

Miruna BULUMETE  
(Università di Bucarest)

**La luce e il fuoco nella narrativa  
di Francesco Pona: un approccio  
stilistico-narratologico e culturale  
dei loro connotati simbolici  
e metaforici**

**Abstract:** (Light and fire in Francesco Pona's fiction: a stylistic-narratological and cultural approach to their symbolic and metaphorical connotations) Around the oil lamp of the homonymous work written by Francesco Pona (1627) there lingers a whole aura of symbolic-metaphorical meanings, which also spread to other writings either belonging to the same author or available in the contemporary paratext of the work under exam. The specific polyphony of many Baroque narratives is replaced here with a unity both in style and content, made possible by the single narrative voice, precisely the oil lamp, which strategically makes use of rhetorical-imaginative elements that are congenial to it. The propensity for images in which light and fire are dominant is intertwined with a hyperbolic, inflamed, dynamic style, full of pathos which corresponds to the burning passions that torment the protagonists. The chiaroscuro universe, characterized by transience, continuous change and uncertainty, favors the staging of voluptuousness and extreme violence. It is a universe in which knowledge of reality falters like the lights that are present in it: traps, deceptions, misunderstandings, misrepresentations, agnitions, twists and turns are represented with great literary virtuosity. If, on the one hand, in the individual stories, the oil lamp becomes a symbol of the limitations of human knowledge due to the fact that it highlights only a part of reality, on the other hand, in the work as a whole, it rises to a true gnoseological metaphor: the protagonist-narrator ignites in the conscience of the interlocutor a new cognitive light that bears the imprint of a redemptive philosophy, in a heterodox sense of the word.

**Keywords:** *Baroque, light, chiaroscuro, gnoseological metaphor, heterodoxy.*

**Riassunto:** Intorno alla lucerna dell'omonima opera di Francesco Pona (la cui edizione definitiva risale al 1627) aleggia un intero alone di significati simbolico-metaforici, i quali si propagano anche ad altri scritti sia appartenenti allo stesso autore sia reperibili nel paratesto contemporaneo dell'opera in esame. Alla polifonia specifica di molte narrazioni del barocco, Pona oppone, nonostante i numerosi personaggi e le variegatissime storie, un'unità stilistica e, per certi versi, anche contenutistica, resa possibile dall'unica voce narrante, dalla lucerna appunto, che strategicamente si avvale di elementi retorico-immaginativi che le sono congeniali. La propensione per le immagini in cui dominanti sono la luce e il fuoco si intreccia con uno stile iperbolico, infiammato, dinamico, pieno di *pathos* che, ideaticamente, corrisponde alle passioni divampanti che struggono i protagonisti. Si delinea un universo chiaroscurale che favorisce la messa in scena di voluttà e violenze estreme e il quale sta all'insegna della caducità, del mutamento continuo e dell'incertezza. È un universo in cui la conoscenza della realtà vacilla come i lumi che vi compaiono: insidie, inganni, equivoci, travisamenti, agnizioni, colpi di scena sono rappresentati con grande virtuosismo letterario. Se da una parte, nelle singole storie, la lucerna – che con il suo favellare mette in luce solo una parte della realtà – si fa simbolo della limitatezza della conoscenza umana, dall'altra parte, nel complesso dell'opera, essa assurge a vera e propria metafora gnoseologica: la protagonista-narratrice accende nella coscienza del suo interlocutore una nuova luce conoscitiva che reca l'impronta di una filosofia redentrice, in un senso eterodosso della parola.

**Parole-chiave:** *Barocco, luce, chiaroscuro, metafora gnoseologica, eterodossia.*

Intorno alla lucerna dell'omonima opera di Francesco Pona (la cui edizione definitiva risale al 1627, anno in cui l'opera è stata anche messa all'Indice) aleggia un intero alone di significati simbolico-metaforici, così rilevanti e suggestivi da propagarsi anche ad altri scritti sia appartenenti allo stesso autore sia reperibili nel paratesto contemporaneo dell'opera in esame. Alla polifonia specifica di molte narrazioni del barocco, Pona oppone in questo suo capolavoro, nonostante i numerosi personaggi e le variegatissime storie, un'unità stilistico-tematica resa possibile dall'unica voce narrante, dalla lucerna appunto che racchiude dentro di sé un'anima alla quale "più di cento diversi corpi [...] è toccato d'informare, nello spazio di molti e di molti lustri" (Pona 1973, 14) e che racconta le sue strabilianti vite passate allo scolaro padovano Eureta. Pur restando dunque autonome le une dalle altre, le storie presentano tratti comuni, tanto retorici quanto ideatici, i quali riteniamo che siano strategicamente costruiti da Pona proprio sul semantismo metaforico della luce e del fuoco, cioè delle due intrinseche e più importanti componenti della lucerna.

Nell'animizzazione della lucerna con cui, in *medias res*, inizia la storia, Pona fa perno su alcune sue caratteristiche materiali che la rendono simile ad un animale bisognoso di cure e di nutrimento in eccesso. È questa la prima battuta di Eureta: "Può far il mondo! E che diavol hai questa sera, o Lucerna, che né per accrescerti l'oglio, né per toglierti il funghetto dal lucignolo ti risolvi di ardere e di allumare...? (Pona 1973, 7). E come se la lucerna presentasse una sua fisiologia di cui lui Eureta si dovesse prendere cura: deve toglierle in funghetto, proteggerla dall'umidità, dai soffi di vento, aggiustarle lo stoppino per non fumigare e, soprattutto, procurarle il "nutrimento", l'oglio, che lei consuma in stragrandi quantità tanto da far Eureta esclamare: "Oh sí che sei tu l'erario de're di Persia [...] spendendo per nutricarti buona parte del danaro destinato al mio vivere? Divorandomi tu più oglio che non è il vino che io bevo?". (Pona 1973, 8).

Nel suo saggio intitolato *La fiamma di una candela*, Gaston Bachelard, continuando un'idea di Novalis, afferma: "La fiamma è in qualche modo l'animalità messa a nudo, una specie di animale eccessivo. Essa è l'ingordo per eccellenza." (Bachelard 2016, 61). È proprio all'insegna degli eccessi che si svolgono le esistenze dei protagonisti che l'anima della lucerna aveva incarnato, in quanto sono tutti consumati da appetiti insaziabili, bruciati da indomabili passioni e da implacabili ambizioni di prevaricazione. La lucerna stessa è una narratrice eccessiva che racconta con un pathos esagerato. E non ultimamente anche Eureta appare toccato sin dall'inizio dal *furor* che assale tanto la narratrice quanto i personaggi dei racconti: la lucerna lo presenta immerso nei suoi studi e nel suo travaglio creativo di aspirante scrittore e lo definisce "nello scrivere acuto, per non dir violento [...], infiammato da caldo sdegno, che mostrava l'interno fuoco" (Pona 1973, 10). Il rapporto che si stabilisce fra i due interlocutori è di totale simbiosi: è Eureta che accende la lampada e le offre il supporto materiale per non spegnersi, però è la lucerna a nutrire il fuoco

creativo di Euretā, a infiammare la sua immaginazione e a rendere sempre più acceso il suo desiderio di diventare scrittore e, in fine, a consacrarlo come tale.

La situazione da cui parte Pona è una archetipica, definita da Bachelard così:

Sul suo tavolo, accanto agli oggetti prigionieri della loro forma, accanto ai libri che istruiscono lentamente, la fiamma richiamava pensieri senza misura, evocava immagini senza limite. La fiamma era allora, per un sognatore di mondi, un fenomeno del mondo. Si studiava il sistema del mondo in ponderosi libri, ed ecco che una semplice fiamma – o derisione del sapere! – viene a porre direttamente il suo enigma. (Bachelard 2016, 27).

Quello di cui si rende conto anche Euretā è appunto la sterilità dei suoi studi, la loro insignificanza rispetto alle illuminanti e spettacolari esperienze vissute dall'anima racchiusa nella lucerna che davanti ai suoi occhi fa sfilare re, regine, cortigiane, ruffiane, celebri amanti, fanciulle di inaudita bellezza, ladri, criminali, tutti protagonisti che tendono a manifestare in maniera plenaria la loro volontà e la loro forza vitale in ciò che hanno di più istintuale, tutti personaggi che, con una parola usata da certi filosofi, come ad esempio Agamben (che la riprende da Aristotele) conducono le loro vite all'insegna dell' "aisthesis dell'esistenza" (Agamben 2007, 15), del godimento sensistico della vita. Ed è proprio questo che a Euretā manca. L'altra molla psicologica che lo rende bramoso delle storie della lucerna è il suo bisogno di imparare da lei l'arte del narrare. Sono molti gli apprezzamenti narrativi elogiosi che lo scolaro rivolge alla lucerna. Ad esempio: "Tu spieghi ogni cosa con facondia mirabile [...] ti diletui in lumi retorici sí che non posso udire cosa piú dolce."<sup>1</sup> (Pona 1973, 64). Quello che principalmente insegna la lucerna ad Euretā è "ardere", nella sua doppia lettura metaforica che questo verbo possiede: perché ardere vuol dire tanto "favellare" quanto "vivere" per la narratrice e anche per i protagonisti che lei impersona.

Nelle qualità altamente persuasive e addirittura seduttive della narrazione poniana sono distinguibili alcune dominanti della finzione letteraria barocca, che Giuseppe Conte descrive come "una innocente (o colpevole) autoaffermazione di esistenza, un itinerario folle e sapiente al di là del senso, un atto di esibizionismo (ma non totalmente osceno, né totalmente vizioso, perché commesso nonostante tutto *per farsi amare*), un ritardare la morte". (Conte 1972, 39).

In un discorso che non casualmente si trova proprio a metà libro, Euretā, massimamente infervorato afferma che vuole mettere per iscritto e dare subito alle stampe le straordinarie storie appena ascoltate. Ciò segna il pieno trionfo della lucerna-narratrice, la quale non solo è riuscita a ritardare la propria morte ma ha anche trovato il mezzo per assicurarsi l'immortalità: è proprio Euretā, il suo ascoltatore ideale, lo strumento tramite cui le sue storie stanno per raggiungere i lettori. In un continuo

<sup>1</sup>Tra l'altro, vi compare di nuovo la luce usata in un senso figurato "lumi retorici", senso che viene strausato all'epoca. Nella terminologia della letteratura secentesca, compresa la tratattistica, il "lume" con il senso di valore, di elemento pregiato, è una parola ricorrentissima. Ad esempio, Emanuele Tesauro, definisce l'argutezza "chiarissimo lume dell'oratoria e poetica elocutione" (Tesauro 1682, 16).

scambio di ruoli, in una dialettica di forze contrarie, paradossalmente, quella che era solo un utensile riesce a sedurre il suo possessore, a soggiogarlo totalmente, tanto da farlo agire secondo la sua volontà, in poche parole a strumentalizzarselo. Nella stessa maniera subdola in cui aveva fatto finta di essere solo una sottomessa assistente della sua volontà, lei elogia la grande impresa letteraria che Euretta si prefigge di compiere. È un elogio in cui si cela l'autoelogio: "È un'opera immensa questa." (Pona 1973, 168). E lo avverte anche sui pericoli in cui può incappare: "È perduta la fatica e frodato l'impeto dello scriver libero [...] Sí che tu corri il rischio di farti schiere di inimici." (Pona 1973, 165). In tale discorso metanarrativo che fa da cuneo alla narrazione poniana l'opera riflette narcisiticamente sul suo valore e sul suo destino, ciò che è una spinta tipicamente barocca.

L'architettura compositiva della *Lucerna* si basa su vari rapporti speculari, ossia su fitte risposdenze fra i diversi piani della narrazione (compreso quello del messaggio filosofico) risposdenze costruite proprio sulla natura della narratrice con tutti i suoi connotati simbolico-metaforici. La narrazione è divampante, è impetuosa, ed è anche gioconda, alacre, estremamente agile e vivace come la stessa fiamma che la proferisce e che, anamorfoticamente, si autodescrive come una lingua che parla: "...nell'aria articolare le voci mediante questa fiammelina che, mentre pare agli occhi tuoi andar saltellando, altro non fa che [...] andar l'aria armoniosamente lavorando e movendo e, di mia lingua in vece, formando le spedite parole." (Pona 1973, 12). Pona parte dalla metafora, ovvero dalla catacresi "lingua del fuoco" e la tramuta nella vera e propria narratrice intradiegetica della storia. Questa, dunque, si plasma tramite la materia verbale stessa: è aprioristicamente un essere-di-linguaggio. Ed è appunto la "facondia mirabile" (Pona 1973, 64) con cui parla ad avere la parte del leone nella costruzione dei personaggi che incarna.

Le storie si svolgono nel registro del superlativo, dell'unico, del mai visto: lo stile è iperbolico, infiammato, dinamico, pieno di *pathos* e corrisponde, ideaticamente, alle infuocate passioni che struggono i protagonisti. Programmaticamente, dunque, la lucerna si avvale di una retorica e di una materia narrativa le quali appaiono esserle del tutto congeniali. Lei manifesta una forte propensione per le immagini in cui dominanti sono il fuoco e la luce. Ci sono, prima di tutto, quelle immagini che illustrano una quasi prevedibile semiotica propria della narratrice, la cui fiamma si comporta a seconda delle emozioni che prova: ad esempio, si turba quando è profondamente commossa, vacilla quando non è sicura della causa per cui le sono successe certe cose, oppure sfrigola per entusiasmo ecc.

Poi, sono ricorrenti anche se diversissime fra di loro quelle immagini in cui appare il già menzionato consumante, sempre fatale, fuoco delle passioni. È, ad esempio, il caso della bellissima ninfa, protagonista della seconda storia, la quale muore perché non trova appagamento alle sue gigantesche brame amorose: "per i contesi dilette, provava un inferno di miserabili ardori" (Pona 1973, 14). Le figure retoriche adoperate in questi casi spaziano da metafore iperboliche più o meno prevedibili – tipo, "...s'infiammava l'animo mio [...] ch'avrei fulminato, potendo, il grato insieme e

ingrato amante”. (Pona 1973, 64) – fino a insoliti costrutti ossimorici – nella descrizione, ad esempio, dei seni di Ormonda, l’amante di Maometto II, come “due collinette di neve nelle quali Amore nutre i suoi fuochi” (Pona 1973, 197), o nella rappresentazione del parossistico dolore di Cleopatra di fronte alla tomba dell’amato Antonio: “con lagrime al cuor di vivo sangue [...] improntai mille baci in quei freddi marmi che chiudeano le mie fiamme nel seno” (Pona 1973, 158). La narratrice arriva fino ad orchestrare un susseguirsi di metafore, iperboli, ossimori, poliptoti ecc. basati sugli stessi motivi che stiamo analizzando. Così, l’intera storia della figlia del mercante di Venezia che viene data in sposa ad un vecchio è intessuta su immagini di luci e fuochi, tanto che sembra che sia stato proprio il gioco retorico ad aver determinato il contenuto ideatico: i desideri carnali della giovane sposa sono un fuoco che “accende” (Pona 1973, 31) il suo sangue e al quale non trova “refrigerio” (Pona, 1973, 32); l’amante che finalmente le porterà il tanto desiderato appagamento amoroso si chiama *Lucido*; lei gli attira l’attenzione grazie ad alcuni scherzi su argomenti amorosi nei quali ripete appositamente la parola *luce* (Pona 1973, 34); la felicità quando scopre che il suo sentimento è corrisposto da parte di *Lucido* è iperbolicamente descritta più forte della “commozione di gaudio e di ilarità del mendico che scuopre tra l’fango una *lucida* massa d’oro” (Pona 1973, 34); una preterizione che fa la sua comparsa per potenziare ancora di più il registro iperbolico in cui viene rappresentato il godimento amoroso sfrutta nuovamente la più ricorrente immagine dell’opera: “Il raccontarti il supremo di quella ineffabile contentezza, che ne’ primi suoi amplessi colmò la mia anima di soavità non più intesa, è così possibile com’è possibile che questa fiamma con ch’io favello non riluca” (Pona 1973, 34); e, infine, per rimanere nella stessa sfera immaginativa del fuoco, il vecchio marito appare iperbolicamente come un dio stesso del fuoco, come Vulcano che uccide la moglie traditrice.

Molti ci sono, poi, nelle storie, i fuochi veri e propri, sempre minacciosi e apportatori di disordine o addirittura di caos e fatalità: sono rappresentati da quelli appiccati contro i nemici, dai fuochi di avvertimento – “Era costume nella Sicilia che [...] per proibire la fuga a qualche celebre delinquente, si dovesse in cima di certe picciole collinette apprender gran fiamme [...]; e così scorrevano questi fuochi [...] che non sarebbe passato un uccello sicuro a volo.” (Pona 1973, 46-47) –, dagli incendi, dai fuochi delle armi da fuoco e, non ultimamente, dalle pire funebri, come quello su cui si getta la nobile cretana Pistofila, la quale, spinta da immenso amore, vuole ardere insieme al marito, ucciso in battaglia. Tale ultima protagonista poniana incarna così un impulso atavico, il cosiddetto complesso di Empedocle che, a dirla con Bachelard, porta ad un sacrificio in cui “l’amore, la morte e il fuoco sono uniti in uno stesso istante”, in cui “nel profondo della fiamma, l’effimero ci dà una lezione di eternità” (Bachelard 1993, 141). Non mancano neanche i fuochi stregoneschi, come quello destinato nella storia della bella udinese a far perire una rivale in amore. La forza di suggestione dell’atto stregonesco – che acquista dimensioni cosmiche e di cui, per un colpo di scena, cade vittima proprio la protagonista che accende la “mortifera fiamma” (Pona 1973, 91) – è accresciuta, da una parte, da una drammatica atmosfera chiaroscurale (“La luna

ora sotto una oscura e livida nube [...] fatta in volto sanguigna, anzi infiammata d'un tal foco tenebroso, pioveva sopra la terra scintille e raggi stridenti invece di rugiade nutritive e benigne. L'azzurino celeste s'era cangiato in un verde fosco che minacciava tempeste e folgori... Pona 1973, 91-92) e, dall'altra parte, dalla tecnica retorica impiegata, quella dell'accumulazione, in quanto vengono elencati tutti gli ingredienti magici, le varie tappe del rituale, nonché i dettagli anatomico-fisiologici dell'agonizzante corpo della protagonista.

La luce, inoltre, è nelle narrazioni poniane un elemento *sine qua non* della bellezza femminile. Anzi, maggiore è la luce che la donna emana, maggiore è la sua bellezza che può toccare apici sublimi come nella lunghissima e serrata descrizione di Cleopatra, di cui citiamo solo alcuni frammenti:

Il lume de' miei occhi e quello delle pietre di che superbissimamente i miei manti splendevano, facevano a tutti abbassar le viste, perché non sofferivano tanti raggi. Ognuno diceva: - Ecco Venere discesa dal cielo suo. (Pona 1973, 135); ...composi ogni mio gesto con gli affetti d'amore e sforzai le mie luci a scintillar di splendori insoliti. Il mio volto faceva nelle sue rose sembianza d'esser dell'aurora l'albergo e la mia chioma lampeggiava non altrimenti che se il sole, pur allora levato, si fosse raccolto ivi con tutti i suoi raggi (Pona 1973, 138-139); Chiamavano tutti con voce muta beate le membra mie, che in passando lasciavano per l'aria un lungo solco di lumi e di odori celesti, e ognuno insomma pendeva come persona di marmo dall'eccesso delle mie maraviglie.(Pona 1973,139).

Se da una parte le apparizioni delle belle protagoniste poniane producono tali effetti estatici sugli spettatori, dall'altra parte l'autore svela nei minimi dettagli anche gli innumerevoli artifici che hanno prodotto la relativa bellezza. È nello spirito dell'epoca a svelare gli inganni che si celano dietro le apparenze: "Tutto il bello non è altro che una gentil dissimulazione" (Accetto 1943, 76), afferma, ad esempio, un contemporaneo di Pona, Torquato Accetto. Cleopatra, la più rinomata cortigiana di Padova, Ormonda e altre protagoniste ancora ricorrono a tutto per accrescere dismisura la propria bellezza: addobbi, vestiti preziosi, ambienti sfarzosi, luci (collocate strategicamente), gesti, "fiumi di latte eloquenza" (Pona 1973, 140), pose, sguardi, "lavacri di odorose acque" (Pona 1973, 158), varie cure del corpo, insieme alle quali sono esposti anche gli attrezzi che vengono usati: tinture, pomate, decotti, sublimati espressi il più delle volte con la tecnica del catalogo, specificatamente barocca. La bellezza in Pona è, dunque, contrassegnata da un cumulo esorbitante di artifici, da un'eccessiva teatralità, e, non ultimamente da uno straordinario sforzo che rasenta quasi l'impossibile. Nella novella che vede come protagonista la cortigiana, tale sforzo di mutare totalmente il proprio aspetto è frutto di una draconica perservanza, di grande astuzia e audacia e per questo in una descrizione iperbolica appare analogo al gesto prometeico: "...mi riguardai, quasi adorando la propria mano che senza rapir fiamme dal cielo, sapeva dar l'anima delle bellezze ad un corpo per se stesso quasi deforme" (Pona 1973, 107).

Al lume della lucerna o dei numerosi fuochi e candele che vi compaiono si delinea un universo chiaroscurale in cui la bellezza delle protagoniste, le loro qualità seduttive appaiono potenziate. Nell'introdurre due tali ritratti femminili, Pona usa proprio il termine "chioroscuro" e il verbo da lui derivato "chiaroscurare", parole nettamente neologiche ai suoi tempi : "...fa conto ch'io ti mostrerò un mio naturale ritratto, benché in iscorcio e di chiaroscuro [per] palesarti le reti che dalle meretrici son tese agli amanti libidinosi e incauti" (Pona 1973, 98); la seconda volta quando compare, il termine è parte della preterizione che introduce il lungo ritratto di Cleopatra del quale, fingendo l'ineffabile, la lucerna dice che "non si può né con tempo esprimere, né con le parole. Tuttavia, già che tu mi odi volentieri parlare, voglio chiaroscurartene qualche parte." (Pona 1973, 136).

In un universo in cui la conoscenza della realtà vacilla come i lumi che vi compaiono, la seduzione si rivela spesso anche'essa, accanto ad altre numerose insidie, una trappola micidiale. È proprio l'atmosfera chiaroscurale a favorire la messa in scena di una sarabanda di inganni, equivoci, travisamenti con conseguenze fatali, agnizioni, colpi di scena, tutti rappresentati con grande virtuosismo letterario. Tale labilità gnoseologica è tipica del mondo secentesco la cui "unica certezza è nella coscienza dell'incertezza di tutte le cose, dell'instabilità del reale, delle ingannevoli parvenze, della relatività dei rapporti fra le cose." (Getto 1969, 195)

Il tema della vista acquista, di conseguenza, un ruolo dominante all'interno delle storie. Ad un certo punto è Euretta stesso ad ammettere "Orsù, io m'accorgo esser nato ieri. Bisogna aprire molto ben gli occhi", e a ciò la lucerna gli ribatte: "E quando si crede discernere tutto minutamente, allora nulla si vede. Eh, che altro rimedio non c'è che non toccar i carboni, chi non vuole tingersi o cuocersi." (Pona 1973, 104).

Alcuni personaggi sono proprio privati della capacità di vedere: sono tenuti al buio, hanno gli occhi bendati, vengono addormentati ecc. Per fare solo qualche esempio ricordiamo i commensali nel cui vino viene messa una pozione soporifera, perché una regina possa godere proprio davanti a loro dell'amore carnale di un giovane che le stava al cuore oppure la levatrice di Ancona che viene trasportata alla casa di una partoriente con un sacco in testa per non venire a conoscere l'identità di coloro che sono gli assassini della madre e del neonato. Tali temi, nonché altri collegati al motivo della luce, che abbiamo soprammenzionato, si propagano dalla *Lucerna* alle seguenti opere di Pona che fanno parte della sua prima e più valevole tappa di produzione letteraria, come il romanzo *La Messalina*, la tragedia *Cleopatra* o il romanzo *Ormondo*. Per fare un solo esempio, ricordiamo una digressione novellistica compresa nell'ultimo romanzo menzionato, che è tutta giocata sul motivo di una strategica privazione di luce che fa cadere in una trappola fatale il "più lindo principe, il più polito cavaliere del mondo", il quale, alla fine di una notte di dilette amorosi, passati insieme a quella che lui credeva che fosse la bella duchessa che lui lungamente aveva corteggiato, scopre accanto a lui "la più lorda e la più infetta meretrice di Spagna che ormai bandita dai lupanari movea il piede verso l'ultime compassioni degli ospitali più immondi". (Pona 1973, 391).

Soprattutto per la maniera in cui è impiegata la luce, molti quadri descrittivi della *Lucerna* sono estremamente affini ai dipinti dell'epoca. È una tecnica che Argan descrive così approposito della pittura di stampo rembrandtiano e caravaggesco:

“...la luce che si irradia dal fondo [...] si frange in rivoli, filamenti, grumi di materia luminosa [...] in profondi solchi pieni d'ombra [...] la luce si immedesima alla materia, ai minimi “accidenti” delle cose; impreziosisce le rughe di un vecchio volto, le pieghe e la trama dei tessuti, si addensa, fino a trasformarlo in emittente luminosa.” (Argan 2000, 146).

Un esempio emblematico ritroviamo proprio nella storia della levatrice di Ancona:

“Quella stanza riluceva d'un mesto lume, che, pendente inanzi una sacra immagine con sottil lucignolo, dava un travaglioso bagliore che bene si confaceva alla tristezza d'un gemito, sommesso e acuto, che usciva dalle cortine d'un ricchissimo letto. Al quale avvicinandomi io, veggio una giovine con due occhi anco pregni di lagrime scintillanti d'una vivezza non meno grata che languida, ma con le labbra e con le guance così pallide e scolorite che pareano di bianca cera stata lungamente esposta alla polvere. (Pona 1973, 174).

Tale è l'atmosfera in cui avviene il doppio crimine rappresentato naturalisticamente di cui la levatrice e, implicitamente, il lettore non conoscono nulla al di là dello svolgimento in sé delle atrocità. Non si viene a conoscere l'identità degli assassini e non c'è il minimo accenno ad una loro possibile motivazione. Come la lucerna stessa che delle storie mette in luce solo che vuole o solo che è riuscita a venire a sapere, anche la levatrice o altri personaggi possono narrare solo quello che ricade nella sfera della loro percezione. Resta, di conseguenza, un importante margine del non detto che potenzia il tragismo delle scene, in quanto l'unico punto di interesse è la truculenta ed efferata scena. L'effetto così procurato è simile a quello trasmesso da una parte importante dei quadri di Caravaggio che sempre Argan spiega così:

I fatti [...] non sono dati come accaduti e giudicati, ma colti nella flagranza del loro accadere qui, ora. Dell'evento immediato non conosciamo le cause e gli effetti; non possiamo distaccarcene, contemplarlo, giudicarlo, dobbiamo viverlo. È un istante, un frammento: ma è un istante reale, un frammento vivo [...] la realtà è svelata e bruciata dalla luce improvvisa. Non c'è sviluppo d'azione poiché tutto succede in quell'istante di luce. (Argan 2000, 133-135).

Se da una parte, dunque, nelle singole storie, la lucerna si fa simbolo della limitatezza della conoscenza umana, dall'altra parte, nel complesso dell'opera, essa assume a vera e propria metafora gnoseologica: la protagonista-narratrice accende nella coscienza del suo interlocutore una nuova luce conoscitiva. Benché metta in luce anche la precarietà di ogni esistenza, l'opera sta all'insegna di una filosofia vitalistica

liberatoria e redentiva, in un significato eterodosso della parola. Perché a dirla con Bachelard: “La fiamma è facile morte, ma è anche facile vita. Questa luce, un soffio l’annienta, una scintilla la riaccende.[...] La meditazione davanti alla fiamma diventa un’esaltazione dei due mondi, un’*exaltatio utriusque mundi*” (Bachelard 2016, 30-31).

A prescindere da Galileo Galilei, riteniamo che nessun altro narratore del Seicento italiano più di Pona sia riuscito a integrare in una maniera più cospicua nella sua opera la filosofia di Giordano Bruno. L’anima rachiata nella lucerna, che trasmigra da un corpo all’altro, che erra in eterno per il mondo e proteicamente assume sempre una nuova forma e una nuova vita in circostanze totalmente nuove, manifesta in termini bruniani intrinsecamente la sua perenne aspirazione di manifestarsi all’infinito: vuole che

si fia tutto, sia tutto, se non in un medesimo tempo ed istante d’eternità, al meno in diversi tempi, in vari istanti d’eternità successiva e vicissitudinalmente [...] [perché] come crede Platone nel *Timeo* e crediamo ancor noi, è stato detto dal primo principio: «Voi siete dissolubili, ma non vi dissolverete». (Bruno 1864, 128).

A statuire tale legge della metamorfosi universale che regge anche la sua esistenza eterna è la lucerna stessa, la quale perentoriamente dice a Euretta: “Credo che tu scherzi meco, perché già non sei così rozzo nelle fisiche scuole che tu non sappia la continua e cambievole metamorfosi di un elemento nell’altro. Che perciò, con perpetuo circolo, quanto dell’uno si strugge tanto passa nell’altro” (Pona 1973, 220). Circa una quarantina di anni prima Bruno aveva ribadito varie volte nella sua opera tale principio cardine della sua filosofia. Esso compare nel prologo del *Candelaio*: “Il tempo tutto toglie e tutto dà; ogni cosa si muta, nulla s’annihila” (Bruno 1964, 6). E nello stesso prologo che Bruno fa di una candela accesa in un solenne rituale l’immagine simbolico-metaforica delle proprie convinzioni che nessun’autorità avrebbe potuto farlo negare: “Per mia fé non è prencipe o cardinale, re, imperadore o papa che mi levarrà questa candela di mano in questo sollennissimo offertorio”. (Bruno 1964, 6). Tale candela, ossia la propria opera, viene simbolicamente donata a Morgana, la signora stessa delle mutazioni, quella sola che “nutre” il suo pensiero (“...voi, coltivatrice del campo dell’anima mia [...] che [...] con acqua divina, che dal fonte del vostro spirito deriva, m’abbeveraste l’intelletto.”) (Bruno 1964, 6). Nella stessa tonalità, Pona, a sua volta, fa Euretta proferire un’esortazione in cui la propria lucerna, portatrice dello stesso messaggio filosofico, assume anch’essa le connotazioni di un fuoco sacro, rituale che è l’unico a “nutrire” la sete di conoscenza del protagonista: “...e se ti dia la tua sorte di poter senza spegnerarti arder mai sempre, a guisa di vestal fiamma, al nutrimento di puro balsamo, nonché d’oglio sincero...” (Pona 1973, 11). Dunque, consideriamo molto probabile che fra le più importanti fonti della *Lucerna* – alcune asserite da Pona stesso, come le opere del filosofo rinascimentale Girolamo Cardano (Pona 1973, 13) o reperite dalla critica, in parte sempre in base a vari documenti di Pona, come la *Risposta de la lucerna* dello scrittore cinquecentesco Nicolò Franco, come *Le metamorfosi* di Apuleio

e il *Il gallo o il sogno* di Luciano di Samosata (Fulco 1973, XXXI -XXXII) – si annoverino anche le soprammenzionate opere bruniane.

A suggerire la piena e salda unità dell'opera poniana sta il fatto che il suo messaggio filosofico-spirituale viene retto dalla struttura stessa della narrazione. Ce lo dice Bachtin nell'*Estetica e romanzo* che l'architettura compositiva di un'opera rivela il più delle volte il suo fine teleologico (Bachtin 1979,16). E l'opera di Pona non vi fa eccezione: è un'opera con una struttura aperta – come la lucerna che può continuare ad ardere all'infinito, anche le storie potrebbero continuare *ad libitum*, espandersi all'infinito.

A differenza di Bruno che, come ben si sa, rifiuta di abiurare le sue tesi di fronte al Sant'Uffizio, Pona dà alle stampe nel 1648 *L'antilucerna*, un'opera equivalente ad un'abiura delle proprie convinzioni, con cui “dissipò formalmente le ultime ombre intorno alla sua figura di ormai maturo protagonista della vita intellettuale scaligera” (Fulco 1973, LIX), con cui, in poche parole, riesce a mettere definitivamente al riparo la sua carriera di medico e di scrittore *serio*. Siccome tale opera vuole porsi sotto tutti gli aspetti in antitesi con *La lucerna*, ciò che Pona *in primis* nega è il motivo fondante della sua scandalosa opera: la metempsicosi (che tra l'altro era stato anche il primo capo d'accusa nella sentenza contro Giordano Bruno). Per questo, *L'antilucerna* racchiude l'immagine simbolica di un'altra fonte di luce che non è la lucerna e che vi si oppone: non più la lampada la cui fiamma potrebbe essere mantenuta accesa in eterno, bensì molte candele e ceri che si consumano rapidamente, simboli delle vite di molti santi e sante, beati e beate, monaci e monache, peccatori e peccatrici pentiti. All'inizio del suo dialogo con lo scolastico Sinderesi, il pentito Eureta rimpiange proprio la caducità delle candele: “Ohimè, è arrivata al verde questa candela, ch'è l'ultima delle molti che feci fabbricare a mio uso, da che spiandomi la lucerna, di miglior lume mi provvidi [...] E che sarà? Io canuto, e lei consumata? Sinderesi: Te'l dissi: muor ella tra poco; tu fra non molto” (Pona 1648, 6-7).

I gioiosi, entusiastici e vitali dialoghi di Eureta e della propria lucerna sono sostituiti nell'*Antilucerna* da tale continua *lamentatio* che sta all'insegna di un *perenne memento mori* e *vanitas vanitatum*. Nel prologo intitolato *Apostrofe alla propria penna*, Pona ricorda la sua prima opera così: “Quella *Lucerna* tenebrosamente chiara, trovò ristampe, versioni, encomii, premio soverchio a leggierezze giovenili. Ma questi fogli non cercano più aura vana: anelano allo scopo dell'onore divino...” (Pona 1648, 4). Ribadendo, dunque, la fama procuratagli dalla sua anteriore opera e definendo la lucerna, in maniera ossimorica, come “tenebrosamente chiara”, Pona non fa altro che rivelare nascondendo la validità delle convinzioni filosofiche espresse nel suo giovanile capolavoro.

## Bibliografia

- Accetto, Torquato. 1943. *Della dissimulazione onesta*. A cura di Goffredo Bellonci. Firenze: Le Monnier.  
Agamben, Giorgio. 2007. *L'amico*, Roma: Nottetempo.  
Argan, Giulio Carlo. 2000. *Storia dell'arte italiana. Dal Manierismo al Neoclassicismo*. Firenze: Sansoni.

- Bachelard, Gaston. 1993. *L'intuizione dell'istante. La psicanalisi del fuoco*. Traduzione in italiano di Antonio Pellegrino e Giovanna Silvestri. Bari: Edizioni Dedalo.
- Bachelard, Gaston. 2016. *La fiamma di una candela*. Traduzione in italiano di Guido Alberti. Milano: Studio Editoriale.
- Bachtin, Michail. 1979. *Estetica e romanzo*. Traduzione in italiano di Clara Strada Janovič. Torino: Einaudi.
- Bruno, Giordano. 1964. *Il Candelaio*. A cura di Giorgio Barberi Squarotti. Torino: Einaudi.
- Bruno, Giordano. 1864. *Cena de le ceneri, descritta in cinque dialoghi per quattro interlocutori con tre considerazioni circa doi soggetti*. Milano: Daelli& Comp. Editori. Fonte: OPAL Libri Antichi <http://www.opal.unito.it/psixsite/Miscellanea%20di%20testi%20di%20genere%20diverso/Elenco%20opere/imgGXIII54.pdf>, ultimamente consultato il 18 settembre 2023.
- Conte, Giuseppe. 1972. *La metafora barocca. Saggio sulle poetiche del Seicento*. Milano: Mursia.
- Fulco, Giorgio. 1973. *Introduzione*, in Francesco Pona, *La lucerna*. A cura di Giorgio Fulco. Roma: Salerno Editrice, p. IX-LXIII.
- Getto, Giovanni. 1968. *La polemica sul Barocco*, in *Letteratura e critica nel tempo*. Milano: Marzorati, p. 193-323.
- Pona, Francesco. 1973. *La lucerna*. A cura di Giorgio Fulco. Roma: Salerno Editrice.
- Pona, Francesco. 1648. *L'antilucerna*. Venezia: Gio. Battista Conzatti. (Collezione della Biblioteca Centrale Nazionale di Roma. Libro scansionato: URL [https://archive.org/details/bub\\_gb\\_SisXFROGSjcC](https://archive.org/details/bub_gb_SisXFROGSjcC), ultimamente consultato il 2 novembre 2023)
- Tesaro, Emanuele. 1682. *Il cannocchiale aristotelico*. Venezia: stampato appresso Benedetto Miloch, (scansionato dall' University of Illinois) URL <https://archive.org/details/ilcannocchialear00tes/page/n3/mode/2up?ref=ol&view=theater>, ultimamente consultato 3 novembre 2023