

**I novellieri
italiani
e la loro presenza
nella cultura
europea:
rizomi
e palinsesti
rinascimentali**

**a cura di
Guillermo Carrascón
e
Chiara Simbolotti**

aA
aA
ccademia
university
press



**I novellieri italiani
e la loro presenza
nella cultura europea:
rizomi e palinsesti
rinascimentali**

Questa miscellanea di studi si colloca tra i risultati del Progetto di Ricerca “Italian Novellieri and Their Influence on Renaissance and Baroque European Literature: Editions, Translations, Adaptations” dei **Dipartimenti di Studi Umanistici** e di **Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne** dell’**Università degli Studi di Torino**, finanziato dalla **Compagnia di San Paolo** attraverso l’accordo con l’Università per lo sviluppo della ricerca scientifica.

The articles included in this volume have been selected by means of a peer review process.

IV

Volume stampato con il contributo
del Dipartimento di Studi Umanistici
dell’Università degli Studi di Torino

aA

© 2015
Accademia University Press
via Carlo Alberto 55
I-10123 Torino

Pubblicazione resa disponibile
nei termini della licenza Creative Commons
Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 4.0



Possono applicarsi condizioni ulteriori contattando
info@accademia.it

prima edizione dicembre 2015
isbn 978-88-99200-65-7
edizione digitale: www.accademia.it/novellieri4

book design boffetta.com

I novellieri italiani e la loro presenza nella cultura europea: rizomi e palinsesti rinascimentali

Francia e Germania

Perrault et Basile:

Les Fées est-il un palimpseste? Patricia Eichel-Lojkine 5

La «*Vie désordonnée*» di Bianca Maria di Challant:
dalla IV novella di Bandello all'*histoire tragique*
di Belleforest

Monica Pavesio 28

L'Amour en son throne: appunti su una traduzione francese
secentesca delle *Novelle Amoroze*
di Giovan Francesco Loredano

Laura Rescia 40

La storia di Donna Francesca che umilia i suoi spasimanti
(*Dec. IX, 1*) nelle versioni tedesche
di Arigo e Hans Sachs

Maria Grazia Cammarota 56

Ammonire divertendo: Sachs, Boccaccio e un *Decameron*
(apparentemente) moralizzato

Raffaele Cioffi 74

The King and the Countess, or:
Bandello at the Baltic Coast

Manfred Pfister 87

La ricezione delle novelle del Boccaccio in Germania
nella seconda metà del XV secolo

Maria Grazia Saibene 110

Il Calandrino tedesco di Arigo

Chiara Simbolotti 126

Inghilterra

Ricezione europea del *Cunto de li Cunti* di Basile:
la traduzione inglese di John Edward Taylor

Angela Albanese 143

«Fu già in Venezia un moro molto valoroso».
Giraldi Cinzio e Shakespeare

Massimo Colella 158

«This noble and godlye woman»:

Caterina d'Aragona e *The Historie of Grisilde the Seconde*
di William Forrest

Omar Khalaf 173

Boccaccio e Shakespeare. La IV giornata del *Decameron*,
l'amore e il tragico sulla scena

Chiara Lombardi 188

Barnabe Riche e la novella italiana. Traduzione e reinvenzione
nel *Farewell to Military Profession*

Luigi Marfè 204

**'Scenari' europei del Rinascimento italiano:
dagl'inganni di Nicuola (già Lelia) a Viola
ne *La dodicesima notte*** Eva Marinai 217

***La moral filosofia* di Doni:
l'iconografia della traduzione inglese** Patrizia Pellizzari 234

Italia

***La Posilecheata, una still life* fiabesca** Clara Allasia 255

***Iter gratia itineris: il valore delle peripezie mediterranee
nel Decameron*** Marcello Bolpagni 268

**Dalla novella alle scene: Giletta di Narbona
nella *Virginia* di Bernardo Accolti** Matteo Bosio 285

**La transmisión de motivos novelescos a través
de la comedia nueva: *Don Gastone di Moncada*
de Giacinto Andrea Cicognini** Guillermo Carrascón 298

**La funzione Alatiel. False vergini
in Pietro Fortini** Nicolò M. Fracasso 312

**La raccolta delle *Cento novelle amoroze
de' Signori Accademici Incogniti*** Tiziana Giuggia 324

**Indicazioni per curare la malinconia nella novellistica italiana.
Lezioni per il «ben vivere»** Béatrice Jakobs 339

**Riscrivere e rileggere Bandello.
Il destino del paratesto tra *Histoires tragiques* (1559)
ed edizione milanese (1560)** Nicola Ignazio Loi 350

***Griselda, tragicommedia* del bali Galeotto Oddi,
un manoscritto torinese del sec. XVII** Jean-Luc Nardone 364

**«Bisogna scriver de' romanzi, chi vuol encomi»:
Francesco Pona e la costruzione
della «macchina meravigliosa»** Laura Nay 381

***La Griselda: recreaciones musicales de un argumento
boccacciano en el siglo XVIII*** Juan José Pastor Comín 395

Spagna

**Palabras en fuga o silencios en la *Primera parte
de las novelas* de Giraldi Cinzio** Mireia Aldomà García 413

**Bandello y Cervantes. *Novelle, Histoires tragiques,
Historias trágicas exemplares: hacia La fuerza de la sangre*
de Miguel de Cervantes** Luana Bermúdez 432

Educare e divertire: <i>La Zucca del Doni en Español</i> e la creazione di un nuovo destinatario	Daniela Capra	444
Lorenzo Selva en el origen del <i>Para algunos</i> de Matías de los Reyes	Alba Gómez Moral	459
<i>Materias deshonestas y de mal ejemplo:</i> programa ideológico y diseño retórico en la narrativa italiana del siglo XVI en España	David González Ramírez	473
El motivo del marido celoso: de la <i>novella</i> italiana a la novela corta española del siglo XVII. Imitación y reescritura en Cervantes, Castillo Solórzano y Juan de Piña	Christelle Grouzis Demory	491
Teoria e pratica dell'utilità della novella. Bonciani, Bargagli, Sansovino e Cervantes	José Manuel Martín Morán	506
La teatralización del mito de Griselda en <i>El ejemplo</i> de casadas y prueba de la paciencia: a propósito de los personajes	María Muñoz Benítez	522
La recepción literaria en el Siglo de Oro: hacia el <i>Decamerón</i> de Lope de Vega	Juan Ramón Muñoz Sánchez	539
De Italia a España: la búsqueda y la creación del marco en <i>Los cigarrales de Toledo</i>, de Tirso de Molina	Manuel Piqueras Flores	556
Política de la amistad en <i>De la juventud</i>, de Francisco de Lugo y Dávila	Carmen Rabell	569
Bandello frente a la comedia del Siglo de Oro: el caso de <i>Linajes hace el amor</i>	Ilaria Resta	585
La tradición griseldiana y las innovaciones en la segunda patraña de Timoneda	Francisco José Rodríguez Mesa	604
El <i>Fabulario</i> de Mey y los <i>novellieri</i> italianos	Maria Rosso	619
Los <i>novellieri</i> en Mateo Alemán: las novelas en el <i>Guzmán de Alfarache</i> (1599-1604)	Marcial Rubio Árbuez	633
Le novelle 'italiane' del <i>Guzmán de Alfarache</i>	Edoardo Ventura	646
Europa		
Del <i>exemplum</i> a la <i>novella</i>	Carlos Alvar	657
Masuccio Salernitano en Europa	Diana Berrueto-Sánchez	674
Sulla presenza del <i>Decameron</i> nella letteratura polacca: la novella di Zinevra (II, 9) nelle traduzioni anonime cinquecentesche	Anna Gallewicz	689

Indice

Le rôle du <i>Décameron</i> dans l'épanouissement de la nouvelle roumaine	Eleonora Hotineanu	705
Dalla prosa alla poesia. Le prime traduzioni ungheresi del <i>Decameron</i>	Norbert Mátyus	717
La novella italiana in Europa tra Bandello, Yver e Cervantes	Elisabetta Menetti	726

«Bisogna scriver de' romanzi, chi vuol encomij»:
Francesco Pona e la costruzione della «macchina
meravigliosa»

Laura Nay

Università di Torino

aA

Se è vero quanto autorevolmente ha scritto Maravall che la medicina costituisce il «modello più approssimato di un possibile sistema di conoscenza delle cose umane di tipo barocco»¹, allora non desta stupore che Francesco Pona sia considerato dai suoi contemporanei un esempio quasi perfetto di intellettuale perché medico, innanzitutto, ma anche perché il suo desiderio «di conoscenza delle cose umane» lo spinge verso altri tipi di sapere, come quello letterario. Pona porta nel suo laboratorio la mentalità di uno scienziato sperimentale *ante-litteram* che guarda all'esperimento che sta compiendo² come alla tappa di una strada già percorsa da qualcuno prima di lui da cui sa di poter imparare. In questa dimensione di virtuosa continuità si deve collocare una produzione giocata su due piani, quello della traduzione e quello della creazione di opere in proprio. Pona si affaccia al mondo delle lettere nel 1617 con una raccolta di versi

381

1. J.A. MARAVALL, *La cultura del Barocco*, il Mulino, Bologna 1985, p. 112.

2. A detta di Capucci i novellieri del Seicento «furono spesso inclini a sperimentare forme nuove ma non a determinarne la valenza teoretica», M. CAPUCCI, *La narrativa del Seicento italiano*, in *I capricci di Proteo. Percorsi e linguaggi del Barocco. Atti del Convegno di Lecce, 23-26 ottobre 2000*, Salerno Editrice, Roma 2002, p. 254.

(*Rime di Francesco Pona. All'illustriss. Sig. Conte Giordano Serego, Merlo, Verona*) ma, ben prima, si cimenta nella traduzione, mai pubblicata, dell'*Asino d'oro* di Apuleio – di cui parla Belli nella prefazione al *Paradiso de' Fiori, ovvero lo Archetipo de' Giardini* (Tamo, Verona 1622) – e poi, nel 1617, del trattato del padre Giovanni dedicato al Monte Baldo e del commentario del Marogna (entrambi Meietti, Venezia)³. Come è noto, Pona aveva iniziato a tradurre l'*Argenide* del Barclay molto prima di quando la dà alle stampe, nel 1629 (Giovanni Salis, Venezia)⁴, anno in cui esce pure, grazie al fratello Nicola, il volgarizzamento del *De nuptiis Philologiae et Mercurii* di Marziano Capella⁵. Ma torniamo un attimo indietro. Nel 1618 Pona aveva pubblicato il volgarizzamento delle *Metamorfosi* di Ovidio facendolo precedere da un'importante prefazione, in cui fa luce sul tipo di prosa che intende praticare: un «dire Poetico libero», non a caso il verso ovidiano è qui reso in prosa, «ripieno di sonore voci, fregiato di figure, abondante di epiteti, e dipinto di qualunque più leggiadro colore nascer possa dalla mescolanza delle retoriche vaghezze»⁶. L'atto traduttorio e la riflessione sullo stile autorale appaiono dunque in Pona strettamente connessi, e non si tratta di un caso, visto che, lo ha sottolineato Buccini, il volgarizzamento gli sarà utile per la stesura del *Sileno* (Tamo, Verona 1620), opera scrit-

3. *Commentario ne' trattati di Discoride, e Plinio Dell'Amomo. Dell'Eccellentiss. Signor Nicolò Marogna, Medico, e Filosofo Veronese. Da Francesco Pona dal Latino tradotti*, appresso Roberto Meietti, Venetia MDCXVII. *All'Illustrissimo Signor Nicolò Contarini. «Tra le porpore saggie, e i Regii manti»* (Sonetto). *Sopra la descrizione di Monte Baldo, di M. Giovanni Pona, suo padre. «Da largo piè, ch'entro Benaco asconde»* (Sonetto) *in Monte Baldo descritto da Giovanni Pona Veronese. In cui si figurano et descrivono molte rare Piante de gli Antichi; da Moderni sin'hora non conosciute. Et due commenti dell'Eccellentissimo Sign. Nicolò Marogna, Filosofo, e Medico Collegiato di Verona, sopra l'Amomo de gli Antichi; per Francesco Pona dal Latino tradotti, dedicati all'Illustriss. Sig. Nicolò Contarini, fu dell'Illustriss. Sig. Girolamo*, appresso Roberto Meietti, Venetia MDCXVII (legato col precedente).

4. A Torino, nel 1630, esce per i tipi di Giovanni Domenico Tarino – ristampata nel 1631 e nel 1636 (Pietro Maria Bertano, Venezia) – una seconda traduzione dell'*Argenide* ad opera di Carlo Antonio Coccastello, assai meno fortunata di quella di Pona.

5. *Delle nozze della Eloquenza con Mercurio, di Martiano Capella cartaginese, libri due, tradotti da Ewreta Misoscolo*, G.B. Martini, Padova 1629. Nella dedicatoria Nicola Pona racconta di essersi imbattuto casualmente in questa traduzione e aver deciso di stamparla dopo averla «scor[sa] con occhio avidissimo» e aver visto come le *Nozze* fossero state «bene addomesticate» e «fedelmente trasferite alla dolcezza dell'Idioma nostro», G. Moretti (a c. di), *I primi volgarizzamenti italiani delle nozze di Mercurio e Filologia*, Università degli Studi di Trento, Trento 1995, p. 116.

6. F. PONA, *La Trasformazione del Primo Libro delle Metamorfosi d'Ovidio*, Merlo, Verona MDCXIX, p. 19.

ta in forma dialogica a fini celebrativi in cui non mancano lunghe digressioni che rivelano la sua propensione al sapere enciclopedico⁷. Due anni dopo, nel 1622, Pona pubblica il già citato *Paradiso de' Fiori* e il *Primo di Agosto celebrato da alcune Giovani ad una Fonte*, quest'ultimo, ipotizza Fulco, concepito insieme alla *Lucerna*, l'opera più nota di questo autore⁸. Il *Primo di Agosto* ci interessa da vicino in questa indagine sul laboratorio creativo di Pona perché, come ho avuto modo di scrivere in un precedente intervento⁹, offre un'importante conferma dell'influenza del *Decameron*, ma soprattutto segna la nascita di Euretta Misoscolo, l'*alter-ego* letterario di Pona.

Dal 1617 Pona inizia la stesura dell'appena citata *Lucerna*, che andrà in stampa nel 1625. Come si legge nella *Nota al testo* redatta da Fulco nella sua fondamentale edizione, l'opera ha avuto, oltre a un'intensa circolazione manoscritta fra 1622 e il 1625, tre «stesure minori» – nel 1625 (L₁), nel 1626 (L₂) e nel 1633 (L₆), quest'ultima «un'edizione evidentemente abusiva, scorretta, scadente nella veste tipografica e nella carta» che riproduce il testo «della prima edizione (stesura minore)» con diverse soppressioni – e tre «stesur[e] rivedut[e] e accresciut[e]»: L₃ (1627), L₄ (1627), L₅ (1628)¹⁰. Nel 1625, data della prima *Lucerna*, nel laboratorio di Pona si trovano tutti i reagenti acquisiti innanzitutto grazie all'attività di traduttore, che gli ha concesso di approfondire temi come quello della metamorfosi, ma soprattutto di confrontarsi con l'*Argenide* – «materia [...] degna al pari degli scettri, e delle Corone» e «gruppo [...] mirabilissimo» che «contiene quanto possono dare nel Theatro del Mondo à vedere, massime

aA

383

7. S. BUCCINI, *Francesco Pona. L'ozio lecito della scrittura*, Olschki, Firenze 2013, p. 31.

8. G. FULCO, Introduzione a F. PONA, *La Lucerna*, Salerno Editrice, Roma 1973, p. xxviii. Intorno al 1622 (questa è la data di stesura proposta da Spera) si collocano pure i *Discorsi sopra la poetica d'Aristotele* a stampa diversi anni dopo, nel 1636, dall'editore bolognese Tebaldini, L. SPERA, *Su alcuni Discorsi sopra la Poetica d'Aristotele di Francesco Pona*, «Studi Secenteschi», XLIII (2002), pp. 217-238; F. BONDI, *Anatomia d'una maschera*, in F. PONA, *La maschera iatro-politica*, F. Bondi (a c. di), con uno scritto di A. Ruffino, La Finestra, Trento 2004, pp. xx-xxi.

9. L. NAY, «*Quella Lucerna tenebrosamente chiara*»: i «succhi salutari della medicina» e l'«*acque inutile delle Muse*», in P. Pellizzari (a c. di), «*Umana cosa è aver compassione degli afflitti...*». *Raccontare, consolare, curare nella narrativa europea da Boccaccio al Seicento. Atti del Convegno Internazionale (Torino, 12-14 dicembre 2013)*, «Levia Gravia», xv-xvi (2013-2014), pp. 179-194.

10. FULCO, *Nota ai testi in PONA, La Lucerna cit.*, pp. 398-399. Il curatore sceglie la seconda *Lucerna* del 1627 (L₄). S'intende che da ora in avanti citerò da questa edizione.

nelle Reggie, Amore, Fortuna, Valore e Avvedimento»¹¹ – e quindi grazie all’attività di narratore che lo ha portato a sperimentare tanto la struttura dialogica quanto la formula de-cameroniana.

Tuttavia quando nel 1625 esce la *Lucerna*, Pona, o meglio Euretā Misoscolo – questo lo pseudonimo che sceglie ancora una volta di adottare, facendo qui però di Euretā non solo l’autore dell’opera, ma uno dei due protagonisti del dialogo-cornice che raccoglie il racconto delle incarnazioni della *Lucerna* – non è soddisfatto e continua a lavorarci fino al 1627. In questa nuova edizione gli interventi di maggior rilievo, e che qui più ci interessano, sono incrementi sul piano del contenuto. Si inizia con la *Sera prima* – di quattro si compone la *Lucerna* – e chiama in causa il romanzo di Barclay, del quale Pona offre una sorta di parziale riassunto. Come ha scritto Fulco, si tratta di un incremento importante perché in queste pagine Pona «lascia intatta [...] la superficie eroico-galante» del romanzo, forse in quanto a questo genere di narrazione egli guarda fin da ora¹², mentre «cancella le tracce di quella costruzione a chiave che porta figure, fatti e luoghi dell’*Argenis* ad avere [...] un doppio fondo, in cui [...] i contemporanei potevano riconoscere personaggi, circostanze storiche e nazioni coinvolti nelle guerre civili della Francia» (p. 43). Questa modalità impone due osservazioni: la prima relativa al *modus operandi* di Euretā, che usa la traduzione dell’*Argenide* firmata da Pona per farne oggetto di riscrittura nella *Lucerna*; la seconda, che ci porta a guardare a un’altra opera che egli licenzierà diversi anni più tardi, l’*Ormondo*, romanzo eroico-galante, in cui l’autore non concederà più spazio alla dimensione storico-politica che caratterizza il romanzo del Barclay. Come a dire che l’*Ormondo* rappresenta il superamento dell’*Argenis*? È ancora troppo presto per sostenerlo. Per ora limitiamoci a rilevare, sempre sulla scorta di Fulco, che non tutta la vicenda di Argenide viene narrata nelle pagine della *Lucerna*. L’incremento si conclude infatti con uno

11. F. PONA, *Al giudiziooso lettore* in ID., *L’Argenide*, Turrini, Venezia MDCLI, «quarta edizione riveduta e ricorretta», p. 6.

12. Sull’affermarsi del genere eroico-galante nella seconda metà del secolo, cfr. A.N. MANCINI, *Romanzi e romanzi del Seicento*, Società Editrice Napoletana, Napoli 1981, pp. 103-138. In particolare sul riassunto dell’*Argenis* nella *Lucerna* cfr. D. CAPALDI, *La storia tragica in Incognito*, in EAD. e G. RAGONE, *La novella barocca: un percorso europeo*, in L. Spera (a c. di), *La novella barocca*, Liguori, Napoli 2001, p. 134.

scambio di battute che tocca alla Lucerna iniziare: «serva questo mio racconto per invogliarti a studiosamente leggerli – i casi di Argenide – se ti verranno alle mani». Protesta Eureta: «deh, non mi lasciar tu ora su 'l bello, Lucerna mia»; ribatte la Lucerna: «abbi pazienza, Eureta, che ogni lunga cosa mi sazia, per singolare ch'ella sia. Non dubitare che le stampe ti appagheranno» (p. 83). A quali stampe si alluda è facile ipotizzare: quelle della traduzione del Pona che, in poche battute, ha saputo offrire al lettore la sua interpretazione dell'*Argenis* e annunciarne la traduzione. Alle spalle di tutto questo, lo hanno notato in molti, c'è un'intelligente strategia editoriale, che rientra nello spirito dell'Accademia degli Incogniti a cui l'autore appartiene¹³. Ma, a mio parere, c'è qualcosa in più e lo si intuisce guardando al secondo degli incrementi sui quali ho scelto di soffermarmi: siamo alla *Sera terza*, quando la narrazione delle incarnazioni si interrompe per consentire a Eureta di fare proprie le parole di Barclay-Nicopompo (questo è nell'*Argenide* il nome dell'*alter-ego* dello scrittore franco-scozzese, «per esser Poeta e celebratore de' trionfi» chiosa Pona nella *Chiave de' Nomi* anteposta alla traduzione, p. 13) impegnato a spiegare al Sacerdote Antenorio (dietro al quale si cela Antonio Querenghi, diplomatico, scrittore in volgare e in latino e proprietario di una delle più ricche biblioteche private d'Europa)¹⁴ le ragioni che lo hanno indotto a impugnar l'«armi delle lettere» (p. 230).

13. All'interno dell'Accademia si promuove una doppia attività di «organizzazione culturale» e «promozione di eventi editoriali»: lo rivelano «la costante riflessione, negli apparati paratestuali, sull'importanza del soddisfacimento del *gusto* del pubblico, sulla necessità di adeguarsi alla *moda* anche in ambito letterario e la conseguente consapevolezza di aver composto opere *moderne*» così come «la presenza, in alcuni romanzi, di temi e soluzioni narrative che hanno contribuito alla gestazione di una sorta di immaginario [...] pre-moderno, e verso il quale la produzione settecentesca è [...] fortemente debitrice». L. SPERA, «*Ex ignoto notus*»: alcune riflessioni sul moderno nei romanzi italiani del Seicento, in L. Strappini (a c. di), *I luoghi dell'immaginario barocco. Atti del Convegno di Siena, 21-23 ottobre 1999*, Liguori, Napoli 2001, pp. 539-540; corsivi dell'autrice. Getrevi individua nella dedica della traduzione al *Giudizioso lettore* un «tono [...] quasi da inserto pubblicitario» e la consapevolezza di Pona di trovarsi di fronte a un romanzo che «merita di essere sfruttato editorialmente»: «Pona infatti non dice: il romanzo è bello e dunque il lettore lo cerca. Al contrario, tende a dire: il pubblico sta premiando l'*Argenis*, che quindi deve essere un bel romanzo, come dicono tutti», P. GETREVI, *Dal picaro al gentiluomo. Scrittura e immaginario nel Seicento narrativo*, Franco Angeli, Milano 1986, pp. 245-246.

14. Motta cita una lettera di Fulvio Testi (23 dicembre 1620) indirizzata all'amico Camillo Molza, nella quale questi individua, sotto le spoglie del Sacerdote, la figura del Monsignore: «parla – il Barclay – molto bene degli amici e alcuni n'ho riconosciuti sotto la maschera di nomi finti: [...] per Antenorio monsignor Querenghi, [...] per Nicopompo sé mede-

Interessante confrontare la traduzione dell' *Argenide* di Pona con la riscrittura di Euretta calata nel tessuto narrativo della *Lucerna*¹⁵, tanto più che, come ha sottolineato Getrevi, anche in questo caso siamo di fronte a un traduttore fedele perlomeno per quanto concerne la parte in prosa del romanzo¹⁶. Pona stesso lo dichiara nella premessa al *Giudizioso Lettore*:

qualche arrogante per vili fini ha detto essere la Traduzione troppo fedele, e di soverchio obligata alle parole. Io credeva (e credo) doversi questo ascrivere a lode, quando che non sarebbe mancato ingegno al Barclai d'esprimere i suoi concetti con parole d'altro peso, se gli fosse piaciuto, ch'io perciò tali le ho trasferite e se debbo credere al giudizio di cortesi sì, ma lealissimi letterati, anco senza durezza, o sti-

simo», U. MOTTA, *Antonio Querenghi (1546-1633). Un letterato padovano nella Roma del tardo Rinascimento*, Vita e Pensiero, Milano 1997, p. 315.

15. La *Lucerna* avrà nel 1784 un «rifacimento in miniatura del testo originale», quando «un oscuro scrittore francese osò riportarla temporaneamente alla luce, dedicandole un estratto – *La Lampe* – sulla *Bibliothèque Universelle des Romans*», L. GRASSI, *Dallo sguardo alla parola. La riscrittura della Lucerna di Francesco Pona nella Bibliothèque Universelle des Romans*, in D. Conrieri (a c. di), *Gli Incogniti e l'Europa*, Emil di Odoja, Bologna 2011, p. 126. Sulla traduzione delle opere di Pona cfr. pure *ivi*: F. BONDI, *Belle infedeli. Una traduzione francese della Galeria delle Donne Celebri di Francesco Pona (1632)*, pp. 11-39 e C. CARMINATI, *Le «storie meditate»: traduttori inglesi e francesi alla prova*, pp. 42-74.

16. Al contrario, delle trentasette poesie che compaiono nell' *Argenide*, Pona ne omette «circa i due terzi»: si va dal «semplice taglio, con l'inserimento di qualche riga che dia conto dell'argomento dei versi», alla traduzione «in prosa [di] quello che Barclay scrive in poesia»; dalla scelta di «non tradu[rre] i versi, ma nemmeno [...] quelle righe che ne indicherebbero la presenza latina», alla cancellazione tanto dei versi quanto della «attribuzione a Nicopompo/Barclay». Le ragioni che spingono Pona sono tre: «un sospetto nei confronti della mescolanza di versi e di prosa nell'ordito romanzesco [...] l'interesse per un andamento narrativo abbastanza agile, che risulterebbe invece minato [...] dalla continua variazione del duplice registro» ed infine «l'oggettiva difficoltà della resa in italiano del metro latino». Si aggiunga ancora che «l'aderenza al testo spesso si confonde – in Pona – con sbagli lessicali e pesantezze sintattiche che fanno pensare a una non completa pulizia dell'intero lavoro». Getrevi menziona al riguardo le differenti edizioni che questa traduzione ha avuto e confronta, in particolare, la prima, del 1629, con la quarta del 1651 (Turrini, Venezia). Gli interventi individuati sono condotti da mano esperta e fanno pensare a una successiva rielaborazione ad opera dello stesso Pona, sia per i tagli che portano a significative modifiche sul piano ideologico – «su nove di esse, ben sette sono di tipo politico» – sia per gli interventi pensati per non far avvertire al lettore che è stata omessa una parte del testo. Tutto questo indicherebbe, secondo Getrevi, alla data del 1651, una «qualche respicenza nei confronti di Barclay, da parte di un Pona, che già aveva ripudiato la sua *Lucerna*», GETREVI, *Dal picaro al gentiluomo* cit., pp. 257-259, 262, 264-265. Su questo cfr. pure C. MELANI, *L'Argenis di John Barclay nella traduzione italiana di Francesco Pona*, Tesi di dottorato in italianistica, Università degli Studi di Firenze, 2007. Anche Cocastello deve risolvere il problema dei versi e nella dedica ai *Lettori amorevoli*, prima scrive di aver «usata molto diligenza, per non alterar[e] in cosa alcuna» l' *Argenide*, poi afferma di non averli tradotti, C.A. COCASTELLO, *L'Argenide di Giovanni Barclai*, Bertano, Venezia MDCXXXVI, p. VI.

racchiamento, ho fatto traduzione, non parafrasi, risposta, che tura bastevolmente la bocca facile a simil censura. (p. 7)

A confrontarsi ora sull'utilità del fare letterario sono, nell'*Argenide*, Nicopompo-Barclay e il Sacerdote Antenorio, nella *Lucerna* l'«Inventore nemico d'Ozio» Eureta Misoscolo-Pona e la Lucerna. Al Sacerdote, come alla Lucerna, spetta il compito di manifestare scetticismo riguardo alla possibilità di correggere gli uomini grazie alla pratica letteraria. Identica la risposta di Nicopompo e di Eureta impegnati non solo a difendersi dall'accusa di «dir male» (pp. 232 e 166), ma soprattutto a indicare in quale modo intendono fare letteratura. L'idea è la stessa così come il modo d'esprimerla sulla scorta di Lucrezio.

Così Barclay tradotto da Pona:

non sapete voi, con che industria si fanno prendere a gli egri fanciulli le Medicine? Quando veggono col vaso chi li governa, quasi che rifiutan la sanità, che bisogna loro con disgusto comperare. Ma chi tratta quella tenera età, o con succhi piacevoli sminuiscono la forza dell'acerbo sapore, o con premij gl'invitano alla salute, e ingannando con la vaghezza del vaso la vista, non lasciando loro sapere, o vedere, ciò che sia d'uopo di tranguggiare. (p. 233)

aA

387

Così Eureta nella *Lucerna*:

e nel tessere questo dialogo ch'io t'accenno o Lucerna, vorrei far appunto da medico: tinger l'orlo del vase d'un qualche succo piacevole, perché altri bevesse più volentieri la salutare pozione. (p. 167)

Analogamente nell'*Argenide* il Sacerdote chiede a Nicopompo quale sia «l'argomento di sì leggiadra finzione» e ne ottiene questa risposta: «io tesserò una favola voluminosa, e corpulenta, ma sotto imagine d'Historia» nella quale «ammassa[re] avvenimenti meravigliosi: Arme, Nozze, battaglie, e gioie, andrò accoppiando con inaspettati successi»¹⁷,

17. Fa notare Getrevi come nel testo di partenza si legga: «grandem fabulam historiae instar ornabo» e come dunque nella sua traduzione Pona «non resist[a] all'aggiunta di un inciso dal sapore palesemente ironico», GETREVI, *Dal pìcaro al gentiluomo* cit., p. 248. Non solo di aggiunte ironiche si deve però dire, ma anche dell'attenzione filologica che Pona mostra di avere per l'*Argenide*, al punto di recuperare, come ricorda Fulco, «un lungo passo politicamente scabroso sui favoriti (primo libro) e frammenti minori che l'autore stesso [...] aveva censurato e modificato», FULCO, *Introduzione* cit., p. XLVII.

una favola che «diletterà a meraviglia i lettori» perché Nicompompo saprà «con inaspettato sereno, sgombrar[e] le procelle» libero dallo scrivere «sotto l'obbligo di veridica Historia» (pp. 233-235)¹⁸.

Nella *Lucerna* anche Eureta si propone di «ammassar[e]» svariati argomenti, ma con maggior limpidezza getta le basi per un romanzo tra storia e invenzione¹⁹. Questa è la ricetta di Eureta: «scrivere parte favole mere, parte mere istorie, e parte anco misti d'istorie e di favole» (p. 167)²⁰.

Diversa la reazione degli interlocutori: Antenorio si «alleg[r]a [...] freg[andosi] una mano con l'altra» e, pensando alla «bella impresa», prevede un largo successo: «viverà anni, e secoli, libro tale, e pieno di gloria condurrà l'Autore ad albergare co' posteri» (p. 235). Non altrettanto la Lucerna che così apostrofa Eureta: «tu mi fai voglia di ridere, ad udirti dire coteste baie. Massime che ti veggio dirle in modo che non ischerzi» e di fronte alla secca risposta di Misoscolo – «dirai tu poscia s'io scherzerò» – risponde: «è un'opera immensa questa» (p. 168). Sembra che qui le strade di Nicompompo-Barclay ed Eureta-Pona si dividano. Forse, a questa data, Pona pensa di non essere ancora in grado di confrontarsi con Barclay o forse è consapevole che il suo romanzo ha ancora troppi debiti nei confronti dell'*Argenide*?

Proviamo ad andare avanti. Nella *Sera quarta* si incontra un nuovo incremento che però non riguarda il romanzo dell'autore franco-scozzese, bensì la sua stessa persona che Eureta muta in personaggio della *Lucerna*. Entra in scena così Annigio Caliràbo, anagramma di Gio. Barclaio; lo fa notare Eureta apostrofando la Lucerna, che appena incarnatasi in questo personaggio si era presentata come Annigio, con la

18. Nella dedica al *Giudizioso Lettore*, Pona riassume così l'opera di Barclay: «scriver cose presenti, come passate già secoli; dipingere reali accidenti, come pure invenzioni, porre nomi di Vizi, e di Virtù alle persone», PONA, *L'Argenide* cit., p. 6.

19. Come osserva Capucci per il narratore barocco «è viscerale il rapporto della narrazione con la scrittura storica, in una connessione stringente nella quale tuttavia non sono mai chiari sino in fondo i rapporti tra vero e falso, ideale e esemplare, certo e probabile, falso ma verosimile e così via», CAPUCCI, *La narrativa del Seicento italiano* cit., p. 253.

20. «Tutto il dialogo è pieno d'avvenimenti ch'ora narrati puramente veri, talora composti di vero e di falso, e talor interamente spiccati dall'invenzione [...] fanno un utile e soave miscuglio di regolata varietà all'appetito dell'animo»: così Belli sulla *Lucerna* nella prefazione al *Paradiso de' Fiori*, FULCO, *Introduzione* cit., p. xxx.

battuta: «dillo giusto» (p. 267). Così Euretta fa riassumere ad Annigio la propria vita:

io nacqui nella Scozia, fanciullo; nel quale, dato pure sino da' primi anni alle lettere e alle lingue, feci progressi in modo mirabili che la mia indole fu sin dalle fasce riputata prodigiosa. Crebbi, e al decimottavo anno presi partito di mutar clima, per quei rispetti che puoi pensarti. E datomi con tutto l'animo a cercar le corti, c'invecchiai e ci lasciai finalmente l'ossa (pp. 266-267).

Ancora una volta guardiamo alla traduzione dell'*Argenide* preceduta dalla *Vita di Giovanni Barclaio*, in cui si legge:

Giovanni [...] riuscì poi la meraviglia, anzi lo spavento de gl'Ingegneri. Il quale, si come la spina nello spuntar dalla pianta mostra anco nella tenera punta la sua acutezza, mostrò ne' primi suoi anni segni di mirabile riuscita. Uscì dalla puerizia appena, che s'involò alle scuole, e passò alle corti, perché conobbe, che non i libri, ma i maneggi fanno gli huomini (p. 9).

aA

Subito dopo Pona celebra l'«animo» del Barclaio «capace di tutto ciò che possa l'umanità meritare», di «appaga[rsi] d'una beata mediocrità», di vivere «in un Regno d'Inghilterra [...] Cattolico», fino a quando si «trasfer[ì] [...] in una Roma Cuore e Capo dell'Apostolica Fede, dove terminò anco piamente la Vita», ma soprattutto lo ricorda come l'«Autore dell'Euformione» – il *Satyricon Euphormionis* (1603-1607), «romanzo latino autobiografico a chiave, d'ispirazione picaresca e petroniana», annota Fulco (p. 266) – che ancora poco prima di morire questi «andava riformando» e dell'*Argenide*, opera esemplare dello stile di Barclay «concettoso, pieno di sentenze, e ricco di rare forme di dire» (pp. 9-10)²¹. Buccini

389

21. «Non si può far di più, così nell'intreccio come nello stile, e nella frizzante fraseggiatura» scrive Frugoni nel *Tribunal della critica: Argenide* «favella con un linguaggio proprio, accostumato da pochi, perché non è popolare, ma scielto», perché «dilettando si fa amare, e frizzando ammirare» grazie a «huomini grandi, come il Barclaio» che hanno «autorità d'inventar delle parole non più adusate, per ispiegar meglio la natura delle cose non ben capite», F.F. FRUGONI, *Il cane di Diogene, Quinti latrati, Il Tribunal della Critica. Racconto Decimo*, G.M. Anselmi, N. Bonazzi, F. Rossi (a c. di), Arnaldo Forni, Bologna 2009, pp. 276-278. «La virtù di stile del Barclay, come qui è dipinta – scrive Capucci – è virtù avventurosa, di equilibrista e trapezista: non pareggia Cicerone nella “regolarità del Periodo”, ma s'è fatta una via propria, “con ardimento felice”; ed è strada che passa sopra “dirupi scoscesi”», M. CAPUCCI, *Il Cane di Diogene e il romanzo*, in G. Rizzo (a c. di), *Sul romanzo secentesco. Atti dell'Incontro di Studio di Lecce, 29 novembre 1985*, Congedo, Galatina 1987, p. 129.

aggiunge una lettera di Pona a Monsignor Cozza Cozza, in cui si legge come questi avesse intrapreso contemporaneamente la traduzione di entrambe le opere del Barclay e steso delle osservazioni critiche, che circolavano manoscritte, sul *Satyricon*²². Traduzione, riflessione critica sui testi tradotti e loro riutilizzo nel tessuto narrativo delle proprie opere sono tappe obbligate del percorso che stiamo tracciando. E infatti anche del *Satyricon* si ricorda Euretà, quando attribuisce, cavandole proprio da lì, due digressioni all'Annigio/Barclay personaggio della *Lucerna*²³.

Gli incrementi alla *Lucerna* maggiore del 1627 mostrano dunque lo strettissimo rapporto fra l'*Argenide* di Barclay, la sua traduzione e la sua riscrittura²⁴. In tal direzione va anche l'ennesimo testo di soglia a cui guardare: l'introduzione *A chi legge. Francesco Pona*, che apre tale edizione e che sostituisce quella della *Lucerna* del 1626 – *Euretà Misoscolo a chi legge* – a riprova che qualcosa di sostanziale è avvenuto. Nella versione rivista, infatti, l'autore sceglie di mantenere la maschera di Misoscolo sul frontespizio (come a dire che a Euretà appartiene la scrittura del romanzo), ma firma Pona l'introduzione, nella quale si sofferma, fra l'altro, sulla scelta della metempsicosi a fini narrativi, sulla funzione moralizzatrice del suo scritto, ma soprattutto fa sua la promessa di stampare la traduzione dell'*Argenide* (promessa che nel 1626 aveva formulato Florindo Marani, il quale aveva promosso l'edizione della *Lucerna* 1626, e che ripete Marco Ginammi, editore della *Maschera iatro-politica*)²⁵. «Ratifico ora le promesse», chiarisce

22. Pona parla di un «trattato di osservazioni circa trecento, assai curiose, e invano recondite erudizioni, co'l titolo *In Euphormionem nota, sive sensus abditiores explanati*» a cui aggiunge *In Argenidem Scholie*. Buccini cita pure una lettera inviata a Pona il 21 gennaio 1629 da Leonardo Martinengo, in cui questi ringrazia per aver ricevuto «le chiavi eruditissime dei nomi dell'*Argenide* con le note dell'*Euformione*», BUCCINI, *Francesco Pona* cit., p. 97.

23. A questo si aggiunga il richiamo contenuto nella *Vita di Giovanni Barclaio* alla «*Virga Aurea*, celebrata da esso – da Barclay – nell'*Euformione*», medicamento del quale egli stesso si era avvalso, PONA, *L'Argenide* cit., p. 11.

24. Quinto Marini ha indicato a testimonianza dell'ammirazione di Pona per Barclay l'aver fatto incarnare, nella *Sera quarta*, la *Lucerna* in Ravailac autore dell'attentato a Enrico IV, Q. MARINI, *Tra novella e romanzo: La Lucerna di Francesco Pona*, in E. Malato (dir.), *Storia della letteratura italiana. Volume v. La fine del Cinquecento e il Seicento*, Salerno Editrice, Roma 1988, p. 1015.

25. Così si legge nella *Lucerna* del 1626: «voi, lettori cortesi, gradite i presenti parti, e di giorno in giorno attendete (fra l'altre sue opere), l'*Argenide* del Barclaio, da lui tradotta; la quale, certo, sarà tolta alla destra mano dalle moderne principesse», PONA, *La Lucerna* cit., p. 395. A sua volta, Marco Ginammi, «per nome di lui – ovvero di Pona – ratific[a] lo

Pona ribadendo la sua ammirazione per l'opera del Barclay, opera «degnata di essere composizione d'un Dio» (p. 6). Ma se il Barclaio merita lode come romanziere, lui merita lode come traduttore²⁶: grazie a Pona, infatti, «questa principessa sovrana, – ovvero Argenide – adornata e vestita alla maniera dell'Italia, sta su la soglia per uscire», sono parole sue. E così conclude: «voglia il genio che partorisca la vita all'opere che sì come ha rapito il mondo all'ammirazione vestita delle gravi spoglie romane antiche, così dilette (come spera) nelle vesti moderne italiane» (p. 6).

Devono passare all'incirca dieci anni perché Pona senta di poter abbandonare la maschera di Euretta (sia come *alter-ego* letterario, sia come personaggio) e farsi narratore in prima persona²⁷. Siamo nel 1635, anno in cui vede la luce l'*Ormondo*, romanzo di impianto eroico-galante che ottiene un notevole successo (lo attestano le cinque riedizioni apparse fra il 1635 e il 1638²⁸ e la traduzione in lingua tedesca del 1648²⁹) in cui si narrano, sullo sfondo dello scontro fra Inghilterra e Scozia,

aA

stesso» accompagnandolo con parole di lode: «nella sua Lucerna, vi promise l'auttore di questi fogli l'*Argenide* italianata. [...] 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 pubblico. Né forse in habito a sé straniero, scemerà punto delle bellezze, veramente più di dea, che di mortale. Ella si può ben dire il decoro degli scettri, e lo splendore delle corone. Anzi un perfettissimo epilogo di tutte quelle eccellenze, che possono rendere una principessa incomparabile al mondo, e nelle tempeste della guerra, e nella calma della pace», PONA, *La maschera iatro-politica* cit., p. 73.

26. Andrea Boncompagno, il 26 gennaio 1641, scrive a Pona: «paragonava il Signor Pona col Barclaio, e mentre cercava qual fosse tra di loro la proporzione, concludeva che non vi poteva essere altra, che quella dell'equalità, [...] se io non avessi saputa la morte del Barclaio, avrei a lui ascritto la di lei traduzione, e se non mi fossi assicurato che il Barclaio non era il Pona, avrei stimato Vossignoria per l'auttore dell'*Argenide*», BUCCINI, *Francesco Pona* cit., p. 96.

27. Nel 1633 Pona pubblica e firma a suo nome anche la *Messalina*, di cui non mi occupo in questa sede perché, come ha dimostrato Clizia Carminati, rientra nella categoria delle «istorie meditate», il che la pone fuori dal percorso che sto cercando di tracciare (CARMINATI, *Le «istorie meditate»* cit., p. 42). Sulla complessa datazione della *Messalina*, cfr. pure EAD., *La prima edizione della Messalina di Francesco Pona (1633)*, «Studi Seicenteschi», XLVII (2006), pp. 337-347.

28. L'Incognito Pietro Michiele scrive a Pona di esser stato sedotto dalla «infinità delle favole, così meravigliose, e di nodo, e di scioglimento» dell'*Ormondo* (BUCCINI, *Francesco Pona* cit., p. 150). A riprova del successo si ricordi che il romanzo ha conosciuto pure una versione teatrale firmata da Francesco Moneti, MANCINI, *Romanzi e romanzieri del Seicento* cit., p. 129.

29. Questa traduzione ha avuto differenti edizioni nel 1666, 1667, 1686. Cfr. A.N. MANCINI, *Il romanzo italiano nel Seicento. Saggio di bibliografia delle traduzioni in lingua straniera (Francia, Germania, Inghilterra e Spagna)*, «Studi Seicenteschi», XVI (1975), p. 210.

le avventure di Ormondo e Rosidora (anche qui la vicenda viene ridotta a semplice cornice, fra il III e il IV libro, per ospitare ben cinque racconti autonomi riferiti da altrettanti narratori)³⁰. Ancora una volta, i testi di soglia ci aiutano a capire le intenzioni di chi scrive. Non più introduzioni in cui spiegare il fine dell'opera, ma due brevi componimenti in versi endecasillabi aprono il romanzo: il primo, in latino, è di pugno del Pona, il secondo, in italiano, è firmato da Marc'Andrea Zucchi. Due componimenti, in due lingue differenti, per celebrare la nascita di un nuovo romanziere capace di sfidare i due autori più in vista del momento, in latino (Barclay con l'*Argenide*) e in italiano (Biondi con l'*Eromena*, opera con cui si fa coincidere la nascita del romanzo secentesco). Il rifiuto della dimensione storico-politica del Barclay, avvenuto dunque ben prima del 1651, data ipotizzata da Getrevi sulla scorta dell'ultima edizione rivista della traduzione dell'*Argenide*, aveva infatti significato l'approdo al romanzo eroico-galante, di cui il Biondi era considerato il massimo esponente. Ma ora è giunto il tempo che l'*Ormondo* «i Poliarchi – Enrico IV il Grande nell'*Argenide* –, e i Polimeri – personaggio principale dell'*Eromena* – oscur[i]» e «innanzi'l lor piè, grand'orme imprim[a]» (Frambotto, Padova 1635, p. v). Latino e italiano perché questo romanzo sarà il campione di entrambe le lingue e supererà entrambe le modalità narrative: e forse qui bisogna cercare la ragione che spinge Pona, in quello stesso anno, a tradurre l'*Ormondo* in latino (Merlo, Verona) prima ancora di terminarlo in volgare³¹. Così si conclude infatti, dopo ben sette libri, la

30. Fulco pubblica in appendice i cinque racconti (PONA, *La Lucerna* cit., pp. 337-392). La quarta novella può inoltre essere letta in D. CONRIERI, *Novelle italiane. Il Seicento. Il Settecento*, Garzanti, Milano 1999, pp. 118-128. Ancora da approfondire il complesso equilibrio fra cornice e novella nell'*Ormondo*, a partire dall'osservazione formulata da Porcelli per la raccolta degli Incogniti circa la «perdita della parità di grado fra i due elementi, al prevalere gerarchico dell'uno o dell'altro», B. PORCELLI, *Le novelle degli Incogniti: un esempio di «dispositio» barocca*, «Studi Secenteschi», xxvi (1985), pp. 101-139 [p. 102]. Al riguardo Conrieri ha notato, prendendo le mosse dalla *Lucerna*, come quell'opera che «l'autore voleva fosse ascritt[a] al genere romanzesco, propone direzioni tematiche e soluzioni narrative che si riveleranno fondamentali per la successiva novellistica secentesca». «Varrà la pena di notare, poiché è stato affermato da taluno che nel corso del Seicento il genere novellistico si esaurirebbe sfociando nel genere romanzesco, che sotto il profilo cronologico lo svolgimento secentesco del romanzo e della novella largamente coincidono», D. CONRIERI, *Sulla collocazione storica della narrativa secentesca*, in Strappini, *I luoghi dell'immaginario barocco* cit., pp. 505-506.

31. Di questo lo rimprovera lo stesso Michieli, a suo tempo lettore entusiasta dell'*Ormondo*, che dopo «aver suda[to] la fronte più volte nel leggerlo» nella traduzione latina, così con-

narrazione: «gli accidenti varij d'Ormondo, sino al sublimarlo a titoli Regij, ricuperata Rosidora, narrerà nella seconda Parte l'istoria» (p. 204). Una seconda parte, in realtà, non ci sarà e forse si tratta più di una mossa retorica che altro, perché per Pona il romanzo è e resta una struttura aperta, che può essere arricchita o con incrementi successivi, come è stato per la *Lucerna*, o con un'ipotetica continuazione del flusso narrativo. Ma allora l'*Ormondo* è davvero un romanzo non riuscito, come paiono suggerire, pur partendo da posizioni assai lontane, tanto Rossi quanto Fulco, e, come pensa Buccini, segna davvero il «congedo definitivo – di Pona – dai sinuosi congegni dell'invenzione romanzesca»? O piuttosto, come sono incline a ritenere, è segno dell'estrema vitalità di un autore che non teme le sfide? Il confronto fatto con l'*Argenide* va, a mio avviso, in questa direzione, e varrebbe la pena di proseguire, come mi riservo di fare in altra sede, raffrontando *Ormondo* e *Eromena*.

Poco aiuta qui guardare agli scritti più tardi del Pona, quelli compresi nel decennio 1645-1655, anni che, come scrive Buccini, egli impiega per «riabilitare la propria immagine proclamando l'ineccepibile adesione all'ortodossia cattolica» (p. 159): si pensi alla *Vita del B.P. Gaetano Thiene* (Merlo, Verona 1645) in cui l'autore fa atto di contrizione per i peccati commessi. Altre sono ora le urgenze di Pona, come ben dimostra l'*Adamo* (Merlo, Verona 1651 e Antonio Rossi & fratelli, Verona 1654 con aggiunte), riconducibile all'ampio settore delle riscritture bibliche, recentemente indagato da Ermina Ardissino³². E assai lontano dal nostro percorso ci

aA

393

clude: «una sola cosa con la solita libertà de' miei sensi le voglio dire, ed è che avrei amato meglio, che Vossignoria molto illustre si fosse affaticata per condurre a fine l'incominciato in lingua italiana, che tradurlo nella latina, che per Dio lo scrivere latino nell'Italia a' nostri giorni è un gettare il tempo, e la fatica» (27 ottobre 1635, in BUCCINI, *Francesco Pona* cit., p. 157). Sempre Buccini segnala come la novella di Pona, inclusa nella raccolta degli Incogniti, conoscerà fin dall'anno successivo, il 1652, una seconda redazione ampliata in latino, *Somnium in somnio*, confluita in *F. Ponae Academico-Medica Saturnalia*, Bartolomeo Merlo, Verona 1652 (BUCCINI, *Francesco Pona* cit., p. 158). Su questo racconto «pseudoautobiografico», che in nome di «un'analogia visione della corruzione sociale e morale» rimanda alla più celebre *Lucerna* si veda CONRIERI, Introduzione a *Novelle italiane* cit., pp. xxvii-xxviii.

32. E. ARDISSINO, *Riscritture bibliche del Seicento: L'Adamo del Loredan*, «Modern Language Notes», 127 January (2012), n. 1, pp. 155-163, <http://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/mln/v127/127.1S.ardissino.html>, ultima consultazione 30/09/2015.

porterebbe pure l'*Antilucerna*³³ in cui Pona calza nuovamente i panni di Eureta, perché a nessuno sfugga che l'autore dell'opera messa all'Indice è lo stesso che ora stampa l'opera che lo avrebbe riscattato³⁴. Ciò che mi preme dire, in chiusura, è che la traduzione dell'*Argenis* è sì per Pona «l'epilogo di una fase ricettiva a una narrativa d'avanguardia», come scrive Buccini (p. 98), ma è pure, a mio modo di vedere, l'inizio di una fase attiva del percorso che lo porta a farsi romanziere. «Bisogna scriver de' romanzi, chi vuol encomij», afferma Eureka nell'*Antilucerna*, «ma l'Aura è Aura, che adesso mormora e adesso tace» (p. 146): e se per il nuovo Misoscolo, l'aura ormai «tace», per il romanziere Pona riecheggia di mormorii.

33. F. PONA, *L'Antilucerna. Dialogo di Eureta Misoscolo*, Francesco Rossi, Verona 1648.

34. Al 1636 risale la dichiarazione di abiura apprestata per la Sacra Congregazione dell'Indice. A questa va affiancata l'*Apostrofe dello scrittore alla penna* (1641) in cui Pona fa ammenda per «aver unito – in passato – istorie gravi con favole» e aver dato alle stampe «*Ormondi poveri d'arte*», BUCCINI, *Francesco Pona* cit., pp. 173-174.