

«Un poema imperfetto, mostruoso e pessimo»:
spunti di riflessione teorica
sul romanzo italiano del Seicento*

di Lucinda Spera

Sulla continuità tra poema epico-cavalleresco e produzione romanzesca barocca si è scritto a più riprese¹. La vitalità e la funzionalità del modello eroico-galante, ancora parzialmente legato ai moduli offerti dall'epica cavalleresca, nel periodo (i decenni Venti-Trenta del Seicento) in cui il romanzo italiano (pre)moderno muove i suoi primi passi è insomma elemento acquisito dalla critica, anche se sulle specifiche finalità di questa *liaison* si avrà modo di tornare in seguito. Sono, quelli, anni in cui al silenzio assordante dei trattatisti, che poco e sbrigativamente si occupano del nuovo genere², i romanzieri – o almeno i più agguerriti tra loro dal punto di vista teorico – oppongono un poderoso quanto inusuale, almeno per le sedi in cui viene collocato, sforzo normativizzante di opere che vengono stampate a ritmi serrati per lo più in piccoli volumi in 12° da torchi soprattutto veneziani, e che il pubblico – un pubblico mediamente colto, contrariamente a quanto si è soliti ritenere, con punte verso l'alto che includono la borghesia colta e persino il ceto aristocratico – mostra di gradire, e che alcuni, infine, hanno l'ardire di dedicare ad una committenza elevatissima dal punto di vista delle gerarchie sociali. Sforzo inusuale, dicevamo, perché massicciamente collocato all'interno di quegli apparati paratestuali (*Avvisi* e *Lettere* ai lettori, persino dediche) che in epoca barocca si ampliano sino ad assumere proporzioni ingombranti, accogliendo materiali di diversissima natura: encomiastici, ovviamente, ma anche teorici, esplicativi del testo, o, qualora si prendessero in considerazione gli ipertrofici indici, tesi a organizzare e a rendere intelligibile un materiale testuale che spesso mescola a tipologie di scrittura diverse, tutte contemporaneamente utilizzate, la propensione ad un citazionismo de-contestualizzato, che rende oltremodo complessa, in taluni casi, la fruibilità delle opere.

* La citazione che apre il titolo è tratta dai *Proginnasmi poetici* di Benedetto Fioretti, Pignoni, Firenze 1628-30, p. 132.

1. Si ricordano, in modo particolare, gli studi di A. N. Mancini confluiti nel volume *Romanzi e romanzieri del Seicento*, Società Editrice Napoletana, Napoli 1981.

2. Manca per tutto il secolo quella fitta rete di rimandi, risposte e attacchi più o meno diretti che costituisce una *querelle*. Il confronto letterario diretto viene evitato forse per una consapevole marginalizzazione del “problema-romanzo” e il dibattito, da parte sia dei sostenitori sia dei detrattori del genere, non riesce ad imporsi.

All'interno di queste prefazioni non sono pochi gli scrittori che, specie nei primi decenni del secolo, si prodigano in dichiarazioni che tendono a far discendere il romanzo dal più autorevole precedente. Il problema, come è noto, è per costoro la ricerca di legittimazione di un genere nuovo, almeno nella sua versione secentesca, e ibrido, una strana mescolanza i cui confini vanno in qualche modo tracciati:

Le larghe maglie dell'archetipo aristotelico [...] si infittiscono di un reticolo di generi di ascendenza alessandrina [...], e si asseconda il nuovo gusto barocco per l'instabilità delle forme, effetto dialettico del volto cangiante e poliedrico del reale e origine molteplice di meraviglia, senza privarsi al tempo stesso del classicistico schema di tutela dei generi. Solo che l'ordine, usuratosi nel Rinascimento, non è più una certezza ma un problema³.

L'istituzione di un nesso, anche se spesso contrastivo, col poema cinquecentesco, inteso quale punto di riferimento e pietra di paragone attraverso cui delineare e valutare la nuova forma, assolve dunque egregiamente questa funzione, anche se il ricorso alla precettistica classica e rinascimentale è un'arma utilizzata con la spregiudicatezza che connota l'intero sistema poetico e normativo barocco. Da un punto di vista teorico, tengo a sottolineare: altra cosa sarebbe verificare se e quanto delle forme e delle strutture del poema effettivamente viene assunto dalla forma-romanzo nel Seicento.

A partire da queste ormai solide acquisizioni, il ragionamento intende dunque seguire alcune delle tracce lasciate dal poema cinquecentesco – vero gigante tra i generi rinascimentali che, seppur tra mille difficoltà, nonostante l'irrituale polimorfia, aveva avuto la forza di porsi al vertice di un sistema estremamente codificato di forme minacciando persino il primato della tragedia – da un osservatorio però peculiarmente secentesco: ci si chiede insomma quali sono le finalità di utilizzo e che cosa rappresenta per i romanzieri del nuovo secolo il sistema di norme che si era cristallizzato intorno al poema rinascimentale dopo l'acceso dibattito cinquecentesco intorno al genere epico-cavalleresco. Per avviare una riflessione che meriterà certo in futuro incrementi di indagine, si è scelto di delimitare il discorso a un paio di interventi teorici – molto diversi per paternità, occasione e forma ma entrambi cronologicamente molto, e significativamente, precoci – e ad una notissima prefazione della fine degli anni Trenta.

Di “romanzi”, nel senso però di poemi in versi, avevano autorevolmente discusso in un infuocato dibattito cinquecentesco teorici della portata di Giraldi Cinzio e Pigna⁴; anche al di là della continuità lessicale, i problemi che il gene-

3. A. Battistini, E. Raimondi, *Retoriche e poetiche dominanti*, in *Letteratura Italiana*, dir. da A. Asor Rosa, *Le forme del testo*, vol. 1, *Teoria e poesia*, Einaudi, Torino 1984, p. 97.

4. Si tratta delle polemiche riguardanti il poema epico ed il cavalleresco, e la liceità o meno dell'estensione a quest'ultimo della precettistica di origine aristotelica: le sedi erano state il noto *Discorso intorno al comporre dei romanzi, delle commedie e delle tragedie* (1543) pubblicato da Giovan Battista Giraldi Cinzio nel quale si cercava una legittimazione del poema ca-

re nella sua versione secentesca porrà per il proprio faticoso ingresso nel canone delle forme sono per alcuni aspetti molto simili a quelli dell'illustre precedente, semmai complicati dall'abbandono del verso⁵.

Il primo intervento considerato presenta caratteri di eccezionalità essenzialmente connessi a un duplice ordine di elementi: la collocazione cronologicamente alta e il genere scelto. Futuro narratore di successo, il medico veronese Francesco Pona (1595-1655) – autore della *Lucerna* (1625), romanzo satirico che narra una scandalosa storia di metamorfosi la cui circolazione gli varrà la protezione del nobile veneziano Giovan Francesco Loredano e l'iscrizione alla sua allora costituenda Accademia degli Incogniti (unitamente, però, alla condanna dell'opera all'Indice dei libri proibiti) – propone infatti le sue precoci riflessioni sulla forma-romanzo in un contesto pseudo-teorico quale quello dei *Discorsi sopra la poetica d'Aristotele*⁶, pubblicati nel 1636 ma pronunciati nella città natale con ogni probabilità intorno al 1622, in una occasione mondana, presso la prestigiosa Accademia Filarmonica⁷. Ancora agli albori della propria fortunata carriera, e prima che in Italia prenda il via la moda romanzesca, l'allora giovanissimo scrittore pone la questione della legittimazione teorica del romanzo avviando un vero braccio di ferro con la normativa aristotelica, di cui pure era stato un assiduo frequentatore negli anni universitari quando, a Padova, era stato «allievo entusiasta e stretto di Cesare Cremonini, ultimo interprete di spicco dell'aristotelismo patavino»⁸.

Tra gli argomenti trattati su incarico dei Reggenti dell'Accademia, nel secondo dei tre discorsi figura un rilevante impegno definitorio riguardante la natura del poeta:

Accennassimo nel primo Discorso, andando al medollo dell'Etimologia di Poeta... e dicessimo, che i Santi Dottori Greci, non che gli Etnici Poeti, chiamarono il grandissimo Iddio col nome di Poeta de' Cieli, e della Terra parimente; che vuol dire *Faccitore*; o come vertono gli espositori del Simbolo della Fede, Creatore: che perciò

valleresco, delle sue digressioni e degli episodi “piacevoli” attraverso un lavoro di alto equilibrio tra vecchio e nuovo, e il trattato *De' romanzi* (1554) del suo allievo Giovan Battista Pigna, arroccato su posizioni conservatrici.

5. È forse quest'ultimo uno dei motivi che fanno sì che il romanzo, come si anticipava, passi quasi inosservato all'interno della trattatistica secentesca, spingendo i pochi teorici che se ne occupano a condannarlo sbrigativamente in quanto genere ibrido, mescolanza di tradizione (sotto il profilo contenutistico) e novità (per la scelta della prosa, lo stile medio ecc.).

6. Un esemplare dei *Discorsi* (Nicolò Tebaldini, ad istanza di Bartolomeo Cavalieri, Bologna 1636) è stato individuato presso la Biblioteca Marciana di Venezia (segn.: Misc. 1110.8).

7. Pona era socio dell'Accademia col nome di Insaziabile. Per informazioni sul concesso si veda *L'Accademia Filarmonica di Verona e il suo teatro*, s.e., Verona 1982. Fondata nel 1543 con lo scopo di promuovere la musica, gli studi letterari e, più tardi, scientifici e filosofici, oltre ad essere una delle più antiche accademie d'Italia, fu il primo istituto musicale del nostro paese. Per la proposta di datazione mi permetto di rinviare al mio I «*Discorsi sopra la Poetica d'Aristotele*» di Francesco Pona, in L. Spera, *Verso il moderno. Pubblico e immaginario nel Seicento italiano*, Carocci, Roma 2008, pp. 54-78.

8. G. Fulco, *Introduzione* a F. Pona, *La lucerna*, Salerno Editrice, Roma 1973, p. LVII.

ardirei io (con la debita riserva sempre) di dire, che non solo s'inganna chi dà nome di semplice imitatore al Poeta, ma che vien'eziandio in un certo modo a scemar molto de' suoi pregi colui che del nome di Facitore lo onora; quando ch'egli non solo di gran lunga lo *Imitatore* di pregio supera, ma eziandio il Facitore, quale si sia, naturale, arrivando in certa maniera ad essere *Creatore*. La Creazione, o Signori fu affatto ignota a gli antichi Filosofanti: né pur Aristotele, per altro asperso molto della cognizione divina, la riconobbe quando ch'egli sempre per irrefragabile tenne quello Assioma, *Ex nihilo nihil fit*. Ed io per me credo, che chi lo averà richiesto, onde fosse stato cavato l'Universo da Dio, sarebbe ricorso alla sua materia prima. È adunque Facitore quello che, da una materia informe, fa risultare cosa da lei diversa: così il Fabro si dirà Facitore della tavola, o dello scanno. Creatore si dirà quello che dal nulla fa qualche cosa. Ora troppo limitatamente è chiamata la Poetica, a parer mio, imitazione da Aristotele. Già non nego che alcuni nel Poetare si siano contentati di questo termine, cioè d'imitare il vero e di emulare verisimili affetti, come fece Omero, appoggiando ad Eroico e sossistente soggetto i Poemi suoi, e ornandoli di Episodi: come fra i moderni mirabilmente ha poi fatto il Tasso. Che perciò, questi dovranno esser detti Imitatori in parte, e in parte anco Facitori⁹.

La riflessione, seppure connessa a nodi ampiamente discussi in passato, dà modo a Pona di porre una questione di qualche originalità. Il problema della natura dello scrittore viene delineato nei seguenti termini: chi compone un'opera letteraria non è un semplice «imitatore», né soltanto un «facitore» (colui cioè che si limita a trasformare una materia informe in un oggetto definito), ma sembrerebbe addirittura poter partecipare della natura del «creatore», il cui significato certamente Aristotele non poteva conoscere, tanto da finire per ascrivere ogni tipo di attività poetica all'ambito della semplice imitazione. E, nonostante alcuni scrittori possano ritenersi soddisfatti di questa doppia natura di imitatore e facitore (Omero, tra gli antichi, e Tasso, fra i moderni, che hanno entrambi imitato il vero ed emulato sentimenti verosimili, ornandoli di episodi),

con qual altro nome, che di Creatore in certo modo, chiamarem quelli, che dal Niente cavando i loro Poemi, non hanno sola materia, fuorché la da lor creata, per innestarci la forma? Di questo parere sono, o Signori, i Romanzi, Poemi a mio parer i più singolari, e degni di stima, di qual'altro si voglia, da che in questi l'umano ingegno mostra l'ultimo sforzo. Né meritan questi nome d'imitazione perché rappresentino affetti e opere simili al vero: ma più tosto sì bene, titolo di fattura, o

9. Pona, *Discorsi sopra la poetica d'Aristotele*, cit., pp. 26-9. I frequenti errori di numerazione presenti nella *princeps* richiedono l'indicazione di una doppia pagina: in questo caso la numerazione esatta sarebbe stata pp. 19-21. Sono miei i primi tre corsivi. Per tutte le trascrizioni di testi secenteschi presenti nell'intervento è stato utilizzato un moderato ammodernamento grafico – teso ad aumentare la leggibilità dei passaggi – che ha riguardato per lo più punteggiatura, accenti e apostrofi. Inoltre, è stata eliminata l'h etimologica (tranne che nei titoli di opere) e sono state così modificate le seguenti grafie: t>z; tt>z; ij>i; &>e. Infine, sono state sciolte le abbreviazioni del tipo 'Sereniss.' (e simili). Sono state mantenute, secondo l'uso secentesco, le numerose maiuscole.

Analogicamente chiamato, di creazione, poiché dalla potenza dell'intelletto cava-
no mirabilissimi Enti dal nulla. Imitatori adunque sono tali Poeti delle azioni e de-
gli affetti, per accidente: là dove, secondo la lor Natura, sono Facitori e Creatori
più tosto; che perciò torto grandissimo fece loro Aristotele quando gli chiamò Imi-
tatori semplicemente, dalla accidentale condizione, là dove dalla più degna dove-
va denominargli¹⁰.

Dunque, nelle pieghe del suo discorso lo studioso trova modo di inserire una
passionale esaltazione dei *romanzi*, «Poemi [...] i più singolari, e degni di sti-
ma [...]: da che in questi l'umano ingegno mostra l'ultimo sforzo». Ora, che a
quest'epoca il termine *romanzo* possa risentire ancora della terminologia cin-
quecentesca, che faceva indicativamente coincidere questo genere con il poe-
ma eroico-cavalleresco, è un dato indiscutibile. Del resto, per l'avvio del ro-
manzo italiano secentesco, che si fa tradizionalmente coincidere con la pub-
blicazione dell'*Eromena* di Biondi, si deve arrivare al 1624. Ma è altrettanto cer-
to che l'«afferinarsi prioritario dell'attenzione per la prosa» si manifesta in Po-
na molto precocemente: la libera parafrasi del primo libro delle *Metamorfosi*
ovidiane intitolata *La Trasformazione* viene pubblicata nel 1618, *La lucerna* ver-
rà data alle stampe nel 1625 dopo tre anni di intensa circolazione manoscritta,
lasciando «affiorare influenze e soggetti di lunga incubazione»¹¹ e, infine, nel
1629 sarebbe apparsa la sua traduzione dell'*Argenis*, fortunatissimo romanzo
dello scozzese Barclay. È dunque proprio in questo decennio che si va sedi-
mentando quell'interesse che porterà lo scrittore veronese a sperimentare ge-
neri narrativi tanto diversi: i *Discorsi sopra la Poetica di Aristotele* potrebbero
in questo senso rappresentare i primi puntelli teorici di un lungo percorso let-
terario, anche se in forme ancora incerte e lontane dalla consapevolezza rag-
giunta negli anni successivi. Ma torniamo al suo ragionamento. Dopo una bre-
ve dissertazione sull'innata propensione dell'uomo verso la poesia, connota-
ta al genere umano, Pona si sofferma sull'epopea, la prima tipologia di poema
trattata da Aristotele:

A sì fatto genere di Poema vengono diverse parti assegnate: cioè di qualità, e di
quantità. Le parti di qualità, queste sono: Favola, Costume, Sentenza e Modo di di-
re. Quelle di quantità sono Legame, e Scioglimento... Chiamò Aristotele la *Epo-
peia*, *parlar nudo*, che parlar nudo vuol dire appunto *Psillos logos*, presso i Greci, co-
me chiama Aristotele la Epopeia. Dalla quale nudità di parlatura, hansi preso mol-
ta licenza di credere che l'Epopeia si possa fare non men bene versificando, che pro-
saicamente: perché infatti Aristotele dice che con le medesime parole di *Psillis lo-
gis*, le prose, e nella Retorica, e altrove. Che quando poi volle nominare apparta-
tamente Poema Eroico, fatto in versi e scompagnato da suono e ballo, seppe ben di-
re Psillogometria, come fece parlando de' Poemi d'Omero. E per ver dire: che altro
nome daremo noi al Satirico di Petronio, a' Dialogi di Luciano, all'Asino d'oro di

10. Ivi, p. 27 [ma 19].

11. Fulco, *Introduzione* a Pona, *La lucerna*, cit., p. xx.

Apuleio, che d'Epoieia, quantunque d'Essametri non sian fatti? Dalla sufficiente enumerazione delle parti non troveremo certo che le dette composizioni altro siano: abbenché per eccellenza, sian dette più Epoieie dell'altre quelle che vanno in verso, e quanto più Eroico; perché più artificiosa, e più esquisita è la parlatura¹².

Il problema è qui la formulazione di una definizione plausibile e concreta dell'*epopea*, che la renda riconoscibile anche dal lettore più sprovveduto. È così che il discorso torna sulla questione posta in precedenza: nell'espressione letteraria da Aristotele definita *poema* è possibile includere anche il genere narrativo in prosa? Questa volta però autori e opere citati danno un chiaro segnale del genere al quale Pona sta facendo riferimento, e che probabilmente già da parecchio frequentava nelle sue letture. Petronio, Luciano, Apuleio costituiranno infatti – unitamente al modello ariostesco – per ciascuno dei numerosi romanzieri che, per tutto il Seicento, seguiranno le orme lasciate dal letterato veronese, un bagaglio imprescindibile e, in taluni casi, il precedente più diretto¹³.

Sul fronte opposto a quello di Pona si colloca per diversi motivi il fiorentino Benedetto Fioretti (1579-1642), ecclesiastico ed erudito che, sotto lo pseudonimo trilingue di Udeno Nisiely, pubblica tra il 1620 e il 1638 i cinque corposi volumi del trattato retorico *Proginnasmi poetici*, “ammaestramenti di poesia” in cui cerca di fondare una teoria della critica letteraria unendo ad un cauto classicismo moralistico di fondo qualche interesse per quella contemporaneità rappresentata dalle forme del barocco moderato. «Feracissimo poligrafo», come lo hanno definito Jannaco e Capucci¹⁴, Benedetti prova meritoriamente a porre le basi di una critica letteraria come disciplina autonoma: finisce però per perdersi in quello che è stato da più parti definito uno zibaldone «smisurato»¹⁵, «inorganico e frammentario ligio ad Aristotele nonostante le replicate affermazioni di critica»¹⁶, che si avvale di un quantità enorme di letture e citazioni tanto dai classici quanto dai moderni e promuove una concezione aristocratica della letteratura sentenziando che i poeti maggiori «non soddisfano all'intendimento e al diletto del popolaccio»¹⁷. Insomma, quanto di più diverso si possa immaginare rispetto alle sperimentalismo e alle arditezze teorico-letterarie del medico veronese. Di qualche interesse per il nostro ragionamento è il *Proginnasmo* cinquantuno: *Tragicommedia, poesia mostruosa*¹⁸. Qui l'erudito è interamente volto a condannare le forme ibride: senza mezzi termini definita

12. Pona, *Discorsi sopra la poetica d'Aristotele*, cit., pp. 31-2 [ma 24-5].

13. Per un'analisi del ruolo “modellizzante” svolto dalle opere di Apuleio e Petronio all'interno della produzione romanzesca europea si veda M. Bachtin, *Estetica e romanzo* (1975), Einaudi, Torino 1979, pp. 258 ss.

14. C. Jannaco, M. Capucci, *Il Seicento*, in *Storia letteraria d'Italia*, nuova ed. a cura di A. Balduino, Vallardi-Piccin, Padova-Milano 1986, p. 55.

15. *Ibid.*

16. Battistini, Raimondi, *Retoriche e poetiche dominanti*, cit., p. 102.

17. L'edizione da cui sono tratte le citazioni è [B. Fioretti], *Proginnasmi poetici* di Udeno Nisiely da Vernio, Accademico Apatista, vol. III, Piero Matini, Firenze 1695.

18. *Ivi*, pp. 130-1.

«mostro d'arte» e «mostro di poesia»¹⁹ perché mescolanza di due generi incompatibili²⁰, la tragicommedia – e il *Pastor fido* (1590) di Guarini, *in primis* – offre il destro a un ampliamento del discorso:

Per esempio somigliantissimo: alcuni moderni Critici abortivi disputano che il Romanzo è un poema da per sé, regolato con alcuni suoi metodi e fondato su certi suoi termini separati alquanto dal Poema Eroico. Domando io a loro: Se le persone e le azioni del Romanzo sono illustri ed Eroiche quali appunto le imita la Epopea? Non si può negare. Chieggo ancora: se l'arte è imitatrice della natura. Sì, certo. Più oltre; se la Natura sempre ha riguardo al meglio? Questo è assioma. Dunque il Romanzo avendo il medesimo argomento che ha l'Epico, e appresso imitando le operazioni e la locuzione in grado assai inferiore all'Epico, cioè al poeta perfetto, il quale soggiace alle vere e ottime regole dell'arte, ne seguirà che il Romanzo per esser contr'all'uso dell'arte e al tenor della natura, sia un poema imperfetto, mostruoso e pessimo²¹.

Sulla irrevocabilità di questa condanna tornerà ancora, lì dove sostiene che con la difesa del «poema romanzo», che non è un «poema perfetto», Giraldi aveva ridotto «il Mondo in caos»²². Infatti, rispetto all'ottica aristotelica l'eccezione del *Furioso* aveva rappresentato un precedente troppo vistoso per poter essere messa da parte; alcuni erano ricorsi allora al concetto di peripezia quale *trait d'union* tra aristotelismo e romanzesco, al fine di accomodare i nuovi, variegati moduli narrativi all'interno di un tessuto classicistico. Giraldi Cinzio, non a caso bersaglio polemico di Fioretti, nel *Discorso intorno al comporre dei romanzi* aveva prospettato una via d'uscita simile introducendo accanto al poema regolare della tradizione classica, centrato su una o più azioni di un solo eroe, il poema romanzesco di molte azioni di più eroi, al cui interno era stato facile far rientrare l'intreccio vertiginosamente narrativo di Ariosto, poi acquisito quale elemento strutturale dalle *performances* romanzesche barocche. Ma la strada per l'accettazione di tali sovvertimenti sarà complessa, perché nell'età della Riforma tridentina, prima, e della Controriforma, poi, l'anelito alla grandezza severa, alla mimesi e al verosimile mal si concilia con la libertà dell'immaginazione romanzesca: tutto ciò finirà così per innalzare «intorno ai generi rigidi steccati che cancellano la zona franca delle sfumature intermedie»²³ – è questa l'operazione condotta nei *Proginnasmi* – o, all'opposto, per promuovere un relativismo inclusivo di stampo premoderno (il Barocco, appunto) che non comporta sostituzioni ma coesistenze.

19. Ivi, p. 130.

20. Scrive Fioretti a questo proposito: «Perocché se la Tragedia e la Commedia sono state dalla teorica e dalla Pratica sempre mai stimate due poesie, nelle spezie loro, a bastanza perfette; perché dunque si deono guazabugliare insieme, e confondere, per appiattricciarne un Zibaldone dell'una e dell'altra?» (ivi, p. 131).

21. Ivi, pp. 130-1.

22. Ivi, p. 385 (il *Proginnasmo* è il 140).

23. Battistini, Raimondi, *Retoriche e poetiche dominanti*, cit., p. 88.

Come dovrebbe risultare ormai evidente, l'anomalia del romanzo rispetto al precedente epico-cavalleresco è avvertita tanto profondamente che, a differenza di quanto avverrà in Francia con Huet²⁴, in Italia non si arriva a codificarne «nemmeno una precisa poetica», solo che si eccettui la prefazione di Giovanni Battista Manzini (1604-1657) al suo *Cretideo*, «ricordata da tutti proprio per il suo carattere di esemplare unico ed eccezionale»²⁵. Consapevolmente orgoglioso della novità rappresentata dall'utilizzo di una tecnica narrativa ereditata dal poema cinquecentesco (si pensi ad esempio all'*entrelacement* ariostesco, o alla sua interpretazione della peripezia) ma al contempo profondamente modificata – che viene paragonata ad una macchina stupenda animata da una poetica della tensione e della sorpresa fondata su rapporti metaforici di somiglianza e analogia che danno vita a pirotecnici scambi di persona, agnizioni e sostituzioni – nella sua introduzione il retore e agiografo bolognese sceglie però di porre la questione dei rapporti con i precedenti cinquecenteschi in termini oppositivi, al fine di dimostrare la superiorità del romanzo sul poema e persino sul genere storiografico. Sarà forse utile proporre un'ampia trascrizione dell'apparato paratestuale, anche al fine di ricontestualizzare passaggi che, sebbene (o forse proprio in quanto) notissimi, nel corso degli anni hanno sofferto forse di una lettura eccessivamente frammentaria:

Serenissimo Padrone

Serenissimo, questa ch'io rappresento al ginocchio, e consacro al nome vostro, è la più nobile, la più sudata, e la più cara delle mie fatiche. La presento e la dedico a Vostra Altezza non perché abbia qualche proporzione con lei, ma perché non sa uscir dalla mia penna cosa che più di questa possa sortir d'averla. Se, forse, m'inganno in riguardo allo stile, senza forse non m'inganno in riguardo alla materia. Nel descrivere il mio Cretideo ho preteso di aditare all'Imitazione un Principe, alla cui pietà e pudicizia anche gli ottimi s'inchinino...²⁶.

Cortesissimo Lettore

L'estremo desiderio ch'ho sempre avuto di scriver un'istoria, mi ha fatto componer una favola. Senza i favori de' gabinetti reali non si pon sapere i consigli, l'arti e i fini de gli uomini, e de' negozi, gradi; e senza questa cognizione l'istoria non è altro che un nudo e freddo racconto d'accidenti fortuiti, e quel ch'è peggio non nuovi, posciaché non mancano a gli antichi tempi gli esemplari di ciò che accade ne' nostri. Se ho fatto l'errore in ambir di scrivere un'istoria, ho patito il castigo con l'aver tolto a scriverla favolosa. Questo genere di componimento che Romanzo è chiamato da' moderni, è la più difficile (quando sia fatto a disegno dell'arte) e 'n conse-

24. P. D. Huet, *Traité de l'origine des romans* (1670), trad. it. a cura di R. Campagnoli e Y. Hersant, Einaudi, Torino 1977.

25. Battistini, Raimondi, *Retoriche e poetiche dominanti*, cit., p. 107. G. B. Manzini, *Il Cretideo*, Giacomo Monti, Bologna 1637. Il romanzo è dedicato *All'Altezza del Serenissimo Principe il Sig. Card. Di Savoia Suo Gloriosissimo Signore*. Tutte le citazioni sono tratte da questa prima edizione. Le pagine dell'apparato paratestuale sono prive di numerazione.

26. Manzini, *Il Cretideo*, cit., s.n.p.

guenza la più stupenda e gloriosa machina, che fabbrichi l'ingegno. È più nobile dell'istoria perché, operando co' medesimi fini e adoprando i medesimi stromenti, contien poi di vantaggio tutti i meriti della Poetica, la più laboriosa e nobil'operazione della quale è il regular la favola Epopeica, che di tutte l'altre, come la più eroica ed esemplare, così è la più riguardevole e la più maravigliosa. Egli supera la stessa Epopea, perché angustiato dagli obblighi dell'unità e delle austerità della tessitura di lei, non gode poi de' privilegi di lei che, abilitata a tante libertà, vivezze, numeri e ornamenti poetici, usa di vestirsi di que' fiori che in sì gran parte nascondono i difetti e le inegualità di quel sito, ov'eglino varieggiando e verdeggiando, lusingano e lussureggiano. S'egli è superiore all'Istoria e all'Epopea, argumentisi quel che sarà a tutte l'altre composizioni, sien drammatiche, o sien liriche, che di molto e di troppo più restano inferiori a queste. Ho amato, o Lettore d'informarti del fine che mi ha mosso ad elegger questa, più che altra spezie di componimento²⁷.

Nella dedica Manzini definisce l'opera «la più nobile, la più sudata», e «la più cara» delle sue «fatiche»: qualcosa di non proporzionato all'elevatezza del suo dedicatario, ma il massimo di quello che egli possa offrire. L'avvertenza al *Cortisissimo Lettore* parla però di intenzioni e convincimenti non poco divergenti. L'esordio, in genere piuttosto trascurato, motiva la sua opzione formale: l'impossibilità di accedere agli *arcana regni* – i segreti e i retroscena senza i quali il racconto storico rimane «nudo» e «freddo» resoconto di accidenti fortuiti – gli ha suggerito di dedicarsi più modestamente alla composizione di una *favola*, anzi di un'«istoria favolosa». Presentando la propria scelta come il prodotto di un «ingegno» che “fabbrica”, lo scrittore denuncia così una parziale sintonia con le precoci posizioni di Pona che nei *Discorsi* – s'è già detto – si era espresso a favore di una caratterizzazione “alta” del romanziere e del poema romanzesco, prodotto «dalla potenza dell'intelletto». Ma è con la notissima metafora della «machina» – occasione per reiterare, variandola, la terna di aggettivi presente nella dedica («la più nobile, la più sudata, la più cara») – che Manzini effettua lo scatto in avanti: «difficile», «stupenda» e «gloriosa», creando una *gradatio* ascendente, costituiscono dunque le prerogative di un genere nuovo, “moderno”, potente e vigoroso. Un genere superiore alla storiografia, di cui pure condivide «fini e stromenti», perché pienamente collocabile – quando fatto «a disegno dell'arte» – all'interno di quell'ancora solido e monopolistico sistema di codifica rappresentato dalla *Poetica* aristotelica; contiguo ad una «favola Epopeica» (o ad essa assimilabile) definita «eroica» ed «esemplare», «riguardevole» e «maravigliosa», il romanzo primeggia nei confronti del suo archetipo poiché ha l'obbligo di rispettare i medesimi vincoli (unità e austerità della tessitura) ma, e questo è ciò che lo pone in condizioni di superiorità, non gode poi dei suoi privilegi/ornamenti poetici (il verso e tutto il sistema retorico che ruota intorno ad esso). L'insieme di queste motivazioni strutturali (scelte contenutistiche, intreccio, scelte formali, stile...) finisce per porre il roman-

27. Ivi, s.n.p.

zo al vertice di un secolare sistema di generi, qui repentinamente sovvertito («tutte l'altre composizioni, sien drammatiche, o sien liriche, che di molto, e di troppo più restano inferiori a queste»), che aveva affondato le proprie radici all'interno di teorie aristoteliche variamente rese e interpretate: un'operazione non da poco, che viene però consapevolmente marginalizzata, in quanto posta all'interno dell'apparato paratestuale e dunque esclusa da un contesto di riflessione teorica.

La stretta, intima connessione iniziale tra “poema romanzesco” (quello di Giraldis Cinzio, per intenderci) e “romanzo barocco”, di cui si è sin qui trattato – anche se attraverso una severa selezione di testimonianze –, dice dunque molte cose sulle origini del moderno: racconta di una vicenda complessa e travagliata, della inizialmente cauta poi spregiudicata ricerca di un diverso equilibrio tra *auctoritas* e novità. E se è legittimo chiedersi se esiste una narrativa barocca dotata di caratteri propri e distinti da quelli della tradizione rinascimentale – che molteplici studi degli ultimi decenni hanno contribuito a definire nei suoi tratti peculiari – non si può non concordare con Asor Rosa quando, rispondendo affermativamente, interpreta però la spasmodica individuazione nel romanzo ariostesco di un illustre precedente del nuovo genere narrativo in prosa come un impulso e un limite, allo stesso tempo, alla nascita in Italia di una narrativa moderna, la «grande contraddizione» che caratterizza il nostro primo esperimento romanzesco: l'aver tentato, cioè, di «conquistare nuovi spazi alla letteratura, restando totalmente all'interno di un'ideologia del letterario, che continua a privilegiare al di sopra di ogni altro valore il “decoro”» e che, sia quando si oppone alla nascita del romanzo in Italia, sia quando sembra apparentemente assecondarla (trasmettendole il gusto del meraviglioso, ad esempio), «le dà vesti tali da stravolgerla e soffocarla nel breve volgere d'una stagione letteraria»²⁸. Con Manzini siamo, lo ricordo, nel 1637: il genere che rappresenterà la «moderna epopea borghese»²⁹ sta già dando, a quest'altezza cronologica, grandi prove di sé un po' in tutta Europa³⁰, e anche in Italia ha trovato validi paladini, ma non (ancora) un classe sociale in grado di eleggerlo depositario del proprio immaginario.

28. A. Asor Rosa, *La narrativa italiana del Seicento*, in *Letteratura Italiana*, diretta da A. Asor Rosa, vol. 3, *Le forme del testo*, II, *La prosa*, Einaudi, Torino 1984, pp. 746-7.

29. G. W. F. Hegel, *Estetica*, a cura di N. Merker, Einaudi, Torino 1997, t. II, p. 1223.

30. Il *Don Chisciotte* di Cervantes, ad esempio, era apparso in due parti rispettivamente nel 1605 e nel 1615.