

Res litteraria 28

Collana diretta da
Marco Corradini e Maria Teresa Girardi
(Università Cattolica del Sacro Cuore)

Comitato scientifico
Claudia Berra (Università degli Studi di Milano)
Valter Boggione (Università degli Studi di Torino)
Christian Del Vento (Università degli Studi di Pavia)
Francesco Ferretti (Università degli Studi di Bologna)
Laura Melosi (Università degli Studi di Macerata)
Simona Morando (Università degli Studi di Genova)

I testi pubblicati nella collana sono sottoposti a un processo di peer review che ne attesta la validità scientifica

Giuseppe Guarracino

«Sotto la corteccia di favola»

Biondi e il romanzo italiano del Seicento



Edizioni ETS



www.edizioniets.com

Il volume è stato pubblicato
con il contributo del Dipartimento
di Filologia, Letteratura e Linguistica dell'Università di Pisa
e del Corso di Dottorato in Italianistica dell'Università di Pisa

© Copyright 2026
Edizioni ETS
Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa
info@edizioniets.com
www.edizioniets.com

Distribuzione
Messaggerie Libri SPA
Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

ISBN 978-884677564-1
ISSN 2039-6562

SOMMARIO

INTRODUZIONE 7

Criteri di trascrizione 21

CAPITOLO I
VITA DI UN DIPLOMATICO 23
Da Lesina all'Inghilterra, attraversando Venezia (1573-1613) 26
Alla corte di Giacomo I e al servizio di Carlo Emanuele I di Savoia 30
Vent'anni londinesi e il ritiro ad Aubonne 35
Su alcune testimonianze dei contemporanei 39

CAPITOLO II
L'*EROMENA* 43
1. Un romanzo cavalleresco? 48
*L'intreccio dell'*Eromena 48
Aristotele, i suoi commentatori e un romanziere secentesco 52
Riprese cavalleresche e marche di genere 62
Un nuovo personaggio romanzesco? 71
Amore e politica 74
2. Storia, politica e romanzo nell'*Eromena* 82
La rielaborazione dei modelli storiografici e l'influenza della precettistica 82
Il vero e la finzione 93
Un romanzo esoterico? 98
Destino, stoicismo e limiti della conoscenza: la componente riflessiva 107
3. Prodromi alla definizione di un certo tipo di romanzo barocco 113

CAPITOLO III
LA *DONZELLA DESTERRADA* 117
1. Due romanzi a confronto: *Eromena* e *Donzella desterrada* 126
L'intreccio della Donzella desterrada 126
Rottura dell'unità e allargamento strutturale 133
Ancora sul cavalleresco 136

2. Vero storico e finzione letteraria: i travestimenti e le allusioni 142
La casata Vasa di Svezia (DD III 313-8) 145
Allusioni antispaniche: il Tingitano (DD I 105-33) 150
Ammettere l'anacronismo: il funerale del principe macedone (DD III 353-66) 152
Tra omaggio e autobiografia: Venezia, la Dalmazia e Coralbo 154
3. Vero storico e finzione letteraria: la finzione 157
Politica nella finzione 157
Nuove forme del romanzesco 165
4. Un'opera di propaganda? 169

CAPITOLO IV
IL *CORALBO* 171
1. Un romanzo incompiuto 172
L'intreccio del Coralbo 172
Un racconto retrospettivo 179
2. L'addio al romanzo 183
Il ritorno della tradizione: tra Ariosto e il meraviglioso 183
Squarciare il velo della finzione (C III 271-9) 193
3. Le ragioni del commiato 199

CAPITOLO V
BIONDI E IL ROMANZO SECENTESCO ITALIANO (1624-1640) 201
1. Sulla ricezione dei romanzi di Biondi: le raccolte di detti e sentenze 202
Giorgio Graziani e Vincenzo Armanni 202
2. Un modello per il nuovo genere 206
Per una storia del romanzo italiano di primo Seicento (1635-1639) 208
Verso il 1640 233

Bibliografia 251

INTRODUZIONE

Ignorata dalle grandi teorie del romanzo, tralasciata negli affreschi teorico-riflessivi e trascurata dalle più importanti ricostruzioni storiografiche, la fioritura romanzesca della prima metà del XVII secolo gode di poca fortuna[1]. Ad eccezione del *Don Chisciotte*, nell'interpretazione complessiva della narrativa occidentale i romanzi di questa stagione sembrano essersi ritagliati tutt'al più un piccolo spazio: quello di mezzo di contrasto, utile a illuminare altre fasi, quasi sempre future, della storia lunga della forma romanzesca. Lo si nota chiaramente se si osserva la letteratura secondaria dedicata al genere in Francia e in Inghilterra, nella quale il romanzo secentesco assume una precisa funzione ancillare: viene studiato in quanto ultima propaggine del *roman/romance* per essere contrapposto allo sviluppo della *nouvelle* francese tardo-secentesca e al *novel* del Settecento inglese.

Con diverse formule, la coppia antitetica *roman-romance/nouvelle-novel* si ritrova in molti saggi sulle origini del romanzo moderno, come i lavori di Lennard J. Davis, J. Paul Hunter, Michel McKeon, e di Riccardo Capoferro per la narrativa anglofona[2]; e di Arnaldo Pizzorusso, Frédéric Deloffre e Camille Esmein-Sarazzin per l'area francofona[3]. Si tratta di interpretazioni che risentono della forte continuità del genere nelle letterature in esame,

[1] Mi riferisco, ovviamente, a pilastri della riflessione sul romanzo, come G. LUKÀCS, *Teoria del romanzo*, a cura di G. Raciti, Milano, SE, 2011; M. BACHTIN, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 2001; E. AUERBACH, *Mimesis*, Torino, Einaudi, II, 2021; I. WATT, *Le origini del romanzo borghese. Studi su Defoe, Richardson e Fielding*, Milano, Bompiani, 1990: ma anche a più recenti e assai stimolanti letture complessive come T.G. PAVEL, *Le vite del romanzo*, a cura di M. Rizzante, Milano-Udine, Mimesis, 2015 e G. MAZZONI, *Teoria del romanzo*, Bologna, il Mulino, 2011.

[2] Rispettivamente: L.J. DAVIS, *Factual Fictions: The Origins of the English Novel*, New York, Columbia University Press, 1983; J.P. HUNTER, *Before Novels. The cultural Context of Eighteenth-Century English Fiction*, New York-London, Norton & Company, 1990; M. MCKEON, *The origin of the English Novel. 1600-1740*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1987; R. CAPOFERRO, *Novel. La genesi del romanzo moderno nell'Inghilterra del Settecento*, Roma, Carocci, 2021.

[3] A. PIZZORUSSO, *Le poetiche del romanzo in Francia (1600-1685)*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1962; F. DELOFFRE, *La Nouvelle en France à l'Âge classique*, Paris, Didier, 1967; C. ESMEIN-SARRAZZIN, *L'Essor du roman. Discours théorique et costitution d'un genre littéraire au XVIIe siècle*, Paris, Champion, 2008.

nelle quali le tappe dell'evoluzione del romanzo appaiono, se non apertamente scandite, comunque visibili e interpretabili. Diverso, invece, è il caso della nostra storia letteraria, nella quale l'esaurirsi della stagione romanzesca barocca, com'è noto, coincise con una lunga pausa dei letterati italiani dal romanzo, redivivo ma ormai sotto mutate forme solo a partire dagli ultimi decenni del XVIII secolo. La presenza di una cesura tra il romanzo italiano secentesco e il romanzo italiano moderno, paradossalmente, avrebbe potuto fornire ai critici italiani un'importante opportunità ermeneutica: la possibilità di leggere il romanzo secentesco *iuxta propria principia*. Un cammino intrapreso, a partire dagli anni Settanta del Novecento, da una nutrita serie di interventi, ai quali va riconosciuto il merito di aver riportato alla luce un'intera tradizione cancellata dalla *damnatio memoriae* sette-ottocentesca, e di aver messo al centro del dibattito il problema della prosa romanzesca nella stagione barocca. Poi, però, la tentazione di incasellare il genere nell'evoluzione delle forme narrative ha decisamente preso il sopravvento. Di conseguenza, a eccezione di alcuni lavori ben documentati e di precise ricostruzioni storico-letterarie, tra le quali spicca un recente lavoro di Simona Morando[4], anche negli studi italiani degli ultimi anni si assiste prevalentemente a due tipologie di incomprensione critica: da un lato, la tendenza, giustamente biasimata da Clizia Carminati in un suo intervento, a leggere i romanzi barocchi «come fossero una sorta di *novel ante litteram*», andando alla ricerca di un presunto «abbandono alla *fictio*» e di un progressivo approfondimento «*della* psicologia dei personaggi»[5]; dall'altro, la propensione, sotterraneamente pregiudiziale, a leggere i romanzi secenteschi ricercando le presunte mancanze del genere, ritenuto inadeguato e in un certo senso responsabile della lentezza dell'affermazione in Italia della forma romanzesca. Fondativo per quest'ultimo approccio mi pare sia stato un contributo di Alberto Asor Rosa, *La narrativa italiana nel Seicento*, nel quale il romanzo barocco italiano è interpretato soprattutto alla luce di ciò che non è diventato, al punto da essere esplicitamente definito «l'anello mancante nell'evoluzione della nostra narrativa»[6]. Conclusione quantomeno ingiusta,

[4] S. Morando, *Una storia minore del romanzo in Italia: il Seicento*, in *Il romanzo in Italia. I. Forme, poetiche, questioni*, in *Il romanzo in Italia*, a cura di G. Alfano e F. De Cristofaro, Roma, Carocci, 2019, pp. 83-102: p. 84.

[5] C. Carminati, *Romanzo storico secentesco*, «Studi secenteschi», LVIII (2017), pp. 35-56: p. 56.

[6] A. Asor Rosa, *La narrativa italiana del Seicento*, in *Letteratura italiana*, diretta da Id., III, 2, *Le forme del testo. La prosa*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 715-757.

soprattutto se si riflette sul fatto che i romanzi italiani di primo Seicento sono in tutto e per tutto simili ai corrispettivi francesi (senza che vi sia un effettivo ritardo del romanzo italiano, come ha ben mostrato Quinto Marini), e che proprio le due tradizioni godono di grande successo in tutta Europa, prima che il romanzo francese, per le condizioni interne a quel panorama letterario, introduca la svolta delle *nouvelle historique*[7].

Queste dissonanze interpretative derivano, innanzitutto, dalla percezione, comune a tutti gli interpreti della narrativa secentesca, della presenza di uno scarto dalla tradizione precedente e, in seconda battuta, dal ruolo egemone che, a partire dalla seconda metà del XVIII secolo, il *novel* ha avuto nell'evoluzione del romanzo[8]. Mentre il primo riconoscimento ha spinto a leggere il romanzo secentesco come un'esperienza di innovazione nella storia delle forme, il successo del *novel* ha condizionato tanto profondamente gli interpreti da invitarli a considerare quelle innovazioni come anticipazioni del *novel* stesso. Da qui, la ricerca del racconto della vita privata di individui qualunque, dell'emancipazione dalle regole di stile, dell'indebolimento del sistema interpretativo allegorico, dell'estensione del narrabile (soprattutto alla sfera dell'interiorità), insomma della *mimesis* seria della vita quotidiana[9]. E la frustrazione dovuta al fatto che queste istanze risultano assai lontane dai contenuti fondanti e dalle proposte ravvisabili nel romanzo barocco.

Se è vero che i principî del *novel* sono altri rispetto alle innovazioni della narrativa di finzione di primo Seicento, è però altrettanto vero che ciò non ridimensiona l'importanza e la dignità di quest'ultime. Da un lato, perché è difficile ignorare che, sia in Francia sia in Inghilterra, gli scrittori di *nouvelle/novel* mostrano di aver utilizzato il romanzo barocco come pietra di paragone del nuovo stile, identificando le caratteristiche del nuovo scenario romanzesco in contrasto con il precedente[10]; dall'altro, perché, a ben guardare, il barocco narrativo sembra aver introdotto alcuni elementi la cui importanza, nella storia europea delle forme e delle svolte interne al genere romanzesco, potrebbe rivelarsi più significativa di quanto ritenuto fino a questo momento. Mi riferisco a innovazioni tecniche, legate alla rifunzionalizzazione di vecchie modalità di racconto già tipiche delle precedenti tradizioni del

[7] Q. MARINI, *La prosa narrativa*, in *Il tardo Cinquecento e il Seicento*, in *Storia della letteratura italiana*, a cura di E. Malato, Roma, Salerno editrice, 1998, pp. 989-1056: p. 989.

[8] Sull'ascesa del *novel* si veda MAZZONI, *Teoria del romanzo*, pp. 104-106.

[9] Ricalco le tappe delineate da Guido Mazzoni nel capitolo di *Teoria del romanzo* dedicato alla nascita del romanzo moderno (ivi, pp. 195-245).

[10] Si veda ivi, pp. 97-98 (a cui rimando anche per l'ampia bibliografia).

romance (i racconti secondi del romanzo ellenistico, l'*entrelacement* cavalleresco), e all'integrazione nella forma romanzesca di strumenti propri di altre tradizioni, letterarie (la storiografia e la tragedia, su tutte) e non letterarie (si pensi, ad esempio, alla massiccia presenza nei romanzi secenteschi di lettere fittizie, fino a veri e propri romanzi epistolari come *L'esploratore turco* di Giovanni Paolo Marana, e all'enorme fortuna che il romanzo epistolare avrà nell'Inghilterra settecentesca). Ma penso soprattutto alle tracce di un cambiamento epistemico dell'idea di letteratura, o se vogliamo a un nuovo posizionamento della *fictio* nel sistema conoscitivo occidentale, a inizio Seicento ormai differente dal secolo precedente, dopo le discussioni sollevate dalla riscoperta della *Poetica* aristotelica.

A tal proposito, l'insegnamento più interessante che può trarre dallo studio del romanzo secentesco chi ambisse a ripensare alla teoria del romanzo risiede, a mio avviso, in una significativa mutazione, nella storia della narrativa occidentale moderna, della contrapposizione aristotelica tra l'universalità della poesia e il particolarismo della storia.

Questo il celebre passo con cui Aristotele, distinguendo le sfere di appartenenza del discorso poetico e del discorso storiografico, condizionò a lungo la percezione epistemica della letteratura:

> Il compito del poeta è questo: non il dire le cose che sono avvenute, bensì quali sarebbero potute avvenire, ossia quelle possibili secondo il verisimile o il necessario. Ché, lo storico e il poeta non differiscono per il fatto di dire cose in versi o non in versi (infatti, gli <scritti> di Erodoto si potrebbero mettere in versi, non per nulla di meno si tratterebbe di una certa storia, con versi o senza versi), ma differiscono per questo, per il fatto cioè di dire, il primo le cose che sono avvenute, il secondo quali sarebbero potute avvenire.
>
> Per questo, la poesia è affare più filosofico e più serio della storia: giacché la poesia dice piuttosto le cose universali, mentre la storia quelle individuali. È universale che a una persona di una certa qualità capiti di dire o di fare secondo il verisimile o il necessario determinate cose di una certa qualità: al che mira la poesia imponendo dei nomi; è invece un individuale che cosa fece o che cosa subì Alcibiade[11].

Si tratta di uno dei *loci* più discussi della *Poetica*. Un'interpretazione del brano fondamentale nel dibattito cinquecentesco è contenuta in un altro famoso passo, tratto questa volta dai *Discorsi del poema eroico* di Torquato Tasso:

[11] ARISTOTELE, *Poetica*, in ID., *Retorica e poetica*, a cura di M. Zanatta, Torino, UTET, 2006, pp. 587-670: p. 607 [1451b, 1-10].

Quello che principalmente costituisce e determina la natura della poesia, e la fa dall'istoria differente, non è il verso, come dice Aristotele (perché facendosi in versi l'istoria d'Erodoto non sarebbe meno istoria), ma è il considerare le cose non come sono state, ma in quella guisa che dovrebbono essere state, avendo riguardo più tosto all'universale che alla verità de' particolari[12].

Attualizzando un po' il dettato tassiano è possibile sostituire la categoria di poesia con quella di letteratura, anzi in questo preciso contesto sarebbe persino più indicata la categoria di narrativa, dal momento che Tasso sta riflettendo sui confini discorsivi del perfetto poema eroico (la cui natura, lo si ricordi, è «l'imitazione di azione illustre grande e perfetta, fatta narrando»), nella gerarchia dei generi del secondo Cinquecento il più alto esempio di operazione letteraria[13]. Potremmo dire, dunque, che la poesia in generale, e in particolare quella specifica branca che si occupa di rappresentare il mondo raccontando, è lo spazio del *poter essere*, mentre la storia, legata al dato fattuale, è lo spazio deputato al racconto delle cose *come sono* (o meglio del *come sono state*). Questo principio non ha valore normativo, non serve cioè a escludere dal campo della poesia le opere che mescidano storia e finzione, come mostra proprio la riflessione tassiana, che fa della storicità della materia uno dei tratti fondanti dell'idea di poema che la anima. Ciò che soggiace a questa concezione della *fictio* è che essa sia il campo del «verisimile»: il poeta può (anzi, per Tasso deve) servirsi di soggetti storici, e può anche essere costretto a raccontare circostanze realmente avvenute, a condizione però che riduca «il vero e i particolari dell'istoria al verisimile e all'universale, che è proprio dell'arte sua»[14]. Ricercando sempre più una poesia che tendesse al vero – operazione che dalla *Liberata* porta alla composizione della *Gerusalemme Conquistata* – lo stesso Tasso corresse queste affermazioni ponendo sempre più il dato storico come oggetto precipuo della poesia. Ma il vero della *Gerusalemme conquistata* è comunque universale, non intacca il presupposto aristotelico dell'universalità della poesia.

Ebbene, a inizio Seicento, negli ambiti prossimi alla narrativa in versi, alla storiografia e al romanzo, le equivalenze letteratura/universalità e storia/particolarità tendono a sfaldarsi. In Italia, per quanto riguarda il romanzo, una esplicita manifestazione di un simile atteggiamento è contenuta

[12] T. TASSO, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di L. Poma, Roma-Bari, Laterza, 1964, p. 117.
[13] Ivi, p. 71.
[14] Ivi, p. 122.

nella più importante dichiarazione programmatica del genere: la prefazione del *Cretideo*, romanzo di Giovan Battista Manzini, pubblicato a Bologna nel 1637. Vi si legge:

> Questo genere di componimento che romanzo è chiamato da' moderni è la più difficile (quando sia fatto a disegno dell'arte) e 'n conseguenza la più stupenda e gloriosa machina che fabbrichi l'ingegno. È più nobile dell'istoria perché, operando co' medesimi fini e adoprando i medesimi stromenti, contien poi di vantaggio tutti i meriti della poetica, la più laboriosa e nobile operazione della quale è il regolar la favola epopeica, che di tutte le 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[15].

Manzini rovescia alcuni celebri postulati aristotelici per sancire la superiorità della scrittura romanzesca rispetto alla storiografia e al poema epico. Il primato del romanzo, infatti, è qui ricondotto ai limiti a cui Manzini ritiene sottoposto il genere: a fronte degli stessi fini e degli stessi strumenti della storia, l'obbligo di rispettare le regole della costituzione della favola avanzate dalla *Poetica* aristotelica («l'unità e l'austerità della tessitura»); a fronte degli stessi obblighi della poesia epica, l'impossibilità di servirsi dei versi («i numeri et ornamenti poetici»). In questo modo, Manzini smentisce l'assunto tassiano che nega l'esistenza di una differenza di genere tra epica e romanzo[16]; valorizza la scelta della prosa in quanto elemento che procura maggiori difficoltà al poeta (e dunque permette di manifestare al massimo il suo ingegno); e stabilisce una corrispondenza di fini e strumenti con la storia, in opposizione con quanto sostenuto da Aristotele e da quasi tutti i suoi commentatori cinquecenteschi, tra i quali Francesco Robortello, Ludovico

[15] G.B. MANZINI, *Il Cretideo del cavalier Gio. Battista Manzini Consecrato all'altezza del Sereniss. Principe il Sig. Card. Di Savoia*, in Bologna, per Giacomo Monti, 1637. La prefazione è commentata a pp. 101-114 di G. RIZZO, *Tra 'Historia' ed 'Epopea': sondaggi sui romanzi secenteschi*, in *Sul romanzo secentesco*. Atti dell'incontro di studio di Lecce (29 novembre 1985), a cura di ID., Galatina, Congedo, 1987, pp. 101-121. In queste pagine, Rizzo polemizza con l'interpretazione data agli spunti teorici di Manzini da Asor Rosa (ASOR ROSA, *La narrativa italiana del Seicento*, p. 737).

[16] Sono le note tesi contenute nei *Discorsi dell'arte poetica* e poi nei *Discorsi sul poema eroico*, con le quali Tasso polemizza con le tesi di Giraldo Cinzio, il quale aveva sostenuto nel *Discorso intorno al comporre dei romanzi* (1554) che i romanzi cavallereschi appartenessero a un genere differente dall'epica e sconosciuto ad Aristotele (cfr. TASSO, *Discorsi dell'Arte poetica e del poema eroico*, pp. 32-40 e pp. 130-144).

Castelvetro, Torquato Tasso e Iacopo Mazzoni. A tal proposito, è interessante sottolineare che, secondo Manzini, il primato del romanzo non è causato dalle maggiori libertà che il poeta assume rispetto allo storico, e cioè dall'operazione di universalizzazione del dato evenemenziale che rende, per Aristotele, la poesia più filosofica della storia, e dunque più importante[17]. La superiorità è da ricondurre agli ostacoli propri del genere, i quali fanno del romanzo una «stupende a gloriosa» operazione ingegnosa.

Questo agonismo romanzo/storia dipende soprattutto dal diverso peso conoscitivo assunto dalla storia nelle discussioni teoriche del tempo. Per verificarlo, si può partire proprio dalla prefazione del *Cretideo*. Come ha notato Gino Rizzo, infatti, le affermazioni manziniane contestano le posizioni espresse da Agostino Mascardi, autore nel 1636 di un importante trattato di storiografia, *L'Arte historica*, nel quale è formulata una promozione della scrittura storica, soprattutto a discapito dell'epica e del romanzo[18]. Mascardi però può sancire il primato della storia soltanto affermando un'idea della storiografia che si apre ai campi espressivi della poesia, come prova la categoria del *verisimile vero*, coniata per rendere conto della possibilità dello storico di ricostruire gli eventi, anche a costo di congetturare sul dato evenemenziale[19]. Sebbene non sia tematizzato da Mascardi, si tratta di un parziale sconfinamento della storia nei territori universaleggianti della poesia. A una storia universale guarda, a sua volta, uno dei principali idoli polemici di Mascardi, Virgilio Malvezzi, quando, discutendo del peculiare statuto delle concioni[20], afferma che «non ha l'uomo da negligere quello che aveva ad essere per voler solo sapere quello ch'è stato», e cioè che lo storico deve cogliere la verità assoluta anche a costo di falsificare l'evento raccontato[21].

[17] ARISTOTELE, *Poetica*, IX, [1451b], p. 607.

[18] RIZZO, *Tra 'Historia' ed 'Epopea'*, p. 102. L'opera è A. MASCARDI, *Dell'Arte historica*, Roma, presso Giacomo Facciotti, 1636.

[19] Ivi, pp. 258-250. Il passo, come la seguente citazione malvezziana, sono commentate da Eraldo Bellini in E. BELLINI, *Agostino Mascardi tra 'ars poetica' e 'ars historica'*, Milano, Vita e pensiero, 2002, a cui rimando (in particolare si vedano i capitoli *Mascardi, Iacopo Mazzoni e il falso dei poeti* e *Ars historica e ars poetica*, rispettivamente pp. 135-164 e pp. 179-198, a cui queste pagine devono molto).

[20] Si tratta dei discorsi che lo storico, elaborandoli sul proprio scrittoio, fa pronunciare ai personaggi storici. Un problema assai sentito dai teorici della storiografia secentesca, e che lo stesso Mascardi discute nel secondo capitolo del quinto trattato dell'*Ars historica*, accettandone la legittimità (Cfr. MASCARDI, *Arte historica*, pp. 435-465).

[21] V. MALVEZZI, *Introduzione al racconto De' principali successi accaduti sotto il comando del potentissimo re Filippo Quarto libro primo*, in Roma, per gli Eredi del Corbelletti, A2*r*.

Ancora più spregiudicato è il romanziere ligure Anton Giulio Brignole Sale, che prende posizione sui limiti della poesia e della storia in una raccolta di discorsi politici, il *Tacito aburrattato* (1643). Affrontando il tema dalla prospettiva della storia e discutendo dei confini discorsivi che la riguardano, Brignole solleva la questione parafrasando apparentemente Aristotele:

Il Poeta in ciò s'avanza sullo Storico, che le cose ch'egli ha per suo proprio ogetto sono quali dovriano essere per esser perfettissime nel loro genere, et insomma Idee. All'incontro questi tal' le tratta quali sono, cioè a dire per lo più congionte a quella imperfettione che con seco porta, quasi per necessità, il non esser disunite dalla materia[22].

Lascia però intendere che lo storico deve approfittare delle occasioni speculative che gli pone la realtà, anche a costo di inventare quanto scrive:

Onde fia ventura somma dello Storico quallora il fatto stesso gli presenta alcun sogetto che habbia nel suo genere quella eccellenza dalla verità reale, che a gran pena nel Poema sa alle attioni sue l'artefice prestar fingendo coll'intelletto; cosa che sì come tanto è più pregiata quanto avviene più di rado, così deve il buono Istorico abbracciarla, esaminarla, e non lasciarlasi di mano uscire senza haverla a parte a parte tutta distinta[23].

E dopo aver passato in rassegna e superato il *verisimile vero* mascardiano, conclude postulando un uso ancora meno codificato e ancora più libero, nel quale la storia può servirsi del verisimile della poesia alla luce del *topos* del giusto errore:

Sù: consentasi che tutti i verisimili sian solamente arredi di Poesia. E egli perciò che da costei, sì come da amorevole sirocchia, per render col diletto l'utile più saporito, non sia lecito allo Storico di toglier tratto tratto in prestito gli adornamenti, sol che ne usi per tal modo ch'ella venga ad abbellirsene, non travisarsene? Ma quando anche non potesse senza errare metter piè lo Storico oltre i suoi confini: or chi non sa che ogni mestiere ha certi suoi errori così nobili e così gentili, che il commetterli e l'amarli è sommo pregio dello Artefice, più assai che s'egli andasse dietro a' soliti precetti dell'arte sua?[24]

[22] A.G. Brignole Sale, *Tacito Abburattato. Discorsi politici e morali*, a cura di D. Varini, in *Il Buratto ed il punto. Concettismo, retorica, e pittura fra Genova e Bologna 1629-1652*, a cura di M. Pieri e D. Varini, Trento, La Finestra, 2006, pp. 74-75.

[23] *Ibidem.*

[24] Ivi, p. 79.

Com'è stato mostrato da Claudio Scarpati e da Eraldo Bellini questo allargamento dei confini discorsivi dell'*ars historica* procede parallelamente all'emersione di una nuova interpretazione dell'*ars poetica*[25]. In contrapposizione con la linea aristotelica e tassiana che vede la poesia come «imitazione rappresentativa del reale», si diffonde tra Cinque e Seicento un'altra tesi, che si rifà soprattutto alle teorie espresse da Iacopo Mazzoni nella *Difesa di Dante* (1587), il quale riteneva che la facoltà precipua della poesia fosse l'«imitazione fantastica», ovvero una rappresentazione di immagini mentali senza contatto con la realtà esterna. La letteratura così nel corso del Seicento italiano si allontana da qualsiasi principio di veridicità («ha il falso e la bugia per soggetto», scrive Mazzoni)[26], e il suo statuto si avvicina alla persuasione della retorica, da cui dipende la specifica attenzione all'*elocutio* di tanta poesia secentesca, anche di stampo narrativo[27].

Il passaggio a una storia più universale e a una letteratura che tende di più alla *fictio* non è tuttavia l'unica modalità di sviluppo del Barocco letterario, che in altri contesti fa interagire storia e finzione, e particolare e universale, in modi differenti. Esiste, del resto, un'ampia zona grigia nella quale la stessa appartenenza di un'opera all'*ars historica* o all'*ars poetica* è di difficilissima attribuzione[28]. Nell'ambito del romanzo, assumendo un'ottica europea e passando dalle dichiarazioni programmatiche alle prassi letterarie, uno dei generi più interessanti è il romanzo a chiave, ossia il romanzo che per statuto mischia episodi di invenzione con episodi storici, trasfigurando i dati fattuali all'interno della trama. Troppo spesso ridotto negli studi critici a una riproposizione del verisimile tassiano o alla volontà di fornire un'attestazione di storicità che servirebbe a legittimare l'utilizzo del dispositivo romanzesco, nei suoi esiti maggiori il romanzo a chiave formula principî diversi da quelli dominanti nei dibattiti del tardo Cinquecento, ma anche dall'imitazione ica-

[25] Oltre a BELLINI, *Agostino Mascardi tra 'ars poetica' e 'ars historica'*, si veda C. SCARPATI, *Invenzione e scrittura. Saggi di letteratura italiana*, Milano, Vita e pensiero, 2005, in particolare il saggio *Tra Rinascimento e Barocco*, pp. 229-241. Il saggio sintetizza questioni affrontate in molti lavori di Scarpati, a partire da *Icastico e fantastico. Iacopo Mazzoni tra Tasso e Marino*, in ID., *Dire la verità al principe. Ricerche sulla letteratura del Rinascimento*, Milano, Vita e pensiero, 1987 e da ID. e E. BELLINI, *Il vero e il falso dei poeti. Tasso, Tesauro, Pallavicino, Muratori*, Milano, Vita e pensiero, 1990.

[26] I. MAZZONI, *Della difesa della* Commedia *di Dante*, a cura di L. Businarolo, S. Petri e C. Moreschini, III, Cesena, Società di Studi Romagnoli, 2019, p. 32.

[27] Su questo passaggio si veda SCARPATI, *Invenzione e scrittura*, pp. 232-233.

[28] Cfr. in particolare C. CARMINATI, *Narrazione e storia nella riflessione dei romanzieri secenteschi*, in *Narrazione e storia tra Italia e Spagna nel Seicento*, a cura di Ead. e V. Nider, Trento, Università degli studi di Trento, 2007, pp. 37-109.

stica di Mazzoni. L'*Argenis* (1621) di John Barclay, unanimemente riconosciuta come l'opera fondativa e il capolavoro di questa tipologia romanzesca, accoglie tra le sue maglie i dati fattuali degli eventi storici travestendoli nel discorso finzionale non per universalizzare il dato storico, ma per discutere e analizzare nei dettagli quanto trasposto. Fonda, cioè, l'ibridazione tra letteratura e finzione, nelle sezioni in cui traveste la storia, su un principio allegorico *sui generis*: un'allegoria nella quale l'interpretazione passa da un referente preciso a un altro referente preciso, e non da un referente particolare a un concetto universale. Il romanzo a chiave sancisce la possibilità della letteratura di ospitare *la particolarità della storia*, ossia di allargare lo spettro del dicibile a *ciò che è stato* al di là di *ciò che potrebbe essere*, uno spazio fino a quel momento precluso alla *fictio*[29]. Proprio rifacendosi a questa presunta capacità della letteratura di ospitare questo peculiare vero storico, del resto, i romanzieri francesi degli anni Settanta del Seicento giustificheranno la scelta di smettere di mascherare nel racconto gli eventi pubblici e gli attori principali della storia europea per rivolgersi, a loro dire storicamente, alla vita privata di quegli individui[30]. Il passaggio, per quanto preliminare, mi sembra di grande importanza nella storia del romanzo, perché testimonia una dichiarata attenzione al particolare, nuova per la narrativa di finzione, sebbene si tratti di un'operazione, è bene sottolinearlo, ancora legata a principî letterari dominati dalla *bienséance* e dallo *Stiltrennung* (la vita dei nobili da raccontare in stile alto, e non la medietà, anche stilistica, del *common man*).

Connessa a questa idea della *fictio* è il tipo di storicità che pervade alcuni romanzi barocchi. Come mostra l'esempio di Barclay, infatti, l'attenzione di una parte importante dei romanzieri europei d'inizio Seicento è prestata al loro presente. In questi romanzi, la letteratura serve a interrogarsi sul mondo, sugli eventi che incidono nella storia, talvolta persino sulle possibilità d'intervento nella realtà pubblica, per quanto questa dimensione assuma spesso o la forma dell'analisi del comportamento dei grandi o quella degli ammaestramenti da consegnare ai principi. Si tratta di una connotazione analitica e politica che spinge a distinguere la tipologia di particolare del

[29] Su questa fase della (prei)storia dell'estetica si vedano F. Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino, Einaudi, 2007, pp. 55-67 e, sebbene incentrato soprattutto sul contesto inglese, M. Mckeon, *Politics of Discourse and the Rise of the Aesthetic in Seventeenth-Century England*, in *Politics of Discourse. The Literature and History of Seventeenth-Century England*, edited by K. Sharpe e S.N. Zwicker, Berkley-Los Angeles, University of California, 1987, pp. 35-52.

[30] Cfr. I. Williams, *The Idea of the Novel in Europe, 1600-1800*, London, Macmillan, 1978, pp. 69-84.

romanzo barocco da quello presente nella novella, il genere per eccellenza legittimato all'espressione della particolarità[31]. La differenza è attenuata, ovviamente, dall'intreccio propulsivo che da sempre caratterizza le due forme, i cui fili si aggrovigliano ancora di più proprio nel XVII secolo: verrebbe da dire a parziale conferma di un momento cruciale per la formulazione delle tendenze narrative che verranno.

A fronte di un panorama tanto stimolante, che invita a riprendere con entusiasmo lo studio della narrativa barocca, bisogna riconoscere che ancora tanto è da fare per inquadrare nel giusto contesto la produzione romanzesca del Seicento europeo. Un problema tanto più vivo per la prosa narrativa italiana, che risulta, se non terra vergine, ancora territorio fotografato soltanto in modo parziale e discontinuo. Alla cronica mancanza di edizioni di romanzi secenteschi, lamentata fin dagli studi degli anni Settanta, e oggi in parte compensata dalla possibilità di attingere con maggiore velocità ai testi grazie all'ingente offerta di digitalizzazioni, si aggiunge la poca attenzione critica riservata alle singole opere di questa stagione, sia per quanto riguarda gli aspetti formali, sia per quanto riguarda gli aspetti tematico-contenutistici. Appare ancora valido, in fondo, il doppio monito di uno dei principali padri della tradizione di studi sul romanzo barocco italiano, Davide Conrieri, il quale nell'ormai lontano 1974 avvertiva:

> Il modo più fecondo per intendere le opere dei romanzieri secenteschi mi sembra che consista nel porle non solo «nella prospettiva di una storia della cultura» […] ma, più precisamente, nella prospettiva di una storia della cultura letteraria: vedendo cioè in esse non solo dei documenti – attivi e passivi ad un tempo – di gusto e di sensibilità, ma anche il risultato di una specifica volontà letteraria e dell'accettazione di determinate convenzioni formali.
>
> Un'altra esigenza che mi pare vada tenuta presente nello studio dei romanzi barocchi è quella di procedere ad una ricostruzione individuante e organica delle opere esaminate, ed eventualmente dei profili degli scrittori[32].

È proprio di questi principî che tiene conto il presente lavoro, dedicato a uno dei più importanti romanzieri del Seicento: Giovan Francesco Biondi, indicato da più parti, sia tra i contemporanei sia tra gli studiosi moderni, quale fondatore della stagione del romanzo italiano del Seicento. La scelta di privilegiare un singolo autore di questa stagione, tuttavia, non va intesa come

[31] Sulla novella come campo del particolare si veda MAZZONI, *Teoria del romanzo*, p. 100.

[32] D. CONRIERI, *Il romanzo ligure dell'età barocca*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», IV (1974), 3, pp. 925-1139: p. 930.

una rinuncia a descrivere il fenomeno romanzesco nella sua interezza. La speranza è che lo studio dei romanzi di Biondi permetta non solo di colmare una lacuna nel panorama critico del barocco italiano, restituendo all'epoca uno dei suoi principali prosatori, ma anche di cogliere gli elementi di novità che la narrativa italiana, senza ombra di minorità rispetto alle letterature coeve, introdusse in questo primo rinnovamento europeo della forma romanzo.

Per restare fedeli al monito di Conrieri, ho scelto di riservare pari attenzione ai tre romanzi pubblicati da Biondi – L'*Eromena* (1624), la *Donzella Desterrada* (1627) e il *Coralbo* (1632) –, opere che formano una trilogia, se non già nelle intenzioni dell'autore al momento della pubblicazione del primo romanzo (sebbene niente faccia presumere il contrario), come avremo modo di vedere sicuramente ben presente nella sua mente al momento della pubblicazione del secondo. Ai capitoli dedicati ai tre romanzi, ho ritenuto utile premettere una vita dell'autore, necessaria ad aggiornare l'ormai datato profilo tracciato da Gino Benzoni, e a collocare preliminarmente Biondi nel corretto contesto politico, ideologico e sociale in cui visse, dal momento che le scelte politico-religiose da lui compiute – dalla volontà di abbracciare la religione riformata alla conseguente decisione di ritirarsi a Londra per buona parte della sua vita – influenzarono fortemente la sua produzione letteraria[33]. Al contempo, però, la convinzione che questa produzione letteraria possa rivelarsi utile a illuminare le caratteristiche dell'intero genere mi ha spinto a mettere a confronto i tratti desunti dalle sue opere con altri romanzi della prima parte del secolo, così da fornire una piccola storia del genere nella sua iniziale (e più propulsiva) fase.

Nello specifico, il II capitolo, dedicato all'*Eromena*, si concentra in una prima parte sui rapporti che l'opera intrattiene con la codificazione aristotelica e la tradizione eroico-cavalleresca, per osservare la manipolazione sotterranea che il romanzo mette in atto modificando dall'interno le convenzioni senza porsi apertamente in contrasto con esse[34]. Dal confronto emergono i preponderanti contenuti politici dell'opera, analizzati anche alla luce delle tecniche narrative e dei principî strutturali ereditati dalla tradizione e rifunzionalizzati. In una seconda sezione, particolare attenzione è dedicata al riuti-

[33] G. BENZONI, *Giovanni Francesco Biondi. Un avventuroso dalmata del '600*, «Archivio veneto», 80 (1967), pp. 19-37, poi confluito nella voce dedicata a Biondi nel X volume (1968) del Dizionario biografico degli italiani (da ora in poi DBI).

[34] Sull'aristotelismo barocco cfr. il classico M.G. MORPURGO-TAGLIABUE, *Aristotelismo e Barocco* (1956), in ID., *Anatomia del barocco*, Milano, Aesthetica, 2002.

lizzo di formule e stilemi codificati dal racconto storiografico. Si tratta di una delle novità introdotte da Biondi nella forma romanzo, e che è facile accostare alla pervasiva presenza nell'opera di spunti provenienti dalla trattatistica politica coeva, i quali contribuiscono ad attualizzare il discorso romanzesco, sollevando e adattando al racconto di finzione i pressanti problemi dell'Europa di primo Seicento. Da qui, il bisogno di rileggere nell'*Eromena* il rapporto tra riflessione e racconto, così come quello tra finzione e verità storica, mettendo in discussione anche alcune ipotesi critiche date finora per assodate.

Un'indagine esaustiva dei rapporti tra verità e finzione è presente anche nel terzo capitolo, dedicato alla *Donzella desterrada*. Prima però ampio spazio è destinato a un confronto strutturale, tematico e stilistico tra questo secondo romanzo e l'*Eromena*. Ciò permette non solo di ricostruire l'evoluzione dell'*usus scribendi* del romanziere, ma anche di collocare la *Donzella desterrada* in una precisa polemica letteraria, che Ezio Raimondi ha mostrato assai importante nel panorama letterario italiano di primo Seicento: la polemica sugli indirizzi laconici della prosa barocca. Dalla ricostruzione delle testimonianze dei contemporanei e dall'analisi dell'*elocutio* della *Donzella desterrada*, infatti, è necessario riconoscere in Biondi uno dei precursori del laconismo, e dunque uno dei principali responsabili del forte legame che tiene insieme il romanzo barocco italiano e quella particolare tipolgia stilistica. Questa acquisizione contribuisce a precisare l'attitudine sperimentale della *Donzella desterrada*, che trova poi il suo compimento nel peculiare rapporto che l'opera intrattiene con la storia contemporanea. Il tema è al centro della seconda parte del capitolo, dedicata sia a scandagliare gli effettivi riferimenti al presente secentesco disposti nel romanzo (spesso individuati qui per la prima volta), sia ad analizzare le modalità con cui questa trasformazione avviene, sia a ipotizzare le finalità del travestimento romanzesco. Emerge, in questo modo, la natura militante del romanzo, l'ispirazione antispagnola e antiasburgica che muove le analisi attualizzanti di Biondi, nonché il ruolo svolto dalla finzione nell'ospitare la dimensione fattuale e politica.

Alle stesse questioni è dedicato il quarto capitolo, che prende però in esame un romanzo, il *Coralbo*, per ispirazione diverso dai due precedenti, dal momento che in esso la vena romanzesca di Biondi risulta inaridita. Il lavoro si sofferma sull'effettivo carattere retrospettivo e incompiuto dell'opera, attestando la ricomparsa di forme tradizionali, spesso legate anche testualmente a filo doppio con l'*Orlando furioso* di Ludovico Ariosto. L'assunto è parzialmente smentito dal finale del romanzo, nel quale Biondi sceglie, dopo un ultimo travestimento storico-romanzesco, di strappare il velo tra finzione

e realtà, aprendo uno squarcio, questa volta esplicito, sulla politica europea alle soglie del 1632, l'anno di pubblicazione dell'opera. La restituzione del *Coralbo* al contesto letterario e politico in cui è stato concepito permette di chiarire le ragioni di questa dualità, e di legarla alle mutate condizioni presenti nella fazione antispagnola per cui Biondi parteggiò.

Il quinto e ultimo capitolo, infine, è dedicato a misurare la fortuna di Biondi e, soprattutto, la sua influenza nei romanzieri della generazione successiva. Dal confronto, emergono snodi interessanti nella breve vita del romanzo secentesco: microfratture stilistiche, tematiche e strutturali, che raccontano sia delle potenzialità sia dei limiti di questa rinnovata forma-romanzo.

Il titolo del lavoro – *«Sotto la corteccia di favola». Biondi e il romanzo italiano del Seicento* – vorrebbe mettere in luce l'atteggiamento che ha guidato le mie ricerche. Verrebbe da definirlo un approccio monografico che però tenta di cogliere in modo complessivo il fenomeno romanzesco barocco e d'interpretarlo all'interno delle proprie coordinate letterarie, sociali e politiche, anche se per una fase limitata della sua storia: un profilo, insomma, in grado non solo di restituire la centralità rivestita da Biondi nello sviluppo del genere, ma anche la complessità del fenomeno, così da mitigare quella condanna del romanzo barocco manifestata con caldo sdegno dalla tradizione sette-ottocentesca e ancora in parte perdurante nella tradizione critica.

*

Questo libro è la rielaborazione della tesi di dottorato da me discussa presso l'Università di Pisa nel luglio del 2023. Sono molti i debiti contratti in questi anni di ricerche. Per saldare parzialmente il conto, desidero ringraziare innanzitutto chi ha creduto nel progetto: in particolare Maria Cristina Cabani, che ha seguito l'ideazione e la prima elaborazione, Simona Morando, che mi ha aiutato a rivedere il lavoro con consigli mirati e preziosissimi, Annalisa Andreoni, che mi ha più volte motivato a non interrompere la stesura e la revisione, e Chiara Tognarelli, che ha seguito da vicino l'evoluzione in libro. Ringrazio inoltre i direttori della collana, Maria Teresa Girardi e Marco Corradini, per aver accettato di ospitare questa pubblicazione, e il Consiglio del Dottorato in Italianistica dell'Università di Pisa per aver deciso di finanziarla.

Dei tanti che mi hanno fornito, in modi e forme diverse, il loro aiuto, vorrei ricordare mio fratello, Angelo, e i miei genitori, Lina e Salvatore; e ringraziare gli amici: Antonio Borrelli, Luca Curti, Andrea Lazzarini, Valerio Lombino, Sara Lucchesi, Giovanni Lusi, Mario Mossa, Lorenzo Pisaneschi, Chiara Portesine, Carolina Rossi e Francesca Tabone.

Il libro è per Marika: *Wem sonst als Dir*.

Res litteraria

L'elenco completo delle pubblicazioni
è consultabile sul sito

www.edizioniets.com

alla pagina

http://www.edizioniets.com/view-Collana.asp?Col=Res litteraria

Pubblicazioni recenti

28. Giuseppe Guarracino, *«Sotto la corteccia di favola». Biondi e il romanzo italiano del Seicento*, 2026, pp. 280.
27. Alessandro Ferraro (a cura di), *Italo Calvino: spazio, paesaggio, ambiente*, 2026, pp. 180.
26. Yuji Murase, *Voci umane e celesti. Forme ed effetti dei discorsi diretti nella* Gerusalemme Liberata, 2025, pp. 164.
25. Luca Beltrami, Matteo Navone, Giordano Rodda (a cura di), *Dal Barocco a Manzoni. Percorsi nella narrativa tra Sei e Ottocento per Quinto Marini*, 2024, pp. 308.
24. Maria Teresa Girardi, Veronica Copello, Maria Chiara Tarsi (a cura di), *Ripartendo da Vittoria Colonna (e dintorni). Il contributo femminile alla lirica cinquecentesca*, 2024, pp. 180.
23 Maicol Cutrì, *Leggere il «libro aperto». Saggio sul Cannocchiale aristotelico*, 2023, pp. 240.
22. Giuseppe Chiecchi, *Dante: la parola dell'esilio, l'esilio della parola*, 2022, pp. 244.
21. Francesco Rossini, *«Io per me sono un'ombra». Giovan Battista Strozzi il Giovane tra poesia e riflessione letteraria*, 2022, pp. 464.
20. Giancarlo Pontiggia, *«Quel che è stato sarà». Un commento ai* Dialoghi con Leucò *di Cesare Pavese*, 2021, pp. 240.
19. Marco Corradini, Roberta Ferro, Maria Teresa Girardi (a cura di), *Dal 'mondo scritto' al 'mondo non scritto'. Studi di letteratura italiana per Eraldo Bellini*, 2021, pp. 168.
18. Clizia Carminati, *Tradizione, imitazione, modernità. Tasso e Marino visti dal Seicento*, 2020, pp. 180.
17. Eraldo Bellini, *Calvino e i classici italiani*, a cura di Anna Falessi Bellini, 2019, pp. 196.
16. Roberta Ferro, *Carteggi del tardo Rinascimento. Lettere di Giovan Battista Strozzi il Giovane e Girolamo Preti*, 2018, pp. 256.
15. Federica Alziati, *«Invenzioni che somigliassero a qualche cosa di umano». Manzoni tra verosimile e verità*, 2018, pp. 256.
14. Francesca Irene Koban, *Cavour e l'italiano. Analisi linguistica dell'epistolario*, 2017, pp. 332.
13. Gabriele Antonini, *«Il teatro era allora il suo sospiro». Svevo drammaturgo*, 2017, pp. 428.

Edizioni ETS
Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa
info@edizioniets.com - www.edizioniets.com
Finito di stampare nel mese di ottobre 2026