

CRISTINA ACUCELLA

«Col mezzo d'un buon occhiale»: Tommaso Stigliani lettore e critico dell'Adone

In

Letteratura e Scienze

Atti delle sessioni parallele del XXIII Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Pisa, 12-14 settembre 2019

a cura di Alberto Casadei, Francesca Fedi, Annalisa Nacinovich, Andrea Torre

Roma, Adi editore 2021

Isbn: 978-88-907905-7-7

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-scienze>
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

CRISTINA ACUCELLA

«Col mezzo d'un buon occhiale»: Tommaso Stigliani lettore e critico dell'Adone

L'Occiale di Tommaso Stigliani (Venezia, Carampello, 1627) segna, com'è noto, l'avvio della polemica contro l'Adone. L'autore mette in luce la noia e il fastidio provocati dall'ampiezza, dall'ampollosità e dal dettato mal riuscito di quello che fin dalle prime pagine è definito un «confettato componimento». La metafora dell'occhiale, come già il titolo prefigura, riveste un ruolo centrale; da oggetto indispensabile per una lettura scorrevole, esso diviene cifra simbolica dello scandaglio rigoroso e minuzioso di un testo passato in rassegna alla luce dei più severi canoni aristotelici. Concettualmente connesso alla precisione analitica e al potere amplificante del mezzo-occhiale, il giudizio del critico si esprime con un linguaggio e delle metafore di dirimpente espressività: l'opera è, infatti, un «morto mascherato da vivo», avente un'anima «posticcia e straniera» e una struttura solo superficialmente sostenuta da «puntelli» e «forcine». Il contributo mira ad analizzare i dispositivi testuali messi in atto per esprimere l'idea di una lettura 'esperta' del critico e si sofferma sulle modalità espressive connesse a un argomento centrale della stroncatura del poema mariniano, ossia la difficoltà di lettura e memorizzazione del testo.

Con l'Occiale, frutto di una penna inasprita da un'inimicizia iniziata almeno un ventennio prima,¹ Tommaso Stigliani² avviava, nel 1627,³ a due anni dalla morte di Marino, una delle polemiche più famose della nostra storia letteraria, quella sorta intorno all'Adone, lo «scandalo letterario del secolo».⁴ La sua composizione avvenne in contemporanea all'exploit romano del poema, e dovette intensificarsi dopo lo spostamento di Marino a Napoli e ancora di più dopo la sua morte.⁵ Stigliani fu infatti accusato di aver approfittato della dipartita del rivale per uscire allo scoperto con la sua stroncatura e a poco gli sarebbe valso inserire nella prefazione la relazione del preloso preposto alla revisione, Niccolò Ridolfi, che giurava che l'opera era stata ferma per due anni, e quella di altri nove testimoni, che, parimenti, affermavano di averla visionata vivente Marino.⁶

Più che sui dettagli dell'aspra polemica seicentesca, questa analisi si concentrerà sugli effetti di senso di cui si fa portatrice l'immagine dell'occhiale, intesa come metafora della rappresentazione della lettura e dell'analisi del poema nell'opera del materano

¹ T. STIGLIANI, *Dello Occhiale, opera difensiva del Cavalier Fr. Tommaso Stigliani, scritta in risposta al Cavalier Gio. Battista Marini. Dedicato all'Eccellentiss. Sig. Conte D'Olivares*, Venezia, Carampello, 1627; dell'inizio della polemica è testimone una lettera del 1606 indirizzata da Stigliani a Ferrante Carli, uno dei principali oppositori del Marino, su cui cfr. F. GUARDIANI, *Le polemiche seicentesche intorno all'Adone*, in *I capricci di Proteo. Percorsi e linguaggi del Barocco* (Atti del convegno di Lecce, 23-26 ottobre 2000), Roma, Salerno, 2002, 177-197: 179.

² In generale, sull'autore, cfr. M. MENGHINI, *Tommaso Stigliani. Contributo alla storia letteraria del secolo XVII*, Genova, Tipografia del Real Istituto dei sordomuti, 1890, e F. SANTORO, *Del cavalier Stigliani*, Napoli, Tipografia Sannitica Rocco e Bevilacqua, 1908.

³ L'opera venne annunciata già nel 1621, dopo che Stigliani aveva forse visionato una versione manoscritta circolante a Roma, cfr. C. CARMINATI, *Vita e morte del Cavalier Marino*, Bologna, I libri di Emil, 2011, 15; al saggio (ivi, p. 15) si rinvia per l'ulteriore bibliografia sulla polemica Stigliani-Marino. La stesura dell'Occiale, già annunciata nel 1621, è inoltre contemporanea all'uscita della biografia di Marino a cura di Giovan Battista Baiacca, che avrebbe incrementato per tale ragione il proprio intento apologetico (ivi p. 63, nota). Cfr. inoltre G. FULCO, *La "meravigliosa" passione. Studi sul barocco tra letteratura ed arte*, Roma, Salerno, 2001, 210.

⁴ «Si ha però ragione di dubitare che, senza l'intervento provocatorio dello Stigliani, l'Adone sarebbe riuscito a diventare in Italia lo scandalo letterario del secolo: Preti e Achillini si sarebbero contentati dei loro sontuosi volazzi funebri», M. PIERI, *Per Marino. Appendici: La Francia consolata, Lettera sul Mondo Nuovo, Del Mondo Nuovo canto XIX*, a cura di M. Pieri, Padova, Liviana, 1976, 151. Su Stigliani, ancora, cfr. ivi, pp. 109-216.

⁵ CARMINATI, *Vita e morte del Cavalier Marino...*, 16.

⁶ Si tratta di Lotario Conti, il conte Ludovico Sanmartino d'Agliè, Francesco Bracciolini, il conte Giuseppe Teodoli, il dottor Alessandro Angelico, Ferrante Carli, Andrea Boncompagni, Giuseppe Amicucci e l'abate Pompeo Garigliano (STIGLIANI, *Dello Occhiale...*, p. 8). Cfr. a proposito CARMINATI, *Vita e morte del Cavalier Marino...*, 16, e C. CICOTTI, *Introduzione a G.P. D'ALESSANDRO, Difesa dell'Adone*, edizione critica a cura di C. Cicotti, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2003, 1-50: 37-38.

manifestamente si raffigura (quasi appunto col mezzo d'un buono occhiale) quale io sia in materia di costumi, quale in materia di poesia e di belle lettere, e quale insieme sia egli medesimo in materia pur di lettere belle e di poesia, per non dir anche di costumi.⁷

L'occhiale di buona fattura è qui mezzo che 'manifestamente' porrà dinanzi agli occhi il dato testuale e, inscindibilmente, quello autoriale e personale. La metonimia di fondo rende chiaro fin da subito che il giudizio sulla produzione letteraria non può considerarsi disgiunto dall'universo personale e morale (i «costumi») di chi ne è autore.

Lo scandaglio cospicuo del poema operato da Stigliani raggiunge la ragguardevole mole di 520 pagine. Una rigida bipartizione distingue la 'Censura prima', divisa in 27 capitoli, dalla 'Censura seconda', in cui ogni canto è analizzato singolarmente; seguono poi delle tavole degli errori tratti da questa analisi e una conclusione. La prima parte è quella più dettagliatamente critica e argomentativa; il poema vi è descritto nella sua globalità e, secondo la più rigida precettistica sul genere, sono esaminati la 'favola', la 'locuzione', la 'sentenza' e il 'costume'. A ognuna di queste categorie imprescindibili per l'analisi di un poema epico, genere al quale Stigliani e molta critica del tempo ascrivevano il poema,⁸ si associano dei possibili 'falli' in cui è possibile incappare e dei quali l'*Adone* offre delle esemplificazioni pressoché sistematiche.

L'*Occhiale*, come spiega l'autore, si sarebbe dovuto fermare a un'apologia delle proprie opere (*Rime* e *Mondo nuovo*) e a una critica delle opere di Marino pubblicate prima dell'*Adone*,⁹ ma in realtà la trattazione sul poema si è imposta quasi come un'«urgenza»:

io m'era qui veramente deliberato di tacere e di chiuder l'Apologia senza altra aggiunta (per non incrudelir, come si dice, ne' cadaveri) giudicando che 'l voler porre l'*Adone* in disprezzo al mondo, e 'l volerne far dismetter la lettura, fusse cosa altrettanto pusillanima e soverchia quanto sarebbe il voler dar la spinta ad un caduto, o il volere uccidere uno ucciso. Ma perché veggo che l'autore si va pur tuttavia con gran sollecitudine sforzando di tenerlo su e di ravvivarlo nella memoria d'alcuni semplici lettori [...] io mi sono a ragion mutato del mio primo proposito. Voglio, compilando il quarto libro, dare ancora sopra l'*Adone* il mio pieno parere, senza il quale alcuna parte della studiosa gioventù potrebbe forse rimanere per alcun mese ingannata da questo confettato componimento, il quale altro non essendo in vero che *un morto mascherato da vivo; ed avendo tolta in prestito una anima posticcia e straniera, falsamente cammina, e bugiardamente respira e rifiata*. Voglio, dico, con questo aggiugnimento di Libro, *sottrarre all'Adone tutti i predetti puntelli segreti e tutte l'occulte forcine che lo sostentano in aria* [...].¹⁰

Il sistema metaforico con cui Stigliani sorregge il suo impianto accusatorio rivela fin da queste prime pagine introduttive la sua eloquente espressività. Il poema entra in scena nelle inquietanti vesti di un 'morto che cammina', immagine che rende quasi futile procedere alla disamina critica, tanto sono auto-evidenti i suoi difetti, così come le espressioni tautologiche del «dar la spinta a un caduto» e dell'«uccidere un ucciso» danno chiaramente a intendere. L'incongruenza tra struttura profonda e parvenza esteriore, tra una 'sostanza' inerte e una 'confezione' illusoria, è la caratteristica principale di questo totale fallimento creativo: si è di fronte a un organismo privo di anima e di spirito vitale, tenuto insieme da un'impalcatura soltanto apparente e posticcia. Il critico si sente così investito di una imprescindibile 'missione-trasparenza' condotta con estremo rigore, perché, come

⁷ STIGLIANI, *Dello Occhiale...*, 9-10. Il corsivo, salvo diversa indicazione, è di chi scrive. Questo e i testi antichi a stampa privi di edizioni moderne sono trascritti adeguando all'uso moderno i principali elementi di ortografia e punteggiatura.

⁸ GUARDIANI, *Le polemiche secentesche intorno all'Adone...*, 179.

⁹ Opere che in realtà vennero soltanto promesse, cfr. *ivi*, p. 181.

¹⁰ STIGLIANI, *Dello Occhiale...*, 11-12.

afferma subito dopo, «non è lecito nell'arti e nelle scienze gabbar nessuno, ma tantomeno un mondo tutto».¹¹

Principale destinataria della disamina è dunque quella «studiosa gioventù» inesperta e facile a essere tratta in inganno dal «confettato componimento». E, dunque, smascherare quello che fin da subito è definito una sorta di 'testo-zombie' equivale, metaforicamente, a smantellare una struttura provvisoria e posticcia, retta da puntelli cedevoli e inadatti alla sua mole, a mettere a nudo la sua 'vita artificiale', dal momento che, come chiaramente si dice, esso 'respira bugiardamente'.

Sul piano dell'*elocutio*, come si vedrà anche in altri esempi, la scelta è quella di una retorica enfatica, improntata all'*amplificatio*, all'uso di forme tautologiche e a immagini di forte pregnanza espressiva. Sul piano dell'*inventio*, l'argomentazione è spesso giocata sul tema-cardine dell'illegibilità del poema. Già in questa introduzione, il «far dismetter la lettura» è infatti considerato 'superfluo', perché automaticamente indotto dall'opera, e sullo stesso argomento l'autore torna subito dopo, quando descrive le modalità del suo scandaglio analitico:

investigherò l'originarie cagioni dalle quali è proceduto che l'*Adone* sia riuscito tanto rincrescevole e noioso, che non possendosi legger tutto si sia disusato affatto, o solamente se ne legga a forza alcune stanze da' quei tali procurati lettori, di cui diciamo.¹²

L'analisi è persuasivamente presentata come un'investigazione tecnica delle cause del fallimento del testo, di una *débaclé* resa manifesta dall'impossibilità di una sua lettura integrale. Ad essere poste in luce saranno infatti la frammentarietà e la disorganicità di un 'corpo' nel suo complesso non funzionante, non armonicamente architettato nel collegamento tra le parti e, di conseguenza, leggibile solo a brandelli e forzatamente. Questo tipo di rilievi non dovrà ritenersi esclusivamente come 'di parte', se si considera che già Marino, scrivendo a Fortuniano Sanvitale, parlava di un poema che nelle ultime fasi si era accresciuto senza armonia ed evidenziava la povertà della *fabula*, alla quale aveva cercato di sopperire con la varietà delle azioni episodiche

L'*Adone* è in procinto di stamparsi, e finalmente è ridotto a tale ch'è quasi maggior del *Furioso*, diviso in ventiquattro canti. Gli amici se ne compiacciono e mi sforzano a pubblicarlo. Non so come riuscirà, ma insomma è *fabbrica risarcita*, o (per meglio dire) *gonnella rappezzata*. La favola è *angusta* ed incapace di varietà d'accidenti; ma io mi sono ingegnato d'*arricchirla d'azioni episodiche*, come meglio mi è stato possibile.¹³

L'elemento così macroscopico, per certi versi cifra del poema, ha naturalmente una specifica trattazione nel sesto capitolo dell'*Occhiale*, in cui Stigliani individua, tra le regole canoniche della favola, il suo essere «ben episodiatà». A tal proposito, elenca tra i possibili 'inciampi' il «cattivo annodamento», la «poca appartenenza» e la «troppa quantità» e vi associa una peculiare immagine:

In tutte queste tre colpe inciampa l'*Adone* quasi sempre, perché i suoi episodi attaccano male, appartengono quando poco e quando nulla, e sono infiniti di numero. Anzi tutto il libro non è altro ch'una *grandissima farragine di digressioni*, le quali stanno appiccate una all'altra senza appoggio di favola, in quella guisa, appunto, che le *foglie di fichi d'India s'uniscono tra sé senza aver troncone o pedale*.¹⁴

¹¹ Ivi, p. 12.

¹² Ivi, p. 13-14.

¹³ Lettera n. 121, in G. MARINO, *Lettere*, a cura di M. Guglielminetti, Torino, Einaudi, 1966, 206.

¹⁴ STIGLIANI, *Dello Occhiale...*, 39.

La metafora vegetale si aggiunge a quella introduttiva del corpo esanime e privo di spirito vitale per dare la cifra di una rigogliosità disordinata a priva di un centro.¹⁵ Arguta è l'associazione metaforica, tanto che Pozzi la riconobbe come «eloquentissima» della bizzarra costruzione del poema.¹⁶

L'uso di immagini di alta espressività non si ferma alla discussione sulla *fabula*, ma investe anche quella sulla sintassi e sull'*elocutio*:

Né credo io, che l'Idra di Ercole fusse sì fertile di teste, come l'*Adone* è fertile di digressioni scompigliate; avvenendo assai volte, *che da una ne nascano separatamente due, e da ciascuna delle due qualcuna altra, e così di mano in mano*. La qual cosa non dico io per esagerazione iperbolica, ma perché è assoluta verità, massimamente se per digressioni intenderemo non solo gli sviamenti della favola, ma quegli ancora della sentenza e della locuzione, chiamati comunemente incidenze, le quali qui non hanno numero, né fine, e stanno ammicchiate l'un sopra l'altro come le pecchie nello sciume.¹⁷

All'immagine delle pale che si susseguono per contiguità nel fico d'India, organismo privo di un 'tronco' che faccia da 'filo della storia', si affianca qui una che travalica i limiti del 'verosimile' e sconfinata nel mostruoso: gli episodi e le digressioni che si accumulano in forma slegata somigliano alle teste dell'Idra; lo stesso accade sul piano sintattico, in cui l'affastellamento di incisi¹⁸ è paragonato a uno sciame di api. Un *pendant* di questa trattazione 'espressionistica' si ha nel terzo capitolo, dedicato alla discussione sull'unità della favola, rispetto alla quale la cifra del poema è ancora una volta quella dell'eccesso:

Da' quali falli si cagiona ch'essa opera non è un solo poema, ma un gruppo di poemi ammassati insieme, la cui mostruosa congiunzione s'assomiglia propriamente a quella di *quei due fanciulli gemelli, ch'oggi vivono attaccati per pancia*, e vannosi da' padri mostrando a prezzo per le città italiane. *Anzi è tanto più brutta, quanto che i garzoni sono solamente due, ed i poemi sono molti: e che più questi che quelli s'avvicinano al processo in infinito.*¹⁹

La 'copia' va di pari passo con la mostruosità di un ammasso disordinato, un «tutto aggregato» simile a quello dell'animale fatto a pezzi e visibile sulla panca del beccaio, che mai tornerà ad essere l'organismo vivo e 'funzionante' che era (dirà ancora Stigliani nel capitolo IV).²⁰

¹⁵ In più momenti Pozzi sottolinea la peculiare struttura priva di un centro e più che altro ellittica, bifocale, in cui gli elementi si tengono insieme due a due, cfr. G.B. MARINO, *L'Adone*, a cura di G. Pozzi, Milano, Mondadori, 1976, 18-19; 60; 80; 107; la seconda redazione dell'opera è inoltre così definita: «i centri sono multipli numerosi satelliti ruotano intorno ai pianeti e questi a loro volta intorno ad altri mentre irrompono comete erranti e misteriose meteore. È un sistema acentrico». G. POZZI, *Metamorfosi d'Adone*, «Strumenti critici», XVI, 1973, 334-356: 356.

¹⁶ «L'intenzione beffarda non appanna la giustezza dell'osservazione: senza troncone o pedale vuol dire senza il sostegno unitario che regola l'aprirsi dei rami e il crescere delle fronde. L'immagine del ficodindia è eloquentissima nel configurare visivamente e spazialmente la struttura dell'*Adone*, poiché le pale del fico, ben tagliate nei loro volumi, si espandono in più direzioni secondo schemi liberi dipendenti solo dal modo con cui sono attaccate le une alle altre», ivi, 355.

¹⁷ STIGLIANI, *Dello Occhiale...*, 41.

¹⁸ Per la voce 'incidenza' con tale significato, cfr. S. BATTAGLIA e G. BÀRBERI SQUAROTTI (a cura di) *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET, 1961-2005, vol. VII, 679, in cui si riporta come esempio questo passo di Stigliani.

¹⁹ STIGLIANI, *Dello Occhiale...*, 20.

²⁰ La definizione incornicia circolarmente la macabra similitudine «*Il tutto aggregato* è poi quello che, componendosi di parti indistinte ed indeterminate, può essere e scemato e accresciuto e mutato senza riguardo alcuno, ché sempre rimane quel che era, cioè una mole imperfetta. [...] come verbigrazia quel tale

Tale ipertrofico dismorfismo, che per iperbole tende all'infinito, è degno di uno sguardo morboso e stupefatto in negativo, al pari di quello che si riserverebbe a dei gemelli siamesi esposti al pubblico ludibrio e non di quello di un normale lettore. Accanto a ciò, il cattivo equilibrio tra piccolezza e smisuratezza configura un'entità tanto abnorme al livello superficiale, quanto insufficiente e fragile nella sua struttura profonda. La sua caratteristica precipua è, pertanto, in negativo come in positivo, la dismisura, tradizionale attributo della mostruosità. Infatti, anche nel capitolo V, dedicato a una favola che sia 'grande', ossia giusto mezzo tra smisuratezza e piccolezza, Stigliani nota che i due difetti risultano compresenti nell'*Adone* e li raffigura con la solita icasticità:

pecca l'*Adone* nella smisuratezza, perché la sua quantità mentale (la quale è quella che soggiace alla ricordanza) è tanto *spaziosa et immensa che confonderebbe la memoria di Mitridate, somigliandosi ad un vastissimo gigante ch'abbia in corpo una ossatura nana, ovvero ad una rana che cammini su i trampoli*. Le quali strane mostruosità, perché da ogni parte eccedono la dicevol misura, non è meraviglia se poi, non possendo esser sostenute dalla loro imperfetta unione, *mole ruunt sua*.²¹

Un aspetto qui nuovo e da rimarcare è il collegamento tra la mole ingente del testo, la sua struttura poco coerente e la conseguente impossibilità di un'efficace memorizzazione da parte del lettore che tenta di percorrerlo e di appropriarsene.²² Questa difficoltà discende da quello stesso difetto evidenziato fin dall'introduzione, ovvero la profonda disarmonia tra 'anima' e 'corpo', 'sostanza' e 'apparenza' del testo,²³ qui simboleggiata dalle sproporzioni del gigante dall'ossatura nana e della rana che cammina sui trampoli. Di necessità, in casi simili, la struttura implode su se stessa,²⁴ non avendo modo di 'sorreggersi' di per sé e, di conseguenza, nella 'mente' del lettore.

La retorica dell'*amplificatio* e l'alta espressività metaforica mobilitate per descrivere i diversi difetti del testo investono anche il discorso sulla memoria. Questo contesto tematico non può naturalmente ritenersi disgiunto dal tema della difficoltà di lettura, elemento centrale dell'impianto accusatorio di Stigliani. Nel capitolo VII, ad esempio, mentre detta le regole per una favola ben «ravviluppata»,²⁵ in cui miseria e felicità si alternino sapientemente, il critico introduce una *variatio* rispetto alla sua trattazione saggistica. Racconta infatti un'esperienza di lettura che avvenne, a suo dire, in presenza del cavalier Marino e di un testimone di eccezione, il dottor Pietro Magnani, medico parmense, amico di Stigliani e corrispondente dell'autore:²⁶

animale che abbiamo detto, il quale era un tutto integrale, se sarà dal beccaio tagliato in minuti pezzi ed ammassato confusamente in un mucchio su una panca, diverrà un *tutto aggregato* (ivi, 29-30).

²¹ Ivi, 36-37.

²²Cfr. Pozzi, che così chiosa le lodi del Busenello al poema: «l'*Adone* è un testo che non si può trapiantare nella mente perché non è possibile ordinare la sua materia in una serie di riferimenti e fissarla con un dato ordine» (POZZI, *Metamorfosi d'Adone...*, 356).

²³ Come si dice nel capitolo IV, «erra per superfluità nel principio, nel mezzo e nel fine» (STIGLIANI, *Dello Occhiale...*, 22).

²⁴ Di parere esattamente contrario si mostrava Marino, che sembrava vedere nella quantità un punto di forza del poema. Ne abbiamo testimonianza in una lettera a Giulio Strozzi inviata da Parigi il 5 gennaio 1621: «Il poema pian piano s'è ridotto a tale ch'è per sei volte quanto la *Gerusalemme* del Tasso. Io non nego che le buone poesie non si misurano a canne; ma quando con la qualità si accoppia insieme la quantità, fanno scoppio maggiore», lettera n. 157, in G. MARINO, *Lettere...*, 293. A tal proposito cfr. E. RUSSO, *Introduzione* a G.B. MARINO, *Adone*, a cura di E. Russo, Milano, Bur, 2018, 5-29: 15.

²⁵ STIGLIANI, *Dello Occhiale...*, 43.

²⁶ Una relazione di amicizia è testimoniata da alcune lettere (XXXIXI, XXXIXI, XLII, LXXI) di Stigliani (ora in G. MARINO, *Epistolario, seguito da lettere di altri scrittori del Seicento*, 2 voll., a cura di A. Borzelli e F. Nicolini, Bari, Laterza, 1911, vol. II, 289; 305-10; 336; 365) e da una inviata da Marino a Stigliani in risposta alla lettera del 2 giugno 1619, in cui il materano si sorprende che le ottave del favoloso «pesciuom» del

[L'Adone] fa una mestura non ravviluppata, ma impiatricciata, la quale non si capisce [...] donde non si può raccapezzar sentimento veruno, per molto che si legga. Ma buon per l'autore, e meglio per li lettori, ch'egli non ha posto in questo poema una certa sua descrizione di discordia ch'un tempo e' diceva di voler porvi, la quali mi fece udire in Parma presente il Dottor Magnani, fatta a gara della discordia dell'Ariosto, ch'avvien nel campo d'Agramante. Di che (cioè che tal descrizione qui non sia) ora deono così esso autore, come essi lettori, avere alcuno obbligo a me, il qual mi ricordo che dopo avere ostinatamente fattamela legger tre volte da lui medesimo e non averla mai saputa intendere proruppi liberamente in tali parole per la vecchia domestichezza ch'era tra noi: «Signor mio, questa non è discordia, ma confusione, né credo che concorra coll'Ariosto, ma con Nembrotte!». «Come diavolo – mi rispose egli alquanto riscaldatosi – che questa non è discordia? Sentitela in prosa». E qui, con fervente ansietà, cominciò da capo a raccontarla a mente. Ma intrigatosi più assai che prima, e spesso ricorrendo cogli occhi al foglio ch'avea in mano, non ne venne a fine che, dal mio riso e da quel del Magnani quasi rapito a ridere ancor esso, voltò ragionamento e disse: «Non vo' per ora faticar l'ingegno in provar questa cosa, anzi vo' recitar altro, perché so che voi v'infingete di non intenderla per diletto ch'avete di farmi entrare in barca». E così restaurò la conversazione col recitare alquanti lieti sonetti burleschi.²⁷

L'episodio della discordia, che a quanto pare Stigliani ebbe modo di leggere in anteprima, è emblematico dell'incomprensibilità del testo, nonostante un tentativo di lettura reiterato per ben tre volte. Il critico ha dunque il merito di aver censurato, 'a beneficio dei lettori', un brano illeggibile e faticoso, che neppure la parafrasi in prosa dell'autore era stata in grado di appianare. Impossibile era risultata, infatti, la rielaborazione dei contenuti, dispersi in un *logos* confuso e non memorizzabile e articolati su un'elocutio tanto contorta da indurre perfino l'autore a perdere 'il filo' e a tornare impacciatamente sul foglio. Nel lessico della mostruosità che costituisce il *fil rouge* dell'impianto metaforico di Stigliani, più che ad Ariosto, autore di un intreccio complesso ma comunque dilettevole, la paternità del poema di Marino è ascritta a Nembrotte, altro gigante che entra in scena, questa volta attinto, per continuità narrativa, dal *Furioso* e vicino, per l'immaginario, al dantesco pozzo dei giganti.²⁸ Esso è figura del poema, nel suo rievocare un modo di esprimersi babelico, dunque confuso e incomprensibile.

Questa scenetta 'teatrale' a tre voci interrompe il filo del discorso saggistico fino ad allora condotto secondo una prassi non infrequente;²⁹ se l'atto del leggere può essere un'occasione, per gli

canto XVI 34-35 del suo *Mondo nuovo* fossero state interpretate come rivolte contro la persona del Marino; qui il Magnani è citato come intermediario tra i due (lettera n. 127, in MARINO, *Lettere...*, 216).

²⁷ STIGLIANI, *Dello Occhiale...*, 44-46. Ulteriore testimonianza di questo episodio è presente in una lettera del 2 agosto 1634 indirizzata da Stigliani a Gian Paolo Palombini, sottotitolata *Gli riesce impossibile di rispondere a una sua lettera, perché scritta in pessima calligrafia*. Nel corso del testo, il mittente descrive la grafia del destinatario come «carattere traditore, formato sempre a foggia di geroglifici o a guisa di punti geometrici, [...] breviature non usuali ma fatte a capriccio [...] scarabozzoni» e dice di non essersi mai trovato di fronte a una simile sensazione di stordimento, se non in altri due casi: «Ciò che veggio si gira a torno, e continuamente sento un rumor nell'aria simile ad un fischio o più tosto al ronzar dell'api e delle vespe, ma talvolta al frullar della trottola. Il che non mi rammento essermi mai più intervenuto, fuor ch'una volta con uno eterno cicalon napolitano [...] ed un'altra col Marino, quando egli mi lesse quella sua spiritata descrizione, ch'egli pensava esser di discordia ed era di confusione. Per certo ch'io sto in qualche pensiero di farmi dar dal signor Magnani alcun medicamento appropriato a conciar mi il cervello in capo, il quale ho gran dubbio che mi si sia smosso da' suoi gangheri ed uscito fuor de' sestì naturali» (G. MARINO, *Epistolario...*, 335-337). Letterale, come si può notare da questo passaggio dell'epistola, è la ripresa dall'*Occhiale* dell'associazione discordia-confusione.

²⁸ *Ivf*, XXXI, 58-81.

²⁹ Cfr. G. RIZZARELLI, *Leggere conversando. La lettura come esperienza collettiva nei dialoghi del Cinquecento*, in *C'è un lettore in questo testo? Rappresentazioni letterarie della lettura in Italia*, a cura di G. Rizzarelli e C. Savettieri, Bologna, Il Mulino, 2016, 93-117. Per il tema della lettura nel Seicento, cfr. F. BONDI, «I fantasmi di una lettura gioconda». *Materiali per una fenomenologia letteraria del lettore seicentesco*, ivi, pp. 119-140.

interlocutori, di dare maggior peso a determinate tesi,³⁰ nel caso specifico la ‘messa in pratica’ della lettura, inscenando apertamente l'impossibilità del suo svolgersi, sancisce in maniera incontrovertibile, in quanto empiricamente dimostrata, l'illeggibilità del poema.³¹ Con l'accento finale alla partecipazione al riso di Marino, sembra infatti che Stigliani voglia insinuare che lo stesso autore sia consapevole dell'incomprensibilità di quei versi, tanto che per difenderli sarebbe stato necessario «affaticar l'ingegno» per sua stessa ammissione. L'ilarità finale mette così in luce tutta la risibile goffaggine del testo e risolve, quasi con un moto liberatorio, l'*impasse* generatasi durante la lettura ad alta voce. L'imbarazzo che ha toccato perfino l'autore-lettore conferisce un *surplus* di veridicità alle affermazioni di Stigliani, se si considera, per giunta, che è lo stesso Marino-lettore ad abbandonare l'episodio intricato del suo poema, optando per l'intrattenimento più dilettevole e disimpegnato dei sonetti burleschi.

Un'ulteriore prospettiva del problema connotato al testo è offerta da Stigliani nel capitolo XII, dedicato alla locuzione. Qui il disorientamento del lettore è ricondotto a un ordito eccessivamente alterato dalle *figurae per ordinem* e da altre alterazioni sintattiche

Erra nel disordine, non alloggiando a convenevol positura le parole e i periodi, né faccendogli dipendere un dall'altro, ma usando trasposizioni impertinenti [...] come è per esempio nel primo canto a stanza³² quarantacinque. «Affronta o segue in un leggiadro, e fiero o fere attende fuggitive al varco». Legature scompigliate, come è per esempio tra 'l fin della stanza sessantesima prima e 'l principio della sessantesima seconda, andava posto un «così dicea», ed esso lo pone al fin della sessantesima quinta, il che è cagion, che si legga un soliloquio di quattro stanze senza sapersi chi lo faccia se non in ultimo, *quando il lettore è già stracco*. [...] Né è vero quello che affermano alcuni [...] cioè che la locuzion dell'*Adone* sia perfettamente chiara. Se ella fusse tale, sarebbe intesa dal comune popolo, e non lo stancherebbe. *Quel non poter finir di leggere un libro nasce dalla sola molestia, e la molestia nasce dal non attendervi, e 'l non attendere è in questo caso tutt'uno col non intendere* [...]. Sicché il *lettor di questo poema* può dir con Zanni «Io lo 'ntendo, ma non so quel che si voglia dire. Cioè, io lo 'ntenderei, se potessi stare attento, ma non posso starvi».³³

L'«attendere», ovvero la concentrazione, è inficiato dal dettato non piano e confuso del testo, incapace di catturare l'attenzione del lettore. Ciò ha come ovvio risultato l'impossibilità della comprensione e, come si era detto, della memorizzazione. Il lettore coglie al più, e fuggacemente, la 'lettera', la superficie, ma non ha accesso al significato, non può mettere 'a sistema' il testo. Questa situazione paradossale rende possibile il paragone con il personaggio comico dello Zanni, con un riferimento alla ridicolizzazione di cui il lettore è fatto implicitamente oggetto da parte dell'autore stesso.

Tra le accuse di totale assenza di organicità formale e di incoerenza narrativa presenti nell'*Occhiale*, Stigliani non manca di corazzare il suo impianto di accusa con l'anticipazione di una prevedibile contro-tesi, secondo la quale fu proprio Marino a prevedere una lettura non sistematica, in cui il diletto sarebbe giunto prevalentemente dal saltare da una stanza all'altra, 'gustandone la bellezza particolare'. Da quanto riporta Stigliani, Virginio Cesarini, suo protettore, riferì di una difesa verbale del napoletano, appena giunto a Roma dalla Francia, rispetto ai punti contestatigli. Da

³⁰ Cfr. RIZZARELLI, *Leggere conversando...*, 117.

³¹ Sul tema della lettura e della sua interruzione come tecnica funzionale al discorso e al dialogo, cfr. M.C. FIGORILLI, «E' portano insino a una lanterna; e' ci sarà che legger». Il tema della lettura e dei libri nei ragionamenti dei Marmi, in *I Marmi di Anton Francesco Doni: la storia, i generi e le arti*, a cura di G. Rizzarelli, Firenze, Olschki, 2012, 183-206: 186-187.

³² Nel testo «stanze».

³³ STIGLIANI, *Dello Occhiale...*, 72-74.

quanto si legge nel capitolo XXVII della ‘Censura prima’ dell’*Occhiale*,³⁴ Marino aveva affermato che il testo era stato realizzato fin da principio in maniera tale da non imporre – e questo veniva considerato come un pregio – una lettura integrale e ordinata:

Primamente egli dice che sì come il secolare non è sottoposto agli obblighi del religioso, così l’*Adone*, essendo romanzo e non poema eroico, e seguendo la vestigia della *Metamorfosi* e non della *Eneida*, non soggiace a quella severità di regole alla cui osservanza io lo vorrei tirare. Appresso soggiugne ch’egli nel comporlo non ha avuto intenzione di dilettar col tutto, *ma colle parti, pretendendo che quello si leggesse non filatamente dal principio alla fine, ma a squarci in qua e in là*. Della qual seconda ragione egli arrega per confermazione due esempi. Il primo è che sì come a’ riguardanti diletta molto un libro di disegni stampati nel qual non sia figura veruna, ma separati membri (cioè occhi, orecchie, braccia, gambe e simili) fatti da’ pittori per insegnare a’ giovani di disegnare, così esse parti del detto poema, *leggendosi divisamente e senza badare a dipendenza, potranno dilettere non meno che sarebbe il tutto se fusse bene unito, e serviranno a’ principianti per tipo di comporre*. Il secondo esempio è che *sì come il palazzo di Vaticano, con tutto che non sia uno intero edificio, ma uno aggregato d’abitazioni e d’appartamenti, supera, per la magnificenza delle stanze, e per la ricchezza e per la copia e per gli agi, quello de’ Farnesi, che è uno edificio compiuto*, così l’*Adone*, con tutto che non abbia buona proporzion di parti, supera, per l’eccellenza di quelle, e per l’abbondanza, gli altri poemi che son meglio intrecciati.³⁵

Alla metafora anatomica di una lettura per ‘*disiecta membra*’ ad uso dei principianti (al pari di come i manuali di pittura, separando le parti anatomiche, servivano agli aspiranti artisti)³⁶ si congiunge l’idea di un testo strutturato come il Palazzo del Vaticano. In quell’architettura irregolare, a differenza di palazzo Farnese, le singole parti dilettono più dell’insieme, un insieme concepito non *a priori* come unitario, ma da intendersi più che altro come aggregato casuale di parti accumulate nel tempo.³⁷ La ‘copia’ conta quindi più dell’intreccio, del funzionamento generale dell’insieme: quest’area concettuale riconduce, quindi, alla ‘gonnella rappezzata’ e alla ‘fabbrica risarcita’ con cui Marino stesso etichettava il suo poema. Il critico riporta la tesi difensiva del poeta riferita dal Cesarini al fine di smontarla punto per punto. Dopo aver contestato la prima affermazione, negando la differenza di statuto tra romanzo e poema eroico,³⁸ così si esprime riguardo alla metafora architettonica:

le stanze dell’edificio son differenti dalle stanze del poema [...] *onde altra cosa è l’abitare ed altra è il leggere*. Che mentre io sto verbigrazia nelle mie stanze, purché esse sian comode e mi riparino dal caldo e dal freddo e dalla pioggia, e dal vento, poco importa che sian parte d’un palazzo o d’un mezzo, e che abbiano o non abbiano proporzion coll’altre, e concentramento. Ma mentre io leggo le stanze dell’*Adone* importa assaissimo che queste abbiano connessione coll’antecedenti e colle susseguenti e che tengono rispondenza al tutto, poiché in ordine a

³⁴ Cfr. a proposito A. LAZZARINI, *Una testimonianza di Tommaso Stigliani. Palazzj e libri di disegno in una dichiarazione poetica mariniana*, «Italianistica», XL (2011), 1, 73-85, in cui è dimostrata la sostanziale attendibilità della testimonianza offerta da Stigliani nel passo in questione.

³⁵ STIGLIANI, *Dello Occhiale...*, 116-118.

³⁶ Cfr. LAZZARINI, *Una testimonianza di Tommaso Stigliani...*, 79-81 e rimandi ivi.

³⁷ Oltre alla ripresa del *topos* del poema-edificio, già rintracciabile nel Castelvetro, che metteva in parallelo l’architettura antica romana con l’unità della favola («nel portico della Ritonda o del Pantheon a Roma [...] avegna che sieno di più pezzi ciascuna di marmo [...] commessi insieme che niuno le giudicherebbe essere d’altro che d’un pezzo solo ciascuna»), L. CASTELVETRO, *Poetica d’Aristotele vulgarizzata e sposta*, 2 voll., a cura di W. Romani, Bari, Laterza, vol. II, 366), Lazzarini ipotizza che una fonte più puntuale dell’argomentazione mariniana potrebbe rintracciarsi nell’orazione *De l’unità della favola*, di Giovan Battista Strozzi il Giovane, amico del Marino, recitata il 26 agosto 1599 all’Accademia fiorentina degli Alterati (LAZZARINI, *Una testimonianza di Tommaso Stigliani...*, 82-83).

³⁸ «Alla prima ragione rispondo che non è vero [...] che il romanzo sia specie differente dall’eroico, anzi esso è la medesima e questi due nomi sono sinonimi» (STIGLIANI, *Dello Occhiale...*, 118).

quello io le leggo, né posso leggerle con altra intenzione, avendomi l'autor promesso da principio di volermi narrar l'avvenimento di due amanti. Onde se esse stanze mi dicono cosa che serva a sì fatta storia, io sto attento; ma se, per contrario, *mi dicono cosa che non serve, io mi sazio e serro il libro*. Che più? Quando anche mi dicessero cose appartenentissime, se me ne diranno di troppa copia, e con modo troppo garrulo, *io mi stacco similmente e smetto di leggere*. [...]. L'edificio si forma principalmente per la commodità dell'abitarlo ed accessoriamente pel diletto del vederlo, ma la poesia si fabbrica pel solo diletto dell'ascoltarla, se ben poi quel tal diletto [...] s'adopera per induzione alla virtù. Non si può così dir dell'*Adone* in paragon degli altri poemi, perché essi son tutti stati composti per la sola ascoltazione. [...] Confesso io, che molti, *leggendo a squarci* anco l'Ariosto e l'Tasso, sentono diletto, ma questo avviene in due fogge e per due cagioni. *Una perché chi ha letto da prima il tutto, in rilegger poi alcuna parte si ricorda della buona corrispondenza di quella e supplisce colla memoria* a quanto ivi manca: e l'altra perché *chi non ha letto il tutto, in legger la parte vede tanta bellezza in essa*, che pure anco sente piacere se ben minore assai che quell'altro. Ma nello *Adone* niuno di questi due casi può avvenire, poiché *il tutto non si può leggere senza indicibil noia* [...]. Per la qual cosa, trovandosi esser tanto gran disuguaglianza tra i buoni poemi e l'*Adone*, il paragone non era da farsi tra un palazzo ed uno altro, ma tra un palazzo e le grotte sotterranee di San Bastiano, ovvero tra l'artificiose celle del favo e le casuali concavità ella spugna.³⁹

Dunque, le stanze degli edifici hanno una finalità funzionale che può essere anteposta alla qualità della macro-struttura di cui fanno parte, ma ciò non può valere per la letteratura. L'esistenza di un insieme coerente tra le parti e in linea con i propositi della storia è fondamentale non solo come principio insito al testo, ma anche ai fini della sua fruibilità. L'assenza di 'collegamenti' e l'inserimento di aspetti non pertinenti o il modo eccessivamente 'garrulo' di esporli sono infatti elementi di profonda dissuasione del lettore, il quale, presa coscienza di un dialogo impossibile con il testo, 'chiude il libro'. All'istanza 'funzionale' si congiunge quella estetica: la musicalità comune al *Furioso* e alla *Gerusalemme* basterebbe da sola a compensare l'assenza di una lettura sistematica e, in ogni caso, il lettore che ritorna su alcune parti dopo una precedente lettura integrale può fare appello a quella memoria che, come si è visto, è preclusa a chi legge l'*Adone*.⁴⁰

Il discorso di Stigliani depone, a questo punto, il suo rigorismo dialettico: a dei possibili argomenti utili a contestare l'idea del diletto che potrebbe derivare dalla lettura 'per parti' del poema, preferisce quello, bruscamente espresso, della «indicibil noia» che accomuna ogni singolo punto dell'*Adone*. In un crescendo espressivo che va di pari passo con la messa in disparte dell'argomentazione razionale, la chiusura del discorso è affidata a una nuova e icastica immagine: se proprio si deve fare un paragone architettonico, il poema mariniano si dovrà accostare piuttosto

³⁹ STIGLIANI, *Dello Occhiale...*, 126-130. La proiezione della lettura nello spazio, e dunque il suo essere intesa come 'attraversamento' del testo da parte del lettore, è all'origine dell'immagine topica del libro come edificio o come 'galleria' di immagini e oggetti pittorici. Essa è diffusa nel Cinquecento ed è inoltre ben tematizzata da Galileo nelle *Considerazioni al Tasso*, in cui a vincere è il 'palazzo' ariostesco. Ancor prima, la lunga *querelle* in cui si contrapponevano i due poemi cinquecenteschi aveva mobilitato una fervida costellazione di metafore architettoniche e di spazializzazioni. Ne *Il Carafa ovvero dell'epica poesia* (Firenze, Sermantelli, 1584), ad esempio, il Pellegrino esaltava la *Gerusalemme* come «fabbrica di non tanta grandezza, ma bene intesa, con le sue misure et proporzioni di architettura et adorna secondo il convenevole di veri fregi et colori», opponendovi il *Furioso*, «palagio [...] fornito da vantaggio di superbissime sale, di camere, di logge et di finestre fregiate», che però poteva dilettere solo i «semplici, et non intendenti» (pp. 139-140). Sul tema si vedano L. BOLZONI, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino, Einaudi, 1995, 210-215 (e ai relativi rimandi bibliografici), R. RUGGIERO, «*Il ricco edificio*». *Arte allusiva nella Gerusalemme liberata*, Firenze, Olschki, 2005, 151-154, e M.L. DOGLIO, *Origini e icone del mito di Torquato Tasso*, Roma, Bulzoni, 2002, 45-50. Ciò che qui interessa è che la differenza conclamata e invalsa con cui era architettonicamente raffigurato il concetto di unità dei due poemi maggiori viene ora appiattita da Stigliani, che colloca forzatamente *Gerusalemme* e *Furioso* in un 'recinto comune' pur di contrapporvi l'*Adone* come poema epico totalmente eslege.

⁴⁰ Cfr. LAZZARINI, *Una testimonianza di Tommaso Stigliani...*, 78.

a un'accolita di concavità irregolari e prive di un progetto ordinatore, come quelle di una spugna. Volendo proseguire con la metafora della lettura come 'attraversamento' spaziale, l'*Adone* non può quindi che configurarsi, per converso, come luogo labirintico e impercorribile in maniera ordinata, più vicino alle grotte di San Bastiano e lontanissimo dal 'Palazzo' narrativo che, come si può dedurre implicitamente, informa la struttura dei grandi poemi.

Nei vari livelli di analisi ripercorsi, dunque, la 'Censura prima' evidenzia come dato strutturale dell'imperfezione del poema la componente dispersiva e caleidoscopica della materia epica. La lente critica dell'*Occhiale* rende 'visibili', con traslati e similitudini altamente eloquenti, tanto la 'dismisura' del poema, quanto le difficoltà alle quali, di conseguenza, va incontro il lettore che intenda cimentarsi in un corpo testuale inerte, cesellato nei dettagli ma sprovvisto di una totalità coerente. Lo 'spaesamento' di chi si addentra nel testo, che, come si è visto, è un punto chiave della critica del materano, non sarà da ritenersi argomento del tutto pretestuoso, se si considera che una notazione sostanzialmente analoga, ma intesa in positivo, si ha proprio nella lode dell'*Adone* (Venezia, 1624) di Gian Francesco Busenello.⁴¹

I principali elementi accusatori del poema saranno discussi, canto per canto, nella 'Censura seconda', la cui chiusura costituisce l'occasione per stilare un compendio delle qualità che, per differenza, emergono nel suo *Mondo nuovo*, poema epico scorrevole, leggibile, cristiano e 'con un filo della storia':

Fra tanto mi basta quello che si vede infino ad ora, poichè almeno i miei canti (sì fatti come stanno) mostrano d'essere stati composti da un Cristiano *ed hanno tanto filo di storia, che possono, leggendo, scorrersi tutti*: laddove, per contrario, l'*Adone*, essendo una ingarbugliata congerie di cose empie, e di vane insieme, *riesce a' lettori più impenetrabile che non son l'Alpi degli Arimaspi*. Riesce, dico, *inascoltabile ed illeggibile* anco agli stessi parziali dell'autore [...]. Con questo sigillo dell'*Adone io serro tutta l'Apologia dell'Occhiale fatta per mio discarico e per disinganno del Mondo [...]*. Il titolo dell'opera per qual cagione io abbia voluto che sia '*Occhiale*' già s'accennò addietro, *cioè perchè, ponendola davanti agli occhi altrui, fa chiaramente e fedelmente vedere* che cosa sia il Marino, ancorché tanto altiero, e che cosa sia lo Stigliani, ancorché tanto mansueto. Fa, dico, l'*Occhiale*, conoscerci ambedue *al vivo*, nonostante ancora *l'artificioso applauso* mendicato all'uno da' suoi amici interessati, e nonostante *l'artificiosa depressione* procurata dall'altro dagli stessi.⁴²

Al 'difficile' attraversamento del poema-grotta si affianca, in un crescendo disforico, l'idea di una totale inaccessibilità di questo luogo figurato: non più edificio-grotta difficilmente percorribile per il caotico accumulo di parti, ma elemento naturale ostile all'uomo, quali sono i monti dei leggendari Arimaspi.

Così l'*Occhiale*, metafora del testo critico e metonimia dello sguardo di chi ne è autore, mezzo che ha ritratto 'al vivo' la nuda verità, chiude la sua disamina. Nell'introduzione, l'artificio era stato individuato come principale difetto dell'opera, descritta come organismo disarmonico e privo di una

⁴¹ «V. S. con felicissima vena va spiegando alcune delizie del dire che fanno brillare il cuore a chi legge, né vi è stanza in tutto il poema che non tragga a sé con mirabile allettamento l'animo di chi si sia. E come talvolta mirando le stelle non è possibile affissar tanto l'acume degli occhi in una, che l'altre col scintillare non ne divertiscano i raggi vostri visivi, tanta è la frequenza e il numero di quegli oggetti luminosi; così non è possibile riflettere tanto con la mente sopra una delle stanze predette, che le altre, *disgregando i pensieri*, non ne interrompano la speculazione. Egli è ben vero che tale interrompimento non scema il gusto a chi legge; e non diminuisce la gloria delle cose lette [...]», G.F. BUSENELLO, *A Marino, loda l'Adone*, ora in *Il Barocco, Marino e la poesia del Seicento*, scelta e introduzione di M. Pieri, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1996, 773. Già Pozzi, riprendendo il passo, sottolineò la sostanziale somiglianza di fondo tra le due letture, seppure nelle diverse intenzioni, cfr. POZZI, *Metamorfosi d'Adone...*, 356.

⁴² STIGLIANI, *Dello Occhiale...*, 511-515.

vera vita, sorretto da una struttura posticcia, quella che il testo-occhiale avrebbe dovuto ‘smontare’. Ora lo stesso concetto si riflette sul piano personale, che, come si è visto, è tutt’uno con l’opera: artificioso, nella connotazione di ‘falso’, è tanto il plauso tributato a Marino, quanto l’ingiusta colpevolizzazione dello scrivente (da qui l’insistenza sulla natura apologetica del testo), in una prospettiva che in ultima analisi non fa differenza tra la persona e l’opera.⁴³ Il testo critico, dunque, è chiamato anche a smascherare questo secondo livello di ‘falsità’, a sanare questa ulteriore frattura tra vero e falso, tra sostanza e apparenza delle cose.

Come portato dell’ingegno umano (che in un certo senso gli è apparentabile),⁴⁴ l’occhiale costituisce un ausilio tecnico-pratico spesso irrinunciabile per la lettura; allo stesso modo, l’opera di Stigliani giunge in soccorso del lettore meno accorto con una disamina professionale che offre la ‘giusta misura’ di ogni dettaglio micro e macrotestuale. Il lessico di questo scandaglio scientifico sembra non essere troppo lontano dalla prosa galileiana, soprattutto per alcune soluzioni espressive che si richiamano a un metodo rigoroso. Partendo dalle cause, infatti («investigherò l’originarie cagioni dalle quali è proceduto che l’*Adone* sia riuscito tanto rincreasevole e noioso»),⁴⁵ si giunge a una conclusione certa ed esperita, che pone «davanti agli occhi altrui»⁴⁶ la verità. L’*Occhiale* di Stigliani, come il cannocchiale aristotelico, diviene insomma «un sinonimo figurato di metodo, di logica scientifica che insegna a veder chiaro».⁴⁷ Che l’*Adone* sia un ‘morto che cammina’, per rimanere nel fondo materico e profondamente icastico che sostanzia le associazioni stiglianesche tra concetti e immagini, ne è riprova uno studio scrupoloso e particolareggiato molto simile al procedimento clinico autoptico:

Percioché da’ suoi veduti falli potete, quasi da tanti intrinsechi morbi, riconoscere la già succeduta sua morte, dalla quale era impossibile ch’egli potesse scampare, nella maniera, appunto, che dalle viscere guaste d’un corpo umano anatomizzato per man del cerusico possono i riguardanti (specolando a posteriori) riconoscere le radicali cause che quello fecero infermare ed a malgrado de’ medicamenti l’uccisero.⁴⁸

Sarebbe bastato, visti i risultati, fermarsi all’attestazione iniziale, ovvero quella dell’*Adone* come cadavere contro il quale era superfluo accanirsi, così come poteva esserlo il «*dar la spinta a un caduto*, o il volere *uccidere un ucciso*»; tuttavia, il rigore di cui il testo si dichiara portatore ha reso necessaria un’analisi puntuale che ha condotto alla dimostrazione oggettiva di quanto era stato dichiarato in partenza, mettendo ‘davanti agli occhi’ del lettore le prove di quella che fin da subito per il critico esperto era una ‘tautologica’ certezza.

⁴³ «Nel raffigurare il nuovo *ethos* dello scienziato che non accettava più la comoda lettura dei libri altrui, il cannocchiale rivelò in chi l’assunse ‘una coscienza moderna di sperimentatore’, divenendo sinonimo figurato di ‘logica scientifica che insegna a veder chiaro’. Poiché Galileo non solo ne comprese il valore scientifico, non solo lo perfezionò, ma lo utilizzò al meglio, ne insegnò l’uso e soprattutto ne fece la sigla del nuovo abito scientifico, questo strumento fu promosso a metonimia della sua stessa figura, che ne venne accompagnata in tutte le sue rappresentazioni». A. BATTISTINI, *Il Barocco. Cultura, miti, immagini*, Roma, Salerno, 2000..., 111; cfr. inoltre, E. RAIMONDI, *Introduzione a Letteratura barocca. Studi sul Seicento italiano*. Ristampa aggiornata, Firenze, Olschki, 1982², V-LXXV: XVI.

⁴⁴ «Il cannocchiale, insomma, si comporta proprio come l’ingegno, la prerogativa umana di avvicinare cose lontane» (BATTISTINI, *Il Barocco...*, 113).

⁴⁵ STIGLIANI, *Dello Occhiale...*, 13.

⁴⁶ Ivi, 515.

⁴⁷ Cfr. RAIMONDI, *Introduzione...*, XVI.

⁴⁸ STIGLIANI, *Dello Occhiale...*, 508.

Anche fuori dall'*Occhiale*, ma entro la polemica che esso innescò, si può notare come il portato simbolico dell'immagine costituì un punto di partenza di sicura presa persuasiva per chi intese parodizzare, rovesciare o contestare le accuse del materano.

Nel 1629 Scipione Errico (Messina, 1592-ivi 1670) dà alle stampe un testo che non a caso si intitola l'*Occhiale appannato* (Napoli, Matarossi, 1629),⁴⁹ la cui tesi di base era che il materano avesse sbagliato a trattare l'*Adone* come poema eroico.⁵⁰ L'*Occhiale* diviene così punto di partenza per un burlesco *argumentum ad hominem* (al materano si dà dell'«Occhialista»)⁵¹ e simbolo di uno sguardo fragile e poco resistente di fronte ai 'colpi della ragione': «gli occhiali son di vetro – risponde il Trissino interpellato in un momento di lettura – et per conseguenza facilissimi a rompersi, e questo [l'opera di Stigliani] è tale che ad ogni urto di mediocre ragione si fa in mille pezzi».⁵²

Tra le varie opere che incrementarono la letteratura polemica contro l'opera di Stigliani,⁵³ figura la *Difesa dell'Adone*⁵⁴ di Girolamo Aleandri (Motta di Livenza 1574-Roma 1629), pubblicata postuma. Nell'Introduzione, oltre a sottolineare la discutibilità del titolo, l'autore chiama in causa l'effetto deformante della lente stiglianesca, in quanto l'estrema piccolezza dei difetti dell'*Adone*, ingiustamente enfatizzati dal critico, è tale da rendere necessario l'uso del cannocchiale galileiano:

s'ha da dire che, se per entro all'*Adone* vi sono difetti, vengano questi coperti dal gran splendore delle sue bellezze; sì che *per rintracciarneli v'abbisogni un occhiale, nella guisa c'ha fatto il Galilei per iscorpire le macchie solari*. [...] M'ha poi destato un cotal acerbo riso il nome d'«Opera difensiva» ch'egli dà a cotesto suo *Occhiale*, mentr'egli non è altro, come evidentemente apparisce, ch'una rabbiosa invettiva.⁵⁵

Solo un anno dopo, Vincenzo Foresi,⁵⁶ nella sua *Uccellatura*, evidenziava il lato poco onesto e tendenzioso della critica di Stigliani, stando però attento a non prendere le parti di Marino e toccando anche in alcuni punti la critica di Aleandri. Mette in guardia il lettore dai possibili risultati disastrosi dovuti all'uso di un occhiale 'falsato', non correttamente 'a fuoco', che restituisce immagini distorte e sproporzionate. E il discorso, ancora una volta, riporta all'uomo di scienza:

⁴⁹ *L'Occhiale appannato. Dialogo di Scipione Herrico, nel quale si difende l'Adone del Cavalier Gio. Battista Marino contra l'Occhiale del Cavalier Fra Tommaso Stigliano. Dedicato al M. Illustre Sig. Bernardino Vespa*, Napoli, Matarossi, 1629. In generale cfr. MENGHINI, *Tommaso Stigliani...*, 95-99 e CICOTTI, *Introduzione...*, 51-52.

⁵⁰ Menghini (ivi, 97) parla di «romanzo» e Cicotti (*Introduzione...*, 51) di egloga e idillio.

⁵¹ ERRICO, *L'Occhiale appannato...*, 5 (l'appellativo, di cui è indicata la prima occorrenza, ricorre più volte nel testo).

⁵² Ivi, p. 4.

⁵³ Sempre nel 1629, sotto pseudonimo, il padre Andrea Barbazza, nobile bolognese, poeta e grande amico del Marino, pubblica *Le strigliate a Tomaso Stigliano, del signor Robusto Pogommea. Dedicato all'Eminentissimo e Reverendissimo Signor cardinale Pier-Maria Borghese*, in Spira, appresso Henrico Starckio, 1629. Nei 66 sonetti aventi a tema l'*Occhiale* e il *Mondo nuovo*, il materano è variamente degradato con un linguaggio che lo pone alla stregua del mondo animale e subumano. Seguirono a questa due ulteriori edizioni, ancora con dati fittizi, nel 1638 e nel 1649. Si vedano a proposito MENGHINI, *Tommaso Stigliani...*, 102-105 e CICOTTI, *Introduzione...*, 45-48. Un rinvio generale è inoltre allo studio di P.G. RIGA, *Polemiche e sodalità intorno a Marino. Le Strigliate di Andrea Barbazza*, «Studi seicenteschi», LVI (2015), 103-116.

⁵⁴ G. ALEANDRI *Difesa dell'Adone, poema del cav. Marini di Girolamo Aleandri. Per risposta all'Occhiale del cav. Stigliani. All'illustriss. Sig. il Sig. Conte Camillo Molza [...]*, Venezia, Scaglia, 1629. In generale cfr. MENGHINI, *Tommaso Stigliani...*, 100-102 e CICOTTI, *Introduzione...*, 48-51.

⁵⁵ *Del titolo del libro*, cc. non numerate. Cfr. a proposito MENGHINI, *Tommaso Stigliani...*, 101.

⁵⁶ Pseudonimo di Nicola Villani (Pistoia, 1590-Roma, 1636); in generale, cfr. MENGHINI, *Tommaso Stigliani...*, 105-112; CICOTTI, *Introduzione...*, 52-54.

Però che io non pretendo di voler difendere l'*Adone*, ma la verità, la quale, essendomi più amica che 'l Marino e che lo Stigliano e che l'Aleandro non sono, guardinsi pur tutti di esser da lei discordanti [...]. E intanto non voglio io difendere il Marino,⁵⁷ ché talora porterò qualche suo errore che dallo *Occhiale* stiglianESCO non sia stato osservato. Il quale occhiale, sì come molte macchie ha scoperte, le quali però fino dai luschi si vedevano, così moltissime non ne ha vedute; e quelle che vedute ha, in maniera le ha diversificate che basterebbe, se fusse l'*occhiale del Galileo, che sessanta volte o minuisce o moltiplica l'oggetto*. Perciò che le cose degne di lode le menoma egli talmente che formiche le fa di liofanti e le biasimevoli talmente le aggrandisce che di un zipolo falle una lancia. Ma chi vorrà, *con libero naso e senza occhiali*, rimirare il poema dello *Adone*, conoscerà che egli non è tanto malvagio quanto pare allo Stigliano, né tanto mirabile quanto pare all'Aleandro e alla maggior parte de' letterati moderni.⁵⁸

Si ha l'impressione, come riconosce Guardiani,⁵⁹ che i difensori dell'*Adone* perdano di vista l'obiettivo principale del loro lavoro e concentrino tutti i loro sforzi nel dimostrare l'ignoranza di Stigliani. La 'lente' del materano, talvolta distorsiva, è un simbolo forte, culturalmente rilevante e duttile,⁶⁰ tanto da essere il centro simbolico intorno a cui tenderà a catalizzarsi molta parte del repertorio argomentativo dei difensori del poema. Fu proprio questa lente critica «sanguinosa, ma non priva di intelligenza»,⁶¹ che, dando la 'giusta misura' della 'sproporzione', vagliando e allineando le contraddizioni di fondo, contribuì non solo alla sfortuna, ma anche alla fortuna del poema di Marino.⁶²

⁵⁷ Nel testo «Marini».

⁵⁸ *L'uccellatura di Vincenzo Foresi all'Occhiale del cavaliere fra' Tomaso Stigliani contro l'Adone del cavalier Gio. Battista Marini e alla difesa di Girolamo Aleandro*, Venezia, Pinelli, 1630, 198-199. Lo stesso (i.e. Nicola Villani) pubblicherà sotto altro pseudonimo un'ultima parte del suo lavoro, le *Considerazioni di messer Fagiano sopra la seconda parte dell'Occhiale del cavaliere Stigliano* (Venezia, Pinelli, 1631), opera che si configura più che altro come un trattato erudito di poetica, non privo di spunti interessanti (cfr. MENGHINI, *Tommaso Stigliani...*, 108, nota 2.); successivamente, anche il Padre agostiniano Angelico Aprosio da Ventimiglia, marinista ortodosso, nel giro di nove anni pubblicherà, anche sotto pseudonimo, ben cinque opuscoli contro lo Stigliani. Si tratta del *Vaglio critico* (1637), del *Buratto* (1642), in cui invita a sua volta il Torcigliani a scrivere l'*Occhio comico*, dell'*Occhiale stritolato*, opera dal titolo eloquente, della *Sferza poetica* (1643) e della sua continuazione, *Il Veratro* (1645). Cfr. CICOTTI, *Introduzione...*, 55-56; MENGHINI, *Tommaso Stigliani...*, 112-124.

⁵⁹ GUARDIANI, *Le polemiche secentesche intorno all'Adone...*, 182.

⁶⁰ BATTISTINI, *Il Barocco...*, 112-113: «Il potenziamento della vista umana permesso dal cannocchiale faceva di questo strumento il segno tangibile delle intraprendenti risorse dello spirito umano ad amplificare indefinitamente i propri orizzonti [...]. Il suo potere metamorfico, nell'ingigantire cose piccole e, capovolto, nel rendere microscopici gli oggetti grandi, favori in poco tempo la sua adozione presso poetiche che si richiamavano alle tecniche aristoteliche dell'amplificare e dello sminuire, in un gioco di specchi concavi e convessi che si poteva applicare anche alla parola e ai suoi processi di rifrazione retorica».

⁶¹ Cfr. CARMINATI, *Vita e morte del Cavalier Marino...*, 15.

⁶² PIERI, *Per Marino...*, 151.