

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

«Quella lucerna tenebrosamente chiara»: i «succhi salutari della medicina» e l'«acque inutile delle muse»

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/1521707> since 2015-07-21T15:13:10Z

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO

This is an author version of the contribution published on:

Questa è la versione dell'autore dell'opera:

L. Nay, «Quella lucerna tenebrosamente chiara»: i «succhi salutari della medicina» e l'«acque inutile delle muse», in «Levia Gravia», 15-16, 2013-2014, pp. 179-194

The definitive version is available at:

La versione definitiva è disponibile alla URL:

www.ediorso.it

LAURA NAY

«QUELLA LUCERNA TENEBROSAMENTE CHIARA»:
I «SUCCHI SALUTARI DELLA MEDICINA» E L'«ACQUE INUTILE DELLE MUSE»

1. Chi è in grado di declinare il tema del curare narrando meglio del «virtuoso camaleonte» Francesco Pona, «nella dottrina profondo, nel servizio degli infermi sollecito, [...] di varie scienze asperso» (Pona 1973, p. 259), che nella vita esercita la professione di medico? È un curioso equilibrio quello che Pona persegue fra l'essere uomo di scienza e l'essere uomo di lettere, incapace di abbandonare l'una professione in nome dell'altra o, meglio, usando l'una a giustificazione dell'altra. Come è noto grazie al bel saggio di Stefania Buccini, Pona non abbandona mai quello che lui stesso definisce «l'ozio lecito» (Buccini 2013, p. 16) della scrittura, nemmeno nei momenti in cui le sue cognizioni mediche dovrebbero indurlo, senza esitazioni, all'esercizio di quell'arte. L'episodio più eclatante risale alla peste del 1630, quando Pona veste sì i panni del medico, ma anziché curare i malati al lazzaretto decide di prestare la sua opera «dentro la propria casa [...] immobile ad ogni machina, che avesse potuto smoverlo all'indurato proponimento» (Pona 1972, p. 32). Dal suo osservatorio privilegiato egli pubblica due opuscoli (*Del modo di preservarsi dalle malattie pestilenti*, Verona, nella stamperia di Angelo Tamo, 1630 e, nel medesimo anno, *La Remora ovvero dei mezzi naturali per curare, e fermare la pestilenza*, Verona, presso Bartolomeo Merlo); infine scrive *Il Gran contagio di Verona* grazie al quale entra, nel 1632, nella fascia dei Dottori «la prima del Collegio dei Medici, ormai decimato dall'epidemia» (Buccini 2013, p. 117).¹ Se negli opuscoli Pona riesce a essere uomo di scienza, nell'opera maggiore, che pur mantiene un carattere storico-documentario, tradisce quella che malgrado tutto sembra la sua vera vocazione, la letteratura. Infatti abbondano in quelle pagine lunghe parentesi dedicate ai temi che gli sono particolarmente cari: mi limito a ricordare la descrizione delle «spaventose carrette» su cui vengono accatastati i cadaveri degli appestati che si «dibattano crollando orribilmente i confusi teschi, misti d'età, condizione e sessi» (Pona 1972, pp. 39-40).²

Ma, allora, Francesco Pona è medico o letterato? O forse sarebbe meglio definirlo un medico che sostituisce alla normale farmacopea la letteratura? In realtà «il prurito dello scrivere», che Francesco confessa a monsignor Cozza Cozza, nascerebbe in lui come modo per dar «sollievo» all'«animo o riposo al corpo» dopo aver consacrato «l'ore più essenziali all'arte medica»: un «ozio lecito», come si diceva, che non toglie nulla all'esercizio della sua professione (Buccini 2013, pp. 15-16). La medicina resta, o almeno così vuol farci credere, l'attività in cui spendere le migliori energie, soprattutto dopo che il suo lavoro letterario più noto, la *Lucerna*, è stato messo all'Indice.³ Così quando nel 1654, a *Lucerna* e soprattutto *Antilucerna* licenziate, Pona scrive a Cassiano dal Pozzo sperando nel suo aiuto per ottenere la cattedra di medicina presso il prestigioso ateneo

¹ Su Pona resta ancora imprescindibile Rossi 1897.

² Quasi inevitabile il richiamo a Manzoni (Marchi 1972, p. xxv). Molto presente in quest'opera il *memento mori* che Pona aveva già declinato, sebbene occasionalmente, nei versi giovanili – Buccini richiama al riguardo *Gentildonna moribonda ne' crepuscoli della sera* (Buccini 2013, p. 20) – per poi tornarvi sia nel volgarizzamento del primo libro delle *Metamorfosi* di Ovidio, sia nella *Galeria delle Donne celebri* ed in ultimo nell'*Antilucerna*. Su questo punto si veda inoltre Buccini 2000, pp. 7-94.

³ Come ricorda Buccini la Sacra Congregazione dell'Indice proibisce la *Lucerna* con il decreto del 26 marzo 1626 e l'opera rimane nell'*Index Librorum Prohibitorum* fino al 1948. Osserva Spini che «la chiesa non mancò di metterla prudentemente all'Indice, forse per il carattere abbastanza scollacciato di più di una scena del racconto, forse per qualche puntata anticlericale, o forse anche per quella reintroduzione fantastica della eretica teoria della reincarnazione delle anime, che già aveva arriso alla meditazione del Bruno» (Spini 1983, p. 179).

bolognese, finisce col compiere, dopo quella dichiarata dell'*Antilucerna*, una seconda e ben più grave abiura: l'abiura della letteratura. La pratica letteraria non può più essere, a questa data, nemmeno un «ozio» legittimo, un passatempo che nulla toglie alla medicina. Al contrario, diventa l'ostacolo maggiore a quel ruolo pubblico al quale tanto Pona ambisce. Infatti coloro che gli si oppongono hanno gioco facile nell'accusarlo di essere «maggior letterato che medico»: «bugia mera della fama che avvelena anco lusingando», commenta Pona. E, nella medesima lettera, conclude:

io ho atteso alle Muse sol per diporto, e nelle ore ch'altri dormono: avendo per altro procurato d'intendere, e specolando, e praticando, e insegnando, quanto qualche altro innamorato dell'arte medica. E questa vanità invalsa presso di alcuni, supplico ora sia accertamente diluta (Buccini 2013, pp. 194-195).

Come rileva Buccini i timori di Pona sono fondati, tant'è che la cattedra viene assegnata ad altri. E allora non resta a Francesco che tornare a farsi medico, ma a modo suo, un modo certo poco accademico, quello di praticare la medicina attraverso la letteratura. Risale a quegli anni la composizione dell'idillio sulla vergine e martire Caterina di Alessandria dedicato alla Marchesa Ippolita Albergati Facchinetti. La lettura degli atroci supplizi ai quali è stata sottoposta la santa, può essere conforto alla figlia della nobildonna, così come lo era stato per Pona stesso scrivere quei versi mentre «languiva sotto i flagelli della podagra»: «addolcire i penosi giorni [...] meditando la pazienza d'una vergine delicata in un martirio tremendo» (*ivi*, p. 195).

Ma quando nasce in Pona la consapevolezza che si può curare, e si può guarire, attraverso la somministrazione del *pharmakon* letterario? Nasce, se non ho visto male, in occasione del già citato volgarizzamento del primo libro delle *Metamorfosi* di Ovidio (1618), un'opera il cui titolo merita di essere riportato quasi per intero ed essere fatto oggetto di una qualche attenzione: *La Trasformazione del Primo Libro delle 'Metamorfosi' d'Ovidio di Francesco Pona Medico, e Filosofo Veronese*. Medico e Filosofo: a questa data così si firma l'autore riconoscendosi dunque nella classe di studi in cui si era laureato. Eppure, fin dall'introduzione, si intuisce, anche qui, l'emergere della vocazione letteraria. «Utile» e «dolce» sono, secondo i ben noti precetti oraziani (*Ars poetica*, 342-343) i due «eccipienti» di quest'opera in cui Pona ha scelto di «spargere» «alcune cosucce amorose, vie più patetiche», sia perché non è uno scritto «né da vecchio», «né per vecchi», sia perché ha il fine di dare «qualche ristoro» al «cervello stanco di lambiccarsi nelle specolazioni degli aforismi» (Buccini 2013, p. 26) Ancora dunque la letteratura come mezzo per ristorare la mente. Ma ben presto non sarà più sufficiente: ad altri fini sarà chiamato il *pharmakon* letterario. Nel 1625 Pona pubblica la prima edizione della *Lucerna* (ristampata nel '26 e nuovamente l'anno successivo in edizione «accreciuta e corretta in molti luoghi» dallo stesso autore).⁴ In quest'opera, assai discussa, ma che ottiene un notevole successo, Pona decide di indossare definitivamente i panni del letterato Euretta Misoscolo, pseudonimo con cui firma lo scritto, dismettendo, almeno all'apparenza, quelli del medico-filosofo. Ho detto definitivamente perché, in realtà, fin dal 1622, in occasione della stesura del *Primo di Agosto celebrato da alcune Giovani ad una Fonte*, già aveva calzato tale maschera. Tuttavia solo nella *Lucerna*, e in particolare nell'edizione del '27 (L₄), il medico-letterato si sente in dovere di chiarire la ragione dello pseudonimo:

io mi era coperto di questo nome finto di Euretta Misoscolo, perché assai bene esprimeva la causa dello scrivere questi fogli nel chiamarmi 'Inventore Nemico d'Ozio', che così suona dal greco appunto. Conciosiaché, per non essere queste e altre simili carte mie (vergate nella già passata adolescenza) bagnate da' succhi salutari della medicina, ma più

⁴ Su questo si veda Pona 1973, pp. 395-404. È bene precisare che ci si riferisce alla seconda edizione del '27, quella che Fulco sigla L₄, «l'unica edizione della *Lucerna* stampata a sé, che produce un testo fedelmente esemplato su quello riveduto e accresciuto di L₃», ovvero la prima edizione, uscita in quell'anno (*ivi*, p. 403). Dell'opera vi sono sei edizioni: la prima del 1625 (L₁), la seconda l'anno seguente (L₂) e la sesta (L₆) datata 1633, «un'edizione evidentemente abusiva, scorretta, scadente» che riproduce il testo «della prima edizione» con diverse soppressioni: sono queste «stesure minori». Vi sono poi le «stesure rivedute e accresciute»: L₃ (1627), L₄ (1627), L₅ (1628).

tosto dell'acque inutile delle Muse, sentiva certo rossore di vederle andar attorno pubblicando il mio nome (Pona 1973, p. 4).

Non sfugge al lettore attento una singolare sostituzione: se nella lettera a Cozza Cozza il medico-letterato aveva affermato di praticare la letteratura come «ozio lecito», adesso le attribuisce una nuova funzione, quella che non più Pona ma solo Euret Misoscolo, ovvero l'«Inventore Nemico d'Ozio», può perseguire. Non deve trarre in inganno la battuta successiva, in cui egli suggerisce di aver voluto dar vita a questo *alter-ego* con il solo scopo di preservare il suo nome, che più opportunamente deve essere accostato al nobile esercizio della medicina e non a quello «inutile» della letteratura.⁵ Non si tratta, a mio avviso, di una sorta di improbabile giustificazione del fare letterario. Lo si comprende bene se si ha la pazienza di leggere ancora qualche riga. Si scopre così un Pona lusingato dai consensi ricevuti come letterato e fermamente intenzionato a non rinnegare né l'una né l'altra delle sue professioni, perché, come lui stesso scrive, «Apollo non è manco poeta che medico»: egli ha dunque scelto di «mascherarsi» e di «tollerare quel nome che non può udirsi dire in faccia, salvo che quasi per ingiuria», ma non perché «il nome di poeta non sia da essere poco meno che adorato», ma piuttosto «per la rozezza del secolo, avaro e ottuso d'intelletto». Insomma, per guarire il secolo da tali malanni il medico Pona deve farsi letterato. La letteratura sana e allevia i mali degli uomini, ma è un'arte che, a differenza della medicina, può ambire a compiti curativi di gran lunga più importanti. Sempre all'*Introduzione* di *L₄*, assai più ampia ed articolata rispetto a quella delle edizioni precedenti, Pona affida il senso ultimo del suo scritto. Non interessa qui tanto insistere sul ripetuto tentativo dell'autore di sottrarsi alle maglie della censura – tentativo che, lo sappiamo, non andrà a buon fine – quanto piuttosto prestare attenzione alla ragione ultima che avrebbe spinto Pona a ritrarre, nelle pagine della *Lucerna*, un'infinita galleria di «adulterii o altri più impuri amori», perché tanto più sarà grande «l'enormità del delitto» tanto più sarà convincente «l'attrocità del castigo». Così, mentre Francesco lavora «nella scena de' *suoi* studi qualche soggetto medico e filosofico», Euret dipinge in queste «cortine», ovvero nelle pagine delle *Lucerna*, «mere grottesche» che ritraggono «i sogni e le favole» (Pona 1973, pp. 4, 5). Questo è il contenuto dell'opera: un contenuto apparentemente lieve, ma che Euret concepisce con lo stesso spirito con cui Pona scrive opere di carattere squisitamente medico.

2. Come ho detto non è questa la prima volta in cui Pona veste gli abiti dell'«Inventore Nemico d'Ozio», ovvero presenta se stesso non più come un uomo di scienza che trova occasionalmente ristoro nella pratica letteraria, ma come un letterato che, al contrario, sceglie la letteratura quale attività necessaria innanzitutto per sottrarre sia chi scrive sia chi legge all'ozio. Mi riferisco al già citato *Primo di Agosto celebrato da alcune Giovani ad una Fonte*, a detta di Fulco opera concepita insieme alla *Lucerna* e arrivata alle stampe più rapidamente. Con queste parole Belli ne riassume il contenuto:

una favola che egli – Euret – fa raccontare da una donna maestra d'alcune zitelle per diporto del primo d'Agosto, alla quale premette il viaggio delle medesime ad una fonte, il ristorarsi nel luogo istesso, il trattenersi in diversi giochi e vezzi con tanta delicatezza e affetto che non si può leggere od ascoltare senza estremo piacere (Belli 2000, p. 16).

Che alle spalle di tutto questo agisca il modello boccacciano non sfugge certo ai lettori del tempo. Così scrive a Pona Giacomo Morosini ringraziando per l'invio del volume:

⁵ Opportunamente Fulco richiama qui Petrarca (*Invectivae contra medicum*, III) vedendo in questa battuta di Pona un modo per ribadire la «sua formazione intellettuale aristotelica e antiumanistica» (Pona 1973, pp. 4-5).

m'è parso nella composizione di V.S. Ill.ma fatta per la solennità dell'ingresso d'Agosto leggere una delle più leggiadre giornate del Boccaccio, e veramente che l'invenzione e l'eleganza dello stile sono molto gentili (Pona 1973, p. XXIX).

Lo stesso Eureta nella dedicatoria che precede la novella si affretta a paragonare la sua opera alla caducità della rosa – «rosa efimera era questo mio parto» – e ad attribuirvi la solita funzione di intrattenere coloro che la leggeranno, *in primis* i conti Antonio e Lodovico Nogaroli paragonati, per restare nella metafora, a due «api celesti» che sanno «cogliere i nettari» e non i «veleni» che in uno scritto di argomento licenzioso potrebbero trovare. La «rosa» è infatti stata «colta [...] presso la fonte amena di Salmace», nelle cui acque non è possibile ritrovare la propria immagine riflessa, bensì le «laidezze delle lascivie». La cornice che accoglie la narrazione è edenica: sei «tenere verginelle» e la loro «governatrice» Milla si recano alla fonte di «Somma Valle» con lo scopo di festeggiare il primo giorno di agosto e, dopo «cibi gustosi» e «bevande isquisite», si abbandonano al sonno. Proprio allora giunge un'anziana donna, che sembra «uscire dalla bocca della mestizia», ad interrompere la scena idillica narrando «qualche diletta novella» (Buccini 2013, pp. 39-43). La cornice accoglie così due storie assai diverse: la prima, che riprende la leggenda di Ermafrodito dalle *Metamorfosi* di Ovidio, serve a dimostrare alle fanciulle come l'amore sia in grado, similmente alla fenice, di perire e poi risorgere. La seconda racconta le vicende dell'anziana narratrice, di nome Giulia, un tempo amata da Mario e da Scipione. Se nella vicenda di Ermafrodito, Buccini ha visto la ripresa del motivo della reincarnazione poi sviluppato nella *Lucerna*, ancor più stringente mi pare sia il rapporto se si guarda alla narrazione successiva. La storia della donna contesa fra due uomini si ritrova infatti nella *Sera terza* della *Lucerna* e non si tratta solo di una semplice ripresa contenutistica. La *Lucerna*, che per una volta non si presenta reincarnata in animali o in uomini, lascia qui la parola a un narratore a cui è dato il compito di raccontare le vicende di Lauretta (nome decameroniano), così ora si chiama Giulia, e dei suoi due amanti. Alle sei vergini della *Lucerna* si sono sostituiti «sei scolari», i quali si trovano, a loro volta, nella condizione di dover ingannare il tempo durante la navigazione del Brenta in una notte «fosca» e senza luna, certo ben lontana dall'idillica fonte della narrazione precedente. Anche i giovani protagonisti hanno «bevuto, mangiato e riso», ma a differenza delle vergini non si abbandonano al sonno e scelgono di trascorrere le ore della traversata «dandosi a novellare piacevolmente». Infine a narrare non è più la vecchia megera, ma un «dottore» testimone e non protagonista dell'accaduto. A costui viene chiesto di «moderare il tedio di questo sedentario cammino col racconto di qualche piacevol caso»: «il prode e sensato uomo» accetta scegliendo di far oggetto della sua narrazione «cosa che possa riuscire di comune diletto» (Pona 1973, pp. 224, 225). Fin troppo facile identificare nel saggio dottore il Pona stesso intento a dar vita a una narrazione che s'intreccia con un «uso del tutto inedito della biografia» (Fariello 1995, p. 81) e che obbliga il lettore «allo svariare dell'identità del narratore nella pluralità delle reincarnazioni» (Sensi 1975, p. 115). Basti citare il punto in cui, nel bel mezzo della vicenda di Lauretta, il medico cede improvvisamente la parola alla *Lucerna* che rimprovera Eureta di non averle ancora rabboccato l'olio: «ma come hai tu, Eureta, sì poco avvedimento che non ti accorgi come io favello con fatica, anzi che sto ormai per morirmi, non avendo più nutrimento?». Interessante la risposta di Eureta: «hai ragione, può far il mondo! Era così attento al tuo dire che non guardava al tuo vivere»; e ancora: «or segui la novella cominciata, ch'io n'ho piacer grande». Detto fatto, la narrazione riprende dal punto in cui era stata interrotta, ma la parola è ora definitivamente passata alla *Lucerna*. La vicenda della infelice Lauretta si snoda per diverse pagine senza che vi sia più alcuna pausa fino a quando, giunti all'epilogo, così conclude la *Lucerna*: «qui tacque, o Eureta, il facondo uomo, mentre stavano tuttavia pieni gli ascoltanti di compassione». A quel punto si conclude la *Sera terza*, specularmente a quanto era stato fatto nelle sere precedenti, con il congedo fra Eureta e la *Lucerna* invitata a trovare, per le sere che verranno, altre cose da narrare «di gusto» (Pona 1973, pp. 229, 230, 236). Altrettanto rapidamente, nel *Primo di Agosto*, Eureta aveva riportato il lettore alla cornice registrando il ritorno di Milla e delle vergini fattesi ora «seguaci d'Amore». Ancora una breve notazione, sempre ricavata dal saggio di Buccini, merita la nostra attenzione: nelle pagine conclusive del *Primo di Agosto* si legge la canzone *La*

Rogna, che confluirà poi nella edizione delle *Rime di Euretta Misoscolo all'Ill.mo Conte Luigi della Torre*, anno 1627 (Buccini 2013, p. 47). Non si tratta, a mio avviso, di una coincidenza: il 1627 può essere considerato l'anno in cui nasce, a tutti gli effetti, Euretta ovvero la maschera letteraria di Pona. Da quella data in avanti, il medico Pona e il letterato Misoscolo separano le loro strade e coltivano le loro vocazioni, si sdoppiano per poter convivere. Non è certo casuale che in quegli anni non solo esca l'edizione emendata e accresciuta della *Lucerna*, quella che ospita l'*Introduzione* da cui ho preso le mosse, e fin dall'anno precedente sia data alle stampe *La maschera iatro-politica*, opera in cui le competenze mediche di Francesco vengono impiegate da Euretta per sviluppare le proprie riflessioni politiche (il titolo completo recita «overo Cervello e Cuore precipi rivali aspiranti alla monarchia del Microcosmo»). Lo scritto, interamente giocato sull'equivalenza fra il corpo umano e lo stato, rappresenta un'ulteriore tappa nel processo di mascheramento che qui Pona sta compiendo. La *Maschera* è firmata Euretta Misoscolo, ma nella dedica a Girolamo Cornaro l'editore identifica in Pona l'autore e, giocando col titolo, afferma di voler offrire al nobiluomo uno scritto che non usa più l'artificio di raccontare cose licenziose a fini moralizzanti, ma quello di «recar cose gravi sotto MASCHERA appunto di finzioni e di enigmi». «Questi velami allegorici allettano con la superficiale vaghezza anco i meno intendenti, ma con l'intimo medollo appagano fino i più sublimi intelletti». Insomma Pona, celato sotto la maschera di Euretta, ha usato quella del «picciol Mondo», il corpo umano, per parlare del «Mondo maggiore». Lo scontro «per competenza di monarchia, tra gli due potentissimi precipi Cervello e Cuore» è di monito «perché di qui impari chiunque regna quanto sia labile lo stato anco de' più sublimi, e quanto lubrica la felicità de' mortali». Vincitore è il Cervello: «il Cuore si humiliò, e gli baciò la mano del favore; benché non ci fosse chi non vedesse che durissima cosa è ad un precipe il soggettarsi anco a' maggiori di sé». Ma il nuovo re non è un tiranno, al contrario grazie a «un caro prodigio» questi diviene «sempre più gentile e piacevole: mostrando, che se gli honori mutan costume, come nelle persone degne e nobili fanno la mutatione in destrezza e affabilità, non in alterigia e durezza» (Pona 2004, pp. 1, 2, 3, 7, 69, 70). L'interesse per il corpo riflette naturalmente la formazione medica dell'autore, ma anche, lo scrive Getrevi, la sua percezione di esso come «grande segno» che può essere declinato con altri saperi: è questa una convinzione, in particolare a margine del rapporto fra medicina e politica, che accomuna Pona a un autore che ama profondamente e che, com'è noto, ha grande spazio nella *Lucerna*, ovvero il Barclay, la cui traduzione dell'*Argenide*, già annunciata da Pona proprio nella *Lucerna*, viene poi «ratificata» in chiusura della *Maschera* dallo stesso editore.⁶

3. Ma torniamo ancora alla *Lucerna*, un'opera che qui mi interessa per due aspetti: per il curare narrando e per i rapporti che intrattiene con il *Decameron*. A quanto detto mi preme ora aggiungere che, nella *Sera terza*, Euretta colloca il monologo della *Lucerna* sul fallimento della funzione curativa della letteratura, se tale funzione ha come obiettivo la cura dei mali della società:⁷

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' loro 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. [...] E più tosto la libertà del corregger altrui può minacciare ruine a te che progressi agli altri promettere (Pona 1973, p. 165-166).

⁶ «Nella sua *Lucerna*, ci promise l'autore di questi fogli l'*Argenide* italianata. Hora, per nome di lui, vi ratifico io lo stesso. E già quella regina delle regine, addobbata all'uso più ricco e più maestoso della Toscana, mette il piede su la soglia, per farsi vedere in publico» (Pona 2004, p. 73). Cfr. Getrevi 1986, pp. 225, 249 e ancora Getrevi 1980.

⁷ Su questo punto Buccini rimanda opportunamente a Mancini, 1982 p. 200.

Eureta risponde di non voler essere «riformatore de' costumi privati», ma di voler lavorare tutt'altra «pasta» essendo lui «un medico» e desiderando dunque «tessere questo dialogo [...] facendo appunto da medico»:

tinger l'orlo del vase d'un qualche succo piacevole, perché altri bevesse più volentieri la salutare pozione. Perché non avrei sì poco senno di voler su le prime, con acerbe parole, o disgustare o spaventare. Ma anderei sotto coperta destramente guidandoli per fioriti sentieri, che quasi quasi nell'udire le proprie accuse sotto nomi ingannevoli sentirebbero contento. Mentre dunque leggessero e andassero o lodando o biasimando vizii in questo o in quell'altro, non potrebbero far di meno di girar l'occhio a loro stessi e (quasi postosi uno specchio inanzi il viso) di non conoscere come stiano e, per conseguenza, di non penetrare il merito della lor fama. E perché nissuno si potesse giustamente dolere, non farei il nome a questo o a quello; anzi quei difetti che mi fossero tutto il giorno sotto gli occhi fingerei in persone del mondo nuovo. Certe circostanze che potessero far conoscere questo o quello le mescolerei con altre che levassero la fede alla cognizione di determinata persona (Pona 1973, pp. 167-168).

Più che l'ammissione di un fallimento, Eureta sembra voler spiegare alla Lucerna, e a noi, quali strategie narrative intende applicare. La sua opera, «salutare pozione» che i lettori desiderano bere, deve essere gradevole: per questo, come insegna Lucrezio, «l'orlo del vase» è bagnato da «qualche succo piacevole». In questo modo costoro «guidati per fioriti sentieri» leggeranno incuriositi dei «vizii» altrui come se non li riguardassero, ma poi – così come era accaduto alla fonte di Salmace che non rifletteva nelle sue acque la fisionomia di chi vi si specchiava, ma le «laidezze delle lascivie» – anche loro finiranno col guardare in se stessi, ovvia qui la metafora dello specchio che sostituisce quella della fonte, e comprenderanno che tutto quello che hanno letto li riguarda da vicino. «Di soavi licor gli orli del vaso»: questo è il *topos* lucreziano al quale si rifà Eureta, un *topos* che ha una lunga tradizione, come ha dimostrato Valentina Prosperi, la quale individua tre differenti percorsi. La «poesia-miele come veicolo per mitigare l'asprezza della filosofia-assenzio», e ancora come «subdolo veicolo di un pharmakon pestilenziale, dagli effetti particolarmente devastanti sulle deboli menti dei giovani» e infine come «espediente educativo» (Prosperi 2004, pp. 7, 9, 10). Pona sembra prediligere l'ultimo sebbene, a detta di Davide Conrieri, la scelta di scrivere racconti che abbiano «carattere di esemplarità e di ammaestramento» non porti a grandi risultati e «l'aspirazione educativa e precettistica del Pona» finisca col «suonare generica e astratta» e «resti un mero enunciato» che non diventa mai «un confronto diretto e concreto con la realtà sociale e politica della sua epoca» (Conrieri 1976, p. 139). Nel *Primo di Agosto*, così come nella *Sera Terza* della *Lucerna*, Eureta declina il *topos* lucreziano in senso pedagogico-educativo (tant'è vero che coloro che ascoltano le novelle sono, nel primo caso, delle giovani vergini e nel secondo degli scolari). Ma alle spalle di Eureta c'è pur sempre Pona. Interessante allora che Prosperi, ripercorrendo le «linee medico-pedagogiche» del *topos*, citi «un caso esemplare della sovrapposizione di medicina e poesia» (Prosperi 2004, pp. 72, 75): il *Convito del primo d'agosto* di Annibale Firmano. Si tratta di un dialogo che l'autore antepone alla traduzione di un'opera di Galeno, come se fosse il «soave licor» con cui rendere più piacevole il testo che segue.⁸ È per ora una semplice suggestione che mi riservo di verificare, legittimata anche dal titolo che Eureta sceglie per esordire nel campo delle lettere, ma non credo improbabile che Pona conoscesse questo scritto. In tal direzione, sempre seguendo le puntuali considerazioni di Prosperi, si aggiunga pure un'altra possibile applicazione del *topos*, quello della «persuasione del principe»: ovvero quanto Eureta si propone di fare nella *Maschera iatro-politica* di cui ho detto.

⁸ «Galeno nel suo Trattato che segue, porge molte medicine per curare i mali affetti del animo, et perché i Medici rade volte sogliono dare medicine senza preparativi, questo Convito potrà servire per una piacevole preparazione de i suoi rimedij» (Prosperi 2004, p. 75).

Così nella *Lucerna* del '27 (L₄) Pona, ormai consapevole della funzione del fare letterario, riprende quanto anticipato nell'*Introduzione* circa lo pseudonimo scelto (non a caso tanto l'*Introduzione* quanto il monologo si trovano solo in questa edizione) e conclude:

e per avventura non lascerò addietro te, Lucerna carissima; anzi forse cavando per me dalla polvere un nome che mostri quant'io sia «dell'ozio nemico» e quanto gusto io abbia nelle «invenzioni» non ordinarie, introdurrò me stesso a ragionar teco (Pona 1973, p. 168).

Insomma, per stare al gioco, dal sodalizio fra il letterato Euretā e il medico Pona nasce una nuova pratica letteraria e, verrebbe da aggiungere, anche un nuovo modo di esercitare la medicina. A controprova basti scorrere, di incarnazione in incarnazione, fino alla *Sera quarta*, quando la Lucerna racconta di aver assunto le sembianze di un «fanciullo [...] di mirabile indole e [...] inchinato agli studi, massime di filosofia e di medicina», il quale, «a prezzo di virtuosi sudori», aveva «comperato in pochi anni [...] laurea onorata». Fin da queste prime battute è evidente che siamo di fronte a un'ennesima proiezione dell'autore: se nella *Sera Terza* era stato Euretā a spiegare quale genere di letteratura avrebbe praticato, nella *Sera Quarta* tocca alla Lucerna offrire al lettore un ritratto di Pona in veste di medico. L'immagine che ne deriva non è certo paludata: Pona non ha «una barba prolissa», né «una veste splendida» o «una mano da cento anella impedita» o, tanto meno, «una artificiosa favella». Al contrario, ciò che lo contraddistingue è «la candidezza de' [...] costumi» unitamente alla «mediocrità decente del [...] vestire», ma soprattutto il senso che egli attribuisce all'esercizio della medicina:

per più farmi grato alla patria, studiava di essere non solo nella dottrina profondo, nel servizio degli infermi sollecito, ma di varie scienze asperso, come virtuoso camaleonte vestendo il colore de' genii altrui; lontano da' sozzi guadagni, anzi generoso sprezzatore dell'oro; nemico delle superstizioni; affabile con tutti, ma con modesta autorità e parsimonia di parole; disputando costantemente, senza livore, ma solo per investigarne la verità (*ivi*, p. 259).

Prende vita così una nuova maschera, quella del «virtuoso camaleonte», e non solo per i motivi qui suggeriti. L'essere multiforme, il saper mutare le sembianze, qualità ben rappresentata dalla metamorfica Lucerna, rimandano innanzitutto alla capacità di Pona di esercitare tanto l'arte medica quanto quella letteraria e di essere, in entrambi i casi, giovamento a coloro che, grazie a lui, possono guarire o almeno vedere alleviate le loro sofferenze. Forse proprio la scelta di aver inserito questo passaggio ha reso inutile la «lettera-presentazione» stesa in latino, così la definisce Fulco (*ivi*, p. 324), che Euretā aveva collocato dopo l'*Introduzione* delle edizioni del '25 (L₁) e del '26 (L₂). In quell'occasione Misoscolo aveva declinato quali fossero i compiti della Lucerna, ovvero far in modo che gli uomini cercassero «non solo la verità, ma anche se stessi»:

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. (*ivi*, p. 327)

La Lucerna guarisce, ma più ancora che i malanni del corpo, ai quali pensa il medico Pona, quelli dell'animo. «Assisti e illumina quelli che vaneggiano», «desta quelli che sono immersi nel letargo infernale», «assali con la fiamma guizzante i costumi corrotti del popolo», «perseguita i malvagi», ma senza mai cadere nella tentazione di «denunciare gli scandali con gli scandali», piuttosto «scherzando in modo moderatamente lascivo»: questo è quanto ci si attende da «una lucerna 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» (ivi, pp. 327, 329, 331, 333).

Curare narrando è dunque lo scopo che Pona-Misoscolo persegue e per farlo sceglie un genere letterario che, come si diceva poc'anzi, lo obbliga innanzitutto a confrontarsi con un modello alto, quello del *Decameron*. A detta di Marchesi la *Lucerna* è un «romanzo, donde, chi voglia, può stralciare novelle» (Marchesi 1897, p. 205) e, andando sempre più in senso novellistico, Brocchi definisce l'opera «la migliore raccolta di novelle del secolo XVII» (Brocchi 1897-1898, p. 249). L'influenza del modello boccacciano è forte, senza dimenticare che, fin dalla prima prova narrativa, il nome di Pona era stato accostato dagli stessi contemporanei proprio a quello di Boccaccio. Ancora in questa direzione orienta la forte presenza femminile fra le protagoniste nella *Lucerna* (mi limito a menzionare Pistofila che, come ha rilevato Fulco, rimanda alla Lisabetta decameroniana, Fulco 1973, p. 25) e la scelta di un pubblico di lettrici così declinata nella lettera-presentazione di cui ho detto che chiude l'*Introduzione* alla *Lucerna* del '25 (L₁) e del '26 (L₂):

voi, vecchie signore, dal fascino appassito, immemori delle passate delizie del talamo, odiose al viso primaverile di Venere, via di qui, via. Via di qui voi, rozze e rigide vergini, ignare delle scambievoli dolcezze del letto e dedite alla silvestre Diana; è giusto che siate interdette dalle divine dolcezze di tali piaceri amorosi. Godetene intensamente voi, fanciulle dalle chiome d'oro, di precoce maturità e dagli anni avidi dei piaceri dell'amore, sia che già siate già fidanzate a dei giovani, sia che quasi lo siate. La lucerna che tutto sa, col mettervi innanzi i pericoli delle esperienze troppo facili, vi renderà più caute (Pona 1973, p. 331).

Infine, ancora alla novella rimandano i nomi di altri autori puntualmente individuati dai critici, da Bandello a Straparola, nomi che richiamano l'evoluzione del genere novella e il progressivo trascolorare del modello decameroniano a partire proprio dalla «debolezza dell'impianto strutturale della cornice» (Pirovano 2000, p. XIX); ma qui il discorso mi porterebbe troppo oltre.⁹

Accontentiamoci, in questa sede, di prendere atto che Boccaccio e la tradizione novellistica rappresentano un riferimento certo per Euretta, ma anche un limite da superare. Magari tentando, come scrive Fulco, un intreccio romanzesco «a schidionata» con un «solo narratore che racconta casi a lui stesso accaduti», sebbene l'opera giochi sul principio della trasmigrazione della *Lucerna* di corpo in corpo senza che mai agisca la memoria del passato, finendo così col dar vita a una successione di racconti non necessariamente legati fra di loro (Fulco 1973, p. XXXV).

In anni più recenti, un critico attento come Quinto Marini ha visto nella *Lucerna* il tentativo di andare oltre il modello boccacciano verso esiti più francamente romanzeschi (illuminante, in tal senso la traduzione del Pona dell'*Argenis* di Barclay, di cui ho detto, opera che, come scrive Marini «ebbe forti responsabilità nella nascita del romanzo in Italia»). Ma forse non si deve più di tanto cercare di inquadrare quest'opera in un genere, ma accettarne la natura composita, la molteplicità dei registri stilistici (dal dialogo, alla raccolta di novelle, fino al romanzo),¹⁰ per arrivare a concludere, con Claudio Sensi, che ci troviamo di fronte a un'opera che si distingue per la «varietà plurima degli esiti, insieme con la disparità degli ingredienti letterari», insomma un «singolare

⁹ La *Lucerna* nell'edizione definitiva (L₄) è suddivisa in quattro sere, precedute dalla breve introduzione, di cui si è detto, intitolata *A chi legge Francesco Pona*, ancora una prova della intercambiabilità fra la maschera del medico e quella del letterato. In scena vi sono sempre i medesimi interlocutori, Euretta e la *Lucerna*. Tocca alla *Lucerna* il compito di narrare quanto le è accaduto durante le sue varie incarnazioni.

¹⁰ «La peculiarità della *Lucerna* sta proprio nella commistione dei generi letterari. È infatti un dialogo modellato sulla *Risposta de la lucerna* di Nicolò Franco, la cui impronta pamphlettistica e aggressiva è però corretta da una vena di pessimismo proveniente dal *Gallo e il sogno* di Luciano di Samosata. È una raccolta novellistica, per le infinite avventure prodotte dalle varie incarnazioni della lucerna e dai diversi passaggi di proprietà, secondo un altro modello di struttura narrativa, quella dell'*Asino d'oro* di Apuleio. Ed è, infine, un romanzo [...] per il filo unitario che tiene insieme la narrazione riannodandola a un unico protagonista, la lucerna, narratore-attore-filosofo puntualmente stimolato, al termine di ogni avventura, dallo scolaro suo padrone, Euretta Misoscolo» (Marini 1984, p. 1012). In particolare sul dialogo cfr. Forno 1992.

esperimento narrativo» che ci deve far accettare la sua «irriducibilità [...] ai consueti impianti narrativi barocchi e, correlativamente, il suo carattere di *summa* del narrabile» (Sensi 1975, pp. 114-115).

4. La *Lucerna* non è l'ultima opera che Pona dà alle stampe nelle vesti di Euretā. Ancora nel 1628 così firma la traduzione *Delle nozze dell'Eloquenza con Mercurio di Marziano Capella Cartaginese*, una traduzione, come ha sottolineato Gabriella Moretti, «singolare» da leggersi ancora in «chiave romanzesca e novellistica» (Moretti 1995, p. XLVII). Ma soprattutto è sempre Euretā a firmare, nel 1648, l'opera scritta per abiurare la *Lucerna*, intanto finita all'Indice, ovvero la già ricordata *Antilucerna. Dialogo di Euretā Misoscolo*. Considerata semplicemente una ritrattazione del testo maggiore, l'*Antilucerna* merita, a mio avviso, maggior attenzione sia alla luce dei molti e stretti legami con la *Lucerna*, legami ai quali qui posso solo far cenno, sia per l'importanza che le attribuiscono i contemporanei. Mi limito in questa sede a richiamare la dedica che apre l'ultima edizione (Venezia, Turrini, 1649), dedica rivolta al «signor Giacomo Benaglia»: Turrini non ha esitazioni a porre l'*Antilucerna* del «famosissimo, e celebratiss. Sig. Francesco Pona, (i di cui scritti han ricevuto dal Mondo tutti gli applausi, e si renderanno eterni ne' secoli) sotto nome di Euretā Misoscolo», a fianco della *Lucerna* «Libro di picciol volume, ma pieno di Salutare, e preziosissimo succo». L'*Antilucerna* è infatti, a suo modo di vedere, da collocare fra i «migliori» libri «di buona sostanza» che egli abbia «scorti» (Pona 1649, pp. 3-4).

Come ha dimostrato Buccini si tratta di un testo che ha conosciuto una lunga gestazione e al quale l'autore affida il difficile compito di riscattarsi agli occhi di coloro che lo hanno condannato. La struttura è sempre dialogica, un dialogo che si articola in quattro *Hore*: Euretā è ancora uno dei due interlocutori, ma al posto della *Lucerna* ora c'è Sinderesi, ovvero l'incarnazione della capacità, non del tutto spenta in Euretā, di discernere il bene dal male e di provare rimorso, ma anche quel luogo che ogni uomo racchiude dentro di sé, di cui ha scritto Giordano Bruno.¹¹ Ci aiuta a comprendere la difficoltà di tale cammino ancora una breve tappa intermedia. Anello di congiunzione fra *Lucerna* e *Antilucerna* è, a mio avviso, la *Version Paraphratisca di Francesco Pona de' Sette Salmi di Davidde Pentito*, 1641, o meglio l'*Apostrofe dello scrittore alla penna* che lì si legge. Fin dalla prima edizione della *Lucerna* – 1625, L₁, e nella ristampa del '26, L₂ – Euretā aveva «consacrato» l'opera «alla penna propria», «trovata alle radici del sacro monte della Virtù», ringraziandola d'aver pianto «con le *sue* lacrime», di aver «fulminato co' sdegni *suoi*» e di aver saputo «additare agli altrui languori la medicina» e infine d'essere stata sua compagna nell'indagare «i più nascosti misteri della natura» e «secondato lo impero delle *sue* voglie» (Pona 1973, p. 319). Insomma la penna lo aveva aiutato a esercitare la letteratura congiuntamente alla medicina, ad essere medico e letterato ad un tempo. Già nella successiva edizione del '27 (L₃), questa dedica scompare ed Euretā si limita a una breve battuta inserita nell'*Introduzione*: «per molti rispetti ho dedicato non ad altri che alla penna questi miei fogli: rispetti degni, ma che allegati potrebbero più tosto destar livore che trovar escusazione» (*ivi*, p. 5). Diversi anni dopo, ovvero nel 1641, con parole ben differenti Pona, abbandonato lo pseudonimo di Euretā, si rivolge a quella stessa penna, che ha vergato le pagine della *Lucerna*, definendola «pubblica peccatrice» e non tanto per il contenuto dell'opera – «e se non errò la mente, in credere, o in insegnare trasmigrazioni di corpo in corpo» – quanto per le modalità del narrare:

pentiamoci d'aver mescolato in que' vani scherzi qualche sacra parola, non con isprezzo,
ma con non total decoro: d'aver unito istorie gravi con favole [...] e d'aver contaminato

¹¹ «Come un uomo, per mutar proposito di vita e costumi, prima vien invitato da certo lume che siede nella specola, gaggia o poppa de la nostra anima, che da alcuni è detto sinderesi» (Bruno 1958, p. 561). Sul rapporto fra Giordano Bruno e Pona cfr. Buccini 2013, pp. 51-52.

forse l'altrui purità, più tosto con lascivie moventi, che con semi di dottrina sinistra, e ch'abbiam sugli occhi del mondo dichiarata ignuda di verità.

Per questo la «penna sdruciolosa» deve ora «appagarsi solo de' voli fausti fatti intorno al *Calvario*» – il riferimento è alla «tragedia sacra» *Il Christo Passo* (1629) – lasciando da parte sia «comedie morali» come il *Parthenio*, 1638 («i *Parthenii* non totalmente severi»), o, peggio ancora, opere di narrativa come *L'Ormondo* (1635) – «gli *Ormondi* poveri d'arte» – così come tutti gli altri «aborti d'impaziente stile» (Buccini 2013, pp. 173-174). Non stupisce allora se, arrivato a stendere l'apostrofe *Alla penna propria* nella più tarda *Antilucerna*, sia alla «verità», che «non patisce di star nascosta», che il rinnovato Eureka si rivolge, perché le pagine che ora scrive «non cercano più aura vana», ma «anelano allo scopo dell'Onore Divino, e al disinganno de' facili a restar dalle favole persuasi». Insomma è trascorso il tempo della «*Lucerna tenebrosamente chiara*» ed è giunto quello dell'*Antilucerna*: ora a scrivere è la «fida penna» di un Eureka «più castigato», che non «cicala» come una volta «in Padova con quella bizzarra e fantastica sua Lucerna», ma sceglie la strada del pentimento, del «rifletter sopra se stessi», del «concentrarsi in se medesimi» per poter «poscia più facilmente innalzarsi a Dio» (Pona, 1648, pp. 6, 17, 19; 1649, pp. 5, 6, 7, 14, 15), senza l'aiuto della «splendida Lucerna» (Pona 1973, p. 325). Ancora una volta solo il narrare può sanare il «cuore» del peccatore Eureka. E anche qui, come nella *Lucerna*, Eureka è colui che ascolta e i suoi interventi sono quelli di una «labile “spalla”» (Riposio 1995, p. 98). Chi narra la storia di «due gran Peccatori» è ora Sinderesi: «due racconti dunque vo' farti, uno d'una Peccatrice famosa, che tornò a Dio – Santa Pelagia –; l'altro d'un Peccatore enorme, che pure si convertì» Pietro Barliario. Il racconto si snoda fra la *Prima* e la *Seconda Hora* intessuto di metafore che incessantemente ricordano che chi scrive è pur sempre un uomo di scienza (Dio stesso è un «eccelso Medico», che risana lo «spirito ammalato», in questo caso, del mago Barliario). Il «meraviglioso racconto» convince Eureka e l'*Hora Seconda* si conclude con l'invito di Sinderesi a riposare e a «contemplare». «Bisogna, Eureka, raccor le vele», così Sinderesi riprende il suo discorso esemplare e subito chiede al ravveduto Misoscolo: «che stabilisci intorno a te stesso?». La risposta di quest'ultimo occupa le due *Hore* rimanenti e dà voce a tutti i suoi timori e alle sue perplessità – «cara mia scorta, io sto perplesso; né so bene dove rivolgermi» – perplessità che Sinderesi scoglie non solo ricorrendo a ragionamenti astratti, ma ancora a storie esemplari. Come, nella *Hora Quarta*, quella di «Ciro vittorioso sopra Tigrane», storia, aggiunge Sinderesi «che tu, come persona di molta letteratura avrai pur veduto». Risponde Eureka: «può essere: ma la Memoria non può fare d'ogni cosa esatta conserva: onde s'è cosa breve, non t'aggravi narrarla». Anche qui dunque, sebbene in modo non altrettanto anarchico rispetto a quello sperimentato nella *Lucerna*, i racconti si incastonano nella cornice occupando spazi più o meno estesi, intervallando le lunghe pagine dottrinali che Eureka ora deve scrivere. Insomma il fine dottrinale, che pur domina quest'opera, è comunque rafforzato dalla letteratura, il solo *pharmakon* che può alleviare le pene e confortare il pentimento di Eureka. Sinderesi che qui incarna, come insegna San Bonaventura (*Itinerarium mentis in Deum*, I 6), l'«apice della mente», la tappa ultima del percorso che porta fino a Dio prima del rapimento mistico, sceglie il racconto per indicare, a Eureka e a noi, la strada da seguire. «Non parlo, anzi quasi non respiro: sopraffatto da un luminoso diluvio d'illustrazione celeste»: queste sono le ultime parole di Eureka-Pona, medico-letterato controriformato (Pona 1648, pp. 38, 92, 101, 102, 103, 153, 164; 1649, pp. 26, 60, 65, 66, 98, 104).

BIBLIOGRAFIA

Belli 2000

Francesco Belli, *A' benigni lettori*, in *Il paradiso de' fiori, ovvero l'archetipo de' giardini*, a cura di L. Briozzo, Verona, Accademia d'Agricoltura, Scienze e Lettere.

Brocchi 1897-1898

Virgilio Brocchi, *L'accademia e la novella del Seicento*. Atti del R. Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti, Venezia, presso la Segreteria del R. Istituto, Tip. Carlo Ferrari.

Bruno 1958

Giordano Bruno, *Lo spaccio della bestia trionfante*, in Id., *Dialoghi italiani*, a cura di G. Gentile, nuova ed. a cura di G. Aquilecchia, Firenze, Sansoni.

Buccini 2000

Stefania Buccini, *La morte barocca: il fascino di un'ossessione*, in Ead., *Sentimento della morte dal barocco al declino dei Lumi*, Ravenna, Longo, pp. 7-94.

Buccini 2003

Stefania Buccini, *Francesco Pona: due inediti*, in «Studi Seicenteschi», XLIV, pp. 265-279.

Buccini 2005

Stefania Buccini, *Note sulle edizioni de 'La Lucerna' di Francesco Pona*, in «Italica», 3-4, pp. 510-524.

Buccini 2006

Stefania Buccini, *Pona ritrovato: 'Il Primo di Agosto, Celebrato da alcune Giovani ad una Fonte'*, in «Seicento & Settecento», I, pp. 25-32.

Buccini 2013

Stefania Buccini, *Francesco Pona. L'ozio lecito della scrittura*, Firenze, Olschki.

Conrieri 1976

Davide Conrieri, recensione a Pona 1973, in «Giornale storico della letteratura italiana», 1976, CLIII, 1, pp. 137-140.

Fariello 1995

Angela Fariello, *Tempo e morte in un romanzo barocco*, in «Esperienze letterarie», XX, 3, pp. 63-82.

Forno 1992

Carla Forno, *Il "Libro animato": teoria e scrittura del dialogo nel Cinquecento*, Torino, Tirrenia Stampatori.

Fulco 1973

Giorgio Fulco, *Introduzione a Pona 1973*, pp. IX-LVI.

Getrevi 1980

Paolo Getrevi, *'La Maschera iatropolitica': un momento libertino di Francesco Pona*, in «Bollettino della Società Letteraria», CLXXII, 1/2, pp. 37-47.

Getrevi 1986

Paolo Getrevi, *Dal picaro al gentiluomo. Scrittura e immaginario nel Seicento narrativo*, Milano, Franco Angeli.

Mancini 1982

Albert N. Mancini, *La narrativa libertina degli Incogniti*, in «Forum Italicum», 3, pp. 203-229.

Marchesi 1897

Giovanni Battista Marchesi, *Per la storia della novella italiana nel secolo XVII*, Roma, Loescher e C. (Bretheschneider e Regenberg), pp. 200-205.

Marchi 1972

Gian Paolo Marchi, *Sommario del 'Gran contagio di Verona del Milleseicento e trenta'*, in Pona 1972.

Marini 1984

Quinto Marini, *Tra novella e romanzo: la 'Lucerna' di Francesco Pona. La prosa narrativa*, in *Storia della letteratura italiana*, dir. da E. Malato, vol. V, *La fine del Cinquecento e il Seicento*, Roma, Salerno Editrice, pp. 1011-1016.

Moretti 1995

Gabriella Moretti, *Introduzione a I primi volgarizzamenti italiani delle nozze di Mercurio e filologia*, a cura di G. Moretti, Trento, Editrice Università degli studi di Trento, pp. I-LIII.

Pirovano 2000

Donato Pirovano, *Introduzione a Straparola 2000*, pp. IX-L.

Pona 1648

Francesco Pona, *L'Antilucerna. Dialogo di Eureka Misoscolo*, Verona, per Francesco Rossi.

Pona 1649

Francesco Pona *L'Antilucerna. Dialogo di Eureka Misoscolo*, Venezia, Turrini.

Pona 1972

Il 'gran contagio di Verona' descritto da Francesco Pona, ed. fotostatica a cura di G. P. Marchi, Verona, Centro per la Formazione Professionale Grafica.

Pona 1973

Francesco Pona, *La Lucerna* a cura di G. Fulco, Roma, Salerno Editrice.

Pona 2004

Francesco Pona, *La maschera iatro-politica*, a cura di F. Bondi, con uno scritto di A. Ruffino, Trento, La Finestra.

Prosperi 2004

Valentina Prosperi, «Di soavi licor gli orli del vaso». *La fortuna di Lucrezio dall'Umanesimo alla Controriforma*, Torino, Aragno.

Riposio 1995

Donatella Riposio, *Francesco Pona: la maschera della morte*, in Ead., *Il laberinto della verità. Aspetti del romanzo libertino del Seicento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 81-109.

Rossi 1897

Pietro Rossi, *Francesco Pona nella vita e nelle opere*, Verona, Stabilimento Tipo-litografico G. Franchini.

Laura Nay

Sensi 1975

Claudio Sensi, recensione a Pona 1973, in «Lettere italiane», 1975, XXVII, 1, pp. 114-115.

Spini 1983

Giorgio Spini, *Ricerca dei libertini. La teoria dell'impostura delle religioni nel seicento italiano*, nuova ed. riveduta e ampliata, Firenze, La Nuova Italia.