

re utilizza come strumento per interessare riferimenti alla scrittura e alla letteratura. B. sottolinea l'importanza che nel primo decennio del Seicento Francesco Andreini e la moglie Isabella avevano assegnato alla stampa: i due attori della Commedia dell'Arte confidavano nel mondo editoriale per legittimarsi come autori sulla scena culturale del tempo. All'inizio de *Le bravure* Andreini scrive di sé; rievoca la propria carriera da comico e dichiara di voler tentare una via diversa dalla mera trasposizione di spettacoli teatrali, scegliendo, però, un genere, quello del dialogo, che gli consente di rielaborare spunti e motivi della sua attività pregressa. D'altronde, Capitan Spavento è un personaggio del suo repertorio che parla in forma letteraria in vece di Andreini, nella duplice fisionomia di attore e scrittore. Il tema del cibo, che torna con insistenza nei dialoghi tra il protagonista e il suo servitore Trappola, riveste, in quest'ottica, una funzione nodale perché replica lo scambio dialettico servo-padrone, tanto caro alla tradizione teatrale, e devia il registro stilistico verso il comico. Nella prefazione, ad esempio, l'autore ricorre a una metafora culinaria per porre a contrasto «les grands modèles littéraires du passé, qu'il a en tête et avec lesquels il sait qu'il n'est pas en mesure de rivaliser, et la nébuleuse confuse des poètes modernes» (p. 36). Più avanti, Spavento ordina a Trappola di preparare un banchetto per militi e letterati suggerendo al servo, preoccupato per l'incontro alla stessa tavola di categorie di uomini tanto diversi, di imbandire pietanze adatte ai palati degli uni e degli altri. In questa maniera, secondo B., per via metaforica Andreini riunisce come commensali dottori e capitani, portando al banchetto della sua opera il personaggio teatrale, l'uomo d'azione e il mondo della cultura. Il capitano chiede, inoltre, di essere lavato con le lacrime delle donne più note dell'*Orlando Furioso*, come per preparare, quasi con un rito lustrale, il suo personaggio all'incontro con gli uomini di lettere e, di riflesso, il suo creatore, un tempo attore comico, all'ingresso nel mondo della parola scritta. Molti sono i riferimenti ariosteschi che punteggiano i dialoghi (si fa menzione, ad esempio, di personaggi del *Furioso* come ingredienti di un pasticcio). Da una parte, la combinazione di mondo gastronomico e poemi epico-cavallereschi sortisce effetti comici di sicura riuscita, dall'altra allude a una strategia

metaletteraria attraverso la quale lo scrittore parla con i suoi lettori, impegnati nel riconoscimento dei riferimenti colti, al fine di creare la stessa complicità che lega voce narrante e pubblico nella letteratura cavalleresca. Nonostante le portate di altri conviti rimandino ai grandi della letteratura italiana, Andreini mostra di sentirsi particolarmente a suo agio nel rievocare spesso quel mondo cavalleresco, i cui personaggi, riadattati nella commedia dell'arte, aveva portato sulla scena per molti anni. Ma anche perché, quegli strampalati banchetti a base di riferimenti ariosteschi, ben si adattano alla fisionomia "ibrida" dell'autore che dalle scene intende passare alla stampa, ora dichiarando i suoi fini, ora solo alludendo a essi, per via gastronomica. [Ilaria Marinelli]

SEICENTO

A CURA DI QUINTO MARINI
CON LA COLLABORAZIONE DI
MATTEO NAVONE E LUCA BELTRAMI

BALTASAR GRACIÁN, *L'acutezza e l'arte dell'ingegno*, nuova edizione rivista e corretta, introduzione di BLANCA PERIÑÁN, traduzione di GIULIA POGGI, note a c. di GIULIANA CREVATIN e BLANCA PERIÑÁN, Pisa, Edizioni ETS, 2025, pp. 395.

A quasi quarant'anni dalla prima edizione in italiano del trattato di Gracián (era stata pubblicata nel 1986 da Aestetica edizioni di Palermo, nella traduzione di Giulia Poggi e con la consulenza scientifica di Blanca Perriñán, e ha avuto una ristampa nel 2020), esce una nuova edizione non più fondata sulla *princeps* stampata a Huesca da Juan Nogues nel 1648, bensì sul testo critico contenuto nel-

le *Obras completas* curate da Louis Sánchez Laílla (Madrid, Biblioteca de Literatura Universal, 2001, pp. 308-801). La traduzione è ancora affidata a GIULIA POGGI, che informa di aver «modificato profondamente la versione precedente» oltre a «reintegrare nel testo le numerose citazioni che erano state tradotte in nota», al fine di «cogliere la stretta imbricazione fra la parte esplicativa e quella esemplificativa del testo, costruito in gran parte come un trattato con scopi didattici» (p. 23).

L'introduzione di BLANCA PERIÑÁN (pp. 7-23), con maggiore organicità rispetto a quella che Mario Perniola aveva premesso all'edizione del 1986 (tutta improntata a riscattare l'opera dai giudizi negativi, che da Voltaire a Benedetto Croce l'avevano relegata nel limbo del cattivo gusto barocco, e a rivalutare l'*agudeza* e l'*ingenio* graciani con nuovi supporti critici), muove dalla formazione del gesuita aragonese, divisa tra predicazione e insegnamento e segnata nel 1636, a trentacinque anni, dal decisivo incontro a Huesca con il collezionista e mecenate Vincencio Juan de Lastanosa, nel cui circolo culturale Gracián conosce il canonico Manuel de Salinas, grande collaboratore e poi nemico, gli storici Andrés de Ustarroz, Jiménez de Urrea e altri eruditi che punteranno il suo capolavoro. Prima del quale, nel 1637, aveva dato alle stampe *El Héroe* e nel 1640, ormai sotto l'egida di un potente come il duca di Nocera, viceré di Navarra, *El Politico Don Fernando el Católico*. Gracián segue il duca nelle campagne militari e poi a Madrid, dove si fa notare per i successi di predicatore e per la competenza nell'*ars suavior* retorica e grammaticale, base dell'*Arte de ingenio*, che esce nel 1642 come *Tratado de la agudeza* ed è in seguito sviluppato e stampato a Huesca nel 1648 come *Agudeza y arte de ingenio*. Di essa la P. – dopo un rapido cenno al *Discreto* (1646), all'*Oráculo* (1647) e all'importante quanto contrastato *Criticón* (pubblicato sotto pseudonimo in tre tappe dal '51 al '57) – mostra gli snodi salienti, illustrandone la diffusione (immediata e notevole in Spagna tra Sei e Settecento, più contrastata in Francia e in Italia fino al secondo Novecento) e le fonti, che riconducono anche in terra italiana, al *Del concetto poetico* di Camillo Pellegrino e agli *Avvertimenti del poetare* di Giulio Cortese, ma soprattutto al *Delle acutezze* di Matteo Peregrini (1639), verso il quale la P., sulla scorta degli studi di

Mercedes Blanco, mantiene qualche riserva e preferisce parlare di «una simile atmosfera culturale europea» (p. 10), pur lasciando la questione del tutto aperta.

Dopo un paragrafo dedicato al confronto tra la redazione dell'*Arte* del 1642 (magistralmente edita da Emilio Blanco nel 1998 e qui ben sfruttata) e quella dell'*Agudeza* del 1648 (che da trattato si trasformò in un'antologia di ogni specie di acutezze, in una sorta di *cartapacio poético* capace di assorbire *Florestas*, *Flores* e *Romancero*, di incorporare il grande Garcilaso de la Vega, di incrementare le citazioni di Montemayor, di Camões, dei fratelli Argensola, di Lope de Vega e di Góngora, nonché di includere le traduzioni di Marziale fatte dal Salinas), la P. ci offre una guida alla lettura della seconda opera. Questa «estetica dinamica aperta alle possibilità illimitate dell'ingegno» (p. 11) è imperniata sull'acutezza di artificio che si può distinguere in quattro tipologie di progressiva complicazione: 1) acutezza di concetto / di parola / di azione; 2) acutezza di corrispondenza o conformità / contrarietà e dissonanza; 3) acutezza pura o mista; 4) acutezza di artificio minore (o semplice) / acutezza di artificio maggiore (o composta). Le acutezze semplici contengono una sola specie di concetto e sono trattate fino al Discorso L; le acutezze composte occupano i Discorsi LI-LXIII e costituiscono, sotto il titolo di *Trattato secondo*, la parte totalmente nuova dell'*Agudeza* rispetto all'*Arte*.

Sempre per introdurci alla lettura, la P. ci indica alcuni «punti cardine» di un'opera tanto complessa partendo dalla fondamentale idea graciana che quanto più impensabile sarà la corrispondenza tra i concetti, tanto maggiore sarà l'ingegno richiesto per trovare l'argomento che la giustifichi, ma ciò comporterà un incremento di piacere intellettuale. Anche l'«acutezza d'azione» procurerà divertimento e ugualmente i paradossi, «mostri della verità», e le metamorfosi, le trasposizioni, i mutamenti impensati, le inversioni, le ritorzioni ecc., al culmine dei quali, come frutto e scopo della fatica ingegnosa, c'è la bellezza considerata una «verità costosa... tanto più gradita quanto più difficile», come si legge nel Discorso VI. Al centro di tutto – avverte ancora la P. – c'è la parola, «un'idra dalle cento bocche» (Discorso XXXI), che Gracián si diverte a spezzare, invertire, smontare in sillabe e ricomporre, coniugare e disgiungere per ge-

nerare infinite sottigliezze ingegnose. E nel Parnaso concettista dell'*Agudeza* c'è la pretesa (o presunzione) di convocare l'universo della cultura e della letteratura, a partire dalle basi degli antichi: tra i greci Eliodoro, Luciano, Plutarco, Platone, Tucidide, Laerzio; tra i latini, accanto all'onnipresente Marziale, conterraneo aragonese dell'autore, Ausonio, Orazio, Virgilio, l'Antologia Latina, e tanti prosatori, da Plinio del *Panegirico*, a Floro, a Valerio Massimo, a Macrobio, a Cicerone, ma poco Tacito e poco Seneca, per ostilità stilistica allo stile attico (anche l'asiano, però, non è amato da un autore che evita gli estremi). Tra i moderni la preferenza di Gracián va indubbiamente ai grandi barocchi spagnoli, a Góngora e ai gongoriani aragonesi (i fratelli Bartolomé e Lupericio Leonardo de Argensola, Carrillo y Sotomayor, Villamediana), nonché al Lope de Vega "religioso" delle *Rimas sacras*; ma vi sono pure i prosatori italiani Bottoni e Boccalini, i poeti Guarini e Marino e personalità religiose come papa Urbano VIII e l'Angeriano, mentre nella seconda parte, che tratta dell'acutezza composta, si addensano le citazioni della letteratura più moraleggiante di prediche e sermoni (spicca la presenza dell'infante don Juan Manuel col suo *Conde Lucanor*), ma non è da meno la narrativa picaresca moraleggiante del *Guzmán de Alfarache*. Clamorose assenze sono quelle di Quevedo, citato solo per brevi frammenti approvati dalla rigidità religiosa di Gracián, e soprattutto di Cervantes, colpevole di aver messo in ridicolo l'acutezza. Scarsa poi l'attenzione al teatro, alla *comedia nueva* in particolare, di cui si limita a elogiare gli autori *conceptuosos* (Góngora e pochi altri, ma tutti superati dal nostro Guarini), e nessun accenno al teatro gesuitico.

Queste selezioni sollecitano un ultimo problema affrontato dalla P. a chiusura della sua introduzione: «è possibile parlare di Gracián come critico letterario, al di là delle continue enfatizzazioni degli autori nominati?» (p. 18). Nei capitoli conclusivi dell'*Agudeza y arte de ingenio* l'autore ci offre infatti la sua concezione della scrittura poetica collegando l'ethos all'uso dei concetti nei diversi generi letterari, condanna le lungaggini e gli eccessi che possono demotivare il lettore, privandolo del piacere dell'ingegnosità, e lega però strettamente la letterarietà di un enunciato al suo tasso di figuratività, ovvero a un'artificiosità che

lo innalzi dal grado zero della comunicazione neutra. Il potere stimolante dei rapporti inaspettati e sorprendenti avvicinano – secondo lo sforzo di attualizzazione della P. – la teoria del *lenguaje agudo* di Gracián a quella di Freud sul *witz*, e, se si può avere qualche perplessità in proposito, non si può non concordare sul fatto che alla base di un'opera come questa ci siano anni di pratica del pulpito: è la predicazione, infatti, la palestra formativa di Gracián, come di altri teorici del Barocco (anche dei nostri: penso a Emanuele Tesauro, a Sforza Pallavicino e, volendo, a Paolo Segneri, tutti gesuiti rigorosamente informati alla *ratio studiorum* e tutti grandi predicatori), accomunati spesso da un'arte della citazione che combina accostamenti di analogie o di contrasti di grande stimolo psicologico. Con la sua estetica e la sua semantica, insomma, Gracián pone le basi anche per superare la postuma contrapposizione tra le due principali correnti del Barocco spagnolo, *culteranismo* e *conceptismo*, offrendo un esempio pratico con la sua stessa prosa, del cui periodare elegantissimo la P. ci offre un'eloquente spigolatura finale.

Con la scorta di questa introduzione possiamo così affrontare la lettura del testo, qui nuovamente guarnito – rispetto alla precedente edizione del 1986 – di note esegetiche essenziali quanto precise, in particolare nei dettagli storico-contestuali e nelle identificazioni delle infinite citazioni. GIULIANA CREVATIN ha affiancato consistentemente la P. soprattutto per le numerose citazioni dei testi latini, tutte controllate e riviste non sulla base delle edizioni moderne, ma di quelle presumibilmente usate dall'autore «per restituire il più possibile la fisionomia dei brani scelti che corredevano l'*editio princeps*» (p. 26). Preceduta da un augurio dell'autore al suo libro, che alla fine chiama in causa l'intelligenza del lettore («dovrai con tutto ciò implorare la fortuna di imbatterti in colui che ti capisca», *Al lettore*, p. 37), *L'acutezza e l'arte dell'ingegno* si compone di una prima ampia parte «in cui si spiegano tutte le forme e le specie dei concetti» (pp. 39-319) e di un molto più breve *Trattato secondo*, che si occupa dell'*acutezza composta*» (pp. 323-384). All'apertura del *Panegirico dell'arte* e dei *discursos* II-III, che illustrano l'essenza dell'acutezza e la sua varietà, tengono dietro le varie specie dei concetti: per corrispondenza e proporzione, per sproporzione e dissonanza, per valutazione di

mistero, per valutazione di un'obiezione, per valutazione di contrari, per somiglianza, con relative forme di similitudini, per dissimiglianza, per parità concettosa e secondo il confronto supposto, figurato, agevolato, per disparità, per ingegnose trasposizioni o per pronte ritorzioni (Discorsi IV-XVIII). Seguono le acutezze per iperbole, che si suddividono in enfasi concettose, enfasi ipotetiche, figurate e agevolate, valutazioni giudiziose, critiche e sentenziose per iperbole (Discorsi XIX-XXII). Una parte interessante è poi quella riservata alle acutezze paradossali, alle quali – dice Gracián – «i nostri antichi spagnoli dettero la palma dell'arguzia» (p. 176) perché esprimono verità efficaci attraverso le più opposte affermazioni (Discorsi XXIII-XXV). Di lì si passa ai vari tipi dell'acutezza critica e maliziosa, come le critiche derisorie e le critiche giudiziose (Discorsi XXVI-XXVIII), all'acutezza sentenziosa, ai detti eroici, all'acutezza del nome, alla paronomasia e ai giochi di parole, che aprono agli ingegnosi equivoci, agli adattamenti dei concetti a testi antichi, ai concetti per finzione, agli argomenti concettosi (Discorsi XXIX-XXXVI). Dopo questi ultimi, «che vengono assai usati in poesia per esprimere ed enfaticizzare dei sentimenti» (p. 259), ma che annoverano anche altri modi (Discorso XXXVII), Gracián si sbizzarrisce nella ricerca di ulteriori forme dell'*agudeza*, da quella indotta da una peregrina ingegnosa illazione, a quella prodotta da ingegnosi quesiti, a quella enigmatica, con una serie di indovinelli in versi e in prosa (Discorsi XXXVII-XXXVIII). Una dozzina di ulteriori tipi di acutezze (delle ingegnose risposte, delle contraddizioni, delle massime di saggezza, delle titubanze, delle risoluzioni con fatti o con parole, delle invenzioni, delle definizioni, delle allusioni), ci conduce al Discorso L che conclude la prima parte dell'opera, rinviando a «molte altre varietà di concetti» perché presumere di fissare «la feconda varietà [dell'*agudeza*] sarebbe come mettersi a misurare la perennità di una fonte e voler contare le sue gocce» (p. 314).

Più che uno specifico trattato sull'acutezza, dunque, siamo di fronte a una vera e propria antologia di «esempi vari, né tutti sacri, né tutti profani, alcuni gravi, altri correnti, tenendo presente soprattutto la diversità dei palati» – come preannunciava l'avviso *Al lettore* – che Gracián ha qui ordinato in una clas-

sificazione il più possibile dettagliata e ampia, per poi dare spazio al più breve *Trattato secondo: Dell'acutezza composta*, dove l'*agudeza* è studiata nelle sue combinazioni interne al discorso letterario moraleggiante, in prevalenza contenuto nell'oratoria sacra o nei racconti lunghi. Assistiamo così a una rassegna di passi tratti dai grandi predicatori spagnoli, in prevalenza gesuiti, ma anche di altri ordini, nonché da famose opere narrative (si è già detto del *Conde Lucanor*, presente con ben cinque racconti in forma di lunghi apologhi, e dei numerosi brani del fortunatissimo romanzo picaresco *Guzmán de Alfarache*) o dai classici latini Orazio, Virgilio, Apuleio ecc., parafrasati da filosofi moderni e utilizzati, dopo un preambolo sulla *Composizione dell'acutezza in generale* (Discorso LI), per definire i generi di argutezza composta, a partire dalla «principale e più gradevole», quella formata da tre o quattro argutezze di proporzione (Discorso LII). Nel Discorso LIII sono trattate le composizioni di acutezze per metafore, che trovano il loro veicolo privilegiato nei panegirici, mentre nel Discorso successivo si affrontano l'ordine e la costruzione delle argomentazioni articolate e nei Discorsi LV-LVI si parla dell'acutezza composta nelle finzioni, prima in generale (il Discorso LV è aperto da una favoletta in cui l'Acutezza spiega alla Verità la necessità di vestire i panni dell'Inganno per ottenere la vittoria) e poi in particolare, ossia il vasto campo delle metamorfosi, esemplificate con l'*Asino d'oro*, e delle allegorie, «maschera dissimulata della malizia, manto usuale della satira» (p. 346). Ma poiché «prodigiosa è la fecondità dell'inventiva», il Discorso LVII rilancia sulle «altre specie di acutezza figurata» per parlare di racconti o storielle con finalità morale (l'*Enxiemplo XI del Conde Lucanor*, pp. 352-354), e poi dei motti, delle imprese amorose e delle parabole, «allegorie assai indicate per trasmettere insegnamenti» (p. 355). Quindi si passa alla dotta erudizione, dedicando alle sue fonti il Discorso LVIII e al suo ingegnoso uso e adattamento il LIX (Discorso assai lungo con citazioni di Lupericio e Bartolomé Leonardo, di Ovidio, di Góngora, di Falcón, di Luis Carrillo), mentre con il Discorso LX, avvicinandosi alla conclusione del trattato, Gracián si dedica allo stile, premettendo in linea generale che «due cose rendono perfetto uno stile: la materialità delle parole e la forma del pensiero» (p. 365). Ma se «le

parole son come le foglie e i concetti il frutto» (*ibid.*), occorre contrappesare bene le prime in funzione dei secondi e Gracián auspica «un pizzico di discernimento, ch   l'accortezza    un buon condimento per tutto» (p. 366), prima di scendere nei dettagli dei vari generi letterari, dell'uso degli epiteti, del verbo ecc., con opportuna esemplificazione. Con molto equilibrio nel Discorso LXI valuta poi la variet   degli stili, passando da uno sguardo sintetico dei due principali («ridondante o conciso, se giudicati in base al contenuto; asiatico o lacerico, se in base ai modelli», p. 369) a una dettagliata esemplificazione dei vari modelli di Tacito, di Valerio Massimo, di Floro, di Velleio Patercolo, di Cicerone, di Seneca, mantenendo per   una peculiare equidistanza di valutazione. Gracián, insomma, non    un barocco estremista e ben lo dimostra nei due Discorsi conclusivi: nel LXII, innanzitutto, dove, prima di illustrare «i modelli del parlar bene» tra i «due generi di stile pi   contesi e diffusi tra gli uomini di gusto, il naturale e l'artificiale», avvisa preventivamente che «sia nell'uno che nell'altro occorre trovare la giusta misura e agire sempre con oculatezza» (p. 374); e nel LXIII, dove ritorna alle radici del suo lungo studio dell'*agudeza* esaminandone le «quattro cause che ne quadrano la perfezione: l'ingegno, la materia, l'esempio e l'arte» (pp. 381-382). Chiudendo il suo trattato Gracián sente il dovere di ribadire attributi e limiti di ognuna di queste «cause», ma    alla quarta che affida la responsabilit   morale di regolare l'interpretazione moderna del mondo, perch   «se ogni arte, ogni scienza che tende a perfezionare gli atti dell'intelletto    nobile, quella che aspira a realizzare il pi   elevato e sottile ben meriter   d'appellarsi sole dell'intelligenza, consorte dell'ingegno, progenitrice del concetto e dell'acutezza» (p. 384). Una conclusione che caratterizza le finalit   essenzialmente teorico-estetiche e insieme etico-didattiche dell'*Acutezza e l'arte dell'ingegno*, libro affatto radicato nella cultura iberica della prima met   del Seicento e tuttavia non estraneo ai nostri trattati teorici, al *Delle acutezze* di Peregrini, da cui prese pi   di uno spunto, e anche alle *Considerazioni sopra l'arte dello stile e del dialogo* di Pallavicino e al *Cannocchiale aristotelico* di Tesauro, opere diverse per aspetti culturali, storici e geografici, ma con le quali sarebbe finalmente necessario realizzare un pi   specifico confronto. [*Quinto Marini*]

TOMMASO STIGLIANI, *Dello Occhiale opera difensiva*, edizione critica e commento a c. di FEDERICA CHIESA, Milano, BIT&S, 2025, pp. 414.

Il volume offre la prima, attesa, edizione critica e commentata dell'*Occhiale* (Venezia, 1627) di Tommaso Stigliani, testo di avvio della polemica contro l'*Adone* di Giovan Battista Marino. L'*Introduzione* (pp. 13-92) ricostruisce anzitutto la storia della rivalit   di Stigliani e Marino, seguendo la formazione dell'autore e il progressivo consolidarsi della polemica. C. mette in luce il contesto culturale romano e accademico entro cui matur   l'attacco stiglianesco, con attenzione alle relazioni personali e alle dinamiche di circolazione dei testi polemici. In questo quadro, l'*Occhiale*    giustamente proposto come il momento culminante di una controversia avviata negli anni precedenti attraverso interventi satirici e prese di posizione critico-teoriche.

Una parte consistente dell'*Introduzione*    dedicata alla genesi dell'opera e alla sua struttura. C. ricostruisce il progetto originario, che avrebbe dovuto articolarsi in quattro libri, mostrando come la pubblicazione si sia infine concentrata su una sezione specificamente rivolta all'*Adone*. L'*Introduzione* ricostruisce anche le modalit   di verifica delle condizioni aristoteliche della favola adottate dall'autore e le tendenze alla condanna della lascivia e alla denuncia dei «versi bassi» (p. 77), categorie che costituiscono il nucleo della critica stiglianeca al poema mariniano. Ma particolarmente nuova e utile    la ricostruzione delle vicende editoriali del testo. L'autrice dimostra infatti come la *princeps* veneziana sia stata impressa sotto falso nome da Giacomo Scaglia, agente veneziano dei Giunti (il quale, di l   a poco, sarebbe diventato il primo stampatore 'ufficiale' degli Incogniti, fondati solo alla fine di quel decennio). Scaglia gest   la pubblicazione senza comparire espressamente come stampatore per non esporsi in prima persona nella polemica contro Marino, morto da due anni e oggetto a Venezia di particolare devozione. L'ultima parte dell'*Introduzione* segue lo sviluppo della polemica che l'*Occhiale* suscit  , ricostruendo le principali risposte dei difensori di Marino e il ruolo svolto da autori come Aleandro e Villani.

Il volume si chiude con l'edizione del *Proemio della Replica*, testo rimasto inedito al qua-

le Stigliani avrebbe affidato la risposta alle critiche dei suoi oppositori.

L'edizione si fonda sulla *princeps* secentesca (1627) e tiene conto nel corpo del testo delle correzioni presenti nell'esemplare postillato (BNCR, 71.2.A.35) segnalandole fra parentesi graffe. L'ampio e ricco commento svolge diverse funzioni: chiarimento lessicale, identificazione delle fonti, ricostruzione del contesto polemico e discussione delle categorie teoriche impiegate da Stigliani. L'apparato di note restituisce così la complessità del dibattito poetico tra Cinque e Seicento e mette in relazione il testo con la tradizione dei commentatori aristotelici e con le successive risposte all'*Occbiale*. Le note hanno dunque natura ibrida, e oscillano tra la spiegazione puntuale del testo e l'apertura a una dimensione saggistica. [Andrea Lazzarini]

Giovan Battista Marino (1569-1625). Un poète italien à la cour de France, sous la direction de CARLO ALBERTO GIROTTO et FLORINE LÉVECQUE-STANKIEWICZ, Roma, Officina Libraria - Parigi, Bibliothèque Mazarine & de l'Institut de France, 2025, pp. 191.

Per celebrare il quarto centenario della morte di Marino (e in ideale dialogo con la mostra *Poesia e pittura nel Seicento. Giovan Battista Marino e la «meravigliosa» passione*, tenutasi alla Galleria Borghese di Roma dal 19 novembre 2024 al 9 febbraio 2025, il cui catalogo è stato recensito in questa «Rassegna», 2025, 2, pp. 495-497) dal 17 ottobre 2025 al 17 gennaio 2026 si è svolta alla Bibliothèque Mazarine di Parigi la mostra *Marino. Un poète italien à la cour de France*, curata da CARLO ALBERTO GIROTTO et FLORINE LÉVECQUE-STANKIEWICZ, con la collaborazione di un'*équipe* di storici della letteratura e dell'arte, di bibliologi e studiosi dell'editoria dei secoli XVI-XVII, che hanno puntato – diversamente dalla mostra romana incentrata sul dialogo tra letteratura e arti – a far conoscere meglio la presenza del poeta italiano alla corte parigina e il relativo itinerario delle sue opere «francesi», iniziato nel 1615 e culminato nel 1623 con l'*Adone* finanziato da re Luigi XIII. Della mostra, costruita in prevalenza con materiale della «plus italienne des bibliothèques

françaises», ma con il concorso di altre istituzioni (Bibliothèque Nationale de France, Petit Palais, Bibliothèque Sainte-Geneviève, Bibliothèque Municipale de Lyon), questo volume ci offre un eloquente saggio a partire dalla *Préface* di YANN SORDET (pp. 9-10) che, accennate le principali tappe dell'esperienza di Marino in Francia, dà notizie del fondo librario costituitosi agli inizi degli anni Quaranta del '600 attorno alla collezione di Mazzarino, che poté giovare di un bibliotecario come Gabriel Naudé, molto interessato alle polemiche letterarie e in ispecie a quelle mariniane.

Il quadro generale del tema della mostra è tracciato da uno dei due curatori, CARLO ALBERTO GIROTTO, italianista della Sorbonne Nouvelle, particolarmente esperto del Rinascimento e dell'età barocca. Nel saggio *Giovan Battista Marino (1569-1625). Un italien à la cour de France* (pp. 13-25), muovendo dalla convinzione che il periodo trascorso a Parigi da Marino sia alquanto complesso e ancora contrappuntato di zone oscure, G. ricostruisce le tappe dell'appressamento del poeta alla Francia dopo la sua formazione a Napoli, la prima importante edizione delle *Rime* (1602), il passaggio a Roma e la protezione del cardinal Aldobrandini, il soggiorno a Ravenna e nel 1608 l'inserimento alla corte di Torino, geograficamente e culturalmente prossima alla Francia. L'incremento della corrispondenza con i letterati francesi prelude al primo invito della regina madre, Maria de' Medici, nel 1609. Invito che qualche anno dopo diventa una via di scampo dall'Inquisizione romana (e anche dall'incrinatura dei rapporti con i Savoia), finché nell'aprile del 1615 comincia l'avventura alla corte di Parigi, dove il poeta si presenta con *Il Tempio*, panegirico della regina che gli procura anche la protezione del potente favorito Concino Concini. Abile nel tenere le distanze con la stravagante aristocrazia di governo, quando nell'aprile 1617, per ordine del giovane Luigi XIII, il Concini è giustiziato e la regina esautorata, Marino riesce a conservare il suo ruolo a corte, anzi a rafforzarlo anche grazie ad amicizie importanti come quelle dei nunzi apostolici Roberto Ubaldini e Guido Bentivoglio (ben disposti dall'invettiva antiprottestante *La Sferza*, che pure mise in ansia il re) e all'incremento delle relazioni con i letterati francesi: dopo gli apprezzatissimi *Epitalami* del 1616, rafforza i legami con i circoli culturali e, se non è pro-