

METALETTERATURA, AUTOCENSURA E DISCORSO SATIRICO NELLA LUCERNA DI FRANCESCO PONA

Giuseppe Guarracino
Università di Pisa

RIASSUNTO: L'intervento esamina la relazione tra metaletteratura e discorso satirico all'interno della *Lucerna* di Francesco Pona. Alla luce degli studi di Giorgio Fulco sulla componente prudenziale attiva nell'opera, il saggio riflette sulle ambiguità volutamente ricercate da Pona, con lo scopo di verificare quanto esse siano spie di un discorso allusivo o semplici momenti ludici. In particolare, oggetto di questo lavoro è un'analisi di tre passi programmatici e dallo spiccato valore autocensorio, volta a indagare il loro farsi nella storia redazionale della *Lucerna* e l'influenza esercitata da due dei principali modelli dell'opera, l'*Argenis* di John Barclay e la *Filena* di Nicolò Franco.

PAROLE CHIAVE: Francesco Pona, *Lucerna*, satira, metaletteratura

ABSTRACT: The paper investigates the relationship between metaliterature and satirical discourse within Francesco Pona's *Lucerna*. Following the Giorgio Fulco's studies about the presence of a prudential component in the dialogue, the essay deals with the ambiguities of the work, in order to verify if they are traces of an allusive discourse or mere ludic moments. In particular, the subject of this paper is a commentary on three programmatic passages with a pronounced self-censorial value. This comment discusses the evolution of the passages in the redactional phases of the *Lucerna* and the influence of two of the work's main models, John Barclay's *Argenis* and Nicolò Franco's *Filena*.

KEY-WORDS: Francesco Pona, *Lucerna*, satire, metaliterature



La *Lucerna* di Francesco Pona è tra le opere del Seicento italiano che più devono, in termini di riscoperta e popolarità critica, al loro editore moderno. Curata da Giorgio Fulco nel lontano 1973 per l'allora neonata collana "Novellieri italiani" della Salerno editrice, l'edizione della *Lucerna* è a tutt'oggi un lavoro fondamentale, ricchissimo di suggestioni euristiche; ed è ancora un esempio di impeccabile perizia filologica, esercitata per di più su un campo minato qual è la prosa italiana di primo Seicento.¹ Mi limiterò a ricordarne un pregio: la grande cautela con cui il critico interpreta l'operazione letteraria compiuta da Pona nell'allestire un dialogo decisamente ambiguo e complesso. Un'attenzione che emerge soprattutto dalla sensibilità con la quale Fulco affronta il problema della classificazione di genere della *Lucerna*: considerando la possibilità di inserire l'opera nella categoria di romanzo "a schidionata", ma superando quest'ipotesi alla luce della particolare conformazione narrativa, e dunque alla sua, per quanto peculiare, appartenenza al codice novellistico.²

Alla stessa cautela riservata alla classificazione di genere, sottostà quello che, a mio avviso, è il principale merito dell'edizione di Fulco: l'aver individuato all'interno del dialogo la presenza di una esplicita e spiccata componente prudenziale. Constatando l'esistenza di un sistema di controllo nella struttura, che limita l'eterodossia del tema della trasmigrazione delle anime e l'aggressività degli spunti satirici, Fulco ha descritto l'opera nei termini di «una partita ora vera ora simulata tra rischio e prudenza».³ Si tratta di una definizione in grado di restituire con grande precisione un aspetto specifico della *Lucerna*, che costituisce gran parte della sua ambiguità: il porsi volontariamente al confine, spesso incerto, che separa *ludus* accademico e invettiva.

A voler fare le pulci all'interpretazione di Fulco, però, è possibile osservare come questa si concentri essenzialmente sui modelli strutturali, lasciando in parte presupporre che il sistema di controllo sia tutto interno all'invenzione fantastica, ossia alla trovata narrativa di rappresentare una lucerna parlante che racconta, senza alcun ordine, le proprie metempsicosi. E l'invenzione dà effettivamente vita a una complessa rete di

¹ PONA, *La Lucerna* [Fulco]. Per i problemi filologici insiti nei testi a stampa secenteschi rimando al classico RAIMONDI 1961.

² Cfr. FULCO 1974a: XXV.

³ Ivi: XXI.

spunti diegetici, in cui le istanze satiriche convivono con tante altre ispirazioni tematico-narrative e paiono, dunque, subordinate a una generale volontà di *varietas*. Ma il gioco prudenziale non si esaurisce con l'attenuazione delle punte polemiche nella congerie di storie raccontate nel dialogo. Alcuni passi della *Lucerna* testimoniano, come proverò a dimostrare, di essere il risultato di una ricercata ambiguità, ossia il frutto di una complessa operazione retorica che trasforma alcuni spunti apparentemente ludici e innocui in potenziali spie di un discorso allusivo, in grado di sovvertire l'apparente disimpegno dell'opera. Il sospetto, in particolare, è che dietro queste volute ambiguità ci sia l'ombra del discorso satirico, nelle manifestazioni che la satira sembra avere a disposizione nell'oppressivo panorama culturale e politico del secolo lungo della controriforma.

Per cogliere questa mistificazione, farò riferimento ad alcune sezioni del dialogo in cui Pona segnala ai lettori la necessità di castrare le tentazioni satiriche lì evocate, esercitando un uso, a mio avviso, strategico dell'autocensura.⁴ Mi servo del termine autocensura perché ciò avviene attraverso un'esplicita negazione dell'efficacia della satira, ma che non toglie l'impressione che, al di là del diniego, si alluda a un contenuto esoterico che il lettore indiscreto può e deve cogliere.⁵ Commenterò l'inizio dell'opera in correlazione al paratesto della prima edizione, chiamata solitamente *Lucerna* «minor», del 1625;⁶ un passo programmatico presente quasi alla metà esatta dell'opera a partire dalla terza redazione del dialogo, la *Lucerna* «maior» del 1627; la conclusione della *Lucerna*, che non presenta varianti significative tra le diverse redazioni del dialogo.

⁴ È bene precisare, però, che l'uso del termine autocensura è in parte improprio. I passi che commenterò fanno parte di una serie di strategie difficili da schematizzare in autonome categorie, perché, come appunto ha ben mostrato Fulco, la struttura dialogica favorisce innumerevoli soluzioni dissimulanti. Ad esempio, la contrapposizione tra un interlocutore-narratore e un interlocutore-commentatore permette senz'altro a Pona di attenuare o incrementare a piacimento i contenuti allusivi delle storie tramite le reazioni dell'interlocutore-commentatore (su questa operazione cfr. RAGONE 1996). Non intendo, però, affrontare in questa sede direttamente le singole novelle raccontate dalla *Lucerna* né i commenti di Euretà ai racconti, perché mi sembra che lo svelamento della reale natura dell'opera debba tenere conto preliminarmente di quei momenti che risultano indipendenti sia rispetto al sistema di racconti architettato nella *Lucerna* sia rispetto alla sua natura dialogica.

⁵ Mi servo dell'accezione di esoterico teorizzata da Leo Strauss in STRAUSS 1990.

⁶ PONA, *La Lucerna* [1625].

1. CASTRAZIONE DELLA SATIRA: UNA MINACCIA TRA PARATESTO E TESTO?

Che la castrazione delle tentazioni satiriche sia un momento fondamentale della *Lucerna* è dimostrato già dalla centralità che il tema presenta nelle prime pagine dell'opera. Tale castrazione è, infatti, la ragione che, nella finzione narrativa, spinge la lucerna a parlare con il suo interlocutore, lo studente padovano Eureta Misoscolco, dando così inizio al dialogo. La lucerna, in realtà, si rivolge a Eureta soltanto quando lo studente, desideroso di scrivere e frustrato perché non riesce a mettere in funzione il meccanismo di accensione, minaccia di volerla calpestare. Ma si scopre subito che il motivo per cui essa rifiutava di far luce è esplicitamente legato a ciò che, per le sue capacità divinatorie, sapeva che Eureta era intento a scrivere:

Chiaramente mi avvidi (appresa che fui appena) che tu, alte cose ruminando per il pensiero, avevi alla penna dato di piglio non come è tuo costume, con volto placido, testimonio di tranquillo animo, ma infiammato da caldo sdegno, che mostrava l'interno fuoco: per lo che considerando quanto tu sia nello scrivere acuto, per non dir violento, e temendo non per avventura, le altrui sceleratezze pungendo, venissi tale ad offendere che poscia te ne avresti a pentire (perché vola irrevocabile la parola, né penetra manco velenosa punta di penna audace che di ferro acutissimo), pertanto, quasi da me scuotendo la fiamma, rallentava e restringeva la luce, affinché tu, inteso a fare ogni sforzo perché io puramente splendessi, fra quel di mezzo venissi a dirizzar meglio il fine de' tuoi pensieri, e a vergare altro soggetto, senza toccar gli altrui vizii, più maturamente ti disponessi.⁷

Siamo, mi pare, molto prossimi al *topos* novellistico del racconto salvifico, che Pona sfrutta tradizionalmente come fondamento strutturale della componente diegetica. La minaccia di Eureta, infatti, costringe la lucerna a cambiare tattica e, per questo, essa comincia a parlare. Ma l'intento non è cambiato: resta quello di distrarre Eureta dalle tentazioni satiriche che in preda all'ira sta manifestando. Novella Sherazade, la lucerna pone le sue capacità affabulatorie al servizio della salvezza sua e di Eureta. Poco più avanti, essa aggiunge: «parliamo d'altro, Eureta: lascia tu il pensiero di tingere la penna negl'in-

⁷ PONA, *La Lucerna* [Fulco]: 9-10.

chiostri della maledicenza e vedi e taci, se vuoi far il tuo bene».⁸ Visto che l'illustrazione delle ragioni che hanno portato al dialogo procede di pari passo alla presentazione della teoria della metempsicosi, la lampada scatena la curiosità dell'interlocutore, facendo così coincidere «l'altro» di cui intende parlare con le storie delle sue reincarnazioni che da questo momento in poi racconterà.

L'attività diegetica viene a essere, dunque, presentata come la sublimazione della vocazione satirica espressa da Euretā, rendendo questa censura un momento fondativo per la costruzione del dialogo. Non si tratta, però, soltanto di una giustificazione formale, volta a mettere in moto la diegesi: Pona intende esplicitamente porre in relazione il dialogo con le possibilità offerte dal discorso satirico. Lo dimostra il fatto che, per la prima edizione dell'opera, egli orchestra un complesso sistema di rimandi tra il paratesto e l'inizio del dialogo, con il chiaro scopo di presentare la *Lucerna* nel suo complesso come il surrogato dell'originale progetto satirico che Euretā è intento a stendere nelle prime pagine dell'opera stessa.

Il primo segnale di questo gioco autoriale è già nel frontespizio. L'autore che compare in esso, infatti, non è Francesco Pona: è proprio l'interlocutore della lampada, Euretā Misoscolco, che firma anche l'ampio apparato introduttivo, composto da un'invocazione «alla propria penna», una nota ai lettori e una lettera in latino. E se nella dedica alla penna Euretā/Pona si limita a segnalare le sue ambizioni letterarie tramite una nutrita serie di rimandi mitologici, già nella nota ai lettori l'autore insiste sulle possibilità della satira. Lo fa schermendosi, attraverso un vago commento in cui descrive al lettore le caratteristiche dell'opera che sta presentando: «la materia è curiosa; il campo era aperto al pungere con la satira, ma la penna non c'inclina se non irritata, né pretende di corregger gli abusi di un secolo inemendabile, opera di Persi e Giovenali».⁹

Il tono cambia radicalmente, invece, nella lettera in latino, che si configura come un vero preludio all'invenzione fantastica del dialogo, anche perché è dedicata proprio alla lucerna che ne sarà protagonista:

⁸ Ivi: 11.

⁹ Ivi: 322.

Actuosa porro lampade discute mentium umbras et grassantis nequitiae conscia, scrutata ingeniorum fibras, phagedaena animorum ulcera tuis balsamo et igne compesce. Vitiorum vespera scelerum noctem trahit: adsta oblucinantibus et praenite. [...] Tu stygio vetero demersos excita; dum tamen de vitiorum Lerna triumphas, coercito liberioris satyrae morsu, nullis sermonibus sacra incesta, nullis maledictis publicos faces viola, personis parce, non vitiis; expone tamen ut detesteris, non ut indices. Pravos multicipitis populi mores aggredere exiliente flamma et cunctorum ordinum lapsus retege, quasi tegas.¹⁰

L'aspetto programmatico della lettera risulta in potenza. Pona descrive in termini generici i poteri della lampada parlante, e lega in particolare la sua funzione all'illuminazione delle scelleratezze, prospettandole una moderata attività moralizzante, che denunci occultando e che dichiara i vizi, senza riportare i nomi dei colpevoli. Tuttavia, sul finire dell'invocazione, questo aspetto potenziale viene attualizzato. Nell'ultima parte, l'autore non si rivolge più alla lampada, ma alle «matronae anus» e ai «deponiani senes», destinatari topici del discorso satirico, e li invita a osservare l'attività svolta dalla lucerna che «singulos explorat volutus et, veluti coruscans iubar, inter aevi nubila, cominus et eminus pandit vitia, flamma ceu digito intenta».¹¹ Va da sé che Eureka presuppone che questa attività debba essere ricercata all'interno del testo che il lettore, dopo aver scorso il paratesto, si appresta a leggere.

Il collegamento tra paratesto e testo, del resto, si fa più esplicito con l'ultimo paragrafo della lettera, una vera e propria minaccia che Eureka rivolge ai lettori:

¹⁰ Ivi: 326. «Scaccia subito le ombre delle menti con la tua vivace lampada, e, consapevole della malvagità che infuria, dopo aver scrutato le fibre dei caratteri, frena col tuo balsamo e con la tua fiamma le ulcere che corrodono gli animi. La sera dei vizi si trascina dietro la notte dei delitti. Assisti e illumina quelli che vaneggiano. [...] Desta quelli che sono immersi nel letargo infernale; mentre tuttavia trionfi sulla palude dei vizi, frenando il morso della satira troppo libera, non violare con alcun discorso le empietà religiose, né con alcun insulto i pubblici poteri. Risparmia gli individui, non i loro difetti: mettili in luce, però, per tenerli lontani e non per additarli. Assali con la fiamma guizzante i costumi corrotti del popolo dalle molte teste e svela i falli di tutte le categorie, con l'aria di occultarli» (trad. Fulco, ivi: 327).

¹¹ Ivi: 332. «Che vomita fuoco e che vede molte cose, che scruta i volti ad uno ad uno e, come un astro infuocato, fra le nubi del secolo, da vicino e da lontano svela i difetti con la fiamma tesa come un dito» (trad. Fulco, ivi: 333).

Mira tamen adhuc usa (sponte) dexteritate. At si virus in ipsam livor afflaverit, excandescet, ulciscetur, confodiet stilo in libertatem asserto; quin immo impuros alastores defunctoria flamma consumet, ad interitum nominis, ut animata non modo, sed et mascula dicatur.¹²

L'indignazione che Eureta sfoggia a conclusione della lettera in latino è assai prossima al «caldo sdegno» che la lucerna rinfaccia allo studente nelle prime battute del dialogo. In entrambe le occasioni, l'eteronimo di Pona indossa i panni dell'adirato moralizzatore dei costumi. Ma con un'importante differenza. Mentre nulla sappiamo di ciò che Eureta-interlocutore è intento a scrivere a inizio dialogo, l'ira di Eureta-prefatore è condizionata all'eventuale cattiva ricezione dell'opera che, con questa lettera, sta presentando. La differenza tra i due stati d'animo, dunque, consiste nell'effettiva esistenza di un'opera a cui l'eteronimo confessa di aver affidato la sua *vis polemica*. Sebbene non lo dica apertamente, Pona sembra suggerire che lo sdegno di Eureta si è concretizzato nella scrittura della *Lucerna* e che, qualora l'opera non dovesse essere compresa, egli si lascerà travolgere dall'ira senza più alcun freno.

Quanto questa particolare prefazione debba essere presa sul serio e non sia un momento ludico è ovviamente difficile dirlo. È innegabile, però, che la minaccia di Eureta permette di delimitare il campo nel quale si posiziona *La Lucerna*. Anticipando la «dexteritas» dell'attività moralizzante svolta dalla sua lampada, infatti, Eureta allude chiaramente a un sistema di controllo predisposto nell'opera per non scrivere con «stilo in libertatem asserto», e non oltrepassare il confine della maldicenza. Ma egli dichiara altrettanto apertamente la volontà di raffigurare e correggere i vizi, di «multipitis populi mores aggredere exiliente flamma», smentendo la negazione delle possibilità della satira che egli stesso ha posto nella precedente lettera ai lettori. L'epistola in latino, inoltre, funziona anche prospetticamente, e suggerisce che l'intervento della lucerna a inizio opera, finalizzato a limitare le tentazioni polemiche di Eureta, possa non essere preso del tutto sul serio. Con la minaccia presente nel paratesto, infatti, Eureta sembra sottintendere che quando la lampada, nel testo, lo inviterà a «parlar d'altro», non starà del tutto

¹² Ivi: 332. «Tuttavia fino ad ora (spontaneamente) ha dato prova di mirabile destrezza. Ma se il livore le sofferirà contro il veleno, diverrà incandescente, si vendicherà, ferirà con la penna lasciata in piena libertà. Anzi consumerà con la sua fiamma leggera gli impuri genii della vendetta, fino alla scomparsa del loro nome, affinché essa venga detta non solo animata, ma anche maschia» (trad. Fulco, ivi: 333).

censurando le istanze polemiche dell'interlocutore, ma soltanto mascherando il fine moralizzante che il dialogo si propone.

Posta nell'introduzione all'opera, la lettera in latino *alla Lucerna* ha, insomma, il sapore netto di una provocazione.

2. METALETTERATURA E *LUCERNA* "MAIOR"

Le ragioni del lavoro di amplificazione a cui Pona sottopone il dialogo tra il 1625 e il 1627 non sono ancora state chiarite. Di certo, c'è che, poco dopo la pubblicazione del 1625, la *Lucerna* ha attirato l'attenzione dell'Inquisizione, dal momento che già nel 1626 il dialogo è posto sotto esame dagli organi competenti.¹³ Le nuove edizioni della *Lucerna* (la terza e la quarta, pubblicate entrambe a Venezia nel 1627) rispondono, dunque, di questo clima censorio: basti pensare alla messa in scena di un rapporto zoofilo presente in uno dei racconti della prima redazione, prevedibilmente cassato dalla terza in poi.¹⁴ Con la pubblicazione della *Lucerna* "maior", per le stesse ragioni prudenziali, anche il complesso apparato prefatorio alla prima edizione del dialogo sparisce, sostituito da un'introduzione firmata da Pona a suo nome, dove l'autore pare impegnato soprattutto a negare di credere nella reincarnazione delle anime. Persino la scelta pseudonimica viene attenuata da Pona che, pur mantenendo il nome di Euret Misoscolco nel frontespizio, confessa la paternità dell'opera nella nuova introduzione, dove sente il dovere di fornire le ragioni per cui ha in passato firmato la *Lucerna* con uno pseudonimo: «Io mi era coperto di questo nome finto di Euret Misoscolco, perché assai bene esprimea la causa dello scrivere questi fogli nel chiamarmi 'Inventore Nemico d'Ozio'». ¹⁵ Si perde, così, il complesso gioco autoriale che si è visto orchestrato tra testo e paratesto. E apparentemente anche il legame che unisce la *Lucerna* «minor» al problema della satira e alla denuncia della corruzione morale del mondo contemporaneo va attenuandosi, dal

¹³ L'opera sarà condannata ufficialmente nel febbraio del 1627.

¹⁴ Le due edizioni sono, rispettivamente, PONA, *La Lucerna* [1627a] e ID., *La Lucerna* [1627b] (sulla storia redazionale del dialogo cfr. FULCO 1974b: 395-404). Fulco inserisce l'episodio provocatorio presente nella prima redazione in appendice alla sua edizione critica (PONA, *La Lucerna* [Fulco]: 315-318).

¹⁵ PONA, *La Lucerna* [Fulco]: 4.

momento che nella quarta redazione è cassata nella sua interezza la lettera in latino. Fulco ha, però, giustamente notato che i materiali tematici presenti nel paratesto della prima edizione non spariscono: Pona li rielabora per inserirli direttamente all'interno del dialogo.¹⁶ Più che di una cancellazione, si tratta, dunque, di uno spostamento.

Siamo nella terza delle quattro sere in cui è suddivisa l'opera, quando Eureka reagisce sdegnandosi a uno dei resoconti della lucerna: la storia della sua metempsicosi in una principessa di un regno esotico, tradita dalla sorella, poi privata della corona e infine avvelenata.¹⁷ Il racconto riporta Eureka allo stato d'animo di inizio dialogo: «vorrei avere un fulmine in bocca invece di lingua, o che la mia penna vomitasse veleni, peggio che una Chimera, per saettare e distruggere cotesti vizi maledetti, che fanno rassomigliare gli uomini a tante fiere; anzi che gli rendono peggiori delle fiere medesime».¹⁸ Ma, mentre nel paratesto della prima edizione è Eureka stesso ad avvertire precauzionalmente il lettore dell'impossibilità della satira nel mondo contemporaneo, a partire dalla terza redazione è la lucerna a mettere in guardia il suo interlocutore:

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. [...] 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 correggere altrui può minacciare ruine a te che progressi agli altri promettere.¹⁹

A questo punto, però, l'indignazione di Eureka si fa programmatica: egli illustra la soluzione all'*impasse*, proponendosi di scrivere un'opera dalle caratteristiche peculiari, un dialogo in cui fingerebbe di parlare «con la *sua* lucerna da studio». L'opera è, chiaramente, la stessa che il lettore sta leggendo e della quale scopre, in questo modo, le motivazioni che, nella finzione narrativa, hanno portato alla sua elaborazione. Come nella

¹⁶ Ivi: 165, n. 1.

¹⁷ Ivi: 160-164.

¹⁸ Ivi: 165.

¹⁹ *Ibidem*.

prima edizione, dunque, anche in questo caso l'intera opera viene presentata nel suo complesso come il risultato dello sdegno di Euret. E così l'operazione metaletteraria permette a Pona di ricreare le condizioni della prima redazione e legare, anche nella terza, l'ideazione dell'opera al necessario mascheramento della satira e ai pericoli della denuncia dei vizi.

Nell'indicare le caratteristiche dell'opera che intende realizzare, inoltre, Euret si spende in una lunga descrizione programmatica dove espone le peculiarità del dialogo che il lettore sta leggendo. Una descrizione in cui Fulco ha prontamente individuato la rielaborazione di un altro passo metaletterario e programmatico: l'intervento di Nicopompo nel II libro dell'*Argenis* di John Barclay, opera molto amata da Pona e da lui tradotta, per la prima volta in italiano, nel 1629.²⁰

Non è necessario confrontare i due passi, tanto è palese l'imitazione di Pona, che riutilizzerà nella sua traduzione del II libro dell'*Argenis* pressappoco le stesse espressioni utilizzate nella *Lucerna*.²¹ L'aspetto interessante è lo scopo che sembra spingere Pona ad adattare questo passo metaletterario. Il manifesto programmatico di Nicopompo/Barclay descrive le caratteristiche di quella che è a tutti gli effetti un'opera nuova, celebrata dai contemporanei per la sua originalità. Si tratta, com'è noto, di un romanzo scritto in latino e pubblicato postumo a Parigi nel 1621, ambientato prevalentemente in una Sicilia precristiana, pieno però di riferimenti alla contemporaneità e con una sistematica (per quanto non sempre coerente) sovrapposizione tra momenti e personaggi di finzione ed eventi e personaggi reali, per la quale si parla, in sede critica, di romanzo a chiave.²² Ciò ha portato molti commentatori della *Lucerna* a leggere la ripresa del passo

²⁰ Ivi: 165, n. 1. La traduzione è BARCLAY 1629.

²¹ Si propone una breve rassegna delle coincidenze tra la *Lucerna* e la traduzione dell'*Argenis*: «E nel tessere questo dialogo ch'ò 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» (PONA, *La Lucerna* [Fulco]: 166): «Non sapete voi con che industria si fanno prendere a li egri fanciulli le medicine? Quando veggono col vase chi li governa, quasi che rifiutan la sanità, che bisogna loro con disgusto comperare» (BARCLAY 1629: 210); «Certe circostanze che potessero far conoscere questo o quello le mescolerei con altre che levassero la fede alla cognizione di determinata persona. Così offesi resterebbero i vizii, non gli uomini» (PONA, *La Lucerna* [Fulco]: 167): «Certe circostanze che potessero far conoscere questo o quello le mescolerei con altre che levassero la fede alla cognizione di determinata persona. Così offesi resterebbero i vizii, non gli uomini» (BARCLAY 1629: 211).

²² La prima edizione del romanzo di Barclay è BARCLAY 1621.

metaletterario dell'*Argenis* come un omaggio di Pona alla poetica del romanzo a chiave. Pona, del resto, inserisce nella *Lucerna* anche la trama del romanzo di Barclay, facendo coincidere una delle metempsicosi della lampada con la stessa Argenide; e omaggia Barclay in persona, anch'egli oggetto di una delle reincarnazioni raccontate nell'opera.²³ Ma l'imitazione del passo programmatico dell'*Argenis* non è, come pure si legge, una ripresa della poetica del romanzo a chiave.²⁴ Le due descrizioni divergono in un punto fondamentale, che è banalmente connesso alla differente natura delle due opere. Lo si nota in modo assai palese confrontando il nucleo dei due momenti programmatici. Mentre Barclay scrive: «Grandem fabulam historiae instar ornabo. In ea miros exitus circumvolvam: arma, coniugia, cruorem, laetitiam insperatis miscebo successibus»,²⁵ Eureta dice: «Torrei a scrivere parte favole mere, parte mere istorie, e parte anco misti d'istorie e di favole. Non lascierei di dar l'idea d'un cavaliere, d'un soldato, d'un amante e sino d'un medico, quale m'auguro io d'essere, dopo acquistatami la laurea per la quale mi affatico».²⁶

Nella prima citazione, è descritto un racconto favoloso che traveste la realtà storica, e dunque un romanzo a chiave; nella seconda, vengono presentati racconti di diversa natura, che il lettore sa essere le singole metempsicosi narrate dalla lucerna nel dialogo. Si tratta di due opere diverse, che si rifanno a principi e codici differenti. Riadattando la presentazione metaletteraria che Barclay utilizza per descrivere programmaticamente il suo romanzo, Pona sta sì tributando il suo omaggio al romanziere inglese, ma allo stesso tempo sta riutilizzando le sue strategie letterarie, non per replicare quella presentazione, ma per esporre la sua opera, che evidentemente pone, in quanto a ori-

²³ Il riassunto dell'*Argenis* è nella prima sera (PONA, *La Lucerna* [Fulco]: 43-83) la storia di Barclay è raccontata nella quarta sera, nascondendo il romanziere sotto l'anagramma di Annigio Calirabo (ivi: 267-283).

²⁴ Si legga, ad esempio, quanto scrive, commentando questo passo, Stefania Buccini: «L'accenno alla libidine induce l'autore ad introdurre in un sapiente monologo di Eureta [...] la poetica del romanzo a chiave, genere destinato a denunciare allegoricamente le carenze morali e politiche dell'età contemporanea» (BUCCINI 2013: 64).

²⁵ BARCLAY, *Argenis* [Riley - Huber]: 334. Questa la traduzione di Pona: «Io tesserò una favola voluminosa e corpulenta ma sotto imagine d'Historia. In questa andrò ammassando avvenimenti meravigliosi: arme, nozze, battagli e gioie andrò accoppiando con inaspettati successi» (BARCLAY 1629: 210).

²⁶ PONA, *La Lucerna* [Fulco]: 166.

ginalità, sullo stesso piano del modello, e in quanto a finalità espressamente inscritta nel campo satirico.

Dell'intero passo dell'*Argenis*, Pona riprende, pertanto, due aspetti: lo stragemma metaletterario, utile a presentare un'opera come la *Lucerna*, originale e atipica almeno quanto l'opera di Barclay; e la vocazione moralizzante che, a suo dire, il dialogo condivide col romanzo. Certo, anche in questo caso è difficile stabilire quanto Pona voglia essere preso sul serio nei suoi intenti moralizzanti. C'è da dire, però, che rispetto alla prima edizione l'opera guadagna sicuramente in chiarezza d'intenti. Se nella *Lucerna* del 1625 la lettera in latino di Eureka e l'inizio del dialogo lasciano già presupporre la finzione metaletteraria di un'opera che rappresenta anche il momento di ideazione dell'opera stessa, il processo è dichiarato esplicitamente a partire dalla terza redazione. È interessante, però, che la maggiore chiarezza dipenda da un lavoro di revisione che, in termini generali, sottostà a un principio di prudenza. Nella quarta redazione della *Lucerna*, in effetti, manca l'arroganza provocatoria della lettera in latino della prima, con la minaccia di far in seguito splendere «maschia» la fiamma della propria lampada parlante. Eppure, queste scelte programmatiche restano facilmente riconoscibili, perché isolate nel testo attraverso la ripresa di Barclay e l'espedito metaletterario. Evidentemente, Pona prosegue nella ricerca di un'ambiguità in grado di tutelare se stesso e la sua opera, senza rinunciare a fornire un inquadramento pro-grammatico in cui inserire il gioco delle possibilità espressive offerto dall'invenzione strutturale.

3. UNA STRANA LETTERA

L'ultimo caso *lato sensu* autocensorio che intendo analizzare è la conclusione del dialogo. La *Lucerna* termina con una epistola moraleggiante, nella finzione letteraria ritrovata sulla carta nella quale era avvolta la lampada al momento in cui Eureka l'ha acquistata. Si tratta di un inserto testuale che interrompe l'unità diegetica su cui si fonda strutturalmente l'opera, in quanto è il primo e unico momento narrativo che non pertiene alla lucerna parlante. In parziale deroga a quanto precedentemente scritto, non si tratta esplicitamente di una negazione delle possibilità della satira, ma di una strana palinodia.

La lettera è, infatti, un'orazione di biasimo di un «celeberrimo predicatore», precedente proprietario della lucerna; ed è destinata a un non precisato «Signor mio», colpevole di aver consigliato a un amico innamorato di far sfoggio delle sue ricchezze per conquistare una suora.

Al suo interno, il predicatore sviluppa una discussione sulla natura d'amore e una difesa dello stato monacale:

Dove il senso domina, la ragione è schiava! Dove altri non passa con l'occhio dell'intelletto la scorza delle membra, si va come talpa al buio sotterra, lunge dal sole; il quale, sì come non fra le terrene glebe s'asconde, così la parte più degna e amabile di noi altri non consiste nella vil mescolanza del corruttibile composto. E sì come l'amore verso quale si sia donna di grado e condizione ristretto tra gli argini dell'onesto e raffrenato dal timore delle celesti saette, non si può da alcuno giustamente correggere o biasimare; quando non le caduche rose di una guancia o le fugaci peonie d'un labbro o i gigli marcescibili d'un seno si adornano ma anzi quando gli spiriti generosi e sublimi, l'alte maniere e le virtù mirabili, che quasi rubini e perle l'animo ingemmano con onore dal corporeo culto remoto, si onorano, come tanti raggi appunto della eterna bellezza del Supremo Facitore, che per segno notabile della Somma Clemenza volle di se stesso in un'anima avventurata segnare un'orma gentile.²⁷

Lo stile affettato e la palese imitazione dell'oratoria sacra spinta fino al completo *pastiche* denunciano la funzione parodica del passo, che si presenta evidentemente come una finta conclusione apologetica. Ma non è semplice comprendere il senso di questa conclusione moralizzante. Non ci sono suore nella *Lucerna*: il sermone del predicatore pare troppo incongruo col contenuto dell'opera, anche ammettendo la sua funzione sia quella di una palinodia ostentata (e per questo finta). Non a caso, Fulco parla, dubitativamente, di «un'ulteriore prova di *varietas* [che] riassume tanto quella [la proposta] di un riscatto edificante, quanto quella di una sottile parodia».²⁸

È possibile, però, aggiungere un importante elemento a commento di questo passo. Non mi pare sia stato mai notato, infatti, che la tesi sostenuta dal predicatore –

²⁷ Ivi: 305-306.

²⁸ Ivi: 303, n. 1.

amore che genera contemplazione divina contro l'amore terreno che involuppa e paralizza – è modellata a imitazione della conclusione di un'opera, come si vedrà, già citata poche pagine prima all'interno del dialogo: la *Filena* di Nicolò Franco.²⁹

Per verificare il rapporto intertestuale tra le due opere, si legga innanzitutto un passo tratto dall'undicesimo dei dodici libri di cui si compone la *Filena*, quando l'amante protagonista, Sannio, si confronta con Amore, che lo accusa di non aver amato come avrebbe dovuto:

Tutto dunque è stato difetto del senso tuo, non ricordatosi della vera certezza d'ogni sua fede; e tutto è stato insieme colpa della tua vista, la quale, veggendo la sua beltà, alle altre sue parti non si rivolse giammai; et, quasi inebbriata di quel di fuori, non si tenne a mente come più bella era nell'anima. Et certamente, se dove ne prendesti tal passione ne avessi presa tal meraviglia, beatissima a quest'ora la mente tua; impero che se meravigliato ti fossi in veder sì bella cosa fra gli uomini, ti saresti ad ogni ora di Dio ricordato [...] non ti sei di Dio ricordato che fu della sua bellezza sommo fattore.³⁰

Certo, il tema dell'amore per la creatura che cancella l'amore per il Creatore è un *topos* di lunga data. Eppure, l'accusa che il predicatore della *Lucerna* rivolge all'amico dell'innamorato nasconde una tangenza dirimente con un altro elemento presente nella *Filena*: il legame tra questa passione amorosa e la maldicenza. Scrive il predicatore:

Voi da singolare passione precipitato, nonché spinto, ad universale calunnia di qualificate persone, che per non conoscersi innocenti non si degnano di contraddire, per essere alla piacevolezze inclinate non si sentono di render l'offesa, e per esser angeli in terra non sanno né vogliono a' danni altrui operar da demoni, da tigri, da Arpie, come voi le andate con violenta penna e velenosa rappresentando: con penna tinta nelle tenebre del vostro negletto inchiostro, nodrito sol da l'onda di Lete, per non dir di Cocito [...]. Esempio ridicolo di senno svanito!³¹

²⁹ FRANCO 1547.

³⁰ Ivi: 404r-v. Nelle trascrizioni dalla *Filena* mi limito a sciogliere le abbreviazioni e a operare timidi interventi sulla punteggiatura e l'uso degli apostrofi.

³¹ PONA, *La Lucerna* [Fulco]: 304-305.

Nella *Filena* è Amore a rimproverare Sannio:

Ma voglio, o Sannio, che donde nasca cotesto errore ti sia palese; [...] là dove amando una ch'è donna come le altre, non hai cessato d'accusarle comunemente con mille opprobri: onde, hora come instabili le hai notate, et hor come false, quando come inique, e quando come de' mali seminatrici, anzi in tutte guise le hai accusate con che si possono le più malvaggie creature accusare.³²

Ma c'è di più. L'intera orazione del predicatore della *Lucerna* opera, come si è detto, una difesa dello stato monacale, che appare quasi una risposta a un altro passo della *Filena*, quando nel secondo libro, proprio biasimando l'amore fondato sullo sfoggio di ricchezze, Sannio si scaglia in una violenta invettiva misogina che coinvolge anche le suore:

Hor è egli cosa nuova questa che io dico: è egli industria che al dì d'hoggi non facciamo l'avare donne? Ohimè che pur son pochi i mezzi ch'io dico, et quegli che non manco son anni si possono ancor operare per qualche monaca. Né questa è cosa che per tal mezzo non s'usi ancora. Là onde la religione de le vestali vergini si vede condotta a tale che i luoghi dove si chiudono a tutti disonesti piaceri si aprono, né sacri hostelli chiamar si possono ma veramente lupanari infami, ne' quali non più si mettono per consecrare i loro anni vergini, ma per poter a bell'agio la lor verginità macolare; et chi guarda al conferire per le crate che fanno ad ognihor coi mondani, non tende ad altro che a tramettere i loro mezzi ne gli incesti, ne gli stupri et ne gli adulteri. Quindi i lor magisteri sono il ricovero delle verginelle corrotte per potere la lor gravidanza celare, e quindi sopra loro si disperdono mille occulti parti il giorno.³³

Ovviamente, tutt'altro è il ritratto che fa delle «sacre vergini» il predicatore della *Lucerna*:

Ricordatevi entrambi che le vergini sacre, spregiando i tesori e le chiarezze del sangue, si sono elette una spontanea povertà, né punto pregiato terre, armenti, palagi, servi, cocchi, divise, vestimenta superbe, che perciò tanto meno prezzano veli, frastagli, nastri, collane, gemme, moniglie, che al sommo degli amanti potrebbero loro presentarsi; [...] Voi cercate

³² FRANCO 1547: 416r-v.

³³ Ivi: 74r-v.

le ricchezze, e queste le rinunziano alla fortuna; anzi rinunziano, per Dio solo, il padre, la casa, le pompe, le nozze, e non ch'altro il proprio nome, partendo quasi ignude dal mondo, sì come ignude ci vennero, tutto abbandonando per comperarsi la sola preziosissima perla di paradiso.³⁴

A ulteriore conferma di un rapporto tra le due opere, parrebbe intervenire anche il commento di Euretta dopo la lettura dell'epistola – «lo stile è *franco* e i concetti frizzanti»³⁵ – che ritengo vada interpretato come un sottile tentativo di sfruttare la polisemia dell'aggettivo per dichiarare la dipendenza di questa lettera dalle modalità espressive di Nicolò Franco.

Se ciò può bastare a provare l'esistenza della relazione intertestuale, più difficile è invece valutare le possibili ragioni di questa ripresa. Confrontando l'epistola della *Lucerna* con l'opera di Franco, infatti, ci si accorge che l'operazione compiuta da Pona è molto articolata. Si tratta di una scomposizione e successiva ricomposizione di temi e operazioni retoriche presenti nella *Filena*. Pona riadatta l'impianto moralizzante degli ultimi due libri del romanzo di Franco, proponendo come fondamento dell'epistola parodica che chiude la *Lucerna* la motivazione che dà avvio nella *Filena* a una palinodia (amore per la creatura che distrae dall'amore per il Creatore). L'orazione di biasimo, inoltre, tematizza un argomento già presente in una sezione della *Filena* (la possibile corruzione sessuale delle suore). Questo processo di scomposizione e ricomposizione comporta, mi sembra, grosse difficoltà ermeneutiche. Non è possibile leggere il passo della *Lucerna* come una palinodia di quanto raccontato nel dialogo, perché, come si è accennato, l'invettiva del predicatore non ha contatti con nessuno dei racconti di cui si compone l'opera. Ma non è possibile neppure intravedere un intento polemico di Pona nei confronti di quanto scritto nella *Filena*, perché l'accusa dell'epistola della *Lucerna* riprende proprio lo stesso schema edificante già presente nel romanzo di Franco.

Il sospetto è che la scoperta imitazione di Franco possa servire da traccia per svelare il fatto che sia in atto, nella *Lucerna*, un'operazione mistificante. Tralasciando la polemica sulla condizione monacale, infatti, colpisce che l'accusa alla base dell'invettiva

³⁴ PONA, *La Lucerna* [Fulco]: 308. Mio il corsivo.

³⁵ Ivi: 311.

del predicatore si fondi su una concezione sensitiva dell'amore, la stessa che è alla base della conclusione della *Filena*. Colpisce perché in realtà nel romanzo di Franco la funzione di effettiva palinodia del confronto con Amore degli ultimi due libri risulta assai meno pacifica di quanto possa sembrare all'apparenza.

Per comprendere questo aspetto, però, è necessario aprire una parentesi sulla *Filena*, di sicuro una delle opere meno lette della nostra letteratura. Sebbene non sia questa la sede in cui compiere una ricostruzione esaustiva, non può essere tralasciato, quantomeno, un accenno al fraintendimento in cui sono caduti quasi tutti i suoi pochi lettori. Un fraintendimento che ha coinvolto nella sua interezza lo statuto dell'opera, letta dalla critica come uno sterile romanzo psicologico a imitazione della *Fiammetta* boccacciana, in cui la preponderante dimensione elegiaca e l'assenza di trama formerebbero «un'insulsaggine senza freno»,³⁶ «un romanzo stucchevole, e prolisso da far venire l'asma, e l'ambascia».³⁷ È innegabile che l'opera non sia di facile godimento, fondata com'è su un costante lamento amoroso che si rinnova, per così dire, automaticamente, arricchendosi di nuove motivazioni sempre interne alla fantasia del protagonista, senza che vi sia alcuno stimolo esterno alla sua condizione di amante. Ma è un romanzo in cui, oltre ai lamenti d'amore, c'è altro.

Soltanto di recente, un articolo di Paolo Cherchi³⁸ ha finalmente riconosciuto la natura ambigua dell'*Historia amorosa* di Franco, superando in parte la *damnatio memoriae* dell'erudizione ottocentesca e di primo Novecento. Cherchi ha colto la natura parodica del romanzo e i suoi rapporti con il coevo *Petrarchista*, facendo notare come le elucubrazioni psicologiche e amorose di Sannio siano volutamente eccessive, per ripetitività e per abbondanza, dal momento che sono costruite attraverso l'accumulazione dei *topoi* amorosi della poesia del tempo, su cui l'autore opera una chiara deformazione. La polemica poetica ha, però, messo in secondo piano un altro elemento presente nell'opera: la sua vena satirica. L'accumulazione dei *topoi* della *lamentatio*, infatti, si accompagna al biasimo e alle invettive: contro le donne, contro i nobili, i ricchi, i poeti, i

³⁶ ALBERTAZZI 1902: 60.

³⁷ HAYM 1773: 363. Cfr. anche SIMIANI 1890: 139-144.

³⁸ CHERCHI 1995.

potenti e i chierici. Così, ad esempio, in preda a un delirio di gelosia, Sannio si rivolge al clero:

Diranno che essi sono i cattolici che cantano di e notte le lodi d'Iddio, et in uno strettissimo oratorio di e notte si stanno. Et egli è ben vero. Ma non pensano a questo: che se mostrano con la lor lingua le santimonie, rinchiudono dentro i lor animi le iniquaetati, e mentre stanno col corpo in una picciola cella, vanno co'l pensiero errante per tutto il mondo. Diranno che essi alle donne propongono le cose d'Iddio, e si vorrebbe che essi a pieno popolo proponessero alle donne le demoniache. Diranno che essi alle donne commendano la modestia, la castità e la continenza, e si vorrebbe che in su i pregami lodassero alle donne l'immodestia, confortandole ad essere impudiche et incontinenti. Anzi, se con occhio sano si guarda, queste sono le industrie che essi acquistato il credito appo i volgar, fanno che creduti sieno beati Padri, e quindi abbino campo di seminare quello di che oggi è pur troppo semenza.³⁹

Da qui, forse, la necessità della conclusione apologetica degli ultimi due libri in cui, come si è visto, Amore rinfaccia a Sannio il suo furore e «i biasimi» con cui ha riempito i suoi lamenti. L'aspetto più interessante è, però, che questa conclusione edificante, che dovrebbe spingere Sannio a ritrattare le sue accuse, ha solo apparentemente i tratti di una reale palinodia. Anch'essa sembra fortemente connessa con l'attitudine polemica dell'opera, configurandosi quasi come una messa a punto del discorso satirico e, allo stesso tempo, come pretesto e mascheramento di questa componente.

All'inizio dell'XI libro, ci troviamo in un sogno: Sannio è in compagnia di Amore nella stessa selva in cui il dio, nel primo libro, gli aveva indicato Filena. Amore propone a Sannio diversi luoghi della selva, che si capisce essere il suo regno, in cui non domina la condizione di infelicità che il protagonista ha finora lamentato per tutta la durata del suo innamoramento per Filena. Per sostituire la donna, Amore illustra diverse soluzioni: l'amore coniugale, l'amore per la patria, l'amore per il signore, l'amore per la poesia. Ma nessuna di queste soddisfa Sannio, che anzi lamenta la condizione della sua patria, accusa la sudditanza cortigiana e l'ingratitude dei padroni, e motteggia i poeti petrarchisti. Insomma, continua con le sue invettive. Prima di sciogliere il suo legame con Filena e

³⁹ FRANCO 1547: 211r-v.

lasciarsi conquistare dall'amore per Dio, Sannio fa persino in tempo a chiarire programmaticamente il ruolo di castigatore dei costumi che, in piena consonanza con il suo autore, gli pertiene. Nell'ultimo libro, quando Amore indica a Sannio un gruppo composto da amanti della conoscenza, Franco scrive:

Et felice in somma mi troverei, quando da l'amore di questa donna io similmente le cagioni del tutto imparando, volessi medico farmi de gli altrui morbi. E per tanto il meglio sarà che, senza venire a questo, a scienza mi dia che guarire solo m'insegni il mio proprio morbo. Dico quello che nella lingua la natura m'ha generato, onde o parlare o scoppiare conviemmi negli altrui vitij. Il quale morbo di quanti mali et di quanti danni mi sia cagione, Iddio se 'l sa, la cui bontà me ne tiene salvo, et io misero pur il so, che perciò riposo non trovo. [...] Già parte di quel che dico si sa dal mondo, et è noto che molti n'ho medicati, già marci d'alcune nascenze villane e putride; et molti, come a risanare disposti, con l'ombra sola delle mie carte a sanità ho condotti. [...] Dunque a che cerchi, Amore, tra cotesti amanti ripormi, sì che medico debba farmi alla fine, se già t'è chiaro come, senza più esserci, io pur ci sono?⁴⁰

Questi pochi accenni alla *Filena* bastano, mi sembra, a rilevare il suo carattere di opera composita, che, su uno schema elegiaco-boccaccesco, innesta feroci parodie della concezione d'amore petrarchista e numerose invettive rivolte alla società e ai potenti del tempo. Per tornare alla *Lucerna*, assolutamente rilevante è che, a differenza dei commentatori moderni, Pona si mostra consapevole dello statuto eterogeneo dell'opera di Franco. Lo prova quando, qualche pagina prima della stessa quarta sera in cui compare la lettera del predicatore, discutendo della produzione artistica di Franco, Eureta e la lucerna si impegnano entrambi in un elogio della *Filena*:

Eureta: La *Filena* poi (levatone la empietà e la poca riverenza verso quelli che per ogni rispetto dobbiamo venerare e udire come trombe di Dio) mi piace; la dettatura è nobile, la invenzione gentile, i concetti pellegrini; insomma ella è una buona scimia della *Fiammetta*.
Lucerna: *Veramente non fece il Franco altrettanto; e si può dire che quella sia com'un guardarobba di quanto ci seppe*. Oh, a quella sì che io stava attenta, e benché fossero dicerie

⁴⁰ Ivi: 449v-450v.

più lunghe che la Quaresima, nondimeno per la vaghezza e varietà loro mi diletta-
vano
assai.⁴¹

Certo, prendendo esplicitamente le distanze dalle irrivenze dell'opera e piegando il significato del romanzo all'involucro boccaccesco, Pona dissimula. Ma il commento della lucerna è rivelatore: coglie, infatti, pienamente lo statuto enciclopedico e totalizzante dei contenuti della *Filena*, «un guardarobba», appunto, degli stimoli e delle intenzioni di Franco. Pona mostra di riconoscere, in questo modo, le specificità della *Filena* e il ruolo ambivalente che ha nell'opera la commistione di elementi tra loro eterogenei.

Se questo riconoscimento è vero, diventa forse meno misteriosa anche la ripresa intertestuale della conclusione moralizzante del romanzo di Franco nell'*explicit* della *Lucerna*. Nella lettera del predicatore che chiude il dialogo, infatti, imitando nei contenuti la finta conclusione palinodica della *Filena*, mi sembra che Pona non stia solo indicando i limiti del contenuto edificante di quella lettera, e denunciando il suo carattere mistificante. Mettendo fine alla sua opera con una finta palinodia costruita sulle stesse motivazioni che costituiscono la finta palinodia finale dell'opera di Franco, Pona sta sottolineando proprio le somiglianze che il suo dialogo condivide con quel romanzo. Così come nel caso di Barclay la ripresa intertestuale lega la *Lucerna* alla stessa funzione di denuncia dei vizi esposta nell'*Argenis*, anche l'imitazione di Franco potrebbe essere letta in senso programmatico. La somiglianza sarebbe, pertanto, proprio nel carattere dissimulatorio delle due opere: un suggerimento, insomma, a leggere su più piani *La Lucerna* e a prendere sul serio il suo carattere polemico e la sua *vis* satirica.

4. CONCLUSIONE

Una parziale smentita di questo assunto sembrerebbe emergere dall'effettivo contenuto delle novelle della *Lucerna*. Guardando ai temi toccati e alle singole accuse presenti al loro interno, ad esempio, è stato sostenuto che i bersagli di Pona apparirebbero convenzionali, e che la polemica si configurerebbe come sostanzialmente pretestuosa: l'opera sarebbe,

⁴¹ PONA, *La Lucerna* [Fulco]: 246, corsivo mio.

secondo Angela Fariello, «priva di un nucleo di convenzioni capaci di far sostegno ad una seria meditazione critica».⁴² Si tratta, tuttavia, di una conclusione davvero troppo liquidatoria, soprattutto alla luce del fatto che essa deriva da un lavoro di scomposizione delle singole componenti del dialogo, per sua natura inadatto a cogliere il disegno complessivo dell'opera. In questo senso, invece, mi sembra che l'interpretazione qui data alle dichiarazioni programmatiche – che spero aver mostrato si pongono pienamente nel campo della dissimulazione – sollevi il problema delle finalità satiriche come una questione da non ignorare nel momento in cui, se si vorrà fornire un'interpretazione complessiva della *Lucerna*, si dovrà estendere l'analisi ai contenuti strutturali e tematici.

A tal proposito, non andrà trascurata la profondità della sensibilità artistica di Pona. Il grado di manipolazione presente nei rimandi tratti da Barclay e da Franco, infatti, sottintende un'alta coscienza letteraria, perché, se è vero che Pona fa mostra di riconoscere le finalità ultime di quelle opere e di servirsene per indicare le caratteristiche della propria, è necessario ricondurre queste operazioni a un processo di mascheramento e svelamento assai sofisticato. Da qui, l'impressione che un eventuale tentativo ermeneutico del dialogo non debba limitare la portata di queste (finte) autocensure programmatiche ai *topoi* della negazione affermatrice e della stigmatizzazione della poca libertà concessa allo scrittore nell'oppressivo clima culturale del tempo. Potremmo essere davanti alle tracce di un'operazione di dissimulazione assai più complessa: quella di proporre un vero e proprio elogio del mascheramento, il cui scopo è denunciare, con finalità satiriche, l'obbligo della castrazione degli intenti satirici. O se vogliamo: l'autocensura della satira, utilizzata come possibile campo di applicazione del discorso satirico.

⁴² FARIELLO 1995: 81.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

- BARCLAY 1621 = John Barclay, *Argenis*, Paris, Apud Nicolaum Buon, 1621.
- BARCLAY 1629 = John Barclay, *L'Argenide di Giovanni Berclai tradotta da Francesco Pona*, Venetia, Salis, 1629.
- BARCLAY, *Argenis* [Riley - Huber] = John Barclay, *Argenis*, edited and translated by Marik Riley - Dorothy Pritchard, Assen Tempe, Royal Van Gorcum Arozone center for Medieval and Renaissance studies, II, 2004.
- FRANCO 1547 = Nicolò Franco, *La Philena di M. Nicolò Franco. Historia amorosa ultimamente composta*, Mantova, Iacomo Ruffinelli, 1547.
- PONA, *La Lucerna* [1625] = Francesco Pona, *La Lucerna di Eureka Misoscolco*, Verona, Angelo Tamo, 1625.
- PONA, *La Lucerna* [1627a] = Francesco Pona, *La Lucerna di Eureka Misoscolco*, Venezia, Giacomo Sarzina, 1627.
- PONA, *La Lucerna* [1627b] = Francesco Pona, *La Lucerna di Eureka Misoscolco*, Venezia, s.e. [ma Giacomo Sarzina], 1627.
- PONA, *La Lucerna* [Fulco] = Francesco Pona, *La Lucerna*, a cura di Giorgio Fulco, Roma, Salerno editrice, 1974.

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

- ALBERTAZZI 1902 = Adolfo Albertazzi, *Il romanzo. Storia dei generi letterari*, I, Milano, Vallardi, 1902.
- BUCCINI 2013 = Stefania Buccini, *Francesco Pona. L'ozio lecito della scrittura*, Firenze, Olschki, 2013.

- CHERCHI 1995 = Paolo Cherchi, *Che cos'è la Filena di Nicolò Franco?*, in *Miscellanea di italianistica in memoria di Mario Santoro*, a cura di Michele Cataudella, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1995, 71-85.
- FARIELLO 1995 = Angela Fariello, *Tempo e morte in un romanzo barocco*, in «Esperienze letterarie», XX (1995), 3, 63-82.
- FULCO 1974a = Giorgio Fulco, *Introduzione*, in PONA, *La Lucerna* [Fulco]: IX-LVII.
- FULCO 1974b = Giorgio Fulco, *Nota ai testi*, in PONA, *La Lucerna* [Fulco]: 395-407.
- HAYM 1773 = Francesco Haym, *Biblioteca italiana ossia notizia de' libri rari italiani*, vol. II, Milano, Giuseppe Galeazzi, 1773.
- RAGONE 1996 = Giovanni Ragone, *Le maschere dell'interprete barocco. Percorsi della novella secentesca*, in *La novella, la voce e il libro: dal cantare trecentesco alla penna narratrice barocca*, Napoli, Liguori, 1996, 137-201.
- RAIMONDI 1961 = Ezio Raimondi, *Note sulla tradizione a stampa di testi secenteschi*, in *Studi e problemi di critica testuale*. Atti del Convegno di studi di filologia italiana nel centenario della Commissione per i testi di lingua, 7-9 aprile 1960, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1961, 159-171.
- SIMIANI 1890 = Carlo Simiani, *Nicolò Franco. Saggi*, Palermo, Clausen, 1890.
- STRAUSS 1990 = Leo Strauss, *Scrittura e persuasione*, Venezia, Marsilio, 1990.