



Università degli Studi della Tuscia
Facoltà di Lingue e Letterature Straniere Moderne

TESI DI LAUREA TRIENNALE IN LINGUISTICA ITALIANA

CORSO DI LAUREA IN “LETTERE MODERNE”

A.A. 2008-2009

La voce di un Incognito.

Analisi linguistica del Principe ermafrodito di Ferrante Pallavicino.

Relatore:

Dott. Danilo Poggiogalli

Correlatrice:

Prof. ssa Francesca Petrocchi

Laureanda:

Francesca Ugoelli

matr. n. 481

«Stupisce chi mi vede occupato in ogn'altro passatempo fuori
che nello scrivere e pure scorge la frequenza de' miei libri.

Questo stupore mi è sovrabbondante mercede»

(Ferrante Pallavicino)

Introduzione

Se una breve esistenza suscita interesse, una vita prematuramente “troncata” provoca un più forte coinvolgimento emotivo. Questa è indubbiamente la motivazione per cui ho scelto di indagare sull’esperienza umana e al contempo letteraria di una figura emblematica come Ferrante Pallavicino, il quale all’interno del panorama intellettuale secentesco risulta essere un autore poco esplorato, se non addirittura caduto nell’oblio.

Principale esponente della corrente libertina e membro dell’Accademia degli Incogniti, il Pallavicino fu uno scrittore la cui vita e vicenda letteraria sono entrambe riassumibili nell’arco di un decennio (1634-1644), nel quale, se da una parte riesce ad ottenere un grande successo editoriale, dall’altra «brucia il suo astro»¹ in seguito alla pubblicazione di audaci e pungenti libelli contro la Chiesa e contro i Barberini, nei quali manifesta appieno le sue idee naturalistico-libertine e per i quali andrà incontro alla decapitazione.²

A dispetto di coloro che credevano che la condanna inflittagli servisse a gettarlo nel dimenticatoio, il Pallavicino conquisterà una grande fama per tutto il Seicento, secolo nel quale molti dei suoi scritti verranno ripetutamente stampati. Ma del resto conoscere questo personaggio significa calare lo sguardo su di un genere letterario che

¹ Cfr. RIPOSIO 1995: 19.

² Il Pallavicino avrebbe chiesto ai suoi giustizieri di non essere mandato al rogo ma di essere piuttosto decapitato (cfr. URBINATI 2004: 8).

proprio negli anni in cui Ferrante si trova a Venezia riscuote i maggiori successi sia a livello di editoria sia di pubblico, ovvero il romanzo.

Non a caso l'opera su cui si concentra questa trattazione, *Il Principe ermafrodito*, appartiene al filone romanzesco e, sebbene non sia la più conosciuta, è quella che maggiormente offre degli spunti di riflessione sulla natura della politica, tema assai caro al giovane romanziere.

In questo lavoro si intendono perseguire i seguenti obiettivi:

1) inquadrare dal punto di vista storico-critico l'autore e la temperie culturale nella quale egli opera;

2) analizzare a livello tematico quei *topoi* romanzeschi che compaiono nel romanzo e che vengono utilizzati anche da altri prosatori contemporanei allo scrittore;

3) condurre uno spoglio dei fenomeni linguistici più salienti contenuti all'interno della prosa pallaviciniana (costrutti sintattici, lessico, metafore e campi semantici ricorrenti, figure retoriche), mettendo in luce i punti in cui l'autore prende le distanze dalle norme propugnate dai grammatici del tempo e quelli dove al contrario aderisce alle formule linguistiche e narrative nonché agli accorgimenti retorici di tanta letteratura secentesca;

4) ricercare quelle espressioni che ricorrono nelle opere di scrittori precedenti al Pallavicino, evidenziando i possibili rimandi intertestuali.

Anche in questo modo si potrà forse contribuire a riaccendere i riflettori non solo sulla tragica vita di questo irriverente scrittore ma in particolar modo sulla sua intera produzione letteraria, il cui linguaggio è espressione della sua marcata personalità.

Capitolo 1

Ferrante Pallavicino e la società del Seicento

1.1. La breve vita di uno sventurato libertino

Ferrante Pallavicino (Parma³, 23 marzo 1615 – Avignone, 5 marzo 1644), settimo di otto figli, nacque da una illustre famiglia della nobiltà italiana: il padre, marchese Giangirolamo, rivestiva un'elevata carica alla corte del duca Odoardo Farnese, mentre la madre, Chiara dei marchesi Cavalca, apparteneva ad un aristocratico casato parmense (cfr. COCI 1992: CI).

A causa della prematura morte del genitore, Ferrante, sulla soglia dell'adolescenza, fu costretto ad indossare l'abito dei Canonici Lateranensi presso il monastero di Santa Maria della Passione a Milano. Ben presto però dovette allontanarsi per il suo coinvolgimento in una serie di scandali. Sebbene il convento gli avesse permesso di partire per la Francia, preferì stabilirsi dapprima a Padova, dove probabilmente venne a contatto con gli esponenti dell'aristotelismo eterodosso, poi a Venezia gettando a mare vita monastica e studi regolari (cfr. CAPUCCI 1974).

³ Sebbene il *DBI* lo indichi come piacentino, la conferma del fatto che le origini di Ferrante siano parmigiane la si ritrova nel nome di Marcus Antonius Parmensis che egli stesso assumerà quando indosserà l'abito talare presso i Canonici Lateranensi e che verrà fatto proprio dai suoi giustizieri nel momento in cui verrà pronunciata la sua condanna: «Ferrante Pallavicinum, eo quia sit Parmensis et Ducis Parmae subditus» (URBINATI 2004: 12n).

Nella città lagunare entrò subito a far parte nel 1636 della nota «Accademia degli Incogniti»⁴, cominciando a scrivere con «vena incontenibile» (CAPUCCI 1974: 203). Così, dopo la composizione della *Taliclea* (1636), seguirono prove romanzesche molto audaci: i romanzi biblici – *La Susanna* (1636), *Il Giuseppe* (1637), *Il Sansone* (1638) e *La Bersabee* (1639, opera in cui già introduce il tema del potere e della ragion di stato) – seguiti dalla *Pudicizia schernita* (1639), *La rete di Vulcano* (1640), entrambe messe all'Indice, *Il Principe ermafrodito* (1640) e un racconto dove storia e eroismo si fondono a vicenda, ossia *Le due Agrippine* (1642).

Nel 1640, avendo ricevuto l'incarico di cappellano del generale Ottavio Piccolomini, duca di Amalfi, parte per la Germania. Un viaggio, questo, che inciderà molto sulla personalità dell'autore in quanto lo cambierà interiormente, non tanto per aver scoperto nel calvinismo la sua nuova religione, quanto per la sua esperienza sul campo da guerra, che fece maggiormente accrescere il suo impegno polemico in senso anticuriale e antibarberiniano.

Al suo ritorno nel 1641 diede alle stampe *Il Corriero svaligiato*, un *pamphlet* che colpiva la Chiesa e i Gesuiti e per il quale, sebbene avesse utilizzato uno pseudonimo, venne arrestato guadagnandosi la fama di capitale nemico della famiglia papale dei Barberini, che in quegli stessi anni si trovava in lotta con Parma.

⁴ «L'Accademia degli incogniti», fondata a Venezia da Giovanni Francesco Loredano nel 1630, e dapprima chiamata Loredana dal suo nome, fu una dei cenacoli letterari più attivi e vivaci del Seicento veneziano che maggiormente incrementò la produzione romanzesca (cfr. SPERA 2001). La fama di tale Accademia si deve alla pubblicazione di un libro, *Le Glorie degli Incogniti*, nel quale sono presenti le vite e le opere di centosei Accademici con i rispettivi ritratti (cfr. MAYLENDER 1929: 205).

Liberato nel 1642, senza aver sostenuto un processo, si ripropose con altri due opuscoli satirici – *La Baccinata, ovvero battarella per le api barberine*⁵ e *Il Dialogo di due gentiluomini acanzi* – scritti in occasione dello scontro tra Urbano VIII (appartenente alla famiglia dei Barberini) e il duca Odoardo Farnese di Parma e Piacenza, e pubblicò, sempre clandestinamente, le due opere forse più sovversive della sua produzione: l’anonima *Retorica delle puttane*⁶, considerata per alcuni aspetti il suo capolavoro e *Il Divorzio celeste, cagionato dalle dissolutezze della sposa romana*⁷, nel quale dà sfogo alle sue posizioni naturalistico-libertine immaginando la separazione di Cristo dalla Chiesa.

Nel 1643, caduto in una trappola tesagli dalla famiglia dei Barberini, fu catturato nei pressi di Avignone.⁸ Dopo un anno di dura prigionia, nonostante il suo pentimento, sarà decapitato non ancora ventinovenne con l’accusa di essere «un apostata, calunniatore, maestro d’iniquità e reo di lesa maestà divina ed umana per gli scritti suoi sediziosi, insolenti e scismatici» (URBINATI 2004: 11).

1.2. La Serenissima: «scenario di un’incessante attività»⁹

Per il suo carattere inquieto e intemperante, non adatto alla vita ecclesiastica, Ferrante Pallavicino scelse l’ambiente veneziano, «giardino di delizie meretricie,

⁵ Opera, questa, dedicata al nunzio Vitelli, autore del suo arresto. Il titolo si riferisce ai bacini di rame usati in apicoltura ed è volto a denigrare la famiglia Barberini, nel cui stemma comparivano appunto le api (cfr. MALATO 1997: 1189).

⁶ *La Retorica delle puttane* è un’opera alquanto singolare perché costruita come una parodia della *De arte rethorica libri tres* del gesuita spagnolo Cipriano Suarez, un libello riguardante il programma pedagogico adottato presso tutti gli istituti della Compagnia di Gesù (cfr. COCI 1992).

⁷ La stessa tematica viene sviluppata nella *Dianea* di Gian Francesco Loredano, che colpisce la curia papale e nell’opera del ferrarese Maiolino Bisaccioni, *Il Demetrio Moscovita* (cfr. ASOR ROSA 1982).

⁸ Una delle molte trame che narra la fine di Ferrante è raccontata nell’*Anima di Ferrante Pallavicino* (opera forse attribuita all’amico Giovanni Francesco Loredano) secondo la quale un certo Charles de Bresche sotto falso nome lo indusse a partire con lui per Parigi, conducendolo con un pretesto verso la morte (cfr. CAPUCCI 1974: 205).

⁹ COLOMBI 2005: 7.

intellettuali e accademiche» (CAPUCCI 1974: 203), per dare inizio alla sua spregiudicata produzione letteraria.

Il giovane romanziere, infatti, opera in un momento in cui la Chiesa cattolica, in seguito al Concilio di Trento (1545-1563), esercita con massima severità la sua influenza sulla vita culturale, attraverso la repressione di tutte quelle idee che vanno a contrastare la sua dottrina.

Se Roma è naturalmente la sede della Controriforma, Venezia è indubbiamente il centro italiano che conserva la maggiore autonomia politica e quindi anche culturale e almeno nella fase iniziale del Seicento è disponibile a farsi punto di riferimento per intellettuali non allineati sulle posizioni della cultura dominata dallo spirito controriformistico. Inoltre il peso che riveste nel campo culturale fa di essa «la capitale dell'editoria italiana e il crocevia della produzione novellistica e romanzesca» (MALATO 1997: 1006). Oltre a ciò, il fattore che maggiormente contribuisce alla supremazia del Veneto nell'ambito della narrativa secentesca, è la presenza di pensatori eterodossi come Girolamo Brusoni (1614-1686), Gian Francesco Biondi (1572-1644), Francesco Pona (1595-1655) e lo stesso Pallavicino, che vanno a costituire la cerchia del Loredano. In questo ambiente Ferrante comporrà con toni audaci e scomposti le sue opere maggiori, da panegirici, novelle a romanzi di stampo libertino, toccando argomenti che vanno dal sacro al profano.

Dunque il Pallavicino, per il suo substrato culturale può essere inserito in un preciso contesto, appunto quello "incognito", ricco di tematiche legate alla polemica verso le istituzioni religiose, all'etica e alla ragion di stato ma che trovano in questo autore una più acuta «consapevolezza di protesta e di critica» (COLOMBI 2005: 15). Mai come in questo scrittore la letteratura si incrocia con la vita: vivere

vuol dire scrivere, e non a caso Ferrante sarà condotto al patibolo di Avignone. Egli, come scrisse il Brusoni¹⁰, seppe toccare «delle materie che mai si toccano senza rischio o della vita o dell'onore».

Rispetto agli altri Incogniti quello del Pallavicino è un libertinismo estremo che delinea un netto rifiuto nei confronti sia della tradizione sia di ogni forma di attivismo politico volto a dissimulare la realtà.

Nonostante il suo continuo vagabondare, a causa delle persecuzioni dell'autorità religiosa, Venezia cercò in ogni modo di proteggerlo, e grazie agli amici Incogniti, trovò in essa una seconda casa e un proprio pubblico.

1.3. Un avventuriero della penna?

Quella di Ferrante Pallavicino è opera di uno scrittore «impegnato, ma dotato di grande comunicativa» (MANCINI 1981: 41). Ciò che, fin dagli esordi, ha sempre maggiormente preoccupato l'autore, fu la sua costante presenza sul mercato editoriale. Non a caso le scelte che opera a livello stilistico si adattano a seconda della materia trattata, ma soprattutto mutano in funzione delle richieste del mercato librario, che a sua volta gode dell'approvazione del pubblico (cfr. COLOMBI 2005: 8).

Del resto, lo studioso Claudio Varese ha sottolineato come sia riduttivo inserire il Pallavicino tra gli avventurieri della penna poiché questo suo ricercare un determinato pubblico al quale offrire una ben precisa tematica «che dia spazio e scopo per l'opera scritta e da scrivere» risulta essere un qualcosa di molto più significativo e profondo (cfr. GREGORY 1981).

¹⁰ Girolamo Brusoni dell'amico Ferrante scrisse un'appassionata biografia, *La Vita di Ferrante Pallavicino* (1654) con lo pseudonimo di Aggirato, accademico Incognito.

Come si evince dalle dedicatorie premesse ai suoi romanzi, il Pallavicino fa emergere il suo atteggiamento rispetto all'uso della scrittura letteraria, affermando che la grandezza di un'opera d'arte non sta in alcuna forma di precettismo ma nella sua capacità di soddisfare le esigenze della comunità dei lettori del tempo, nel successo tra il pubblico cui essa è destinata (MANCINI 1981: 41-42).

Nella prefazione al *Sansone*, l'autore afferma che «il gusto con cui sono ricevuti nel mondo i libri di un virtuoso, sì come è il vero fondamento delle sue glorie, così deve essere la vera regola, da cui prendono metodo gli scrittori». Il passo citato mostra come questo morboso bisogno di scrivere da parte dell'autore rappresenti la sua «ricerca piratesca del favore editoriale» (COLOMBI 2005: 8).

Altro aspetto importante da sottolineare, che è sintomo delle posizioni moderniste sulle quali il Pallavicino si muove, è il fatto che egli «rivendichi apertamente il diritto ad una libera variazione sul testo e sul soggetto originario»¹¹ (VARESE 1981: 564), sottolineando dunque la piena autonomia dell'autore e la sua totale indipendenza dai modelli tradizionali. Per certi versi si può asserire che egli utilizzi i personaggi scelti, soprattutto quelli biblici, per osservazioni originali rispetto a quelle comunemente evocate dai soggetti trattati.

Dunque l'operazione che fa il Pallavicino è quella di scegliere per i suoi romanzi sempre «storie manifeste»¹², cioè conosciute a tutti i lettori e di concentrarsi esclusivamente sulle riflessioni che scaturiscono dalla vicenda narrata. Non a caso, già nel suo primo romanzo *La Susanna*, aveva scritto che «i punti della storia sono la minima parte di questo libro» e che egli se ne serviva come «fondamenta per osservazioni morali o politiche».¹³

¹¹ Questa rivendicazione è esplicitata nella prefazione al romanzo *La Susanna* (1636).

¹² Cfr. *La rete di Vulcano* (1640).

¹³ A tal riguardo cfr. RIPOSIO 1995: 29.

1.4. *Il Principe ermafrodito*

Una delle opere più singolari del Pallavicino, anche se non la più conosciuta, è senza dubbio *Il Principe ermafrodito*. Dato alle stampe a Venezia nel 1640 tale scritto si inserisce tra le ultime opere di Ferrante Pallavicino appartenenti al genere eroico-cavalleresco.¹⁴

Il romanzo, che si svolge interamente all'interno della società di corte, mette in scena gli equivoci e i contraccolpi che si sono susseguiti a causa di un travestimento. Protagonista dell'avventura è un principe il quale in realtà è una principessa che, costretta dal padre ad assumere una falsa identità, per l'appunto maschile, deve continuare la successione dinastica, secondo quanto stabilito dalla legge Salica¹⁵, simbolo di un'opprimente Ragion di Stato e al contempo del malevolo destino che si era abbattuto sul giovane autore in quanto forzatamente costretto al chiostro.

Dunque fin dall'inizio della narrazione vengono annodati due temi critici della società secentesca: la follia del potere e il fraintendimento creato dallo scambio di identità sessuali.

Ma il mascheramento, come si è detto, provocherà molteplici effetti, in quanto in un primo momento il principe ermafrodito allaccerà un enigmatico rapporto con una duchessa, la quale a sua volta si appellerà alla legge Salica, poi con un cavaliere Alonso, amato allo stesso tempo anche dalla duchessa. A questo punto, a complicare la situazione contribuirà lo stratagemma ideato dall'ermafrodito, il quale, per avere un incontro con Alonso, escogita l'esistenza di

¹⁴ Per la suddivisione in gruppi dei romanzi del Pallavicino cfr. ALBERTAZZI 1891.

¹⁵ La legge Salica è un codice fatto redigere da Clodoveo I, re dei Franchi, nel quale è contenuto l'antico diritto germanico dei Franchi Sali o Salici. In Italia compare nei documenti a partire dal sec. IX. Tale codice escludeva la successione delle donne al trono e la possibilità di sposare una donna di rango più basso.

una sorella gemella, prima di allora mai svelata a nessuno, in modo da testare sotto spoglie femminili le intenzioni del cavaliere. L'espedito della maschera prima, la scelta del doppio poi, contribuiscono alla creazione di una dimensione in cui la finzione regna su tutto e tutti.

La storia si ingarbuglia quando il Re deve accettare di dare al figlio una sposa, la quale però, giunta segretamente a corte in abiti maschili, intuisce il rapporto di confidenza fra l'ermafrodito e il cavaliere. Il lieto fine con il quale si conclude il romanzo, che non è affatto convenzionale ma di stampo tipicamente libertino, fa sì che la conciliazione tra la principessa – svelata la sua vera identità – e il cavaliere possa avvenire solo con l'abolizione di quella «barbara legge»¹⁶, che fino a quel momento aveva impedito la «libera» manifestazione dei loro sentimenti.

Nonostante la complessità della trama, essa è nettamente in linea con la spiccata personalità di Ferrante, la quale solo in apparenza si incentra sul motivo del travestimento e dello scambio di persona, poiché il vero intento del romanziere è quello di far emergere dalle sue pagine la critica verso l'oppressione imposta all'individuo da «una Ragion di Stato trasformata dal potere in sragione» (MARCHI 1984: VI).

Quindi ben si capisce l'atteggiamento del Pallavicino nei confronti dell'attività politica intesa come «un gran teatro» (COLOMBI 2005: 33), che costringe l'essere umano a ricorrere all'arma della finzione per raggiungere i suoi scopi ma che allo stesso tempo porta al totale stravolgimento della sua identità.

In ultima analisi, sebbene l'epiteto attribuito al principe rimandi al personaggio ovidiano¹⁷, in questo caso l'allusione è molto indiretta, poiché si tratta

¹⁶ Cfr. COLOMBI 2005: 122.

¹⁷ Il racconto del figlio di Ermete e di Afrodite, che per mano degli dèi fu unito al corpo della ninfa Salmace, è raccontata da Ovidio (*Metamorfosi*, IV, 285-388), ed ebbe grande fortuna in età barocca, soprattutto sul piano figurativo.

di un travestimento e non di una vera e propria fusione fisica fra i due corpi. Il ricorso alla mitologia classica serve esclusivamente al Pallavicino per sottolineare e rappresentare la crisi dei personaggi in un luogo dove l'imperativo categorico è quello di saper fingere.

Con *Il Principe ermafrodito* l'autore accentua la sua accusa nei confronti della dissimulazione della realtà che si operava continuamente a corte. La presenza e l'importanza della finzione nella società del Seicento è confermata dalle teorie formulate in quegli anni da Torquato Accetto, il quale, nel trattato *Della dissimulazione onesta* (1641), vede appunto nella dissimulazione un legittimo strumento per operare sulla realtà e una tecnica di opposizione politica.¹⁸

A distanza di secoli si può notare come Ferrante Pallavicino, rivolgendo lo sguardo a queste tematiche, sia straordinariamente attuale.

1.5. *Il Principe ermafrodito* e il romanzo secentesco

Nel panorama della produzione romanzesca del Seicento *Il Principe ermafrodito* rispecchia fedelmente quelle che sono le costanti tematiche¹⁹ di altre opere in prosa scritte negli stessi anni in cui Ferrante pubblica il suo romanzo. Infatti, anche in questo caso, è la corte a fare da scenografia all'intera vicenda. Essa rappresenta «il punto di partenza e la meta» (MANCINI 1981: 114) ed è lo spazio in cui i personaggi danno vita alle loro azioni. Per la sua stessa funzione l'ambiente cortese va ad abbracciare il totale svolgimento della trama e condiziona i medesimi protagonisti.

¹⁸ Cfr. NIGRO 1997.

¹⁹ I *topoi* romanzeschi che prenderò in considerazione nel corso del paragrafo possono essere riscontrati anche nelle seguenti opere secentesche: *Il Cretideo* di G. B. Manzini, *Il Calloandro fedele* di G. A. Marini e *L'Historia del Cavalier Perduto* di Pace Pasini.

Inoltre un'altra situazione topica, chiaramente presente nell'opera presa in questione e comune in altri testi, è la propensione al mascheramento²⁰, all'occultazione di persona, un tema indubbiamente sconosciuto alla narrativa precedente e che contribuisce maggiormente a mettere in evidenza il continuo mutare della realtà barocca. Esso è l'elemento cardine di ogni racconto: numerosi sono gli esempi di uomini che assumono le vesti di donne e viceversa.

Per quanto riguarda i personaggi del romanzo, anche essi sono decisamente in linea con l'ampia tipizzazione presente in tanta prosa secentesca. Tanto è vero che essi vengono qualificati sia dal punto di vista sociale²¹ sia da quello etico ma manca loro una caratterizzazione psicologica, in quanto sono soltanto funzionali alla trama e al ruolo che identificano.

Altrettanto evidente è il fatto che, di là dai diversi nuclei tematici, quello che regna sovrano in tutte le storie, come pure nel *Principe ermafrodito*, è il motivo dell'amore. Un sentimento, questo, che di norma si inserisce all'interno di un triangolo amoroso ma che può coinvolgere più personaggi, facendo emergere un altro tema tanto caro alla civiltà barocca: quello, appunto, del «pluralismo prospettico» (GETTO 1969: 330). Esso nasce dall'ambiguità e dalla confusione dei continui sdoppiamenti, scambi di persona, ideati dall'autore per far sì che verità e finzione si sovrappongano continuamente senza mai coincidere.

Del resto, in un'epoca di controriforma, il ricorrere a queste doppie identità rappresenta l'unico modo per evadere dalla norma.

²⁰ Già nella *Taliclea*, Ferrante Pallavicino aveva giocato sul tema del doppio, facendo scambiare vicendevolmente i due protagonisti, nonché gemelli, Taliclea e Nicoterpe (cfr. MANCINI 1981: 124n).

²¹ Del resto come ha ben sottolineato il Getto «nelle vene dei protagonisti scorre sempre sangue nobile» (GETTO 1969: 332).

1.6. Dal romanzo all'invettiva

All'interno della produzione pallaviciniana si può notare una sorta di "iato" per quanto riguarda i generi letterari nei quali man mano l'autore si cimenta.

Uno sguardo diacronico alle sue opere conferma che, se la preferenza del romanzo caratterizza la sua prima fase di febbrile attività letteraria, lo stesso non può dirsi della produzione successiva. Perché, quindi, la scelta del romanzo e successivamente il suo rifiuto?

Senza ombra di dubbio, negli anni in cui il Pallavicino alloggiò nella laguna, il genere romanzesco venne accolto a braccia aperte da una città come Venezia, che proprio in quel periodo diventò una dimora per moltissimi scrittori, ma la stessa natura del genere, capace di combinare una grande varietà di strutture, tematiche e soluzioni stilistiche, contribuì alla sua diffusione e al suo successo.²²

E lo stesso Ferrante iniziò a pubblicare i suoi romanzi con scansione annuale, a partire dal 1636, mutandone come si è detto le tecniche allo scopo di raggiungere le sue finalità pedagogiche e polemiche. Dunque fin dal primo momento della sua impresa in questo genere, l'autore ne denuncia con chiarezza la sua utilizzazione.²³

Stando così le cose, non deve stupire il fatto che successivamente il Pallavicino rifiuti la possibilità di tale forma letteraria in quanto si accresce in lui un irrefrenabile bisogno di denuncia attraverso la sperimentazione di nuove modalità di scrittura che risultino più dirette, indirizzandosi appunto verso l'asprezza dell'invettiva e della satira. Infatti tutta l'ultima produzione, a cui dà inizio dopo il

²² Per l'affermazione del romanzo nel Seicento nell'area veneta cfr. MANCINI 1981 e ASOR ROSA 1982.

²³ Cfr. ANTONINI 1990 : 57.

suo ritorno dal viaggio in Germania, testimonia questo suo nuovo approccio verso una scrittura molto più polemica e critica.

Se egli, come si è detto, guarda veramente alle aspettative del pubblico, è allora ben più cosciente, già prima della sua esperienza d'oltralpe, «di aver perso la sua partita fondamentale con l'ambiente veneziano».²⁴

Probabilmente questo cambio di rotta è in qualche misura una sorta di «presagio» di quello che accadrà al genere romanzo negli ultimi decenni del Seicento, anni nei quali la stessa Venezia, come poi tutte le altre realtà culturali italiane, «condividerà le glorie del melodramma».²⁵

²⁴ Ivi: 60.

²⁵ Ivi: 70.

Capitolo 2

Analisi Linguistica

2.1. PREMESSA

Sebbene, all'interno del *corpus* delle opere pallaviciniane, *Il Principe ermafrodito* venga considerato uno scritto minore, indubbiamente non al pari di altri romanzi per i quali l'autore viene ricordato, esso presenta delle originali caratteristiche sul piano stilistico e lessicale, nettamente in linea con quel «parlar figurato» (MIGLIORINI 1992: 399) tipico tanto della lirica quanto della prosa narrativa dell'età barocca.

Infatti, anche se lo stesso Pallavicino «si confesserà nel comporre frettoloso e impaziente»²⁶, questo testo costituisce una sorta di contenitore nel quale, grazie alle abilità scritte dell'autore, trovano espressione quegli artifici che si sviluppano all'insegna del «meraviglioso stilistico» (COLETTI 1993: 189).

L'analisi che segue non ha pretese di sistematicità, ma intende mettere in luce gli aspetti linguistici che sono stati ritenuti più considerevoli e degni di nota.

²⁶ Ciò è quanto lui stesso afferma nella premessa al *Sansone* (1636).

2.2. FONOLOGIA

2.2.1. Anafonesi

Nel romanzo sono presenti, anche se in minor quantità, dei casi di mancata anafonesi, soprattutto per quanto riguarda il tipo *longo*²⁷ e suoi derivati: *longhe guerre* 73, *longamente* 74, *longa pazienza* 94, *più longamente* 95, *di longa età* 114, *longhezza di tempo* 120, *più longa persuasione* 123, *con longa serie* 128. Si può registrare solo un caso in cui l'anafonesi è verificata: *più lungamente* 50, 128.

Le forme non anafonetiche sono da considerarsi come non toscane, e non deve stupire il fatto che all'interno dell'opera coesistano tipi divergenti, poiché nel Seicento era frequente ritrovare la stessa variabilità anche in scritti di altri autori. Non a caso Alessandro Tassoni nelle sue *Lettere*²⁸ alterna forme che seguono la regola dell'anafonesi: *consiglio*, *-i* 81, 111, 115, ad altre non toscane come *conseglio*, *-i* 71, 106, 143 e molto spesso è difficile stabilire un criterio che possa in qualche modo fornire una spiegazione all'alternanza (cfr. SERIANNI 1997: 577).

Esempi di mancata anafonesi ricorrono anche in altre opere secentesche come *Le Instabilità dell'Ingegno* (1635) di Anton Giulio Brignole Sale (1605-1662): *congiunte* 37, *gionsero* 50, e in *Providenza metodica per preservarsi dall'imminente peste*, opera nella quale Vincenzo Alsario Della Croce, scrittore di medicina, fa uso di forme come *aggiungendo* 24, *aggiontovi* 42, *soggiongendo* 50 (cfr. *ivi*: 580).

L'anafonesi è completamente assente nello storiografico Paolo Sarpi (1552-1623) e riguarda il verbo *giongere* e composti. Del resto, le forme non anafonetiche

²⁷ La presenza del tipo *longo* in autori cinque-secenteschi può essere considerata come un tipico latinismo (cfr. SERIANNI 2001: 50).

²⁸ Gli esempi possono essere riscontrati nel vol. I delle *Lettere*.

sono 343 rispetto ai soli 3 esempi divergenti, che si riferiscono alla voce verbale *aggiungere* (cfr. *ibidem*).

Questa oscillazione si protrarrà anche in alcuni romanzi di autori settecenteschi come Pietro Chiari e Antonio Piazza. Infatti, in entrambi gli scrittori troviamo sia tipi che aderiscono alla norma letteraria e sia altri che al contrario non la seguono (cfr. ANTONELLI 1996: 90-91).

Così nella *Moglie saggia* del Chiari abbiamo *congiunte* 196, ma anche *congiunti* 197, mentre nell'*Uomo d'un altro mondo* si può attestare *lungo* 145, ma il termine *lungo* lo si può trovare in un'altra sua opera intitolata *La cantatrice per la disgrazia*.

Per quanto riguarda il Piazza si registra la forma *punto* in opere come *Giulietta*²⁹, *Eugenia*³⁰ e *Il teatro*³¹, ma in *Gazzetta Urbana Veneta* si riscontra in protonia il termine *pontuali* 3.

2.2.2. Il mancato passaggio da -ar- a -er-

Non mancano all'interno dell'opera delle voci verbali che, insieme ai tipi non anafonetici, entrano a far parte della schiera delle forme non toscane in quanto non hanno subito il caratteristico passaggio *ar > er* avvenuto nel fiorentino (e quindi in italiano).

Si tratta di verbi della prima coniugazione che al futuro e, in alcuni casi, al condizionale non seguono la regola suddetta: *pregiudicarà* 45, *rappresentarete* 59, *mostrarà* 5, *amarò* 60, *rassemblerò* 69, *sviscerarei* 69, *cooperarò* 70, *gustarò* 72,

²⁹ Alle pp. 91, 94, 105.

³⁰ Alle pp. 150, 152, 154.

³¹ Alle pp. 45, 48, 81, 121.

trovarei 78, *abboccarete* 79, *pregiarò* 100, *lasciarò* 110, *allontanarò* 110, *presentarò* 119, *vantarò* 120, *durarà* 121, *svenarò* 131.

Sebbene, nel Seicento, l'esito fiorentino *-er-* da *-ar-* nei futuri e nei condizionali è ampiamente diffuso anche nei non toscani (cfr. MIGLIORINI 1992: 422), la resistenza del gruppo *ar* si può attestare ancora nel genovese Brignole Sale che nelle *Instabilità* adopera: *giurarebbe* 51, *alternarebbe* 66, *mancarebber* 68 e in Vincenzo Alsario Della Croce, il quale nell'opera citata (cfr. § 2.2.1) adotta forme come *abbracciarò* 64, *bastaranno* 67 o *giudicarò* 78.

2.3. MORFOLOGIA

2.3.1. L'uso del costrutto *il di lui*

Altra particolarità della prosa del Pallavicino è la presenza, piuttosto marcata, del nesso preposizione (*di*) + pronome personale (*lui/lei*) anteposto al sostantivo a cui si riferisce. Una costruzione, questa, che è stata ostracizzata da parte dei grammatici del tempo, in quanto risultava essere una trasgressione alle norme grammaticali di gusto classicistico. Infatti, lo stesso Daniello Bartoli nel *Torto e 'l diritto del non si può* (1658) condanna tale costrutto invitando i letterati a non farne largo impiego (cfr. PALERMO 1998), anche perché non gli era «ancora avvenuto di trovarne esempio presso niun buon scrittore».³²

Le prime attestazioni del fenomeno, tratte dalla consultazione della *LIZA*, ne dimostrano un uso limitato alla tragedia aretiniana *L'Orazia*: «A la di lei ventura, / La prodiga in suo pro Madre Natura / Nel bramar un figliuolo de la figlia / Di

³² Cit. in SERIANNI 1994: 516.

Cesare al nipote»; «Onde ciascuno iddio non pure aggiunti / Ha gli anni de i fratelli a *i di lui giorni*, / Ma la morte di lor conversa ancora / Ne la immortalità, che li conviene»; e ad alcuni scritti in prosa di Agnolo Firenzuola come *L'Asino d'oro*: «mostrando d'essere contentissimo e *della di lei liberazione delle nuove nozze*»; «e preso assai benignamente il mugnaio così menò *nella di lui camera*».

Dunque la diffusione di tale modulo, nonostante le diverse ipotesi che cercano di «retrodatarlo al XIV secolo» (PALERMO 1998: 15), è senza dubbio verificata nella produzione poetica del Cinquecento, con rare eccezioni, come si è visto, nell'ambito della prosa.

Ma il secolo in cui il tipo *il di lui* si riversa nella narrativa è indubbiamente il Seicento, facendo il suo ingresso nel romanzo. E non a caso numerosi sono gli esempi che si riscontrano nelle pagine del *Principe ermafrodito*.³³

Ne riporto alcuni:

A onta della natura, che negava favorire *i di lui desideri* 49; Biasimava la femina, appresso il costume degli uomini, i quali non hanno tratti più familiari che *i di lei dispregi* 50; Non volle ingelosirla maggiormente con effetti d'ira, curandosi solo d'interrompere quei discorsi onde poteano avvalorarsi *i di lei dubbi* 52; Aveva acquistati gli affetti della Duchessa, i quali s'erano così tenacemente appresi *alle di lui bellezze* 56; Mostrò d'aver adunato le lusinghe più possenti al vincere un cuor di donna, per abbattere *la di lei ostinata crudeltà* 56; Giudicava la vivacità *del di lui bello* 60; Stimava di liberarsi *dalla di lei importunità* 60; Condannava se medesima come troppo facile al concepire speranze di maggiore felicità nell'avanzo *delle di lui glorie* 64; Impegnò le sue promesse, onde fosse certa che il cavaliere con ogni buon trattamento avrebbe veduta cancellarsi la necessità di bramare *la di lei compagnia* 65; Confondeva ogni sua contentezza il rammentarsi che l'esser creduta uomo non

³³ Cfr. COLOMBI 2005.

lasciava scorrere *i di lui affetti* 66; Fu ricevuto tra *i di lui cavalieri* 77; Con *la di lui assistenza* però disegnava il godere questo spettacolo 79.

Come si è visto, nonostante la condanna impressa dai grammatici al tipo preso in questione, Ferrante Pallavicino «non mostra scrupoli» (SERIANNI 1994: 516) nell'usarlo e se ne ritrovano tracce anche in romanzi anteriori al *Principe ermafrodito*. Infatti leggendo *Il Giuseppe* troviamo: *le di lui grandezze* 21, *il di lei dominio* 22, *la di lui capacità* 24.

Del resto anche Francesco Fulvio Frugoni (1620-1686) nella sua opera *Del cane di Diogene* impiega tale modulo e permette di aggiungere altri esempi: *le di lui perpetue fatiche* 7, *i di lui Arcieri Poetici* 26, *il di lui Metro* 67.

Diverse esemplificazioni provengono anche da un'opera del veronese Francesco Pona, *La Lucerna di Eureka Misoscolo* (1625)³⁴:

Avendo io *alla di lui vista* perduto il sangue e insieme le parole, ma non già le lagrime; ogni corredo delle stanze e tutta la suppellettile fu portata *alla di lui corte*; né potè il ventre, che con dolce amara fatica avea portato *il di lui peso*; i passi verso l'albergo della amata donzella per vedere almeno, se non altro, tra quelle tenebre *la di lei casa*; E già perché tu veggia che anco *le di lei viscere* sono infette e mortalmente contaminate dal vizio.

Ulteriori prove che attestano la frequenza di tale struttura vengono fornite dalla lettura di altri romanzi secenteschi. Infatti nel *Calloandro fedele* si legge: «quindi, *de' di lei voleri* fattosi legge, non fu lento a comprovarli con imitarla» 278; lo stesso nei *Giuochi di fortuna* di Luca Assarino: «In questo mare d'arena dunque entrati i nostri viaggianti, quando videro che *'l di lui orizzonte* non terminava da per

³⁴ Per le citazioni cfr. PALERMO 1998: 22.

tutto con altro che con cielo» 468; così come nella *Rosalinda* di Bernardo Morando troviamo: «si astenessero di macchiarsi le mani *nel di lei sangue*» 532.

Questo accumulo di esempi è indizio del fatto che molti furono gli autori, incluso lo stesso Pallavicino, i quali presero una certa distanza dalle norme linguistiche professate dai grammatici.

Del resto anche Galileo Galilei, operante nell'ambito della prosa scientifica, utilizzò tale costrutto nel *Dialogo sopra i due sistemi*: «m'induca necessità veruna di concludere a favor dell'ipotesi Copernicana, cioè della stabilità del Sole nel centro del zodiaco e della mobilità della Terra sotto *la di lui circonferenza*».

Se nel Seicento il tipo *il di lui* è frequentemente attestato, nonostante le diverse disapprovazioni, è nel Settecento che «acquista piena cittadinanza nella prosa» (PALERMO 1998: 28). Non a caso l'uso di tale modulo è copioso nei romanzi dei già citati Piazza e Chiari (cfr. ANTONELLI 1996: 153).

Il Piazza ne fa largo impiego³⁵: *della di lei fortuna* 89, *della di lui generosità* 94, *il di lui padrone* 96, *alla di lei morte* 98, *la di lui grazia* 104. Mentre il Chiari ne fa un utilizzo più controllato (cfr. *ibidem*): *delle di lei premure* 158a, *la di lui prima mira* 161a, *la di lui debole complessione* 172b.

2.3.2. Il tipo *fora*

Considerata dai grammatici come una voce poetica, *fora* è un forma che verrà utilizzata dai poeti fino all'Ottocento (cfr. SERIANNI 2001: 196). Eppure questo condizionale derivato dal piuccheperfetto indicativo lo si ritrova all'interno della prosa pallaviciniana: *fora maggiormente aggradito* 63, *fora divenuto* 64, *si fora*

³⁵ Per il Piazza gli esempi sono relativi al romanzo *Giulietta ovvero il seguito dell'Impresario in rovina*, mentre per il Chiari l'opera presa in esame è *La zingana* (cfr. ANTONELLI 1996).

gustata 76, *si fora volentieri profundato* 99, *fora succeduto* 117, *si forano arrossite* 136.

Sebbene dunque grammatici come il Bembo, l'Alunno e il Fioretti, avessero prescritto l'uso di *fora* esclusivamente all'ambito poetico, si assistono nel Seicento a delle evasioni linguistiche.

Oltre al Pallavicino, il quale lo adopererà anche nel *Giuseppe*, il tipo *fora* si attesterà nella *Lucerna* del Pona (cfr. *LIZA*): *fora tornato, non fora stato difficile, fora stato impossibile*.

2.4. SINTASSI

Dal punto di vista sintattico, il *Principe ermafrodito* risponde ad un tipo di periodare caratterizzato dalla giustapposizione di frasi brevi e raccolte del quale si era fatto promotore il bolognese Virgilio Malvezzi nei suoi *Discorsi sopra Cornelio Tacito* (1622). Del resto nel Seicento la principale novità linguistica interessa proprio la sintassi, in quanto conosce una profonda crisi quel tipico periodare boccacciano nel quale regnava l'ipotassi (cfr. SERIANNI 1997: 580). Dunque la preferenza verso questo stile conciso simboleggia «una sorta di sfida al lettore che con il suo intelletto deve superare l'oscurità del testo» (SERIANNI 1994: 517).

Come già detto, nel *Principe ermafrodito*, prevale il periodare spezzato e la tendenza a far iniziare la frase con un predicato verbale:

Ravvisò il nostro Principe in quella imagine un ritratto di sé medesimo. Ricercò chi rappresentasse, autenticando con il suo stupore divinità in quell'originale, che su tele quasi su altari, poteva render adorabili le sue mentite sembianze. Fu risposto esser una Dea 51.

Avverti le conseguenze di rilievo alle quali dà l'anima il mantenimento di questo inganno. *Rammentati* che la perdita del Regno è quel danno che inevitabile succederà alla tua inavvedutezza 53.

Negli esempi che seguono, oltre al solito andamento giustappositivo, si può notare la struttura correlativa (*o... o*), assai frequente nel romanzo:

Chi non sa mentire non sa regnare. Dalla volubilità della sorte fa di mestieri rapire le grandezze *o* con sorprese *o* con tradimenti. (...). Riponi te stessa nella necessità, *o* d'assicurarti in quello stato che ti fa regnante, *o* di passare a quello in cui sarai diseredata fanciulla. Pensa e risolvi, per avvalorare quelle parti che dovranno obligare i tuoi affetti 52-54.

Considerava che la volontà di chi si marita viene preferita all'elezione de' maggiori, col gusto de' quali non concorda il sentimento degli altri che, veramente legati, devono farsi inseparabile *o* un Paradiso *o* un Inferno 98.

Da questi esempi emerge un'altra caratteristica importante, ossia i parallelismi e le antitesi con i quali vengono costruite le frasi (*sorprese / tradimenti, regnante / diseredata, Paradiso / Inferno*).

Del resto nel *Romulo* (1629) del Malvezzi si trovano le stesse strutture sintattiche:

Operosa cosa è lo scrivere de' moderni. Tutti gli Huomini fanno errori. Pochi dopo avergli fatti gli vogliono udire: *o* bisogna adulargli *o* tacere 13-14.

Non volea egli obligargli a cose grandi, prima che havessero possanza grande. Quando l'obligo trapassa le forze, *o* si muore sfortunato *o* si vive inquieto 37.

Ciò conferma maggiormente l'adesione del Pallavicino a questo modello sintattico tanto auspicato dal Malvezzi e che ha avuto grande fortuna nel Seicento, proprio per il fatto di essere «un tipo periodale concettoso» (SERIANNI 1997: 580).

2.5. LESSICO

Il Seicento si presenta come un secolo di grande originalità lessicale, in quanto innumerevoli sono le parole coniate in questo periodo, anche se la maggior parte di esse tenderà poi a scomparire (Cfr. SERIANNI 1997: 583). Il lessico subisce un'evoluzione tale da offrire agli scrittori un'infinita gamma di scelte (cfr. MARAZZINI 1993: 135); è anche, dunque, dal punto di vista linguistico che l'età barocca può essere considerata un periodo rivoluzionario (cfr. RUSSO 1960: 1).

2.5.1. Formazioni prefissali

Nel *Principe ermafrodito* è ben visibile la tendenza del Pallavicino a ricorrere all'uso di prefissi nominali e verbali. Non a caso abbondano le formazioni parasintetiche³⁶ che presentano il prefisso *in-*, rafforzativo o privativo (cfr. SERIANNI 2005: 659): *incenerissero* 51; *ingelosirla* 52; *incalmarsi* 53; *inlanguidito*³⁷ 56; *indebitata* 57; *involare* 58; *inlanguidiva* 61; *impicciolito*³⁸ 62; *insuperbire* 63; *imprigionato* 64; *infastidito* 71; *inlanguidire* 74; *inorridito* 77; *imporporare*³⁹ 85;

³⁶ Si tratta di derivati che traggono origine dall'insieme di uno o più prefissi o di uno o più suffissi che vanno a legarsi ad una base nominale oppure aggettivale (cfr. SERIANNI 2005: 662).

³⁷ Voce attestata nel Seicento (cfr. *LIZA*).

³⁸ Forma che si ritrova a partire dalla prima metà del Seicento.

³⁹ Nell'*Adone* del Marino ritroviamo questa forma: «Lasciami lascia *imporporare* i baci» (Canto 18, 165). Altri esempi provengono dalle opere di Giovanni Verga (cfr. *LIZA*), il quale fa uso della stessa espressione presente nel *Principe ermafrodito*, ossia *imporporare il volto*.

inceppati 86; *inselvasse* 89; *ingigantiti* 89; *intorbidata* 89; *intumidita* 90; *inalberato* 92; *infruttuose* 97; *invigilare*⁴⁰ 99; *intuonava* 128; *ingemmato*⁴¹ 130; *intorbidato* 131.

Del resto altre voci verbali mostrano tale prefisso: *insorgendo* 68; *incorrere* 69, *infrangeano* 72; *indefesso* 125.

Modesto è, invece, il gruppo degli aggettivi al quale l'autore appone il prefisso *in-* per indicare la negazione assoluta: *inabili*⁴² 53; *intollerabili* 69; *inestinguibile* 74, *insaziabili*⁴³ 88; *ingiusto* 89; *infausto* 89; *incontrastabile*⁴⁴ 91; *inseparabile* 95; *inconsolabile* 97; *invariabile* 111; *inaccessibile* 138.

Per quanto riguarda la classe dei sostantivi compaiono invece queste voci: *inavvedutezza* 53, *incostanza* 71 e *infedeltà* 72.

Relativamente alto è il numero dei verbi parasintetici che presentano il prefisso *dis-*, anch'esso indicante un valore negativo: *dissentire* 64; *disingannarsi*⁴⁵ 66; *disabitato* 68; *dissimulo* 69; *diseredato* 70; *disobligare* 74; *disdegnava* 88; *disanimata*⁴⁶ 95; *discolparsi* 96; *dissotterrarlo* 128.

Tra gli aggettivi, presentano il prefisso *dis-* queste forme: *discortesi* 72 e *dissimile* 104; mentre per quanto riguarda l'apposizione di questo prefisso ad una base nominale vengono riscontrati i termini *disgusto*⁴⁷ 90 e *disubbidienza* 124.

⁴⁰ Forma che si ritrova in autori contemporanei al Pallavicino, ossia nel Sarpi e nel Boccalini.

⁴¹ Dall'archivio della *LIZ4* si osserva che è una forma la quale compare nel XX Canto del *Paradiso* di Dante: «ond'io vidi *ingemmato* il sesto lume».

⁴² Forma attestata a partire dalle opere del Cinquecento (cfr. *LIZ4*).

⁴³ Nel *Principe ermafrodito* troviamo *cupiditadi insaziabili*, lo stesso nella *Retorica delle puttane* solo con un'inversione sintattica: *insaziabili cupiditadi*.

⁴⁴ Dalla consultazione della *LIZ4* si può notare che la prima attestazione di questo aggettivo risale al Seicento.

⁴⁵ Dalle esemplificazioni riscontrate dall'analisi della *LIZ4* si osserva che il verbo parasintetico *disingannarsi* viene attestato nell'opera di Goldoni e non prima.

⁴⁶ Tra tutte le opere appartenenti al *corpus* della *LIZ*, questa voce è soltanto presente nei *Promessi sposi* del Manzoni.

⁴⁷ Questo termine è ampiamente attestato nelle opere secentesche del Sarpi, del Boccalini, di Galilei e del Pona.

2.5.2. Formazioni suffissali

All'interno della prosa affiorano diversi derivati a base nominale perlopiù intransitivi che presentano il suffisso *-eggiare* indicante un valore frequentativo⁴⁸: *amoreggiarsi* 50; *folgoreggiavano* 51; *vagheggiava* 51; *amoreggiava* 55; *pavoneggiandosi* 60; *pennelleggiavano* 62; *tiranneggiare* 63; *vagheggiare* 76; *signoreggiasse* 78; *spalleggiare* 84; *lussureggiare* 109; *pargoleggiare* 114; *guerreggiando* 125; *pavoneggiavasi* 137.

Isolato è, infine, il caso di due forme verbali a suffisso *-izzare*⁴⁹: *chimerizzando* (da *chimerizzare*, già attestato nelle *Novelle* di Matteo Bandello) 98 e *indrizzavano* (da *indrizzare*) 115.

Largo sarà l'uso di questi suffissi nel Settecento e nell'Ottocento⁵⁰, tanto che verranno conati verbi nuovi come *inneggiare*, *tantaleggiare*, *divinizzare*, *elettrizzare*, *umanizzare* (cfr. MIGLIORINI 1992: 517). Il suffisso *-izzare*, inoltre, sarà ampiamente utilizzato nell'Ottocento soprattutto in ambito burocratico: *centralizzare*, *economizzare*, *monopolizzare*; ma anche nel linguaggio filosofico, come ad esempio nel caso di *individualizzare*.⁵¹

Al fine di ottenere una maggiore enfasi compaiono inoltre nel testo dei suffissi elativi del tipo *illustrissimo* 46; *devotissimo* 46; *vaghissime* 50; *crudelissima* 79; *gentilissimo* 79,132; *velocissime* 118.

⁴⁸ Come ci riferisce il Migliorini, tra i nuovi verbi conati nel Seicento, se ne hanno alcuni che presentano il suffisso *-izzare* e molti altri che terminano in *-eggiare* (cfr. MIGLIORINI 1992: 438).

⁴⁹ Il *DG* riporta che tale suffisso, sebbene venga sconsigliato dai puristi, oggi è continuamente usato per la formazione di nuovi verbi.

⁵⁰ A conferma di ciò si può vedere come nello *Zibaldone* Leopardi faccia largo uso di questi derivati. Del resto troviamo forme come *pavoneggiare*, *pennelleggiare*, *guerreggiare*, *spalleggiare*.

⁵¹ Ivi: 578.

2.5.3. Nuovi significati

Una delle maggiori innovazioni secentesche relative al settore del lessico è indubbiamente la nascita di nuovi significati. Ora, infatti, è facile attribuire al vocabolo *brillante* il senso di ‘arguto e ingegnoso’, così come è possibile che si qualifichi una persona usando il termine *lambiccata*⁵², ossia ‘ricercata’ (cfr. MIGLIORINI 1992: 428).

C’è da dire che il Pallavicino solo in parte aderisce a tale moda. Difatti da un lato il *Principe ermafrodito* accoglie il termine *brillante*⁵³, ovviamente portatore di questo nuovo significato:

Brillante un giorno s’abbatte nella duchessa; onde, rinforzate le simulazioni dal desiderio di prendersi trattenimento, l’incontrò con i soliti vezzi 56;

Quelle occhiate nelle quali, ora *brillante*, ora inlanguidita, scorgeasi l’anima erano contraccambiate da’ simulati vezzi d’una pupilla ridente 115.

Ma dall’altro diverso è il caso del verbo *lambicare*, forma usata dal Pallavicino in senso proprio:

Non sapeva che Cupido si compiace di questo fiore degli anni, non per odorarlo, onde potesse appagarsi da questi scherzi ma, sfioratolo, ne forma una *quinta essenza lambiccata* tra suoi ardori, per alimentarsi d’anime distillate d’amanti 55.

Anche Traiano Boccalini, contemporaneo del Pallavicino, nei *Ragguagli di Parnaso*, utilizza la stessa espressione:

⁵² Come attesta il Migliorini, questa forma nasce nel Seicento probabilmente per influenza dell’espressione antica *distillarsi il cervello*.

⁵³ A partire dal Seicento il termine *brillante* verrà utilizzato per lo più in accezione figurata. A tal riguardo, esempi indicativi si possono ricavare dalla consultazione della *LIZA*.

Poi soggiunse Tacito che quello ch'egli avea detto era il sugo spremuto da tutta la vera politica, e la *quinta essenza* da lui *lambiccata* e solo escogitata dal suo cervello.

2.5.4. Latinismi

Il Bartoli nel *Torto e 'l diritto del non si può* afferma che «ognuno può cavarne [dal latino] quel che gli fa bisogno, salvo il suo dovere al giudizio e all'uso». ⁵⁴ Del resto anche nel Seicento gli scrittori ricorrono largamente al lessico della latinità. A tal proposito, è importante osservare come in questa prosa il Pallavicino inserisca delle voci dotte proprie del latino: *obstetrice*⁵⁵ 49, *cote* 77, *indefesso*⁵⁶ 125 e *imenei* 125.

Ad esse si aggiungono altre forme latineggianti sul piano grafo-fonetico, delle quali riporto le più significative: *obligo* 47,49,53 e *passim* (rara nel Seicento); *commune*⁵⁷ 49,53 e *passim*; *immagine/i* 51,60,61 e *passim* (anch'essa una voce dotta che verrà usata fino ai poeti novecenteschi⁵⁸); *femina/e*⁵⁹ 51,52,68 e *passim* (attestata fino ai primi del Novecento); *sodisfare* 52,63,139 (nel testo compare frequentemente il termine *sodisfazione/i*); *comunicato* 52; *fabro* 53 (diffusa fino all'Ottocento, si ritrova in Foscolo, Carducci e D'Annunzio); *comunicabile* 64 (non attestata nel Settecento, ma ripresa da Leopardi nell'Ottocento, per poi scomparire del tutto nel

⁵⁴ Cit. in MIGLIORINI 1992: 169n.

⁵⁵ Dal latino *obstetrrix*, *-icis*, sta ad indicare colei che assiste al parto (cfr. ZINGARELLI 2005).

⁵⁶ Forma che deriva da *indefessum*, ossia instancabile.

⁵⁷ Nella prosa seicentesca tale voce, oltre ad essere usata dal Pallavicino, si ritrova con una alta percentuale nel Sarpi. Dalla consultazione della *LIZA* emerge, inoltre, l'ampio utilizzo che ne ha fatto Leopardi nell'Ottocento.

⁵⁸ Questo latinismo si attesta, infatti, in Govoni, Corazzini, Gozzano, Moretti, Sbarbaro, Reborà e Montale (cfr. SERIANNI 2001).

⁵⁹ Si può registrare, appartenente alla stessa famiglia, anche il termine *feminile/i* 74,80,92.

Novecento); *commanda* 67,71, *publico/a*⁶⁰ 75,91,129; *fasce*⁶¹ 76,124 e passim; *sepelire* 79 (forma attestata fino al Settecento e utilizzata da Goldoni); *fabricata* 80; *machinano*⁶² 61,89 (ed anche *machinava* 117,128 e *machinatrice* 130).

Per certi versi la conservazione di alcune forme, oltre che rispondere alla volontà di uno scrittore che punta ad una prosa velata di arcaismi, può anche riferirsi ad un'influenza dialettale tipicamente veneta, ovvero la tendenza allo scempiamento.

2.5.5. Forestierismi

Le due lingue che maggiormente incidono sulla produzione letteraria secentesca sono il francese e lo spagnolo (cfr. SERIANNI 1997: 585). Del resto il Seicento è un secolo in cui è forte tanto la pressione politica francese quanto quella spagnola e ciò giustifica la copiosa presenza dei forestierismi nella società del tempo (cfr. MIGLIORINI 1992: 443).

Sebbene, dunque, nel periodo in cui compone il Pallavicino le opere siano estremamente ricche di forestierismi, *Il Principe ermafrodito* è un romanzo che non ne contiene molti. Troviamo soltanto due ispanismi: *paraguanto*⁶³ 'mancia' 116 (1618) e *brio*⁶⁴ 136 (1604), voce che entra nel primo quarto del Seicento.

⁶⁰ Sono presenti nel romanzo anche le forme *publicandosi* 49; *publicati/o* 51,77,141; *publiche/i* 51,77,121; *publicava* 85.

⁶¹ Rientra tra i latinismi che si sono poco diffusi (cfr. MIGLIORINI 1992: 442).

⁶² Tra gli autori settecenteschi contenuti nel corpus della *LIZ* si ritrova la forma *machinar* soltanto nel Gravina, dopo di che non è più attestata.

⁶³ Dallo spagnolo *para guantes* 'per guanti', ovvero mancia per comprarsi un paio di guanti (cfr. *GDLI*, s.v.), essa è una voce sorta nel periodo in cui anche le persone più umili usavano sempre i guanti (cfr. ZINGARELLI 2005).

⁶⁴ In spagnolo *brio*, dal provz. *briu* e questo dal celt. **brīgos* 'forza, vivacità' (cfr. ZINGARELLI 2005). Per sottolineare quanto questo iberismo sia ampiamente entrato nell'uso dell'italiano possiamo vedere l'utilizzo che ne ha fatto Goldoni nel Settecento, Foscolo, Leopardi e Manzoni nell'Ottocento e Pirandello nel Novecento. Meno fortuna avrà il termine *paraguanto* (cfr. *LIZ4*).

Dallo spoglio della *LIZA* si può notare come l'autore adoperi il termine *brio* anche nel *Corriero svaligiato* («per altro, con una aria leggiadra, e con *brio* giovenile negli occhi») e nella *Retorica delle puttane* («con gli occhi, che vivaci dovranno ravvolgersi con un *brio* vezzoso per lusingare chi la rimira»), mentre la voce *paraguanto* non è riscontrata in nessuno dei due romanzi.

Per quanto riguarda i francesismi, essi sono rari nel testo, presumibilmente per il fatto che la diffusione secentesca della lingua francese è maggiormente attestata a partire dalla metà del secolo (cfr. SERIANNI 1997: 585).

Si rintracciano, infatti, soltanto le seguenti forme: *abbandonando*⁶⁵ 55; *maniere*⁶⁶ 65,76,77 e passim e il verbo *sortire*⁶⁷ 86,120 (presente anche all'indicativo imperfetto *sortivano* 123).

2.5.6. Il termine *valsente*

Seppur non frequentemente usato, all'interno del romanzo il termine *valsente*⁶⁸ assume un valore paradigmatico di quegli usi lessicali che rientrano nella sfera dell'economia, rivelando sempre più la visione materialistica del mondo nella quale il Pallavicino include anche i sentimenti.

Nel *Principe ermafrodito* ricorre tre volte:

⁶⁵ In fr. *abandonner*, da *à bandon*, 'in potere di'. Nel *Principe ermafrodito* riscontriamo anche le forme con il pronome posposto al verbo *abandonarmi* 110 e *abbandonarsi* 127.

⁶⁶ In fr. *manière*, da *manier*, 'che si fa con le mani' (cfr. ZINGARELLI 2005). Dallo spoglio della *LIZA* si può vedere che la forma al plurale *maniere* è già attestata in Dante, Petrarca e Boccaccio, nei quali però non compare al singolare. Il termine *maniera*, lo si ritrova invece più frequentemente a partire dal Cinquecento.

⁶⁷ Dal fr. *sortir* 'uscire', è un termine che si ritrova sporadicamente prima del Cinquecento, dove invece è molto più diffuso. Consultando la *LIZA* si può notare che anche nel *Corriero* come nella *Retorica* Ferrante Pallavicino adopera questo francesismo, del quale se ne trova traccia fino alle opere di Pirandello.

⁶⁸ Il *GDLI* alla voce *valsente* (ant. *valsento*) fa corrispondere il seguente significato: 'valore economico equivalente in denaro di un bene o di una merce'.

Ricusò quella di pagare eccessi di gentilezza in un Principe da non riscontrarsi che con sincera confessione di non aver tesori che ne pareggino il *valsente* 57;

Se mi rappresentarete poscia l'originale, il *valsente* degli onori con cui lo riceverò mostrerà preziosa la stima che io ne faccio 59;

Inorridito, desolò quell'edificio che proponeasi per base alle sue speranze e, calpestandone le dissipate ruine, diede a vedere sprezzabili promesse, colme non meno di grandezze che di contenti, assicurate per altro sul *valsente* d'una spietata fierezza 130.

Da questi esempi si osserva come il Pallavicino utilizzi il vocabolo *valsente* in un contesto figurato.

Dallo spoglio effettuato attraverso la *LIZA* si può vedere come il primo esempio relativo a questa forma si riscontri nelle *Rime* di Cecco Angiolieri, il quale la adopera in senso letterale, vale a dire nel significato di 'somma di un preciso valore':

Chi peggio fa tenuto ci è 'l migliore;
e non si trova amico e né parente
che l'un per l'altro danaro *valsente*
mettesse, per vederlo imperatore.

Anche nel Cinquecento, secolo in cui il termine è discretamente usato, lo si ritrova nella sua accezione letterale, ed è documentato in autori come Niccolò Machiavelli e Francesco Guicciardini, i quali lo adottano in riferimento all'ammontare complessivo di un patrimonio o di un'eredità.

Infatti è attestato tanto nei *Discorsi sopra la prima Deca di Tito Livio*⁶⁹ («ponghino a tutti gli abitanti della città, un per cento, o due, di quello che ciascuno ha di *valsente*»), quanto nelle *Istorie fiorentine*⁷⁰: «si provide che le si ponessero a' beni, e che quello che aveva cento fiorini di *valsente* ne avesse un mezzo di gravezza».

Tra tutte le opere di Guicciardini, il termine *valsente* è presente una sola volta: «trovò in loro di mobile el *valsente* di più che trecentomila ducati».⁷¹

Con maggior frequenza e per lo più in accezione figurata, tale vocabolo è utilizzato nelle opere in prosa del Seicento, nonché appunto in quelle pallaviciniane. Per questo la presenza in diversi autori ne conferma la non sporadica attestazione.

Le esemplificazioni provengono dai *Ragguagli di Parnaso* di Traiano Boccalini (Ragg. 15): «in così breve tempo ch'egli servì Nerone, avea saputo acquistarsi il *valsente* di sette milioni e mezzo di facoltà»; ed anche dalla *Lucerna* di Francesco Pona:

e fu sborsato da Eristene il *valsente* di esso, avendo finto il re mio padre di perder meco una discrezione giocando;

e quello di chi sono, c'ha necessità di danari, è venuto per esse, recandomi il mio *valsente*, e vuol farne esito;

gli dissi che mi dava l'animo di consumar in una sol cena il *valsente* di cinquecentomila ducati;

Folti sono gli esempi che si ritrovano in altri scritti pallaviciniani, contenuti nel *corpus* della *LIZA*, ossia *Il Corriero svaligiato*⁷² e *La Retorica delle puttane*.

⁶⁹ Lib. I, cap. 55.

⁷⁰ Lib. 4, cap. 14.

⁷¹ Questo esempio è contenuto nel cap. 8 delle *Storie fiorentine*.

Ne riferisco solamente alcuni⁷³:

Egolino in ogetti di *valsente* non rubano che molto, facendosi ladri di Cittadi, e di Regni, con pensiero che la grandezza del furto sia un manto alla colpa del patrocinio; A' personaggi grandi, che ne conoscono il *valsente*, e hanno comodo il darne il riscontro, presentatelo di buona voglia, perché maggiore è l'utile, e minore il pericolo.

Così nella *Retorica*:

Sichè è fatta obbligazione il pagamento delle donne che vendono le sue carni, non a prezzo immaginario d'amore, ma per lo *valsente* prezioso dell'oro; in conformità de'padri gesuiti, va giunse il quarto di non mai credere ad alcun uomo per valutare la sue affezione o per fondare alcun *valsente* sopra le sue promesse.

Queste esemplificazioni mostrano chiaramente l'uso metaforico che l'autore fa di questo termine, sganciandolo dal suo significato denotativo.

Tra i romanzi del Pallavicino, l'unico ad attestare la forma antica *valsento*⁷⁴, come si può vedere dall'esempio, è proprio *La Retorica delle puttane*: «Fingendo talvolta necessità d'essigere cose di *valsento* depositate in pegno per lo pericolo di perderle, con la preposta di simile pregiudizio l'amante si moverà ad sborsare quella moneta».

Se nell'età barocca, seppur nel suo significato figurato, il termine *valsente* è abbondantemente usato, nel Settecento viene scarsamente adoperato, e gli esempi

⁷² Esaminando la *LIZ* [1600], si nota come in questo romanzo il termine *valsente* si ritrova ben 12 volte, mentre nella *Retorica* viene ripetuto 9 volte.

⁷³ Per un riscontro si guardi *Il Corriero svaligiato*.

⁷⁴ Sulla base della *LIZA*, si osserva che, oltre al Pallavicino, l'unico ad usare questa forma, attestata tre volte, è il fiorentino Giovanni di Paolo Morelli (1371-1444) nei suoi *Ricordi*: «nominato per vigor d'alcun *valsento* o sustanzia»; «e pare lo lasciasse bene assai d'inviamento, o d'eziano alcun *valsento*»; «la prima si è il manifestare il suo *valsento* e la fama che sarà falsa, peccando piuttosto nel più che nel meno».

sono indicativi di quanto l'utilizzo che ne viene fatto sia letterale. A conferma di ciò si può registrare l'unico caso ricavato dallo spoglio della *LIZA*, il quale si riferisce alla commedia in dialetto veneziano di Carlo Goldoni, *La figlia obbediente* (At.3, Sc.15): «Ma! Cossa vorla che ghe diga? I m'averà portà via el *valsente* de vinti o trenta mille ducati».

Del resto questa forma tenderà sempre più a scomparire, poiché anche nelle opere dell'Ottocento come poi in quelle del Novecento saranno occasionali le occorrenze.⁷⁵ Infatti, per quanto riguarda la produzione ottocentesca, gli esempi relativi a questo vocabolo si riscontrano nelle *Confessioni di un italiano* di Ippolito Nievo («e si assicurò per sempre dal rimorso di aver lasciato pei nuovi padroni il *valsente* vivo d'un quattrino»), e nel romanzo di Federico De Roberto, *I Vicerè*: «prima di tutto, la gente da lui mandata attorno ad incassare il prezzo dei fascicoli si prendeva, di riffe o di raffe, una buona metà: certuni poi se l'eran battuta col *valsente*».

Del resto, tra le opere novecentesche, solo Giovanni Pascoli si avvale del termine *valsente*, ovvero nelle *Canzoni di re Enzo*.⁷⁶ Come si può vedere da questi ultimi esempi, tale forma è principalmente adoperata nel suo significato proprio.

⁷⁵ Offre, a tale proposito, significativi riscontri *LIZA*.

⁷⁶ Sono delle liriche di argomento storico-medievale, nelle quali a breve distanza viene ripetuta la forma suddetta: «ora, dimesso, aggiunge/ i trenta sicli, suo *valsente*./ I trenta sicli, suo *valsente* in terra,/ aggiunge al sangue». Anche in questo caso è utile interrogare la *LIZ*.

2.6. CAMPI SEMANTICI RICORRENTI

2.6.1. Una serie di metafore

Talvolta l'ampollosità dello stile pallaviciniano, che caratterizza alcuni passi dell'opera, dipende da una complessa sintassi a iperbati che a sua volta si origina da un accumulo di metafore e doppi sensi volti a stupire il lettore.

Del resto la metafora, strumento *princeps* dei poeti barocchi, è stata definita dal trattatista Emanuele Tesauro «la gran madre d'ogni ingegnoso concetto»⁷⁷ e anche nell'ambito della prosa, soprattutto in quella romanzesca, ne viene fatto un abbondante uso.

Non a caso il giovane autore, per accrescere la dimensione allusiva della sua prosa utilizza ardite metafore che, oltre ad interessare insoliti ambiti come quello del denaro, del potere e del cibo, vengono prolungate in modo tale che dalla metafora principale se ne sviluppino molteplici altre.

Fin dalle prime pagine, *Il Principe ermafrodito* presenta questa ampia metaforizzazione. Difatti nel passo che segue viene utilizzata un'espressione metaforica per indicare come la maestà iniziasse a imprimersi sul volto del principe: «Ammantava questo nuovo sussiego con pretesto d'armare col decoro la maestà, che per il progresso degli anni già principiava a far suo trono il volto» 55.

Nei prossimi esempi i campi semantici presi in considerazione sono invece quelli dell'economia e del cibo. Nel primo caso vengono descritte, ovviamente sotto metafora, le ambigue relazioni del principe con le cortigiane:

⁷⁷ Tale definizione la si può riscontrare nel maggior trattato del Tesauro, *Il Cannocchiale aristotelico* (1654).

Era gioco delizioso, mentre arrischiava a perdita la quiete e i contenti dell'animo. Non però doveva longamente in tal guisa vantarsi, posta in necessità d'espone vera, non finta moneta su questo gioco, quando amore avesse proposto quel capitale a cui ella avrebbe dato occhio per aggiungerlo alla sua entrata 56.

Mentre nel secondo il Pallavicino allude all'assiduità degli incontri tra l'ermafrodito e il cavaliere:

Immersi gli affetti nel gustare quel nettare che beveasi come in coppe di paradiso nella bocca e negli occhi, non si curavano che di soddisfare l'appetito, fatto maggiore del pasto di quei vani colori che nodrivano la fame di vera beltà invece di estinguerla. Non avvertivano il danno d'una soverchia replezione di quel bello che fora divenuto indigestibile su lo stomaco. Non si ricordavano che una vaghezza, la quale sminuzzata cogli sguardi facilmente si inghiottisce e si trasmette al cuore, quivi poscia impietrata difficilmente si smaltisce 63-64.

Sembrano inoltre notevoli altre metafore che riguardano sempre l'attività del denaro e nelle quali il lato erotico si va maggiormente ad intrecciare con quello economico-finanziario:

Non era capace di queste considerazioni la Duchessa, non pensando che il Principe avesse scrigno da riempirsi di quel tesoro con cui ella ambiva arricchirsi 61; godette di questa manifestata verità da cui si cancellava ogni amorosa pretensione, come che, mostrandosi fallito anche nel capitale non aveva con che soddisfare i suoi desideri 93; Un amante tutto fuoco e quindi tutto lume non deve compatire tenebre che occultino la verità del tuo essere. Con ciò pure dichiarava qual moneta pretendesse per stipendio del suo servire 95.

Considerare, quindi, il rapporto erotico in termini economici è emblema di un'idea indubbiamente materialistica e al contempo edonistica della realtà (cfr. GETREVI 1986: 181).

Del resto l'inserimento di questi campi concettuali all'interno del processo metaforico può essere riscontrato anche nell'opera *Le instabilità dell'ingegno*, nella quale, Brignole Sale, attingendo, al medesimo ambito dell'economia, dice della gentilezza di un signore verso un cortigiano che essa «obbliga una lunghissima servitù a firmare ricevuta di pagamento»; invece parla della digestione ricorrendo alla stessa terminologia usata da Ferrante: «poich'ebbero lasciati acchetar nello stomaco i tumulti tra 'l cibo e 'l calor naturale», «il calor dello stomaco, avendo già vinto la resistenza delle vivande, cominciava a dar luogo al calor dell'ingegno» (cfr. SERIANNI 1994: 512).

Uno degli aspetti più salienti della prosa narrativa barocca è l'estensione del processo metaforico. A tal riguardo riporto un esempio nel quale l'autore attua questo tipo di meccanismo: «A subito impulso spiccò il *volo* per adattare *nido* a questi già poco *nati capricci*, infatti, per appunto, necessitosi d'aver per fasce legami» 76. È chiaro quindi come il Pallavicino prolunghi la «metafora madre» nella quale la volontà-volo crea un nido per i neonati capricci-uccelli.

Esempi simili provengono anche da altri romanzi dell'autore; infatti, nel *Giuseppe*⁷⁸ leggiamo: «Avvertirono essere egli il *fonte*, da cui nel Padre scaturivano i *ruscelli* della cognitione delle proprie sceleraggini» 20 e ancora «Su l'impronto della nativa generosità non poteano imprimersi i caratteri della servitù, mal servendo al *piede* della viltà l'*orme* de' magnanimi pensieri» 92.

⁷⁸ Per questi esempi e quelli riguardanti l'opera del Frugoni cfr. SERIANNI 1994: 512-13.

Questa estensione del nucleo metaforico può essere notata anche in un autore come il Frugoni che nell'opera *Del cane di Diogene* costruisce una metafora multipla: «quando il Sol verticale con la *sferza* di raggi tutta l'aria *flagella* e con la *scopa* lucente *spazza* la terra tutta per *nettarla* dall'ombra» (V, 8).

2.6.2. Il fuoco d'amore

Un discorso a parte merita questo tipo di metafora. Indubbiamente, quella del fuoco d'amore è una delle metafore più antiche della letteratura italiana e per la sua ampia varietà permette di coinvolgere molti componenti figurali (cfr. ANTONELLI 1996: 285).

Stabilito che *fuoco* e *fiamma* corrispondono all'amore e alla passione amorosa, rientrano in questa categoria anche termini come *scintille*, *incendio*, *ardere*, *incenerirsi*. Nel testo preso in esame non scarseggia affatto questo genere di espressioni:

Folgoceggiavano talmente quelle bellezze, anco dipinte, che non era possibile vedere a lor fronte abiti che non *incenerissero*, come non poteano fermarsi cuori che non *ardessero* 51; Tolse la familiarità co' cavalieri, perché sapendo d'esser donna, s'avvedeva del pericolo d'*ardere* giocando con quelle *fiamme* che hanno sempre la materia disposta nella corrispondenza dell'appetito 55; L'inventare menzogne, non basta al cuoprire un *ardore amoroso* che favella con *la lingua delle fiamme* 60; col rubare le *fiamme* celesti di queste divine bellezze, ho disposto ad *incenerire* il mio cuore 62; La sollecitarono così efficacemente questi desideri che la gioventù, da *bollori di fiamma amorosa* spinta sovente fuori dei termini di ragione 76; Respirava quello al vedere svanite le *fiamme* onde erano risospinte le sue speranze dal terrore d'*incendio* 81; Pasceva il Principe con questo trattenimento la sua *fiamma* onde, non

provveduta l'esca di speranze, si rivolgesse ad *ardere* le viscere 84; Le *fiamme* che prima facevano risplendere *scintille* d'amore negli accenti di Alonso scorrevano ad incorporare il volto 85; Con questo *fuoco* almeno sigillava quell'affetto da cui ripullavano, quasi capi d'Idra, queste dimostrazioni 86; Quel sangue medesimo concorso a difesa del cuore *s'infiammò* per portare spietati *incendi* contro Alonso 91; Il Principe che, come non ferito, poteva scherzare, manteneva quel *fuoco* da cui non temeva d'esser acceso 96; Già le feste degli affetti impiegavano *le fiamme d'amore*, quasi *fuochi* d'allegrezza 109.

L'uso che Ferrante fa di questa terminologia è ampiamente attestato nella tradizione e trova le sue radici nella poesia del Trecento: si pensi a quanto sia ricco il lessico petrarchesco.⁷⁹ Del resto la diffusione di questo codice linguistico si deve all'ampio abuso che ne hanno fatto i petrarchisti nel Cinquecento⁸⁰ (cfr. MIGLIORINI 1992: 192), i quali hanno influenzato non solo la lirica amorosa del XVI secolo ma anche di gran parte dei secoli successivi, come appunto quella del Seicento e del Settecento.

Come si evince dagli esempi presenti nel *Principe ermafrodito*, il Pallavicino adotta le immagini del *foco* e delle *fiamme* (come del resto altre di cui parlerò nel prossimo paragrafo) traslandole dal genere della lirica a quello della prosa.

Non a caso nei romanzi del Chiari e del Piazza, operanti entrambi nel Settecento, ritroviamo le medesime scelte lessicali a conferma di quanto l'uso lessicale professato dal Petrarca si sia imposto nella letteratura successiva.

⁷⁹ In *RVF*, 134 il Petrarca esprime a pieno i contrasti psicologici generati dalla passione amorosa e non a caso per descrivere la sensazione di fuoco nel cuore utilizza il termine *et ardo*.

⁸⁰ Con il Cinquecento si assiste, per quanto riguarda la lirica, ad una diretta imitazione della poesia petrarchesca, codificata secondo le norme linguistiche e stilistiche fissate da Pietro Bembo, il quale nelle *Prose della volgar lingua* (1525) presenta il *Canzoniere* di Petrarca come modello poetico per eccellenza (cfr. DIONISOTTI 1997).

Chiari: «le occhiate mie, e le mie parole non faceano che aumentar la sua *fiamma* 19; «era piena di *fuoco*, e il *fuoco* suo le si vedeva ne'gesti, e nel portamento»⁸¹ 133b.

Piazza: «tra le *cocenti fiamme d'amore* 93, accrescere il *foco amoroso* nel seno di quell'amante»⁸² 94.

2.6.3. Il mare d'amore

Altra metafora largamente impiegata per descrivere gli eventi della vita è quella del mare d'amore, volta a significare il disorientamento causato della passione amorosa, nella quale rientrano le frequenti immagini del *lido*, del *porto* e dello *scoglio*, come simboli di una stabilità esistenziale.

Anche in questo caso non mancano i riferimenti provenienti dal *Principe ermafrodito*:

Tentò lo stabilimento delle proprie fortune, favorite a suo credere da prospero vento anche nelle tempeste, le quali l'allontanarono dal bramato *lido* per spingerla a *porto* più felice 98; Il questo pelago di dolcezze però egli aveva per fede uno *scoglio*, angustiato dal vedersi posto quasi totalmente in obliuione appresso il Principe 99; La Maestà Vostra avrà contentezza del suo stato più distintamente, onde s'accerti non aver fatto io gitto vilmente de' miei affetti, ancorchè naufraga nel *mare d'amore*. Questo come desiderio di possedere ciò che s'ama mi prefisse quieto *porto* solo in quel possesso che non poteva essermi *lido* s'io non approvavo col matrimonio 138.

Nuovamente quindi il Pallavicino riprende delle espressioni metaforiche appartenenti ad una lunga tradizione letteraria.⁸³

⁸¹ Le citazioni, per quanto riguarda il Chiari, sono tratte sempre dalla *Zingana*.

⁸² Per il Piazza si confronti *Giulietta*.

Lo stesso può dirsi della terminologia che compare nell'opere dei già citati Chiari e Piazza, i quali, contrariamente al Pallavicino, attribuiscono all'immagine dello *scoglio* il significato di impedimento e avversità (cfr. ANTONELLI 1996: 280).

Nella *Cantatrice per disgrazia* del Chiari troviamo il seguente esempio: «non sono infine la sola che navigando nel *mare d'amore* abbia urtato uno *scoglio*, od abbia corsa somigliante burrasca» 77a (cfr. *ibidem*).

Dalla *Giulietta* del Piazza proviene invece quest'altro riscontro: «questa calma perfetta nascondeva a fior d'acqua degli *scogli* pericolosi, che minacciavano qualche naufragio. La meschina Giulietta se n'avvide soltanto quando più non fu in tempo d'evitarne l'urto fatale» 115 (cfr. *ivi*: 281).

2.6.4. La componente meteorologica

Si allacciano al mare d'amore quelle immagini legate ai fenomeni atmosferici, anch'esse relative alla descrizione delle vicende umane. Rientrano così in questa schiera parole come *tempesta* e *fulmine* con tutte le varianti terminologiche.

Di seguito gli esempi tratti dal *Principe ermafrodito*:

Fingeano inquieta *tempesta* i pensieri, acciò che l'occhio fisso in questa stella sollecitasse di scansare il *naufragio* 61; Nello scoprirti, i tuoi allor anche dubbiosi contenti donano alla volubilità della sorte quelle *tempeste*, nelle quali ti è di mestieri il far gitto d'ogni grandezza 68;

E pure io stessa mi sono esposta al contrasto di questi *fulmini* 62; Parve *tuono* questa voce da cui quella Deità fosse sollecitata al rilasciare i *fulmini* mentre, rivestiti di porpora, i suoi rigori faceano trono e tribunale la crudeltà solo per sentenziare castighi e

⁸³ In *RVF*, 234 ricorre appunto l'immagine della cameretta che un tempo rappresentava un porto per l'autore, come a dire che era un rifugio sicuro alla sua dolce meditazione d'amore.

morte contro Alonso 81; Chi è sul monte della grazia de' Principi deve attendere i *fulmini* dall'alto e non le ruine che i persecutori machinano al piede 89; Sovraggiunse Arlindo, la cui maestà trattenne i *fulmini* de' quali era preceduto il *tuono* del rumore, e anche apparivano i *lampi* ne' volti dei due combattenti accesi d'ira 90;

Mostrò nondimeno questa serenità essere ammantata di *nubi* d'affanni che sconcertavano quei raggi d'allegrezza, baleni per appunto che illuminavano il sentiero a' *fulmini* 118; Venne finalmente il destinato giorno, la cui voce dovea farsi più chiara da fuochi d'allegrezza e acclamarsi più serena, dissipata ogni *nube* che turbasse il volto di cielo così favorevole 135.

Del resto, anche l'immagine della tempesta, che nella sua nota accezione figurata sta a significare il travaglio della vita interiore, ricorre, già prima del Pallavicino, in tutta la lirica amorosa precedente e che nuovamente trova in Petrarca la sua canonizzazione.⁸⁴

Tuttavia, sulla scorta degli esempi che a breve citerò dai romanzi del Chiari e del Piazza, si può osservare che anche in questi romanzieri è forte la presenza di tale *topos*.

Nel Chiari: «dopo mille interne *tempeste*, che balzavano l'irrisoluto animo mio dall'un capo all'altro del mondo»⁸⁵ 181 (cfr. ANTONELLI 1996: 278).

In *Eugenia* del Piazza troviamo il seguente esempio: «chi poteva che una calma sì bella fosse foriera della *più procellosa delle burrasche*» 169 (cfr. *ivi*: 279).

⁸⁴ Infatti nell'autore trecentesco non manca il ricorso a questa terminologia, poiché in *RVF*, 234 (cfr. n. 34) il poeta per rappresentare i suoi affanni ricorre al termine *tempeste*. Così come in *RVF*, 272, 10-11 il Petrarca fa uso della metafora della navigazione per dire che nel futuro vede il suo navigare sconvolto dai venti.

⁸⁵ Questa citazione si può trovare nel romanzo *L'uomo d'un altro mondo*.

2.7. FIGURE RETORICHE

Diversi sono gli accorgimenti retorici dei quali si avvale il Pallavicino per ottenere quell'enfasi stilistica che caratterizza alcuni periodi del romanzo. Del resto *Il Principe ermafrodito* si presenta come riccamente intessuto di figure retoriche sia relative al suono delle parole sia all'ordine sintattico. Ad esse si aggiungono, inoltre, quelle riguardanti l'aspetto semantico.

2.7.1. Figure di suono

Rientra in questa schiera un artificio retorico come l'allitterazione la quale permette di ottenere effetti particolari attraverso la ripetizione di uno stesso suono nella medesima posizione (per lo più iniziale) in parole diverse. E non a caso essa è presente nel *Principe ermafrodito*: «Andò chi segretamente rubò quelle bellezze che rubate doveano rapire 75»; «chi facilmente fallisce ostinatamente mai sempre nasconde il fallo»⁸⁶ 96.

Dove maggiormente il Pallavicino gioca con i sostantivi è di sicuro nella sfera delle paronomasie, per mezzo delle quali accosta parole in parte simili e per lo più appartenenti alla stessa famiglia etimologica al fine di ottenere quell'effetto ludico ma allo stesso tempo allusivo che è congeniale alla sua indole di scrittore.

Scorrendo tra le pagine dell'opera si riscontrano diversi esempi:

Tormentarono la Duchessa questi detti, che ironicamente credette *ammanti* d'uno sdegnante furore concepito contro il suo *amante*, come conosciuto rivale 59; Quante usò parole tanti lacci ei tese, e i *complimenti*, per appunto, furono *compimenti* di

⁸⁶ Da notare la presenza della figura etimologica: *fallisce / fallo*.

quella rete che faceva inevitabile lo scampo della nuova amante dal carcere amoroso 63; Non t'avvedi che le tue *pene* vanno *impennando* un avvoltoio rapace, il quale ad ogni ora ti lacerava il cuore? 67; Il condescendere era un obligare il fine di questo trattato ad essere principio d'instinguibile incendio, mentre due donne non poteano compire un nodo di maritaggio che per *ischerzo*, in *ischerno* di chi l'avrebbe promosso 74; Chiamato lo sposo, nel ricevere la mano *in pegno* di fede, vantò per gloria de' desideri l'aver *in pugno* le bramate contentezze 114; Era pietà il sollecitarle acciocchè il tempo prima non consumasse il giovane già anelante nel desire di toccare i limiti di quella *porta* ch'è *porto* di chiunque ama 115-116.

È interessante notare come, tra le opere del tempo, si possano incontrare le medesime figure retoriche in romanzieri contemporanei del Pallavicino, come fa nell'*Instabilità* il già citato Brignole Sale: «io che non *privo d'amore, provo l'amaro*, detto *tanto* di *tanti* dotti, pregovi a *condescendere* a me *con discender* da voi» (SERIANNI 1994: 512).

Persino lo stesso Frugoni, anch'esso operante nell'area ligure, nella sua opera sopra citata (cfr. § 2.3.1) fa uso della paronomasia: «san maneggiare meglio lo *spiedo* che la *spada*» (ivi: 514).

Inoltre non mancano gli esempi provenienti dalla poesia barocca, che riconobbe in Giovan Battista Marino «il suo campione» (COLETTI 1993: 183). Così nei conosciuti versi dell'*Adone* (1623) troviamo bisticci del tipo: «I pria si *grati* e poi sì *gravi* affanni» I, st. 4; «O mia *dorata*, et *adorata* Dea»⁸⁷ XV, st. 99 (MIGLIORINI 1987: 403).

⁸⁷ Si può notare come il Pallavicino all'interno del romanzo ricorra a questa espressione con una lieve inversione sintattica: «Avvisato il Principe venne ad incontrare fuori degli appartamenti non so se la *Deità adorata*, o la Morte fin'a quel punto lacrimata» 63.

2.7.2. Figure di posizione

Tra le figure sintattiche spiccano dei chiasmi:

Eravi tra queste una *Venere nuda*, che in tal stato mostrava bensì di aver *vestite le Grazie* 50; Posto lo strale, con cui *ogni cuore di donna è ferito*, su l'arco onde è *saettato ogn'uomo* 87.

Diverse sono le antitesi:

si addolorava ben anche al vedere che *agghiacciato* non mostrasse *calore* 63;
In queste *rivoluzioni* degli affetti sopraggiunse il totale sconvolgimento d'ogni sua *quiete* 63; Erano amori nel tempo medesimo *nati e sepolti* 95;
e anche *naufrago*, a' di lei cenni vantarò felicemente *approdato* 120.

Riporto anche altri esempi riguardanti i già menzionati parallelismi (cfr. § 2.4):

Mi fermò come ospite, mi trattenne come servo, e al fine m'accarezzò come amante (da notare inoltre la *climax*: mi fermò, mi trattenne, m'accarezzò) 106;
Il cavaliere vedeasi senza sposa, Orgille e la Duchessa senza amante, il Re e la Regina doleasi come senza erede 138.

Nel testo, inoltre possono essere rintracciati altre figure retoriche come i poliptoti, in questo caso temporali, con cui vengono ripetute a breve distanza voci verbali coniugate in tempi diversi:

L'amarò per ingrandirlo, senza pregiudizio di voi che *l'amate* per goderlo 50;

Tratteneasi in deliqui propri *d'amante*, ora fatti di gioia allorchè immobilmente fissato in sé vedeva *l'amato* suo bene, ora di svenimento mentre questo palesavasi insensato alle sue affettuose espressioni 63 (si rinvia nuovamente al cap. dell'intertestualità cfr. § 3.4.);

Andò chi segretamente *rubò* quelle bellezze che *rubate* doveano rapire 75;

Amante indiscreta, anzi quasi dissi rabbiosa, *bramava* solo d'addentare le *bramate* bellezze, non appagata d'ogn'altra soddisfazione da cui non fossero fatta assoluta sua preda 88;

Così egli andava prolungando quel racconto che per *fingere* doveva essere *finto* con un miscuglio di menzogne, l'ordinamento delle quali era l'impiego de'suoi pensieri 94 (cfr. § 3.4.).

Per raggiungere ulteriori scopi espressivi compaiono nell'opera anche le figure etimologiche:

Fu *presentata* questa lettera alla Duchessa allora appunto che, digiuna gran tempo dalla sua *presenza* e d'avvisi del suo stato, era famelica d'alcuna dimostrazione d'amore 71;

A questa risposta, avviliti i furori della Principessa *declinarono* la loro severità fin all'ultimare questa *declinazione* nell'ablativo 81;

L'istordivano con un confuso misto ora d'attestati di gioia ora di dimostrazioni d'invidia, assai più commune benché *palliata* da un'apparente serenità di viso. Tutte le femine in età abile al matrimonio sono in carriera con la speranza d'istesso *pallio* 116.

Infine è presente anche l'anafora:

Chi *non sa* mentire, *non sa* regnare 52;

Manca per te il Regno (...) virile. *Manca* d'altro canto la quiete (...) piume 67;

Non volle per guida stella che scintillava folgori, non raggi; né volle approdare (...)
mare d'inchiostro 130;

Voi, o Principessa di Napoli (...) affetti. *Voi* similmente, o Duchessa (...) secoli. *Voi*
cavaliere (...) evento 138.

2.7.3. Figure di senso⁸⁸

Per quanto riguarda le figure di significato si riscontrano delle perifrasi:

Non hai capo per la corona né mani per lo scettro 52;

A questa risposta, avviliti i furori della Principessa declinarono la loro severità *fin*
all'ultimare questa declinazione nell'ablativo 81.

Compare anche la figura retorica dell'ossimoro:

Né giovava il condannare *la pigrizia del moto* che, intento a fare scempio del tempo,
non sminuzzava l'ultimo quarto di quell'ora 80;

Era insomma intumidita la piaga in modo che succedeva all'elezione di non morire la
risoluzione di farne scoppiare quell'umore che nodriva le sue pene *per rendere viva la*
sua morte 90 (rinvio secco al cap. dell'intertestualità cfr. § 3.4.)

Non manca il ricorso all'iperbole:

Ma non v'erano iperboli con le quali la retorica de' colori potesse esaltare quel volto
75;

alla litote:

⁸⁸ Rientrano in questo gruppo di figure retoriche anche le già citate metafore (cfr. § 2.6.).

Giudico sia infermità amorosa con *non mal fondate congetture*, mentre l'esperienza in me stesso le addita 69;

Non seppe che immaginarsi da lui sempre schernito e da questi principi prevedeva successi *non molto felici* 114;

e alla similitudine:

Orgille, che sempre più ingelosita *quasi verme da seta* si sviscerava tra continui tormenti per maggiormente avvilupparsi, non trovava riposo 90;

Con questo fuoco almeno sigillava quell'affetto da cui ripullavano, *quasi capi d'Idra*⁸⁹, queste dimostrazioni, non giovando l'impedire con altri motivi 86.

Ad esse si aggiungono la figura dell'analogia:

L'interesse di regnare ha *conformità di possanza* co' desideri d'amore, laonde difficilmente potea scorgersi inferiore l'una delle parti mentre con l'armi delle stesse leggi combattono 87;

e quella della metonimia:

Al sanare queste piaghe si richiede una libera indiscretezza, che introduca il *ferro* dove rasmembra che rinnovi la ferita e pure apre l'adito alla sanità 69 (cfr. § 3.4).

⁸⁹ Nel corso del romanzo sono frequenti i ricorsi mitologici. In questo caso il riferimento alla figura dell'Idra, ossia un serpente mostruoso dotato di molteplici teste, sta ad indicare, come vuole la tradizione, la degradazione morale (cfr. COLOMBI 2005: 149).

Alla fine del romanzo si può registrare un'allegoria:

Non credo che già mai di più fortunata coppia godesse Cupido, guidato il suo carro, a cui la sorte medesima serviva con le sue insegne⁹⁰ 134.

⁹⁰ L'immagine di Cupido alla guida del carro ha attraversato l'immaginario collettivo da Ovidio (*Amores*, I 2-25) a Petrarca nel *Triumphus Cupidinis* (cfr. COLOMBI 2005: 259n).

Capitolo 3

Intertestualità

3.1. Premessa

Per sottolineare quanto la lingua del Pallavicino sia fastosamente intessuta di espressioni che riecheggiano tanta letteratura precedente, si dedicherà questa parte alla trattazione di quei *topoi* solo in parte affrontati nel capitolo precedente (cfr. § 2), e di alcune figure retoriche, che, oltre che nel Pallavicino, trovano spazio in altri scrittori. Del resto, come si è già potuto osservare, le maggiori innovazioni linguistiche dell'età barocca sono dovute ad una forte espansione, in chiave giocosa, dei temi petrarcheschi (cfr. COLETTI 1993: 186).

3.2. L'immagine del guanto

Come sottolinea il Coletti, non sono pochi i poeti barocchi che cantano il guanto (cfr. COLETTI 1993: 186). In generale, si potrebbe dire che si assiste ad una profonda ricerca del particolare e lo stesso Pallavicino, pur operando in ambito

prosastico, celebra nelle sue pagine la figura del guanto come indumento che copre le mani e che viene “rubato” come segno d’amore.

Così nel *Principe ermafrodito*⁹¹:

Diede di piglio ad un *guanto* ch’ella aveva stropicciato tra le mani. – Questo *guanto* – disse – servirà al pagare per questa volta i miei desideri arricchiti abbondantemente da queste spoglie che vestirono i preziosi candori di quella mano. Vendicarommi forse delle rapine de’ cuori, delle quali ella è colpevole, rubandole anche io agli amanti. Non meritava che d’essere rapito, chi furtivamente nasconde un bello così prezioso. O pure non potevo commettere furto più giusto, che l’involare il carcere che imprigiona bianchezza degna di libertà, mentre nello stesso candore si dà a vedere innocente – 57-58.

Questa ammirazione per i particolari dell’aspetto femminile come la mano, il guanto, seppur presenti nel Pallavicino sempre in un’accezione erotica, è rintracciabile già nel *Canzoniere* di Petrarca (199):

Candido, leggiadretto et caro *guanto*,
che copria netto avorio e fresche rose,
chi vide al mondo mai sì dolci spoglie?
Così avess’io del bel velo altrettanto!
O inconstantia dell’umane cose!
Pur questo è furto, et vien chi me ne spoglie.

⁹¹ Dalla consultazione della *LIZA*, l’immagine del guanto non viene riscontrata in nessuna delle due opere di Ferrante presenti in essa, ovvero *Il Corriero svaligiato* e *La Retorica delle puttane*. Inoltre è totalmente assente in Dante, se non nel XX canto del *Purgatorio* in riferimento alla città di Gand denominata dal poeta *Guanto*, mentre nel *Decameron* (4-4) del Boccaccio lo si riscontra nel significato di pegno di fedeltà o protezione: «Il re Guglielmo, che vecchio signore era né dello innamoramento del Gerbino aveva alcuna cosa sentita, non imaginandosi che per questo domandata fosse tal sicurtà, liberamente la concedette e in segno di ciò mandò al re di Tunisi un suo *guanto*». A tal riguardo si può confrontare il *GDLI* alla voce *guanto*.

Si può notare come Ferrante utilizzi la stessa terminologia petrarchesca, in quanto attribuisce alla mano la stessa qualità di candore evidenziata dal Petrarca, alludendo al suo colore bianco-rosato e come anch'egli, sulla scia dell'autore trecentesco concepisca la presa del guanto come furto di un oggetto prezioso che ha avvolto le spoglie dell'amata.

All'interno della prosa pallaviciniana, quello del guanto può essere considerato un furto minore, «microstrutturale» (RIPOSIO 1995: 34) rispetto a quello commesso dal re che con le sue menzogne inganna la natura, ma indubbiamente rappresenta un *escamotage* utile allo snodamento del racconto.

3.3. Lo stratagemma del ritratto

Altro espediente tipico della produzione romanzesca del Seicento, e presente anche nel *Principe ermafrodito*, è quello dell'innamoramento attraverso il ritratto. Ecco il passo in cui nel romanzo viene utilizzato questo *topos* letterario:

Mentre così favellava, le si scoperse un piccolo ritratto involto nel guanto della medesima Duchessa che ivi l'avea celato all'incontro del Principe. Era l'effigie del suo vago, compendiata in angusto campo, per mostrare quanto ambisce di strettamente accoglierlo... Al primo sguardo, ebbe la nostra Principessa preludio del dover sostenere la pena del ladrocinio 58.

Anche in questa occasione si tratta di un «furto poetico» (RIPOSIO 1995: 35), ma non sarà il solo, in quanto nel corso della narrazione, si scoprirà un secondo ritratto che farà innamorare la principessa Orgille:

Non contenta delle immagini del suo sposo che tante lingue, pennelli di una veridica fama, effigiavano per autenticare la di lei felicità, s'invogliò d'averne il ritratto...
Andò chi segretamente rubò quelle bellezze che rubate doveano rapire 75.

Si può osservare come l' "effigie" sia un mezzo che venga utilizzato al fine di congiungere allo tempo stesso arte e realtà e che possa far entrare la letteratura nella vita (cfr. *ibidem*).

Nato all'interno della narrativa ellenistica, il tema del ritratto era stato già celebrato anche dallo stesso Petrarca, attraverso due sonetti dedicati al dipinto di Laura (cfr. BOLZONI 2008). L'autore trecentesco si serve, infatti, di un'immagine per sostituire l'oggetto del desiderio e per certi versi inaugura una pratica di scrittura che sarà ripresa successivamente (nonché dallo stesso Pallavicino).

Confrontando, del resto, altri esempi derivanti da alcune prose contemporanee al *Principe ermafrodito* si può vedere come tale artificio venga adoperato anche dal Boccacini nei *Ragguagli di Parnaso*:

Perciò che i galantuomini che nel maggior ardore delle loro libidini fissamente rimiravano e attentamente contemplavano quel ritratto, sollevando il pensiero sepolto nel fango della carnalità.

E dallo stesso Pona nella *Lucerna*:

Fa conto ch'io ti mostrerò un mio naturale ritratto, benché in iscorcio e di chiaroscuro, per levarti dagli abbracciamenti dannosissimi e laidissimi.

Per la sua suggestiva potenza di far scontrare parola ed immagine, il motivo del ritratto rientra a pieno titolo tra i figuranti della fenomenologia amorosa e

rappresenterà uno dei temi che avrà maggiormente fortuna nell'ambito letterario novecentesco.⁹²

3.4. Figure retoriche a confronto

Tra le diverse figure retoriche rintracciate nel romanzo (cfr. § 2.7.), ve ne sono alcune che derivano dalle opere, sia in prosa sia in versi, di scrittori precedenti al Pallavicino: si pensi al già menzionato Petrarca o a Tasso.

Infatti, la scelta dell'ossimoro, in quanto figura retorica capace di creare inconsueti effetti stilistici, e indicante molto spesso una realtà che, a causa dei limiti linguistici, non ha un nome, si ritrova in tanta letteratura italiana.

Riporto di nuovo il passo presente nel *Principe ermafrodito* in cui compare tale figura retorica:

Era insomma intumidita la piaga in modo che succedeva all'elezione di non morire la risoluzione di farne scoppiare quell'umore che nodriva le sue pene per rendere *viva la sua morte* 90.

Grazie alla *LIZA* si può osservare come lo stesso ossimoro ricorra nel sonetto petrarchesco *S'Amor non è*⁹³:

*O viva morte o dilectoso male,
come puoi tanto in me, s'io nol consento?*

⁹² In particolar modo si deve far riferimento alla corrente dell'Estetismo, che ebbe nelle figure di D'Annunzio e Oscar Wilde, i maggiori scrittori.

⁹³ Cfr. *RVF*, 132.

La stessa espressione si riscontra anche in un autore che operò a cavallo tra il Cinquecento e il Seicento, ossia in Tommaso Campanella. Nella sua *Scelta di poesie filosofiche* (Madrigale 6, 1-3) scopriamo la seguente esemplificazione:

Tu, *morte viva*, nido d'ignoranza,
portatile sepolcro e vestimento
di colpa e di tormento...

Tra gli scrittori secenteschi colui che maggiormente ricorre alla figura ossimorica è indubbiamente il poeta Giovan Battista Marino, il quale nei versi dell'*Adone* (Canto 3, 89-90) riproduce il forte contrasto tra i due termini *viva/morte*:

Sonno, ma tu, s'egli è pur ver che sei
viva e verace immagine di *morte*...

Con l'aiuto della *LIZA*, possiamo notare come questa figura retorica, tesa a contrapporre parole inconciliabili, venga soprattutto individuata nell'età barocca (cfr. l'esempio del Marino).

Uno degli esempi proviene da un'antologia di poeti del Seicento, tutti seguaci del Marino, la quale contiene delle liriche, che vanno sotto il *corpus* delle *Poesie dell'età barocca*. In essa, Giovan Battista Basile scrive così:

e, nel suo duol cangiata acerbo e forte,
prova seco ad ogni or *viva la morte*.

Altri esempi si possono riscontrare in due dei poeti più concettosi del periodo barocco, ovvero in Giacomo Lubrano:

Passaggier, bagna i lumi, affretta i passi,
fuggi, ché di spavento ombre feconde
spira la *Morte* ancor *viva* ne'sassi.

E nelle *Poesie* di Claudio Achillini: «là sul Tebro sentii *viva* la *morte*».

Come si può vedere, in tutti gli esempi sopra citati, risulta chiara la forte contrapposizione, o per meglio dire l'incompatibilità, fra le due voci (*viva/morte*), che tendono ad annullarsi reciprocamente. Inoltre, questo elenco esemplificativo sta a testimoniare l'ampio uso, o abuso, che ne è stato fatto di questo accorgimento retorico nel panorama della letteratura italiana.

Un'altra figura adoperata dal Pallavicino e utilizzata anche dal Tasso è quella del poliptoto temporale⁹⁴ della quale si è già ampiamente parlato e per la quale vengono accostate forme di una stessa voce verbale in valori temporali diversi.

Cito ancora una volta alcuni esempi provenienti dal *Principe ermafrodito*:

Tratteneasi in deliqui propri *d'amante*, ora fatti di gioia allorchè immobilmente fissato in sé vedeva *l'amato* suo bene, ora di svenimento mentre questo palesavasi insensato alle sue affettuose espressioni 63;

Così egli andava prolungando quel racconto che per *fingere* doveva essere *finto* con un miscuglio di menzogne, l'ordinamento delle quali era l'impiego de'suoi pensieri 94.

Riscontri importanti, che attestano l'uso fattosi di questa figura nell'ambito prosastico del Seicento, provengono dalla *Lucerna* del Pona («E come alcuni poi dissero proverbiandolo, mostrò che vive l'anima dello *amante* nel volto *amato*»⁹⁵), e

⁹⁴ Cfr. § 2.7.2.

⁹⁵ Cfr. *LIZA*.

dalla prosa di Brignole Sale, *Maria Maddalena peccatrice e convertita* (1636): «così, poiché dagli occhi della bella *amante* sparì il suo *amato*». ⁹⁶

Numerose sono le esemplificazioni che derivano nuovamente dall'*Adone* del Marino: «dall'*amato* arboscel l'arbore *amante*» ⁹⁷ (Canto 5, 108), «Pianga la bella dea l'*amante amato*» (Canto 18, 135), «l'accorto *amante* il cui felice ardire/ meritò d'ottener l'*amato* bene» (Canto 20, 259-260).

Consultando la *LIZ4* rinvengono degli esempi provenienti dalle opere del Petrarca, del Boccaccio, nonché da quelle dell'Ariosto e del Tasso, in cui è presente la stessa figura retorica:

l'amante ne *l'amato* si transforme (cfr. il *Triumphus Cupidinis* di Petrarca);

e donilo ad un suo *amante*, che possa far poi credere quelli non essere *amato* da lei? (cfr. il *Filocolo* di Boccaccio);

Che se *l'amante* de *l'amato* deve/ la vita amar più della propria (cfr. *L'Orlando Furioso*);

amante in vita, *amato* in morte (dall'*Aminta* del Tasso); Ahi tanto *amò* la non *amante amata*; Ed è già sposo fatto di reo, non pur d'*amante amato* (cfr. *La Gerusalemme Liberata*).

Anche in questa situazione, il Pallavicino si avvale di una figura retorica, che, riferendosi a forme che mostrano differenti tempi verbali come appunto *amante* e *amato*, è stata abbondantemente adoperata nel corso dei secoli. ⁹⁸

⁹⁶ Lib. 2.

⁹⁷ Da notare la struttura chiasmica.

⁹⁸ Dalla consultazione della *LIZ4* si può notare come lo stesso Giacomo Leopardi nello *Zibaldone* faccia uso della figura del poliptoto: «Il tale negava che si potesse amare senza rivale. E domandato del perché, rispondeva: perché sempre *l'amato* o *l'amata* è rivale ardentissimo dell'*amante* (del proprio *amante*)». Offre, inoltre, un importante esempio il *Piacere* (Lib. 3) di Gabriele D'Annunzio: «e segui con lo sguardo l'antica *amante* dell'*amato*». Del resto anche nei famosi versi dell'*Alcyone*, altra opera dannunziana, si può notare questa figura retorica: «come su letto d'erbe *amato* e *amante*».

Mentre, per quanto riguarda l'accostamento delle voci verbali *fingere* e *finto* , anch'esse forme di uno stesso verbo in diversi valori temporali, le uniche occorrenze rilevanti si manifestano ancora una volta nello *Zibaldone* ⁹⁹ leopardiano («L'estro del drammatico è *finto* perch'ei dee *fingere* ») e nei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* di Pirandello: «Ammaestratela! Fatene una tigre attrice, che sappia *fingere* di cader morta al *finto* sparo d'un cacciatore *finto* , e tutto allora sarà accomodato» (cfr. *LIZA*).

Altra figura retorica che compare nel romanzo è la metonimia, un artificio per il quale si sostituisce un termine proprio con un altro appartenente allo stesso campo semantico, purché abbia con il primo una relazione di continuità logica o materiale.

Nel caso del *Principe ermafrodito* si indica la materia per l'oggetto, ossia il ferro al posto della spada:

Al sanare queste piaghe si richiede una libera indiscretezza, che introduca il *ferro* dove rasmembra che rinnovi la ferita e pure apre l'adito alla sanità 69.

Tra gli innumerevoli esempi che ci vengono offerti dalle opere del Tasso, ne riporto uno che compare nella *Gerusalemme Liberata* (VI, st. 48):

Vinta da l'ira è la ragione e l'arte
e le forze e il furor ministra e cresce.
Sempre che scende il *ferro* o fora o parte
o piastra o maglia, e colpo in van non esce.

Il prossimo proviene dall' *Aminta* (At.5, 17-18): «il mortal *ferro* di sua feritate, sani le piaghe mie con pietà vera».

⁹⁹ Alla pag. 4357.

Esemplificazioni significative relative a questa figura retorica si ritrovano anche nelle *Rime* (74, 10-13) dell'Ariosto:

Ch'io sia simile a lui ben posso dire,
ché, poi ch'Amor ferimmi, mai non cesso
a nuovi impiastri le mie *piaghe* aprire,
or a *ferro* or a fuoco...

Del resto sono folte le occorrenze riscontrate nell'*Orlando furioso*. Ne riporto alcune: «I capitani e i cavallier robusti/ quindi usciran, che col *ferro* e col senno» (Canto 3, 18-19); «e si sedea nel mezzo un cavalliero,/ di *ferro* armato luminoso e terzo» (Canto 4, 6-7); «Passò il *ferro* crudel l'omero bianco» (Canto 26, 80).

Anche Boccaccio, nel poemetto la *Caccia di Diana* (V, 20) adopera questa espressione metonimica: «v'entrò il *ferro*, ed ella l'altra trasse».

Tra le opere secentesche, essa la si può incontrare nella *Sampogna*¹⁰⁰ del Marino («apri col *ferro* ignudo il petto ignudo,/ chiudi le piaghe mie con una piaga»); così come nei *Ragguagli* del Boccalini («nelle presenti guerre molto più si adopri il fuoco che il *ferro*»).

Gli esempi finora citati dimostrano come l'accorgimento retorico della metonimia sia stato esclusivamente utilizzato in ambito epico. Laddove invece tale figura viene adottata in un contesto tragico, è sicuramente nelle tragedie di Alfieri. Non a caso essa compare sia in *Polinice*¹⁰¹ («vindicator ritornerebbe, a *ferro*, a fuoco, a sangue, il mal difeso regno») sia nell'*Agamennone*¹⁰² («Iniqua donna, in man tu il *ferro* tieni?»).

¹⁰⁰ Cfr. Idillio 12, 163-164.

¹⁰¹ Cfr. At.3, sc.1.

¹⁰² Cfr. At. 5, sc.5.

Come per le altre figure precedentemente analizzate anche in questo caso il Pallavicino si serve di un artificio retorico largamente impiegato fino al Novecento.¹⁰³

Nonostante la forte originalità del suo stile, data anche la centralità della materia licenziosa, questi rinvii intertestuali dimostrano a tutti gli effetti il vivo legame del Pallavicino con gli autori del passato.

¹⁰³ Un esempio è rintracciabile nei *Canti della Guerra latina* di D'Annunzio: «e quivi erano il loto e il sangue e il *ferro*» (cfr. *LIZA*).

Conclusioni

Alla luce dell'analisi condotta sul *Principe ermafrodito* e tenendo conto del resto della produzione pallaviciniana, si può decisamente confermare quello che è stato sottolineato nel capitolo introduttivo, ossia che la lingua di Ferrante Pallavicino è una chiara estrinsecazione della natura poliedrica di questo scrittore.

E rifacendosi a quanto è stato detto riguardo alla vasta sperimentazione dell'autore verso differenti generi letterari, non è affatto sbagliato attribuire a questo sfortunato romanziere l'aggettivo di "camaleontico"¹⁰⁴: si veda del resto come egli passa bruscamente dal romanzo alla satira.

L'analisi tematica e linguistica del *Principe ermafrodito* porta ad ulteriori considerazioni. Dal punto di vista strettamente tematico, da una parte si nota come il Pallavicino inserisca all'interno del romanzo dei meccanismi narrativi che riflettono totalmente quelle strutture tematiche utilizzate da tanta letteratura secentesca (l'ambientazione cortigiana, il ricorso al travestimento, la caratterizzazione stilizzata dei personaggi, la storia d'amore), dall'altra tra le righe affiora il suo vero intento: scagliarsi contro la dissimulazione dei potenti nei confronti degli individui e della natura.

A livello linguistico, nonostante si tenga in disparte rispetto alle discussioni intorno alla prosa barocca¹⁰⁵, il Pallavicino subisce in qualche modo il fascino di una

¹⁰⁴ Cfr. RIPOSIO 1995: 18.

¹⁰⁵ Per certi versi non può essere omessa la sua vicinanza a scrittori filomarini come Angelico Aprosio e il già citato Loredano.

scrittura ampollosa volta a suscitare meraviglia e stupore. Del resto il lessico, in alcune parti del romanzo, è punteggiato dal ricorso ad un'ampia metaforizzazione che va ad interessare la sfera dell'economia e della "gastronomia"¹⁰⁶, ancora una volta per marcare quella visione edonistica che l'autore ha della società cortigiana.

Nella prosa, inoltre, sono state individuate delle espressioni figurate relative a due delle metafore più antiche della tradizione, ossia quelle del *fuoco d'amore* e del *mare d'amore* accompagnate entrambe da un ampio ventaglio di variazioni terminologiche (si vedano, ad esempio, da un lato *fiamma*, *scintille* e *incendio*, dall'altro *porto* e *scoglio*) e volte al tempo stesso ad indicare tanto la passione amorosa quanto gli effetti nonché gli sconvolgimenti da essa provocati. Il testo è ulteriormente contornato da una serie di metafore "accese" (a tal riguardo si cfr. il seguente esempio: «Era pietà il sollecitarle acciocchè il tempo prima non consumasse il giovane già anelante nel desire di toccare i limiti di quella porta ch'è porto di chiunque ama») le quali contribuiscono a sottolineare maggiormente quanto l'argomento trattato dall'autore sia estremamente licenzioso.

Un altro aspetto messo in luce dall'analisi e che caratterizza particolarmente la lingua del Pallavicino è la cospicua presenza di figure retoriche inserite all'interno del romanzo per raggiungere quel turgore stilistico nettamente in linea con il gusto barocco. Del resto alle figure retoriche di suono (allitterazioni, paronomasie), corrispondono sia quelle di ordine sintattico (chiasmi, iperbati, anafore), sia quelle di tipo semantico (ossimori, iperboli, similitudini).

Per quanto riguarda la scelta dei vocaboli adoperati, di là da qualche disobbedienza grammaticale (ovviamente ci si riferisce al considerevole uso del costrutto *il di lui* e del tipo *fora*), si può affermare che in gran parte essi provengono dal serbatoio della latinità, mentre si ritrovano in esigua percentuale quelle voci che

¹⁰⁶ Cfr. GETREVI 1986: 180.

appartengono ad altre lingue. Se da un lato, quindi, il Pallavicino opta per delle forme latineggianti, la scarsa presenza di forestierismi indica, forse, la sua mancata apertura nei confronti delle altre lingue, fatto certamente inatteso in una figura dinamica come la sua.

Per di più il lessico sembra rispecchiare quella tendenza tipica del Seicento alla formazione delle parole attraverso dei processi di affissazione; a dar vita a nuovi vocaboli nella maggior parte dei casi il prefisso *in-*, nel suo valore rafforzativo (si vedano rispettivamente i tipi *inlanguidito* e *impicciolito*) e la particella *dis-*, indicante a sua volta negazione (come, ad esempio, la forma *disanimata*). Sono state riscontrate poi, all'interno della prosa, ulteriori voci verbali che presentano suffissi come il frequentativo *-eggiare* e la terminazione *-izzare* (cfr. rispettivamente i tipi *pargoleggiare*, *spalleggiare* e il tipo *indirizzavano*), sia l'uno sia l'altro assai in voga nel periodo in cui opera lo scrittore.

Dallo spoglio è emersa inoltre la grande capacità del Pallavicino di giocare con i sostantivi creando, a livello sintattico, una fitta rete di parallelismi e antitesi vòlti a dare alla sua prosa quella sfumatura allusiva e allo stesso tempo giocosa, che costituiscono due manifestazioni del suo personale temperamento. Attraverso dunque un insieme di nessi che comprendono i figuranti del discorso, i campi lessicali, i meccanismi metaforici e tutti i riferimenti mitologici, lo sventurato scrittore, solo in apparenza ambiguo, è riuscito con *Il Principe ermafrodito* a far passare con evidenza la sua visione nichilistica che sta alla base di quest'opera:

Rimase il Principe ermafrodito nel centro de' suoi fortunati amori e, non agitato da passione alcuna, godeva aura così felice senza veder arrugata la calma delle proprie contentezze, quasi che, fatta decrepita, predicasse vicina la morte 142.

Questa tensione che aleggia sulla scena finale sta ad indicare un senso di sospensione e di attesa, pronostico di morte, come a dire che una volta ottenuto il potere non resta che il nulla.

Scioglimenti bibliografici

ALBERTAZZI 1891 = Adolfo A., *Romanzieri e romanzi del Cinquecento e del Seicento*, Bologna, Zanichelli.

ANTONELLI 1996 = Giuseppe A., *Alle radici della letteratura di consumo*, Milano, Istituto di propaganda libraria.

ANTONINI 1990 = Fabrizio A., *Ferrante Pallavicino e la polemica sui romanzi religiosi*, in *Studi Secenteschi*, vol. XXXI, Firenze, Leo S. Olschki.

ASOR ROSA 1982 = Alberto A. R., *La narrativa italiana del Seicento*, in *Letteratura italiana*, Torino, Einaudi.

BOLZONI 2008 = Lina B., *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, Roma, Laterza.

CAPUCCI 1974 = Martino C. (a cura di), *Romanzieri del Seicento*, Torino, Utet.

COCI 1992 = Laura C. (a cura di), *La retorica delle puttane*, Parma, Fondazione Pietro Bembo-Guanda.

COLETTI 1993 = Vittorio C., *Storia dell'italiano letterario*, Torino, Einaudi.

COLOMBI 2005 = Roberta C. (a cura di), *Il Principe ermafrodito*, Roma, Salerno editrice.

DBI = *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 1961.

DG = Vincenzo Ceppellini, *Dizionario grammaticale per il buon uso della lingua italiana*, Novara, Istituto geografico De Agostini, 1991.

- DIONISOTTI 1997 = Carlo D. (a cura di), *Prosa della volgar lingua, Gli Asolani, Rime*, Milano, TEA.
- GDLI = Salvatore Battaglia (a cura di), *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, Utet, 1980.
- GETREVI 1986 = Paolo G., *Dal picaro al gentiluomo, scrittura e immaginario nel Seicento narrativo*, Milano, Angeli.
- GETTO 1969 = Giovanni G., *Barocco in prosa e in poesia*, Milano, Rizzoli.
- GREGORY 1981 = Tullio G., *Il Libertinismo nella prima metà del seicento*, in «*Intersezioni*», I 1981.
- LIZ4 = Eugenio Picchi e Pasquale Stoppelli (a cura di), *Letteratura italiana Zanichelli*, Bologna, Zanichelli, 2001.
- MALATO 1997 = Enrico M. (a cura di), *La fine del cinquecento e il Seicento*, in *Storia della letteratura italiana*, Roma, Salerno Editrice.
- MANCINI 1981 = Albert N. M., *Romanzi e romanzieri del Seicento*, Napoli, Società Editrice Italiana.
- MARAZZINI 1993 = Claudio M., *Il secondo Cinquecento e il Seicento*, in *Storia della lingua italiana*, Bologna, Il Mulino.
- MARCHI 1984 = Armando M. (a cura di), *Il corriere svaligiato*, Parma, Università di Parma.
- MAYLENDER 1929 = Michele M., *Storia delle accademie d'Italia*, vol. 3, Bologna, Cappelli Editore.
- MIGLIORINI 1992 = Bruno M., *Storia della lingua italiana*, Firenze, Sansoni.
- NIGRO 1997 = Salvatore N. (a cura di), *Della dissimulazione onesta*, Torino, Einaudi.

- PALERMO 1998 = Massimo P., *Il tipo «il di lui amico» nella storia dell'italiano*, in *Studi linguistici italiani*, vol. XXIV, Roma, Salerno Editrice.
- RIPOSIO 1995 = Donatella R., *Il laberinto della verità*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- RUSSO 1960 = Luigi R., *La letteratura seicentesca e i dialetti*, in «Belfagor», XV, 1-8.
- SERIANNI 2005 = Luca S., *Grammatica italiana*, Torino, Utet.
- SERIANNI 2001 = Luca S., *Introduzione alla lingua poetica italiana*, Roma, Carocci.
- SERIANNI 1997 = Luca S., *La lingua nel Seicento: espansione del modello unitario, resistenze ed esperimenti centrifughi*, in *Storia della letteratura italiana*, v. *La fine del Cinquecento e il Seicento*, Roma, Salerno Editrice.
- SERIANNI 1994 = Luca S. e Pietro T. (a cura di), *Storia della lingua italiana*, vol. I, Torino, Einaudi.
- SPERA 2001 = Lucinda S., *Ex ignoto notus: alcune riflessioni sul moderno nei romanzi italiani del Seicento*, in *I luoghi dell'immaginario barocco*. Atti del Convegno di Siena, 21-23 ottobre 1999, Napoli, Liguori.
- URBINATI 2004 = Raffaello U. (a cura di), *Il flagello dei Barberini*, Roma, Salerno Editrice.
- VARESE 1981 = Claudio V., *Teatro, prosa, poesia*, in *Storia della letteratura italiana*, vol. V, Milano, Garzanti.
- ZINGARELLI 2005 = Nicola Z., *Vocabolario della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli.

Indice

INTRODUZIONE	3
CAPITOLO 1	5
FERRANTE PALLAVICINO E LA SOCIETÀ DEL SEICENTO	5
<i>1.1. La breve vita di uno sventurato libertino</i>	5
<i>1.2. La Serenissima: «scenario di un'incessante attività»</i>	7
<i>1.3. Un avventuriero della penna?</i>	9
<i>1.4. Il Principe ermafrodito</i>	11
<i>1.5. Il Principe ermafrodito e il romanzo secentesco</i>	13
<i>1.6. Dal romanzo all'invettiva</i>	15
CAPITOLO 2	17
ANALISI LINGUISTICA	17
<i>2.1. Premessa</i>	17
<i>2.2. Fonologia</i>	18
<i>2.2.1. Anafonesi</i>	18
<i>2.2.2. Il mancato passaggio da ar a er</i>	19
<i>2.3. Morfologia</i>	20
<i>2.3.1. L'uso del costrutto il di lui</i>	20
<i>2.3.2. Il tipo fora</i>	23
<i>2.4. Sintassi</i>	24
<i>2.5. Lessico</i>	26
<i>2.5.1. Formazioni prefissali</i>	26
<i>2.5.2. Formazioni suffissali</i>	28
<i>2.5.3. Nuovi significati</i>	29
<i>2.5.4. Latinismi</i>	30
<i>2.5.5. Forestierismi</i>	31

2.5.6. <i>Il termine valsente</i>	32
2.6. <i>Campi semantici ricorrenti</i>	37
2.6.1. <i>Una serie di metafore</i>	37
2.6.2. <i>Il fuoco d'amore</i>	40
2.6.3. <i>Il mare d'amore</i>	42
2.6.4. <i>La componente meteorologica</i>	43
2.7. <i>Figure retoriche</i>	45
2.7.1. <i>Figure di suono</i>	45
2.7.2. <i>Figure di posizione</i>	47
2.7.3. <i>Figure di senso</i>	49
CAPITOLO 3	52
INTERTESTUALITÀ	52
3.1. <i>Premessa</i>	52
3.2. <i>L'immagine del guanto</i>	52
3.3. <i>Lo stratagemma del ritratto</i>	54
3.4. <i>Figure retoriche a confronto</i>	56
CONCLUSIONI	63
SCIoglimenti BIBLIOGRAFICI	67