

Miruna BULUMETE  
(Università di Bucarest)

**L'allegoria di un mondo  
in crisi nella *Maschera iatro-politica*  
di Francesco Pona**

**Abstract: (The Allegory of a World in Crisis in *The Iatro-political Mask* by Francesco Pona)** The physician Pona's solid medical knowledge and his skills as an appreciated writer are intertwined in the allegorical narrative work *The iatro-political mask* (1627), in which the *locus allegoricus* is precisely the human body which sees its organs and various other parts and particles – all personified as princes and princesses, marquises and marchionesses, counts and countesses, barons, knights, servants etc. – clash in irreconcilable political conflicts and in a ferocious and absurd war. The allegory serves as a “mask” so that Pona can create, at the time of the Inquisition and Spanish censorship, a political and human fresco of his own society torn apart by bitter conflicts and violence. Allegory, as Walter Benjamin states in *The Origin of German Tragic Drama*, is the most congenial choice in reflecting a world that has lost its cohesion and in which it has become impossible to appeal to a transcendental instance. There is no escape from Pona's narrative universe, marked by disorder and disintegration. The characters wander in this closed world, entirely dominated by the corporeal and by an idea of history that corresponds to a mechanistic conception, of which Pona is, to a certain extent, a forerunner in the seventeenth century. Language is also physicalized both on its denotative and connotative sides. The fear of the inevitable progression towards death is exorcised through a pervasive and hilarious parody that leads to a narrative anticlimax which reveals strongly transgressive and subversive positions of the pre-established order, placing Pona at the antipode of an entire line of prudential literature.

**Keywords:** *Baroque, allegory, mechanism, physicalized language, parody.*

**Riassunto:** Le salde conoscenze del medico Pona si intrecciano con le sue doti di apprezzato scrittore nella narrazione allegorica *La maschera iatro-politica* (1627), in cui il *locus allegoricus* è proprio il corpo umano che vede scontrarsi, in insanabili contrasti politici e in una feroce e assurda guerra, i suoi organi e varie altre sue parti e particelle, tutti personificati in principi e principesse, marchesi e marchese, conti e contesse, baroni, cavalieri, servi ecc. L'allegoria funge da “maschera” perché Pona possa realizzare, ai tempi dell'Inquisizione e della censura spagnola, un affresco politico e umano della propria società lacerata da acerbi conflitti e violenze. L'allegoria, come afferma Walter Benjamin nel *Dramma barocco tedesco*, è la scelta più congeniale nel rispecchiamento di un mondo che ha perso la sua compattezza e in cui è diventato impossibile appellarsi ad un'istanza trascendentale. Dall'universo narrativo poniano, segnato dalla caducità, dal disordine e dalla disgregazione, non c'è via di scampo. I personaggi si aggirano in tale mondo chiuso, interamente dominato dal corporeo e da un'idea della storia che corrisponde ad una concezione meccanicistica, di cui Pona è nel Seicento, per certi versi, un antesignano. Il linguaggio è anche esso fisicizzato al massimo tanto sul suo versante denotativo quanto su quello connotativo. La paura dell'ineluttabile procedere verso la morte è esorcizzata tramite il ludico e una pervasiva ed esilarante parodia che portano ad un anticlimax narrativo che rivela posizionamenti fortemente trasgressivi e di sovversione dell'ordine preconstituito che piazzano Pona all'antipode di tutt'una linea di letteratura di stampo prudenziale.

**Parole-chiave:** *Barocco, allegoria, meccanicismo, linguaggio fisicizzato, parodia.*

Le salde conoscenze del medico Pona si intrecciano con le sue doti di apprezzato scrittore nella narrazione allegorica *La maschera iatro-politica* (1627), in cui il *locus allegoricus* è proprio il corpo umano che vede scontrarsi, in insanabili contrasti politici e in una feroce e assurda guerra, i suoi organi e varie altre sue parti e particelle, tutti personificati in principi e principesse, marchesi e marchese, conti e contesse, baroni, cavalieri, servi ecc.

L'allegoria funge da "maschera" – come appunto indica anche il titolo – perché Pona possa realizzare, ai tempi dell'Inquisizione e della censura spagnola, un affresco politico e umano della propria società lacerata da acerbi conflitti e violenze. Le realtà evenemenziali che fanno da sottofondo alla narrazione sono le continue tensioni e le guerre fra la Monarchia Spagnola e la Monarchia Francese: indirettamente, tramite allusioni alle maniere di vestirsi e a certe usanze gastronomiche vengono palesate le identità spagnole e francesi di alcuni dei personaggi allegorici.

Lo spazio in cui è ambientata la narrazione, il corpo, viene denominata dall'autore stesso *il Microcosmo*. Una ricerca etimologica e concettuale su questo termine ci svela le sue radici antiche: è attestata in Democrito, poi in Aristotele ed è ripresa nella filosofia rinascimentale, comparendo, ad esempio, nell'opera di Giovanni Pico della Mirandola, il quale definisce l'uomo appunto come microcosmo (ET). Va aggiunta la fortuna che ha riacquisito il concetto ai tempi in cui Pona scriveva la propria opera perché solo a tre anni prima, al 1624, risale una delle più mirabili invenzioni del secolo: il microscopio inventato da Galileo Galilei. Ovviamente anche l'anatomia del corpo umano rientrava fra i campi che si avvalevano del nuovo tipo di osservazione con dei risultati mai pensati prima. Dunque, la narrazione di Pona si poneva all'avanguardia dei suoi tempi in quanto rispecchiava tale propensione di addentrarsi in microcosmi, in microstrutture che riservavano agli scienziati e agli "scrittori un'inesauribile sorgente di stupori contemplativi." (Getto 2000, 329).

Il microcosmo – ossia il corpo, che agli esordi della narrazione è un insieme armonioso, un sistema ottimamente funzionale: "...anticamente fu, et è ancora, una provincia bellissima, chiamata Microcosmo; le cui principali cittadi sono dette Capo, Thorace, e Ventre: sotto le quali sono molte castella, villaggi et isolette moltissime." (Pona 2004, 7) – viene sconvolto e frantumato dalla decisione dei due principi rivali, il Cuore e Don Cervello, di scontrarsi in una guerra che determini l'egemonia assoluta di uno di loro. Siccome non esistono territori neutrali, ognuna delle moltissime entità, che affollano il Microcosmo, è chiamata a esprimere la propria volontà, a schierarsi con una delle due parti.

Per realizzare le personificazioni allegoriche, ovvero la prosopopea, chiamata da Emanuele Tesauro, nel suo *Cannocchiale aristotelico*, "figura infra tutte l'altre miracolosa, che dona a' mutoli la favella" (Tesauro 1670, 220), Pona si avvale delle sue conoscenze di fisiologia e di struttura anatomica, ascrivendo ruoli e funzioni ad ogni componente del corpo in veste di personaggio della storia. Lui sfrutta così un'appetenza specificatamente barocca: quella di catalogare, di ordinare, di stabilire tassonomie, di individuare differenze e affinità fra le varie componenti di un certo

campo. In tal modo, la prosa poniana illustra *ante litteram* l'applicazione letteraria dell'"indice categorico." (Tesauro, *ibidem*, 107). Secondo il teorico, l'indice categorico è un procedimento che può stare alla base di una scrittura, un "esercizio" definito come "segreto veramente segreto: nuova e profonda e inesausta miniera d'infinite metafore, di simboli arguti e d'ingegnosi concetti. Peroche altro non è l'ingegno che virtù di penetrar gli obietti altamente appiattati sotto diverse categorie e di riscontrarli tra loro." (Tesauro, *ibidem*, 107).

Secondo Tesauro, nell'applicare l'indice categorico, lo scrittore deve tener conto di caratteristiche come: la qualità, la quantità, la relazione – spiegata come "parentele, compagnie: amicizie e simpatie; nimicizie e antipatie", a cui si aggiungono anche altre similarità e le contrapposizioni; l'azione e la passione – ossia essere "potente, impotente, facile, difficile, nocivo, giovevole, utile, dannoso", ma anche "operazioni naturali: produrre, nutrire; operazioni politiche: regnare, giudicare, guerreggiare; azioni meccaniche: fare, disafare"; il "sito: alto, basso, giacente, pendente [...] destro, sinistro [...] dentro, fuori"; il "tempo: durevole, momentaneo, nuovo, vecchio"; il "movimento: veloce, lento, dritto, obliquo"; l'"avere: povero, ricco: vestimenta, divise, insegne, armi, ornamenti, strumenti." (Tesauro 1670, 109). Sono proprio questi gli attributi a cui Pona presta attenzione nella descrizione dei personaggi della storia e del ruolo che vi hanno. Come primo esempio emblematico, citiamo la descrizione del Signor Fegato:

"Fra i più ricchi e poderosi personaggi della provincia, ce n'era uno chiamato illustrissimo signor Fegato, marchese di Sanguinara, uomo ricco a canne e ch'haveva atteso, più che ad altro, ad accumular tesori. Questi, pensò Sua Altezza che a qual si voglia delle fazioni s'applicasse, poteva molto debilitare l'avversario: non già perchè egli fosse persona di molto giudicio, o di valor militare, che più tosto si dava tutto al ben bere et a' lussi, ma perchè sotto di lui teneva grandissima quantità di soldati, et era investito delle più doviziose minere della provincia. E benchè fossero assai vicini, e passasse su generale tra loro buonissima intelligenza, nondimeno in questo emergente importantissimo volse assicurar le partite, e fermarlosi parziale." (Pona 2004, 26).

Le manifestazioni di ciascun personaggio sono congeniali all'organo che rappresenta. Così, per fare ulteriori esempi, il Cuore è traboccante di desideri, fra i quali "una cupidigia inesausta di dominare" (Pona 2004, 13). Ha reazioni fisiologiche che denotano il pathos che lo caratterizza: "infiammatosi tutto in viso, per un rapido corso di spiriti che gliene infuoco..." (Pona, *ibidem*:13), oppure "parve che il Serenissimo s'alterasse notabilmente a queste parole; perchè si vidde palpitare a moto raddoppiato" (Pona, *ibidem*: 20). Il suo discorso politico, pieno di "caldezza e sollecitudine" (Pona, *ibidem*: 14), fa appello ai sentimenti dei suoi vassalli, soprattutto al loro coraggio (parola derivante appunto da *cuore*), e invoca iperbolicamente la tenerezza e l'amore con cui li ha governati – "nell'amarvi mi sviscerò" (Pona, *ibidem*: 14) – spronandoli a decidere con il cuore chi vogliono seguire: "Sta l'elezione ne' vostri petti" (Pona, *ibidem*:14). In ogni sua azione è eccessivo. I suoi vassalli, ad esempio, sono trattati con straordinaria generosità: "per qualche giorno attese a banchettare hora questi et hora

quelli, et a regalare hora l'uno ed hora l'altro profondendo con magnificenza incomparabile una immensa quantità di sangue arterioso e di spiriti vitali" (Pona, *ibidem*: 26). Descritto dal Cuore, Don Cervello è un "Prencipe bizzarro e di superbissimi pensieri" (Pona, *ibidem*: 14), un "testardo" (Pona, *ibidem*: 15). Molto più "flegmatico" (Pona, *ibidem*: 9) del Cuore, Don Cervello, sempre "saggio et intelligente", salvo i momenti in cui si lascia accecato dalla collera, è un principe molto potente che vive circondato da una meravigliosa Corte, il cui fasto ed edonismo sono assicurati dai Sensi, suoi vassalli.

Tutte le caratteristiche concrete delle parti del corpo sono spostate sui personaggi guerreschi della storia. Per fare qualche altro esempio: i "Prencipi Occhi, con luminose armature, e con la maestà de volti empivano di riverenza, e di meraviglia tutti gli spettatori" (Pona, *ibidem*: 37); i cavalieri del Cuore "spumando le Arterie, già correvano ad armarsi", mentre alcune Cartilagini si opponevano "alla furia" (Pona, *ibidem*: 15); Il Polmone "s'era posto due ali bellissime; con le quali nell'ardore della battaglia voleva far vento al volto del Serenissimo Cuore, sapendo quanto facilmente egli s'infiammasse per le fatiche" (Pona, *ibidem*: 33).

Ciò che in astratto è fonte di un contenuto assurdo, sul piano dell'allegoria è accettabile e comprensibile da parte del lettore grazie soprattutto all'impiego di elementi noti, fra i quali anche varie espressioni figurate, ricorrenti nella lingua, che contengono la relativa parte anatomica. È proprio sulla base di queste espressioni facilmente riconoscibili che Pona innesta altre e altre caratteristiche dei relativi personaggi in una sempre più crescente bizzarria simile a quella che avviene nei sogni e che sul piano letterario diventa fonte del comico. Nelle moderne teorie sul comico vengono evidenziati procedimenti analoghi a quelli impiegati dall'autore secentesco. Nel saggio *Il riso*, Bergson afferma che: "Non di rado si osserva nel sogno un *crescendo* particolare, una bizzarria che si accentua man mano che si avvanza. A una concessione strappata alla ragione ne segue un'altra, e a questa una ancora più grave, e così di seguito fino all'assurdità finale" (Bergson 2002, 118).

Si è di fronte a delle operazioni simili alle simbolizzazioni e gli spostamenti onirici, i quali come argomenta Freud nel *Motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio* si ritrovano alla base del procedimento umoristico. Le tesi di Freud sono riprese da Bergson nel saggio sul significato del comico:

"L'assurdità comica è della stessa natura di quella dei sogni [...]. È facile vedere, infatti, che tutti i giochi di idee possono divertirci a condizione che ci ricordino, con maggiore o minore precisione, i giochi dei sogni. Possiamo segnalare in primo luogo un certo rilassamento generale delle regole del ragionamento. Ridiamo dei ragionamenti che sappiamo essere falsi, ma che potremmo scambiare per veri se li sentissimo fare in sogno [...]. Si tratta ancora di logica, se si vuole, ma di una logica che manca di tono e che, proprio grazie a ciò, ci esime dal lavoro intellettuale." (Bergson 2002, 117-118).

Inoltre, il concatenamento di caratteristiche fisiologico anatomiche ben sapute è fonte di godimento in quanto sfrutta, come sostiene Freud, nell'opera già menzionata,

il ritrovamento dell'elemento noto, ciò che provoca un particolare piacere perché porta con sé sempre un risparmio di sforzo psichico. (Freud 2002, 109-110).

Le ben conosciute caratteristiche non annullano, però, il meraviglioso, il quale dipende in gran misura dalla maniera inedita in cui tali caratteristiche sono combinate, nonché dalla loro traboccante presenza. L'abbondante corporeità riempie tutto lo spazio narrativo al livello di tutte le descrizioni degli ambienti, dei numerosissimi personaggi e delle loro azioni. L'intero lessico è fisicizzato al massimo tanto sul suo versante denotativo quanto su quello connotativo. Persino le espressioni figurate vertono sempre sul corporeo. Per fare solo alcuni esempi: il Cuore tiene il suo discorso "con tanta amarezza in bocca" (Pona 2004, 10); un conflitto si evita per un pelo e "se non era che il Cervello hebbe cervello, poteva riuscire di molto male" (Pona, *ibidem*: 10); un accordo si sarebbe potuto raggiungere se "non fosse entrata una grossa pulce negli orecchi di cadauno de' prencipi" (Pona, *ibidem*: 9); i regimi oligarchici sono descritti come "Hidre mostruose, che dopo haver divorato le vite, non che le sostanze de' sudditi, si rinsanguinavano finalmente gli artigli, ei denti anco nel proprio petto." (Pona, *ibidem*: 11).

A volte, i sensi metaforici sono addirittura annichiliti dal concreto. Il lettore è sollecitato a capire *ad litteram* certe espressioni dal significato figurato: così, ad esempio, la guerra, definita una "gran piaga" (Pona, *ibidem*: 7), esige di essere capita nell'universo narrativo come una vera e propria piaga; i tumulti sono "intestini" (Pona, *ibidem*: 7) nel senso letterale della parola; i soldati del Podice sono "la feccia di tutte le squadre" (Pona, *ibidem*: 48), ma loro sono veramente feci. Tale oscillamento fra senso proprio e senso figurato è fonte del comico. Con le parole di Bergson, "non appena la nostra attenzione si concentra sulla materialità di una metafora, l'idea espressa diventa comica." (Bergson 2002, 78).

Elementi normalmente reperibili sul piano della figuratività del linguaggio si impongono, dunque, come realtà ontologiche all'interno della storia, cioè rivendicano la loro esistenza palpabile sul piano della narrazione. Essi sono indicativi di un mondo sopraffatto dal corporeo, dalla materialità. Si configura un microuniverso chiuso, in profonda crisi, che punta al caos (all'entropia, come diremmo noi oggi), un mondo senza via di scampo. Non c'è nulla di trascendente che possa offrire una via d'uscita dalla crisi. E ciò può sembrare paradossale visto che gli dei transitoriamente vi compaiono. Lo fanno, però, soltanto per ribadire la loro impotenza, l'impossibilità di un intervento dall'esterno, il completo isolamento del microcosmo. La presenza degli dei è circoscritta a poche pagine in cui Pona ricalca immagini parodiche e stilemi prevalentemente della *Secchia Rapita*, il poema eroicomico di Alessandro Tassoni, che era apparso cinque anni prima, nel 1622. Come nel poema di Tassoni, le descrizioni degli dei racchiudono iperboli dal contenuto fisiologico, il più delle volte, scurrile. Pona continua, così, le licenze fisiologiche, scurrili o sessuali, che avevano fatto la loro comparsa nel microcosmo, come se il mondo divino, affatto sublime, fosse anch'esso accaparrato dal corporeo, come se non fosse che uno specchio ad una scala ingigantita del microcosmo. Per fare qualche esempio, citiamo un brano in cui si raggiunge un

massimo della scurrilità: “Temendo di non ricevere qualche sbolzonata, e d’esser poi cotta e mangiata a rosto come un polastro da’ soldati, Giunone si pisciò di sì fatta maniera sotto per la paura, che fu quasi per affogarne l’esercito” (Pona 2004, 51); oppure riportiamo uno dei numerosi passi in cui lo scrittore gioca su delle allusioni sessuali:

“... perchè Venere sapea ch’egli era una bestia, e che si sarebbe messo solo contra mille, dubitando di perderlo, gli gettò le braccia al collo, e postogli una mano al manico del pugnale, abbenchè molti dicano della spada, lo costrinse a promettere di starsene a casa a dormire, a giuocar con lei” (Pona, *ibidem*: 51).

La meteorica comparsa degli dei si configura, quindi, come una sorta di digressione, di mero intermezzo comico, che resta completamente staccato dalla narrazione e non vi lascia nessuna traccia. Gli dei si ritirano e non appariranno mai più, solo dopo che Pona, in poche righe, assegna loro un’ulteriore funzione, affatto prevedibile, una funzione metanarrativa: quella di indicare le fonti d’ispirazione dell’autore. Ad esempio: “Venere [...] tutta giuliva si tirò in camera con Marte, e fatto un sonno amoroso si diede a leggere un Canto della *Secchia* d’Alessandro Tassoni, mentre l’armigero amante stava scorrendo il quarto libro della *Eromena* del Biondi.” (Pona *ibidem*: 56).

Probabilmente animato da una spinta che oggi chiameremmo di etica deontologica, a differenza di altri autori del Barocco per i quali come ben si sa il plagio rientrava nella norma – si pensi ai casi eclatanti di Shakespeare o di Giambattista Marino, il quale, ammettendo i furti intellettuali, affermava che la sua è una letteratura fatta “col rampino” (Marino 1675, 23) – Pona sceglie di svelare le proprie fonti tramite questi dei, ridotti a delle figure marionettistiche, figure di cartapesta.

Tornando al filo principale della narrazione, il ludico e la comicità che abbiamo in parte analizzato, appaiono controbilanciati e, a volte, addirittura intrecciati con un registro drammatico che presenta una forte carica di violenza, generando quadri descrittivi che stanno all’insegna del naturalismo barocco. È lo stesso Pona, tramite il sottotitolo apposto alla propria opera, quello di “gioco-serio”, ad alludere a tale contaminazione di registri. La parola più ricorrente è la parola “sangue” e i suoi derivati, mentre il cromatismo delle descrizioni sfrutta le varie sfumature coloristiche della carne – dal rosso, scarlatto e porpora al viola – insieme al bianco (associato tanto ai raggi della luce quanto ai fluidi corporei) e al nero (colore della consunzione, della morte). Si crea così un’atmosfera tipicamente barocca, chiaroscurale e dominata dal colore dell’onnipresente sangue. Ad esempio: “S’inaspriva in tanto così sanguinosa la zuffa, che il terreno non solo era fatto tutto vermiglio, ma con un’onda di horrida porpora correivano i ruscelli per quelle dolorose campagne: e non che altro, il Sole stesso si vedeva sparger sanguigni raggi tra le nubi infocate” (Pona 2004, 56).

In tali quadri, le iperboli, destinate a sottolineare le dimensioni inimmaginabili della strage, si intrecciano con un’altra figura retorica che non a caso Tesauro nel suo trattato la fa precedere proprio all’analisi dell’iperbole: l’ipotiposi. Tesauro considera

l'ipotiposi sempre un tipo di metafora, che “consiste nel rappresentare il vocabulo con tanta vivezza che la mente quasi con gli occhi corporali vegge l'obietto.” (Tesauro 1670, 286). La vivezza è ottenuta attraverso il fatto che viene presentato, come afferma lo stesso, “obietti grandemente sensibili ad alcun de' nostri sensi, nel Colore, Suono, Odore, e in tutti gli altri.” (Tesauro, *ibidem*: 287). In altre parole, è naturale che l'utilizzo dell'ipotiposi generi un quadro sinestesico, come appunto nel seguente frammento:

“Spirava la tragica scena horrori e squalidezze mortifere. L'erbe, in vece del lieto verde, mostravano una tinta di fosca porpora, che spaventava. I fiori, perduta la vaghezza nativa, infaustamente s'aprivano smaltati di cruore spumante. Le pietre pareano tanti teschi insanguinati. A' corpi, cui erano mancate le forze e l'habilità del camminare e del combattere, non erano già mancate le voci e i gridi: che perciò con suono confuso, composto di varii linguaggi e di tuoni diversi, provocavano il cielo a misericordia con le preci et a sdegno con le bestemmie” (Pona 2004, 65).

Un'altra figura retorica cospicuamente utilizzata è la tecnica del catalogo. Oltre ad annoverare tutte le parti del corpo, impersonando guerrieri raggruppati per categorie in appositi eserciti – ad esempio, “Il Craneo, fattesi segretamente chiamare le Masselle, le Vertebre, i Focili, i Femori, gli Ossi Petrosi, gl'Hytmoidi, i Denti, e in somma tutta l'ampia Ossea famiglia, dopo haver loro fatto un bellissimo essordio, comandò che celatamente fi mettessero in punto d'armi” (Pona 2004, 58) – nel rappresentare l'apice della battaglia, Pona arricchisce ancora di più la prosopopea, facendo entrare in scena tutte le malattie, in veste di guerriere e guerrieri, che assalgono, ognuna in base alla sua natura, tutti gli organi. Il discorso acquista uno spessore scientifico maggiore che diletta il pubblico istruito secentesco avido di scienza e dà a Pona l'opportunità di esibire le sue conoscenze di medico. Citiamo solo una parte del copioso catalogo:

“...il prencipe don Cervello [...] una truppa di ferocissimi giganti et indomite gigantesse l'havevano attorniato [...] i nomi di queste Erinne e di questi Cerberi erano Apoplessia, Letargo, Caro, Epilepsia, Mania, Stupore, Incubo, Catoche [...] gli due signori Occhi, suoi consobrini, uno ferito d'Ophtalmia malamente, l'altro di Cattaratta. [...] gli due Orecchi, Sergenti valorofissimi [...] l'uno percosso di Sordità, l'altro d'Apostema: insieme con le Nari: oppressee l'una di Gravedine, e l'altra di Polipo [...] la Vefcica, ammalata di Stranguria; le Reni, offese dal Calcolo; e gli Intestini dal Colico” (Pona 2004, 63-65).

Dal punto di vista narrativo, tale assalto di tutte le malattie suggerisce che il microcosmo sia giunto in un punto di massimo scompiglio e che in essenza sia prossimo al collasso.

L'uso del veicolo allegorico da parte di Pona per rappresentare tale crisi che travolge tutto, è, stando alle tesi di Walter Benjamin del *Dramma barocco tedesco*, la scelta più congeniale nel rispecchiamento di un mondo che ha perso la sua compattezza,

in cui è diventato impossibile appellarsi ad un'istanza trascendentale, un mondo la cui storia si offre agli occhi dello spettatore come un'effimera rappresentazione dai risvolti teatrali, in cui è lo scrittore a decidere i sensi che si tessono da un personaggio all'altro, sensi che sono circoscritti ad un unico orizzonte: quello della scrittura stessa. Benjamin mette l'allegoria proprio in rapporto a tale rappresentazione barocca della storia: nella "fisionomia allegorica della storia-natura [...] la storia si è ridotta materialmente al palcoscenico" (Benjamin 1999, 151), mentre l'autore "non può nascondere la sua attività combinatoria a meno che non voglia tacere il tutto" (Benjamin *ibidem*: 153); "Se [...] la storia emigra sulla scena, essa lo fa come scrittura. Sul volto della natura sta scritta la parola «storia», nei caratteri della caducità [...] la storia così conformata non appare come il processo di una vita eterna, ma come il progredire di una inarrestabile decadenza" (Benjamin *ibidem*: 151).

In *Figure della modernità*, il filosofo Angelo Chielli sintetizza così le tesi di benjaminiane sull'allegoria come specchio della visione barocca della storia:

"L'allegoria, infatti, espone la *facies hippocratica* della storia, ossia tutto quanto è soggetto ad un processo di decomposizione. Il nucleo della concezione barocca della storia è costituito dalla esclusione di ogni speranza escatologica, perché la fragilità e caducità delle cose terrene non vengono mai riscattate in quanto la natura stessa è preda della morte. Dunque, non più processo di salvezza ma inarrestabile decadimento e degradazione, ineluttabile procedere verso la morte, così appare, agli occhi dell'uomo barocco, la storia. L'allegoria mettendo in scena la storia rende accessibile alla contemplazione la miseria dello stato creaturale" (Chielli 2004, 67-68).

Anche se non esiste cura ai mali che hanno afflitto il Microcosmo, anche se non esiste nessuna via di scampo dal mondo segnato dalla caducità, dal disordine, dalla disgregazione, dalla mancanza di qualsiasi orizzonte metafisico o trascendentale, Pona non conclude la propria narrazione con un'immagine di disfaccimento e di morte, bensì con un'immagine di esilarante comicità, tramite la quale viene esorcizzata, almeno per un attimo, la paura dell'ineluttabile procedere verso la morte.

Protagonista del parodico colpo di scena finale è il Podice, il quale offeso di essere stato lasciato in disparte, totalmente ignorato da entrambe le fazioni belligeranti si prende una rivalse e impone la propria autorità in seguito ad un colossale ricatto a cui nessuno del Microcosmo possa resistere. In pratica, lui intossica l'intero Microcosmo delle proprie feci che si rifiuta di evacuare fin quando non gli viene assegnato un posto ben meritato nel sistema. La scrittura poniana tocca così un apice dell'irriverenza, della trasgressione e della scurrilità.

Tramite il grottesco protagonista di questo anticlimax narrativo, viene data una voce e un notevole peso alla figura del ribelle, per la cui presenza, come afferma Rosario Villari nell'*Uomo barocco*, la società del sedicesimo e del diciassettesimo secolo manifesta una vera e propria ossessione, tanto da non essere più visto solo come "fautore del cambiamento politico", ma di essergli ormai attribuita "ogni forma di protesta e di insubordinazione", cosicché il suo significato si espande "anche a

criminali, banditi, devianti di ogni sorta.” (Villari 1991, 112). Eppure molto raramente, come argomenta Villari, il ribelle “arriva a varcare la difficile soglia della politica e quindi ad influire sulla dinamica della società e delle istituzioni.” (Villari, *ibidem*:1991, 112). Lo stesso discorso vale anche per la letteratura: persino i più arditi scrittori prediligono il mantenimento dello status quo, inquadrandosi dunque nella ben rappresentata linea di una letteratura di stampo prudenziale.

Pona, con la *La Maschera iatro-politica*, si colloca all’antipode di tale letteratura, appunto perché la conclusione dell’allegoria rivela una posizione di forte sovversione del preconstituito ordine politico: il marginale, il reietto, il ribelle, l’anarchico, con uno stratagemma, afferma le proprie regole, rivendica e impone la propria autorità nel sistema.

L’episteme, il paradigma cioè – desumibile dall’opera di Pona riguardo la sua concezione sulla Storia – è la mutevolezza, il perenne cambiamento che vede l’alternarsi di uno stato di ordine ad uno di disordine, il buon funzionamento del sistema alla crisi dello stesso, la quale è seguita da un nuovo ordine. Dunque, la crisi, è parte connaturale dello svolgersi della Storia, dei suoi permanenti riassetti, è parte, cioè, del modello ciclico che il medico Pona vede uguale ai processi subiti dall’organismo umano in cui allo stato di salute segue uno di malattia per poi avvenire il risanamento che suppone un adeguamento ad un afferente periodo di convalescenza. Ne deriva una visione meccanicistica della Storia: come gli organi e le altre componenti del corpo, anche i vari attori che decidono e fanno la Storia sono parti di un ingranaggio in cui tutto dipende esclusivamente dalle loro interazioni che portano, in varie maniere, alla stessa ciclicità descritta. L’allegoria, oltre ad essere un veicolo polemico si rivela in Pona anche il mezzo adatto a esprimere un modello gnoseologico che rispecchia l’andamento storico, tramite il quale lo scrittore si rivela un anticipatore della filosofia meccanicistica secentesca la cui prima affermazione è considerata il *Trattato Sul mondo* di Cartesio, del 1633.

## Bibliografia

- Benjamin, Walter. 1999. *Il drama barocco Tedesco*. Trad. it. Flavio Cuniberto. Torino: Einaudi.
- Bergson, Henri. 2002. *Il riso. Saggio sul significato del comico*. A cura e nella trad. it. di Federica Sossi. Milano: SE (Studio Editoriale).
- Chielli, Angelo. 2004. *Figure della modernità*. Lecce: Pensa Multimedia.
- Freud, Sigmund. 2002. *Opere 8 – Comicul și umorul*. Trad. ro. Daniela Ștefănescu și Vasile Dem. Zamfirescu, București: Editura Trei.
- Getto, Giovanni. 2000. *Il Barocco letterario in Italia*. Milano: Mondadori.
- Marino, Giambattista. 1675. *La Sampogna*. Venezia: Pietro Brigonci e-book <https://play.google.com/books/reader?id=kUhLAAAACAAJ&pg=GBS.RA1-PP2&hl=ro>
- Pona, Francesco. 2004. *La maschera iatro-politica*. A cura di Fabrizio Bondi. Trento: La Finestra.
- Tesauro, Emanuele. 1670. Il cannocchiale aristotelico. Torino: Bartolomeo Zavatta (scansionato da Getty Research Institute, California: <https://archive.org/details/ilcannocchialear00tesa/page/n7/mode/2up>, consultato il 26 maggio 2025).
- Villari, Rosario (a cura di). 1991. *L’uomo barocco*. Roma: Laterza.

**Sigle**

ET – *Enciclopedia Treccani*, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani,  
<https://www.treccani.it/enciclopedia/>