'orme sfortunate della Fuggitiva non intendiamo di volger la penna<sup>495</sup>.

L'allusione è alla nota storia di Bianca Maria Capello (Venezia, 1548 – Poggio a Caiano, 1587)<sup>496</sup>, *alias* Cambiana. Figlia di due nobili veneziani, Bartolomeo Capello e Pellegrina Morosini, a soli quindici anni la Capello fuggì da Venezia (Atene) con il gentiluomo fiorentino Pietro Bonaventuri (Gilippo), che sposò a Firenze (Sparta) nel 1563<sup>497</sup>. Ben presto, tuttavia, iniziò una relazione clandestina con Francesco I de' Medici (Eurimedonte, re di Laconia), figlio del Granduca Cosimo I e marito di Giovanna d'Austria. Dopo la morte di Bonaventuri, assassinato in strada in circostanze misteriose nel 1572 – la morte fu attribuita, da gran parte dell'opinione pubblica del tempo, allo

---

<sup>495</sup> *La Fuggitiva* cit. pp. 11-13.

<sup>496</sup> Cfr. la voce Bianca Capello, granduchessa di Toscana in DBI, X, pp. 15-16.

<sup>497</sup> Sembra che la giovane fosse stata imbrogliata circa la reale condizione economica del futuro marito e che il governo veneziano, dopo la fuga, sia intervenuto per imporle forzatamente il rimpatrio. Tuttavia, la protezione di Cosimo I, Granduca di Toscana, di cui la coppia godeva, tuttavia, impedì l'attuazione del provvedimento.

stesso Francesco I – e della Granduchessa Giovanna, perita in un incidente nel 1578, i due amanti si sposarono segretamente, per ufficializzare l'unione solo mesi dopo, nel 1579. I coniugi si spensero, in circostanze poco chiare, a pochi giorni di distanza, nel 1587. Sin da subito si parlò di morte per avvelenamento ed il responsabile fu indicato nella persona del fratello di Francesco I, il potente cardinale Ferdinando de' Medici (Feralmo, Principe di Micene), che aveva sempre mostrato un atteggiamento ostile nei confronti della Capello (come, del resto, la famiglia Medici tutta). La donna ebbe una figlia, Pellegrina (Fuggitiva), dal primo marito ed un maschio, Antonio (Archisandro), dal Granduca<sup>498</sup>.

Chiarito l'antefatto, Brusoni annuncia che racconterà la storia della primogenita di Bianca Capello, Pellegrina *alias* Fuggitiva – che nel 1576, a Bologna, andò in sposa ad Ulisse Bentivoglio (Alcandro, Principe di Tenaro) – e del suo amore adulterino per il cavalier Filimero, sbocciato in seguito alle imprese da lui compiute nel corso di una giostra tenuta per celebrare la bellezza della donna. Naturalmente, non si tratta di un resoconto fedelmente realistico: la cronaca è arricchita con innovazioni ed aperture favolistiche che conducono nel terreno del romanzesco: Brusoni ha descritto «gli espedienti attraverso i quali [gli amanti] riescono ad incontrarsi segretamente, introducendo aiutanti e rivali, evocando passaggi tipici del genere, come le malattie d'amore, inscenando i sospetti e infine gli stratagemmi impiegati dai nemici per causare la caduta della coppia di amanti»<sup>499</sup>. Ma lo scarto più significativo rispetto alla vicenda storica è nel finale del romanzo e nell'epilogo della vicenda, quando l'eroina è uccisa non dal marito, come in effetti avvenne, ma dal fratello Archisandro, su mandato dello zio, il

---

<sup>498</sup> La genealogia di Antonio de' Medici, in effetti, non è mai stata chiarita ma è certo che Francesco I lo riconobbe come figlio legittimo nel 1583.

<sup>499</sup> Invernizzi, *L'Argenis di John Barclay* cit., p. 222.



Principe di Micene – epilogo che non può non aver risentito di una lunga tradizione letteraria, boccacciana *in primis*.

Passando rapidamente in rassegna quelle che sono state individuate come le prerogative imprescindibili del romanzo politico di epoca barocca, salta immediatamente all'occhio la macroscopica assenza di almeno una di esse. Se, infatti, la presenza di una chiave (continua) è indubbia, così come lo è quella del "patto" tra autore e lettore, ancorché affatto implicito, vista la completa assenza di "ammiccamenti" al lettore o di spie evidenti in sede paratestuale; non è in alcun modo rintracciabile l'intento "eversivo" della narrazione di cui si è più volte avuto modo di parlare. Il nodo cruciale da sciogliere riguarda dunque il movente dell'opzione allegorica: in altri termini, ci si deve interrogare sul perché Brusoni abbia scelto di ricorrere alla chiave letteraria, su cosa egli intendesse realmente comunicare e sull'effettiva necessità di ricorrere alla forma allusiva. Si è detto che il mascheramento, nel romanzo politico barocco, aveva scopo primariamente cautelativo; ciò che non è chiaro nel caso della *Fuggitiva* è chi fosse necessario cautelare: non i personaggi storici cui i personaggi romanzeschi alludono, tutti morti da diversi anni; non l'autore né tanto meno il pubblico, non costituendo in alcun modo il romanzo un'opera potenzialmente pericolosa. Ebbene, Brusoni aveva realmente bisogno di ricorrere ad una forma di mascheramento? E ancora, aveva davvero intenzione di comunicare un qualsivoglia messaggio in forma cifrata? O, piuttosto, la sua scelta dipendeva dalla volontà di sfruttare la popolarità di cui le scritture a chiave godevano in quegli anni, in special modo in area veneziana, di allinearsi alla moda vigente e di rendere così più appetibile il proprio romanzo? La risposta a questi interrogativi non sembra lasciare molto spazio ad alternative: piuttosto che comporre un'opera meramente cronachistica o optare per una biografia romanzata vera e propria – che, in quanto tale, non prevedeva alcuna forma di mascheramento – Brusoni scelse la strada del verisimile, collocandosi nel

popolare filone delle scritte a chiave, garantendosi così ampio successo presso il pubblico, di cui sfruttava la crescente curiosità per il pettegolezzo e per lo scandalo cui si è già accennato.

Se è vero che la fortuna delle scritte a chiave declinò rapidamente a partire dagli anni Quaranta del Seicento, e che «[l]a storia del genere si caratterizza [...] per una evoluzione che port[ò] alla perdita progressiva dell'ampio respiro storiografico che lo informa[va], sul modello di Barclay, cedendo il passo all'affermarsi di una tendenza all'autobiografismo e alla cronaca locale, quasi al pettegolezzo»<sup>500</sup>, la *Fuggitiva* di Girolamo Brusoni può essere considerata una delle primissime manifestazioni di tale parabola discendente; romanzo allegorico in chiave ma non romanzo politico, in assenza di un preciso messaggio politico camuffato tra le sue pagine e di un chiaro intento “eversivo”.

---

<sup>500</sup> Ivi, p. 184.

VII. *IL BRANCALEONE, ISTORIA PIACEVOLE E MORALE DI LATROBIO,*  
*ALIAS GIOVAN PIETRO GIUSSANI*

1. *Primo smascheramento: oltre lo pseudonimo.*

È sufficiente accostarsi (concretamente) al *Brancaleone* per imbattersi in una prima forma di mascheramento, costituita dal nome fittizio di cui si servì l'autore per celare la propria identità. Il frontespizio completo della *princeps* milanese (1610), infatti, recita:

IL / BRANCALEONE / HISTORIA PIACEVOLE / ET MORALE, / Dalla quale può ciascuno hauere vti- / lissimi documenti per gouerno / di se stesso, / & d'altri. / Scritta già da vn Filosofo chiamato / Latrobio, huomo versato in tut- / te le scienze. / Et hora datto in luce da Ieronimo Triultio / Cittadino, & Chierico Milanese, / per beneficio di tutti. // IN MILANO, / Appresso Gio. Battista ALZATO. 1610. / *Con licenza de' Superiori*<sup>501</sup>.

Il testo dell'opera è preceduto dalla prefazione *Alli benigni lettori*, ad opera del curatore Geronimo Trivulzio, ove si legge:

Mentre io stavo ordinando e collocando varii scritti di monsignore mio, mi venne per le mani questa piacevole istoria, qual posi da parte, e lessi poi con mio grandissimo gusto. E considerando la molta dottrina ch'ella contiene, giudicai fosse bene il darla in luce per beneficio de gl'altri, e tanto più che l'autore istesso, nel suo premio (scrittura piena di molta erudizione), afferma d'averla scritta a questo fine, sì che ne feci istanza ad esso monsignore, il quale mi disse che ne facessi quanto mi piacesse, poiché me ne faceva un dono; e mi soggiunse che, se bene il soggetto del qual si tratta in essa pare che sia una vanità, sarà ella nondimeno di molto profitto a chi la leggerà e considererà attentamente, e che a questo fine la scrisse esso Latrobio, persona catolica e devota, del che ne possono far fede molti altri che vivono ancora.

Pertanto, benigni lettori, sì come, per l'affezione grande che tengo verso il prossimo, mi son risoluto di darla in luce, così vi essorto a leggerla, assicurandovi che, oltre il piacere qual

---

<sup>501</sup> Attualmente non si conoscono manoscritti del *Brancaleone*; la tradizione è affidata alle sole stampe, tutte secentesche. Per un approfondimento si legga la *Nota al testo* dell'edizione critica curata da Renzo Bragantini, Giussani, *Il Brancaleone*, cit., pp. 271 ss.

gustarete leggendola, ne caverete frutto tale che ne resterete molto contenti. Leggetela, e specialmente il proemio, con il capitolo 25. Che Dio vi contenti<sup>502</sup>.

Stando a quanto riportato nel frontespizio e nella prefazione, dunque, l'opera sarebbe stata composta da un tale di nome Latrobio, filosofo di religione cattolica, e sarebbe stata rinvenuta dal curatore, Geronimo Trivulzio, tra le carte del monsignore presso cui questi prestava servizio (persona apparentemente altra rispetto all'autore); lo stesso Trivulzio, previa autorizzazione del monsignore, avrebbe quindi scelto di darla alle stampe.

Fermo restando che il vero autore dovesse essere ben noto all'interno di una cerchia ristretta di intellettuali, intimi e collaboratori, già a ridosso della pubblicazione del libro si pose il problema della paternità del testo: il nome del presunto autore, Latrobio, fu infatti subito identificato come un *nom de plume*<sup>503</sup>. La critica erudita sette-ottocenteca ha tuttavia assunto un atteggiamento passivo rispetto al problema attributivo, assestandosi sulla proposta, dalle tutt'altro che solide basi scientifiche, avanzata da Francesco Saverio Quadrio alla metà del XVIII secolo:

chi sia questo *Latrobio*, che compose quest'opera, a me non è noto. Il Trivulzio certamente nella lettera a' leggitori mostra che tal romanzo non sia stato da lui originalmente composto [...]. Hacci dunque non poco sospetto che questo romanzo, che contiene nel vero una perpetua moralità, fosse composto da altri, che comparir non volesse al pubblico per qualche riguardo. Ora la tradizione che si ha in Milano, è che tal libro sia stato lavoro d'un certo Besuzzi, che viveva in corte di San Carlo Borromeo. Questi fu senza dubbio Antonio Giorgio Besuzzi, il quale ne' suoi primi anni agli studii della vita militare, alla quale s'era applicato, aggiunse quegli altresì delle erudite e belle lettere, trovandosi anche di suo un lamento amoroso, e qualch'altra cosuzza impressa. Mutato poi di pensiero e di stato, diedesi tutto a gli studii sacri, e molte opere in questa serie produsse, onde tra' familiari fu ammesso del mentovato san Carlo. Morto poi questo illustre arcivescovo, il Cardinal Federigo Borromeo

---

<sup>502</sup> Ivi, p. 6.

<sup>503</sup> «[N]on pseudonimo, ma propriamente crittonimo (dal greco λαθραῖος βίωω: 'vivo nascosto'), da collegare all'imperativo λάθε βιώσας ('vivi nascosto'), avvicicabile ad analoga formulazione latina, *bene vixit qui bene latuit*, estratta da Ovidio, *Tristia*, III 4 25», *ibidem*, n. "Latrobio" è termine del latino scientifico, mutuato dal greco, con riferimento a un genere di coleotteri, cfr. <https://www.dizionario-italiano.it/dizionario-italiano.php?lemma=LATROBIO100>.

volle il Besuzzi presso di sé, dove si stesse finché morì. Avendo dunque il Cardinal Federigo tra i manoscritti che del Besuzzi ebbe, ritrovato anche questo, dovette al Trivulzio donarlo, a condizione però che nol pubblicasse che sotto alcun finto nome<sup>504</sup>.

A parere di Quadrio, l'autore del libro sarebbe da identificare con Anton Giorgio Besozzi; il monsignore cui allude Trivulzio sarebbe invece il cardinale Federigo Borromeo, presso il quale avrebbero prestato servizio tanto Besozzi quanto Trivulzio. È palese, tuttavia, la scarsa affidabilità di un'attribuzione fondata non su solide basi scientifico-documentarie, ma su imprecisate tradizioni cittadine; non è inoltre chiaro in base a quale criterio Quadrio abbia individuato il membro della famiglia Besozzi (o Besuzzi) cui l'opera andrebbe a suo dire attribuita. Ciò nonostante, la sua proposta interpretativa fu accolta positivamente dai contemporanei, passando indenne al vaglio dei critici successivi e resistendo sorprendentemente fino all'ultima decade del secolo scorso.

La soluzione dell'enigma relativo alla paternità del *Brancaleone* si deve a Renzo Bragantini, che, con il contributo *Favole della politica: il Brancaleone riattribuito*<sup>505</sup>, ha definitivamente smentito l'attribuzione dell'opera ad Anton Giorgio Besozzi e svelato la vera identità dell'autore. Lo studioso è partito dalla localizzazione geografica del libro, che si conferma, senza dubbio, prodotto di area lombarda, milanese nello specifico, come prova non tanto la provenienza del curatore, quanto la patina linguistica del testo stesso<sup>506</sup>. Il passaggio successivo del suo lavoro è consistito in un processo di dis-attribuzione del *Brancaleone*: una puntuale lettura delle informazioni (auto)biografiche fornite dallo stesso Anton Giorgio Besozzi, nella dedica premessa alla sua *Vita del beato Alberto Besozzi*<sup>507</sup>, dimostra infatti la sostanziale inattendibilità del ritratto di lui fornito da

---

<sup>504</sup> *Della storia e della ragione d'ogni poesia volumi quattro di Francesco Saverio Quadrio della Compagnia di Gesù Alla serenissima altezza di Francesco 3. duca di Modana, Reggio, Mirandola &c*, 4 voll. in 6 to., in Bologna, per Ferdinando Pisarri, all'insegna di S. Antonio, 1739-1752, VI, p. 399.

<sup>505</sup> Renzo Bragantini, *Favole della politica: il Brancaleone riattribuito*, in «Rivista di letteratura italiana», X, 1992, 1-2, pp. 137-171.

<sup>506</sup> *Ibidem*.

<sup>507</sup> *Vita del Beato Alberto Besozzi*, in Milano, per Giacomo de gli Antonij, 1606. Nella dedica dell'operetta al cappuccino Dionisio Besozzi, l'autore, Anton Giorgio Besozzi, fornisce il proprio autoritratto: «Ebbero

Quadrio. A ciò si aggiunge che, dall'analisi retorico-stilistica del passo in questione, non emerge «alcuna specifica competenza tecnica [dell'autore], a cominciare dal lessico»<sup>508</sup>. Più in generale, poi, negli scritti di Besozzi «non c'è una feritoia [...] da cui poter traguardare un oggetto complesso e sofisticato come il *Brancaleone*»<sup>509</sup>. Ulteriori conferme sono giunte, infine, da uno spoglio, condotto da Bragantini con tutte le cautele del caso, dei titoli contenuti nella biblioteca del presunto autore, attraverso l'*Inventario de' libri* accluso alla documentazione relativa al lascito dello stesso<sup>510</sup>.

Appurato, dunque, che Anton Giorgio Besozzi non potesse essere ragionevolmente considerato autore del *Brancaleone*, Bragantini è passato alla fase di ri-attribuzione del testo, partendo da un'accorta rilettura della prefazione trivulziana e del proemio autoriale, in particolare del passo del proemio su cui lo stesso prefatore, attraverso puntuali rimandi testuali, porta l'attenzione:

essendomi venuto a notizia una certa e fedele relazione della vita d'un certo animale, la quale potrà esser di essemplio e documento a molti, l'ho voluto scrivere ordendo e tessendo una bella istoria, sperando che questa almeno nel tempo avvenire sarà data in luce da qualche amorevole a beneficio di tutti, e che tutti, o una gran parte de gli uomini, la leggeranno volentieri, allettati dal piacere ch'ella porgerà nel leggerla. Non l'ho voluto dar in luce io stesso per due ragioni; l'una, perché conviene lasciarla maturare dal tempo, l'altra, per non aver io a ricevere i colpi delle avvelenate lingue, che latrerebbero contro di me anco senza ragione<sup>511</sup>.

---

dunque da Dio e dalla Madonna di Santo Celso in età quasi fanciullesca luce per formar nova milizia, dalla tenera all'età matura in questo avendo consumato la maggior e miglior parte de gl'anni miei; puotendo con verità dire che *sudavi e<t> alsì*, avendo ricchi benefizii, e vescovati, e partiti buoni e servizii de' precinpi rifiutato per attendere a questa impresa di far un militar seminario, avendo da papa Gregorio XIII, a chi per tal effetto fui introdotto, e dal Beato Carlo che m'introdusse, l'uno e l'altro luce della religione cristiana de' tempi nostri, che quest'era la strada di riformar la religione; né mai il cristianesimo bene reformeriasi, fin che buone arme non s'introducessero, né buone puotersi fare se non in questo modo, onde tuttavia seguito in questi studi e pensieri, risoluto in questo voler morire», ivi, pp. 10-11.

<sup>508</sup> Bragantini, *Favole della politica* cit., p. 143.

<sup>509</sup> Ivi, p. 144.

<sup>510</sup> Archivio di Stato di Milano, *Cancellaria arcivescovile*, 137, 56. Per un elenco dei titoli ivi contenuti e per le relative considerazioni e deduzioni, si veda Bragantini, *Favole della politica* cit., pp. 144 ss.

<sup>511</sup> Giussani, *Il Brancaleone*, cit., p. 19.

Dal passaggio trascritto si deduce che il monsignore cui Trivulzio fa riferimento in sede prefatoria e l'autore del libro siano la stessa persona – dunque che Trivulzio fu alle dipendenze dell'autore – e che l'autore, al momento della stesura del proemio, collocabile a ridosso della data di stampa, fosse ancora vivo. Ulteriori elementi, questi, in favore di una smentita della paternità besozziana del testo, non essendo documentato alcun rapporto tra Besozzi e Trivulzio (sebbene questo non ne escluda categoricamente l'esistenza) ed essendo il presunto autore morto nella prima metà del 1609.

Ma a risultare determinante nel processo di attribuzione dell'opera è stata la constatazione che l'autore del *Brancaleone* dovesse avere «conoscenze non secondarie (anche se scherzosamente esibite) di fatti medici, e specificamente di medicina generale»<sup>512</sup>, come testimoniano inequivocabilmente i capitoli iniziali del libro (in cui la madre dell'asino protagonista fornisce al figlio una lunga lista di consigli per mantenere la sanità e prevenire o curare eventuali malattie) ed alcuni passi del proemio. Ciò ha indotto Bragantini a consultare il repertorio settecentesco di Bartolomeo Corte, *Notizie storiche intorno a' medici scrittori milanesi*<sup>513</sup>, dove il nome del medico Giovan Pietro Giussani (o Giussano) è associato a «*Il Brancaleone, racconti piacevoli*»<sup>514</sup>. Le (per la verità scarse) informazioni biografiche contenute nelle *Notizie* forniscono un ritratto compatibile con quello dell'ignoto autore. Attraverso le stesse notizie fornite da Corte, inoltre, prende corpo l'immagine di una triade, che unisce Giussani (presunto autore), Giovan Battista Alzato (stampatore) e Geronimo Trivulzio (curatore e prefatore): all'editore Alzato sono attualmente attribuibili cinque titoli, tre dei quali coinvolgono apertamente Giussani; uno di essi, la *Relazione di Geronimo Trivulzio sacerdote*

---

<sup>512</sup> Bragantini, *Favole della politica* cit., p. 155.

<sup>513</sup> *Notizie storiche intorno a' medici scrittori milanesi, e a' principali ritrovamenti fatti in medicina dagl'italiani. Presentate all'illustrissimo sig. conte d. Carlo Pertusati da Bartolomeo Corte*, in Milano, nella stampa di Giuseppe Pandolfo Malatesta, 1718.

<sup>514</sup> Il breve ritratto di Giussani è ivi, pp. 131-133.

*milanese di un panegirico di monsignor Pietro Giussani delle lodi di San Carlo Borromeo* (1615), chiama poi in causa la terza figura della triade<sup>515</sup>. Alzato e Trivulzio erano dunque entrambi legati alla persona di Giussani: sorta di editore privato, il primo; al suo servizio, probabilmente in qualità di segretario, il secondo (sicuramente fino al 1616 ma plausibilmente fino alla morte di Giussani).

Il *Brancaleone* è così distante, per tematiche ed intenti ma soprattutto per forma e stile, da tutte le altre opere giussaniane, da rendere piuttosto arduo un puntuale confronto. Ciò rende, di fatto, difficilmente attuabile, nel caso specifico, il principio continiano secondo cui ogni discorso attributivo deve partire da fattori esterni, per poi necessariamente essere confermato da quelli interni e formali. Ciò nonostante, Bragantini ha comunque individuato alcuni punti di contatto tra l'opera in questione ed il resto della produzione dell'autore: «[q]uanto i documenti esterni hanno provato», ha concluso lo studioso, «altre opere di Giussani dimostrano compatibilità col *Brancaleone* (contro l'impossibilità, in entrambe le direzioni, dell'attribuzione a Besozzi)»<sup>516</sup>.

Risolta la questione attributiva, diviene pienamente comprensibile la scelta dell'autore del *Brancaleone* di ricorrere ad un crittonimo: Giussani era infatti un sacerdote, per altro molto vicino alla famiglia Borromeo, il cui nome era legato ad opere a carattere sacro o devozionale; inoltre, l'anno di pubblicazione dell'opera, il 1610, fu il medesimo dell'edizione della *Vita di S. Carlo Borromeo*, che Giussani scrisse su incarico della Congregazione degli Oblati e su specifica richiesta del cardinale Cesare Baronio.

Alla luce di quanto sin qui detto, delle dichiarazioni proemiali su cui si è già richiamata l'attenzione («Non l'ho voluto [il *Brancaleone*] dar in luce io stesso per due

---

<sup>515</sup> Bragantini, *Favole della politica* cit., pp. 160 ss.

<sup>516</sup> Ivi, p. 170.



ragioni; l'una, perché conviene lasciarla maturare dal tempo, l'altra, per non aver io a ricevere i colpi delle avvelenate lingue, che latrarebbero contro di me anco senza ragione»<sup>517</sup>) e della prefazione trivulziana, è ragionevole ipotizzare che il testo fosse stato concepito nell'ottica di una circolazione limitata, all'interno di una cerchia ristretta, come confermerebbe la fattura stessa del libro: «[s]i tratta [infatti] di una stampa con tutti gli stigmi esterni del manufatto condotto in economia e diretto a un consumo non colto [...], che verosimilmente dovette essere prodotta in un numero ridotto di esemplari, e comunque per una fruizione immediata»<sup>518</sup>. È inoltre verisimile che entro tale cerchia la paternità del testo fosse ben nota; il crittonimo aveva dunque la funzione di celare l'identità dell'autore ad eventuali lettori non previsti (e non graditi).

In conclusione, per una serie di ragioni che verranno chiarite successivamente, il *Brancaleone* si presentava come testo eversivo e potenzialmente pericoloso, in ogni caso scomodo per un autore noto soprattutto per le sue opere a carattere sacro e che in quegli stessi anni stava lavorando alla biografia di san Carlo Borromeo. L'opera imponeva, pertanto, il ricorso ad una maschera affidabile e coprente: la prima forma di camuffamento adottata da Giussani è costituita dal *nom del plume*, che celava l'identità autoriale ed al contempo, vista la sua etimologia<sup>519</sup>, costituiva un chiaro ammiccamento al lettore.

---

<sup>517</sup> Giussani, *Il Branceleone* cit., p. 19.

<sup>518</sup> Bragantini, *Favole della politica* cit., p. 138.

<sup>519</sup> Cfr. nota 503.

## 2. *A volto scoperto.*

Giovan Pietro Giussani (o Giussano)<sup>520</sup> nacque a Milano negli anni tra il 1548 ed il 1552, da una illustre famiglia ambrosiana; figlio del senatore Ottone Giussani e di Susanna Vegio, a sua volta figlia di un archiatra e senatore (Scipione Vegio), fu (probabilmente) il primo di dodici fratelli. Laureatosi in filosofia e medicina, fu accolto nel Collegio dei nobili medici il 19 maggio 1572<sup>521</sup>. Durante la grande peste, che sconvolse la città di Milano nel 1576, mostrò energia e capacità di intervento lodevoli. Come si evince dalla biografia di Carlo Borromeo (Arona, 1538 – Milano, 1584) scritta dallo stesso Giussani, egli fu accanto al prelado nelle fasi più acute del contagio e fu forse proprio questa esperienza a spingerlo, cessata l'epidemia, ad abbandonare lo stato secolare.

Giussani fu ordinato suddiacono da Carlo Borromeo il 24 settembre 1580, diacono il 17 dicembre dello stesso anno e sacerdote il 18 febbraio 1581<sup>522</sup>. Stando alle dichiarazioni giussaniane contenute nella prefazione *Ai lettori* della biografia del santo, egli avrebbe conosciuto Borromeo da giovanissimo, addirittura nel 1560; che si tratti di

---

<sup>520</sup> Si accoglie qui la forma Giussani, maggioritaria nei frontespizi delle opere ed esclusiva nelle lettere indirizzate al cardinal Federico Borromeo.

Le informazioni biografiche sulla figura di Giovan Pietro Giussani sono scarse e farraginose, per lo più affidate a repertori eruditi, spesso inattendibili. Per secoli, l'interesse per il milanese è scaturito quasi unicamente dal suo ruolo di intimo e biografo di Carlo Borromeo; a ciò si aggiunga la centenaria confusione (e sovrapposizione) tra la sua figura e quella di Anton Giorgio Besozzi, tradizionalmente ed erroneamente considerato autore del *Brancaleone*. Tra i contributi sei-settecenteschi tuttora di qualche utilità, si segnalano l'*Ateneo dei letterati milanesi, adunati dall'abate don Filippo Picinelli milanese nei Canonici Regolari Lateranensi teologo*, in Milano, nella stampa di Francesco Vigone, 1670, pp. 321-322; e le *Notizie storiche intorno a' medici scrittori milanesi, e a' principali ritrovamenti fatti in medicina dagli italiani. Presentate all'illustrissimo sig. conte d. Carlo Pertusati da Bartolomeo Corte*, in Milano, nella stampa di Giuseppe Pandolfo Malatesta, 1718, pp. 131-133. Si vedano poi Carlo Marcora, *La storiografia dal 1584 al 1789, in San Carlo e il suo tempo: atti del convegno internazionale nel IV centenario dalla morte (Milano, 21-26 maggio 1984)*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1986, 2 voll., I, pp. 37-75: 53-54 e 69-75; Bragantini, *Favole della politica* cit.; la nota biografica dello stesso Bragantini premessa alla sua edizione critica del *Brancaleone*, Giussani, *Brancaleone*, cit., pp. LXXXVIII-XCII; e la voce Giussani, Giovan Pietro, in DBI, LVII, pp. 157-161.

<sup>521</sup> Questa data, certa, rende l'ipotesi della nascita nel 1548 la più verisimile: l'iscrizione al Collegio risulterebbe altrimenti alquanto prematura, cfr. Bragantini, *Favole della politica* cit., p. 159, n.

<sup>522</sup> ASDM (=Archivio Storico Diocesano di Milano), *Ordinazioni 1580-1586*, R. 5.

un dato attendibile o meno, è certo che il milanese divenne, negli anni, intimo del cardinale, ricoprendo mansioni di consigliere e segretario ed affiancandolo in vari uffici e funzioni ecclesiastiche fino alla morte del prelato, nel 1584. Al suo servizio dimostrò spiccate doti organizzative e notevole capacità amministrativa, che gli permisero di ricoprire incarichi di prestigio anche dopo la scomparsa del Borromeo: fu infatti coinvolto nella gestione del collegio elvetico; fu economo dell'arcivescovo di Milano Gasparo Visconti tra il 1588 ed il 1590 e depositario delle entrate nella mensa arcivescovile della città ambrosiana nel 1591. Alla fine del 1605 fu incaricato dalla Congregazione degli Oblati e dal cardinale Cesare Baronio di allestire la biografia di Carlo Borromeo, a conferma della consuetudine ed intimità che aveva avuto con il prelato. Una certa familiarità dovette averla anche con il cugino di quello, il cardinale Federigo Borromeo (Milano, 1564 - 1631), se questi lo nominò rappresentante del clero cittadino presso il Collegio dei Conservatori della Biblioteca Ambrosiana di Milano, la cui seduta inaugurale si tenne il 7 settembre 1610. In quello stesso anno fu pubblicata la sua *Vita di S. Carlo Borromeo*, che ottenne straordinario successo ma si guadagnò pure dure critiche; queste contribuirono ad abbattere un carattere già suscettibile e spinsero Giussani a ritirarsi in una volontaria solitudine nella villa di famiglia presso Monza, dove si spense nel 1623.

Giussani fu autore relativamente tardivo e tendenzialmente restio alla pubblicazione; *Brancaleone* a parte, la sua produzione può essere suddivisa in tre filoni principali: opere agiografiche, (due) biografie arcivescovili, scritti devoti e di istruzione religiosa. Le opere appartenenti a quest'ultimo filone – composte tutte tra il 1593 ed il 1609 – sono state concepite per un consumo medio, se non popolare; in effetti, la «produzione di Giussani [...] è quasi integralmente da inscrivere nell'opera di coinvolgimento delle classi nobiliari in favore di una vasta devozione popolare, tratto

caratteristico della politica ecclesiastica e dell'azione pastorale di Carlo Borromeo»<sup>523</sup>. Come accennato, dei non pochi scritti giussaniani, alcuni mostrano diverse affinità con il *Brancaleone* o sembrano anticiparne alcuni aspetti e peculiarità. Si pensi, ad esempio, all'*Istruzione a' padri*, pubblicata a Milano nel 1603<sup>524</sup>, in cui è proposta la (non certo inedita) analogia tra il governo della famiglia e l'esercizio del potere politico: il ruolo del *pater familias* è assimilato a quello di un sovrano assoluto, il quale deve però mostrare «amore e piacevolezza verso i sudditi»<sup>525</sup>; concetto analogo tornerà nel *Brancaleone*. Ma, soprattutto, dall'*Istruzione* emerge la predilezione autoriale per la favola esopica, di cui è asserita l'efficacia pedagogica, che tanta rilevanza assumerà nella successiva opera narrativa. Dalla *Vita di Filippo Archinto arcivescovo di Milano*, pubblicata a Como nel 1611<sup>526</sup>, traspare invece l'interesse dell'autore per il mondo delle legazioni e delle manovre diplomatiche, che riempirà tante pagine del *Brancaleone*.

Nonostante la sua consistenza, per secoli tutta la produzione giussaniana è rimasta nell'ombra del suo *opus magnum*, la *Vita di S. Carlo Borromeo*, pubblicata a Milano nel 1610, in occasione della canonizzazione del prelado e pochi mesi prima della stampa del *Brancaleone*<sup>527</sup>. Nella dedica a Paolo V da parte della Congregazione degli Oblati di S. Ambrogio, la scelta del biografo è motivata con l'intimità e la familiarità che questo aveva avuto con il santo. Nella prefazione *Ai lettori*, invece, è lo stesso Giussani a chiarire alcune scelte autoriali: anzitutto, la sua biografia era stata scritta con estremo rigore

---

<sup>523</sup> Giussani, *Il Brancaleone*, cit., p. XCIII.

<sup>524</sup> *Istruzione a' padri, per saper ben gouernare la famiglia loro Scritte dal sig. Pietro Giussano*, in Milano, appresso la Compagnia de Tini, & Filippo Lomazzo, 1603. Nella dedica a Federico Borromeo, a firma di Giovan Francesco Besozzo, ivi, pp. III-IV n. n., è ribadita la fedeltà dell'autore a Carlo Borromeo ed assicurata la stessa devozione al cugino di quello, dedicatario dell'opera.

<sup>525</sup> Ivi, p. 52. Il concetto è ripreso in *Brancaleone*, XXXIV, 34-37, cfr. Giussani, *Il Brancaleone*, cit., pp. 223-224.

<sup>526</sup> *Vita dell'illustrissimo et reuerendissimo monsignor Filippo Archinto Arciuescouo di Milano di gloriosa memoria diuisa in doi libri Descritta dal dottor Gio. Pietro Giussano patricio & sacerdote milanese*, in Como, appresso Ieronimo Frova, 1611.

<sup>527</sup> *Vita di s. Carlo Borromeo, prete cardinale del titolo di Santa Prassede, arcivescouo di Milano. Scritta dal dottore Gio. Pietro Giussano nobile milanese*, in Roma, nella Stamperia della Camera apostolica, 1610. L'autografo è conservato presso la Biblioteca Ambrosiana di Milano (segnatura: F. 185 inf.).

cronologico (maggiore rispetto alle altre vite del santo allora in circolazione); su consiglio del cardinal Baronio, poi, Giussani aveva tradotto dal latino al volgare lettere e brevi pontifici, affinché fossero accessibili alla totalità dei lettori. La *Vita* ebbe straordinaria fortuna, diffusione su scala europea e numerose ristampe (anche in traduzione)<sup>528</sup>, ma raccolse altresì severe critiche, in particolare dal vescovo di Novara Carlo Bascapè. Questi giudicò l'opera mal scritta, imprecisa e di scarso rigore scientifico-documentario, accusando inoltre l'autore di incompetenza e presunzione. Giussani si giustificò imputando errori e sviste agli stampatori e ad interventi di terzi da lui non autorizzati e provvide personalmente alla riedizione del testo con le opportune correzioni<sup>529</sup>.

### 3. *All'origine del testo: fonti, antecedenti, reminiscenze.*

Il ricorso al crittonimo e la circolazione (volutamente) limitata del romanzo hanno fatto sì che testo ed autore rimanessero pressoché ignoti – per quanto è dato sapere – alla maggior parte dei romanzieri, dei critici e degli eruditi di epoca barocca, nei cui scritti non vi è cenno alcuno al *Brancaleone* o a Giussani. La prima menzione del testo di cui si è attualmente a conoscenza si trova nel *Traité de l'origine des romans* di Pierre Daniel Huet (1670); l'opera è citata in un rapido *excursus* dedicato ad alcune favole milesie, a Luciano, ad Apuleio e al Cervantes de *El coloquio de los perros*, e a proposito di essa si legge: «Il *Brancaleone* imita probabilmente l'*Asino* di Luciano, o quello di Apuleio. Si tratta di una finzione italiana, divertentissima, e molto arguta»<sup>530</sup>. Nonostante la formula

---

<sup>528</sup> L'opera fu ristampata, in edizione rivista e corretta dallo stesso autore, a Brescia nel 1611; in traduzione tedesca a Freyburg nel 1618; a Roma nel 1679; in traduzione latina a Milano nel 1751; a Monza nel 1856; in traduzione inglese a Londra nel 1884.

<sup>529</sup> *Vita di S. Carlo Borromeo prete cardinale del titolo di Santa Prassede arcivescovo di Milano. Scritta dal dottore Gio. Pietro Giussano. Nella quale oltre le attioni e miracoli fatti in vita da esso Santo, si disciurano anco quelli operati dopò la morte, & canonizatione sua. Nouamente dall'istesso autore reuista & purgata d'alcuni errori che sono nell'editione romana*, in Brescia, per Bartolomeo Fontana, 1611.

<sup>530</sup> Tr. It. Pierre Daniel Huet, *Trattato sull'origine dei romanzi*, a cura di Ruggero Campagnoli e Yves Hersant, Torino, Einaudi, 1977, p. 22.

dubitativa con cui è espressa, la presunta derivazione del *Brancaleone* dall'*Asino* di Luciano e, soprattutto, dalle *Metamorfosi* di Apuleio, sostenuta dal francese, ha inaugurato una linea interpretativa che sarebbe stata seguita pedissequamente da studiosi e critici successivi, contribuendo ad una generale mis-interpretazione del testo giussaniano. Quest'ultimo, in effetti, tanto con l'opera greca quanto con la latina non ha in comune molto più che l'animale protagonista – nel *Brancaleone*, per altro, non vi è traccia di metamorfosi – ed alcune tecniche di gestione dell'intreccio, le quali, tuttavia, più che derivare dai presunti ipotesti, presentano con essi aspetti comuni, giustificabili con la fortuna europea di certi modelli narrativi.

Se il debito nei confronti dei due testi classici, Apuleio *in primis*, deve essere di molto ridimensionato – ancorché, naturalmente, non azzerato – operazione non dissimile deve essere condotta in relazione al *Decameron*, campione della tradizione novellistica entro cui l'opera di Giussani è stata talora ascritta. A ben guardare, infatti, il credito nei confronti di Boccaccio – così come, del resto, nei confronti della produzione novellistica del XVI secolo, con Straparola e Firenzuola in prima linea – è pressoché inesistente: anzitutto, come verrà chiarito in seguito, pur presentando diversi punti di contatto con la novellistica, il testo secentesco rientra pienamente nel genere romanzesco; manca, poi, la cornice, elemento fondamentale dell'opera boccacciana, cui Giussani ha preferito la semplice addizione, nel tronco della vicenda principale, di episodi novellistici affidati a narratori di secondo grado (la madre dell'asino, l'ortolano, gli operai, un anziano asino, e via dicendo); infine, il peculiare rapporto tra narrazione e commento che contraddistingue il *Decameron* salta completamente nel *Brancaleone*, in cui la de-allegorizzazione è demandata quasi sempre all'autore, che interviene in prima persona, interrompendo la diegesi ed aprendo ampie digressioni metanarrative (ne è esempio

clamoroso il capitolo XXVII, che costituisce un vero e proprio secondo appello *Al lettore*).

Viceversa, decisamente prioritario nella genesi dell'opera risulta il modello esopico, evidente nella prosopopea animale, nella “sentenza finale” – invero qui «diluita in un'emulsione argomentativa discendente in linea retta dalla trattatistica politica controriformistica»<sup>531</sup> – e nel riuso di singoli apologhi dell'autore greco<sup>532</sup>. D'altro canto, il genere apologetico, di derivazione esopica, aveva avuto grande fortuna europea tra Cinque e Seicento e lo stesso Giussani aveva segnalato il valore educativo dell'apologo morale già nell'*Istruzione a' padri* del 1603<sup>533</sup>. Altrettanto significativo appare il debito nei confronti del *Pañcatantra*<sup>534</sup>, attraverso la trafila inaugurata circa un secolo prima da Firenzuola e Doni: il modello sanscrito permetteva di veicolare un doppio-fondo di natura politica senza ricorrere alla «moralità esplicita». Nella prima parte del *Brancaleone*, dove domina l'allegoria morale, si registra una leggera prevalenza del modello esopico su quello sanscrito – o un sostanziale equilibrio tra i due; al contrario, nella seconda parte del romanzo (a partire dal capitolo XXXIII), in cui il messaggio politico si fa prioritario, si riscontra una netta prevalenza del *Pañcatantra*. In sostanza, Giussani si richiamava ad «una *koinè* favolistica europea il cui lineamento peculiare [era] costituito dall'adeguamento dell'apologo al territorio del politico»<sup>535</sup>; così facendo, egli riuscì a plasmare un'opera in cui le due istanze, morale e politica, convivessero perfettamente.

---

<sup>531</sup> Bragantini, *Favole della politica* cit., p. 139.

<sup>532</sup> Si deve probabilmente ad Huet e alla linea interpretativa da lui inaugurata, la (parziale) esclusione del *Brancaleone* dallo sterminato mare del riuso esopico. Per la puntuale segnalazione dei singoli passaggi in cui sono riproposti materiali esopici si rinvia all'edizione critica del testo curata da Bragantini: Giussani, *Il Brancaleone* cit.

<sup>533</sup> Cfr. *supra*.

<sup>534</sup> Il *Pañcatantra* (“I cinque libri” o “Le cinque dottrine”) è la più celebre silloge novellistica indiana. Testo risalente ad un periodo di tempo non anteriore al II sec., è tramandato da redazioni sanscrite di molto posteriori (XII sec.) o contenuto, sotto forma di silloge, in altre opere, risalenti all'XI secolo. L'opera, articolata in racconti prosastici, intervallati da strofe per lo più a carattere gnomico, si presenta come vero e proprio trattato politico (e morale) per l'educazione del re e dei ministri.

<sup>535</sup> Giussani, *Il Brancaleone* cit., p. LXX.

Ma ai due modelli principali, costituiti da Esopo e dal *Pañcatantra*, si affianca una fitta costellazione di fonti che si potrebbero definire “secondarie”: le pagine del *Brancaleone* abbondano infatti di rimandi ad autori e testi cardine della letteratura classica – da Cicerone (la cui presenza è evidente soprattutto nel proemio) a Ovidio, da Seneca (presenza costante nel *Brancaleone*, come nelle altre opere di Giussani, ed autore tra i più riutilizzati tra Cinque e Seicento) a Tacito – ed umanistica – da Poggio Bracciolini, con il suo *Liber facetiarum*, al Panormita; e fanno riferimento alla gestione spavalda di generi letterari diversi e distanti tra loro, dalla trattatistica politica post tridentina, con Giovanni Botero e Giusto Lipsio in prima linea, all’emblematica, con particolare riferimento agli *Emblemata* di Andrea Alciato (1531); dall’aneddotica antica ai repertori di sentenze, detti e proverbi; dagli adagi popolari alla letteratura villanesca. Si tratta, evidentemente, di una fitta messe di materiale eterogeneo, su cui Giussani interveniva in un continuo e cospicuo processo di rielaborazione (raramente singoli episodi o elementi sono riconducibili a fonti certe ed univoche), rimaneggiando i propri modelli e riassembleandoli, inframezzati a materiale inedito, in una «disposizione multifocale»<sup>536</sup>, dando così origine ad un vero e proprio *pastiche*.

Il *Brancaleone* si configura dunque come prodotto *sui generis* nel panorama narrativo del primo seicento italiano: «una storia-ponte [quella dell’animale protagonista] sostenuta dall’incastonamento di altre vicende, rilevabili nella loro specifica morfologia, interrotte da flussi improvvisi di oralità diffusa come di abrupti interventi della voce d’autore, striate da venature trattatistiche»<sup>537</sup>.

Nonostante l’evidente tendenza digressiva dell’opera, in cui si susseguono *excursus* narrativi – resoconti, storielle, apologhi, novelle, che arrivano a coprire porzioni di testo

---

<sup>536</sup> Ivi, p. XL.

<sup>537</sup> *Ibidem*.



considerevoli (si pensi al macroscopico caso della “storia degli asini”, che si estende per ben sette capitoli, dal XX al XXVI) – e metanarrativi – interventi extradiegetici a carattere esplicativo-didascalico – non si ritiene sussistano dubbi sull’appartenenza del *Brancaleone* al genere romanzesco: la «certa e fedele relazione della vita d’un certo animale» costituisce collante più che sufficiente a contenere le spinte centrifughe degli inserti digressivi, narrativi o metanarrativi<sup>538</sup>.

L’opera ripercorre le vicende della vita del protagonista, configurandosi come sorta di *Bildungsroman* negato, dal momento che la formazione (politica) dell’asino è impedita dalla prematura morte dell’animale. A proposito del libro giussariano, inoltre, non è possibile parlare propriamente di romanzo picaresco: sebbene, infatti, con quest’ultimo condivide l’organizzazione delle sequenze narrative, l’escursione sociale (l’asino passa attraverso vari padroni, di diverso *status* sociale) e l’agglomerazione attorno alle vicende del protagonista; non ne presenta la tipica narrazione in prima persona ed introduce l’elemento, inedito per il genere picaresco, della prosopopea animale. Infine, nonostante i suoi forti caratteri di modernità, al libro manca l’introiezione (ironica) del racconto moderno, alla maniera del *Quijote*. Ciò nonostante, il *Brancaleone* è opera romanzesca a tutti gli effetti, ascrivibile – come si dimostrerà adeguatamente – al sottogenere del romanzo politico.

---

<sup>538</sup> Ivi, p. 19.

#### 4. *Il Brancaleone ovvero l'educazione (politica) di un asino.*

L'opera narrativa di Giussani si apre con la dedica dell'editore, Giovan Battista Alzato, al gentiluomo romano Carlo Antonio Roma<sup>539</sup>, cui fanno seguito la prefazione *Alli benigni lettori* del curatore Geronimo Trivulzio ed un lungo proemio autoriale. Tralasciando per il momento il ricco apparato paratestuale e limitandosi ad una interpretazione letterale del testo, il *Brancaleone* racconta «[...]la vita d'un certo animale», come annuncia lo stesso autore in sede proemiale<sup>540</sup>. La narrazione è articolata in trentanove capitoli, tutti preceduti da una lapidaria rubrica; a rigore, i capitoli narrativi sarebbero trentotto, costituendo il ventisettesimo una lunga pausa diegetica e configurandosi come vero e proprio (secondo) proemio – non a caso la rubrica recita “Al lettore” – in cui l'autore, sulla scia di Boccaccio (*Decameron*, Introduzione alla IV giornata), interrompe il resoconto delle vicende dell'animale protagonista, prende la parola in prima persona e si concede una serie di commenti ed osservazioni.

Il romanzo si apre con l'arrivo in Sardegna di un mercante fiorentino, il quale acquista un asino (dotato di senno e di parola) per conto di un compare [Capitolo I].

La madre dell'animale, la notte precedente il commiato, fornisce al figlio una lunga e dettagliata serie di consigli medici, per preservare la sanità del corpo [Capitolo II], e di suggerimenti pratici, utili per la sanità dell'anima [Capitolo III e V]; gli narra inoltre la “storia dei topi” per metterlo in guardia contro il peccato di gola [Capitolo IV]<sup>541</sup>.

---

<sup>539</sup> In realtà la famiglia Roma è solidamente attestata in area milanese da ben prima del *Brancaleone*. Originariamente si tratta di uno dei rami della famiglia Orsini di Roma, ma la forma prevalente è, come qui, Roma; ciò indica l'ormai completamente avvenuta assimilazione al territorio milanese.

<sup>540</sup> Giussani, *Il Brancaleone* cit., p. 19.

<sup>541</sup> All'interno della digressione narrativa sulla storia dei topi, si inserisce un'ulteriore digressione, costituita dal racconto di un apologo di ascendenza esopica, offerto da uno dei topi, ivi, pp. 44-46.

L'asino è quindi condotto a Firenze, dove il mercante lo consegna al compare, il quale a sua volta lo affida ad un ortolano [Capitolo VI]. Durante la permanenza nella vigna, l'animale assiste ad un discorso tra operai, in cui sono duramente criticati «gentiluomini e ricchi»<sup>542</sup>. La dissertazione è interrotta dall'ortolano, che propone di narrare, a turno, una novella piacevole ed edificante; inizia egli stesso con un racconto che ripercorre la vita del padre [Capitolo VII], all'interno del quale si innesta la “novella della pioppa” [Capitolo VIII].

Si susseguono quindi le novelle proposte dagli operai, che si configurano come vere e proprie favole, prevedendo l'esplicitazione della morale: la “novella d'un ladro” [Capitolo IX], quella che narra la disgrazia capitata all'amico di uno degli operai [Capitolo X], quella sull'ingenuità dei contadini [Capitolo XI], due novelle sul contrasto tra ingenuità e furbizia [Capitolo XII] e, infine, la “novella del sole” [Capitolo XIII].

Dopo una sorta di *summa* delle morali delle novelle precedentemente esposte, rientra finalmente in scena l'asino protagonista – eclissatosi al Capitolo VIII – che viene bardato per la cavalcatura. Trattato con sommi onori e con attenzioni degne di un cavallo, l'animale inizia ad insuperbirsi [Capitolo XIV] e a ribellarsi al padrone, che incarica l'ortolano di venderlo [Capitolo XV]. Quest'ultimo si lascia andare ad un'invettiva contro l'alterigia nobiliare e narra al padrone la “novella del mercante avaro e del diavolo” [Capitolo XVI], seguita da altre tre novelle sull'ingenuità [Capitolo XVII]. Conduce quindi l'animale al mercato, dove racconta la “novella degli asini arsi vivi”, per dimostrare come l'animale sia intelligente ed intenda il linguaggio umano (tanto da commuoversi di

---

<sup>542</sup> Ivi, p. 55.

fronte alla triste sorte capitata ai suoi simili). L'empatia dell'equino mette tuttavia in fuga un probabile acquirente [Capitolo XVIII].

Il protagonista è finalmente acquistato da un contadino, nella cui stalla incontra un anziano asino che, dopo aver pronunciato pesanti critiche contro i ricchi, accusati di crudeltà ed ingratitudine, e contro gli oziosi, inizia un racconto a scopo didattico [Capitolo XIX].

Si tratta della "storia degli asini" [Capitoli XX-XXVI]: una piccola delegazione di asini, durante una fiera, si reca dal capo della comunità, chiedendo il suo aiuto per liberare l'intera specie dallo stato di servitù in cui vive; essa è infatti assoggettata al genere umano. Il capo convoca un consiglio di animali fidati (sorta di consiglio di stato), da cui sono individuate le due cause principali della cattività asinina e prospettate due possibili soluzioni: la prima causa è di ordine naturale – gli asini sono, per loro stessa natura, inferiori agli uomini, dunque subordinati ad essi – e non permette altro rimedio che una supplica a Giove; la seconda causa è individuata invece nella crudeltà della specie umana, cui si può porre rimedio unicamente con una ribellione generale. Si stabilisce allora di convocare una congregazione di esperti (sorta di consulta), per discutere la questione e prendere una decisione in merito. Il consiglio di saggi esamina le ipotesi risolutive avanzate dal consiglio di fidati e giudica sconveniente ribellarsi all'uomo e stringere alleanza con altre specie animali; approva invece la proposta di inviare un'ambasceria a Giove e convoca un consiglio generale di tutti gli asini cui sottoporre la delibera ed affidare la nomina degli ambasciatori. Il procedimento decisionale, in apparenza democratico, si trasforma presto in un'imposizione autoritaria, laddove il capo degli asini fa in modo di trasformare la consultazione in una mera formalità: servendosi dell'abilità oratoria di un complice, fa in modo che l'assemblea approvi la proposta senza poterla effettivamente discutere. A nulla valgono i disperati tentativi di un anziano asino di

dissuadere la comunità, se non a posticipare di un giorno la votazione. Il capo degli asini, su consiglio dei suoi più stretti collaboratori, ricorre allora all'inganno, riuscendo ad ottenere l'approvazione della mozione e ad orchestrare altresì l'elezione degli ambasciatori, tra i quali sono nominati egli stesso ed alcuni dei suoi. La delegazione si reca da Giove e presenta l'ambasciata; la divinità dapprima reagisce con indignazione, poi si prende gioco dei delegati, promettendo di esaudire le richieste asinine, a patto che gli asini riescano a generare «sopra la terra un fiume corrente con la [loro] orina»<sup>543</sup>. L'ampia digressione narrativa si conclude con l'esplicitazione della morale dell'intera storia.

Si inserisce a questo punto del libro il secondo proemio [Capitolo XXVII], in cui sono riassunti tutti gli insegnamenti morali e politici desumibili dalle vicende della comunità asinina.

Riprende quindi la narrazione principale: il contadino che ha acquistato l'asino dall'ortolano dichiara al suo padrone, un nobile fiorentino, che l'animale possiede la capacità di prevedere il tempo atmosferico ed il nobiluomo toscano acquista immediatamente l'asino per le sue doti di astrologo [Capitolo XXVIII]. Il salto sociale insuperbisce l'equino, dimentico dei saggi consigli materni, e lo rende invisibile agli altri animali domestici di proprietà del nobile. Triste ed emarginato, si confida con il cane di casa, che gli consiglia di imitare i suoi comportamenti, i quali gli garantiscono una serie di privilegi da parte del padrone [Capitolo XXIX]. Per replicare gli atteggiamenti del cane e dimostrare la sua benevolenza, tuttavia, l'asino finisce involontariamente per mordere il padrone ed è restituito al contadino [Capitolo XXX].

---

<sup>543</sup> Ivi, p. 175.

Frattanto la Toscana è scossa da una serie di tumulti, seguiti all'arrivo di soldati spagnoli nella regione: gli animali si ritrovano improvvisamente liberi; tutti si danno alla fuga, tranne il protagonista, che, nel suo vagabondare, si imbatte in un soldato iberico. Questi diviene il suo nuovo padrone e lo barda in modo tale da renderlo irriconoscibile [Capitolo XXXI]. Quando, poco dopo, il soldato è ucciso da due montanari, l'asino riesce finalmente a sottrarsi dallo stato di schiavitù [Capitolo XXXII].

A questo punto, attraverso un *flashback* che catapulta il lettore al tempo di Lorenzo il Magnifico, è narrata "la storia della repubblica degli animali" [Capitoli XXXIII e XXXIV]: un leone, donato al Medici dal re di Svezia, si ritrova improvvisamente libero e prende a vagare per la foresta insieme a due scimmie, che lo riconoscono spontaneamente come loro signore. Un volpone lo scorge uccidere un orso, ne intuisce la forza fisica e gli offre i propri servigi; raduna quindi il consiglio degli animali e convince la comunità ad accettare il leone come proprio re. Il leone, eletto sovrano, organizza la corte, assegnando i ruoli e nominando i propri collaboratori, ma il potere effettivo è detenuto dal volpone, che assume la carica di grancancelliere.

Conclusosi il resoconto in forma di analessi, rientra in scena l'asino protagonista. Avvisati da una lepre dell'arrivo di un animale sconosciuto, il leone e la volpe gli vanno incontro e, non riconoscendolo a causa della sua bizzarra bardatura, ne sono atterriti. L'asino uccide allora la volpe e mette in fuga il leone, non rivelando la sua identità [Capitolo XXXV]. Il lupo, tuttavia, lo riconosce dall'odore e convince il leone a riprendere coraggio e farsi di nuovo incontro allo sconosciuto. Stavolta è la sorte a correre in aiuto del protagonista: questi, scivolando con gli zoccoli sulla pietra, produce delle scintille che terrorizzano i suoi nemici, i quali, ignorandone la causa fisica, interpretano il fenomeno come frutto di sovranaturali poteri dello strano animale. A questo punto, l'asino chiede al leone di uccidere il lupo in cambio della sua amicizia e si presenta come

«il Brancaleone, [...] monarca di tutte le bestie, tanto volatili come terrestri»<sup>544</sup>. Il leone non può far altro che sottometterglisi [Capitolo XXXVI].

Brancaleone ed il leone viaggiano insieme per il regno animale, quando si imbattono in un fiume e cercano un ponte per attraversarlo. Il leone passa agevolmente sull'altra sponda mentre il protagonista, che come tutti gli asini ha paura dell'acqua, scivola e riesce a mettersi in salvo solo grazie all'intervento del leone; scaltramente, tuttavia, inventa una fantasiosa scusa per giustificarsi e ne approfitta per offrire una lezione di buon governo [Capitolo XXXVII]. Mentre la coppia riprende il proprio cammino, si sente il canto di un gallo, che spaventa il leone; Brancaleone, per dimostrare la propria superiorità e guadagnare la riconoscenza del compagno, uccide il gallo e con lui la gallina [Capitolo XXXVIII]. Poco dopo, tuttavia, resta impantanato in una palude ed il leone deve di nuovo intervenire per salvarlo. Ben presto però i ruoli si invertono nuovamente, quando il protagonista, dopo aver fomentato lo scontro tra il leone ed una mosca, deve intervenire in prima persona per uccidere l'insetto e mettere in salvo il leone. È a questo punto che Brancaleone intuisce che il compagno rappresenta per lui una minaccia e gli tende una trappola, della quale rimane però vittima egli stesso: incita il leone a divorare un bambino, le cui urla sono udite dai contadini, che accorrono ed uccidono entrambi gli animali (l'asino, effettivamente innocuo, viene tuttavia scambiato a sua volta per un leone e per questo motivo abbattuto).

---

<sup>544</sup> Ivi, p. 239.

### 5. *Nel labirinto della narrazione.*

Le peculiarità genetiche ed ontologiche del romanzo in questione rendono oltremodo complessa, ma al contempo estremamente preziosa, una sua analisi narratologica.

Per orientarsi in un percorso sì impervio, è utile affrontare il discorso a partire da alcune categorie prese in prestito dalla semiotica: l'autore empirico (o reale) del *Brancaleone*, Giovan Pietro Giussani, ha scelto di mantenere celata la propria identità ed ha costruito l'immagine fittizia dell'autore implicito (o modello), attribuendogli il nome di Latrobio e l'identità di un filosofo; tale autore implicito, a sua volta, ha negato la paternità dell'opera, dichiarandosene solo estensore («essendomi venuto a notizia una certa e fedele relazione della vita d'un certo animale, la quale potrà esser di esempio e documento a molti, l'ho voluto scrivere ordendo e tessendo una bella istoria»<sup>545</sup>) e declinando così ogni responsabilità, secondo il tradizionale motivo delle carte ritrovate. L'autore empirico è stato dunque costretto a creare il suo *alter ego* implicito, nell'eventualità che il lettore empirico (o reale) si rivelasse diverso dal lettore implicito (o modello) da lui immaginato, da individuarsi, auspicabilmente, entro una cerchia ristretta e "fidata" di fruitori.

Tra autore (empirico o implicito) e narratario (sia esso lettore reale o lettore modello) si inserisce, poi, come di consueto, il narratore, figura altrettanto complessa e camaleontica nell'universo brancaleoniano.

Così come esiste una narrazione principale, la «certa e fedele relazione della vita d'un certo animale»<sup>546</sup>, esiste, nel romanzo, un narratore principale. Sin dall'*incipit* del

---

<sup>545</sup> Ivi, p. 19.

<sup>546</sup> Giussani, *Il Brancaleone*, cit. p. 19.



testo<sup>547</sup>, si apprende che si tratta di un narratore eterodiegetico ed onnisciente, che conosce i fatti più e meglio di qualsiasi personaggio, ivi compreso il protagonista, e li riferisce in terza persona; per quanto riguarda il punto di vista della diegesi principale si può pertanto parlare di focalizzazione zero<sup>548</sup>. Tale narratore, talvolta, interviene direttamente nella narrazione, interrompendo la diegesi ed aprendo parentesi metanarrative a carattere esplicativo, riflessivo o didascalico. L'esempio più vistoso di tale prassi è rappresentato dal più volte citato capitolo XXVII, interamente occupato da un intervento extradiegetico del narratore, che si rivolge *Al lettore* in prima persona:

Da questa istoria [la storia degli asini, che occupa i capitoli XX-XXVI], se bene ella pare una cantafavola, potrà però il lettore imparare varii e utilissimi documenti e avvertimenti; e questi ho voluto qui notare, quantunque si devii alquanto dall'istoria. Da quell'asino che volse fare del quamquam, ed esser capo della republica asinaria, e si volse promettere cose impossibili, s'intende come il fumo dell'ambizione suole acciecare gli occhi dell'intelletto in modo tale, che non si puote poi discernere tra il vero e il falso, e tra il bene e il male [...]. Da quell'astuto muletto che diede quel consiglio per far riuscir nel consiglio il bramato effetto, il quale in fatti riuscì, s'intende come, in quelle republiche nelle quali risiedono per capo persone mal affette, suole il più delle volte la malizia vincer la sapienza, o la vera prudenza, in modo tale che si veggono sovente nascere partiti troppo perniciosi per la republica [...]. Da quelli numerosi asini che...<sup>549</sup>

Gli interventi metanarrativi, tuttavia, non sono sempre così vistosi: talvolta essi compaiono camuffati all'interno della narrazione, come accade al capitolo XIV, laddove

---

<sup>547</sup> «La Sardegna è un'isola con titolo di regno posta nel Mare Mediterraneo in quel seno che si chiama Mar Leone, ed è delle adiacenti all'Italia a dirimpetto della Toscana [...]. Verso la parte australe di essa [...] giace un'isoletta, che [...] ora si chiama Asinaria, per la razza de gli asini che in essa si vede, i quali sono i migliori del mondo, sì per la fortezza loro, quanto ancora perché sono disciplinabili [...]. Ora, essendo andato in Sardegna un mercante fiorentino per sue facende, ebbe in commissione da un suo compare, persona nobile, di matura età e di natura quieta, di comprare uno di questi asini de i più belli per servirsene ne i suoi bisogni, dovendo cavalcar sovente ad una sua villa. Andò questo alla detta isoletta per caparne uno a modo suo e ne fece la dovuta diligenza...», ivi, pp. 25-27.

<sup>548</sup> Per un approfondimento delle categorie narratologiche qui prese in considerazione si veda in particolare Gerard Genette, *Figures*, 3 voll., Paris, Editions du Seuil, 1966-1972, tr. it. *Figure. Retorica e strutturalismo*, Torino, Einaudi, 1969; *Figure II. La parola letteraria*, Torino, Einaudi, 1972; *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1976.

<sup>549</sup> Giussani, *Il Brancaleone*, cit., pp. 177-178. Segue un puntuale elenco degli insegnamenti desumibili da singoli passi della storia precedentemente narrata, che, nel loro insieme, costituiscono la *morale explicata* della "storia degli asini".

il narratore, mantenendo la terza persona ed apparentemente non interrompendo la diegesi principale, afferma:

Avea egli [l'asino] ascoltato e notato molto bene tutte le novelle, discorsi e avvertimenti, dell'ortolano e de gli operarii, e avea con molto suo contento osservate alcune sentenze d'importanza per servizio della persona sua. Prima, che dove non arrivano le proprie forze, conviene supplire con l'ingegno e con l'arte, particolarmente dove vi va l'interesse della vita. Secondo, che per non esser troppo adoperato nel servire bisogna fingere di non sapere. Terzo, che i grandi non portano vero amore alli piccioli e, se alle volte gli accarezzano, così fanno per proprio interesse, e non per bontà loro. Quarto, che chi vuol esser ben visto dal patrone, bisogna servirlo bene. Quinto, che non bisogna fidarsi se non di quelli che si conoscono per veri amici. Sesto, che a colui il quale è conosciuto per troppo semplice sono fatte mille burle. E insomma egli notò tutto quanto si potea notare e faceva bene per lui, e nel progresso di sua vita si vidde poi come nella pratica non fu mal osservatore<sup>550</sup>.

Si tratta di una sorta di *summa* delle morali delle favole (novelle) precedenti, diluita però nel corso della narrazione e pronunciata indirettamente dal narratore, il cui intervento risulta così meno invasivo rispetto al precedente.

È stato già osservato, tuttavia, come Giussani abbia inserito, nel tronco della diegesi principale, una quantità considerevole di digressioni a carattere schiettamente narrativo, costituite per lo più da novelle ed apologhi, affidate a narratori omodiegetici di secondo grado. Anche in questo caso il loro intervento può essere più o meno vistoso, dando origine ad una pausa narrativa (con riferimento alla storia principale) più o meno lunga. Il primo narratore di secondo grado che si incontra nel corso del romanzo è la madre del protagonista, che, se talora riporta succintamente racconti ed aneddoti a sostegno delle sue tesi – come quando, alla metà del capitolo secondo, riferisce brevemente «ciò che narrò [suo] padre», per dimostrare la validità di un consiglio dato al figlio<sup>551</sup> –; altrove

---

<sup>550</sup> Ivi, pp. 94-95.

<sup>551</sup> «E ti voglio riferire a questo proposito ciò che narrò mio padre, ch'era una gran pezza d'asino, ed era stato per il mondo prima che fosse condotto qua per fare bella generazione. Diceva egli come capitò una volta con un certo patrone che gli dava da mangiar dell'orzo, per farli buon fianco e molta forza nel portar la somma. E perché questo cibo è freddo assai gli generava gran vento, in modo tale che gli bisognava sovente sborar correggie più grosse del capo. Del che si rallegrava esso patrone, e una volta, sentendolo ragionare con un suo amico, intese come gli disse che non avea mai posseduto il miglior asino di lui, e ne

racconta vere e proprie novelle. Alla fine del capitolo III – per limitarsi ad uno degli esempi più significativi – l’asina si rivolge così al figlio: «E di ciò ti possono esser in essemplio i topi i quali, per esser golosi, restano trapolati in tanti e tanti modi: e sta’ a sentire l’istoria loro»<sup>552</sup>; e prende a narrare la “storia dei topi”, che occupa interamente il capitolo IV e risulta particolarmente interessante ai fini del presente discorso, perché contiene a sua volta una digressione, in forma di apologo, con cui si scende fino al terzo livello della narrazione<sup>553</sup>.

Pause diegetiche non irrilevanti sono costituite pure dalle novelle narrate dall’ortolano e dagli operai. Tale scambio di racconti è sollecitato dallo stesso ortolano – non a caso definito «*figura auctoris* allo stesso modo che *figura Aesopi*»<sup>554</sup> – che, alla metà del capitolo VII, propone:

Fratelli miei, non vorrei che entrassimo in queste dispute per adesso, ma sì bene che ragionassimo di qualche soggetto piacevole, poiché n’abbiamo l’agio, e che narrassimo qualche novella ch’avesse del faceto e dell’utile insieme, cioè che n’arrecasse qualche documento e piacere insieme<sup>555</sup>.

Le parole dell’ortolano, dalle evidenti reminiscenze boccacciane<sup>556</sup>, si inseriscono nel solco della tradizione che vuole il racconto breve (la novella) forma di intrattenimento

---

dava la ragione dicendo che patteggiava da asino, il che è un ottimo segno di bontà asinesca; stando che il patteggiare è una sua proprietà naturale, e quelle bestie che procedono secondo la natura loro sono perfette. Però non dubitare che altri ti riprenda, quando farai cosa conforme alla natura tua», ivi, pp. 32-33.

<sup>552</sup> Ivi, p. 41.

<sup>553</sup> L’apologo, che rielabora Esopo o Babrio (cfr. ivi, p. 42, n.), è riportato in *Brancaleone*, II, 11-24, ivi, pp. 44-46.

<sup>554</sup> Ivi, p. LXXVII.

<sup>555</sup> Ivi, p. 59. «[Q]ueste dispute» si riferisce ai discorsi di argomento vagamente sociale in cui erano impegnati gli operai, i quali avevano espresso giudizi fortemente negativi su «gentiluomini e ricchi», ivi, p. 55. L’ortolano «funge [nel romanzo] da tramite tra nobili e popolani», ivi, p. LXXVII; da ciò il suo evidente imbarazzo di fronte alle dure prese di posizione degli operai ed il tentativo di cambiare discorso.

<sup>556</sup> Si legga il *Proemio* del *Decameron* e particolarmente i paragrafi 13-14: «Adunque [...] intendo di raccontare cento novelle, o favole o parabole o istorie che dire le vogliamo [...]; delle quali le già dette donne, che queste leggeranno, parimente diletto delle sollazzevoli cose in quelle mostrate e utile consiglio potranno pigliare», Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a cura di Vittore Branca, 2 voll., Milano, Mondadori, 1989, I, p. 7.

e mezzo di ammaestramento al tempo stesso; esse risultano tuttavia applicabili al romanzo giussaniano nella sua interezza e al genere romanzesco barocco *tout court*.

Ma il più vistoso arresto dello sviluppo diegetico principale del *Brancaleone* è senza dubbio costituito dalla “storia degli asini”, raccontata dall’anziano asino che si configura come il principale narratore di secondo grado del romanzo. La digressione, come accennato, occupa ben sette capitoli ed acquisisce particolare importanza nell’economia generale del romanzo, poiché contiene due dei tre argomenti principali dell’opera, segnalati dall’editore nella dedica a Carlo Antonio Roma («la raunanza d’un consiglio» e «un’ambascieria»<sup>557</sup>). Si tratta di una vera e propria storia nella storia, raccontata da un narratore di secondo grado, a sua volta contenente (numerose, ancorché brevi) digressioni narrative. Durante la consulta descritta al capitolo XXI, infatti, gli asini che prendono la parola si fanno a loro volta narratori di terzo grado, raccontando storie e aneddoti a sostegno delle loro tesi, trascinando il lettore in un percorso tortuoso, che prevede continui passaggi tra i diversi livelli narrativi, con l’ovvia conseguenza di rallentare e al contempo movimentare l’andamento diegetico generale del romanzo.

Riassumendo, il *Brancaleone* presenta un narratore principale, eterodiegetico ed onnisciente, cui spetta lo svolgimento della trama principale (relativa alle vicende dell’asino protagonista), il quale si concede non poche digressioni di ordine metanarrativo; nel corso del romanzo, tuttavia, il narratore principale demanda spesso l’esercizio diegetico a narratori di secondo grado, omodiegetici, che aprono parentesi digressive a carattere narrativo anche piuttosto lunghe; non di rado, infine, personaggi protagonisti di tali digressioni si fanno a loro volta narratori (omodiegetici) di terzo grado, esponendo sintetici *excursus*, moltiplicando così i piani narrativi, secondo un

---

<sup>557</sup> Ivi, pp. 3-4. Il terzo argomento, «l’istituzione d’un regno» sarà invece trattato al principio del lungo *flash back* sulla “repubblica degli animali”.

procedimento caro alla narrativa barocca. A proposito del punto di vista, per il testo di Giussani nella sua interezza, si dovrebbe pertanto parlare – sintetizzando forse impropriamente categorie narratologiche distinte – di “focalizzazione zero multipla”.

La *fabula* del *Brancaleone* appare piuttosto lineare, essendo costituita sostanzialmente dalle vicende dell’asino protagonista, dall’abbandono della natia Sardegna (conseguenza dell’acquisto da parte del nobile fiorentino) sino alla sua morte. Le vicende che lo riguardano consistono, essenzialmente, nel continuo passaggio di padrone in padrone, costellato di incontri ed accidenti vari, fino all’affrancamento (dopo la morte del soldato spagnolo) e all’ingresso nella repubblica degli animali, a capo della quale il protagonista rimane per un arco di tempo brevissimo, prima di essere ucciso.

Sebbene il tempo della storia non sia definito – non è dato in alcun modo sapere se tra il commiato dell’asino dalla madre e il suo ferimento mortale trascorrono pochi anni o diversi decenni; né è chiarito quando, esattamente, si siano svolte le vicende – il lettore ha in effetti la sensazione che si tratti di un tempo lunghissimo; ciò, tuttavia, non perché l’autore abbia fornito circostanziati connettivi temporali, ma piuttosto perché egli ha alterato vistosamente l’*ordo naturalis* della storia attraverso meccanismi più o meno tradizionali, che contribuiscono alla tessitura dell’*intreccio*: a parte il lungo *flash back* che narra “la storia della repubblica degli animali” prima dell’arrivo del protagonista,

a parte le digressioni e l’utilizzo agile di generi diversi, uno degli espedienti con cui l’*ordo artificialis* concorre con l’*ordo naturalis* richiesto dalla «certa e fedele relazione della vita di un certo animale» (proemio 42) a provocare l’effetto di varietà, è costituito dalle glosse e dall’ampio ventaglio del loro impiego<sup>558</sup>.

In altri termini, lo sviluppo essenzialmente lineare della *fabula* è oltremodo complicato dalla tendenza digressiva del romanzo, attraverso l’inserimento, a tratti

---

<sup>558</sup> Ivi, pp. LXVI-LXVII.

ingombrante, di *excursus* a carattere narrativo, metanarrativo, riflessivo e didascalico. Le continue interruzioni della diegesi principale sono responsabili di una *suspense* diffusa e contribuiscono a dilatare considerevolmente un tempo della storia altrimenti indefinito, diffrangendolo in una serie di piani temporali (quelli delle singole digressioni) coesistenti e al contempo lontanissimi, che costituiscono, nel loro insieme, il tempo del racconto. D'altra parte, è possibile che tanto la generale vaghezza cronologica che caratterizza il racconto quanto l'esplicita incongruenza di taluni passaggi obbediscano ad una strategia di dissimulazione messa in atto dall'autore, sulla quale si tornerà a breve.

Infine, una precisazione: se è vero che il tempo della storia del *Brancaleone* non viene esplicitamente definito, tanto nella sua durata quanto nella sua collocazione su un'ipotetica linea del tempo; è altrettanto vero che Giussani ha disseminato, all'interno del suo testo, alcuni indizi, che permettono al lettore di fissare, seppure in modo impreciso, dei riferimenti cronologici. Anzitutto, l'autore ha dichiarato, in sede proemiale, di non aver voluto dare alla luce la sua storia, tra l'altro, «perché conviene lasciarla maturare dal tempo»<sup>559</sup>; il che suggerisce, se non altro, una data di composizione a ridosso della data di edizione – edizione, non a caso, demandata, nella finzione letteraria, al curatore Geronimo Trivulzio. Le coordinate geopolitiche del racconto fornite nell'*incipit* del romanzo, poi, suggeriscono di collocare le vicende non prima della seconda metà del XV secolo<sup>560</sup>. Ad abbassare ulteriormente i limiti cronologici, infine, è la segnalazione, al capitolo XXXI, della presenza di soldati spagnoli sul suolo toscano<sup>561</sup>, che può essere ricondotta a tre episodi: la vittoria delle truppe ispano-pontificie della Lega

---

<sup>559</sup> Ivi, p. 19.

<sup>560</sup> All'epoca della vicenda narrata, infatti, la Sardegna era, «per ragione ereditaria [...], come la Sicilia, sotto il dominio del potentissimo re di Spagna», ivi, p. 25; la conquista aragonese dell'isola avvenne nel 1448.

<sup>561</sup> «Ora, dopò alcuni anni ch'egli [l'asino] andava così perseverando, avvenne che la Toscana fu travagliata da bellici tumulti» (ivi, p. 201), a seguito dei quali «[l']asino capitò in mano d'un soldato spagnuolo», ivi, p. 200.

Santa, cui fece seguito la prima restaurazione medicea a Firenze (1512); l'assedio della stessa Firenze da parte delle truppe spagnole di Carlo V, giunto in soccorso di Clemente VII per porre fine alla seconda repubblica fiorentina, culminato con la seconda restaurazione medicea (1530); il conflitto tra spagnoli, alleati di Cosimo I de' Medici, e francesi, il cui episodio centrale è l'assedio di Siena (1554-1555). In tutti e tre i casi, la vicenda va collocata nella prima metà del XVI secolo, all'epoca delle cosiddette "Guerre d'Italia".

Quanto all'ambientazione spaziale, si osservi che l'autore del *Brancaleone* è solito precisare (più o meno puntualmente) le coordinate geografiche sia del racconto principale che dei racconti secondari; viceversa, raramente si concede descrizioni circostanziate degli spazi in cui le vicende hanno luogo. La storia principale si svolge interamente in Toscana, fatta salva l'ambientazione in terra sarda dei capitoli iniziali (I-V). Se, come si è visto, l'*incipit* del romanzo permette di fissare piuttosto precisamente le coordinate spaziali della narrazione, con tanto di descrizione del territorio e cenni di etimologia dei toponimi<sup>562</sup>; il passaggio in terra toscana è segnalato appena («Lo presentò al mercante fiorentino il quale, sborsando il convenuto prezzo, lo condusse alla patria e lo consegnò al suo compare, che ne restò molto soddisfatto e contento»<sup>563</sup>) e non corredato di alcuna descrizione geografica. Le novelle – a differenza degli apologhi, che di norma non prevedono riferimenti spazio-temporali – sono generalmente inquadrabili entro coordinate precise e sono ambientate in uno spazio geografico ben più vasto rispetto a quello della storia principale: sebbene la Toscana si confermi luogo di ambientazione privilegiato, essa è affiancata dalle Marche e da Roma e decisamente oscurata dalla

---

<sup>562</sup> Ivi, pp. 25-26.

<sup>563</sup> Ivi, p. 53.

Lombardia (patria dell'autore), in cui si svolge la maggior parte delle digressioni a carattere narrativo.

Stabilito che il testo presenta andamento primariamente diegetico – anzi, sembra rifuggire dalle pause descrittive – e che, nel *Brancaleone*, lo spazio si presenta come elemento esclusivamente funzionale al racconto; restano da fare alcune osservazioni. Anzitutto, si registra una netta prevalenza degli spazi esterni su quelli interni, dovuta certamente alla natura animalesca dei principali protagonisti. Quest'ultima peculiarità risulta poi determinante anche sotto un altro aspetto: se, da un lato, l'ambientazione dell'opera non può essere propriamente definita favolistica; dall'altro, il fatto stesso che a muoversi negli spazi romanzeschi siano soprattutto animali parlanti ne impedisce al contempo una connotazione puramente realistica. Rinunciando ad applicare categorie rigide ad un prodotto così *sui generis*, si potrebbe parlare, nel caso del romanzo di Giussani, di un'ambientazione tendenzialmente verisimile, con non trascurabili incrinature favolistiche.

Discorso non dissimile va fatto con riguardo ai personaggi del *Brancaleone*, ai quali risultano difficilmente applicabili categorie critiche moderne o post moderne, strutturaliste *in primis*, come il celebre *Modello attanziale* di Greimas, per fare solo un esempio.

Il protagonista del romanzo, l'asino, la cui formazione politica costituisce il fulcro della narrazione principale, compare fin dal capitolo I, in cui ne è data una lapidaria descrizione («molto bono e bello, se ben poledro»<sup>564</sup>). La caratterizzazione fisica e psicologica dell'animale è infatti diluita nei capitoli successivi, in forma implicita ed indiretta, ed emerge gradualmente, *e contrario*, dai consigli rivolti al figlio dalla madre

---

<sup>564</sup> Ivi, p. 27.



asina. Essendo il romanzo sorta di *Bildungsroman* negato, come è stato già osservato, la (mancata) formazione del personaggio avviene, poi, lungo l'intero corso della narrazione, in cui l'animale muta costantemente il proprio *status* sociale – in funzione di quello del padrone di turno – e, attraverso esperienze dirette ed insegnamenti espliciti, costruisce il proprio io. Peculiarità caratteriale che connota l'animale dal principio alla fine della sua parabola vitale è la completa mancanza di prudenza – categoria, invero, più politica che comportamentale, come si avrà modo di osservare – o, meglio, l'erronea convinzione di possederla. Tale caratteristica, evidenziata dagli stessi consigli materni rivoltigli nei primi capitoli, rimarrà costante nel corso della sua maturazione e sarà determinante nel tragico epilogo della sua esistenza. Altra peculiarità dell'animale è l'ambizione – da intendersi qui in senso negativo, poiché prossima alla presunzione – che lo spinge a non contentarsi mai di quel che ha, a non accettare la propria natura e a tentare continuamente, e vanamente, di cambiare (in meglio) la propria condizione sociale, come quando si ribella al primo padrone, rifiutandosi di essere bardato e cavalcato (capitolo XV) ma finendo per essere venduto; quando, per entrare nelle grazie del nuovo padrone, prima si finge astrologo (capitoli XXVIII-XIX), poi imita il cane (capitolo XXX), e finisce per essere nuovamente venduto; o, da ultimo, quando si spaccia per «Brancaleone, [...] monarca di tutte le bestie»<sup>565</sup> (capitolo XXXVI), decretando, di fatto, la propria fine.

Tra la sterminata messe di personaggi secondari che popolano le pagine del *Bracaleone*, si segnalano, per la loro significatività o per la continuità con cui compaiono in scena, la madre del protagonista, l'anziano asino che narra “la storia degli asini” ed il cane, che si configurano come sorta di “aiutanti”, contribuendo (molto poco, per la verità) alla formazione del protagonista; l'ortolano, principale dei personaggi antropomorfi, *figura auctoris* e *figura Aesopi*, che riveste un ruolo fondamentale nell'economia

---

<sup>565</sup> Ivi, p. 239.

narrativa e nell'ideologia (sociale) del racconto; il lupo ed i contadini che uccidono l'asino, vagamente interpretabili come "antagonisti"; ed il leone, ora "aiutante" ora "antagonista", che ricopre un ruolo fondamentale nelle pagine conclusive del romanzo.

Si precisa, infine, che gli animali, attanti principali dei capitoli finali del *Brancaleone*, rappresentano, insieme all'asino protagonista, potenti allegorie politiche, sul cui significato si tornerà a breve.

#### 6. *Proteismo della prosa brancaleoniana.*

Momo, quel giudice e censore delle azioni delli dei, vedendo che non poteva riprendere Venere in cosa alcuna per la sua perfetta bellezza, volse almeno notare un non so che nelli suoi sandali o stivaletti. Oh, quanti Momi si ritrovano in questi tempi ancora, i quali in ogni modo vogliono censurare le azioni altrui, o bene o male che si dicano: pur che lacerino in qualche parte, restano troppo consolati. Io so che alcuni mi direbbero ch'io son stato un pazzo a voler scrivere e impiegare le mie fatiche sì bassamente. E a questi io direi che i migliori scrittori del mondo non si sono sdegnati d'impiegar le penne loro in cose più basse<sup>566</sup>.

La citazione è tratta dal passo del proemio in cui Giussani, sulla falsariga dell'"apologo" di Boccaccio contenuto nell'Introduzione alla IV giornata del *Decameron*, previene e risponde ad eventuali critiche (proemio, 44-55)<sup>567</sup>, la prima delle quali riguarderebbe la materia "umile" del suo romanzo. A ben guardare, tuttavia, la materia del *Brancaleone*, in virtù del duplice livello semiotico del testo, più che "umile", dovrebbe essere definita "mista". Ora, come noto, il tradizionale principio della convenienza linguistica esige una corrispondenza piuttosto rigida tra forma e contenuto; pertanto, all'ibridismo della materia giussaniana non poteva che corrispondere un certo proteismo stilistico. Si osservi che, a differenza di quanto avviene altrove – ad

---

<sup>566</sup> Ivi, p. 20. Segue l'elenco dell'autorità chiamate in causa per dimostrare la validità della propria scelta: Omero, Virgilio, Favorino, Luciano, Plutarco, Apuleio. Momo era, nella mitologia greca, figlio della Notte, personificazione del Sarcasmo e del Biasimo.

<sup>567</sup> Ivi, pp. 20-22.

esempio, nell'opera decameroniana, in cui si riscontra una marcata polarità stilistica tra cornice e novelle –, non si rileva, nella prosa del *Brancaleone*, una netta dicotomia stilistica tra specifiche porzioni testuali, ad esempio tra testo e commento o tra proemio e testo vero e proprio; allo stesso modo non si registrano sostanziali divergenze stilistico-formali tra storia principale, inserti narrativi e inserti metanarrativi. In altri termini, la compresenza di stili e linguaggi diversi pervade l'intera opera. Se a ciò si aggiunge il ruolo centrale che nel romanzo assume l'oralità (riversando nelle pagine voci popolari ed ampia fraseologia), ecco spiegata la *varietas* stilistico-linguistica che caratterizza l'opera, in cui convivono forme “alte” e “basse”, arcaismi, latinismi, forme popolari e regionali, espressioni vernacolari e tipiche del parlato. Da questo punto di vista, le pagine del *Brancaleone* risultano pertanto in linea con il generale proteismo stilistico della prosa barocca<sup>568</sup>.

A proposito della prosa romanzesca di epoca secentesca, Luca Serianni ha osservato:

Sul piano strettamente grammaticale [...] si può parlare di un certo conservatorismo linguistico dei romanzieri. Sono abbastanza comuni forme di diffusione post-trecentesca [...]. Rari, invece, i forestierismi e i regionalismi [...]. Abbondano, come ci si aspetta, le minute disubbidienze alle prescrizioni grammaticali di gusto classicistico<sup>569</sup>.

Lo studioso ha inoltre registrato la nascita, in epoca barocca, di una «nuova maniera stilistica, ispirata a modelli senecano-tacitiani», caratterizzata da *brevitas*, concettismo, concentrazione pregnante e riduzione di connettivi logici o fraseologici, in favore di un periodare giustappositivo<sup>570</sup>.

---

<sup>568</sup> Per un approfondimento si rimanda al già citato contributo di Luca Serianni, Serianni, *La prosa. L'età del barocco* cit.

<sup>569</sup> Ivi, p. 516.

<sup>570</sup> *Ibidem* ss.

Nel romanzo di Giussani non si riscontra una particolare tendenza all'imitazione dei modelli senecano-tacitiani; viceversa, si registra la convivenza di strutture paratattiche ed ipotattiche, con spiccata prevalenza della subordinazione, a discapito tanto della coordinazione quanto della giustapposizione ellittica. Se, poi, un certo conservatorismo linguistico (ancorché non sistematico), la presenza di forme di diffusione post-trecentesca e la bassissima frequenza di forestierismi fanno sì che l'opera risulti pienamente allineata alle coeve prose romanzesche, il testo si presenta in netta controtendenza almeno per quanto riguarda l'apporto dei regionalismi: questi ultimi – affiancati, per altro, da forme dialettali a diffusione ancor più limitata – sono talmente frequenti nel testo da conferire ad esso una patina linguistica marcatamente settentrionale, lombarda nello specifico.

Da un punto di vista morfologico, forme di diffusione prevalentemente settentrionale si riscontrano a livello pronominale – si vedano, ad esempio, le forme *me/te* (XVI, 9/ XVI 29, 30)<sup>571</sup> in luogo di *mi/ti* del pronome personale oggetto (anche in posizione enclitica), *si* (proemio, 14; VII, 40; XX, 8, 22; XXI, 20; XXIV, 6; XXXVI, 19) in luogo di *ci* (anche enclitico), *che* (XXIII, 2) in luogo di *chi* (per la precisione, fenomeno fonosintattico); a livello verbale – come l'esito sigmatico del condizionale (*faessimo*, proemio, 49; XXI, 38) e le forme sigmatiche della prima persona plurale del perfetto (*facesimo*, XXXVI, 19) e della terza persona singolare dell'indicativo presente (*acuisse*, XVII, 18); a livello lessicale – *insogno* (XVI, 27), variante prostetica di “sogno”, *lavorerii* (XXII, 23), formazione intensiva per “lavori”; e a livello fonetico – *pellande* (II, 25), forma settentrionale di “palandre”, *ungie* (II, 6; XXXIII, 43), variante di “unghie” con palatalizzazione del nesso consonantico *-ng-*, *parangone* (XXXIX, 21), forma epentetica di “paragone”, per fare solo alcuni esempi.

---

<sup>571</sup> I numeri romani ed arabi si riferiscono rispettivamente al capitolo e al paragrafo, come riportati nell'edizione di riferimento: Giussani, *Il Brancaleone*, cit.

Fenomeni settentrionali (lombarde e milanesi *in primis*) sono riscontrabili anche a livello sintattico (si veda, ad esempio, l'infinito retto da *a* dopo verbi di percezione sensoriale, VII, 7; XXIV, 12) e, soprattutto, semantico, con l'altissima frequenza di varianti lessicali settentrionali, «fino all'estremo del termine “toscano” che chiosa il corrispondente lemma milanese»<sup>572</sup>. Così Giussani preferisce *bu(c)colica* (V, 6; XIX, 13) a “pastro”, *gugie* (XVII, 16) ad “aghi”, *olle* (XXIII, 15) a “pentole”, *corami* (XXIII, 18) a “cuoi lavorati” e via dicendo; e in due casi arriva al paradosso della “traduzione”: quando scrive «quelli vermicelli stellati che si chiamano lucciole» - laddove “lucciole” è termine “toscano” –, si sente in dovere di specificare: «i quali in quei paesi sono chiamati *lusirole*, *cacafuoco*, ovvero *panigarole*»<sup>573</sup>; allo stesso modo, optando per “bruchi”, egli precisa: «in quel paese gli chiamano *garzele*, o *carugore*»<sup>574</sup>.

Particolarmente ricca, in termini sia quantitativi che qualitativi, la categoria dei latinismi, tra cui si segnalano, a titolo esemplificativo, la forma *forsi* (proemio, 55) per “forse”, su diretta base latina (FORISIT); i plurali in *-a* (VII, 10), esiti dei neutri plurali di seconda declinazione latina; le forme femminili dei nomi di alcune piante (es. *pioppa*, II, 17; VIII, 2); l'uso del gerundivo in funzione di participio passivo (latinismo sintattico), come nel caso di *eligendi* (XXIII, 2) per “eletti” e *congregandi* (XXXIV, 9) per “congregati”; costrutti del tipo *dubito che non* (II, 2) o *gli persuase* (XXXIV, 45); alcune formazioni verbali, come *debbia* e *debbiano* (XXIII, 5 e XXIV, 12) per “debba” e “debbano” e perfino un vero e proprio ablativo assoluto (*salva la vita*, IX, 17).

Tra i numerosi arcaismi si segnalano, ancora a titolo esemplificativo, alcune forme verbali e lessicali non dittongate, come *sete* (proemio, 36) per “siete” (seconda persona

---

<sup>572</sup> Ivi, cit., p. XVI.

<sup>573</sup> Le citazioni sono tratte rispettivamente da ivi, pp. 91-92 e ivi, p. 92; il corsivo è di chi scrive.

<sup>574</sup> Ivi, p. 119. Il corsivo è di chi scrive.

plurale dell'indicativo presente) o, frequentissimo, *novo* per “nuovo”; la terza persona singolare dell'indicativo presente di avere nella forma *avea* (XXXI, 13), con originaria desinenza dell'imperfetto; disposizioni pronominali del tipo *se gli* (proemio, 4) in luogo di “gli si”; l'uso transitivo di verbi poi assestatisi sulla sola forma intransitiva, come “appropriarsi” o “parlare” (IV, 30; XVI, 5); varianti fonetiche o morfologiche divenute minoritarie o sostituite, come la variante *guarda* (XXI, 55; XXXIV, 39) in luogo di “guardia”, le forme femminili *bagaglie* e *guardarobba* (XV, 5 e XVI, 19), o il singolare *qualche* (XX, 18) usato in accordo con un sostantivo plurale; arcaismi semantici, come *divertiti* (proemio, 38) con il significato di “deviati” o *sviluppare* (VIII, 20) nel senso di “districare”.

Piuttosto diffuse sono anche le voci ed i costrutti popolari o colloquiali, come alcune forme lessicali con metatesi – es. *smafarsi* per “sfamarsi” (proemio, 2) –, raddoppiamenti intensivi – *tutto tutto* (I, 14), *presto presto* (IX, 16), *apponto appunto* (XXXV, 29) e simili –, il mancato accordo del participio (frequentissimo), le concordanze *ad sensum*, i costrutti anacolutici, le ellissi, le dislocazioni con valore enfatico; infine, la massiccia presenza della fraseologia, prezioso serbatoio di modi di dire, locuzioni e proverbi.

Si segnalano, inoltre, la presenza (per la verità non particolarmente appariscente) di tecnicismi, derivati soprattutto dalla sfera della medicina (capitolo II in testa), della politica (in particolare nella lunga digressione sulla storia degli asini e nella sezione finale del testo, dal capitolo XXXIII in poi) e delle attività agricole ed artigianali (conformemente all'universo in cui si muove la maggior parte dei personaggi umani del romanzo); di voci rare, come il verbo *supporre* (XXII, 10) usato in accezione etimologica,

con il significato di “aggiungere”<sup>575</sup>; paraetimologiche, come *vilipendono* (XXV, 9) nel senso di “disprezzano”, secondo una dubbia lezione plautina<sup>576</sup>; e perfino di un *hapax: postcoda* (XXXVIII, 22), voce non attestata nei dizionari di lingua, che indica la parte finale della coda<sup>577</sup>.

Infine, si segnala la diffusa presenza, nel *Brancaleone*, di similitudini tratte dall’ambito medico, sebbene siano indubbiamente allegoria e prosopopea (animale) le figure retoriche più appariscenti e rilevanti dell’opera giussaniana.

### 7. *A carte scoperte.*

La *princeps* milanese del *Brancaleone* si apre con la dedica dello stampatore, Giovan Battista Alzato, al gentiluomo romano Carlo Antonio Roma, che vale la pena leggere integralmente nella sua prima parte:

Il *Brancaleone* è istoria piacevolissima, per dargli anch’io quel nome, con che s’è compiaciuto di chiamarlo l’auttore<sup>578</sup>; forse perché in questa favola si veggono infiniti documenti cavati da’ migliori storici. A prima vista pare per certo opera di moverci a riso, considerata esteriormente la materia e la forma de’ ragionamenti, e dell’altre cose che vi s’introducono; ma se con l’acutezza dell’ingegno anderemo penetrando i misteri che sotto vi si nascondono, vi troveremo, a guisa del mele nella corteccia, tanta dolcezza di dottrina, che rimarrà l’animo con molto gusto e con non minor guadagno. Sonovi, tra le altre, tre cose con isquisito artificio veramente descritte; la raunanza d’un consiglio; un’ambascieria; e l’istituzione d’un regno. Nella prima si mostrano quali debbano essere le parti de’ consiglieri, come si abbia a proporre, come a consultare, e come a concludere quello s’appartiene al commune beneficio e giovamento. Nella seconda si comprende agevolmente che qualità si richieda nell’ambasciatore; in che maniera egli debbasi eleggere, e che modo sia mistieri di tenere nell’ambascieria medesima intorno a ciò che o si dimanda, o si consiglia, o si dissuade. Nella

---

<sup>575</sup> Accezione non comune ma già in Tasso, *Gerusalemme liberata*, X, 26, v. 1, Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, con le figure di Giambattista Piazzetta; a cura di Bruno Maier; introduzione di Ezio Raimondi, 2 voll., Milano, BUR, 2001, I, p. 352.

<sup>576</sup> Giussani, *Il Brancaleone*, cit., p. 169, n.

<sup>577</sup> Ivi, p. 249.

<sup>578</sup> Il riferimento è al frontespizio della prima edizione, per cui cfr. *supra*.

terza poi si fa chiaramente vedere come si possa mantenere uno stato e una repubblica; in chi debba cadere la cura principale del governo, quali virtù siano necessarie al re, quali a' ministri, e quali a' sudditi<sup>579</sup>.

Tralasciando, per il momento, il fatto che sin dalla dedicatoria sia sottolineata la duplice finalità – edonistica (trattandosi di «istoria piacevolissima» e tale da «moverci a riso») e didascalica (trovandovisi «infiniti documenti», laddove “documenti” è da intendersi con il valore di “insegnamenti”) – dell’opera, a colpire maggiormente è la volontaria attenuazione, da parte dello stampatore, dei colori eminentemente narrativi del testo, in favore della messa in rilievo della sua caratura politica. L’attenzione del dedicatario – e, secondariamente, del lettore – è infatti sin da subito portata sui tre argomenti principali del romanzo, tutti e tre di natura essenzialmente politica: la «raunanza d’un consiglio», un’«ambascieria» e l’«istituzione d’un regno». Autore ed editore hanno dunque giocato, sotto questo aspetto, a carte scoperte, ricorrendo a quella che è stata definita “contaminazione” diretta tra politica e narrazione<sup>580</sup>.

I primi due dei tre argomenti segnalati da Alzato compaiono (associati) una prima volta nella “novella del sole”, raccontata dall’ortolano al capitolo XIII<sup>581</sup>, e sono centrali nella lunga digressione a carattere narrativo che occupa i capitoli XX-XXVI, in cui è raccontata la “storia degli asini”.

---

<sup>579</sup> Giussani, *Il Brancaleone*, cit., p. 3-4. Segue la tradizionale *captatio benevolentiae* all’indirizzo del dedicatario.

<sup>580</sup> «Se da un lato le vicende dell’asino sono controcampo pessimisticamente eroicomico alla trattatistica politica posttridentina, l’assunzione in piena responsabilità dei dilemmi da quella agitati è chiaramente percepibile nei numerosi passi in cui l’autore interviene a nervi scoperti», ivi, p. LXVII.

<sup>581</sup> La “novella del sole”, ivi, pp. 88-93, ambientata in Lombardia, smaschera l’ingenuità contadina: «quegli uomini [infatti] si sentivano molto offesi dal sole, perché quando andavano alla città gli percoteva con li raggi suoi ne gli occhi, e quando uscivano la sera dalla città per tornarsene a casa aveano l’istesso incontro [...]. Pertanto congregarono il lor consiglio per consultare qualche modo da potersi difendere da tanta ingiuria», ivi, p. 88. Il consiglio stabilì di inviare un’ambasceria «là al Studio, dove sono tanti dottori, e de i primi del mondo, e con essi consultare l’opportuno rimedio», ivi, p. 89. Ma il dottore cui fu chiesto consiglio si prese gioco degli ambasciatori e, approfittando della loro ingenuità, riuscì perfino ad estorcere loro una consistente somma di denaro.

Invero, una qualche forma di consiglio e di ambasceria compare nella maggior parte delle novelle narrate dall’ortolano, quasi tutte ambientate in Lombardia.



Si è già osservato che le descrizioni di consigli di Stato e di guerra affollavano le pagine delle prose barocche, riflettendo il gusto, capillarmente e trasversalmente diffuso nel pubblico di lettori, per gli arcani del potere. Ebbene, nel *Brancaleone*, in special modo nell'*excursus* in questione, l'organo consultivo in oggetto appare sotto almeno tre diverse fattispecie: anzitutto, sotto forma di "consiglio ristretto", al capitolo XX, quando il capo degli asini, cui la comunità si è rivolta per porre fine alla servitù asinina nei confronti del genere umano, «non trov[a] altro partito che di consigliarsi sopra di ciò con gli amici e confidenti suoi»<sup>582</sup>; sotto le sembianze, poi, di "comitato di esperti", quando è stabilito che «in un negozio di tanta importanza sarebbe [...] bene il chiamar a congregazione de gli altri asini, i più pratici delle cose del mondo»<sup>583</sup>; infine, sotto forma di "assemblea generale", nel momento in cui si decide di «convocare il consiglio generale di tutti quelli asini», affinché si approvino le proposte emerse dalle prime due consultazioni. Una simile insistenza da parte di Giussani potrebbe essere letta nell'ottica di una celebrazione dell'organo consultivo; in realtà, nessuna delle forme di consiglio che appaiono nella "storia degli asini" è descritta in termini positivi: l'alone di mistero ed intrigo che aleggia sul "consiglio ristretto" lascia intendere che le decisioni da esso prese vadano nella direzione di un tornaconto personale piuttosto che di un benessere collettivo; gli esperti radunati nella "consulta" sono in effetti privi dell'autorevolezza e dello spirito propositivo che dovrebbero connotare un collegio di saggi (essi non avanzano nuove proposte ma si limitano a discutere, alquanto passivamente, le due sottoposte loro dal "consiglio ristretto"); l'"assemblea generale", infine, appare priva di qualsiasi potere effettivo, composta da una moltitudine volubile e facilmente influenzabile, interpellata per una mera formalità. È evidente che le risoluzioni pubbliche decisive non sono prese, nella comunità asinina, dalla maggioranza della popolazione, bensì da una minoranza di figure

---

<sup>582</sup> Ivi, p. 136.

<sup>583</sup> *Ibidem*.

potenti, dalla dubbia moralità. Se ciò inevitabilmente costituisce, da un lato, una velata critica ad un sistema di potere dominante nell'Italia secentesca; dall'altro, non deve indurre ad iperinterpretazioni del pensiero autoriale.

L'«ambascieria» ricorre a sua volta in buona parte delle divagazioni narrative del romanzo e riveste un ruolo fondamentale nella “storia degli asini”; anche essa, inoltre, è presentata sotto una luce tutt'altro che positiva: nell'*excursus* in oggetto, infatti, gli ambasciatori sono eletti, certo non casualmente, tra i membri del “consiglio ristretto”<sup>584</sup> e, soprattutto, sono responsabili di un'«ambasciata sciocca e superba»<sup>585</sup>, che fa adirare Giove (al quale la delegazione si rivolge per porre fine alla cattività asinina) e lo induce a prendersi gioco dei delegati e della comunità intera. La divinità si fa inoltre portavoce dell'autore, pronunciando, di fronte alle presuntuose richieste degli animali, un discorso preziosissimo per comprendere l'ideologia giussaniana:

Quando, nel formar le bestie, si fece la costituzione e divisione delli stati e condizioni fra di loro, non s'ebbe riguardo al particolare di ciascuno solamente, che ciò avrebbe partorito un grandissimo disordine, ma s'ebbe l'occhio principalmente al ben commune e alla perfezione dell'universo, la quale non sarebbe riuscita, se gli animali fossero stati formati tutti d'un modo e d'un'istessa sorte. Si che bisognò formarne di varie sorti, come vedete che si è fatto: altri che comandassero, altri che servissero, alcuni per un bisogno, e altri per un altro, e va discorrendo. E a ciascuno si è provisto d'ogni conveniente e necessario aiuto, e per se stessi, e per il bisogno per il quale sono stati creati<sup>586</sup>.

L'autore, per mezzo delle parole del nume, promuove una sostanziale accettazione – e giustificazione – dello *status quo* sociale, propugnando un'ideologia sostanzialmente aristocratico-conservatrice. Ad essa fa riscontro la condanna di ogni tentativo di rovesciamento degli equilibri sociali vigenti, cui corrisponde, a livello diegetico, la bocciatura, da parte della “consulta”, della proposta avanzata nel “consiglio ristretto” di

---

<sup>584</sup> «Pertanto si posero a far la nomina de gli ambasciatori, fra' quali riuscì il primo esso capo, e li compagni furono alcuni suoi aderenti nella proposta», *ivi*, p. 170.

<sup>585</sup> *Ivi*, p. 171.

<sup>586</sup> *Ivi*, p. 173.

ribellarsi al genere umano: levarsi contro gli uomini, anche attraverso l'alleanza con altre specie animali, è infatti giudicato «troppo dannoso alla razza universale de gli asini», oltre che «impossibile», proprio in quanto contro natura<sup>587</sup>.

Il persistere di un'ideologia di fondo di tipo aristocratico-conservatore è altresì evidente dal trattamento riservato da Giussani al tema della nobiltà<sup>588</sup>. La questione era stata già accennata, in termini rigidamente conservatori, nell'*Istruzione a' padri* del 1603, in cui la «morale esplicata» di una breve favola di stampo esopico recita: «Significa questa favola che quei mariti che hanno mogli a lor superiori in nobiltà, come era il leone al topo, restano da esse calpestrati»<sup>589</sup>. Toni cautamente più “progressisti” si rinvengono invece nella *Lettera a una persona nobile*, di cui si ignora il destinatario, apparsa nel 1609: nella missiva «Giussani [...] perora la causa di una nobiltà alimentata dalle opere e dall'impegno in una pedagogia cristiana, lontana precisamente dall'“opinione”»<sup>590</sup>. Con il *Brancaleone* si giunge ad una forma di compromesso tra le posizioni più estreme veicolate dai due scritti appena citati: se, infatti, è innegabile la presenza nel romanzo di una polemica decisamente antinobiliare – desumibile dalle critiche rivolte ai ceti sociali agiati e blasonati sparse nel testo, per cui si veda, in particolare, il capitolo VII<sup>591</sup> –, rivolta soprattutto contro la nobiltà recente o indebitamente conseguita; l'ideologia di fondo resta, sostanzialmente, aristocratica: in particolare, è ribadita con decisione la relazione

---

<sup>587</sup> Ivi, p. 140.

<sup>588</sup> Per un approfondimento in merito, si veda Claudio Donati, *L'idea di nobiltà in Italia. Secoli XIV-XVIII*, Roma-Bari, Laterza, 1988.

<sup>589</sup> *Istruzione a' padri* cit., p. 92. La favola racconta di come un leone, caduto nella trappola di un cacciatore, chiede aiuto ad un topo; il roditore lo libera, rosicchiando le corde che lo tengono prigioniero, e chiede in cambio di poter sposare una delle sue figlie, avendo «desiderio grande di nobilitarse», ivi, p. 92. Il matrimonio viene combinato ma, il giorno della celebrazione, la leoncina, alla ricerca del futuro sposo, finisce inavvertitamente per calpestarlo, uccidendolo.

<sup>590</sup> Giussani, *Il Brancaleone*, cit., p. L.

<sup>591</sup> Il capitolo VII è occupato dal discorso degli operai in cui sono duramente criticati ozio ed inutilità sociale di gentiluomini e ricchi, che disprezzano i poveri e costruiscono imperi e fortune sulle loro miserie; e in cui è ribadita l'impossibilità di legami sinceri tra persone di diverso *status* socio-economico (qui, a differenza dell'apologo dell'*Istruzione*, si parla di amicizia, non di matrimoni). Si ricordi che il discorso è interrotto bruscamente dall'ortolano, di cui si percepisce chiaramente un certo imbarazzo.

indissolubile tra nobiltà e potere. Il compromesso brancaleoniano si situa «tra l’invito rivolto ai nobili a una condotta in cui il sangue non sia che necessaria conferma della virtù (con relativo discredito sulla “opinione” e la “riputazione”) e proclama del diverso ruolo politico spettante alla nobiltà»<sup>592</sup>. Si osservi che, mentre l’invito ad una condotta virtuosa, adeguata al proprio *status*, è rivolto ai nobili dall’ortolano – garante della comunicazione tra nobiltà a plebe; la necessità che sia la classe patrizia a fornire il supporto indispensabile ad ogni azione di governo, invece, è principio demandato a specifici interventi autoriali. Si veda, a tal proposito, il capitolo XXXI: l’improvviso arrivo di soldati spagnoli in Toscana alimenta tumulti in tutta la regione; tutti gli animali approfittano della situazione per fuggire e liberarsi dalla loro condizione di servitù; tutti, ad eccezione dell’asino protagonista, che «non avea animo di fuggire, perché niente a lui importava l’esser preda di quei soldati [...] e [...] a lui non dava fastidio il servire più ad un padrone che ad un altro»<sup>593</sup>. Esposta la decisione dell’asino, il narratore interrompe la diegesi, ed espone la morale dell’episodio:

Dal fatto di quest’asino, e dalle sue ragioni, s’intende molto bene come la plebe non solamente non si cura di mutar signoria, anzi, ciò desidera il più delle volte, perché, non avendo che perdere, poco gl’importa il servire più ad un signore che ad un altro, e sempre sta con speranza di migliorare; il che non accade alli nobili e ricchi, i quali mal volentieri mutano il lor signore, perché sempre dubitano di capitar male, e di venir in servitù di chi gli devori le sostanze loro. Perciò i principi prudenti tengono conto, e procurano, la benevolenza e la fedeltà de i ricchi e nobili, e poca o nulla stima fanno de i plebei, i quali sono facilissimi a volger bandiera, come si dice per proverbio<sup>594</sup>.

Il passo sottolinea come siano i soli nobili, nell’ottica giussaniana, ad essere in qualche modo implicati nell’esercizio del potere.

---

<sup>592</sup> Giussani, *Il Brancaleone*, cit., p. XLVIII.

<sup>593</sup> Ivi, p. 202.

<sup>594</sup> Ivi, p. 203.

Il tradizionale tema del buon governo è sviluppato, nel *Brancaleone*, nella variante dell'«istituzione d'un regno» (terzo argomento indicato nella dedicatoria), centrale nel *flash back* sulla “storia degli animali” che occupa i capitoli XXXIII-XXXIV. La digressione, lo si ricorderà, è ambientata nella repubblica degli animali, nella seconda metà del XV secolo. Un volpone, riconosciuta istintivamente la naturale superiorità del leone sugli altri animali, decide di mettersi al servizio del felino e di sostenerne l'ascesa al potere, convinto di poter trarre da tale condotta benefici e guadagni personali<sup>595</sup>. Raduna pertanto il “consiglio generale” degli animali, di fronte ai quali pronuncia un accorato discorso a sostegno del potere monarchico e, viceversa, fortemente critico nei confronti dell'ordinamento repubblicano:

Egli è il vero che il vivere in libertà è una bella cosa, ma egli è anco il vero che alle volte è più bella cosa il vivere in servitù, non m'intendo però di quella servitù che tiene un servitor privato con un patrone; ma per questo termine io voglio intendere il vivere sotto il reggimento di qualche buono e saggio signore, il quale sappia e possa governare bene. [...] un capo che sappia e possa con autorità provvedere che l'uno non pigli quello dell'altro, che l'uno non faccia ingiuria all'altro, e va discorrendo<sup>596</sup>.

Perché nelle repubbliche ciascun si tiene da casa sua e della sua propria spezie, e non solamente non vuole ceder all'altro in cosa alcuna, ma né anco lo puote soffrire superiore. Pertanto [...] sarà bene che si provendiamo d'un capo che sia d'autorità, ci sappia governare, e, bisognando, sappia e possa far l'ufficio di forte capitano<sup>597</sup>.

È pacifico che Giussani, attraverso la favola degli animali, abbia inteso trasmettere un'ideologia monarchica, definibile non impropriamente di stampo illuminato<sup>598</sup>. Al di

---

<sup>595</sup> All'interno della “corte animalesca” la figura della volpe si distingue in termini affatto negativi. In un esplicito rovesciamento dell'ideologia machiavelliana, sul quale si tornerà nel prossimo paragrafo, la volpe non costituisce un esempio positivo, simbolo di scaltrezza e astuzia; ma allude alla superbia e all'egoismo, ponendosi qui come allegoria del cortigiano corrotto, arrivista ed adulator. In questo senso, il *Brancaleone* si fa portavoce della dura critica alla cortigianeria che costituisce un motivo ricorrente di gran parte della narrativa barocca.

<sup>596</sup> Ivi, p. 221.

<sup>597</sup> Ivi, p. 222.

<sup>598</sup> Una (seppur debole) conferma a quest'ultima considerazione viene dalla rilettura dell'*Istruzione a' padri*, a proposito della quale è stato già osservato come il ruolo del *pater familias* sia sostanzialmente quello di un sovrano assoluto, che deve tuttavia mostrare «amore e piacevolezza verso i sudditi», *Istruzione a' padri* cit., p. 52. Il concetto è ripreso in *Brancaleone*, XXXIV, 34-37, cfr. Giussani, *Il Bracaleone*, cit., pp. 223-224.

sotto della patina filomonarchica dell'opera giussaniana, infatti, è distintamente percettibile un ambiguo e mal celato antiassolutismo di fondo, con il quale, però, si sconfinava nel territorio della "contaminazione" indiretta tra storia e narrazione di cui si discuterà successivamente.

Come di consueto, al motivo del buon governo è intimamente connesso quello del buon sovrano. Prerogativa inderogabile del principe è senza dubbio la prudenza, categoria tipicamente controriformistica ed essenzialmente politica, di derivazione boteriano-lipsiana. Concetto adombrato nella stessa etimologia del crittonimo scelto dall'autore, la prudenza costituisce il discorso centrale dell'intero romanzo e il cuore dell'antimachiavellismo giussaniano. Non è certamente un caso che il proemio si apra proprio con un riferimento alla prudenza, a proposito della quale si legge: «[n]on è dubbio alcuno che gli uomini i quali sono privi di prudenza, non solamente sono ignoranti e mali, ma anco si possono chiamar morti, perché la prudenza è la vita dell'uomo, che lo fa muovere e gli dà gli spiriti per poter camminare e operare da uomo»<sup>599</sup>. E se la prudenza è qualità richiesta a tutti gli uomini, a maggior ragione essa è pretesa da un principe, il quale deve altresì mostrarsi giusto, clemente e misericordioso e non deve avere a cuore altro che il bene comune:

si come sono costituiti li prencipi nella dignità loro non per grandezza o commodità propria, ma per il bene e utilità de' sudditi, così non devono pensar ad altro che al saperli ben governare, avendo l'occhio principalmente al ben commune, il quale si conserva con la giustizia e con la clemenza, o misericordia, unite insieme; perché non deve il prencipe esser giusto solamente, ma misericordioso ancora. E queste virtù devono esser sì fattamente unite e concordi, che l'una non perturbi l'altra, in modo tale che il prencipe deve esser giusto e misericordioso, secondo che richiede il bene commune<sup>600</sup>.

---

<sup>599</sup> Ivi, p. 7. La prima parte della citazione è probabile eco di Seneca, *Ad Lucilium*, LXXXII, 3.

<sup>600</sup> Ivi, pp. 244-245.

Infine, prima di passare al secondo livello semiotico dell'opera, si noti come la politica entri talvolta nel romanzo anche attraverso riferimenti diretti. Si tratta di esemplificazioni tratte dalla storia recente o contemporanea, fornite dall'autore a sostegno delle proprie tesi. Al capitolo XXVII, ad esempio, in piena esposizione della morale della "storia degli asini", a dimostrazione della necessità di «viver in pace e [...] esser d'accordo col vicino»<sup>601</sup>, è citato l'esempio «dell'Ungaria, la quale a' nostri giorni è venuta in potere del Turco per la discordia di chi la pretendea»<sup>602</sup>; poco oltre, sono presi invece ad esempio i contrasti tra le potenti famiglie romane degli Orsini e dei Colonna, abilmente sfruttati a proprio vantaggio «da una finta volpe»<sup>603</sup>, verisimilmente identificabile con Alessandro VI Borgia.

#### 8. *Smascheramento finale: l'allegoria politica.*

Il *Brancaleone* è il primo esempio di romanzo politico barocco attualmente noto; la sua data di pubblicazione è infatti più alta sia rispetto a quella della *princeps* parigina dell'*Argenis* di Barclay (1621) che a quella della prima edizione dell'*Eromena* di Biondi (1624), modelli indiscussi del (sotto)genere romanzesco in oggetto. La maggiore anzianità dell'opera giussaniana, infatti, conta poco o nulla di fronte alla straordinaria fortuna editoriale che conobbero i due romanzi più recenti: la circolazione sorvegliata e volutamente limitata del *Brancaleone*, di fatto, ne impedì la diffusione, negandogli qualsiasi eventuale funzione archetipica. Ciò nonostante, per le sue peculiarità e

---

<sup>601</sup> Ivi, p. 181.

<sup>602</sup> Ivi, p. 182. Il riferimento è ai contrasti interni che spinsero l'Ungheria ad allearsi, nel 1528, con Solimano il Magnifico, decretando, di fatto, l'inizio della lunga occupazione turca.

<sup>603</sup> *Ibidem* Cfr. Niccolò Machiavelli, *Principe*, VII, in cui l'autore si occupa degli stessi fatti cui fa qui riferimento Giussani. Si noti, inoltre, che anche in questo caso la volpe si carica di un significato simbolico decisamente negativo, in aperto contrasto con la visione machiavelliana.

prerogative, l'opera è considerabile modello esemplare della categoria del romanzo politico, alla stregua delle altre due.

Diversi luoghi dell'apparato paratestuale del *Brancaleone* insistono sulla duplice finalità del romanzo: nella dedicatoria l'opera è definita «istoria piacevolissima», recante al contempo «infiniti documenti»<sup>604</sup> e presentata come sorta di scatola silenica; nella prefazione il curatore pone l'accento sul doppio fondo del romanzo («e mi soggiunse che, se bene il soggetto del qual si tratta in essa pare che sia una vanità, sarà ella nondimeno di molto profitto a chi la leggerà»<sup>605</sup>); nel proemio è l'autore stesso a presentare il *Brancaleone* come storia «la quale potrà esser di esempio e documento a molti [...] allettati dal piacere ch'ella porgerà nel leggerla»<sup>606</sup>. Ma le molteplici misure cautelative prese da Giussani – che ricorse a diversi livelli di camuffamento, crittonimo *in primis* – tradiscono la netta priorità dell'intento didascalico su quello edonistico e la natura essenzialmente eversiva del romanzo.

Si osservi che, a differenza degli inefficaci pseudonimi scelti da altri romanzieri secenteschi (vedi *supra*), tanto trasparenti da far pensare ad un esercizio ludico più che ad una necessaria schermatura; il *nom de plume* scelto da Giussani, in effetti, sembra aver funzionato piuttosto bene, se esso è riuscito a celare ai più la reale identità dell'autore per quasi quattro secoli. Ad ogni modo, nell'eventualità che il crittonimo si rivelasse inefficace, l'autore ricorse altresì al τόπος del manoscritto ritrovato, dichiarandosi esclusivamente estensore e non ideatore della storia di Brancaleone: «essendomi venuto a notizia una certa e fedele relazione della vita d'un certo animale [...] l'ho voluto scrivere ordendo e tessendo una bella istoria»<sup>607</sup>.

---

<sup>604</sup> Ivi, p. 3.

<sup>605</sup> Ivi, p. 6.

<sup>606</sup> Ivi, p. 19.

<sup>607</sup> Ivi, p. 19.



In certo senso, poi, lo stesso “secondo prologo” (capitolo XXVII) può essere considerato vera e propria schermatura prudenziale: «Giussani potrebbe avere proposto la “moralità esplicita” in anticipo, perché sia poi il lettore, avvertito della chiave suggeritagli, ad applicarla dove la materia si fa più scottante»<sup>608</sup>. In altre parole, attraverso la vistosa digressione metanarrativa, Giussani avrebbe ammesso l’esistenza di un doppio fondo allegorico nella “storia degli asini” ed in generale nella porzione di libro precedente la pausa diegetica, giungendo perfino ad esplicitarne apertamente la chiave; ciò equivaleva a dire che, esaurita la sua portata allegorica, da quel punto in poi il romanzo si sarebbe ridotto ad un unico canale semiotico, limitandosi a narrare le avventure dell’asino protagonista. Ostentando l’allegoria (di cifra principalmente morale) delle pagine precedenti, l’autore dunque avrebbe negato quella (essenzialmente politica) delle pagine successive, strizzando al contempo l’occhio al lettore.

Tutto ciò – in aggiunta, naturalmente, allo stratagemma della chiave cifrata – prova la supposta natura eversiva dell’opera, confermata altresì dalla fattura stessa della stampa, «con tutti gli stigmi esterni del manufatto condotto in economia e diretto a un consumo non colto»<sup>609</sup>, che induce a pensare ad «un testo intenzionalmente limitato [...] a una circolazione abbastanza ristretta»<sup>610</sup>.

Una prima spia del doppio fondo allegorico del testo è costituita, come accennato, dallo stesso frontespizio della *princeps* brancaleoniana, in special modo laddove l’opera è definita «istoria piacevole e morale, dalla quale può ciascuno avere utilissimi documenti per governo di se stesso e d’altri»<sup>611</sup>. Discorso analogo può essere fatto per il crittonimo, la cui etimologia rimanda, sostanzialmente, al concetto stesso di camuffamento<sup>612</sup>. Ma è

---

<sup>608</sup> Ivi, p. LXXXIII.

<sup>609</sup> Bragantini, *Favole della politica* cit., p. 138. Cfr. *supra*.

<sup>610</sup> *Ibidem*.

<sup>611</sup> Per il frontespizio completo cfr. *supra*.

<sup>612</sup> Cfr. nota 503.

con la conclusione del proemio che Giussani ha strizzato l'occhio al suo lettore in modo più vistoso:

Non resti già alcuno, se mai verrà in luce questa istoria, di leggerla, quantunque paia una favola, ché anco dalle favole s'impara il ben vivere, e i primi savi insegnarono la filosofia, particolarmente la morale, sotto coperta della favola [...]. Siano poi avvertiti di leggere questa istoria con attenzione, osservando le moralità che contiene, e di non leggerla per passatempo come molti fanno, i quali gettano il tempo e la fatica. Sì come i medici, quando vogliono curare qualche infirmità, studiano i libri de gli antichi, da' quali poi cavano le ricette per curarle; così chi vuole curare le infirmità dell'anima deve studiare le istorie, e da esse cavar gli rimedii opportuni per li suoi bisogni. E con l'istesso spirito deve leggere la presente istoria, dalla quale al sicuro averà molti documenti d'importanza<sup>613</sup>.

Più che di ammiccamento sarebbe opportuno parlare di dichiarazione esplicita, che Giussani si è potuto concedere, a patto, però, di insistere sul solo doppio fondo morale della storia, tralasciando completamente quello politico. D'altra parte, tale doppio fondo morale è effettivamente predominante fino al "secondo prologo": è solo nella sezione finale del romanzo, in cui prevale il modello del *Pañcatantra*, che l'allegoria, da morale, si fa prettamente politica e diventa «non esplicita» (o almeno priva di evidente commento interno). La sua interpretazione, dunque, spetta esclusivamente al lettore; ciò è possibile perché «nei confronti delle presenze animali esopiche, sottoposte a qualche oscillazione, quelle del *Panciatantra* sono in certa misura maschere fisse [...]. Ma anche perché quelle utilizzate da Giussani sono, almeno a un primo livello, di decifrabilità relativamente agevole»<sup>614</sup>.

Infine, non pare casuale che, alla fine del capitolo XXXI, poco prima che l'asino si liberi (fortuitamente) del suo ultimo padrone ed inizi la sua avventura nel regno animale, a poche pagine, quindi, dalla sezione del testo a maggiore carica allegorico-politica, l'animale sia coinvolto in un effettivo (letterale) camuffamento:

---

<sup>613</sup> Ivi, pp. 23-24.

<sup>614</sup> Ivi, p. LXXI.

Volve [il soldato spagnolo] però accommodarlo in modo ch'avesse un non so che più dell'asino, e così manco si scemasse del suo fasto spagnolo, sì che lo vesti garbatissimamente con certi finimenti vistosi, a' quali stavano appesi, e massime alla testiera, graziosi pendagli tessuti di varii colori. E gli accommodò al collo una collana, o pettorale di sonagli, come usano i Mori, e si deliberò ancora di bertonarlo, tagliandoli quelle sì lunghe orecchie, acciò che non fosse sì facilmente conosciuto per un asino. E insomma l'accommodò in modo che, per esser un asino sardo di pelo non vile, e sì assai belle fattezze, non pareva a prima faccia un asino<sup>615</sup>.

Il mascheramento reale dell'asino è senz'altro funzionale alla narrazione: è grazie ad esso che il protagonista non viene riconosciuto dagli altri animali e che può spacciarsi per il Brancaleone, assumendo così l'agognato potere; ed è a causa di esso che egli non verrà riconosciuto dai contadini, e, scambiato per un leone, sarà ucciso. D'altra parte, la posizione in cui esso viene a trovarsi appare sospetta ed induce a pensare che si tratti dell'ennesimo ammiccamento al lettore da parte di Giussani.

Le numerose e diversificate spie inserite dall'autore nella pagine del *Brancaleone*, dunque, guidano il lettore nell'interpretazione allegorica del romanzo, pervaso da un'allegoria diffusa, che si sviluppa su due piani paralleli: il primo, di natura più propriamente teorica, «si iscrive con chiarezza nella tradizione dell'antimachiavellismo [e] lo fa sposando la linea ragionata e fredda di Botero e Lipsio»<sup>616</sup>; il secondo, più concretamente riferito alla realtà contemporanea, allude alla situazione politica italiana posteriore alle cosiddette "Guerre d'Italia" e al fallimento della politica francese e alla dominazione spagnola, quali definitivamente sanciti dalla pace di Cateau-Cambresis (1559)<sup>617</sup>. I due piani, d'altronde, procedono nella stessa direzione e concorrono alla

---

<sup>615</sup> Ivi, pp. 204-205.

<sup>616</sup> Ivi, p. LXXX. D'altra parte, tanto Botero quanto Lipsio, erano figure in qualche modo legate alla cerchia borromaica (Botero fu segretario di Carlo Borromeo e consigliere di Federico Borromeo; Lipsio fu in contatto epistolare con Federico): le loro riflessioni ed idee rientravano in quella cultura "borromaica" condivisa dallo stesso Giussani.

<sup>617</sup> Con l'espressione "Guerre d'Italia" si intende una serie di conflitti combattuti prevalentemente su suolo italiano nella prima metà del XVI secolo (precisamente dal 1498 – anno della discesa in Italia del sovrano francese Carlo VIII di Valois, nipote di Maria d'Angiò – al 1559, in cui venne firmata la pace di Cateau-Cambresis) per la supremazia europea. Il conflitto, scatenato dalla Francia, che rivendicava diritti ereditari su Regno di Napoli e Ducato di Milano, coinvolse ben presto le principali potenze del vecchio continente,

trasmissione del medesimo messaggio autoriale. Ciò è possibile perché le principali allegorie rinvenibili nel *Brancaleone*, rappresentate dagli animali, rimandano contemporaneamente a concetti teorici e a precise entità politiche.

L'asino, pur privo di una simbologia puntuale radicata nella trattatistica politica, rappresenta inequivocabilmente, nel romanzo giussaniano, la mancanza di prudenza o, meglio, l'erronea presunzione di possederla. Si ricordi che la prudenza è qui prima di tutto categoria politica, secondo l'insegnamento di Giusto Lipsio che, nella sua *Politica*<sup>618</sup>, ne aveva fatto la chiave essenziale per il buon governo. È lo stesso Giussani, nell'*incipit* del proemio, a sottolinearne il valore, asserendo che «i prudenti sanno molto bene governare e se stessi e gli altri ancora»<sup>619</sup>. Ed è ancora l'autore, poco oltre, a precisare che non si tratta di dote innata, ma raggiungibile attraverso «l'uso e la memoria»<sup>620</sup>, laddove con «uso» è da intendersi “esperienza” e con «memoria» “storia”. Ebbene,

«[a]gendo in senso opposto a quanto propugnato nel proemio (8-20), Brancaleone incarna il caso limite di chi non attinge la prudenza né con l'insegnamento diretto e faticoso dell'esperienza, né tramite la lezione mediata della storia (XX-XXVI); e paga la supremazia, tanto insperata quanto male amministrata, con la vita».

Ma è attraverso il significato allegorico di altri due animali protagonisti dei capitoli finali del *Brancaleone*, la volpe ed il leone, che avviene il più clamoroso rovesciamento

---

Inghilterra, Spagna e Impero *in primis*. Con la pace di Cateau-Cambresis (1559) la Francia rinunciò definitivamente alle sue pretese sui territori italiani (mantenendo però il Marchesato di Saluzzo, sulle Alpi, al confine tra Francia e Italia) e l'intera penisola finì sotto il controllo diretto (Ducato di Milano, Regno di Napoli, Regno di Sicilia, Regno di Sardegna, Stato dei Presidi, ed alcuni territori in Maremma) o indiretto (Granducato di Toscana, Stato pontificio e Repubblica di Genova) della Spagna. Il Ducato di Savoia restava formalmente indipendente ma era, di fatto, legato a doppio filo alla Francia. L'unica potenza a mantenersi effettivamente indipendente era la Repubblica di Venezia. Per un approfondimento si segnalano, tra gli altri Franco Gaeta, *Il Rinascimento e la Riforma (1378-1598)*, 2 voll., Utet, Torino, 1976, I, *Il nuovo assetto dell'Europa*; Giuseppe Galasso, *L'Italia come problema storiografico*, Introduzione alla *Storia d'Italia*, diretta da Giuseppe Galasso, Utet, Torino, 1979; ed il capitolo *Guerre d'Italia e formazione degli Stati territoriali*, in Renata Ago, Vittorio Vidotto, *Storia moderna*, Roma, GLF editori Laterza, 2004, pp. 52-64.

<sup>618</sup> *Iusti Lipsii Politicorum siue Ciuilis doctrinae libri sex. Qui ad principatum maxime spectant*, Lugduni Batauorum, ex officina Plantiniana, apud Franciscum Raphelengium, 1589.

<sup>619</sup> Giussani, *Il Brancaleone*, cit., p. 7.

<sup>620</sup> *Ibidem*.

dell'ideologia machiavelliana<sup>621</sup>. Anzitutto, come noto, i due animali si caricano, nel *Principe*, di valore positivo, rappresentando simbolicamente due qualità (astuzia e forza) imprescindibili per il principe:

Sendo dunque necessitato uno principe sapere bene usare la bestia, debbe di quelle pigliare la golpe e il leone, perché el leone non si difende da' lacci, la golpe non si difende da' lupi; bisogna dunque essere golpe a conoscere e' lacci e leone a sbigottire e' lupi [...]<sup>622</sup>.

A ciò si aggiunge il fatto che il valore allegorico negativo assegnato loro da Giussani (la superbia) è tutt'altro che riprovevole nell'ottica machiavelliana. Se, infatti, nel *Brancaleone*, volpe e leone sono assimilate alle «più superbe bestie, le quali amano di vedere ne gli altri più tosto timore che amore verso di loro»<sup>623</sup>; Machiavelli, circa un secolo prima, aveva scritto: «è molto più sicuro essere temuto che amato, quando si abbi a mancare dell'uno de' dua»<sup>624</sup>.

Netto rifiuto dell'ideologia politica del fiorentino, dunque, cui è contrapposta una teoria politica che, sulla scia di Botero e Lipsio, fonda il buon governo sull'esercizio della prudenza politica, come dimostrato esemplarmente, *e contrario*, dalle vicende dell'asino protagonista; quest'ultimo, proprio in virtù della sua totale mancanza di prudenza – cui corrisponde la superba presunzione di possederla – si dimostra incapace di mantenere il potere conquistato e paga addirittura con la vita.

Ma gli animali protagonisti del romanzo si caricano altresì di puntuali significati allegorici, che rimandano a specifiche entità statali dell'Europa secentesca: l'asino, che nasce in territorio sottoposto alla dominazione spagnola (Regno di Sardegna), conclude

---

<sup>621</sup> È stato ipotizzato che «[n]on meno di Machiavelli, nel fermo rifiuto della strategia della volpe che il romanzo propone, sono [...] forse sotto tiro gli stessi Botero e Lipsio» (ivi, p. LXXXII), principali modelli politici di Giussani, cfr. ivi, pp. LXXXII-LXXXIII.

<sup>622</sup> Niccolò Machiavelli, *Il Principe*, Nuova edizione a cura di Giorgio Inglese. Con un saggio di Federico Chabod, Torino, Einaudi, 2013, p. 124.

<sup>623</sup> Giussani, *Il Brancaleone*, cit., p. 217.

<sup>624</sup> Machiavelli, *Il Principe*, cit., pp. 117-118.

la sua cattività al servizio di un soldato spagnolo – prima di assumere il potere del regno animale – e presenta molte peculiarità comportamentali che costituiscono radicati luoghi comuni sul carattere nazionale degli spagnoli (ignavia, ostinazione, suscettibilità ed alterigia), è allegoria della Spagna. Il gallo, ucciso dall’asino, è allegoria (facilmente desumibile per la trasparente associazione gallo/Gallia) della Francia. Il leone, infine, proveniente da un serraglio mediceo, sottomessosi spontaneamente all’asino (Spagna), dopo che questo ha ucciso il gallo (Francia), e animale storicamente associato al capoluogo toscano, è allegoria della Firenze medicea.

È palese il rimando cifrato alla situazione politica italiana successiva alla pace di Cateau-Cambrésis, alla totale estromissione della Francia dai giochi di potere e al dominio pressoché assoluto della Spagna, cui è di fatto sottomesso lo stesso Granducato di Toscana, ancorché formalmente indipendente.

Se si tiene conto di tutto quanto si qui osservato; se si considera il sostanziale antispagnolismo di fondo che impregna l’intero romanzo, ben evidente nell’estrema ridicolizzazione del soldato spagnolo che si legge al capitolo XXXII<sup>625</sup>, e perfettamente in linea con la tendenza degli ambienti socio-culturali alti della Milano secentesca (di cui Giussani faceva parte); e, soprattutto, se si rilegge in quest’ottica l’*explicit* del romanzo, è possibile decifrare, finalmente, il messaggio celato dietro la spessa e multiforme maschera del *Brancaleone*.

---

<sup>625</sup> «Ora, mentre l’asino godeva di quel gustoso pascolo, il spagnuolo, per non perder il tempo, si diede al far una buona provizione di castagne [...]. E, andando così vagando e cogliendo, gli venne voglia di scaricare il ventre. Però, calate le brache sotto uno di quelli arbori, si pose a far il fatto suo così a braccio; e, in quel punto che avea finito di deporre il molesto peso, godendo di quella seguente dolcezza, ecco che cadde da alto assai un riccio, il quale gli percosse le nude natiche. E sentendo egli quell’improvvisa caduta, e molto più le veementi punture, diede, per timore, delle natiche in terra, e appunto nella scaricata immondizia, si che restò tutto imbrattato, e per conseguenza tutto confuso, dolendosi e non sapendo come ben nettarsi, perché era marcato alla grande. E, stando così travagliato, vide poco discosto un fonticello, nel quale pensò di lavarsi. Però accostatoseli, e per non consumare molto tempo infondendo in esso le imbrattate parti, una sanguisuga, che ivi stava nuotando, se gli attaccò alli genitali succhiando alla disperata...», Giussani, *Il Brancaleone* cit., pp. 206-207.

E questo fu il fine di Brancaleone, il quale con molta malizia era in poco tempo asceso a tanta grandezza, che il re delle bestie gli stava soggetto. E ben si conobbe in questo fatto quanto sia vera quella sentenza, che niuna cosa violenta è durabile<sup>626</sup>.

Con queste parole si conclude il romanzo di Giussani ed è proprio la sentenza finale a condensare l'insegnamento politico dell'autore, costituendo il cuore del messaggio cifrato del *Brancaleone*: la Spagna, colpevole di una politica violenta e non ispirata alla prudenza (nei territori italiani sotto il suo dominio), è destinata a finire come il protagonista della storia. Se si tratti di una mera constatazione o di un vero e proprio auspicio, è impossibile stabilirlo con assoluta certezza. Tuttavia, la provenienza geografica e socio-culturale dell'autore, i molteplici accorgimenti cautelativi presi ed i cifrati umori antispagnoli serpeggianti lungo tutto il testo inducono chi scrive a propendere per la seconda possibilità e a leggere la chiusa dell'opera giussaniana come la manifestazione di un'intima speranza di un "indipendentista" *ante litteram*.

---

<sup>626</sup> Ivi, p. 255. Per gli antecedenti della sentenza finale si veda *ibidem*, n.

## VIII. LA MASCHERA IATROPOLITICA DI FRANCESCO PONA

### 1. *Il medico e l'intellettuale*<sup>627</sup>.

Francesco Pona nacque a Verona l'11 ottobre 1595, primogenito di Giovanni Pona, speziale e ricercatore di fama internazionale nell'ambito delle scienze naturali. Quello veronese era il ramo cadetto di una casa patrizia di Trento, che aveva potuto vantare, nella prima metà del Cinquecento, privilegi imperiali; per tale ragione, l'esistenza di Pona fu segnata dall'aspirazione – sua e, soprattutto, del padre – a riconquistare lo *status* originario, anche attraverso la gloria letteraria. Dal 1610 circa Pona frequentò l'Università di Padova, dove fu allievo di Cesare Cremonini e del noto anatomista Girolamo Fabrici d'Acquapendente e dove, nel 1615, conseguì la laurea in medicina e filosofia. Passò quindi a Bologna per il biennio di specializzazione in anatomia; nella città emiliana ebbe modo di frequentare l'*entourage* gravitante attorno all'Accademia dei Gelati, fondata nel 1588 da Melchiorre Zoppio, che ricoprì un ruolo determinante nella sua formazione letteraria. Rientrato a Verona nel 1617<sup>628</sup>, Pona fece il suo esordio in ambito medico e letterario. La sua carriera professionale, per la verità, non iniziò sotto i migliori auspici – la sua prima richiesta di accesso al Collegio dei Medici fu respinta – ma si sarebbe rivelata in seguito piuttosto brillante e costellata di pubblicazioni scientifiche di notevole

---

<sup>627</sup> La bibliografia relativa alla figura di Francesco Pona è senz'altro più corposa rispetto a quella di molti suoi colleghi e contemporanei. Per un approfondimento biografico si segnalano, in particolare, Pietro Rossi, *Francesco Pona nella vita e nelle opere*, Verona, G. Franchini, 1897; Capucci, *Romanzieri del Seicento*, cit., p. 107; la nota biografica redatta da Giorgio Fulco e acclusa alla sua edizione della *Lucerna*: Pona, *La lucerna*, cit., pp. LVII-LIX; e la voce Pona, Francesco del DBI, redatta da Fabrizio Bondi e disponibile alla pagina web [http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-pona\\_%28Dizionario-Biografico%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-pona_%28Dizionario-Biografico%29/). Per un regesto completo delle opere poniane, si veda Stefania Buccini, *Francesco Pona: l'ozio lecito della scrittura*, Firenze, Olschki, 2013. Infine, per l'approfondimento di alcuni aspetti della sua poetica particolarmente utili ai fini del presente discorso, si segnalano Bondi, *Anatomia di una maschera*, cit., ed il capitolo *Il medico traduttore* in Getrevi, *Dal picaro al gentiluomo* cit., pp. 215-274.

<sup>628</sup> Al momento del rientro nella città natale, Pona doveva essere già affiliato alla veronese Accademia filarmonica, fondata nel 1543.



risonanza. Decisamente più rapida fu invece la sua affermazione nell'ambito della vita culturale veronese, gravitante attorno all'Accademia Filarmonica, dove trovò stimoli e protezione. Protezione che dovette arrivare anche dagli ambienti veneziani: dopo la condanna all'Indice della sua *Lucerna*, nel 1626, infatti, intervennero in suo sostegno Loredan ed altri membri della futura Accademia degli Incogniti, cui lo stesso Pona avrebbe preso parte. Fu allora che iniziò la fase più "libertina" della sua esistenza (privata ed intellettuale), la cui mossa più avventata, che gli costò le critiche più severe, fu la netta presa di posizione nella singolare vicenda che coinvolse i nobili lagunari Nicolò Barbarigo e Marco Trevisan<sup>629</sup>. Tra il 1630 ed il 1631 Verona fu sconvolta dalla peste, circostanza nella quale Pona si distinse, se non per la sua partecipazione attiva in veste di medico – fu infatti esentato dall'esercizio della professione dal Provveditore della città -, per la sua preziosa attività di testimone, con diversi scritti nosografici e storiografici. Al termine della drammatica esperienza, nel 1632, egli fu finalmente accolto nel Collegio dei Medici. Frattanto era iniziata la sua evoluzione intellettuale, che lo avrebbe portato ad opere affatto diverse, per soggetto e tematiche, dalle precedenti e alla riconciliazione con la Chiesa, con cui era entrato in conflitto dopo la messa all'Indice della *Lucerna*; riconciliazione sancita, nel 1648, dalla pubblicazione dell'*Antilucerna*, vera e propria palinodia dell'opera in senso cristiano. Tra il 1650 ed il 1651 Pona fu nominato «storiografo cesareo» dall'Imperatore Ferdinando IV d'Asburgo, sebbene non siano note le sue effettive mansioni. Morì a Verona il 2 ottobre 1655.

Francesco Pona fu un poligrafo del calibro di Ferrante Pallavicino: la sua produzione letteraria, di consistenza considerevole, comprende opere riconducibili ai più

---

<sup>629</sup> Per una ricostruzione della vicenda cui si fa qui riferimento, si legga Gaetano Cozzi, *Una vicenda della Venezia Barocca: Marco Trevisan e la sua «eroica amicizia»*, in «Bollettino dell'Istituto di Storia della Società e dello Stato veneziano», II, 1960, pp. 61-154; per il ruolo di Francesco Pona nella vicenda, si veda Bondi, *Anatomia di una maschera*, cit., pp. XXXI-XXXIV.

diversi generi letterari, molte delle quali riscossero un notevole successo, e rende ragione della sua straordinaria versatilità<sup>630</sup>. Buona parte di tale produzione, evidentemente la più “scomoda”, fu pubblicata con lo pseudonimo di Eureka Misoscolo.

Dopo un esordio letterario sotto il segno della poesia, con la pubblicazione di una raccolta di *Rime* (Verona, 1617), Pona diede alle stampe la *Trasformazione del Primo Libro delle Metamorfosi d'Ovidio* (Verona, 1618), opera dedicata a Ferdinando Gonzaga duca di Mantova, in cui viene proclamata con fermezza la pari dignità della prosa rispetto alla poesia, in termini di potenziale musicale ed immaginifico. Il dialogo *Il Sileno* (Verona, 1620) – di ambientazione veronese, che descrive il giardino e la pinacoteca dei conti Giusti – ed il *Paradiso de' fiori, ovvero lo Archetipo de' Giardini* (Verona, 1622) – in cui è asserita la superiorità dei moderni sugli antichi tanto in ambito pittorico (Giotto *in primis*) quanto musicale (con Monteverdi in testa) – riflettono sul rapporto tra natura e arte. Negli stessi anni sarebbero stati composti i *Discorsi sopra la poetica di Aristotele*, pronunciati di fronte agli accademici filarmonici, in cui, attraverso una consapevole alterazione della categoria aristotelica di epopea, Pona promuove un'epica in prosa e caratterizzata da uno spiccato pluristilismo, il cui massimo esempio sarebbe costituito dalla *Secchia rapita* di Tassoni<sup>631</sup>. Nel 1625 uscì a Verona *La Lucerna*, condannata all'Indice l'anno successivo<sup>632</sup>. Il 1627 fu un'annata estremamente produttiva per Pona: fu edita la *Maschera iatropolitica*, in cui la diatriba cerebro-cardiocentrata assumeva risonanza politica e di cui ci si occuperà lungamente nel corso del presente capitolo; e videro la luce i *Sonetti berneschi*, i *Discorsi sopra le morali di Aristotele a Nicomaco* e il

---

<sup>630</sup> Non essendo qui possibile riportare un elenco completo delle opere poniane (per cui si rimanda a Buccini, *Francesco Pona* cit.), ci si limita ad indicarne un campione significativo, che permetta di mettere in luce alcune delle peculiarità della produzione del veronese e contribuisca a sottolinearne la straordinaria prolificità e versatilità.

<sup>631</sup> Cfr. Lucinda Spera, *Su alcuni Discorsi sopra la poetica di Aristotele di Francesco Pona*, in «Studi secenteschi», XLIII, 2002, pp. 217-238. La studiosa ha ipotizzato il 1621 come anno di composizione dei *Discorsi*.

<sup>632</sup> Per una storia editoriale della *Lucerna* cfr. *supra*.

*Parthenio*, allegorica «comedia morale». Al 1629 risalgono due importanti traduzioni, quella dell'*Argenis* di John Barclay e quella delle *Nozze di Mercurio e Philologia* di Marziano Capella, ed un esperimento teatrale, il *Christo Passo*, riscrittura della Passione, a metà tra il dramma sacro e la tragedia in prosa. All'epidemia di peste che sconvolse la città di Verona sono da ricondurre due scritti tecnico-scientifici, *Del metodo di preservarsi dalle malattie pestilenti* e *La remora, ovvero dei mezzi naturali per curare, e fermare la pestilenza*, entrambi editi a Verona nel 1630, ed uno scritto storiografico-cronachistico, *Il gran contagio di Verona* (Verona, 1631); quest'ultimo indaga, in ottica razionalistica, le origini del morbo, individuandone le cause storiche, geografiche ed ambientali, ed analizza gli sconvolgimenti vitali da esso causati, anticipando, per diversi aspetti, le successive riflessioni manzoniane<sup>633</sup>. *La Galeria delle donne celebri* (Verona, 1632), di ispirazione mariniana, contiene dodici ritratti di donne mitiche o storiche, suddivise in «lascive», «caste» e «sante»; probabilmente allo stesso anno della *Galeria* risale la favola musicale *Il giudizio di Paride*. Nel 1633 vide la luce un romanzo a soggetto storico, *La Messalina* (Venezia, 1633), dedicato a Loredan, la cui seconda edizione (accresciuta) riportava la falsa data di stampa 1627 per motivi cautelativi. Dalla storia romana Pona trasse anche il soggetto per *Li dodici Cesari* (Verona, 1633), per la tragedia *Cleopatra* (Venezia, 1635) e per il «drama libero» *Virgiliana* (Verona, 1635). Con *l'Ormondo* (Padova, 1635) il veronese fece poi una rapida incursione nel territorio del romanzo eroico-galante, riscuotendo un notevole successo. L'opera, di ambientazione inglese, racconta in sette libri la storia del condottiero eponimo in guerra contro la Scozia e dell'amata Rosidora e presenta tutti i meccanismi narrativi tipici del genere letterario in epoca barocca. Tra il III e IV libro dell'*Ormondo* si inseriscono ben cinque inserti

---

<sup>633</sup> Cfr. Gian Paolo Marchi, *Introduzione* a Francesco Pona, *Il grande contagio di Verona*, edizione fotostatica a cura di Gian Paolo Marchi, Verona, Centro per la formazione professionale grafica, 1972, pp. XXXV-XXXVIII.

novellistici, a conferma della predilezione poniana per le strutture narrative ibride. Il romanzo si chiude con finale sospeso, in vista di una continuazione che non sarebbe mai arrivata.

A partire dalla seconda metà degli anni Trenta del Seicento, precisamente dopo la lettera di sconfessione della *Lucerna* indirizzata alla Congregazione dell'Indice (1636), la produzione letteraria del veronese si orientò su tematiche morali e sacre, pur mantenendo il consueto eclettismo: i *Cardiomorphoseos siue ex corde desumpta emblemata sacra* (Verona, 1645) sono una raccolta emblematica che, per il suo spiccato cardiocentrismo, sembra sconfessare certe posizioni cerebrocentriche della *Maschera iatropolitica*. Con *L'Adamo* (Verona, 1650) si torna in ambito romanzesco ma il soggetto è tratto stavolta dalla storia sacra; l'opera, insistendo sulla colpevolezza di Eva, presenta una patina di esibita misoginia; misoginia che verrà "ritrattata" nel panegirico *Dell'eccellenza, et perfettione ammirabile della donna* (Verona, 1653), dedicato a Cristina di Svezia.

## 2. «Cervello e cuore prencipi rivali aspiranti alla monarchia del Microcosmo».

La *Maschera iatropolitica* si apre con la *Dedica introduttiva dell'editore* a Girolamo Cornaro (1562-1634), cavaliere e procuratore di San Marco, cui fa seguito un sonetto indirizzato a Pona da un non meglio identificato «G. Biemma». L'opera si compone di due libri, a loro volta suddivisi in «capi» (nove per il primo libro e sette per il secondo) e si chiude con un «avviso dell'editore» in cui, proseguendo una strategia pubblicitaria già adottata da Pona in occasione della stampa della *Lucerna*, Ginammi annuncia l'imminente pubblicazione della poniana traduzione dell'*Argenis* di Barclay<sup>634</sup>.

---

<sup>634</sup> «Nella sua *Lucerna*, vi promise l'autore di questi fogli l'*Argenide* italianata. Hora, per nome di lui, vi ratifico io lo stesso...», Pona, *La maschera iatro-politica*, cit., p. 73.

Si osservi – fatto piuttosto singolare nel panorama narrativo barocco – che, nel sorprendentemente esiguo apparato paratestuale dell’opera, non compare alcun intervento autoriale.

Il Microcosmo, «provincia bellissima, [...] le cui principali cittadi sono dette Capo, Thorace, e Ventre», è governato da «due prencipi che, divisi tra loro lo imperio, l[ò] signoreggiarono d’accordo per molto tempo»<sup>635</sup>: Cuore e Cervello. Durante il banchetto nuziale organizzato in occasione del matrimonio tra madama Arteria Trachea e il signor Polmone, tuttavia, si innesta una discussione sulla migliore forma di governo (individuata nella monarchia), che incrina la concordia tra i diarchi. In Cuore inizia a farsi strada, infatti, «il pensiero di farsi monarca assoluto del Microcosmo»<sup>636</sup>. Questi, deciso ad «udir il parere di più letterari, che in un certo modo non ci [abbiano] interesse più per una parte che per l’altra»<sup>637</sup>, convoca il consiglio dei «Dodeci»<sup>638</sup>. Tra gli altri, prendono la parola Ennio, Lucano, Dione, Homero e Platone, tutti convinti sostenitori del regime monarchico. Cuore convoca allora i dignitari del regno e si rivolge loro con le seguenti parole:

Don Cervello, prencipe bizzarro e di superbissimi pensieri, con grandissima nostra ignominia, s’è dato vanto di voler distruggere insieme con noi tutti quel nome celebre, che così gloriosamente ci abbiamo acquistato e conservato per tanti lustri. Per quella heroica grandezza adunque, ch’è inseparabil gemma dell’erario de’ vostri petti; e per quello che ogn’uno che sia par vostro deve a se stesso, v’esorto, prego, e scongiuro che, sradicato (se ve n’è punto) il timore da gli animi, e cangiate le vesti di seta e d’oro in corazze e maglie, vogliate concepire un animo indomito, e risoluto di non ubbidire più che ad un capo. Si tratta dell’uno degli due; o havete ad essere soggetti al solo Cervello, o al Cuor solo<sup>639</sup>.

---

<sup>635</sup> Ivi, p. 7.

<sup>636</sup> Ivi, p. 9.

<sup>637</sup> Ivi, p. 10.

<sup>638</sup> Ivi, p. 11. Si tratta di una chiara allusione all’organo governativo locale della città di Verona all’epoca di Pona, successivamente ampliato (a cinquanta membri), tanto nella realtà dei fatti quanto nella finzione romanzesca, cfr. *infra*.

<sup>639</sup> Ivi, p. 14.

I partigiani di Cuore approvano la risoluzione bellica ed immediatamente sono nominati gli ambasciatori (Polmone, Arterie e Muscoli Intercostali) da inviare a Cervello [Libro I, Capo I].

Polmone, portavoce della delegazione, riferisce l'ambasciata a Cervello, che, furioso, accetta la dichiarazione di guerra. Cuore stabilisce allora di riconvocare «i più savii letterati del paese, et udire l'opinione de' Cinquanta intorno all'intraprendere della guerra per diventar solo signore del Microcosmo, affinché i vassalli, certificati che questa impresa fosse ben sentita da' signori filosofi, più volentieri concurr[ano] a dargli aiuto»<sup>640</sup>. Fermo restando che la monarchia è la migliore forma di governo possibile, resta infatti da stabilirsi se il primato spetti a Cervello o a Cuore; in favore del primo si schiera Platone<sup>641</sup>, a sostegno del secondo Aristotele<sup>642</sup> [Libro I, Capo II].

Iniziano i preparativi per la guerra: Cuore intraprende una febbrile attività diplomatica per ingraziarsi i notabili del regno e stringere alleanze militari [Libro I, Capo III]; Cervello, intanto, convoca la milizia, organizza tornei e giostre e pronuncia un accorato discorso di incitamento ai suoi soldati [Libro I, Capo IV].

Mentre gli eserciti si dispongono, preparandosi ad una battaglia campale, entrambi gli schieramenti sono minuziosamente descritti dal narratore: di uno, quello di Cuore, è sottolineata «la gran vigliaccheria», dell'altro, quello di Cervello, «la buona disciplina»<sup>643</sup> [Libro I, Capi V e VI]. Seguono una tradizionale satira della corte [Libro I, Capo VII] e l'allusione al morbo della sifilide, di cui sono descritti (metaforicamente) contagio e

---

<sup>640</sup> Ivi, p. 19.

<sup>641</sup> «[P]er moltissime ragioni, il prencipe Don Cervello (e mi perdoni V. A.) è il più degno personaggio che nella provincia del Microcosmo possa reggere lo scettro, e sostener i pesi della corona», ivi, p. 21.

<sup>642</sup> «E quando si potesse dare un accordo tra esse due altezze, non v'ha dubbio che sarebbe un duumvirato da reggere il mondo grande, non che il picciolo. Ma da che sono di genii così contrarii et incompatibili, e che s'ha da capitare a questo, di collocar l'impero tutto in un sol capo, io mi dichiaro (e no 'l faccio perch'egli sia qui presente) per il Cuore», ivi, p. 24.

<sup>643</sup> Ivi, p. 36.

diffusione [Libro I, Capo VIII]. La vicenda si sposta quindi sull'Olimpo, permettendo all'autore di cimentarsi nella topica parodia mitologia, estremamente in voga nella letteratura coeva<sup>644</sup> [Libro I, Capo IX].

Le divinità iniziano a prendere posizione in favore dell'una o dell'altra parte in guerra (Atena sostiene l'esercito di Cervello; Venere quello di Cuore) [Libro II, Capo I]; a questo punto interviene però un autoritario Giove, che vieta categoricamente agli dèi di schierarsi, «di partirsi da' padiglioni celesti, o di porgere aiuto, per sé o per intervenienti, o in detto o in fatto, alle armate del Microcosmo»<sup>645</sup> [Libro II, Capo II].

Ha finalmente inizio la battaglia vera e propria [Libro II, Capo III], che presto conduce al canonico duello (non risolutivo) tra i due condottieri [Libro II, Capo IV]. La furia dei combattimenti travolge entrambi gli eserciti ma è quello di Cuore ad avere la peggio, «[s]ì che udendo la perdita del loro essercito, [i generali sono] per ammazzarsi di propria mano, per non venire in podestà de' nemici: ma [sovviene] ad un di loro la cosa di Catone Uticense, e [sperano] di trovar la misericordia di un nuovo Cesare; e così si [rimettono] alla discretione della fortuna et all'arbitrio del vincitore»<sup>646</sup> [Libro II, Capo V].

Mentre Cervello neutralizza eventuali attacchi di Cranio (che sembra voglia approfittare della situazione di debolezza per prendere il potere con un colpo di stato), Cuore invia un'ambasceria al vincitore per trattare la pace, chiedendo pietà in cambio della resa incondizionata e della totale sottomissione: «i timidi ambasciatori, vestiti di sacco e con le correggie alla gola [...], raccolti assai dolcemente, esposta la loro ambasceria trova[...]no misericordia nel cuore augusto del prencipe benigno e

---

<sup>644</sup> Cfr. almeno Alessandro Tassoni, *La secchia rapita*, II, 28-56 e Francesco Boccacini, *Dello scherno degli Dei*.

<sup>645</sup> Pona, *La maschera iatro-politica*, cit., p. 56.

<sup>646</sup> Ivi, p. 65.

pieghevole»<sup>647</sup>. Cervello, riconosciuto monarca assoluto del Microcosmo, perdonando il ribelle, dà prova della sua magnanimità<sup>648</sup> [Libro I, Capo VI].

La *pax* politica, tuttavia, non è ancora raggiunta. «Ne' sotto-borghi del Ventre, habita[...] un tale [...] detto signor Podice», cui è demandata «l'uscita delle immondezze» del Microcosmo<sup>649</sup>. Questi, offeso per essere stato completamente escluso dalle recenti manovre politico-belliche, stabilisce di vendicarsi, sequestrando «i letami della provincia, sì che, dal trattenersi quelle sordidezze, cominci[a] un fetor insopportabile a corromper l'aria»<sup>650</sup>; in virtù del potere effettivo di cui dispone Podice, si stabilisce di tollerare il suo tentativo di ribellione e di fare ammenda al torto fattogli, nominandolo «generale sopra l'artiglieria»<sup>651</sup> [Libro I, Capo ultimo]. Il romanzo si conclude, dunque, con il ripristino degli equilibri politici ed il nuovo assetto monarchico del Microcosmo<sup>652</sup>.

### 3. *Dentro la Maschera: per un'analisi strutturale, narratologica e formale.*

LA MASCHERA / IATROPOLITICA / OVERO / CERVELLO, & CUORE / Prencipi Rivali / *Aspiranti alla Monarchia del Microcosmo.* / GIUOCO-SERIO / Di Euret Misoscolo. / *All' Illuss. & Eccellentiss. Signor / GIROLAMO CORNARO / Cavaliero, e Procuratore di S. Marco.* / Con licenza de' Superiori, & Privilegio. / IN VENETIA, M DC XXVII. / *Appresso Marco Ginammi*<sup>653</sup>.

---

<sup>647</sup> Ivi, p. 68.

<sup>648</sup> «E poi voltossi al prencipe, come ad un suo fratel carnale, mostrando di totalmente dimenticarsi dell'ingiurie e dell'inimicitie passate: portagli la mano, e baciato nella fronte, disse che lo accettava per compagno nella signoria, purché volesse riconoscerlo per più nobile, se non per più necessario di lui nel maneggio del governo», ivi, p. 69.

<sup>649</sup> Ivi, p. 71.

<sup>650</sup> *Ibidem.*

<sup>651</sup> *Ibidem.*

<sup>652</sup> Viste le peculiarità caratteriali, comportamentali e decisionali di Cervello ed il suo atteggiamento nei confronti di Cuore (e dello stesso Podice), sembra opportuno parlare di monarchia illuminata piuttosto che assoluta, ma sulla questione si tornerà a breve.

<sup>653</sup> Due le ristampe secentesche dell'opera: a Milano, nello stesso 1627, per l'editore Donato Fontana; e a Venezia, nel 1630, ancora per Marco Ginammi. Entrambe le riedizioni riproducono, senza sostanziali differenze, il testo della *princeps*.



Sin dal frontespizio della *princeps* veneziana della *Maschera* (1627), è chiarita la sostanziale ambivalenza dell'opera, che si presenta come «giuoco-serio», proponendo un racconto favolistico in chiave medico-metaforica, i cui protagonisti principali sono Cuore e Cervello, dal doppio-fondo politico. «Giuoco serio», dunque, che Paolo Getrevi ha collocato «fra la parodia del catalogo anatomico e la parabola politica, fra il repertorio patologico e il cinico scherzo pornografico»,<sup>654</sup> «pungente deviazione sarcastica», da inquadrare a metà strada tra la *Lucerna* e la poniana traduzione dell'*Argenis*<sup>655</sup>.

Ma per assegnare la singolare opera ad una specifica categoria letteraria, senza per questo sottovalutare l'apporto non irrilevante che nella sua genesi ebbero generi e sottogeneri altri, è utile partire da un passo della stessa *Maschera* (II, I, 2): la scena è collocata sull'Olimpo, dove Venere e Marte, «fatto un sonno amoroso», si dedicano alla lettura, l'una d'«un canto della *Secchia* d'Alessandro Tassoni», l'altro del «quarto libro della *Eromena* del Biondi»<sup>656</sup>. Genere classico, l'epopea, seppur in chiave “modernista”, da un lato, genere tutto moderno, il romanzo, dall'altro: queste, secondo quanto asserito dallo stesso autore, le categorie fondamentali ad aver agito nel processo creativo che ha condotto alla *Maschera*.

L'entità del debito poniano nei confronti del genere epico è chiarita dai *Discorsi sopra la poetica d'Aristotele*, pronunciati dal veronese di fronte agli accademici filarmonici e presumibilmente composti a ridosso della pubblicazione dell'opera di cui ci si sta occupando<sup>657</sup>. In essi – lo si ricorda – l'autore, alterando la categoria aristotelica di epopea, aveva promosso un genere epico dalle peculiarità parzialmente inedite, in prosa e fondato sulla *mixtio* di codici e stili, il cui prototipo sarebbe da individuarsi proprio nella

---

<sup>654</sup> Getrevi, *Dal picaro al gentiluomo* cit., p. 228.

<sup>655</sup> Ivi, p. 229.

<sup>656</sup> Pona, *La maschera iatro-politica*, cit. p. 56.

<sup>657</sup> Cfr, nota 629.

*Secchia rapita* di Alessandro Tassoni (1622). Non tanto, dunque, l'epica classica, di cui pure persistono alcune reminiscenze – si pensi, per fare un solo esempio, al τόπος della guerra scoppiata in seguito ai contrasti sorti durante un banchetto (*Maschera*, I, 1), di ascendenza omerica –, quanto il nuovo genere eroi-comico inaugurato da Tassoni sarebbe all'origine della *Maschera*.

Quanto al genere romanzesco, una lettura approfondita dell'opera poniana, che tenga in considerazione aspetti contenutistici e stilistici, suggerisce che gli antecedenti vadano cercati, più che nel citato Biondi, nel romanzo classico (Luciano, Petronio ed Apuleio), di cui è ripresa in primo luogo la vena satirica, e nel capolavoro barclayano, alla cui traduzione Pona stava lavorando in quegli stessi anni, da cui derivano alcuni procedimenti narrativi e, soprattutto, l'impianto allegorico.

Il veronese avrebbe dunque attinto principalmente al filone erotico-cavalleresco e a quello comico-satirico – «accomunati da un interesse forte per il reale e il contemporaneo, raggiunti però tramite allusività»<sup>658</sup> – per plasmare un'opera moderna ed originale, afferente alla categoria romanzesca, «al contempo miniaturizzazione parodica ma anche *esempio in atto* del nuovo genere»<sup>659</sup>. Ma la creatività poniana ricorse altresì ad un consistente numero di “fonti secondarie”, da cui trarre spunti, immagini e tecniche narrative; tra queste, si segnala il ruolo non secondario svolto dalla letteratura oscena di epoca cinquecentesca, con Aretino, per altro esplicitamente citato nel testo, in prima fila<sup>660</sup>: il doppio senso erotico pervade le pagine della *Maschera*, facendosi a tratti sfacciato<sup>661</sup>.

---

<sup>658</sup> Ivi, p. XXI

<sup>659</sup> *Ibidem*.

<sup>660</sup> Ivi, p. 44.

<sup>661</sup> Si veda, ad esempio, *Maschera* I, VI, 10, in cui si concentra una serie di allusioni all'anatomia genitale maschile; o *Maschera* I, VII, 1, dove sono allusivamente descritti alcuni incontri erotici.

Alla base dell'opera sta l'accostamento tra medicina e politica, anzi, l'analogia tra corpo e stato, che è motivo tradizionale, le cui ascendenze classiche sono da ricercare nel mondo greco (essa è in Solone, Ippocrate, Platone e Aristotele) e romano, con particolare riferimento al celeberrimo apologo di Menenio Agrippa in Livio, *Ab urbe condita*, II, 32. Dall'età antica, la metafora era poi passata alla nostrana tradizione letteraria medievale e rinascimentale. Da questo punto di vista, l'antecedente più prossimo del testo poninano è rappresentato da un dialogo cinquecentesco, *La cazzaria* (1625-1626) del senese Antonio Vignali, fondatore dell'Accademia degli Intronati. Nell'operetta l'autore, celato dietro il nome accademico di Arsiccio Intronato, si rivolge ad un sodale, istruendolo su «tutte le ragioni de le circostanze del fottere»<sup>662</sup>. Nel dialogo del senese, l'apologo di Menenio Agrippa si carica di doppio fondo politico, alludendo alla lotta fra le diverse fazioni cittadine nel periodo tra la congiura ai danni di Fabio Petrucci (tra il 1524 e il 1525) e la fine della Repubblica di Siena (1559)<sup>663</sup>.

*La Maschera* è narrata in terza persona da un narratore eterodiegetico ed onnisciente (focalizzazione zero), che in diverse occasioni interviene nella diegesi, con rari interventi in prima persona, a carattere esplicativo o didascalico, ovvero, più frequentemente, camuffando commenti indiretti e giudizi impliciti nella narrazione principale. La sua presenza si avverte distintamente sin dall'*incipit* dell'opera, di intonazione alta:

Chi non ha posto il dito nella gran piaga, che aperse la sedizione civile nel petto di Roma altera; allhoraché, incrudelita contro di se medesima, ferendo il seno proprio diede morte alla Libertà, et uccise se stessa trafiggendo le viscere de' suoi figliuoli, ch'eran pur sue; non crederà facilmente gl'intestini tumulti, e le sanguinose stragi, successe nel Microcosmo, per competenza di monarchia, tra gli due potentissimi prencipi Cervello e Cuore. Ma quantunque sia difficile il trovar fede, e la materia dia più tosto argomento di piangere che di scrivere, nondimeno perché di qui impari chiunque regna quanto sia labile lo stato anco de' più sublimi,

---

<sup>662</sup> Antonio Vignali, *La cazzaria*, testo critico e note a cura di Pasquale Stoppelli, introduzione a cura di Nino Borsellino, Roma, Edizioni dell'Elefante, 1984, p. 38.

<sup>663</sup> Il richiamo all'opera di Vignali si fa più forte nel finale della *Maschera*, cfr. Bondi, *Anatomia di una maschera*, cit., p. VII.

e quanto lubrica la felicità de' mortali, voglio veridicamente da principio narrare le cause et i progressi delle spaventose battaglie seguite fra questi due eminentissimi potentati. Egli s'ha adunque a sapere, che anticamente fu, et è ancora, una provincia bellissima, chiamata Microcosmo...<sup>664</sup>

La *Maschera* si apre dunque con un intervento in prima persona del narratore, che, prima ancora di esordire con la narrazione vera e propria, chiarisce il proprio intento, di natura primariamente didascalica («perché di qui impari chiunque regna quanto sia labile lo stato anco de' più sublimi, e quanto lubrica la felicità de' mortali»), forse nel tentativo di supplire alla (insolita) mancanza di un appello autoriale al lettore in sede prefatoria. Solo in un secondo tempo («Egli s'ha a adunque a sapere, che...») è attivata la diegesi, segnalata dal passaggio dalla prima alla terza persona verbale.

Il romanzo alterna andamento schiettamente narrativo a (relativamente) lunghe pause descrittive e a brevi digressioni a carattere espositivo-didascalico. In tutti i casi, l'obiettivo principale dell'autore resta il *docere*: la narrazione delle vicende dei protagonisti deve dimostrare «quanto sia labile lo stato anco de' più sublimi, e quanto lubrica la felicità de' mortali»; le descrizioni ed i passaggi argomentativi hanno invece il compito di istruire il lettore sulle più disparate vicende «iatropolitiche». Si pensi, ad esempio, alla lunga rappresentazione dell'esercito di Cuore (I, V, 2-5) e Cervello (I, VI, 7), alla precisa esposizione delle diverse tattiche militari (più o meno lecite o discutibili), alle massime politiche disseminate tra le pagine, o alla descrizione (allusiva) dell'esplosione e della diffusione del morbo sifilidico (I, VIII, 2-5).

Al di là delle pause diegetiche appena segnalate, che nel complesso rimangono minoritarie, per quanto significative, non arrestando significativamente il corso della narrazione principale<sup>665</sup>; il romanzo poniano presenta una *fabula* esile, scorrevole ed

---

<sup>664</sup> Pona, *La maschera iatro-politica*, p. 7.

<sup>665</sup> Si osservi, tra l'altro, che tali pause non sono mai a carattere narrativo.

essenzialmente lineare, i cui scarti rispetto all'*intreccio* sono pressoché azzerati. Allo stesso modo, si osserva una sostanziale coincidenza tra tempo della storia (indefinito) e tempo del racconto. Nel complesso, dunque, è lecito affermare che la *Maschera* si presenta, da un punto di vista strutturale-narratologico, come un'opera tutt'altro che complessa; il che costituisce un ulteriore significativo scarto rispetto alle narrazioni romanzesche contemporanee, le cui trame tortuose ed ipertrofiche si collocano agli antipodi della linearità della *iatropolitica*.

L'ambientazione di un racconto dalla così marcata componente favolistica – se ci si sofferma ad un'interpretazione letterale del testo, ciò è innegabile – non può certo essere definita realistica; tuttavia, i personaggi poniani, personificazione di membra ed organi del corpo umano, si muovono in uno spazio realisticamente descritto, in cui si alternano ambienti esterni (al centro dei quali è il campo di battaglia) ed interni (le aule in cui si prendono le decisioni politiche e gli accampamenti *in primis*). Ma principale peculiarità dello spazio nella *Maschera iatropolitica* è la sua natura essenzialmente ambivalente, conseguenza della metafora medico-politica su cui si fonda l'intero romanzo, ambientato nel Microcosmo e, allo stesso tempo, all'interno del corpo umano. Ad ogni modo, lo spazio poniano è prima allegorico che letterale; è prima pubblico che privato: le descrizioni di luoghi "privati", quali case o simili, si limitano a pochi esempi, come la tenda della marchesana (I, VII, 13) o la stanza in cui si ritirano Venere e Marte dopo il divieto imposto loro di partecipare alle vicende belliche (II, II, 2). In sostanza, lo spazio della *Maschera iatropolitica* è, prima di tutto, "spazio politico".

Dei coprotagonisti del romanzo, Cervello e Cuore, non è fornita alcuna caratterizzazione fisica; quanto a quella morale, essa compare in forma implicita e diluita nel corso della narrazione: attraverso i loro gesti, le decisioni e le reazioni, se ne apprendono le principali peculiarità caratteriali e comportamentali. In effetti, più che di

coprotagonisti, sarebbe più opportuno parlare di protagonista ed antagonista: nel rigido orizzonte manicheo che domina la rappresentazione del Microcosmo, Cervello e Cuore sono associati alle tradizionali categorie dell'eroe e dell'antieroe. Con gusto tipico dei romanzieri secenteschi, Pona assegna al primo la funzione esemplare del buon principe, al secondo quella, altrettanto esemplare ma in senso negativo, del cattivo principe.

Cervello è tendenzialmente rappresentato (stando almeno ad un'interpretazione letterale del testo) sotto una luce positiva. È sovrano giusto ed indulgente, costretto, suo malgrado, ad uno scontro diretto con il rivale che vuole usurparne il potere. Egli incarna il modello del principe stoico, che unisce ai *boni mores* (*clementia* e *pietas*) la prudenza (politica). Per le sue qualità è amato dai sudditi, che si mettono spontaneamente a sua disposizione in occasione della guerra: sebbene egli disponga di «armi proprie»<sup>666</sup>, eminenti figure del regno, quali i Testicoli, gli offrono i loro servigi *motu proprio* (I, IV, 5). Nonostante la schiacciante vittoria riportata sul nemico (e ribelle) e nonostante la sua proclamazione a monarca assoluto del Microcosmo, egli si mostra indulgente nei confronti di Cuore, che è perdonato ed invitato a collaborare all'esercizio del potere. Il vincitore, inoltre, si dimostra politico prudente tanto nella gestione del caso Cranio (II, VI, 2), quanto nella reazione al tentativo di rivolta messo in atto da Podice nel finale del libro (*Capo ultimo*): perfettamente consapevole del ruolo fondamentale che il ribelle ricopre, Cervello, piuttosto che punirlo, decide di scendere a patti con lui, offrendogli un incarico di prestigio. In generale, poi, i personaggi a lui legati sono connotati positivamente, come ben si evince dalla descrizione del suo esercito (I, VI, 7), di cui è sottolineata «la buona disciplina»<sup>667</sup>.

---

<sup>666</sup> Cervello «[f]ece dunque andar un bando, che tutti i membri a lui soggetti, fossero di qualunque età e conditione, (atti però a portar armi), dovessero in termine di tre giorni rassegnarsi a' colonnelli della città, sottopena d'esser privi di senso e di moto attivo e passivo», ivi, p. 28.

<sup>667</sup> Ivi, p. 36.

A ben guardare, in effetti, l'immagine positiva del protagonista e dei suoi uomini appena descritta, è saltuariamente incrinata da fugaci ed ambigue allusioni; si vedano, ad esempio, la reazione di Cervello alla prima ambasceria inviatagli da Cuore (I, II, 6) o i primi, ancorché contenuti, contrasti che finiscono inevitabilmente per scoppiare anche all'interno delle schiere di Cervello (I, VIII, 2). Si tratta di segnali appena percettibili, che tradiscono un atteggiamento tutt'altro che benevolo di Pona nei confronti del suo personaggio; ciò, tuttavia, pertiene al livello allegorico del testo e pertanto sarà ripreso poco oltre.

Cuore ricopre indubbiamente il ruolo di antagonista e, in quanto tale, è connotato negativamente, così come negativamente è caratterizzato lo spazio (metaforico) in cui egli si muove. Prerogative sue e dei suoi, poi, sono l'irrazionalità, il *furor*, la macchinazione e l'inganno. Anzitutto, è lui a scatenare la guerra – da questo punto di vista egli si costituisce motore dell'intera azione narrativa –, cedendo ad un irrazionale desiderio di onnipotenza. Dopo una prima condotta politicamente sensata – prima di prendere decisioni avventate, egli convoca i «più letterati, che in un certo modo non ci havessero interesse più per una parte, che per l'altra»<sup>668</sup> (I, I, 6-7) – e diplomaticamente corretta – invia un'ambasceria a Cervello per metterlo al corrente delle sue intenzioni belliche (I, I, 17) –; egli si lascia tuttavia andare ad un atteggiamento subdolo e sleale, avviando una febbrile attività diplomatica, volta ad ottenere l'appoggio dei notabili del regno (I, III, 1) ed il sostegno del ricco Fegato (I, III, 2-3) e convocando una seconda volta la consulta di saggi, esclusivamente «affinché i vassalli, certificati che questa impresa fosse ben sentita da' signori filosofi, più volentieri [concorrano] a dargli aiuto»<sup>669</sup>. A ciò si aggiunga che prerogativa del suo esercito è «la gran vigliaccheria»<sup>670</sup> e che le

---

<sup>668</sup> Ivi, p. 10.

<sup>669</sup> Ivi, p. 16.

<sup>670</sup> Ivi, p. 36.

tattiche militari moralmente discutibili (tra le quali agguati, imboscate e guerriglia) sono sempre attribuite a lui e ai suoi seguaci e mai a Cervello. Così come il rivale, infine, anche Cuore si carica di un significato allegorico-politico, che sarà esplicitato nel paragrafo finale del presente capitolo.

Tra i personaggi secondari si segnalano, oltre ai già citati Cranio e Podice, che rivestono il ruolo di antagonisti, due figure che si distinguono nella schiera di filosofi antichi presenti nella *Maschera*: Aristotele e Platone.

Stabilito nella prima forma di consultazione (I, I, 7-12) che la monarchia è la migliore forma di governo, resta da decidere a quale dei due precedenti duumviri spetti il potere assoluto. Cuore convoca così una seconda consulta (I, II, 8-21), durante la quale prendono la parola prima Platone, poi Aristotele. Il primo, che in vita era stato, in ambito medico-scientifico, sostenitore del cerebrocentrismo, si schiera in favore della supremazia di Cervello: «per moltissime ragioni, il prencipe Don Cervello (e mi perdoni V. A.) è il più degno personaggio che nella provincia del Microcosmo possa reggere lo scettro, e sostener i pesi della corona»<sup>671</sup>. Il secondo, che era stato invece promotore del cardiocentrismo, dopo un discorso non privo di ipocrisia, offre il proprio incondizionato sostegno a Cuore:

E quando si potesse dare un accordo tra esse due altezze, non v'ha dubbio che sarebbe un duumvirato da reggere il mondo grande, non che il picciolo. Ma da che sono di genii così contrarii et incompatibili, e che s'ha da capitare a questo, di collocar l'impero tutto in un sol capo, io mi dichiaro (e no 'l faccio perch'egli sia qui presente) per il Cuore<sup>672</sup>.

Si ricordi che la figura dell'intellettuale stava vivendo, in epoca barocca, una profonda crisi<sup>673</sup>. Ebbene, nel romanzo poniano, «Aristotele e Platone sono [...] in primo

---

<sup>671</sup> Ivi, p. 21.

<sup>672</sup> Ivi, p. 24.

<sup>673</sup> Cfr. *supra*.



luogo *maschere* di due atteggiamenti contrapposti: il servilismo di successo e l'integrità impotente». Lo Stagirita pronuncia infatti un discorso ipocrita, schierandosi con il potente di turno ed ostentando falsamente la sincerità ed il disinteresse della sua presa di posizione; viceversa, il «melanconico» Platone si assume le proprie responsabilità ed ha il coraggio di schierarsi contro il (presente) Cuore, ma trapela, dalla descrizione dei suoi stessi atteggiamenti, dei suoi gesti e della sua postura<sup>674</sup>, la passiva rassegnazione di un martire o, comunque, di un eroe destinato al fallimento.

Se, da una parte, un «irridente pessimismo sembrerebbe dunque connotare le idee di Pona circa le possibilità di autonomia e influenza politica del sapiente»<sup>675</sup>, è probabile che, per il veronese, la figura dell'intellettuale ideale si situasse a metà strada tra quella dei due filosofi greci e che, nella costruzione di tale «idealtipo» poniano, avessero avuto un ruolo non sottovalutabile le vicende di Pietro Aretino e John Barclay (entrambe figure di riferimento per la formazione culturale e letteraria di Pona).

In osservanza di quanto dichiarato in sede teorica, nei *Discorsi sopra la poetica di Aristotele*<sup>676</sup>, nella *Maschera iatropolitica* Pona optò per una sapiente *mixtio* di codici e stili, ben visibile attraverso un raffronto tra il tono solenne dell'*incipit* e il codice basso dispiegato nell'*explicit* del romanzo. L'opera si apre con un lungo periodo, che presenta un'elaborata ed altisonante struttura sintattica (per un totale di 10 proposizioni, delle quali nove subordinate, in dipendenza della principale), ben due metafore (*porre il dito nella piaga* ed *aprire una ferita nel corpo sociale*) e la disposizione chiastica delle proposizioni subordinate temporali tra loro coordinate (*«ferendo il seno proprio diede morte alla*

---

<sup>674</sup> Terminato il proprio discorso, «accortosi Platone che gliene poteva avvenir male, chinata la testa e ravviluppato nel mantello, discese dalla ringhiera e se ne tornò al loco suo», Pona, *La maschera iatropolitica*, cit., pp. 22-23.

<sup>675</sup> Bondi, *Anatomia di una maschera*, cit., p. XXVIII.

<sup>676</sup> Cfr. *supra*.

Liberta, et *uccise se stessa trafiggendo*»<sup>677</sup>). Il registro alto pare perfettamente conforme alla materia seria del componimento, se si tiene in considerazione il significato allegorico del testo, che fa riferimento al dramma delle lotte intestine; viceversa, assume una sfumatura squisitamente parodica, se relazionato al significato letterale dello stesso testo, in cui è messa in scena una pantomima anatomica, controcanto ironico della materia bellica dei tradizionali poemi epico-cavallereschi. In ogni caso, all'accuratezza retorica e al registro stilistico alto dell'*incipit*, corrisponde, nel finale della *Maschera*, un codice "basso", adeguato alla materia "bassa" del *capo ultimo*, che vede protagonista una parte (letteralmente) bassa del corpo umano, cui spettano funzioni "basse". D'altra parte, lo stesso finale dell'opera può essere letto come il «rovesciamento comico dell'apologo di Menenio Agrippa» posto in apertura<sup>678</sup>.

D'altronde, l'alternanza di registri è una costante dello «stile asciutto e nervoso [della *Maschera*], che oscilla tra gli estremi senza sbaragliarli, ed è percorso da una costante corrente di giocoso metamorfismo»<sup>679</sup>. La prosa poniana appare poi caratterizzata, in questa circostanza, da uno stile pittorico – per cui si veda, a titolo esemplificativo, la rappresentazione dell'esercito di Cuore (I, V, 2-5) – e dalla tendenza al descrittivismo, tipica, del resto, del romanzo (veneto *in primis*) di epoca barocca. L'anatomia si rivela, per il veronese, un serbatoio di metafore straordinariamente ricco, fungendo altresì da fonte cui attingere le stravaganti personificazioni che popolano il romanzo.

All'osservato pluristilismo corrisponde un marcato plurilinguismo, riscontrabile soprattutto (ma non solo) a livello lessicale e fraseologico: accanto ai latinismi – *castella*

---

<sup>677</sup> Pona, *La maschera iatro-politica*, cit., p. 7. Il corsivo è di chi scrive. Per il testo dell'*incipit* cfr. *supra*.

<sup>678</sup> Ivi, p. 111, n.

<sup>679</sup> Bondi, *Anatomia di una maschera*, cit., pp. XLII-XLIII.

(I, I, 2)<sup>680</sup>, esito del neutro plurale di seconda declinazione latina, in luogo di “castelli”, *lettere* (I, IV, 5) al plurale usato per il singolare “lettera” o *consobrini* per “cugini” (II, IV, 6) – e a vere e proprie espressioni in latino, riscontrabili soprattutto nei discorsi di filosofi e letterati che prendono parte alle due consultazioni indette da Cuore – *nulla sancta societas, nec fides regni est* (I, I, 8), *nec regna parem nec ferre Venus potest* (I, I, 9), *omnis potestas impatiens consortis est* (*ibidem*) e molte altre –, si registrano arcaismi, come la forma plurale *arme* (I, V, 3) in luogo di “armi” o *politissima* per “elegantissima” (II, I, 2); forestierismi, invero piuttosto inconsueti nella prosa romanzesca barocca<sup>681</sup>, come *né tampoco* (I, I, 15) per “neppure”, dallo spagnolo *tampoco*, o *cavalli leggieri* (II, VI, 2) per “cavalleggeri”, laddove “cavalli” è inteso come “soldati di cavalleria”, sul modello del francese *cheveaux-legers*; regionalismi, soprattutto di area settentrionale – la variante *scardova* (I, IV, 2) di “scardola”, *pranso* (I, VII, 3) per “pranzo” (esito del nesso -di- in posizione intervocalica, comune a molte zone dell’Italia settentrionale, tra cui il veneziano, ma anche il genovese, il piemontese, l’emiliano, il romagnolo) e la forma sigmatica del passato remoto della terza coniugazione, del tipo *dicessimo* (I, VI, 13) per “dicemmo”, e della prima coniugazione, del tipo *pugnassimo* (I, IX, 5) per “pugnammo” – e forme popolari – *potta* per “vulva” (I, IX; 4), per fare un solo esempio.

Si segnalano, infine, gli onnipresenti tecnicismi, tratti in primo luogo dalla sfera della medicina e da quella militare, e l’apporto della fraseologia tipica del parlato – si vedano, a titolo esemplificativo, le espressioni *affibbiarsi la giornea* (I, I, 4), cioè “allacciarsi la toga”, usata, in senso ironico, alla stregua di “salire in cattedra”, *passare di secco in secco*

---

<sup>680</sup> I numeri romani ed arabi si riferiscono rispettivamente al capitolo e al paragrafo, come riportati nell’edizione di riferimento, Pona, *La maschera iatro-politica* cit.

<sup>681</sup> Cfr. Serianni, *La prosa. L’eta del barocco* cit., p. 516.

(I, I, 5), nel senso di “essere interrotto di punto in bianco”, o *crescere a cento doppi* (II, II, 1), cioè “in misura smoderata”.

#### 4. Implicazioni «iatro-politiche» ed allegoria esplicita.

A cavallo tra XVI e XVII secolo si assistette, in Italia (settentrionale), ad un periodo di grande fervore in ambito medico, che ebbe come epicentro l’ateneo patavino<sup>682</sup>. Su impulso delle nuove scoperte in campo anatomico, si stava attuando il lento processo che avrebbe condotto al passaggio dalla medicina tradizionale, di matrice galenica, alla “nuova” medicina spagirica, di origine paracelsiana. Parallelamente, a livello epistemologico, si assisteva al graduale abbandono del modello organicistico di derivazione galenica – che pure resisteva tenacemente – in favore di quello meccanicistico.

In siffatto clima culturale, la tradizionale questione *de principatu membrorum* divenne attualissima. Nel I secolo d. C. Galeno aveva proposto una sintesi tra il cerebrocentrismo della linea ippocratico-platonica ed il cardiocentrismo di matrice aristotelica, «contenendo la *leadership* del [cervello] al ruolo di ‘monarca illuminato’, lasciando al [cuore] la fondamentale funzione di produttore del *calor naturale* [e] collegando strettamente i due organi nella dinamica della *circolazione spiritale*»<sup>683</sup>. Il modello galenico, sebbene non universalmente accettato, per la sua esaustività e sistematicità aveva resistito nel corso secoli, giungendo, di fatto, sino all’epoca di cui ci si sta occupando. Le opposte concezioni medico-anatomiche implicavano poi due opposte

---

<sup>682</sup> Cfr. Guido Panseri, *Medicina e scienze naturali nei secoli XVI e XVII*, in Gianni Micheli (a cura di), *Scienza e tecnica nella cultura e nella società dal Rinascimento a oggi*, Torino, Einaudi, 1980, pp. 345-380.

<sup>683</sup> Bondi, *Anatomia di una maschera*, cit. pp. XI-XII.

concezioni antropologiche: la linea cerebrocentrica sosteneva implicitamente l'esistenza ed il predominio di un'anima razionale (ed immortale), che distingueva l'essere umano dagli altri animali, conciliandosi bene con le dottrine cristiano-cattoliche; la linea cardiocentrica, invece, assegnava un ruolo preminente a impulsi ed istinti naturali, attirando l'attenzione dei cremoniniani e dei libertini secenteschi.

La *Maschera iatropolitica* riflette il passaggio epistemologico dal modello organicistico-totalitario a quello meccanicistico-razionale, nonostante in essa siano ancora pienamente operanti «[i]llusioni umanistiche, infiltrazioni astrologiche e resistenze antimeccanicistiche»<sup>684</sup>. In base a quanto detto e relativamente alla questione *de principatu membrorum*, da un personaggio come Pona, allievo di Cesare Cremonini e indubbiamente tacciabile, almeno in una prima parte della sua vita, di libertinismo; ci si aspetterebbe una posizione schiettamente cardiocentrica, sconfessata invece nel finale della *Maschera*, in cui, come si è visto, a prevalere è Cervello<sup>685</sup>. Ciò, anzitutto, perché il discorso poniano è, nel romanzo in questione, prima di tutto un discorso politico – finalizzato alla trasmissione di una proposta e di una ideologia politiche – e solo secondariamente presa di posizione nella disputa strettamente medico-scientifica. Sebbene, poi, Pona fosse sostanzialmente un medico aristotelico, la sua adesione alle dottrine dello Stagirita non può essere definita propriamente ortodossa, tanto da indurre Getrevi a definirlo un intellettuale «immerso in un aristotelismo medio, [...] ben al di qua della consapevolezza che anima[va] lo scontro scientifico»<sup>686</sup>. L'ideologia del veronese, infine, tanto in ambito politico quanto in campo medico, rifuggiva dalle soluzioni più

---

<sup>684</sup> Getrevi, *Dal picaro al gentiluomo* cit., p. 234.

<sup>685</sup> Quanto al rapporto con le teorie di Cremonini, si osservi che l'anima, sebbene non esplicitamente negata, è di fatto assente nel romanzo poniano; il che comporta un'implicita adesione alle teorie cremoniniane. A ciò si aggiunga che è rintracciabile, nell'opera, una neppure troppo velata critica antireligiosa, di sapore squisitamente libertino, sulla quale si tornerà a breve.

<sup>686</sup> Ivi, p. 235.

estremistiche, ben conciliandosi, invece, con il modello sintetico proposto da Galeno. Il romanzo, infatti, si conclude con l'istituzione di un regime monarchico illuminato, che richiama da vicino la soluzione galenica alla questione cardio-cerebrocentrica; del resto, «[t]utta la vicenda della *Maschera*, che diventa qui l'esempio di una cultura medica arretrata, è [...] legata a un'idea galenica del corpo»<sup>687</sup>.

«Le teorie esoteriche della corrispondenza tra il macrocosmo e il microcosmo erano fondate su un complesso di relazioni ipotizzabili tra il cosmo e il corpo umano»<sup>688</sup>; relazioni che si erano fatte piuttosto lasche con la ripresa, tra Cinque e Seicento, della tradizionale analogia tra corpo e stato, tra medicina e politica. Ciò aveva portato, in campo medico e conseguentemente politico, alla negazione di una relazione teologica fra Dio e uomo: il «rapporto tra macrocosmo e microcosmo si [era] ormai spostato sul piano delle relazioni tra individuo e società»<sup>689</sup>. Non a caso, nell'opera poniana, gli dèi hanno il divieto assoluto, imposto da Giove, di intervenire nelle vicende tra Cuore e Cervello: il sovrannaturale è esterno alla medicina. In linea con le nuove tendenze, nella *Maschera*, la rappresentazione del microcosmo/corpo umano è funzionale alla rappresentazione del macrocosmo/società; in altri termini, l'anatomia funge semplicemente da teatro alla messa in scena politica (il che colloca il veronese agli antipodi di molti suoi contemporanei, per i quali essa restava semplice "manifestazione morale"<sup>690</sup>). Con ciò non si intende in alcun modo negare l'interesse medico di Pona o che la *Maschera iatropolitica* abbia (anche) implicazioni mediche; si vuole però rimarcare che l'intento poniano era primariamente

---

<sup>687</sup> Getrevi, *Dal picaro al gentiluomo* cit., p. 235. Se, da un punto di vista strettamente medico, le tesi poniane paiono alquanto arretrate, «[d]’altro canto, dal punto di vista letterario, lo scherzo della *Maschera*, cioè la battaglia tra Cuore e Cervello, si dimostra invece molto vicino alla trattatistica barocca sul primato tra intelletto e volontà, che sarà pure di uno Sforza Pallavicino e di un Matteo Peregrini», *ibidem*. Infine, almeno per quanto riguarda la teoria della generazione (cfr. *Maschera*, I, VI, 13), Pona esibisce una posizione tutt’altro che arretrata anche in ambito medico.

<sup>688</sup> Ivi, p. 217.

<sup>689</sup> Ivi, p. 226.

<sup>690</sup> Si pensi, ad esempio, all’*Adamo* di Loredan (Venezia, 1640) o all’*Eva* di Malipiero (Venezia, 1640).

politico e che la medicina era sfruttata dal veronese in primo luogo per il suo potenziale allegorico-metaforico, in funzione della trasmissione di un'ideologia, di una proposta, di un messaggio di natura politica.

Il titolo stesso del romanzo segnala la presenza, nel testo, di una maschera allegorica e fornisce la chiave per decifrarla. L'allegoria (esplicita e continua) si manifesta sin dall'*incipit* dell'opera, il cui «richiamo a Roma [...] ha una precisa venatura di ammonimento etico contro la corruzione civile del presente»<sup>691</sup>. Il riferimento alla guerra civile che devastò la Roma repubblicana, antecedente de «gl'intestini tumulti, e [del]le sanguinose stragi, successe nel Microcosmo»<sup>692</sup> che costituiranno la materia del romanzo, porta subito all'attenzione del lettore la tematica delle lotte fratricide. Il motivo, sorta di *fil rouge* che percorre l'intera opera, è esplicitamente ripreso al principio del *Capo secondo* del *Libro secondo*, ambientato sull'Olimpo:

Giove si vidde in quel punto il più intricato huomo del mondo: perché dove temeva prima gran danno dalle terrene discordie, hora vedeva crescere a cento doppi il pericolo per le risse che pullulavano nel cielo [...]; onde poco meno che non si dividessero gli dèi in due fazioni, di ghibellini e di guelfi: sì che egli a spese della misera Italia benissimo ammaestrato, stese lo scettro c'havea in mano, e sotto pene gravissime comandò che non ci fosse persona sì temeraria che osasse di partirsi da' padiglioni celesti, o di porgere aiuto [...] alle armate del Microcosmo<sup>693</sup>.

Immediatamente la scena si sposta sulla terra, dove imperversano gli scontri, ed ha come protagonista Cranio, che decide di approfittare delle tensioni tra i principi rivali, sperando, «tra gli due che litigavano *tertius gaudere*»<sup>694</sup>. Il conflitto civile costituisce infatti la peggior minaccia per il corpo politico, indebolendolo internamente ed esponendolo al rischio di aggressioni provenienti dall'esterno, in ogni caso conducendolo

---

<sup>691</sup> Getrevi, *Dal picaro al gentiluomo* cit., p. 228.

<sup>692</sup> Pona, *La maschera iatro-politica*, cit., p. 7.

<sup>693</sup> Ivi, p. 56.

<sup>694</sup> Ivi, p. 57.

all'autodistruzione. L'invito a rifuggire dalle lotte intestine è valido come insegnamento politico universale ma è al contempo un implicito riferimento alla situazione politica italiana contemporanea, attraverso l'evocazione – esplicita, questa volta – della incarnazione storica per antonomasia della guerra fra «fazzioni»: il conflitto tra Guelfi e Ghibellini.

Per scongiurare il pericolo della guerra civile, i politici devono ispirare la propria condotta al principio della prudenza (politica), che implica, tra l'altro, una saggia amministrazione del potere, il raggiungimento di compromessi ed il coinvolgimento delle diverse forze politiche nell'esercizio di governo. Come osservato, la prudenza è prerogativa del buon principe: gli atteggiamenti e le manovre diplomatiche di Cervello sono sempre dettate dalla prudenza, come dimostrano la sua scelta di perdonare Cuore e di accettarlo «per compagno nella signoria»<sup>695</sup>, e, in generale, il finale del romanzo. Il trattamento riservato al ribelle Podice, infatti, è paradigmatico di un atteggiamento politico prudente, derivato dalla «necessità di una più equilibrata considerazione di *tutti* i membri della compagine sociale» nell'esercizio del potere<sup>696</sup>. Ciò, tuttavia, non deve indurre ad interpretare l'ideologia poniana in senso democratico; al contrario, essa resta sostanzialmente un'ideologia aristocratico-monarchica, ma di tipo moderato (lo spiccato realismo politico del veronese lo induceva spesso a tendere verso soluzioni compromissorie). Ancora a proposito del finale della *Maschera*, Fabrizio Bondi ha notato che «[r]ifiutare, in nome del diarchismo galenico, l'idea che nell'uomo prevalgano le aree fisio-psichiche della violenza e dell'istinto [incarnate dallo sconfitto Cuore] significa rifiutare la forza come mezzo prevalente per la risoluzione dei problemi politici»<sup>697</sup>. Ciò appare perfettamente coerente con l'elezione della prudenza a principio ispiratore di

---

<sup>695</sup> Ivi, p. 69.

<sup>696</sup> Bondi, *Anatomia di una maschera*, cit., p. VIII.

<sup>697</sup> Ivi, p. XXX.



qualsiasi (buona) azione di governo e richiama da vicino il finale del *Brancaleone*, di cui ci si è occupati al capitolo precedente.

Accanto al messaggio allegorico-politico (esplicito) sotteso all'intero romanzo, molti altri motivi politici sono sviluppati nell'opera poniana, che, per diversi aspetti, si configura come vero e proprio manuale sull'arte del governo (e sull'arte militare<sup>698</sup>). Accanto all'elogio della prudenza e al rifiuto della violenza nella risoluzione dei contrasti, nel "manuale" poniano è rintracciabile un implicito rifiuto della «ragion di Stato»; non pare affatto casuale, infatti, che l'unica occorrenza della formula in tutto il testo sia associata a settori anatomici "bassi"<sup>699</sup>. Del ritratto del principe ideale e della sua controfigura negativa, incarnati dai protagonisti della *Maschera*, Cervello e Cuore, si è già detto al paragrafo precedente; è opportuno soffermarsi, invece, sull'immane discussione sui massimi sistemi politici (*Maschera*, I, I, 7-12), che presenta diversi punti di contatto con quella presente nel primo libro dell'*Argenis*.

Al principio dell'opera Cuore convoca «i Dodeci» e li interroga su quale sia la miglior forma di governo. Il primo a prendere la parola è Ennio, che, nonostante il suo evidente stato di ebrezza<sup>700</sup>, riesce a pronunciare un discorso a sostegno della monarchia assoluta; le aristocrazie, infatti,

(eccettuando la unica Repubblica Venetiana, che fece sempre una mirabile eccezione di questa regola) per essere state di più capi composte, formarono tante Hidre mostruose, che dopo

---

<sup>698</sup> «L'organizzazione bellica [descritta da Pona] è tra le più complete, compresa l'utilizzazione dello spionaggio e la tecnica della guerriglia», Getrevi, *Dal picaro al gentiluomo* cit., p. 230. Composizione e schieramento dei due eserciti sono descritti minuziosamente, così come precisamente sono riferite le tattiche adottate: «il codice guerresco coincide ormai del tutto col trattato medico», *ibidem*.

<sup>699</sup> «[M]adama Insatiabile, marchesana di Fessano, e conte Genitale suo sposo; persone di grandissima conseguenza nel Microcosmo; [erano] parenti stretti dell'una altezza e dell'altra, ma [...] per ragion di stato vollero aderire al serenissimo signor Don Cervello per quella volta», *ivi*, p. 39.

<sup>700</sup> Ennio «quella mattina havea tracannato mezo bigoncio di greco, et haveva perciò il naso rosso com'un corallo, tutto allegro e vivace», Pona, *La maschera iatro-politica*, cit., p. 11.

haver divorato le vite, non che le sostanze, de' sudditi, si rinsanguinavano finalmente gli artigli e i denti anco nel proprio petto<sup>701</sup>.

Dopo un lapidario intervento di Lucano, che si dichiara d'accordo con Ennio, è il momento di «Homero», che prende la parola goffamente – essendo cieco, non si accorge che è arrivato il suo turno, deve essere sollecitato da una gomitata di Dione e, presa la parola, non sa dove rivolgere lo sguardo – e si dichiara a sua volta favorevole al regime monarchico. Che il potere debba essere nelle mani di uno solo è confermato dal riprovevole, a suo dire, esempio (*e contrario*) delle antiche società politeiste<sup>702</sup>. Dello stesso parere è Dione, che porta ad esempio la «Natura, mirabile maestra dell'Arte», che «in qual si voglia specie ha provveduto d'un sol capo che signoreggi gli altri»<sup>703</sup>, e il Regno celeste, «che conosce un sol Signore»<sup>704</sup>. L'ultimo ad intervenire è Platone, che si dichiara d'accordo con coloro che lo hanno preceduto.

Rispetto alle omologhe discussioni contenute in molti romanzi secenteschi, quella poniana presenta alcune peculiarità che inducono a leggerla in chiave parodica: l'evidente presa in giro dell'autore nei confronti dei relatori, presentati in atteggiamenti tutt'altro che autorevoli, ed il pieno accordo tra questi, delegittimano, di fatto, la tesi filomonarchica unanimemente sostenuta e suggeriscono che Pona intendesse presentare le arringhe degli intellettuali «come [mero] 'supporto ideologico' alle mire autocratiche del Cuore»<sup>705</sup>. Attraverso la deformante lente parodica, Pona ha voluto rappresentare criticamente il problema dell'esercizio del potere e della impossibilità di partecipare ad esso; tanto più che il regime impostosi al termine delle vicende della *Maschera* è sì un regime

---

<sup>701</sup> *Ibidem*.

<sup>702</sup> Per le implicazioni religiose della requisitoria omerica cfr. *infra*.

<sup>703</sup> *Ivi*, p. 13.

<sup>704</sup> *Ibidem*.

<sup>705</sup> Bondi, *Anatomia di una maschera*, cit., p. XXIII.

monarchico, ma di tipo illuminato, lontano dall'assolutismo propugnato dagli intellettuali che hanno preso parte alla discussione.

All'allegoria esplicita della *Maschera* pertiene anche la critica della cortigianeria, che il romanzo poniano condivide con decine di opere narrative coeve. Stoccate pungenti sono disseminate nell'intera opera ma il *Capo settimo* del *Libro primo* si configura come vero e proprio inserto satirico, tutto giocato sul doppio-senso osceno e recante molti dei *topoi* tradizionali della satira della corte: il principe (Cervello) si reca in visita dalla cortigiana (Madama Insatiabile, marchesana di Fessano<sup>706</sup>), che lo accoglie con sommi onori e modi affettati. Dopo una serata trascorsa tra frivolezze ed atteggiamenti lascivi, il principe passa la notte con la cortigiana ed il mattino seguente si prepara a lasciare la tenda di quella: «Egli [è] incognito, ma ogn'uno lo conosce[...] (e quest'è una nuova foggia di mascherarsi)»<sup>707</sup>. Il riferimento, in chiave naturalmente ironica, è alla consuetudine dei cortigiani di fingere di ignorare le avventure sentimentali dei principi, seminando un clima di ipocrisia ed omertà all'interno della corte stessa. Separatosi dalla cortigiana, il principe, «accarezzando con bella maniera ogn'uno, e dispensando sguardi e parole, in vece di collane o di gioie, alle cicale che si pascono della rugiada della corte»<sup>708</sup> (si tratta, ancora una volta, di motivo topico della satira della corte), si reca ad un banchetto organizzato in suo onore, che dà all'autore l'occasione per inserire un esplicito omaggio a Pietro Aretino, «flagello dei principi» e maestro del filone satirico anticuriale, ed una serie di notazioni satiriche (altrettanto topiche) sull'avarizia della corte.

Infine, a metà strada tra l'allegoria esplicita e quella cifrata si colloca la “polemica religiosa” poniana, sviluppata a diversi livelli. Anzitutto, è evidente che la visione del

---

<sup>706</sup> Il titolo della marchesana, “di Fessano”, è altamente osceno, giacché “fesso” è, già in Aretino, l'organo sessuale femminile. Il nome del personaggio, Insatiabile, va nella stessa direzione.

<sup>707</sup> Ivi, p. 43.

<sup>708</sup> *Ibidem*.

corpo umano che emerge dalle pagine della *Maschera* – un corpo anatomico privo di anima e completamente svincolato dalla sfera della moralità – e delle sue prerogative è in netta contrapposizione con la rigida e repressiva morale cattolica di epoca postridentina. Ma è nell’atteggiamento degli dèi olimpici poniani (I, IX e II, I) che si concentra la critica religiosa dell’autore; il capitolo conclusivo del *Libro primo* costituisce, poi, una vera e propria parodia mitologica.

Quando la notizia della guerra tra Cuore e Cervello raggiunge l’Olimpo, gli dèi, temendo un tentativo di rivolta paragonabile a quello dei Titani, sono atterriti e si lasciano sorprendere in atteggiamenti vili ed affatto ridicoli, per la descrizione dei quali Pona si serve di un registro estremamente “basso”: così «Giunone si pisci[a] di sì fatta maniera sotto per la paura, che [rischia di] affogarne l’essercito»; «Saturno [si va] a nascondere sotto il letto», piangendo come un bambino; il Sole «fugg[e] sotto terra» e la «Luna [va] a casa di sua madre con iscusata di far bucata»<sup>709</sup>. Significativamente, il solo Priapo, dio della fertilità e personificazione degli impulsi naturali, si mostra calmo ed impavido, resistendo all’impulso di fuggire.

Se, alla luce di ciò, si rilegge il discorso pronunciato da Omero nel corso della disquisizione sui massimi sistemi politici (I, I, 10), in cui sono rivolte pesanti accuse al politeismo degli antichi – in particolare il passo: «vergognandosi de’ loro dèi molti de’ sacerdoti prischi, né potendo, favolosamente pure, sostentare le lor follie, si sono ritirati, per coprir e portar innanzi le lor finzioni»<sup>710</sup> –, non possono non venire alla mente certe teorie libertine, in particolare quella della religione come impostura e quella dei fondatori-

---

<sup>709</sup> Tutte le citazioni sono ivi, p. 51.

<sup>710</sup> Ivi, p. 12.

impostori<sup>711</sup>. Come noto, la filosofia libertina, ad una estrema valorizzazione dell'universo naturale, faceva corrispondere un allontanamento del principio divino, che richiamava certe teorie di ascendenza epicureo-lucreziana. Ebbene, il disinteresse degli dèi poniani nei confronti delle vicende del Microcosmo pare perfettamente in linea con simili posizioni.

##### 5. *Per una lettura della Maschera senza maschera: l'allegoria nascosta.*

Se però, alla luce di quanto sin qui osservato, si riconsiderano attentamente alcuni elementi testuali e paratestuali del romanzo poniano, in particolar modo l'esibita insistenza sul doppio fondo dell'opera – che parrebbe immotivata vista la sua trasparenza – si è indotti a pensare che dietro alla *Maschera* vi sia dell'altro.

Un primo indizio dell'esistenza di un ulteriore doppio fondo compare già nel frontespizio della *princeps* veneziana, in cui l'autore, da un lato, dichiara sfacciatamente la presenza di un'allegoria (medico-)politica nel testo; dall'altro, cela la propria identità dietro lo pseudonimo di Euretta Misoscuro. Prassi consueta per il veronese, il ricorso al *nom del plume* potrebbe rispondere ad un semplice vezzo dell'autore, ma, più probabilmente, costituisce una forma di schermatura. D'altra parte, se il doppio fondo politico si limitasse a quello esplicitamente dichiarato nel frontespizio, non risulterebbe comprensibile la necessità avvertita dall'autore di autotutelarsi, ricorrendo ad un nome fittizio. È dunque plausibile che nel romanzo si celino riferimenti e messaggi di natura politica in qualche modo eversivi e in ogni caso ben più pericolosi di quelli veicolati dalla dichiarata allegoria anatomico-politica.

---

<sup>711</sup> Cfr. Spini, *Ricerca dei libertini* cit., Georg Schneider, *Il libertino. Per una storia sociale della cultura borghese nel XVI e XVII secolo*, Bologna, il Mulino, 1974 (soprattutto dedicato al libertinismo francese, ma comunque utile); ed il già citato Beniscelli (a cura di), *Libertini italiani* cit..

Ulteriore conferma in tal senso è offerta dalla già citata dedica dell'editore, in cui Marco Ginammi, rivolgendosi al patrizio veneziano Girolamo Cornaro, ha scritto:

Illustrissimo et eccellentissimo signore, alla mano eroica di V. E. illustrissima si dovrebbero in dono Odissee, et Eneidi. Ma il nostro secolo è troppo povero di Virgilio, e di Omero. Nella penuria di opere meritevoli; in queste vendemmie delle stampe sovverchiamente feraci; ho io preso ardire di scegliere, per donare a V. E. (come cosa non triviale) questi fogli dell'eccellente signor Francesco Pona, servitore divotissimo con tutta la casa sua di V. E. illustrissima, conciosiaché, per la nuova maniera di recar cose gravi sotto MASCHERA appunto di fizioni e di enigmi, gli ho io stimati non indegni d'essere presentati a Lei: la quale con la perspicacia della sua mente soprahumana, sviscerando questi pensieri, saprà cavarne sensi e concetti altissimi. Questi velami allegorici allettano con la superficiale vaghezza anco i meno intendenti, ma con l'intimo medollo appagano fino i più sublimi intelletti...<sup>712</sup>

L' allusione al doppio fondo allegorico celato dietro la maschera (il maiuscolo è, evidentemente, precisa scelta editoriale) e la segnalazione del duplice livello semiotico del testo e della duplice finalità della scrittura paiono pretestuosi in un'opera la cui valenza allusiva risulta del tutto trasparente.

Altri indizi, certamente meno appariscenti (uno su tutti il richiamo al IV libro dell'*Eromena* di Biondi in II, II, 2), sono disseminati nel corso del romanzo ed alimentano il sospetto che, oltre ai trasparenti insegnamenti politico-militari, dietro la maschera favolistica del testo si debba cercare un messaggio ulteriore, nascosto da una chiave allegorica inaccessibile attraverso la semplice associazione medicina-politica suggerita dal titolo stesso.

A parere di Fabrizio Bondi, tale chiave non sarebbe continua né tanto meno univoca; ciò in considerazione del «carattere aperto dell'allusività [...] impiegata», delle «ragioni cautelari di un letterato che altrove incorporava il non far nomi nelle dichiarazioni programmatiche della sua strategia satirica», ma soprattutto in

---

<sup>712</sup> Pona, *La maschera iatro-politica* cit., p. 2.

considerazione del fatto che, «se la *Maschera* si pone sotto l’egida di Biondi in quanto oracolo portatile di sapienza politica, è [...] l’influenza dell’epica paesana di Tassoni ad orientare la sua allusività storico-cronachistica verso una dimensione decisamente italiana e regionale»<sup>713</sup>. In altri termini, secondo Bondi, la pantomima del corpo umano andrebbe letta sullo sfondo della società veneta primosecentesca, per riconoscervi riferimenti a tematiche e polemiche allora in voga: la funzione che nella *Secchia rapita* svolge la storia locale emiliana sarebbe qui rivestita dalla storia veneta, veneziana *in primis*. E la storia politica della città lagunare era allora dominata dalla contrapposizione tra «zenisti» e «corneristi». I primi, guidati da Renier Zeno, sostenevano la causa del patriziato povero, di fatto escluso dalla partecipazione alle principali cariche statali; i secondi, rappresentati da Zuanne Corner<sup>714</sup>, propugnavano invece un’ideologia strettamente oligarchica ed una politica di riavvicinamento alla Curia e alla Spagna. All’interno della generica allusione alla situazione appena descritta – asserisce Bondi – sarebbero poi sparsi puntuali riferimenti a specifiche situazioni politico-amministrative. Così, ad esempio, alcuni riferimenti inseriti da Pona al momento della rassegna dell’esercito di Cuore (cfr. in particolare I, V, 4) rimanderebbero al coevo dibattito sulla *cernide* («truppe di contadini arruolate su base territoriale, un esperimento che come Venezia aveva condotto anche il Piemonte, e che per tutta la sua durata suscitò accese critiche per la sua inefficacia e dispendiosità»<sup>715</sup>); il consiglio di saggi formato prima da dodici membri, poi da cinquanta, alluderebbe invece all’organo di governo locale della città natale di Pona e «poiché si tratta di un consesso palesemente asservito al Cuore, è possibile che la frecciata satirica punti nella direzione di un’aristocrazia veronese che, se a parole coltivava velleità

---

<sup>713</sup> Tutte le citazioni del periodo sono in Bondi, *Anatomia di una maschera*, cit., p. XXVI.

<sup>714</sup> Si tenga presente che “Cornaro”, nome della famiglia del dedicatario dell’opera, corrisponde alla trasposizione toscana del gentilizio veneziano “Corner”. Il destinatario della *Maschera*, tuttavia, pare fosse uno dei membri della famiglia dogale dalle idee più aperte.

<sup>715</sup> Ivi, p. XXVII.

frondiste che insospettivano S. Marco [...], nella pratica non sapeva esprimere alcuna politica realmente autonoma»<sup>716</sup>.

Lungi dal voler negare tale ipotesi interpretativa, si intende qui almeno suggerire la possibilità che dietro o accanto ad essa ne esista un'altra, meno municipalista, ben più eversiva e per questo più attentamente camuffata. Ed è proprio la presenza di questa più profonda e più nascosta allegoria politica (continua), cui è affidata la trasmissione di un messaggio politico pericoloso, insieme agli appena citati ammiccamenti al lettore, a fare della *Maschera iatropolitica* un esempio di romanzo politico barocco.

Il testo poniano è pervaso da un consistente numero di allusioni ironiche “di repertorio” ai danni degli Spagnoli, che, ancorché non eccessivamente appariscenti e camuffate nel corso della narrazione, conferiscono al romanzo una patina di antispagnolismo diffuso. Così, ad esempio, quando Cervello si prepara a ricevere la delegazione guidata da Polmone (I, II, 4), recante l'ambasciata di Cuore, egli è presentato «in un contegno più che spagnolo»<sup>717</sup>, laddove Pona ne vuole sottolineare l'arroganza e la vanagloria, componenti distintive del carattere nazionale iberico, secondo uno stereotipo assai diffuso in epoca secentesca<sup>718</sup>. E Spagnoli sono anche il cuoco, lo «scalco» e il «trinciante», principali responsabili dell'organizzazione del sontuoso banchetto che offre a Pona l'occasione per la sua mordace satira cortigiana (I, VII).

D'altra parte, non mancano riprese – in chiave, per la verità, meno polemica – di *topoi* tradizionalmente associati al carattere nazionale dei Francesi, cui è imputato soprattutto un eccesso di istintività ed impetuosità. Così, per fare solo un paio di esempi, il barone Francese si distingue, per la sua riflessività, dalla «natura della sua nazione, ch'è

---

<sup>716</sup> *Ibidem.*

<sup>717</sup> Pona, *La maschera iatro-politica*, cit., p. 17.

<sup>718</sup> Tale immagine degli spagnoli è, ad esempio, ben resa nei *Ragguagli di Parnaso* di Traiano Boccalini.



molto ardente e risentita»<sup>719</sup>; al contrario, gli Spiriti Animalì al servizio di Cuore sono «impetuosi quasi peggio che francesi»<sup>720</sup>.

Per entrambe le categorie, gli esempi potrebbero moltiplicarsi; quel che qui interessa, tuttavia, è sottolineare come gli attributi tipici del carattere nazionale spagnolo siano tendenzialmente associati a Cervello o a personaggi a lui legati<sup>721</sup>; viceversa, gli stereotipi del carattere francese sono, in linea di massima, attribuiti a Cuore e ai suoi uomini. Se a ciò si aggiunge che è Cuore a scatenare la guerra e ad uscirne sconfitto, si è fortemente tentati di leggere l'intera pantomima anatomica come una trasposizione allegorica delle "Guerre d'Italia"<sup>722</sup>: Cuore/Francia, per le sue pretese sovraniste sul Microcosmo/Italia, dà origine al conflitto, che, dopo vicende alterne, si conclude con la vittoria di Cervello/Spagna e la definitiva supremazia di questo sul Microcosmo/Italia. L'allusione alla storia politica italiana è funzionale alla trasmissione del messaggio politico poniano, che pare, sotto diversi aspetti, molto vicino a quello rinvenuto nel finale del *Brancaleone*: la conclusione della *Maschera*, con la ribellione di Podice e la conseguente reazione di Cervello, sembra suggerire che qualsiasi forza politica, ma la Spagna in particolare, è destinata al fallimento, se non si dimostra in grado di esercitare il potere *prudentermente*. Ancora una volta si è costretti ad ammettere l'impossibilità di stabilire fondatamente se tale messaggio sia da intendersi come un insegnamento, una constatazione o una speranza, ma ancora una volta si è tentati di propendere per l'ultima ipotesi.

---

<sup>719</sup> Pona, *La maschera iatro-politica*, cit., p. 47.

<sup>720</sup> Ivi, p. 59.

<sup>721</sup> Ciò non entra in alcun modo in conflitto con il notato antispagnolismo di fondo della *Maschera*: come si è visto, infatti, l'apparente cerebrocentrismo di Pona – che presenta, tra l'altro, Cervello come modello del principe ideale – è fortemente ridimensionato nel finale dell'opera e comunque contraddetto da una serie di passaggi testuali, cfr. *supra*.

<sup>722</sup> Cfr. nota 617.

## NOTA BIBLIOGRAFICA

### I. Testi antichi.

Assarino, Luca, *L'Almerinda di Luca Assarino libri due. A gl' Illustrissimi Signori Mario Orsi, e D. Girolama Castiglioni. Marchesi di Conzano*, in Bologna, per Giacomo Monti, e Carlo Zenero, 1640.

Barclay, John, *Euphormionis Lusinini Satyricon nunc primum recognitum, emendatum, et varijs in locis auctum*, Parisiis, apud Franciscum Huby, via Iacobae a sub signo viridis Folliculi, 1605.

Barclay, John, *Ioannis Barclaii Argenis*, Parisiis, apud Nicolaum Buon, in via Iacobaea, sub signis S. Claudij, et hominis silvestris, 1621.

Barclay, William, *De potestate papae: an et quatenus in reges et principes seculares ius et imperium habeat*, London, Eliot's Court Press, 1609.

Belli, Francesco, *Osservazioni nel viaggio di Francesco Belli*, in Venetia, appresso Gio. Pietro Pinelli, Stampatore ducale, 1632.

Belli, Francesco, *Accidenti di Cloramindo principe della Ghenuria, descritti in otto libri. Da Francesco Belli. Con la tauola del contenuto nell'opera*, in Venetia, appresso i Bertani, 1639.

Benamati, Guidubaldo, *Il prencipe Nigello, del Signor Guid'Vbaldo Benamati. Libri otto*, in Venetia, appresso i Bertani, 1640.

Benamati, Guidubaldo, *Il Principe Nigello. Corretto dall'Autore per ordine de' Superiori*, Bologna, Eredi del Dozza, 1652.

Besozzi, Anton Giorgio, *Vita del Beato Alberto Besozzi*, in Milano, per Giacomo de gli Antonij, 1606.

Biondi, Giovanni Francesco, *L'Eromena del sig. Cauialier Gio. Francesco Biondi diuisa in sei libri*, in Venetia, appresso Antonio Pinelli, 1624.

Biondi, Giovanni Francesco, *La donzella desterrada del caualiere Gio. Francesco Biondi gentilhuomo della camera priuata della serenissima maesta della Gran Bertagna. Diuisa in due volumi. Volume primo. Seguita l'Eromena*, in Venetia, appresso Antonio Pinelli, 1627.

Biondi, Giovanni Francesco, *Il Coralbo del cauialier Gio. Francesco Biondi gentilhuomo della camera priuata della serenissima maestà della Gran Bertagna. Segue la donzella desterrada*, in Venetia, appresso Gio. Pietro Pinelli stampator ducale, 1632.

Biondi, Giovanni Francesco, *Istoria delle guerre civili d'Inghilterra tra le due case di Lancastro e Iorc*, Venezia, appresso Gio. Pietro Pinelli, 1637-1644.

Bisaccioni, Maiolino, *Il Demetrio del conte Maiolino Bicassioni. All'illustrissimo signor il signor Matteo Dandolo nobile veneto*, in Venetia, dalla stampa del Sarsina, 1639.

Boccalini, Traiano, *De' Ragguagli di Parnaso. Di Traiano Boccalini romano. Centuria prima*, in Venetia, appresso Pietro Farri, 1612.

Boccalini, Traiano, *De' Ragguagli di Parnaso. Di Traiano Boccalini romano. Centuria seconda*, in Venetia, appresso Barezzo Barezzi, 1613.

Boccalini, Traiano, *Pietra del paragone politico tratta dal monte Parnaso dove si trova i governi della maggior monarchia del universo*, impresso in Cormopoli [Venezia], per Ambros Teler, 1614.

Botero, Giovanni, *Della ragion di stato libri dieci di Giouanni Botero benese. All'illustris. e reuerendis. sig. il sig. Volfango Teodorico, arcieuescouo e prencipe di Salczbur*, in Venetia, appresso i Gioliti, 1589.

Brunacci, Gaudenzio, *Vita di Gio. Francesco Loredan senator veneto. Descritta da Gaudentio Brunacci*, in Venetia, appresso li Guerigli, 1662.

Brusoni, Girolamo, *La Fuggitiva di Cherubin Brusoni. Libri quattro. All'illustrissimo signor il signor Gio. Francesco Loredano*, in Venetia, presso Giacomo Sarzina, 1639.

Brusoni, Girolamo, *Il camerotto di Girolamo Brusoni*, in Venetia, per Francesco Valvasense, 1645.

Brusoni, Girolamo, *Vita di Ferrante Pallaucino. Scritta da Girolamo Brusoni. L'Aggirato Accademico Incognito*, in Venetia, appresso il Turrini, 1651.

Brusoni, Girolamo, *La Orestilla di Girolamo Brusoni. Alla Serenissima Principessa Maria Gonzaga Duchessa di Mantoua e di Monferrato & c.*, in Venetia, appresso li Guerigli, 1652.

Brusoni, Girolamo, *La gondola a tre remi passatempo carneualesco di Girolamo Brusoni*, in Venetia, per Francesco Storti, 1657.

Brusoni, Girolamo, *Il carrozzino alla moda trattenimento estiuo di Girolamo Brusoni. Seguita La Gondola a tre remi. All'illustriss. barone Ottauio de Tassis*, in Venetia, appresso Gio. Ricardini, 1658.

Brusoni, Girolamo, *La peota smarrita di Girolamo Brusoni finisce La gondola a tre remi, e il carrozzino alla moda*, in Venetia, per Gasparo Storti, 1662.

Cervantes de, Miguel, *El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha*. Con privilegio en Madrid, Juan de la Cuesta, 1605.

Cocastello, Carlo Antonio, *L'Argenide di Giouanni Barclaio. Tradotta da Carl'Antonio Cocastello. Al serenissimo prencipe Tomaso di Savoia*, in Torino, per li H. H. di Gio. Domenico Tarino, 1630.

Corte, Bartolomeo, *Notizie istoriche intorno a' medici scrittori milanesi, e a' principali ritrovamenti fatti in medicina dagl'italiani. Presentate all'illustrissimo sig. conte d. Carlo Pertusati da Bartolomeo Corte*, in Milano, nella stampa di Giuseppe Pandolfo Malatesta, 1718.

Frugoni, Francesco Fulvio, *Del cane di Diogene, opera massima del P. Francesco Fulvio Frugoni minimo, i primi settimi latrati*, in Venetia, per Antonio Bosio, 1687-1689.

Genuzio, Andrea, *Del re Diosino d'Andrea Genutio gentilhuomo napolitano. Gia principe dell'Academia de gli erranti*, in Venetia, per il Miloco, 1666.

Giussani, Giovan Pietro, *Instruttione a' padri, per saper ben gouernare la famiglia loro Scritte dal sig. Pietro Giussano*, in Milano, appresso la Compagnia de Tini, & Filippo Lomazzo, 1603.

Giussani, Giovan Pietro, *Il Brancaleone historia piaceuole et morale, dalla quale puo ciascuno hauere vtilissimi documenti. Scritta gia da vn filosofo chiamato Latrobio, Et hora dato in luce da Ieronimo Triuultio*, in Milano, appresso Gio. Battista Alzato, 1610.

Giussani, Giovan Pietro, *Vita di s. Carlo Borromeo, prete cardinale del titolo di Santa Prassede, arcivescouo di Milano. Scritta dal dottore Gio. Pietro Giussano nobile milanese*, in Roma, nella Stamperia della Camera apostolica, 1610.

Giussani, Giovan Pietro, *Vita dell'illustrissimo et reuerendissimo monsignor Filippo Archinto Arcivescouo di Milano di gloriosa memoria diuisa in doi libri Descritta dal dottor Gio. Pietro Giussano patricio & sacerdote milanese*, in Como, appresso Ieronimo Frova, 1611.

Giussani, Giovan Pietro, *Vita di S. Carlo Borromeo prete cardinale del titolo di Santa Prassede arcivescouo di Milano. Scritta dal dottore Gio. Pietro Giussano. Nella quale oltre le attioni e miracoli fatti in vita da esso Santo, si discriuono anco quelli operati dopò la morte, & canonizatione sua. Nouamente dall'istesso autore reuista & purgata d'alcuni errori che sono nell'editione romana*, in Brescia, per Bartolomeo Fontana, 1611.

Gryphius, Christian, *Christiani Gryphii... apparatus sive dissertatio isagogica de scriptoribus historiam saeculi XVII illustantibus*, Lipsia, Apud Thomam Fritsch, 1710.

Imperiali, Giovanni, *Musaeum historicum et physicum Ioannis Imperialis, Venetiis, apud Iuntas*, 1640.

*L'anima di Ferrante Pallavicino*, in Villafranca, s.n., 1643.

*Le glorie de gli Incogniti o vero gli huomini illustri dell'Accademia de' signori Incogniti di Venetia*, in Venetia, appresso Francesco Valuasense stampator dell'Accademia, 1647.

Leti, Gregorio, *L'amore di Carlo Gonzaga duca di Mantova, e della contessa Margarita della Rovere. Scritto dal signor Giulio Capocoda*, in Ragusa [e.i. Ginevra], appresso Fabio Fabi, 1666.

Lipsio, Giusto, *Iusti Lipsii Politicorum siue Ciuilis doctrinae libri sex. Qui ad principatum maxime spectant*, Lugduni Batauorum, ex officina Plantiniana, apud Franciscum Raphelengium, 1589.

Loredan, Giovan Francesco, *Ribellione e morte del Volestain, generale della Maestà Cesarea. All'illustre sig. mio osseruandissimo il sig. Gualtier Vanderuort*, in Venetia, presso il Sarzina, 1634.

Loredan, Giovan Francesco, *La Dianea di Gio. Francesco Loredan nobile veneto. Libri quattro*, in Venetia, appresso Giacomo Sarzina, 1635.

Loredan, Giovan Francesco, *Vita d'Alessandro terzo pontefice massimo. Di Gio. Francesco Loredan nobile veneto*, in Venetia, presso il Sarzina, 1637.

Loredan, Giovan Francesco, *L' Adamo di Gio. Francesco Loredano nobile veneto*, in Venetia, per il Sarzina, 1640.

Loredan, Giovan Francesco, *Historie de' re' Lusignani, publicate da Henrico Giblet cavalier. Libri undeci*, in Bologna, per Giacomo Monti, 1647.

Loredan, Giovan Francesco, *L' Iliade giocosa del sig. Gio. Francesco Loredan, nobile veneto. Publicata da Henrico Giblet caualier*, in Venetia, appresso li Guerigli, 1653.

Loredan, Giovan Francesco, *Lettere del signor Gio. Francesco Loredan nobile Veneto. Divise in cinquantadue capi e raccolte da Henrico Giblet cavalier*, in Venetia, appresso li Guerigli, 1660.

Loredan, Giovan Francesco, *Delle lettere del signor Gio. Francesco Loredan nobile veneto. Parte seconda. Divise in cinquantadue capi, e raccolte da Henrico Giblet cavalier*, in Venetia, appresso li Guerigli, 1661.

Loredan, Giovan Francesco, *Opere di Gio. Francesco Loredan, nobile veneto. Diuise in otto volumi*, in Venetia, appresso i Guerigli, 1667.

Lupis, Antonio, *Vita di Gio. Francesco Loredan Senator veneto, Descritta da Antonio Lupis, e consegnata All'Ill.mo et Ecc.mo Signore Il Signor Marchese Francesco Maria Santinelli*, in Venetia, per Francesco Valvasense, 1663.

Lupis, Antonio, *La marchesa d'Hunsleij overo l'amazone scozzese. Di Antonio Lupis. Consacrata all'illustrissimo signor Lorenzo Tiepolo, dall'eccellenza del signor Francesco senator veneto*, in Venetia, per Gio. Battista Brigna, 1677.

Mancini, Poliziano, *Il principe Altomiro di Lusitania del caualier comm. Poliziano Mancini*, in Padua, per Paolo Frambotto, 1641.

Mancini, Poliziano, *Il principe Altomiro di Lusitania travagliato del cau. comm Poliziano Mancini Pol. del sac. Ord. di Toscana di S. Stefano PP. e mart. Componimento primo [-secondo] DD. All'ill.mo sig. Comm. Fra Francesco Mancini del sacr. Ord. Jerosolomitano*, in Padoua, appresso Domenico Ricciardi, 1644.

Mancini, Poliziano, *Il prencipe Altomiro di Lusitania regnante. Del caualier commendat. Politiano Mancini Politiano All'eminetiss. signor cardinale D. Virginio Orsino*, in Roma, per Lodouico Grignani, ad istanza di Alessandro Cungi, e Gio. Battista Subissati, 1650.

Manzini, Giovan Battista, *Il Cretideo del caualier Gio: Battista Manzini. all'illustrissimo signor il sig. Francesco Bollani*, in Venetia, presso Giacomo Sarzina, 1637.

Marana, Gian Paolo, *L'Esploratore turco e le di lui relazioni segrete alla Porta ottomana scoperte in Parigi nel regno di Luiggi il Grande. Tradotte in italiano da Gian Paolo Marana, e dall'italiano in francese da \*\*\*...Tomo primo*, in Parigi, appresso C. Barbin, 1684.

Marini, Giovanni Ambrogio, *Il Calloandro di Gio: Maria Indris boemo. Traslatato di tedesco in italiano da Giramo Bisii romano*, in Bracciano, per Andrea Fei; ad istanza di Filippo de' Rossi, 1640-1641.

Mioni, Teodoro, *La turca fedele. Nella presa di Coron, e suoi accidenti amorosi. Con un succinto racconto fatto da un schiavo della vita, amori fortune, azioni, e disgrazie del famoso co. Emmerico Techeli. E con l'intiero ragguaglio di tutto cio, che di notabile occorre nell'assedio, e presa di Buda del Mioni*, in Venetia, per Domenico Lovisa, 1725.

Pallavicino, Ferrante, *La Taliclea di Ferrante Pallauicini libri quattro*, in Venetia, presso Giacomo Sarzina, 1636.

Pallavicino, Ferrante, *Il Sansone di Ferrante Pallauicino. Libri tre*, in Venezia, presso Cristoforo Tomasini, 1638.

Pallavicino, Ferrante, *L'ambasciatore inuidiato d'Alcinio Lupa. Al Senato illustrissimo di Messina*, in Venetia, per Cristoforo Tomasini, 1639.

Pallavicino, Ferrante, *Il principe hermafrodito di Ferrante Pallauicino. All' illustriss. sig. Gio. Francesco Loredano*, in Venetia, presso il Sarzina, 1640.

Pallavicino, Ferrante, *Il corriero sualigiato publicato da Ginifacio Spironcini*, s.l., s. n., 1641.

Pallavicino, Ferrante, *Baccinata ovvero Battarella per le api barberine. In occasione della mossa delle armi di N. S. Vrbano Ottauo contra Parma*, s.l., nella Stamparia di Pasquino, a spese di Marforio, 1642.

Pallavicino, Ferrante, *Le due Agrippine di Ferrante Pallavicino*, in Venezia, appresso li Guerigli, 1642.

- Pallavicino, Ferrante, *Dialogo tra due gentiluomini Acanzi*, s.l., 1642.
- Pallavicino, Ferrante, *Il divorzio celeste, cagionato dalle dissolutezze della sposa romana & consacrato alla semplicità de' scrupolosi christiani*, s. l., s. n., 1643.
- Pallavicino, Ferrante, *L'ambasciatore invidiato di Ferrante Pallavicino al Senato Illustriss. di Messina*, in Venetia, appresso il Turrini, 1654.
- Pasini, Pace, *Historia del caualier perduto di Pace Pasini. All'illustrissimo sig. il sig. Gio. Francesco Loredan*, in Venetia, per Francesco Valuasensis, ad instantia delli Turrini, 1644.
- Picinelli, Filippo, *Ateneo dei letterati milanesi, adunati dall'abbate don Filippo Picinelli milanese nei Canonici Regolari Lateranensi teologo*, in Milano, nella stampa di Francesco Vigone, 1670
- Pona, Francesco, *La Lucerna di Euret Misoscolo Academico Filarmonico*, in Verona, appresso Angelo Tamo, ad istanza, e spese di Florindo Marani, 1625.
- Pona, Francesco, *La maschera iatropolitica, ouero Ceruello, & cuore prencipi riuali aspiranti alla monarchia del microcosmo. Giuoco-serio di Euret Misoscolo. All'illustriss. & eccellentiss. signor Girolamo Cornaro*, in Venetia, appresso Marco Ginammi, 1627.
- Pona, Francesco, *La Messalina di Francesco Pona. All'illustrissimo sign. Gio. Francesco Loredano*, in Venetia, s. n., 1627.
- Pona, Francesco, *L'argenide di Giovanni Barclaio tradotta da Francesco Pona*, in Venetia, per Gio. Salis, Ad instantia di Paolo Frambotti, 1629.
- Quadrio, Francesco Saverio, *Della storia e della ragione d'ogni poesia volumi quattro di Francesco Saverio Quadrio della Compagnia di Gesù Alla serenissima altezza di Francesco 3. duca di Modana, Reggio, Mirandola &c*, 4 voll. in 6 to., in Bologna, per Ferdinando Pisarri, all'insegna di S. Antonio, 1739-1752.
- Racconto de gli Auttori delle cento novelle amoroze*, in *Cento novelle amoroze de i Signori Accademici Incogniti*, in Venetia, presso li Guerigli, 1651.
- Rossi, Gian Vittorio, *Jani Nici Erythraei Eudemiae libri 8*, s.l., 1637.
- Rossi, Gian Vittorio, *Pinacothecae imaginum illustrium doctrinae vel ingenii laude virorum qui auctore superstite diem suum obierunt pars tertia*, Coloniae Ubiorum, apud Iudocum Kalcovium et Socium, 1648.
- Tomasini, Giacomo Filippo, *Iacobi Philippi Tomasini Patavini Episcopi Aemoniensis Elogia virorum literis & sapientia illustrium ad vivum expressis imaginibus exornata*, Patavii, ex Typographia Sebastiani Sardi, 1644.

## II. Edizioni moderne.

Barclay, John, *Argenis*, edited by Mark Riley, Dorothy Prithcard Huber, Assen, Royal Van Gorcum, Tempe, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2004.

Bisaccioni, Maiolino, *Demetrio moscovita*, a cura di Edoardo Taddeo, Firenze, Olschki, 1992.

Boccaccio, Giovanni, *Decameron*, a cura di Vittore Branca, 2 voll., Milano, Mondadori, 1989.

Boccalini, Traiano, *Ragguagli di Parnaso e scritti minori*, a cura di Luigi Firpo, 3 voll., Bari, Laterza, 1948.

Boccalini, Traiano, *Ragguagli di Parnaso: testi scelti e studi*, a cura di Laura Melosi, Macerata, EUM, 2013.

Cervantes de, Miguel, *Don Chisciotte della Manca*, traduzione, introduzione e note di Vittorio Bodini. Con un saggio di Eric Auerbach. Illustrazioni di Gustave Doré, 2 voll., Torino, Einaudi, 2005.

Giussani, Giovan Pietro, *Il Brancaleone*, a cura di Renzo Bragantini, Roma, Salerno editrice, 1998.

Huet, Pierre Daniel, *Traité de l'origine des romans*, Paris, J. Mariette, 1711, tr. it. *Trattato sull'origine dei romanzi*, a cura di Ruggero Campagnoli e Yves Hersant, Torino, Einaudi, 1977.

Lipsio, Giusto, *La politica*, a cura di Tiziana Provvidera, con un saggio di Marc Fumaroli, Torino, Arago, 2012.

Lucrezio, *La natura delle cose*, introduzione di Gian Biagio Conte, traduzione di Luca Canali, testo e commento a cura di Ivano Dionigi, 1994.

Machiavelli, Niccolò, *Il Principe*, Nuova edizione a cura di Giorgio Inglese. Con un saggio di Federico Chabod, Torino, Einaudi, 2013.

Manzoni, Alessandro, *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione*, in Manzoni, Alessandro, *Scritti di teoria letteraria*, a cura di Adelaide Sozzi Casanova, Milano, BUR, 1981, pp. 193-282.

Manzoni, Alessandro, *I promessi Sposi*, a cura di De Cristofaro, Francesco et alii, Milano, BUR, 2016.

Pallavicino, Ferrante, *Il corriere svaligiato con la Lettera dalla prigionia, aggiuntavi La Semplicità Ingannata di Suor Arcangela Tarabotti*, a cura di Armando Marchi, Parma, Università di Parma, 1984.



Pallavicino, Ferrante, *La retorica delle puttane*, a cura di Laura Coci, Parma, Fondazione Bembo, Guanda 1992.

Pallavicino Ferrante, *Baccinata*, in Pallavicino, Ferrante, *Romanzi e parodie di Ferrante Pallavicino*, a cura di Anna Maria Pedullà, Torino, Unione tipografico-torinese, 2009.

Pallavicino, Ferrante, *Divorzio celeste*, in Pallavicino, Ferrante, *Libelli antipapali: la Baccinata, Il divorzio celeste*, a cura di Alessandro Metlica, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2011.

Pona, Francesco, *La lucerna*, a cura di Giorgio Fulco, Roma, Salerno, 1973.

Pona, Francesco, *La maschera iatro-politica*, a cura di Fabrizio Bondi, Lavis, (TN), La Finestra, 2004.

Sarpi, Paolo, *Opere*, a cura di Gaetano e Luisa Cozzi, 2 voll., Milano-Napoli, Ricciardi, 1969.

Tasso, Torquato, *Gerusalemme liberata*, con le figure di Giambattista Piazzetta; a cura di Bruno Maier; introduzione di Ezio Raimondi, 2 voll., Milano, BUR, 2001.

Vignali, Antonio, *La cazzaria*, testo critico e note a cura di Pasquale Stoppelli, introduzione a cura di Nino Borsellino, Roma, Edizioni dell'Elefante, 1984.

### *III. Bibliografia critica*

Adorni, Sergio, Mancini, Albert Nicholas, *Stampa e censura ecclesiastica a Venezia: il caso del «Corriere svaligiato»*, in «Esperienze letterarie», X, 1985, 4, pp. 3-36.

Ago, Renata, Vidotto, Vittorio, *Storia moderna*, Roma, GLF editori Laterza, 2004.

Albani Hélène, *Réalisme et esthétisme dans la trilogie romanesque de Francesco Biondi (1572-1644)*, «Studi Secenteschi», 28, 1987, pp. 89-123.

Albérès, René Marill, *Romanzo e Antiromanzo*, Varese-Milano 1967.

Albertazzi, Adolfo, *Romanzi e romanzieri del Cinquecento e del Seicento*, Bologna, Zanichelli, 1891.

Albertazzi, Adolfo, *Il romanzo*, Milano, Vallardi, 1902.

Alfieri, Gabriella, «*Il prosare in romanzi*»: generi intercorrenti e intercorsi di stile nell'architettura testuale della narrativa barocca, in «Studi secenteschi», XLIV, 2008, pp. 43-64.

Almansi, Guido, «*L'esploratore Turco*» e la genesi del romanzo epistolare pseudo-orientale, in «Studi Secenteschi», VII, 1996, pp.35-65.

- Asor Rosa, Alberto, *La narrativa italiana del Seicento*, in Asor Rosa Alberto *et al.* (a cura di), *La narrativa italiana dalle origini ai giorni nostri*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 141-185.
- Bachtin, Michail, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 2001.
- Basile, Bruno, *Rassegna di studi sul barocco e il barocco letterario italiano (1965-72)*, in «Lettere italiane», XXIV, 1972, 3, pp. 346-368.
- Battistini, Andrea, *Il barocco*, Roma, Salerno editrice, 2002.
- Benigno, Francesco, *La questione della capitale: lotta politica e rappresentanza degli interessi nella Sicilia del Seicento*, «Società e storia», XLVII, 1990, pp. 27-63.
- Beniscelli, Alberto (a cura di), *Libertini italiani. Letteratura e idee tra XVII e XVIII secolo*, Milano, BUR, 2013.
- Benzoni, Gino, *Istoriar con le favole e favoleggiar con le istorie*, in Benzoni, Gino (a cura di), *Girolamo Brusoni: avventure di penna e di vita nel Seicento veneto. Atti del 23 Convegno di studi storici: Rovigo, Palazzo Roncale, 13-14 novembre 1999*, Rovigo, Minelliana, 2001.
- Bertoni Federico, *Romanzo*, Firenze, La Nuova Italia, 1998.
- Bireley, Robert, *The Counter-Reformation prince: anti-Machiavellianism or Catholic statecraft in early modern Europe*, Chapel Hill, London, The university of North Carolina press, 1990.
- Bondi, Fabrizio, *Anatomia di una maschera*, in Pona, Francesco, *La maschera iatropolitica*, a cura di Fabrizio Bondi, Lavis, (TN), La Finestra, 2004, pp. I-XLIII.
- Bragantini, Renzo, *Favole della politica: il Brancaleone riattribuito*, in «Rivista di letteratura italiana», X, 1992, 1-2, pp. 137-171.
- Buccini, Stefania, *I libertini e la morte: l'«entourage» degli Incogniti*, in Buccini, Stefania, *Sentimento della morte dal Barocco al declino dei lumi*, Ravenna, Longo, 2000, pp.43-70.
- Buccini, Stefania, *Francesco Pona: due inediti*, in «Studi Secenteschi», XLIV, 2003, pp. 265-279.
- Buccini, Stefania, *Francesco Pona: l'ozio lecito della scrittura*, Firenze, Olschki, 2013.
- Capucci, Martino, *Alcuni aspetti e problemi del romanzo del Seicento*, in «Studi secenteschi», II, 1961, pp. 23-44.
- Capucci, Martino, *La prosa narrativa*, in Jannaco, Carmine, *Il Seicento*, Milano, 1963, pp. 511-538.
- Capucci Martino, *Studi secenteschi*, in «Convivium», XXXIII, 1965, 1, pp. 62-105.

- Capucci, Martino, *Romanzieri del Seicento*, Torino, Utet, 1974.
- Capucci, Martino, *La narrativa del Seicento italiano*, in *I capricci di Proteo: percorsi e linguaggi del barocco: atti del Convegno internazionale di Lecce, 23-26 ottobre 2000*, Roma, Salerno, 2002, pp. 249-270.
- Carminati, Clizia, *Narrazione e storia nella riflessione dei romanzieri secenteschi*, in Carminati, Clizia, Nider, Valentina (a cura di), *Narrazione e storia tra Italia e Spagna nel Seicento*, Trento, Università degli Studi di Trento, Dipartimento di Studi letterari, linguistici e filologici, 2007, pp. 19-37.
- Catucci, Marco, *Un romanzo di Francesco Belli*, «Sincronie», I, 1997, pp. 217-225.
- Coci, Laura, *Bibliografia di Ferrante Pallavicino*, in «Studi secenteschi», XXIV, 1983, pp. 221-306.
- Conrieri, Davide, *Sulla collocazione storica della narrativa secentesca*, in Strappini, Lucia (a cura di), *I luoghi dell'immaginario barocco. Atti del convegno di Siena, 21-23 ottobre 1999*, Napoli, Liguori, 2001, pp. 501-511.
- Cozzi, Gaetano, *Una vicenda della Venezia Barocca: Marco Trevisan e la sua «eroica amicizia»*, in «Bollettino dell'Istituto di Storia della Società e dello Stato veneziano», II, 1960, pp. 61-154.
- Croce, Benedetto, *Nuovi saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Bari, 1931, pp. 31-45.
- Davies, Steffan, *The Wallenstein Figure in German Literature and Historiography 1790-1920. (Modern Humanities Research Association Texts and Dissertations 76)*, London, Maney Publishing, 2010.
- De Caprariis, Vittorio, *Libertinage e libertinismo*, in «Letterature moderne», II, 1951, pp. 241-261.
- De Lorenzo, Pierandrea, *L'Eromena di Giovan Francesco Biondi: osservazioni narratologiche e considerazioni critiche*, «Studi Secenteschi», LV, 2014, pp. 81-104.
- De Mattei, Rodolfo, *Il problema della «ragion di Stato» nell'età della controriforma*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1979.
- De Mattei, Rodolfo, *Il pensiero politico italiano nell'età della controriforma*, 2 voll. Milano-Napoli, Ricciardi, 1982-1984.
- Donati, Claudio, *L'idea di nobiltà in Italia. Secoli XIV-XVIII*, Roma-Bari, Laterza, 1988.
- Drujon, Fernand, *Les livres a clef: étude de bibliographie critique et analytique pour servir à l'histoire littéraire*, Paris, Quantin, 1888.

Dünnhaupt, Gerhard, *Giovanni Francesco Loredan's Novel "La Dianea": Its Structure and Didactic Aims*, in «Studi Secenteschi», XVI, 1975, pp. 43-52.

Farnetti, Monica, *Il romanzo epistolare pseudo-orientale: alcune divagazioni sul Seicento italiano*, in Cerboni Baiardi, Giorgio (a cura di), *Miscellanea di studi in onore di Claudio Varese*, Manziana, Vecchiarelli, 2001, pp. 381-390.

Farnetti, Monica, *Il manoscritto ritrovato. Storia letteraria di una finzione*, Firenze, Società editrice fiorentina, 2005.

Franchi, Francesco Piero, *Bibliografia degli scritti di Girolamo Brusoni*, «Studi Secenteschi» XXIX, 1988, pp. 265-310.

Gaeta, Franco, *Il Rinascimento e la Riforma (1378-1598)*, 2 voll., Utet, Torino, 1976.

Galasso, Giuseppe, *L'Italia come problema storiografico*, Introduzione alla *Storia d'Italia*, diretta da Giuseppe Galasso, Utet, Torino, 1979.

Gardair, Jean Michel, *I romanzi di Gio. Francesco Biondi*, «Paragone», XIX, 1968, pp. 63-87.

Gerard Genette, *Figures*, 3 voll., Paris, Editions du Seuil, 1966-1972.

Gerboni, Luigi, *Un umanista nel Seicento: Giano Nicio Eritreo: studio bibliografico critico*, Città di Castello, Lapi, 1899.

Getrevi, Paolo, *La maschera iatropolitica: un momento libertino di Francesco Pona*, in «Bollettino della società letteraria», Verona, 172, 1980, pp. 37-47.

Getrevi, Paolo, *Romanzo e traduzione nel Seicento. Il caso Pona/Barclay*, in «Secondo quaderno veronese di filologia, lingua e letteratura italiana», Verona, 1983, pp. 5-53.

Getrevi, Paolo, *Dal picaro al gentiluomo. Scrittura e immaginario nel Seicento narrativo*, Milano, Franco Angeli, 1986.

Getto, Giovanni, *Echi di un romanzo barocco nei Promessi Sposi*, in «Lettere italiane», XII, 1960, 2, pp.141-167.

Getto, Giovanni, *Il romanzo veneto nell'età barocca*, in Getto, Giovanni, *Il barocco letterario in Italia. Barocco in prosa e in poesia. La polemica sul barocco*, Milano, Mondadori, 2000, pp. 246-269.

Giachino, Luisella, *Cicero libertinus. La satira della Roma barberiniana nell'Eudemia dell'Eritreo*, in «Studi Secenteschi», XLIII, 2002, pp. 185-215.

Giachino, Luisella, «*Opera di Stato e d'amore*». *Il Principe Nigello di Guidubaldo Benamati*, in «Studi secenteschi», XLVIII, 2007, pp. 89-124.

Gori, Maura, *Il romanzo italiano del Seicento. Rassegna bibliografica*, in «La rassegna della letteratura italiana», III, 1993, pp. 94-178.

Grassi, Liliana, *Una nuova interpretazione autobiografica dell'«Orestilla» di Girolamo Brusoni*, in «Studi secenteschi», LI, 2010, pp. 37-106.

Gregory, Tullio, *Il libertinismo della prima metà del Seicento. Stato attuale degli studi e prospettive di ricerca*, in «Intersezioni», II, 1981, pp. 287-315.

Invernizzi, Davide, *L'Argenis di John Barclay (1582-1621) e la sua influenza sul romanzo italiano del Seicento*, Università Cattolica del Sacro Cuore, XXVIII ciclo, a.a. 2015/16, Milano, <http://hdl.handle.net/10280/18928>.

Jannaco, Carmine, *Il Seicento*, con la collaborazione di Martino Capucci, Milano, Vallardi, 1966.

Malgarotto, Maria Pia, *Proposte per una rilettura dei romanzi barocchi*, in «Lettere italiane», XXI, 1969, 4, pp. 471-488.

Mancini, Albert Nicholas, *Note sulla poetica del romanzo italiano nel Seicento*, in «Modern Language Notes», LXXXI, 1966, pp. 33-54.

Mancini, Albert Nicholas, *Interessi stilistici nella poetica del romanzo del Seicento: primi appunti*, in «Forum italicum», III, 1, 1969, pp. 43-63.

Mancini, Albert Nicholas, *Motivi e forme della narrativa eroico-cavalleresca del primo Seicento*, in «Forum italicum», V, 1971, pp. 536-560.

Mancini, Albert Nicholas, *Romanzi e romanzieri del Seicento*, Napoli, Società editrice napoletana, 1981.

Mancini, Albert Nicholas, *La narrativa libertina degli Incogniti, Tipologia e forme*, «Forum Italicum», XVI, 1982, 3, pp.203-29.

Mann, Golo, *Wallenstein*, Firenze, Sansoni, 1981.

Maragoni, Gian Piero, *Per l'edizione dell'Edudemia di Giano Nicio Eritreo. I. Anditi ed aule di una pinacoteca animata. Introduzione all'Eritreo romanziero*, in «Aprosiana», XIII, 2005, pp. 81-104.

Marchi, Armando, *La rete di Ferrante, o le due imposture*, in Pallavicino, Ferante, *Il corriere svaligiato con la Lettera dalla prigionia, aggiuntavi La Semplicità Ingannata di Suor Arcangela Tarabotti*, a cura di Armando Marchi, Parma, Università di Parma, 1984, pp. V-XXXII.

Marchi Armando, *Il Seicento en enfer. La narrativa libertina italiana del Seicento italiano*, in «Rivista di letteratura italiana», II, 1984, 2, pp.351-367.

Marchi, Armando, *Vita di Ferrante Pallavicino*, «Aurea Parma», LXIX, 1985, I, pp. 3-15.

Marchi, Gian Paolo, *Introduzione a Pona, Francesco, Il grande contagio di Verona*, edizione fotostatica a cura di Gian Paolo Marchi, Verona, Centro per la formazione professionale grafica, 1972, pp. XXXV-XXXVIII.

Marcora, Carlo, *La storiografia dal 1584 al 1789*, in *San Carlo e il suo tempo: atti del convegno internazionale nel IV centenario dalla morte (Milano, 21-26 maggio 1984)*, 2 voll., Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1986.

Marini, Quinto, “*Apprestati, o lettore, a cogliere gran messe*”. *Il romanzo religioso barocco tra avventure agiografiche e oratoria sacra*, in Morando, Simona (a cura di), *Instabilità e metamorfosi dei generi letterari nella letteratura barocca*, Venezia, Marsilio, 2007, pp. 205-226.

Marucci, Valerio *et al.* (a cura di), *Pasquinate romane del Cinquecento*, 2 voll., Roma, Salerno, 1982.

Menegatti, Tiziana, *Ex ignoto notus: bibliografia delle opere a stampa del principe degli Incogniti: Giovan Francesco Loredan*, Padova, Il poligrafo, 2000.

Metlica, Alessandro, *Letteratura licenziosa e pamphlet libertino*, in Pallavicino, Ferrante, *Libelli antipapali. La Baccinata. Il divorzio celeste*, a cura di Alessandro Metlica, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2011, pp. 1-49.

Miato, Monica, *L’Accademia degli Incogniti di Giovan Francesco Loredan, Venezia (1630-1661)*, Firenze, L. S. Olschki, 1998.

Miraglia Del Giudici, Michele, *L’Argenis di John Barclay e la sua influenza sul romanzo barocco italiano*, in Pedullà, Anna Maria, *Nel labirinto. Studi comparati sul romanzo barocco*, Napoli, Liguori, 2003, pp. 1-10.

Muscariello, Mariella, Rak, Michele, *Un decennio di studi sul romanzo barocco. Rassegna bibliografica*, in «Micromegas», V, 1978, 2-3, pp. 71-82

Muzzioli, Francesco, *Materiali intorno all’allegoria*, Roma, Lithos, 2010.

Ortolani, Donata, *Il romanzo italiano del Seicento*, Catania, Pellicanolibri, 1978.

Panseri, Guido, *Medicina e scienze naturali nei secoli XVI e XVII*, in Micheli, Gianni (a cura di), *Scienza e tecnica nella cultura e nella società dal Rinascimento a oggi*, Torino, Einaudi, 1980, pp. 345-380.

Pedullà, Anna Maria, *Il romanzo del Seicento*, in Pedullà, Anna Maria, *Il romanzo barocco ed altri scritti*, Napoli, Liguori, 2004, pp. 1-93.

Piantoni, Luca, “*Per le sagre storie discorrendo*”. *Etica e politica nei romanzi religiosi di Ferrante Pallavicino*, in «Studi Secenteschi», LII, 2011, pp. 43-67.

Quaglino, Gabriella, *La realtà fantastica de «La Diane» di Giovanni Francesco Loredan*, in «Critica letteraria», IV, 1976, pp. 89-116.

Quondam, Amedeo, *L'identità (rin)negata, l'identità vicaria. L'Italia e gli italiani nel paradigma culturale dell'età moderna*, in Rizzo, Gino (a cura di), *L'identità nazionale nella cultura letteraria italiana. Atti del III Congresso nazionale dell'Adi (Lecce-Otranto, 20-22 settembre 1999)*, 2 voll., Galatina, Congedo, 2001, I, pp. 127-149.

Raffaelli, Alberto, *La derisione della Lucerna di Francesco Pona*, in «Filigrana», 5, 1999, pp. 153-181.

Raya, Gino, *Il romanzo*, Milano, Vallardi, 1950.

Ribot García, Luis Antonio, *La revuelta antispañola de Mesina: causas y antecedentes (1591-1674)*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1982.

Riposio, Donatella, «*Vox clamantis in deserto*»: *aspetti del romanzo libertino*, in *La macchina meravigliosa: il romanzo dalle origini al Settecento*, Torino, Tirrenia, 1993, pp. 173-191.

Riposio, Donatella, *Il laberinto della verità. Aspetti del romanzo libertino del Seicento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1995.

Rizzo Gino, *Il punto sul romanzo secentesco*, in Costa Simona et al. (a cura di), *Le forme del narrare. Atti del VII congresso nazionale dell'Adi. Macerata, 24-27 Settembre 2003*, 2 voll., Firenze, Polistampa, 2004, I, pp. 105-124.

Rösch, Gertrud Maria, *Clavis scientiae. Studien zum Verhältnis von Faktizität und Fiktionalität am fall der Schlüsselliteratur*, Tübingen, M. Niemeyer, 2004.

Rossi, Pietro, *Francesco Pona nella vita e nelle opere*, Verona, G. Franchini, 1897.

Santoro, Marco, *L'«Historia del cavalier perduto» di Pace Pasini*, in Santoro, Marco (a cura di), «*La più stupenda e gloriosa macchina*». *Il romanzo italiano del secolo XVII*, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1981, pp. 163-230.

Sarnelli, Mauro, *Biografie "libertine" del tardo rinascimento franco-italiano*, in Benzoni, Gino, *Girolamo Brusoni: avventure di penna e di vita nel Seicento veneto*, Atti del XXIII convegno di studi storici: Rovigo, Palazzo Roncale, 13-14 novembre 1999, Rovigo, Minelliana, 2001, pp. 199-226.

Savoia, Dianella, *Sir Giovanni Francesco Biondi and the court of James I*, in Sorelius, Gunnar, Srigley, Michael, *Cultural exchange between European nations during the Renaissance*, Uppsala, Uppsala University, 1994, pp. 153-159.

Sberlati, Francesco, *La ragione barocca. Politica e letteratura nell'Italia del Seicento*, Milano, Mondadori, 2006.

Schneider, Georg, *Die Schlüsselliteratur*, Stuttgart, Hiersemann, 1951-1953.

Schneider, Georg, *Il libertino. Per una storia sociale della cultura borghese nel XVI e XVII secolo*, Bologna, il Mulino, 1974.

Segre, Cesare, *Costruzioni rettilinee e costruzioni a spirale nel «Don Chisciotte»*, in Segre, Cesare, *Le strutture e il tempo*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 183-219.

Serianni, Luca, *La prosa. L'età del barocco. La coscienza della frattura e il romanzo*, in *Storia della lingua italiana*, 2 voll., Torino, Einaudi, 1993, vol. I, pp. 511-520.

Slawinski, Maurizio, *Gli affanni della letteratura nella corrispondenza di Benamati ad Aprosio (1629-1652)*, in «Aprosiana», X, 2002, pp. 11-67.

Slawinski, Maurizio, *Tra periferia e centro. La carriera esemplare di Guidubaldo Benamati eugubino*, in Castelli, Patrizia e Pellegrini, Giancarlo (a cura di), *Storici, filosofi e cultura umanistica a Gubbio tra Cinque e Seicento: atti del Convegno di studi: Gubbio, 6-8 aprile 1995*, Spoleto, Centro italiano di studi sull'alto medioevo, 1998, pp. 539-598.

Speare, Morris Edmund, *The Political Novel: Its Development in England and in America*. New York, Oxford University Press, 1924.

Spera, Lucinda, *Il romanzo italiano del Seicento. Rassegna bibliografica (1978-1997)*, in «Annali dell'istituto di filologia moderna dell'Università di Roma», X 1994, pp. 177-201.

Spera, Lucinda, *Ex ignoto notus: alcune riflessioni sul moderno nei romanzi italiani del Seicento*, in Strappini, Lucia (a cura di), *I luoghi dell'immaginario barocco. Atti del convegno di Siena, 21-23 ottobre 1999*, Napoli, Liguori, 2001, pp. 537-546.

Spera, Lucinda, *Su alcuni Discorsi sopra la poetica di Aristotele di Francesco Pona*, in «Studi secenteschi», XLIII, 2002, pp. 217-238.

Spera, Lucinda, *Girolamo Brusoni storico e narratore*, in Carminati, Clizia, Nider, Valentina (a cura di), *Narrazione e storia tra Italia e Spagna nel Seicento*, Trento, Università degli Studi di Trento, Dipartimento di Studi letterari, linguistici e filologici, 2007, pp. 367-392.

Spera, Lucinda, *Due biografie per il principe degli Incogniti: edizione e commento della Vita di Giovan Francesco Loredan di Gaudenzio Brunacci (1662) e di Antonio Lupis (1663)*, Bologna, I libri di Emil, 2014.

Spini, Giorgio, *Alcuni appunti sui libertini italiani*, in Bertelli, Sergio, *Il libertinismo in Europa*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1980, pp. 239-269.

Spini, Giorgio, *Ricerca dei libertini. La teoria dell'impostura delle religioni del Seicento*, Firenze, La Nuova Italia, 1983.

Tommasi, Girolamo, *Sommario della storia di Lucca*, Bologna, Arnaldo Forni Editore, 1975.

Urbinati, Raffaello, *Ferrante Pallavicino. Il flagello dei Barberini*, Roma, Salerno Editrice, 2004.



Varese, Claudio, *Prosa*, in *Storia della letteratura italiana*, 9 voll., Milano, Garzanti, 1965-1969, V, *Il Seicento*, 1967, pp. 619-761.

Varese, Claudio, *Scena, linguaggio e ideologia dal Seicento al Settecento, dal romanzo libertino a Metastasio*, Roma, Bulzoni, 1985.

Varese, Claudio, *Momenti e implicazioni del romanzo libertino nel Seicento italiano*, in Bertelli, Sergio, *Il libertinismo in Europa*, Milano-Napoli, Ricciardi, 2008, pp. 229-237.