

Elena Bilancia

Il dialogo in volgare

*Forme dell'argomentazione retorica
nel XVI secolo*



BIT&S

BIT&S
Testi e Studi

BIT&S

Testi e Studi

La collana presenta edizioni di testi e monografie di impronta saggistica relative ad autori ed opere della tradizione letteraria italiana dal Duecento all'Ottocento. Le edizioni critiche e i saggi sono resi disponibili attraverso due diversi canali: l'edizione cartacea, pubblicata da BIT&S, e quella in formato digitale, liberamente consultabile nel sito www.bitesonline.it.

Tutti i volumi della collana sono sottoposti a *peer review*.

Comitato Scientifico

Giancarlo Alfano, Marco Berisso, Maurizio Campanelli, Andrea Canova,
Roberta Cella, Francesca Ferrario, Maurizio Fiorilla, Giorgio Forni, Paola Italia,
Giulia Raboni, Raffaele Ruggiero, Emilio Russo, Franco Tomasi,
Andrea Torre, Massimiliano Tortora.

Elena Bilancia

Il dialogo in volgare

*Forme dell'argomentazione retorica
nel XVI secolo*

BIT&S

Questo volume è stato pubblicato con fondi del programma
Piano Nazionale di Ripresa e Resilienza (PNRR), Missione 4 Componente 2
Investimento 1.3, finanziato dall'Unione Europea - NextGenerationEU
nell'ambito del Progetto di ricerca
CHANGES - Cultural Heritage Active Innovation for Sustainable Society

In copertina:
Federico Zuccari,
Hermathena. Fusione di Ermete e di Atena, 1566 - 1570
Palazzo Farnese, Caprarola
© Prisma Archivo / Alamy Foto Stock

Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons
Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia

Copyright © 2024
BIT&S
via Boselli 10 - 20136 Milano
redazione@bitesonline.it
www.bitesonline.it

ISBN 979-12-80391-37-7 (brossura)
ISBN 979-12-80391-34-8 (PDF)

Sommario

5	Introduzione
	1. Dal Medioevo all'Umanesimo
11	1.1. <i>Forme dialogate nelle letterature romanze e medievali</i>
24	1.3. <i>La riemersione quattrocentesca dei modelli classici</i>
	2. Il doppio e il molteplice: forme del dialogo in volgare nella prima metà del XVI secolo
43	2.1. <i>Forma, norma, ideologia</i>
54	2.2. <i>Parlare d'amore</i>
	3. Conflitti di verità: oralità, scrittura, stampa negli anni '40-'60 del Cinquecento
63	3.1. <i>Morfologie dialogiche e strategie retoriche</i>
74	3.2. <i>Effetti di rifrazione e meta-dialogismi</i>
	4. «Sapere delle cose il perché, come nel dirlo»: dalla sapienza all'eloquenza
83	4.1. <i>Dialettica e retorica</i>
90	4.2. <i>Filosofi e oratori: gli accademici infiammati e il ruolo culturale del dialogo in volgare</i>
	5. «Una forma in cerca di genere»
103	5.1. <i>Teorie e aporie sullo statuto del dialogo nel sistema rinascimentale dei generi</i>
112	5.2. <i>Prospettive e retrospettive: il dialogo come genere poetico da Castelvetro a Pallavicino</i>
	6. Il dialogo "in scena" e la svolta pedagogica
137	6.1. <i>Theatrum mundi</i>
146	6.2. <i>Asimmetrie: verso il Barocco</i>
	7. Verità e rappresentazione tra Torquato Tasso e Giordano Bruno
153	7.1. <i>«Quasi larve del vero»: i dialoghi di Torquato Tasso</i>
167	7.2. <i>I Dialoghi italiani di Giordano Bruno e «la multiforme rappresentazione di tutte cose»</i>

187	Bibliografia
211	Indice dei nomi

Introduzione

Le manifestazioni dell'argomentazione retorica all'interno delle forme-dialogo cinquecentesche costituiscono l'oggetto di questa indagine storico-letteraria. Obiettivo del lavoro è stato cercare di comprendere, alternando uno sguardo diacronicamente telescopico ad analisi ravvicinate di singole tessere, come gli strumenti del linguaggio abbiano influito sui modi dell'organizzazione e della trasmissione del sapere in una delle pratiche di scrittura più frequentate dalla cultura italiana umanistico-rinascimentale. Il successo europeo del dialogo, inteso largamente come pratica sociale e forma della comunicazione letteraria, ha sancito l'ingresso di questo "genere" nel mito fondativo dell'idea stessa di Rinascimento. Secondo Eva Kushner, una delle pioniere in questo campo di studi, «la Renaissance fut bien l'âge du dialogue».¹

L'affermazione è certamente confortata dai dati: l'*Universal Short Title Catalogue* offre più di quattromila risultati alla ricerca del titolo "dialog*",² con Italia e Francia in testa per numero di pubblicazioni. I motivi di una tale fortuna editoriale sono molteplici, ma vanno rintracciati principalmente nel fatto che la scrittura dialogica garantiva un alto grado di autorappresentazione ai ceti intellettuali in lotta per l'egemonia culturale nello spazio del classicismo tra XV e XVI secolo, permettendo allo stesso tempo di esporre in maniera piacevole e per il pubblico ampliato dell'era tipografica le questioni che tale conflitto sollevava. Più che la possibilità di misurarsi con un genere antico, quindi, a favorire il successo del dialogo fu la natura irriducibile dei problemi etici ed estetici prodotti dall'Umanesimo e dalla sua crisi, i quali richiedevano soluzioni altrettanto aperte e plurali, difficilmente esponibili nella forma del trattato. Il diffondersi del mezzo a stampa e della lingua volgare crearono, inoltre, le condizioni per l'allargamento dei soggetti interessati da questioni un tempo affrontate esclusivamente da un pubblico di "addetti ai lavori". Il dialogo, per antonomasia espressione del dubbio e della contraddizione filosofica, rappre-

1. KUSHNER 2004, p. 16.

2. Dato puramente indicativo e calcolato al ribasso, considerando l'estrema eterogeneità dei possibili titoli per le opere dialogiche (dialoghi, ragionamenti, dispute, convivi, colloqui, discorsi, ecc).

sentò allo stesso tempo una soluzione e un ritardo della scrittura rispetto alla vertiginosa accelerazione dei processi epistemici che coinvolse la produzione e la circolazione dei saperi tra Quattro e Cinquecento.

Gli interrogativi che ci si è posti, quindi, non gravitano intorno all'imitazione dei modelli classici o alle modalità "narrative" dell'enunciazione dialogica, ma privilegiano il rapporto che elementi quali il numero e la tipologia degli interlocutori o la presenza di una certa ambientazione cronotopica intrattengono con le strategie argomentative del testo. Fin dagli anni Sessanta del secolo scorso i meccanismi storici ed ermeneutici del dialogo rinascimentale sono stati osservati dalla specola di ambiti disciplinari anche molto diversi, a partire dalla lettura totalizzante del dialogismo di Michail Bachtin fino alle proposte provocatorie del filosofo della scienza Paul Feyerabend e alle riflessioni storiche di Peter Burke;³ dalla mobilitazione dei concetti di "transitorietà" e di "pluralità" da parte di storici della cultura e della letteratura come Giancarlo Mazzacurati e Klaus W. Hempfer ai più recenti lavori di stampo socio-letterario e pragmalinguistico di Raffaele Girardi, Virginia Cox e Stefano Prandi.⁴

Senza soffermarci su una rilettura critica di questi studi, discussi secondo necessità all'interno del lavoro, andrà rilevata preliminarmente la tendenza, perlopiù stabilizzata, a catalogare le forme dialogiche tramite il binomio diegesi (ciceroniana)/mimesi (platonica), cioè in base al grado più o meno elevato di narrativa premessa o inframmezzata alle battute che compongono il dibattito. A questa prospettiva si è preferita quella che privilegia invece l'organizzazione formale del testo, mettendo in luce una serie di questioni altrettanto importanti rispetto alle modalità enunciative: il rapporto tra morfologia e argomentazione, prima di tutto, ma anche quello tra oralità e scrittura, tra teoria e prassi del dialogo. I primi due capitoli di ricostruzione storica, a partire dalle letterature romanze medievali fino ai primi decenni del XVI secolo, seguono in diacronia il progressivo distacco dai canali binari e dogmatici che caratterizzano le prassi disputative universitarie e filosofico-teologiche. Fin dalle opere di Petrarca e Boccaccio e durante tutto il '400, la riscoperta di nuovi modelli dialogici e narrativi produce una moltiplicazione delle configurazioni struttu-

3. BACHTIN 2002; FEYERABEND 2024, BURKE 1989.

4. MAZZACURATI 1996 e 2016; HEMPFER 2004, 2006, HEMPFER-TRANINGER 2010; GIRARDI 1989; COX 2008; PRANDI 1999. Nonostante la vasta letteratura sul tema, il dialogo rinascimentale è rimasto un campo di ricerca aperto che annovera diversi progetti in corso sia in Italia che in Europa. Mi limito qui a fare riferimento alla biblioteca digitale in allestimento presso l'Università di Madrid, *Dialogyca BDDH. Biblioteca Digital de Diálogo Hispánico* (consultabile all'indirizzo <http://www.dialogycabddh.es>) e alla pubblicazione dei volumi collettanei *Printed voices* 2004, *Les états du dialogue* 2015, «*Imitazione di ragionamento*» 2019.

rali possibili e l'apertura dell'argomentazione a strade squisitamente retoriche, non apodittiche. Proprio in seno a questa molteplicità, al contempo formale e gnoseologica, il dialogo si afferma in quanto possibile modo della rappresentazione del reale nelle prassi sociali e letterarie chiamate a rispondere alla crisi politica, culturale e linguistica causata dalla "Ruina d'Italia". Le forme del dialogo si prestano, per questo motivo, a essere elette strumento veicolare di idee e tematiche anche molto lontane tra loro, si pensi all'*Arte della guerra* di Machiavelli, all'etica del *Cortegiano* di Castiglione, ai trattati sulla questione della lingua o a quelli di argomento amoroso che rispondono agli impulsi della filosofia platonico-ficiniana.

Il terzo capitolo prende in considerazione l'esplosione – tematica, quantitativa e strutturale – del dialogo medio-cinquecentesco, alla luce della piena affermazione dell'arte tipografica e delle nuove necessità che questa impone a una scrittura in continua tensione tra la dimensione dell'oralità e quella della trascrizione, tra la segretezza di un colloquio privato e la "divulgabilità" introdotta dalla stampa. Questi elementi permettono di assumere una prospettiva privilegiata sulle trasformazioni culturali che si esprimono attraverso gli usi del dialogo e, più approfonditamente, sui diversi statuti che la retorica assume, tra Quattro e Cinquecento, nella gerarchia dei saperi e delle arti sermocinali. I dialoghi in volgare pubblicati in Italia tra gli anni Quaranta e Sessanta del XVI secolo mettono in atto, con la simulazione dell'oralità, lo svolgersi di un discorso che rivendica un registro stilistico e uno statuto di verità peculiari, sospesi tra il "falso" della poesia e il "vero" della filosofia. L'argomentazione dialogica si distacca in questo modo tanto dal programma umanistico, ormai impraticabile, di una coincidenza tra *res* e *verba*, quanto dall'episteme aristotelica praticata nei centri universitari, appannaggio esclusivo del ceto dotto.

La verità "mondana" dei testi dialogici si lega così a doppio filo a due diversi crinali della riflessione teorica cinquecentesca: quella più strettamente retorica, analizzata nel capitolo quarto, che si sviluppa soprattutto in seno all'Accademia degli Infiammati di Padova, e quella relativa al rapporto poetico tra dialogo e "verisimiglianza", a cui è dedicato il quinto capitolo con l'analisi dei commenti alla *Poetica* di Aristotele e degli scritti "monografici" circa l'appartenenza del dialogo al novero dei generi imitativi. Partendo dall'idea di non trattare il dialogo in quanto "genere" formalizzato ma di concepirlo piuttosto come una pratica di scrittura disponibile ad accogliere al suo interno istanze discorsive e morfologiche diverse, questi capitoli centrali hanno lo scopo, se non di fornire una soluzione definitiva, almeno di sollevare una questione rispetto alle cronologie e alle categorizzazioni con cui finora si è guardato al dialogo rinascimentale. L'articolazione tra teoria e prassi ha permesso di non ridurre la "decadenza" del dialogo, per citare il titolo del noto saggio di Walter J. Ong,

agli effetti di chiusura dettati dal clima controriformistico né, al contrario, di tracciare una linea sostanzialmente ininterrotta tra i dialoghi umanistici e la “civil conversazione” che ancora nel XVIII secolo caratterizza la socialità salottiera.⁵ È indubitabile che le risorse argomentative del dialogo perdano forza di fronte alla negazione di un fondamento filosofico, con la progressiva riduzione della retorica ad arte dell’*elocutio*, e di uno statuto poetico, con l’espulsione del dialogo dal canone aristotelico dei generi imitativi. Ciononostante si rende necessario, ed è quello che si è tentato di fare in questo lavoro, riconoscere che il dialogo non sparisce dall’orizzonte delle possibili modalità di organizzazione e trasmissione del sapere, ma vira verso altre declinazioni: entrando, ad esempio, nella strumentazione pedagogica dei collegi gesuitici, o riconfigurandosi come luogo della memoria in cui disporre materiali eterogenei e finanche curiosi che preludono al Barocco, come si ipotizza nel capitolo sesto.

Amedeo Quondam ha osservato come gli ultimi decenni del XVI secolo segnino il passaggio dalle forme artistiche di autorappresentazione sulla scena ideale del “picciol mondo” cortigiano a una visione della realtà intera come spazio scenico.⁶ Nelle diverse modalità di teatralizzazione della conoscenza si è pensato di poter individuare il principio che accomuna la produzione dialogica di Torquato Tasso e Giordano Bruno, non tanto per proporre uno sbrigativo capitolo di storia letteraria né per leggere in parallelo due esperienze inconciliabili. L’accostamento ha lo scopo di evidenziare il conflitto insanabile tra istanze di verità e principio di rappresentazione verosimile, molteplicità delle opinioni e tentativi di *reductio ad unum*, esponendo fragilità e punti di forza del “pensiero” dialogico di fronte alle sfide poste dalla caduta degli ideali umanistici e dalla nascente scienza moderna. È ormai ben chiaro che la separazione tra il mondo della logica e quello della retorica abbia causato, tra i suoi effetti, la fine di quell’«*âge du dialogue*» prima evocata. Il contributo che questo lavoro intende apportare al panorama degli studi sul dialogo rinascimentale risiede, tuttavia, nel tentativo di riarticolare storicamente i modi in cui le strutture della retorica, e della poesia, hanno influenzato l’evoluzione del pensiero sulla soglia della prima modernità. Se non è possibile individuare una linea di demarcazione netta tra una cultura vocata al dialogo, alla molteplicità, al relativismo del linguaggio, e una invece assiomaticamente monologica, razionale, apodittica, le partite ancora aperte da questo punto di vista restano numerose: più che un punto di approdo, allora, le tante questioni sollevate nel corso di queste pagine rappresentano un invito a nuove risposte.

5. La tesi della continuità è stata sostenuta, in particolare, da FUMAROLI 1995b, a cui ha risposto in negativo VALLÉ 2018.

6. QUONDAM 1980b.

*

Questa monografia è una rielaborazione della mia tesi di dottorato, discussa a Napoli il 28 febbraio 2022 sotto la supervisione di Giancarlo Alfano e Jean-Louis Fournel. Alcune parti dei capitoli 1, 2 e 5 hanno costituito la base di partenza per articoli pubblicati o in corso di stampa presso diverse sedi editoriali, tra cui ringrazio in particolar modo la rivista «Critica letteraria» per aver accolto le riflessioni sulle morfologie dialogiche nel fascicolo I, n. 202 del 2024. Sono grata al direttore del Dipartimento di Studi Umanistici, Andrea Mazzucchi, per aver accettato di contribuire alla pubblicazione del volume.

Lungo il mio percorso di studi ho avuto la fortuna di incontrare insegnanti eccezionali, tra cui Emilio Russo, Franco Tomasi e Matteo Palumbo, che in vario modo hanno contribuito alla realizzazione di questo progetto. A Giancarlo Alfano va il ringraziamento per aver guidato le mie ricerche con rara generosità umana e intellettuale: essere all'altezza del suo esempio rappresenta una quotidiana e troppo ambiziosa aspirazione. Le lunghe conversazioni con Jean-Louis Fournel hanno plasmato la fisionomia di questo libro e mi hanno insegnato a rimettere continuamente in questione anche ciò che sembra acquisito. Se qualcosa di buono si può trovare in queste pagine il merito è di tutti loro, la responsabilità di ogni inesattezza è invece esclusivamente mia.

Ho trascorso gli ultimi dieci anni tra Roma, Padova, Grenoble, Napoli e Parigi: in ognuno di questi luoghi sono stata circondata da persone straordinarie che hanno arricchito immensamente la mia vita. Voglio esprimere la mia riconoscenza verso Martina e Giorgia, per avermi insegnato la pratica della sorellanza. Alle amiche e agli amici napoletani va un ringraziamento speciale: ognuno di loro ha letto e corretto almeno qualche pagina di questo libro, o ha discusso con me le idee che lo sorreggono. Più di ogni altra cosa, però, sono grata per il privilegio della loro amicizia. Li menziono in ordine alfabetico certa dell'impossibilità di trovare una soluzione che non mi esponga a qualche rimostranza: Vittorio Celotto, Bernardo De Luca, Antonio Del Castello, Carmen Gallo, Giorgia Laricchia, Andrea Salvo Rossi, Gennaro Schiano. Per l'affetto con cui riempiono le mie giornate, ringrazio Adriano, Marco, Peppe e Fabrizio. Roberto mi ha accompagnata con dolcezza e coraggio, senza mai lasciarmi la mano, attraverso molte tempeste. Per l'amore con cui mi trattiene alla vita, la gratitudine eccede la capacità delle parole.

Niente di tutto questo sarebbe possibile senza la forza titanica dei miei genitori e la certezza di avere, da sempre e per sempre, un'anima gemella: a mio fratello Gabriele Bilancia è dedicato questo lavoro.

1.

Dal Medioevo all'Umanesimo

1.1. *Forme dialogate nelle letterature romanze e medievali*

La scrittura dialogica non fu estranea al Medioevo, che ne conobbe invece un ventaglio tipologico e linguistico eterogeneo: documenti riguardanti la pratica disputativa delle *Scholae* e delle prime Università, *altercationes*, tenzoni, raccolte di novelle con cornice dialogata importate dalla narrativa indiana, araba e semitica. In ambito romanzo il dialogo si attestò come architettura portante di opere a carattere enciclopedico dalla chiara vocazione didascalica, ma anche nella prassi piacevole e disimpegnata dei *partimens* in versi franco-provenzali. Pratiche e scritture di tipo dialogico-dialettico si diffusero dunque in epoca medievale con una grande varietà d'usi, culturali o squisitamente pedagogici, in lingua latina e vernacolare. È però agli umanisti italiani che si deve il recupero di forme dialogiche desunte direttamente dai grandi modelli classici di Platone, Cicerone e Luciano, di cui si rinnovò lo spirito retorico e argomentativo in aperta polemica con la dialettica tardo-scolastica. Solo a partire dalla metà del XIV secolo si rileva, infatti, un uso non meramente strutturale delle forme-dialogo, che iniziano ad assumere morfologie più complesse e stratificate, sconosciute alle prassi di matrice didattico-religiosa che avevano caratterizzato la cultura mistica medievale fin dall'epoca carolingia. Prima del pieno recupero dei modelli antichi, i dialoghi rappresentano per lo più una *variatio* della forma-trattato finalizzata a scopi didascalici, nella quale prendono parola figure stilizzate, personificazioni o allegorie che si alternano in un serrato susseguirsi di domande e risposte.¹ Tali forme in un certo senso "rudimentali" prevedono sempre una vittoria predeterminata: non si dà, cioè, la possibilità di un reale scambio dialettico tra opinioni diverse ma, al contrario, la presenza di punti di vista opposti, nonostante una certa tensione agonistica, serve a dimostrare la schiacciante superiorità di una tesi su un'altra. A partire da alcune innovazioni apportate già da Petrarca e Boccaccio, che tuttavia restano ancorati a strutture tipicamente medievali, si apre la strada al superamento delle strettoie logico-dialettiche della filosofia scola-

1. Al dialogo medievale dedica parte del lavoro PRANDI 1999, pp. 83-107.

stica, schiudendo l'argomentazione alle nuove possibilità retoriche del ragionare e del conversare.

Il dialogo medievale deve la sua vocazione pedagogica alle modalità di trasmissione del sapere praticate nelle istituzioni universitarie e monastiche, dotate di un metodo di insegnamento rigido e ritualizzato: la *disputatio*. Prescritta dagli statuti intorno alla fine del XIII secolo, la tecnica disputativa consisteva in un «actus sillogisticus, unius ad alterum ad aliquod propositum ostendedum», come recita la chiara definizione data nel *De fallaciis* di Tommaso d'Aquino,² e prevedeva il confronto fra «duae personae opponentis et respondentis» chiamate a difendere tesi opposte per mezzo degli strumenti dimostrativi del sillogismo, «sub quo comprehenduntur omnes aliae species argumentationis et disputationis sicut imperfectum sub perfecto», con il fine di discernere la verità o la falsità di una certa proposizione. Il tipo di sillogismo utilizzato determinava la modalità disputativa e il suo relativo grado di veridicità: sempre nel *De fallaciis* si distingue la disputa in *dottrinalis*, *dialectica*, *tentativa* e *sophistica* in base alle premesse vere, probabili o false adottate dai diversi tipi di argomentazione. La pratica delle *quaestiones disputatae* veniva quindi insegnata, appresa e utilizzata in quanto strumento di indagine razionale. Come ricostruito dagli storici della filosofia, essa era basata sul confronto «d'arguments provenant de la tradition et de la raison» e dunque sulle opinioni delle *auctoritates* filosofico-teologiche e sulla loro interpretazione.³ La disputa derivava, a sua volta, dalle prassi didattiche della *lectio* e della *quaestio*, pure distinguendosi sostanzialmente da entrambe e percorrendo una strada metodologica autonoma. La *lectio* consisteva nella lettura e nel commento del testo, in cui si dava conto della *litera*, del *sensus* e della *sententia* finale su un determinato problema. La diffusione nelle scuole teologiche della *Logica vetus*, e, successivamente, della *Logica nova*, permise l'elaborazione di metodi sempre più raffinati con cui affrontare luoghi ambigui o opinioni di autorità contrastanti fra loro: il dubbio interpretativo doveva essere sciolto tramite un procedimento “questionativo” che giungesse ad una verità ultima, la *determinatio*, per mezzo degli strumenti della grammatica, della retorica e della dialettica in particolar modo. L'istituzione di una *quaestio* prevedeva la partecipazione attiva da parte del *magister*, che poteva risolvere un problema legato all'interpretazione dei testi dando una soluzione dottrinale agli argomenti esposti *pro et contra*. La *quaestio* poteva però essere utilizzata anche come puro pretesto pedagogico nell'ambito di un percorso formato

2. Thomae Aquinatis, *De fallaciis*, in *Opuscula* 1954, pp. 225-240.

3. *Les questions disputées* 1985, p. 24.

al contempo da ricerca e insegnamento.⁴ La diffusione di questi strumenti dialettici è testimoniata dall'attestazione europea di una letteratura dialogica per "quesiti", che rappresentò una delle opzioni espositive fondamentali a cui affidare la trasmissione e la divulgazione del sapere. Su scala più ampia, tuttavia, si può affermare che questa *methodus* scolpi la mentalità prettamente "problematica" che caratterizzò la cultura tardo-medievale.⁵ Dalla pratica delle *quaestiones* si sviluppò, durante il XIII secolo, la tecnica disputativa: utilizzata nelle facoltà di arti, teologia e giurisprudenza, la *disputatio* prevedeva una precisa distribuzione formale e gerarchica dei diversi 'attanti' (*magister, opponens, respondens*) e poteva sorgere anche in relazione a problemi non necessariamente legati all'esegesi testuale.⁶ L'affermarsi della disputa segnò gradualmente il discorso argomentativo dalle *auctoritates* tradizionali, affidando una crescente importanza al ruolo del *magister* che, grazie alle armi razionali della logica, forniva una soluzione critica al problema discusso. Non ci sono certezze filologiche sul grado di rielaborazione che intercorre fra la pratica orale delle dispute e le diverse forme scritte in cui ci sono giunte: se gran parte della produzione scolastica si presenta in forma questionativa, in alcuni testi traspare maggiormente il tentativo di registrare l'oralità del dibattito, specie in quelle tipologie particolarmente attente alla *performance* oratoria, come le *quaestiones quodlibetales*, che avvenivano su temi liberi durante discussioni private o pubbliche come forma di intrattenimento, oltre che come saggio delle capacità retoriche dei contendenti.

Una declinazione particolarmente interessante di tali pratiche scolastiche, in quanto "genere dialogato",⁷ è quella dei *partimens* francesi e provenzali. Variante della tenzone gallo-romanza, il *jeu parti* o *joc parti* è un tipo di disputa messa in versi che riprende il modulo argomentativo delle *quaestiones disputa-*

4. *Ivi*, p. 30, dove si rimanda alle *Quaestiones de epistolis Pauli* di Robert de Melun., (ed. a cura di R. M. Martin, *Oeuvres de Robert de Melun*, I, Louvain, 1932): «Queaestiones aliquando fiunt causa dubitationis, aliquando causa docendi», p. 3.

5. GIUNTA 2002, p. 194, ma in particolare anche GARIN 1957, p. 61: «D'altra parte col definirsi delle strutture della scuola, col rigido stabilirsi dei metodi, dei libri, della maniera dell'insegnamento, si venne cristallizzando un modo di pensare, un sistema della realtà e della vita, fissato in schemi rigidi, che, nati da un fluido discorso, pretesero di immobilizzarlo in formule valide per sempre. Che furono la grandezza e il limite di quella che suol chiamarsi, appunto, scolastica: e la grandezza fu di aver raggiunto nelle scuole l'elaborazione di un sistema capace di assumere valore universale; e il limite nell'aver creduto quel sistema valido per sempre, definitivo, considerando assoluta quella mirabile "tecnica" del sapere che si era definita specialmente a Parigi e a Bologna, nella teologia e nel diritto».

6. Cfr. GLORIEUX 1968.

7. GIUNTA 2002, p. 195.

tae. Questo tipo di poesia rielabora lo schema tripartito delle dispute universitarie, costituito dalla partecipazione di *magister*, *opponens* e *respondens* e dalla risoluzione del problema dopo le argomentazioni *pro* e *contra*. Il poeta “mittente” propone la discussione di una questione a doppia soluzione, il “ricevente” sceglie quale dei due partiti sostenere, lasciando al primo la scelta obbligata dell’argomentazione rimanente. Il meccanismo disputativo è però riprodotto nella sua struttura esterna più che nella sostanza argomentativa, mancando in questi testi qualsiasi scopo realmente dialettico o definitorio. L’illusione puramente retorica della disputa dialettica risulta pertanto finalizzata allo scopo di divertire intelligentemente i lettori della tenzone, creando uno iato fra il genere universitario e la sua variante poetica, nella quale si disputa per il piacere di discutere e di dare sfoggio delle proprie capacità oratorie.⁸ L’eco delle prassi filosofiche e pedagogiche all’interno delle letterature romanze è un fenomeno che ne accompagna gli esiti fin dagli esordi, come ipotizzava Curtius spiegando le motivazioni storico-economiche che diedero avvio, in Francia e nell’Inghilterra francese, allo sviluppo florido e precoce di una lingua e di una letteratura volgari.⁹ Molti dei primi poeti erano dotti chierici che si erano formati nelle più avanzate scuole di arti ma che non avevano poi trovato occupazione nei ranghi ecclesiastici. Il sovrannumero di intellettuali venne assorbito dalle corti feudali che nel frattempo andavano dotandosi di un sistema tributario di gestione dei territori e dell’economia, creando una società stratificata e disponibile a interessi «extraeconomici, spirituali», dunque predisposta alla ricezione di una letteratura d’intrattenimento. I cavalieri dovevano trovare delle occupazioni piacevoli con cui intrattenersi nei momenti di sospensione delle guerre, favorendo la nascita di un ambiente intellettuale fertile per lo sviluppo di nuove pratiche sociali che mescolassero erudizione e diletto. In questo modo l’interesse per le forme-dialogo si diffuse all’esterno delle facoltà universitarie per riemergere, in modi talvolta originali, all’interno della produzione letteraria.

La centralità dell’opzione dialogica nelle modalità di organizzazione e trasmissione del sapere durante il XIII e il XIV secolo è ulteriormente testimoniata dalla proliferazione di scritti enciclopedici in lingua volgare che, pur rientrando nel più ampio filone della letteratura per quesiti, elaborano in modo innovativo la disposizione del materiale didattico all’interno di una cornice dialogata.¹⁰ Opere latine come l’*Elucidarium* di Onorio Augustodunense (fine XI sec.) e il *Dragmaticon philosophiae* di Guglielmo da Conches (XII sec.) ave-

8. Cfr. GALLY 1987, p. 387.

9. CURTIUS 2022.

10. Sulle enciclopedie medievali cfr. *Le enciclopedie* 1992; per l’ordinamento dei materiali enciclopedici cfr. MEIER 2004.

vano proposto e diffuso diverse declinazioni del dialogo tra maestro e allievo come mezzo espositivo della filosofia, conoscendo nei secoli successivi numerosi volgarizzamenti e rielaborazioni che se ne servirono per arricchire e ampliare ad ambiti disciplinari diversi i contenuti di matrice clericale e dottrinale di queste opere.¹¹ L'*Elucidarium* conobbe una precoce versione medio-alto tedesca (fine XII, inizio XIII sec.) e una castigliana, databile al 1293. Sempre di area iberica è la *Summa de philosophia in vulgari*, fedele volgarizzamento catalano del *Dragmaticon* di Guglielmo da Conches, tanto che i due interlocutori rimangono, nonostante la diversa destinazione, il maestro di Chartres e Goffredo, duca di Normandia. Durante gli ultimi trent'anni del XIII secolo la configurazione strutturale di questo tipo di produzione riemerge fortemente in ambito romanzo, spesso in modo autonomo rispetto ai modelli latini, mescolando la tradizione occidentale della letteratura per questioni a quella della narrativa orientale. Due esempi sono il *Livre de Sydrac* e il cosiddetto *Placides et Timéo*, scritti enciclopedici in forma dialogica di ambito francese che ebbero una fortuna e una diffusione vastissime, come testimoniano i numerosi codici che tramandano i testi e le molte traduzioni nelle altre lingue vernacolari.¹²

Il *Placides et Timéo*, anche conosciuto come *Li secrés as philosophes*, raccoglie nozioni che spaziano dalla concezione del mondo agli avvenimenti atmosferici, dalla riproduzione degli esseri umani alla storia della civilizzazione, in una cornice narrativo-dialogica collocata in un'antichità remota e non precisata. Lo statuto dei due personaggi dialoganti, Placides, un giovane principe, e Timeo, sapiente dal nome di memoria platonica, indica subito l'appartenenza del trattato al filone degli *specula principis*, qui modellato sostanzialmente sull'opera pseudo-aristotelica del *Secretum secretorum*, come si dichiara nel corso della trattazione.¹³ Ad essere esaltata è in particolare la *curiositas* del giovane principe, che non solo pone le domande al filosofo sospinto da un forte desiderio di conoscenza, ma controbatte con argomentazioni desunte empiricamente, tracciando il segno dell'apertura divulgativa di un'opera che emblematicamente inizia con lo stesso richiamo alla *Metafisica* aristotelica, e al desiderio universale che spinge l'uomo alla conoscenza, con cui si apre il *Convivio* dante-

11. Il dialogo assumeva in questi trattati una forma "catechistica", modellata sulle *Partitiones Oratorie* di Cicerone, in cui la domanda è posta al solo scopo di ottenere la risposta, quasi in opposizione alla modalità socratica, in cui è l'interlocutore meno esperto a rispondere alle domande. Cfr. PRANDI 1999, p. 86.

12. Sulla tradizione delle enciclopedie dialogiche di ambito romanzo cfr. lo studio di SACCHI 2009 e SILVI 2013.

13. Cfr. *Placides et Timéo* 1980 e la relativa introduzione al testo curata da C. A. Thomasset.

sco.¹⁴ La riproposizione del dialogo maestro-allievo tramite la particolare forma dell'insegnamento di un sapiente nei confronti di un principe o di un re, già variamente adottata nelle enciclopedie in lingua latina, si rivela qui «capable d'enfermer et d'annexer toutes les formes du savoir, d'en enregistrer toutes les variations grace à la faible contrainte qu'il impose».¹⁵ Lo schema dialogico permetteva dunque di architettare la disposizione di materiali estremamente variegati all'interno di una struttura portante che ne garantiva unità e coerenza. Allo stesso tempo la plasticità di questa struttura concedeva una certa libertà di invenzione, rilevabile soprattutto nell'inserito digressivo di racconti e miti funzionali all'operazione didascalica.

Il carattere strutturante ma duttile della forma-dialogo è ancora più evidentemente sfruttato nel *Livre de Sydrac*, in cui la serie di oltre 1200 domande poste dal re Boctus al sapiente Sydrac, discendente di Noè, si inserisce all'interno di due prologhi narrativi che incorniciano lo scambio di quesiti e risposte.¹⁶ Nel primo prologo si narrano le tortuose vicende della trasmissione del testo, rielaborando in chiave storica il tema della *curiositas* come virtù ideale per la formazione al potere. Proponendosi come *fontaine de toutes sciences*, il libro avrebbe riscosso enorme successo presso i sovrani di ogni lingua e religione, ognuno dei quali avrebbe tratto benefici dalle qualità quasi taumaturgiche dell'opera.¹⁷ Il racconto delle vicende di trasmissione dell'opera doveva valorizzare l'universalità e l'utilità del sapere esposto, ma la narrazione iniziale sembra giustificarsi anche in quanto garanzia strutturale di una conoscenza enciclopedica che, per quantità e varietà di argomenti, si sarebbe presentata come strabordante e caotica. Il prologo, infatti, nella finzione del racconto, sarebbe stato scritto a Toledo nel 1243 da una commissione di «maitres et clerics»¹⁸ che pur aggiungendo note e glosse alle questioni avrebbero decretato di non ordinarle in modo sistematico, lasciandole così come erano state poste dal re al filosofo:

il ne porent acorder de metre en cest livre les chapitres qui touchent a une raison les uns après les autres, mais il acorderent de laisser les chapitres l'un

14. Qui l'apertura del *Placides et Timéo*: «Aristotes dist en son livre de nature ou commencement d'un livre, le quel livres est appelés le livre de metafisique, que tout homme couvoite et desire a savoir naturellement les secrés de nature; et verités est que toute homme soubtil le couvoite et desire a savoir ne nul fol ne metroit entente a ce enquerre ne demander, car haute cose et soutieue est a savoir»; cfr. SACCHI 2009, p. 24.

15. *Placides et Timéo* 1980, p. 4

16. *Sydrac le philosophe* 2000.

17. Cfr. SACCHI 2009, p. 23.

18. *Sydrac le philosophe* 2000, p. 3.

après l'autre ensi comme il sont escrit en cest livre tels comme li roi Boctus
les requis au sage philosophe Sydrac.¹⁹

La ragione di questa scelta sta nel rispetto della specificità della forma dialogata delle questioni, che farebbe da cauzione alla coerenza dell'opera lasciando intatto il dinamismo dato dall'avvicinarsi di domande e risposte.²⁰ Il secondo prologo funge invece da cornice narrativa al dialogo stesso, raccontando, in un'ambientazione pseudo-biblica, le vicende e le motivazioni di fondo che hanno portato Sydrac al cospetto del re, e inscrivendo così la storia del sapiente e del sovrano in un tipico percorso di conversione religiosa. Il procedimento di connessione strutturale tra narrazione e dialogo rientra nel più ampio processo di appropriazione di strutture, temi e *topoi* della cultura orientale da parte delle letterature medievali occidentali: di questo stesso processo, che «portò al trapianto nel terreno della narrativa occidentale del rigogliosissimo albero del racconto orientale» è debitrice, com'è noto, anche la cornice dialogica *Decameron*.²¹

Dal magma delle pratiche e delle scritture dialogiche medievali, le figure di Petrarca e Boccaccio emergono come anticipatrici rispetto a tendenze che si riveleranno centrali durante i due secoli successivi. È in particolare nel *Secretum* petrarchesco che si individua un primo momento di rottura con i metodi di discussione e di ricerca propri della scolastica, grazie anche alla rilettura innovativa di alcuni modelli, segnatamente quelli di Cicerone, Seneca, Agostino e Boezio. Pur restando ancorato agli schemi prettamente medievali della forma *magister-discipulus*, il *Secretum* rappresenta uno dei primi dialoghi a presupporre la libertà discorsiva che caratterizzava i dialoghi ciceroniani.²² L'opera pare tanto più originale, rispetto agli schemi tradizionali, se confrontata con l'altro testo dialogico di Petrarca, il *De remediis utriusque fortunae*. Questa raccolta di quasi trecento dialoghi, divisa in due libri, copre una gamma estremamente variegata di problematiche morali. Il tema è tratto da un opuscolo allora attribuito a Seneca, il *De remediis fortuitorum*, mentre l'impostazione strutturale si rifà al principio di varietà delle *Noctes acticae* di Gellio e dei *Saturnalia* di Macrobio. Gli interlocutori del dialogo sono figure allegoriche di diverse *perturbationes animi*, declinate sia in chiave maggiore (*Gaudium*, *Spes*) sia minore (*Dolor*, *Timor*), chiamate al confronto con la *Ratio* secondo le istanze stoiche di dominio razionale sugli eccessi delle passioni. Lo schema argomentativo dei singoli dialoghi procede rigidamente per via di proposizioni e confutazioni, passando in

19. *Ivi*, pp. 3-4.

20. Cfr. RUHE 1994.

21. PICONE 1988, p. 6.

22. Cfr. MARSH 2014, pp. 16-22.

rassegna le possibilità dei casi della fortuna, buona o avversa, senza che ci sia un reale intento dialettico o un vero scambio dialogico fra le allegorie che, come è stato sottolineato, si limitano a “parlare” piuttosto che a “parlarsi”.²³ La fissità del trattamento *pro e contra* degli argomenti si ripropone anche in una rete macro-strutturale di corrispondenze fra i due libri, così un tema affrontato da un certo punto di vista nella prima parte viene specularmente riproposto nella seconda. Ad esempio, il capitolo *De forma corporis eximia* (I, 2) si oppone al *De deformitate corporis* (II, 1). Certamente il *De remediis* fu molto letto e apprezzato, in primo luogo da Boccaccio, che nella di poco posteriore *Genealogia deorum gentilium* vi faceva riferimento come ad una prosa, fra le altre di Petrarca, di grande eleganza e utilità.²⁴ Questa enciclopedia morale, sebbene strutturalmente molto vicina ai modelli disputativi mistico-medievali, ebbe nei secoli successivi un successo e una risonanza di non poco conto, come testimoniano i volgarizzamenti e le numerose copie a stampa e manoscritte prodotte tra XVI e XVII secolo.²⁵ Diverse sono invece le modalità argomentative che animano il colloquio del *Secretum*, dove nel proemio si fa esplicito riferimento al modello dei dialoghi ciceroniani e, di conseguenza, ai dialoghi platonici.²⁶ È probabile, tuttavia, che Petrarca stesse lavorando sul «materiale etico»²⁷ offerto dai dialoghi seneciani e dalle *Confessiones* di Agostino, oltre che dalle *Tuscolanae disputationes*. Sia Tateo che Noferi tendono ad attribuire a queste opere una funzione esteriore rispetto alla struttura dialogica petrarchesca, collocando il *Secretum* piuttosto nel segno dei *Soliloquia* agostiniani e del *De consolatione philosophiae* di Boezio.²⁸ Questi due modelli forniscono a Petrarca l'esempio tradizionale del-

23. Cfr. PRANDI 1999, p. 94.

24. Cfr. Boccaccio, *Opere in versi* 1965, *Genealogia Deorum Gentilium*, Lib. XIV, Cap. X, «Nemo - edepol!- sui satis compos assentiet; et longe minus qui viderunt que scripserit soluto stilo in libro *Solitarie vite* et in eo quem titulavit *De remediis ad utramque fortunam*, ut alios plures omittam! In quibus, quicquid in moralis philosophie sinu potest sanctitatis aut perspicacitatis assumi, tanta verborum maiestate percipitur, ut nil plenius, nil onatius, nil maturius, nil denique sanctius ad instructionem mortalium dici queat», p. 968.

25. Cfr. Petrarca, *Prose* 1955, pp. 1170-71 e QUONDAM 2010, in cui si riflette su come la fortuna rinascimentale dell'opera sia dovuta al fatto che Petrarca «inventa e forgia il primo libro-utensile della tradizione classicistica: dal punto di vista argomentativo (le *res*) raccoglie una topica di loci [...]; dal punto di vista linguistico persegue il restauro della *copia verborum*», p. 280.

26. Petrarca, *Prose* 1955, p. 26: «Hunc nempe scribendi morem a Cicerone meo didici: at ipse prius a Platone didicerat». Il richiamo a Platone è qui solo circostanziale: Petrarca non leggeva il greco ma custodiva gelosamente una copia del *Timeo* platonico nella traduzione di Calcidio. Cfr. la voce *Filosofia* curata da E. Fenzi in *Lessico critico petrarchesco* 2016, pp. 126-139.

27. Cfr. TATEO 1995, p. 61.

28. Cfr. TATEO 1965, pp. 14-15 e NOFERI 1962, pp. 236 e sgg.

la scissione psicologica che avviene nell'intimo colloquio fra anima e ragione, tra *potestas* e *voluptas*, secondo un'interpretazione tipicamente medievale dei due autori e in una chiave tematica che solca tutta la produzione petrarchesca.²⁹ L'opera, pure guardando al modello ciceroniano, non assume l'andamento didascalico delle *Tuscolanae*, «perché non doveva proporre la verità sceverandola dall'errore logico, ma doveva fondare le condizioni psicologiche della ricerca, liberandola dalle false credenze che impediscono la stessa vita autonoma dell'anima».³⁰ Se la struttura morfologica è quella tipica di un dialogo fra maestro e allievo, il colloquio non rappresenta semplicemente lo snellimento di un lungo monologo interiore ma propone piuttosto una metafora dell'anima che ragiona con se stessa, modellando un'ideale linea Platone-Agostino-Petrarca del dialogo inteso come soliloquio psicologico.³¹ Nonostante gli espedienti strutturali ripresi da Cicerone, come la presenza di un proemio o la costruzione retorica delle argomentazioni, è piuttosto il rapporto non esclusivamente didascalico che intercorre fra i due interlocutori uno dei motivi principali per cui il *Secretum* può essere considerato un antesignano dei dialoghi umanistici, che guarderanno all'esempio petrarchesco non tanto per la ripresa formale del colloquio interiore, quanto più per le modalità discorsive antidogmatiche con cui la discussione viene condotta. È nota l'avversione di Petrarca nei confronti della dialettica di matrice occamista diffusasi nelle università, che sotto l'egida dell'aristotelismo aveva attribuito alla dialettica un fine definitorio piuttosto che il valore di uno strumento conoscitivo.³² In opposizione a questa pratica, che Petrarca definisce "barbara", le modalità argomentative e interlocutorie del *Secretum* si strutturano come una disputa dove «i personaggi non impersonano tesi, ma vanno alla ricerca della *res ipsa* mediante la critica del *nomen*».³³ Non ci troviamo ancora davanti all'atteggiamento dichiaratamente anti-disputativo e relativistico che si diffonde durante il secolo successivo, e tuttavia occorre notare come l'impre-

29. Cfr. RICO 1974, p. 36 e n., dove si rimanda a un passo di Abelardo delle *Expositio in hexaemeron*, VI, in cui questa concezione appare già chiara: «Quasi ergo aliquis secum loquens se et rationem suam quasi duo constituit cum eam consulit, sicut Boetius in libro De consolatione Philosophiae vel Augustinus in libro Soliloquiorum», in *Patrologia Latina*, CLXXVIII, col. 760.

30. TATEO 1995, p. 62.

31. Tra le possibili fonti di ispirazione all'operazione petrarchesca, in NOFERI 1962, p. 238, n. 2, si suggerisce il *Soliloquium de arrha animae* di Ugo di S. Vittore, che si apre nello stesso tono del *Secretum*: «Loquar secreto animae meae et amica confabulatione exigam ab ea quod scire cupio. Nemo alienus admittetur, sed aperta conscientia soli, verba conferamus. Sic enim nec mihi timor erit occulta quaerere, nec illi pudor respondere», *Patrologia Latina*, CLXXVI. Sull'argomento cfr. anche FENZI 2003, pp. 519-552.

32. Cfr. VASOLI 2007, pp. 13-14.

33. TATEO 1995, p. 70.

sa di rinnovamento culturale portata avanti da Petrarca coinvolga la struttura dialogica intrinsecamente, nell'assetto retorico-argomentativo, permettendo «un intervento più diretto e vario, aperto a possibilità di scandagli in diverse direzioni, a riprese, rotture, variazioni di tono». ³⁴

Di qui l'altro carattere di modernità che spicca nel dialogo petrarchesco, ovvero il tratteggiamento “psicologico” dei due personaggi, che non si presentano medievalmente in quanto simboli o tipologie ma appaiono delineati nelle loro logiche rispettive. Non si tratta, chiaramente, di una vera e propria imitazione del *mos* dei due caratteri, che mantengono la fissità stereotipica dei loro ruoli. Il colloquio si muove però alla ricerca di una verità morale e se ad Agostino è affidato il compito socratico di esortare e rimproverare Francesco affinché acquisti coscienza delle sue contraddizioni, è vero che l'allievo non ha una funzione meramente didascalica, ma contribuisce alla discussione in modo attivo, anche obiettando contro alcune accuse ricevute e difendendo il suo particolare punto di vista. La disputa inoltre non si risolve, scolasticamente, nell'imposizione della *determinatio magistralis*, ma rimane, per così dire, *in bivio*, mostrando anche nella forma dialogica tutto l'interesse di Petrarca verso le nuove possibilità retoriche offerte dallo studio degli oratori latini e in particolare di Cicerone.

Se Petrarca è tra i primi intellettuali in cui ravvisare il tentativo di opporsi alle derive formalistiche della dialettica, l'opera narrativa di Boccaccio conferma il forte radicamento culturale delle pratiche scolastiche nella mentalità medievale, trasponendone letterariamente le forme, i temi, il lessico. Dagli esordi del periodo napoletano fino al *Decameron*, Boccaccio si serve variamente di moduli espressivi di tipo dialettico-dialogico, compiendo, tramite percorsi in parte diversi dall'esempio petrarchesco, dei passi fondamentali per gli esiti morfologici e argomentativi dei dialoghi quattro-cinquecenteschi. A partire dai modelli scolastici, Boccaccio dimostra di mescolare con agilità procedimenti diegetici a tasselli dialogici e disputativi, per arrivare infine a fare del “ragionamento” un elemento chiave all'interno dell'architettura narrativa del *Decameron*. La formazione napoletana di Boccaccio, costituita dalla frequentazione degli ambienti universitari da un lato e della corte angioina dall'altro, gioca un ruolo di prima rilevanza in questa evoluzione. Se infatti l'autore apprende dai modelli scolastici il metodo sistematico delle *disputationes*, la sua cultura si imbeve anche della letteratura d'oltralpe con cui viene in contatto tramite il *milieu* francesizzante ed erudito della corte e della biblioteca di Roberto d'Angiò. ³⁵

34. NOFERI 1962, p. 238.

35. Sulla cultura napoletana trecentesca cfr. SABATINI 1975; per l'influenza di tale ambiente sulla formazione di Boccaccio cfr. DI FRANZA 2011; cfr., inoltre, *Boccaccio e Napoli* 2015.

Recenti studi hanno rintracciato la presenza dei modelli scolastici nell'opera boccacciana, evidenziandone il ricorso, programmatico e strutturante per la progressione diegetica, in opere come il *Filostrato*, l'*Elegia di Madonna Fiammetta*, il *Filocolo*, ma anche nello stesso *Decameron*.³⁶ Il richiamo alle pratiche disputative universitarie e cortesi dà avvio alla narrazione del *Filostrato*, in cui l'io narrante dichiara di aver udito «muovere e disputare» una «quistione» nell'ideale corte d'Amore, costituita da «gentili uomini» e «vaghe donne». La questione iniziale del *Filostrato* è la seguente:

uno giovane ferventemente ama una donna, della quale niun'altra cosa gli è conceduta dalla fortuna se non il poterla alcuna volta vedere, o talvolta di lei ragionare con alcuno, o seco stesso di lei dolcemente pensare. Quale gli è adunque di queste tre cose più diletto?³⁷

Il protagonista sostiene di essersi «mescolato tra' quistionanti» difendendo l'opinione secondo cui sarebbe più dilettevole pensare la donna amata piuttosto che vederla o poterne parlare con qualcuno, tuttavia, l'esperienza gli avrebbe successivamente insegnato con durezza la verità, mostrandogli che errando aveva preso le «armi» della dialettica per difendere una «falsa oppenione». L'uso del lessico disputativo, oltre ad essere qui declinato in chiave tutta amorosa e cortese, viene trasposto letterariamente come esito di una riflessione interiore, che assume una funzione introduttiva e organizzativa nei confronti della narrazione. Un andamento argomentativo caratterizza anche la prosa dell'*Elegia di Madonna Fiammetta*, in cui già Cesare Segre individuava tre tipologie discorsive fondamentali: dialoghi, monologhi e apostrofi.³⁸ La narrazione procede nell'*Elegia* per mezzo di dibattiti che si dimostrano costruiti sul lessico disputativo e intesi dialogicamente, che siano discussioni fra i due amanti, come quella che occupa l'intero capitolo II, o che si tratti di meditazioni interiori in cui la protagonista-narratrice mostra il conflitto di forze psicologiche contrastanti.³⁹

L'opera che più interessa il nostro discorso è tuttavia il *Filocolo* e in particolare il celebre episodio delle “questioni d'amore” che occupa il Libro IV. I tredici quesiti di argomento amoroso si propongono come un momento di sospensione dalla narrazione, fornendo al protagonista una sorta di manualetto erotico con lo scopo di istruirlo sulle differenze tra amore mondano e cristia-

36. Cfr. DI FRANZA 2012.

37. Boccaccio, *Tutte le opere* 1964-1998, *Filostrato*, Vol. II, p. 17.

38. SEGRE 1974, pp. 87-115.

39. DI FRANZA 2008.

no.⁴⁰ L'episodio, che trova un precedente nel capitolo intitolato *De variis iudicis amoris* del *De amore* di Andrea Cappellano, ebbe un successo e una diffusione anche autonomi rispetto al resto dell'opera, venendo tradotto in diverse lingue durante i secoli successivi.⁴¹ Il gioco delle questioni si svolge durante una giornata di festa, in una pausa dalle peripezie del protagonista. Per cercare riparo dalle ore più calde i partecipanti si riuniscono intorno una fontana, su un prato ombreggiato, come ci viene descritto dettagliatamente dall'autore che indugia sui particolari piacevoli della scena.⁴² Qui, perché i ragionamenti iniziati spontaneamente «possano con più ordine procedere», viene proposto di passare il tempo affrontando delle questioni di tipo amoroso, che ogni personaggio della piccola "brigata" proporrà a turno alla regina eletta per moderare la conversazione, Fiammetta. Come nelle opere a cui si è fatto cenno in precedenza, anche in questo caso è evidente la ripresa strutturale dei moduli disputativi delle *quaestiones* giuridico-universitarie, sebbene la struttura fissa con cui si svolgono i quesiti amorosi ricordi quella dei *jocs partis* provenzali.⁴³ Ogni personaggio, infatti, pone una questione a doppia soluzione, direttamente o tramite una breve narrazione, alla quale Fiammetta risponde con un'argomentazione, respinta dal personaggio proponente. A questa confutazione segue la *sententia* finale della regina, che argomenta ancora in favore della sua tesi e contro la risposta fornita dal personaggio. La leggerezza della conversazione e l'intento dilettevole del gioco vengono più volte ribaditi, sia in apertura che in conclusione dell'episodio, a sottolineare il distacco da qualsiasi intento dottrinale e impegnato di un discorso che si vuole invece in armonia con il momento di festa in cui si svolge.⁴⁴

Se la configurazione per questioni risulta essere tipica dei *partimens* provenzali, va certamente sottolineata la funzionalità dell'ambientazione e delle modalità enunciative dell'episodio, secondo Rajna una prima «forma embrio-

40. KIRKHAM 1974.

41. Sulla fortuna dell'episodio cfr. RAJNA 1902, pp. 29-36.

42. Cfr. Boccaccio *Tutte le opere* 1964-1998, *Filocolo*, vol. I, p. 382: «[...] e vennero nel mostrato prato, bellissimo molto d'erbe e di fiori, e pieno di dolce soavità d'odori, dintorno al quale belli e giovani albuscelli erano assai, le cui frondi verdi e folte, dalle quali il luogo era difeso da' raggi del gran pianeta. E nel mezzo d'esso pratello una picciolina fontana chiara e bella era, dintorno alla quale tutti si posero a sedere; e quivi di diverse cose, chi mirando l'acqua chi cogliendo fiori, incominciarono a parlare».

43. La frequentazione degli ambienti angioini deve aver giocato un ruolo fondamentale in quanto, secondo Rajna, le "questioni d'amore" metterebbero in scena le «costumanze napoletane» ma «non indigene» della corte d'Angiò, che si vedono, oltre che nella ripresa dei moduli disputativi franco-provenzali, anche nella pratica di eleggere "Re" e "Regine" durante i giochi, cfr. RAJNA 1902, p. 70.

44. Cfr. GRIMALDI 2015, in *Boccaccio e Napoli* 2015, pp. 217-230.

nale»⁴⁵ del *Decameron*. La situazione cronotopica del Filocolo pare preparatoria rispetto a quella che poi assumerà, nel *Decameron*, un ruolo ben più esteso e rilevante, contenendone in germe alcuni motivi fondamentali: l'allegra brigata, il *locus amoenus*, la pratica discorsiva come momento di regolato diporto. È stato osservato come la cornice del *Decameron* svolga tre funzioni distinte nell'economia della narrazione: scongiurare un pericolo, dare un ordine al susseguirsi delle novelle, ma soprattutto "discutere", dando rilevanza all'elemento colloquiale e orale del racconto e fungendo da «luogo preposto al parlare». ⁴⁶ Boccaccio non si limita dunque a sfruttare gli strumenti dialettici offerti dalle pratiche disputative, ma, nell'ambito della narrazione, apporta un'innovazione centrale per le possibilità espressive della forma-dialogo. Tramite il dispositivo della cornice Boccaccio delinea una dimensione enunciativa che non è più esclusivamente pedagogica ma, al contrario, offre l'immagine di una piccola società radunata a «ragionare insieme» che dunque si configura ordinatamente in quanto tale proprio attraverso l'atto del discutere e del raccontare. La cornice dialogata svolge nel *Decameron* una funzione strutturante e organizzativa nei confronti della materia narrata e fa capo, come era già avvenuto per le raccolte enciclopediche cui si faceva cenno in precedenza, al processo di integrazione di alcuni modelli di origine orientale che sfruttavano il dispositivo di una cornice per disporre più storie in un insieme coerente e per collegare «schemi diegetici, cioè narrativi, e contenuti didattici nella forma del dialogo». ⁴⁷ A questa tradizione appartengono opere di origine araba, persiana, siriana, semitica, come il *Libro dei sette savi*, le *Mille e una notte*, il *Calila e Dimna*, traduzione persiana del primo libro del sanscrito *Pañchatantra*,⁴⁸ le quali penetrarono e si diffusero in Europa grazie a traduzioni e adattamenti in latino o in volgare.⁴⁹ Probabilmente Boccaccio era venuto in contatto con questa tradizione frequentando la ricca biblioteca angioina, sotto la guida di Paolo da Perugia, tanto che qualche traccia se ne può intravedere anche in alcune delle novelle, come ad esempio nella meta-novella di Madonna Oretta (VI,1) che sarebbe tratta dal *Sefer Sha'ashuim*, raccolta ebraica di racconti a sua volta modellata sul *Calila e Dimna*.⁵⁰

45. RAJNA 1902, p. 34. Si ricordi anche che due delle questioni del Filocolo (IV e XIII), entreranno a far parte della congerie narrativa del *Decameron* (rispettivamente in X, 5 e X, 4).

46. Cfr. WETZEL 1989, p. 277.

47. ALFANO 2014, pp. 26-27.

48. L'opera si diffuse tramite la traduzione di Giovanni da Capua, il *Directorium humanae vitae* (XII-XIII sec.).

49. Tra le prime annoveriamo la *Disciplina Clericalis* di Pietro Alfonsi. Su questi aspetti cfr. VARVARO 2004 e PICONE 1988.

50. BÉRARD 2015, in *Boccaccio e Napoli* 2015, pp. 137-150.

L'apporto innovativo dell'opera boccacciana sta però nell'aver slegato la cornice, che ricalcava in genere la topica del dialogo maestro-allievo, da funzioni espressamente didattiche. A differenza anche dello stesso episodio delle questioni amorose del *Filocolo*, la brigata decameroniana non elegge un solo re o regina che presiede alla conversazione in modo unidirezionale. Pure non abbandonando la presenza di un moderatore della discussione, il dialogo narrato nella cornice non si presenta nella forma pedagogica e gerarchizzata dell'insegnamento ma vira piuttosto verso un colloquio *inter pares*.⁵¹ In questo modo l'atto retorico del novellare si mescola alle possibilità espressive dei moduli dialettico-dialogici, riuscendo a mantenere un elegante equilibrio tra la funzione "civilizzatrice" attribuita a queste due pratiche orali e vive, trasponendole in una prosa stilisticamente comica e dottrinalmente disimpegnata.⁵² Il *Decameron* rappresenta dunque un punto di svolta verso la dialogistica umanistico-rinascimentale, sia per la «ripresa del valore 'astrattivo' offerto del *locus amoenus*»,⁵³ sia per la possibilità retorica di affidare la prospettiva della narrazione alla dimensione dell'oralità.⁵⁴ La commistione di schemi diegetici e schemi dialogici del *Decameron* rappresenta, per la storia delle forme-dialogo, un momento fondativo, segnando il progressivo abbandono della forma dualistica e pedagogica in favore di una molteplicità circolare della discussione tra *sodales* che ha il suo scopo in se stessa, nella piacevolezza del colloquio piuttosto che nella ricerca di una verità definitiva. Lo scardinamento delle forme dialogiche scolastico-universitarie operato dalle innovazioni di Petrarca e Boccaccio spiega la natura proteiforme e poligenetica delle morfologie dialogiche che attraversano la cultura di Antico Regime, cui faranno da sostegno, da un lato, l'imitazione dei classici, dall'altro l'apertura dell'argomentazione alle prospettive della narrativa e alla commistione con altri generi e registri stilistici.

1.2 *La riemersione quattrocentesca dei modelli classici*

Gli eredi di Petrarca elessero le forme dialogiche ed epistolari a veicoli privilegiati della comunicazione sociale e letteraria in seno a quel vasto processo di rinnovamento culturale che per almeno due secoli concepì la "rinascita" nel colloquio con gli antichi e nella discussione fra contemporanei.⁵⁵ Proporre

51. Cfr. GUGLIELMINETTI 1989 in *La novella italiana*, 1989, pp. 83-102.

52. Cfr. BRUNI 1990.

53. PRANDI 1999, p. 89.

54. Cfr. ALFANO 2006, pp. 33-119.

55. Cfr. GARIN 1965-1969, p. 140, e ancora dello stesso GARIN 1952, p. XI, dove si specifica che «se la lettera deve essere considerata *velut pars altera dialogi*, l'attenzione si

un'evoluzione lineare e pacifica che porti dalle *Seniles* di Petrarca alla lettera a Vettori di Machiavelli, o dal *Secretum* agli *Asolani*, sarebbe però un «errore di semplificazione storica», ha osservato a ragione Francesco Tateo.⁵⁶ Il panorama del dialogo quattrocentesco, pure apparentemente uniformato sotto l'influenza del modello ciceroniano, si caratterizza per l'eterogeneità dei procedimenti e delle forme, dei toni e delle strutture, per la «libertà dei modi e talvolta la stravaganza degli esiti letterati».⁵⁷ L'impulso a questa varietà proviene dall'esigenza di trovare, sulla scorta dei maestri dell'antichità, nuovi metodi discorsivi atti alla ricerca e all'esposizione della conoscenza, da sostituire all'arido dogmatismo delle logiche tardo-scolastiche. L'avversione contro l'uso "barbaro" della dialettica, che aveva costituito la trama del primo Umanesimo, lentamente trova la strada che porta, nelle scritture dialogiche, dalle agonistiche *disputationes* medievali al civile conversare dei dialoghi cinquecenteschi.⁵⁸ Fra questi due estremi, cronologici e culturali, gli umanisti esplorano le possibilità del discorso nelle sue declinazioni più graduate, mantenendo il gusto polemico della mentalità medievale e aprendo però l'argomentazione al prospettivismo retorico delle *opiniones*, alla relatività delle de-

polarizza sul dialogo; ed in forma di dialogo è in genere il trattato, di argomento morale o politico o filosofico in senso lato, che rispecchia la vita di una umana *res publica* e traduce perfettamente questa collaborazione volta a formare uomini "nobili e liberi", che costituisce l'essenza stessa della *humanitas* rinascimentale».

56. TATEO 1995, p. 61. Certo non si può negare un'assonanza tra alcune tematiche e luoghi comuni che attraversano tutta la tradizione "umanistica" in senso cronologicamente ampio e non riconoscere, ad esempio, in questo brano tratto dal *Theogenius* di Leon Battista Alberti un precedente della lettera al Vettori: «Io mai men solo che quando me truovo in solitudine. Sempre meco stanno uomini periti, eloquentissimi, apresso di quali io posso tradurmi a sera e occuparmi a molta notte ragionando; ché se forse mi diletano e' iocosi e festivi, tutti e' comici, Plauto, Terrenzio, e gli altri ridicoli, Apulegio, Luciano, Marziale e simili facetissimi eccitano in me quanto io voglio riso. Se a me piace intendere cose utilissime a soddisfare alle domestiche necessità, a servarsi senza molestia, molti dotti, quanto io gli richieggo, mi raccontano della agricoltura, e della educazione de' figliuoli, e del costumare e reggere la famiglia, e della ragion delle amicizie, e della amministrazione della republica, cose ottime e approvatissime. Se m'agrada conoscere le cagioni e principi di quanto io vedo vari effetti prodotti della natura, s'io desidero modo a discernere el vero dal falso, el bene dal male, s'io cerco conoscere me stesso e insieme intendere le cose prodotte in vita per indi riconoscere e riverire il padre, ottimo e primo maestro e procuratore di tante maraviglie, non a me mancano i santissimi filosofi, apresso de' quali io d'ora in ora a me stesso satisfacendo me senta divenire più dotto anche e migliore», in Alberti *Opere volgari* 1960-1973, vol. II, p. 74.

57. TATEO 1967, p. 224. Sull'influenza di Cicerone per il dialogo quattrocentesco cfr. MARSH 2014, pp.1-23.

58. Cfr. VASOLI 2007, pp. 9-27.

finizioni. Così temi e valori tradizionali, che ancora avevano caratterizzato le esperienze di Petrarca e Boccaccio, vennero progressivamente depurati da «tecniche e metodi specificamente scolastici» che dovevano essere rifiutati in nome di una «radicale riforma della scuola e dell'educazione delle nuove élites cittadine». ⁵⁹ L'avvento della cultura umanistica coinvolge tutti i campi della conoscenza e favorisce lo sviluppo di nuovi spazi e modalità per le arti discorsive, inscritte filologicamente e filosoficamente in una rinnovata consapevolezza storico-retorica. Di qui il volgere delle forme-dialogo dal dualismo insito nell'*ars docendi* medievale verso la concezione di un'*ars disserendi* basata sì sul *disputandi usum*, ma rifondata dall'eloquenza di Cicerone e Quintiliano, modelli esemplari su cui innestare l'idea di una intera «cultura come dialogo», dove «il colloquio è con gli antichi come con i contemporanei» e dove la forma-dialogo diventa «il modulo espressivo fondamentale che presiede alla vita civile, quello della comune conversazione». ⁶⁰ L'impostazione accademica dei dialoghi ciceroniani forniva agli umanisti l'immagine dell'*urbanitas* e della *libertas* delle discussioni fra l'Arpinate e i suoi contemporanei, proponendo, sullo sfondo gradevole delle ville romane, un indissolubile legame tra le qualità morali dell'individuo, il suo percorso pedagogico e la società in cui queste si dovevano inserire mediante la parola. ⁶¹ Con la ripresa del dialogo antico gli umanisti intendono dunque ripristinare i metodi classici di acquisizione e diffusione del sapere: programma che trova attuazione prima di tutto nella condizione di *sodales* intellettuali, collocati storicamente in una società di cui il dialogo, e con esso tutte quelle forme che afferiscono ad una dimensione dialogica, diventa al contempo proiezione e rappresentazione. La dialogistica quattrocentesca non si limita però all'imitazione pedissequa della prosa ciceroniana, ma si apre alla commistione dei modelli e all'influenza di esempi dissepoliti come quello platonico-simposiaco, anche sulla scorta di Plutarco, Ateneo, Gellio e Macrobio, o come quello rovesciato della drammaticità comica degli opuscoli di Luciano. Le nuove basi retorico-filologiche e il retroterra culturale su cui si innesta la struttura del dialogo, una volta recuperate le morfologie classiche, favoriscono lo sviluppo di una gamma morfologica piuttosto diversificata. Durante i due secoli successivi, di fatto, forme anco-

59. *Ivi*, pp. 24-25.

60. SAPEGNO 1984, pp. 963-964.

61. Cfr. MARSH 2014, che sottolinea come gli interlocutori dei dialoghi ciceroniani fossero «cultivated men of affairs for whom discussion complements activity. In most Cicero's philosophical works, the interlocutors are Cicero himself and his contemporaries, whose experiences and convictions are faithfully depicted. [...] Cicero's dialogues are humanistic because they demonstrate the inseparability of the individual's learning from his role in society», p. 8.

ra tipicamente disputative e dottrinali convivranno con espressioni di matrice più “ragionativa” e piacevole, anche sulla strada di quella commistione di processi logico-dialettici e forme della narrazione di intrattenimento aperta dall’opera boccacciana. Allo stesso modo le istanze pedagogiche e conoscitive del *socraticus mos* continueranno a coesistere con la vocazione centrifuga alla varietà del modello simposiaco e con gli intenti satirico-parodici dell’esempio luciano.⁶² La varietà delle espressioni e degli esiti morfologici, già nei primi dialoghi prodotti durante il XV secolo, lascia emergere un’urgenza espressiva sconosciuta all’impianto allegorico e didascalico dei dialoghi medievali. L’esposizione dialogata del sapere diventa tra Quattro e Cinquecento una vera esigenza letteraria, oltre che una raffinata variazione retorica del trattato, poiché il dialogo si propone come «specchio di una stagione di riflessione corale».⁶³ Tale atteggiamento emerge tramite una progressiva storicizzazione e contestualizzazione del dialogo e dei caratteri che vi vengono rappresentati, così come delle informazioni circostanziali della conversazione, la quale si svolge in tempi e luoghi ben determinati uscendo dai binari astratti della dialogistica medievale per calarsi nella realtà contemporanea.

Il XV secolo si apre, significativamente, con i *Dialogi ad Petrum Histrum* dell’umanista fiorentino Leonardo Bruni, dedicati a Pietro Vergerio di Capodistria. Sulla scia della scuola di Petrarca e Coluccio Salutati, i *Dialogi* inaugurano il ritorno del modello ciceroniano e offrono per la prima volta un dialogo narrativo, spiccatamente retorico e ricco di “costumi”.⁶⁴ I disputanti sono Coluccio Salutati, Niccolò Niccoli, Roberto de’ Rossi e lo stesso Bruni, personaggi storici e contemporanei che discutono nel corso di due giornate. La disputa avviene sullo sfondo di una scena spaziale e cronologica determinata, ossia la Firenze del 1401, durante le festività Pasquali. Con la novità di tali soluzioni stilistiche, i *Dialogi* preludono alla profonda riforma dei modi della discussione intellettuale e della comunicazione letteraria suscitata dalla reale esigenza di inventare una diversa impostazione retorico-espositiva del discorso argomenta-

62. Cfr. GARIN 1957, p. 103: «L’educazione umanistica, del resto, non limitò mai il colloquio agli antichi, né mai identificò i classici semplicemente con i greci e romani; tenne soltanto fede al principio che l’uomo si educa ponendolo a contatto con gli uomini, con la sua storia, perché dal “tesoro” della memoria, nel colloquio con gli altri, nel confronto con parole precise, non false né banali, la mente è quasi costretta a ritrovar se stessa, a prender posizione, a dire parole proprie e precise».

63. Cfr. *Rinascimento* 2016, p. 23.

64. Cfr. FUBINI 1992, p. 1066, dove si sottolinea la ripresa, da parte di Bruni, delle istanze di rinnovamento per la prima volta proposte nel *Secretum* di Petrarca. Ma su questo cfr. anche MARSH 2014 pp. 24 e sgg., che insiste sulla predominanza del modello ciceroniano all’interno dell’operazione dialogica dell’umanista fiorentino.

tivo rispetto alle pratiche disputative delle generazioni precedenti.⁶⁵ La celebre esortazione alla *disputatio* pronunciata dal Salutati personaggio nei confronti dei due giovani discepoli ne è un'emblematica manifestazione:

Nam quid est, per deos immortales, quod ad res subtiles cognoscendas atque discutiendas plus valere possit quam disputatio, ubi rem in medio positam velut oculi plures undique speculantur, ut in ea nihil sit quod subterfugere, nihil quod latere, nihil quod valeat omnium frustrari intuitum? Quid est quod animum fessum atque labefactum et haec studia longitudine otii et assiduitate lectionis plerumque fastientem magis reparet atque redinfret quam sermones in corona coetuque agitati, ubi vel gloria, si alios superaveris, vel pudore, si superatus sis, ad legendum atque perdiscendum vehementer incenderis? Quid est quod ingenium magis acuat, quid quod illud callidius versutiusque reddat quam disputatio, cum ibi necesse sit ut momento temporis ad rem se applicet, indeque se reflectat, discurrat, colligat, concludat?⁶⁶

Il distacco dai metodi scolastici, in particolare polemica col terminismo di matrice occamista diffusosi a Firenze in quegli anni,⁶⁷ è ravvisabile nella ripresa tematica e strutturale del *De oratore* di Cicerone, aperto similmente da un elogio dell'arte oratoria come strada di accesso alla conoscenza, che Bruni riprende e adatta alle istanze di rinnovamento sottese al discorso dei *Dialogi*. Il luogo citato è famoso, ma ci permette di sottolineare come tale invocazione sia funzionale alla celebrazione dell'immagine del cenacolo umanistico, luogo deputato alla vita civile e alla discussione comune fra i nuovi intellettuali emergenti.⁶⁸ Il modello ciceroniano della discussione in *utramque partem* non priva la disputa bruniana di una certa tensione polemica, in cui l'opposizione di opinioni contrastanti, così come la stessa ritrattazione del Niccoli sulla questione delle tre corone, assume i toni di una vera controversia. Questa, tuttavia, pare piuttosto finalizzata all'esposizione di argomentazioni retoricamente costruite

65. Sull'esortazione iniziale alla disputa come "necessità" del dialogo cfr. TATEO 1967, pp. 236-237: «I *Dialogi* del Bruni sono veramente una estrema esemplificazione della necessità della discussione, intesa in senso umanistico come mezzo per riempire l'*otium* e sviluppare gli umani contatti fra uomini magnanimi e dotti: e il personaggio del Salutati non è, certo, scelto a caso a dirigere l'incontro».

66. Bruni, *Dialogi* 1994, pp. 237-238. 8.

67. Cfr. GARIN 2009, in *Interpretazioni* 2009, pp. 45-70.

68. Cfr. DE CAPRIO 1982, p. 806: «Si comprende allora come il passo del Bruni, per la sua rilevanza teorica, potrà essere incluso, già ai primi del Cinquecento, nel *corpus* delle citazioni dai testi canonici sul problema del valore conoscitivo della disputa».

che al raggiungimento di soluzioni dimostrative, tanto che i *Dialogi* sono stati perlopiù interpretati come una raffinata esercitazione dialettica sui moduli del *Sic et non*, nonostante la rappresentazione storicizzata dei personaggi e delle loro argomentazioni.⁶⁹ L'intento informativo della stesura del dialogo è del resto dichiarato nella lettera dedicatoria a Vergerio, dove Brunì sostiene di aver riportato per iscritto una discussione realmente avvenuta a cui il dedicatario non aveva potuto assistere, insistendo sul carattere realistico con cui i personaggi e la discussione sono stati riprodotti.⁷⁰ La sentenza finale della disputa è inoltre espressamente rimessa al destinatario dei dialoghi, «quantum vero in ea re profecerimus, tuum erit iudicium»,⁷¹ quasi a dare conto della sostanza fluida e non definitiva delle tesi assunte nel corso delle due giornate di discussione. La controversia riportata da Brunì, seguendo il modulo ciceroniano, si presenta sotto forma di una disputa fra maestro e discepoli ma contiene la sua soluzione implicitamente, spostando l'accento dalla *determinatio* finale delle questioni affrontate alla discussione *tout court*, rappresentata retoricamente all'interno di un testo che si vuole già squisitamente letterario.

Su queste stesse premesse operò Poggio Bracciolini, a cui gli studiosi riconoscono il merito di avere per primo sfruttato le possibilità della forma-dialogo all'interno di un «extended literary program» e di averlo preferito alla raccolta epistolare come fondamento della sua reputazione letteraria.⁷² Dal *De avaritia* (1428-1429) fino al *De varietate fortuna* (1448) e all'*Historia disceptativa tripartita convivalis* (1450), Bracciolini copre alcune classiche questioni di ordine etico e morale: l'uso del denaro, il prendere moglie, la vita del principe e quella

69. Cfr. GARIN 1960b, p. 192: «Nei dialoghi del Brunì, e nelle argomentazioni che vi si incontrano, è certo rispecchiato un complesso di giudizi e posizioni reali; eppure il fulcro è una esercitazione retorica *sic et non*; un esempio vistoso di quella 'dialettica' che gli 'antichi' opponevano ai 'moderni', disputa pro e contro, duplici discorsi, argomentazioni persuasive valide sul terreno 'morale', di fronte alle tecniche logiche della dimostrazione e confutazione condotte sul terreno rigorosamente 'formale'». Cfr. anche VASOLI 2007, p. 24.

70. Cfr. Brunì, *Dialogi*, 1994, p. 236, §: «Nos autem disputationem illam in hoc libro tibi descriptam misimus, ut tu, licet absens, commodis nostris aliqua ex parte fruaris; in quo id maxime conati sumus, ut morem utriusque diligentissime servaremus». Le interpretazioni sulla corrispondenza tra i caratteri rappresentati e il loro realismo storico sono state diverse, in particolare per quanto riguarda il personaggio Salutati, che, secondo alcuni studiosi, presenta dei tratti inverosimili. Ciò induce a posticipare la datazione del dialogo dopo la morte di Coluccio, altra questione molto dibattuta, e secondariamente a riconoscere un intento realmente polemico nei confronti della generazione precedente, qui mascherato dalla finzione del dialogismo. Cfr. QUINT 1985 e TROVATO 1985, p. 272.

71. *Ibidem*.

72. MARSH 2014, p. 38, così anche PRANDI 1999, p.188, che gli attribuisce «la diffusione di tale genere nel Quattrocento».

del letterato, il concetto di nobiltà. Il nucleo argomentativo dei dialoghi braccioliniani si struttura perlopiù nell'opposizione tra due tesi espresse secondo il procedimento dell'*oratio continua*, a volte variata con un più serrato scambio di battute. Il modello ciceroniano emerge soprattutto nel ricorso sistematico alle cornici narrative, in cui è tuttavia ravvisabile la cura di Bracciolini nel costruire e diversificare l'impostazione cronotopica dell'incontro fra gli interlocutori, sempre presentato in chiave storico-realistica.⁷³ Tale configurazione formale concede particolare importanza alla rappresentazione retorica dei personaggi, per cui la raffigurazione del discorso e dell'*elocutio* specifica dei diversi interlocutori costituisce il fondamento della disputa stessa. Se questa ricercatezza appare ancora improntata alla messa in scena di «*tipi psicologici*», che sono «la traduzione letteraria e simbolica di altrettante *posizioni* mentali»,⁷⁴ tuttavia la dimensione umana emerge nella coerenza psicologica e filosofica tra i tipi rappresentati e le argomentazioni da loro adottate. Tateo ha indicato ad esempio il ricorso modulare, nel corso del Quattrocento, alla figura di Niccolò Niccoli, che è presente nei *Dialogi* di Leonardo Bruni, in diversi dialoghi di Poggio e nel *De voluptate* di Lorenzo Valla, al quale è in genere assegnato il compito di rappresentare lo spirito dell'anticonformismo e della *vis polemica*.⁷⁵ Che gli interlocutori dialogici vengano investiti di una certa carica drammatica, rispetto alle scritture disputative medievali, lo si può rilevare anche dal dialogo interiore della terza facezia braccioliniana, dove si racconta, con il lessico e i toni propri dello scolasticismo, l'inutile e prolissa logomachia mattutina tra “pigrizia” e “solerzia” nella mente di un adolescente che, in questo modo, finisce con l'alzarsi sempre tardi:

Bonacius, adolescens facetus ex familia Guasorum, dum essemus Constantiae, admodum tarde surgebat e lecto. Cum socii eam tarditatem culparent, quidnam tamdiu in lecto ageret percunctarentur, subridens respondit: «Litigantes disceptantesque ausculto. Adsunt enim mane mihi e vestigio cum expergisor duae habitu muliebri, Sollicitudo videlicet et Pigritia: quarum altera surgere hortatur et aliquod operis agere, neque diem in lecto terere: altera, priorem increpans, quiescendum asserit, et propter frigoris vim in calore lecti permanendum indulgendumque corporis quieti, neque semper laboribus vacandum. Prior insuper rationes suas tuetur. Ita ut, cum diutius disputent atque altercentur, ego, tanquam aequus iudex,

73. Cfr. TATEO 1967, p. 252.

74. *Ivi*, p. 253.

75. *Ivi*, p. 271 e n. 35.

nullam in partem declinans, audio disputantes, expectans quoad sint sententia concordēs. Hoc fit ut surgam tardius, expectans litis finem».⁷⁶

Franco Pignatti, in un recente studio su dialoghi e dialogismi quattro-cinquecenteschi,⁷⁷ ha evidenziato come le due figure di *Sollicitudo* e *Pigritia* non rispondano a criteri allegorico-realistici medievali, ma siano presentate piuttosto come vere e proprie *dramatis personae*, chiamate a sostenere le due diverse tesi sulla scena del teatro mentale dell'*adulescens facetus*, che non è giudice della disputa ma suo spettatore. La prospettiva arguta del modulo *faceto* pervade tutta la produzione dialogica di Bracciolini, che rifiuta conclusioni brusche ed univoche se non quando, laddove l'argomento morale lo richieda, lascia intendere implicitamente il vero e il falso della questione. Ne emerge il quadro di una parola costruita eloquentemente, capace di dominare l'argomentazione nelle diverse situazioni discorsive e di separare l'esistenza di una verità assoluta da prerogative etiche individuali, pure rappresentate, nelle loro diverse angolazioni, dai personaggi dialoganti. Secondo la nuova prospettiva umanistica, improntata sulle retoriche classiche, il discorso dialettico abbandona le pretese epistemologiche del sillogismo per divenire strumento privilegiato con cui «scrutare il mondo nelle sue varie apparenze».⁷⁸ La forma-dialogo, una volta recuperato il modello ciceroniano, offre quindi a Bracciolini la duplice possibilità di ritrarre il circuito sociale dell'intellettuale umanista ma anche di farsene scudo, procurandosi una sorta di «literary immunity for the discussion of controversial topics»⁷⁹ all'interno dello spazio discorsivo ozioso e disimpegnato del cenacolo.

Inserendosi nel viatico dell'imitazione ciceroniana aperto da Bruni e perseguito da Poggio Bracciolini, Lorenzo Valla compie una fondamentale svolta verso la retoricizzazione della dialettica e, con essa, delle forme-dialogo. Trattati come il *De libero arbitrio* (1439), il *De professione religiosorum* (1442) e il *De vero falsoque bono* (1431-1441), sebbene tramite soluzioni espositive variegiate, propongono uno schema legato alle dispute di tipo dottrinale incorporando però i nuovi modi della riflessione umanistica. I primi due dialoghi sono di carattere misto e presentano una cornice diegetica a cui segue l'interlocuzio-

76. Bracciolini, *Facetiae* 1995. Il testo è consultabile *on line* su *Biblioteca italiana*, all'indirizzo <http://www.bibliotecaitaliana.it/testo/bibit001358>.

77. PIGNATTI 2015, pp. 27-37.

78. TATEO 1967, p. 275. Di questi temi, e in particolare della retorica umanistica in rapporto ai modelli classici, si è recentemente occupata Elisa Bacchi nella tesi di dottorato *Tra Atene e Roma: sulle tracce della retorica umanistica*, Università di Pisa - Universiteit Gent, 2021.

79. MARSH 2014, p. 54.

ne vera e propria, ridotta ad un serrato scambio fra due personaggi. Il *De vero falsoque bono* è invece completamente diegetico e segue l'impostazione tripartita del *De finibus*, sia nel numero di personaggi sia nella struttura della conversazione: ai singoli interventi è lasciato ampio spazio per argomentazioni distese, retoricamente organizzate secondo le regole della *dispositio*. La varietà di scelta tra le soluzioni diegetiche, mimetiche e miste non sembra essere un elemento discriminante per la comprensione del carattere profondamente innovativo dei dialoghi di Valla, che va piuttosto ricercato nell'applicazione, in forma di dialogo, della *methodus* dialettico-retorica formulata nelle *Dialecticae disputationes*.⁸⁰ In queste viene teorizzato uno spostamento prospettico ed epistemico tale per cui il luogo preposto alla conoscenza non è più lo studio metafisico degli enti universali, ma l'apprendimento storicamente determinato del particolare e la sua dimostrazione retorica, ossia probabile e persuasiva. Il *modus philosophandi* valliano si annuncia programmaticamente impostato su basi retorico-filologiche piuttosto che logico-filosofiche. Tale processo è senz'altro favorito dalla riscoperta dell'*Institutio* di Quintiliano, che permette a Valla di operare una commistione tra dialettica ed eloquenza, ora chiamate a cooperare nel reperimento e nell'esposizione della verità. Non si tratta della sostituzione di una disciplina all'altra, né della loro una fusione, quanto piuttosto di un riconoscimento di cittadinanza dell'arte oratoria all'interno del sistema logico-dialettico:

con il conforto di Quintiliano Lorenzo Valla aveva interpretato Aristotele nel senso di una necessaria connessione fra dialettica e retorica, considerando la prima come *ratio disserendi* che non si distingue dalla logica (*rationalis scientia*) ridotta a *sermo*, e facendo della seconda semplicemente la forma persuasiva di un sillogismo correttamente applicato in modo da non dare adito ad equivoci e a sottintesi.⁸¹

La riforma dei procedimenti dialettici si riflette nella morfologia sostanzialmente 'aperta' in cui si presentano i dialoghi valliani, i quali si inseriscono pie-

80. cfr. TATEO 1989, p. 70, dove lo studioso osserva che le modalità mimetiche o diegetiche di esposizione possono essere eguagliate, già a quest'altezza, a «meri strumenti tecnici».

81. TATEO 1995, p. 60; un'analisi dettagliata di tali aspetti si trova nel secondo capitolo di VASOLI 2007, pp. 28-77: «La capacità di adattare concretamente i modi del discorso alle esigenze di un uditorio mutevole e diverso, secondo i fini e le necessità che si perseguono, sta appunto principalmente nell'uso adeguato di questi principi della dimostrazione logica, ma che, usati con giusta misura e cautela, completano il comune "edificio" logico-retorico cui l'arte oratoria saprà ancora aggiungere le grazie dell'eleganza formale», p. 73.

namente nell'orizzonte filosofico appena sintetizzato. Tanto nel *De professione religiosorum*, dove Valla personaggio disputa aspramente con un rappresentante ecclesiastico piuttosto ottuso, che nel *De vero falsoque bono*, l'argomentazione appare tutta concentrata nell'affermare i valori umanistici del contegno, dell'armonia, della grazia, del *decorum*. Viene meno ogni ambizione apodittica a favore di un discorso concepito, sotto ogni aspetto, nel segno della *medietas*. Si spiega dunque perché la morfologia dialogata funga da specchio alle concrete finalità conoscitive assegnate da Valla alla sua filosofia filologico-retorica, nonché alla necessaria pratica sociale e storicamente attualizzata di quest'ultima.

Sulla crisi delle istituzioni logiche tradizionali e sul ruolo del pensiero di Lorenzo Valla si tornerà più distesamente nel prossimo capitolo, concentrando ora l'attenzione sull'espansione dei modelli morfologici disponibili durante il XV secolo. Gli ultimi decenni del '400 si caratterizzano, da questo punto di vista, per il superamento delle possibilità offerte dal modello ciceroniano, allargandosi verso la ricezione di suggestioni neoplatoniche, che trovano la loro fonte nel cenacolo mediceo e ficiniano dove operava il Cristoforo Landino delle *Disputationes Camaldulenses*, e lucianee, tramite il processo di inclusione dello stile teatrale e comico-satirico degli opuscoli del samosatense da parte di autori come Leon Battista Alberti e Giovanni Pontano. Il modello dialogico luciano gioca un ruolo fondamentale nelle opere di questi autori e si diffonde nella penisola soprattutto a partire dagli anni '30 del secolo con le prime traduzioni. Il recupero di Luciano non si può dire particolarmente produttivo sul piano delle morfologie, tenendo anche in considerazione il fatto che la sua ricezione avviene, salvo rare eccezioni, soprattutto fuori d'Italia, dove invece la linea platonico-ciceroniana resta predominante.⁸² Esso rappresenta però la spinta propulsiva all'ibridazione tra argomentazione, narrazione e registro comico-mediano che era stata inaugurata dai "ragionamenti" boccacciani e tradotta in termini umanistici e faceti fin dalle prove di Bracciolini. Luciano godeva di una reputazione oscillante fra gli umanisti, che da un lato ne lodavano l'ingegnosità e la forza espressiva e dall'altro lo consideravano, sulla scorta del giudizio di Lattanzio, come colui che aveva deriso senza discernimento tanto gli uomini quanto gli dèi.⁸³ Senza entrare nello specifico della fortuna di Luciano in Italia, per il nostro discorso sarà sufficiente osservare che la compresenza e il sovrapporsi dei modelli classici, greci e latini, si riflette nella sostanziale intercambiabilità dei modi drammatici e diegetici: nonostante la pervasività di

82. Il riferimento è chiaramente ai *Colloquia* di Erasmo. Fra i dialoghi di ispirazione luciana e oltremondana di Alberti verrà stampato solo il *Momus*, nel 1520.

83. Sulla fortuna di Luciano fra XV e XVI secolo cfr. almeno GERI 2012, pp. 28 e sgg.

una matrice ancora fortemente ciceroniana, il dialogo assume nel corso del XV secolo il caratteristico polimorfismo che dominerà la stagione rinascimentale. D'altra parte, autori come Alberti e Pontano approfondiscono in particolare modo, pur con intenti diversi, le potenzialità rappresentative e sceniche del testo dialogico, sfruttando l'affinamento delle tecniche retorico-argomentative alla ricerca di un maggiore effetto di realismo.

Le istanze riformatrici della generazione di Bruni erano state sostenute dall'immissione nei circoli eruditi di nuove retoriche, in particolare quella di Quintiliano, che dava particolare rilevanza alla rappresentazione etica e morale della *persona loquens* all'interno del discorso oratorio. La sistematica adesione a taluni simboli, inoltre, come quello del convito filosofico o del mondo infernale, permetteva l'agile passaggio da momenti di speculazione filosofica a situazioni comiche e parodiche grazie alla commistione di generi e registri. Queste influenze, le riflessioni sulle arti sermocinali e sulla lingua, i nuovi modelli da imitare, permettono a Leon Battista Alberti di proporre dialoghi in lingua vernacolare che non rinunciano, però, ad ambizioni etiche e morali, e, viceversa, di declinare la dialogistica in latino sui versanti più piacevoli e motteggiati del linguaggio comico. Fra i dialoghi in volgare vale la pena di soffermarsi almeno sui *Libri della famiglia*, dialogo misto in quattro libri redatto fra il 1431 e il 1437 che assume, sul modello delle *Tuscolanae disputationes*, il «ritmo tematico e la forma espositiva dei trattati sull'educazione»,⁸⁴ alternando alla cornice narrativa diversi dialoghi drammatici a coppie di due personaggi fra Lionardo, Adovardo, Battista e Giannozzo. In realtà, però, ogni libro affida la trattazione di un particolare argomento a un interlocutore principale verso cui l'*opponens* fa da lieve contrappunto, eccezion fatta per lo scambio più vivace tra Lionardo e Battista sul tema amoroso che apre il secondo libro ma che non inficia l'accordo finale in positivo del dibattito. L'intento pedagogico del dialogo, oltre ad emergere dalla scelta linguistica,⁸⁵ viene esplicitato anche nella giustificazione della *dispositio* degli argomenti e delle modalità argomentative: nell'interlocuzione tra Battista e Lionardo si rimanda esplicitamente all'«altro ordine» e all'«altro piacevolissimo modo» degli antichi, ossia quello oratorio, riferendosi alla diversa duttilità di un discorso retorico rispetto alle oscure argomentazioni della dialettica tradizionale.⁸⁶ Questo tipo di trattazione dialo-

84. TATEO 1989, p. 70.

85. L'uso del volgare è giustificato dal carattere volutamente «divulgativo» dell'opera, descritto nel *Proemio* al Libro III.

86. Cfr. TATEO 1967, p. 283: «La differenza, qui riportata ad una distinzione stilistica, riflette evidentemente la differenza comunemente accolta dagli umanisti fra il discorso dialettico e quello retorico, in altri termini «artistico», privo di sottigliezze e ricco di umana piacevolezza».

gata trova nel rapporto tra i caratteri messi in scena e le corrispettive opinioni uno degli aspetti più originali, in quanto ambisce a dare una rappresentazione antropologicamente fedele dei diversi atteggiamenti mentali che possono coesistere su una determinata questione mantenendo, ciascuno, il proprio grado di verità e ragionevolezza. Ciò non si traduce, nei *Libri della famiglia*, nell'abbandono del diverbio o della *vis* polemica ma piuttosto nella possibilità di procedere per smussamenti e adeguamenti del pensiero. Gli interlocutori arrivano finanche a sostenere tesi che non condividono pur di mettere in atto l'uso civile ed eletto, ma familiare e amicale, della disputa come modo «per non stare tra gli amici ozioso e muto», dichiara Lionardo in risposta a Battista nel *secondo* libro: «io ora dimando, ora rispondo difendendo il contrario di quello che gli altri dicono». ⁸⁷ O ancora, nel *Theogenius*:

Adunque, quanto le vediamo varie e volubile le cose della fortuna, elle non sono tali che noi possiamo affermarle da natura buone o non buone, quale mutata la opinione e iudizio tanto e in sì diversa parte variano. Conviensi pertanto moderare e bene instituire nostre oppinioni e sentenza, ove molte cose a noi forse paiono utili qual sono disutili, e stimiamo cose non poche gravi essere e moleste quali certo sono levissime e facillime. E a potere questo m'occorreno infinite sentenze, bellissimi detti da' savi antiqui filosofi e ottimi poeti, cose ritrassinate quasi da tutti li scrittori, tale ch'io non so donde incominciare. Ma piacemi in prima investighiamo le cose estrinseche e proprie della fortuna, quale stimo certo comprenderemo ch'elle sono e buone in sé e non buone quanto noi a noi le riceveremo ed estimeremo. E insieme vederemo le cose aggiunte a noi non però molto avere in buona o in mala parte forza. Ultimo, non dubito a noi rimarrà persuaso solo in noi essere qualunque cosa vero sia o buona o non buona, e pertanto niuno potere cosa alcuna di male ricevere da altri che da sé stessi. ⁸⁸

Alberti si serve della piacevolezza, la «iocundità», del discorso retorico, per dare una rappresentazione critica e problematica del mondo visto nella mutevolezza di una realtà in crisi. Da qui la necessità di raffigurare, nel dialogo, le opinioni inserite nella concretezza della dimensione politica, civile ed eco-

87. Alberti, *Opere volgari* 1960-1973, vol. I, p. 83. Sulla possibilità di sostenere posizioni dissonanti per il puro gusto della discussione cfr. più oltre, a p. 87, ciò che sostiene Lionardo: «se io forse dicessi cosa da voi dottissimi non lodata, dirolla non tanto perché a me paia dire il vero, quanto per essercitarmi [...] per conferire sempre fu licito difendere qualunque opinione per falso ch'ella fusse».

88. *Ivi*, vol. II, pp. 61-62.

nomica della sfera umana.⁸⁹ A questa funzione etica e poetica dei caratteri chiamati a interloquire su uno sfondo marcatamente conviviale, si ispirerà larga parte della dialogistica cinquecentesca, dalla trasposizione sul piano della cultura di corte di Baldassarre Castiglione al relativismo tutto “umano” dei dialoghi di Sperone Speroni, ma si potrebbe arrivare, seguendo questa linea genetica, fino alle *Operette morali* di Leopardi. Prima ancora della piena maturità del classicismo volgare, gli umanisti sentirono fortemente l’esigenza di rappresentare la *sodalitas* intellettuale dei loro cenacoli sul piano delle forme letterarie. Il dialogo si era prestato agevolmente a divenire una delle dirette emanazioni discorsive di tale istituzione, e, allo stesso tempo, a rappresentarne una proiezione letteraria:

attraverso il dialogo l’istituto-cenacolo diffonde all’esterno un’immagine di sé che si pone come limite al quale tendere, strumento ideologico di lettura della *sodalitas* da parte dei protagonisti ed elemento di trasformazione della stessa tipologia aggregativa.⁹⁰

Lo spirito dialogico è fondamento del sodalizio letterario che a sua volta si esprime sulla pagina tramite una parola messa in relazione, con gli uomini e col mondo. Si spiega anche così il fatto che tra le forme offerte dalla letteratura antica quella del banchetto conviviale torni ad emergere nel XV secolo proprio in quest’ottica, tramite la ripresa dei conviti di Senofonte e Platone e della tradizione enciclopedico-conviviale codificata dalle opere di Plutarco, Ateneo e Macrobio. Queste, pure nei loro diversi gradi di *licentia* tra la libertà sfrenata del banchetto e l’uso regolatore della parola filosofica, presentavano alcune caratteristiche comuni, come l’unione dell’intento pedagogico alla situazione piacevole del momento simposiale, la libertà nella scelta degli argomenti e la loro varietà, e, dal punto di vista della morfologia dialogica, la molteplicità delle voci e delle opinioni messe in scena. La situazione conviviale offre agli umanisti la possibilità di autorappresentarsi, ma anche quella di ricorrere implicitamente a una modalità anti-disputativa della discussione: «laboratoire privilégié de la profusion et de la diversité, le dispositif symposiaque est

89. Cfr. CACCIARI 2019, p. 56: «Leon Battista dà la voce più potente a contraddizioni e conflitti che appartengono alla trama più profonda ed essenziale di tutta questa età. Essenziale comprendere che non si tratta di superficiali contraddizioni o di una semplice varietà di voci e caratteri; filologia significa *voleersi esprimere, voler comunicare*; comunicare è possibile soltanto conoscendo l’interlocutore, “*quis es, tu, homo?*” (Plauto, *Amphitruo*, IV, 2); fedeltà al testo implica realismo antropologico».

90. DE CAPRIO 1982, p. 802.

aussi une forme ouverte; il libère un discours excentrique qui ne cherche pas à uniformiser ni totaliser la multiplicité de ses éléments». ⁹¹ Il discorso messo in scena durante o a seguito di un banchetto permette, in altre parole, di declinare il pensiero umano nelle molteplici *personae* del dialogo rappresentando una situazione sociale che richiede particolari competenze discorsive: l'ambientazione conviviale del dialogo, dunque, si configura e si manifesta nella ripresa umanistica sia in quanto forma, sia in quanto simbolo, definendo quelli che saranno alcuni punti cardine della grande dialogistica primo-cinquecentesca. Nel XV secolo le possibilità espressive tramandate dai *convivia* dell'antichità, comprese quelle della tradizione satirica, vengono rimodulate e adattate alle necessità retorico-rappresentative degli umanisti, tanto che una delle espressioni contemporanee più originali di tale tipologia dialogica, i *Convivia mediolanensia* di Francesco Filelfo, «lungi dall'essere, com'egli dava ad intendere, la ripresa di un antico costume intellettuale, rappresentava l'esigenza di legare l'impresa letteraria alla consuetudine dell'eletta vita associata», ⁹² riportando le disinvolte conversazioni dell'*élite* intellettuale della signoria viscontea.

Diverso il caso delle *Intercenales* di Leon Battista Alberti, dove nella cornice conviviale si inseriscono scenette dialogiche, novelle e favole alla maniera di Luciano, in cui pure nella dimensione dichiaratamente oziosa e privata dei «parvos libellos, quo inter cenas et pocula commodius possent perlegi», le intenzioni sono di tipo principalmente moraleggiante, nel tentativo di persuadere alla virtù, «per risum atque hilaritatem». ⁹³ La *poikilia* che domina il discorso simposiaco, contaminata dalle influenze satirico-menippee e dal rovesciamento parodico attuato dal Luciano dei *Lapiti*, si presta a divenire un elemento dominante nelle possibilità retoriche e argomentative che la forma-dialogo forniva agli umanisti, arricchendosi di un umorismo ironico e satirico, della commistione di linguaggio filosofico e registro comico. La prosa luciana, inoltre, si caratterizzava per una particolare espressività stilistica che conferiva ai testi forte teatralità. Così all'imitazione delle indicazioni cronotopiche dei diversi opuscoli lucianei, il convito, la taverna, l'ambientazione infernale e quella celestiale, si aggiungeva la suggestione di poter piegare e adattare il discorso dialogico-argomentativo alle situazioni e alle *personae* messe in scena. Si tratta di un allargamento del concetto di *decorum* che, nel corso del secolo successivo, diventerà sempre più pregnante. Lo stesso Erasmo, che pure si muoveva all'interno di una concezione della letteratura in netta opposizione a

91. JEANNERET 1987, p. 164.

92. TATEO 1967, p. 233.

93. Alberti, *Intercenales* 2003, p. 2.

quella degli umanisti italiani,⁹⁴ esaltava i dialoghi lucianeï, e qui in particolare il *Toxaris*, proprio per questo aspetto:

Neque minus tamen iucundus quam frugifer futurus est, si quis modo decorum observet, quod in personis situm est. Nam Mnesippi Graeci sermo quam totus Graecanicum quiddamsapit! Comis, facetus, festivus. Contra Toxaridis Scythae oratio quam tota Scythicum quiddam spirat! Simplex, incondita, aspera, sedula, seria, fortis.⁹⁵

Già Pontano però, nel *De sermone* (1499), indicava Luciano fra i greci, ma soprattutto Boccaccio fra i volgari, come modelli pratici della sua particolare nozione di *facetudo*, che in una situazione piacevole doveva esplicarsi principalmente nella narrazione di *fabellae*, poiché in queste era concessa massima libertà al gioco dell'invenzione e all'ornamento retorico, elementi necessari al diletto degli ascoltatori:

suntque omnino comitate praediti enarratores iucundissimi et in conviviis et in circulis colloctionibusque sive inter paucos sive inter multos. Qua quidem e re Ioannes Boccatus maximam sibi laudem, apud doctos pariter atque indoctos homines, comparavit centum illis conscribendis fabulis, quae hodie in hominum versantur manibus. Hoc idem Graece conatus est Lucianus.⁹⁶

Pontano si dimostra attentissimo, nella riflessione teorica come negli scritti dialogici, agli aspetti della parola in ogni sua forma: dalla minuzia grammaticale alla discussione di problemi stilistici. La straordinaria cura nei confronti del linguaggio traspare dalla pragmatica imitazione di stili e registri linguistici, sfruttati al fine di raggiungere un sostanziale sincretismo tra unità "verbalì" e "tematiche", al di là della forte varietà delle possibili combinazioni strutturali e tonali.⁹⁷ Gli studiosi tendono a separare i dialoghi più marcatamente lucia-

94. Si ricordi l'avversione di Erasmo nei confronti dell'edonismo formalistico di Pontano e in generale degli imitatori italiani di Cicerone, espressa chiaramente nel *Ciceronianus* e in diverse lettere. Cfr. BAUSI 2007, p. 240.

95. Erasmo, *Opera omnia* 1969, I-1, pp. 423-425.

96. Pontano, *De sermone* 1954, I, 10, 4.

97. MARSH 2014, p. 109 ma anche MARIOTTI 1947, dove leggiamo: «In questo ambiente di discussioni accademiche, che dal franco interesse per la vita morale e politica del tempo è arricchito agli occhi dell'artista di possibilità comiche o satiriche, il Pontano ha, per così dire, situato il suo maggiore esperimento di prosa letteraria: egli si è proposto (e appunto qui sta la più profonda unità dei dialoghi) di dar vita artisticamente concreta ai suoi problemi e alle sue convinzioni dottrinarie. [...] nei dialoghi il diverso materiale

nei e comici del primo periodo, *Charon* (1467-1470), *Asinus* (1488-1492), maggiormente votati alla drammatizzazione, rispetto all'ascendenza ciceroniana e trattatistica dei dialoghi più tardi, *Antonius* (1482-1490), *Actius* (1495-1499), *Aegidius* (1501), volti principalmente a rappresentare gli ambienti e le elette conversazioni dell'accademia napoletana.⁹⁸ L'immagine di quest'ultima è tuttavia sempre presente, ora esplicitamente, ora inglobata nella finzione dialogica, a garantire la sostanziale unità del progetto. Lo sforzo sintetico dell'umanista partenopeo sta infatti nella creazione di un esteso programma culturale, il cui esito finale è una competenza oratoria eloquente e *apta*, teorizzata nel tardo trattato *De sermone*, in grado di rappresentare di situazione in situazione il vincolo verbale che lega gli uomini in congregazioni sociali. Il discorso faceto va 'addomesticato' anche fuori dai circuiti dell'oratoria pubblica e ufficiale, così che «tra conversazioni domestiche e consuetudini civili si apre uno spazio misurato per l'arte della parola» dove dalla «dimensione dell'indistinta moltitudine»⁹⁹ si passi a quella privata e familiare dell'uomo civile e *facetus*. L'ideale pontaniano di un *sermo* formalizzato, diverso dall'imprevedibilità sregolata della lingua naturale, si riflette concretamente negli scritti dialogici e in particolare nei modi in cui lo scrittore dà forma alla fisionomia e al linguaggio dei personaggi, immersi in situazioni concrete. Ricorriamo ancora, a tal proposito, ad alcune osservazioni mosse da Francesco Tateo sui rapporti fra il personaggio di Pontano e quello dell'ingenuo e rozzo contadino all'interno dell'*Asinus*.¹⁰⁰ Il primo restituisce l'ideale del saggio *senex*, che stabilisce «la misura ed il senso del colloquio, rappresentando il distacco fra i due personaggi», mentre il secondo quello rappresenta l'incolta *rusticitas*, che illustra «l'aspetto 'sconveniente' del colloquio stesso».¹⁰¹ L'autore gioca qui in modo esemplare con l'illusionismo offerto dalla forma-dialogo e con la possibilità di plasmare liberamente i linguaggi dei caratteri rappresentati. Così nelle scene più argute e pungenti l'effetto comico scaturisce anche da come il personaggio più autorevole assume alle volte il linguaggio "agreste" e impuro del contadino, tendente a creare neologismi basati su semplici analogie, con il puro fine di esaltarne il lato ridicolo:

teorico trova più sincera unità nella subordinazione a un ideale artistico ora col misurato alternarsi degli argomenti e con l'esercizio della *varietas* formale, prima legge della poetica pontaniana, ora «-e cioè nei momenti più felici (*Asinus*)- colla contemplazione ispirata della commedia degli uomini», p. 337.

98. *Ivi*, pp. 100-101. MARSH 2014 considera anche l'*Antonius* fra i dialoghi di marca luciana, mentre Prandi lo annette piuttosto ai dialoghi ciceroniani e accademici, cfr. PRANDI 1999 p. 221 e sgg.

99. ALFANO 2000, pp. 13-33: 13-14.

100. TATEO 1967, pp. 319-354.

101. *Ivi*, p. 349.

l'oggetto (o il soggetto) della scena non è il contadino con la sua dabbennaggine ed il suo scherzo grossolano; esso è invece lo stesso Pontano, che si diverte a far cantare il contadino nel suo linguaggio e a far ridere lo spettatore della propria 'prodezza'.¹⁰²

Tra l'uso versatile della forma-dialogo e le norme retorico-grammaticali del *sermo faceto*, Pontano profila un sistema modellizzante e regolativo per una civiltà nuova, che si vuole fondata su una parola conviviale di cui vengono definite chiaramente le competenze, le pertinenze, le funzioni. Il senso della molteplicità si esprime nell'indirizzo privato ma congregativo dello specifico tipo di discorso concepito da Pontano, del resto lo stesso raffigurato da Alberti nei *Libri della famiglia*, ovvero quello tra «homines adeundis amicis, communicandis negociis, in quotidianis praecipue utuntur sermonibus, in conventibus, sessionibus, congressionibus familiaribusque ac civilibusque consuetudinibus». ¹⁰³ Tale concreto sentimento dell'uomo, o meglio dell'intellettuale immerso in un preciso contesto sociale e comunicativo, si manifesta sia come forma del dialogo, codificazione linguistico-retorica, sia come «forma del vivere», ¹⁰⁴ codificazione etico-morale:

la conversazione comune ordinaria quotidiana domestica familiare per giocare e per ridere insieme. Attraverso la parola. Ma non una parola qualsiasi [...] Solo se acquista (o meglio: se recupera) forma e norma, questa parola comune ordinaria quotidiana domestica familiare può diventare lo strumento comunicativo tra sodali che si incontrano [...].¹⁰⁵

In risposta ad uno stato di profonda crisi storico-culturale, il potere civilizzatore del discorso assume per Pontano una funzione di raccordo tra società e uomo civile che diventa 'regola' anche nelle situazioni in cui tramite la parola non si cerca che la *relaxatio animi*.¹⁰⁶ Il *De sermone*, primo di una lunga storia europea di trattati sulla "conversazione", viene stampato solo nel 1509, in una società letteraria già per alcuni versi trasformata, che tenderà a ridursi ad etica

102. *Ivi*, p. 350.

103. Pontano, *De sermone* 1954, I 3 2.

104. L'espressione è tratta dalla *Civil conversazione* (1574) di Stefano Guazzo, ripresa in particolare nei lavori di Amedeo Quondam, cfr. QUONDAM 2010, pp. 538-556.

105. QUONDAM 2007, p. 47; sulla teorizzazione del *sermo* pontaniano cfr. anche BATTISTINI-RAIMONDI 1990, pp. 93 e sgg.

106. Questo atteggiamento non differisce poi tanto dall'operazione retorica che Boccaccio compie nel *Decameron*, in risposta però alla crisi provocata da un evento naturale come la peste. Cfr. ancora QUONDAM 2007, p. 44.

1. DAL MEDIOEVO ALL'UMANESIMO

ed etichetta più che procedere verso un'attuazione del potere conoscitivo che il Quattrocento aveva affidato al discorso retorico e dialogico. Su tali premesse gli autori del primo Cinquecento si muovono da un lato verso l'imposizione di una logica espositiva aperta alla rappresentazione del molteplice e della socialità, misurata però all'interno dello spazio ben perimetrato degli *otia*, dall'altro si avviano in direzione di quella divaricazione tra parola orale e segno grafico, tra arte e natura, i cui effetti sposteranno radicalmente gli equilibri tra ragioni dialettiche e ragioni retoriche del discorso, funzioni conoscitive e funzioni epittiche della filosofia e della nascente letteratura.

2.

Il doppio e il molteplice: forme del dialogo in volgare nella prima metà del XVI secolo

2.1. *Forma, norma, ideologia*

I primi decenni del XVI secolo sono quelli che con Mazzacurati possiamo definire gli anni di «storia *biologica* del dialogo»,¹ durante i quali le morfologie restituite dei grandi modelli classici prendono, per così dire, vita propria nello spazio letterario in divenire della lingua volgare, nei rapporti di mecenatismo in via di trasformazione, nelle nuove pratiche editoriali e commerciali. La formazione di un'identità culturale meta-nazionale stava avvenendo

[...] nel circuito di una grande comunità discorsiva, multiforme di voci ma compatta per la sua relativa autosufficienza nei confronti di tutte le realtà e le tradizioni esterne o ideologicamente distanti.²

Questa *comunità discorsiva* si esprimeva e si auto-codificava, negli anni a cavallo tra Quattro e Cinquecento, tramite soluzioni retorico-dialogiche ormai emancipate sia dialetticamente sia stilisticamente dalle tradizionali prassi disputative delle università, potendo disporre materialmente di un'ampia gamma di testi classici e della consapevolezza storica di pochi, ma eminenti, antecedenti “moderni”. Si apre su tali premesse la felice stagione del dialogo in volgare, che irrompe nel panorama di una produzione ancora prevalentemente latina e dottrinale con nuovi classici di successo europeo come *L'arte della Guerra* di Machiavelli, *Il Cortegiano* di Castiglione, gli *Asolani* e le *Prose della volgar lingua* di Bembo, di fatto affermandosi come alternativa al trattato in quanto luogo di costruzione e trasmissione del sapere. La storiografia letteraria ha rilevato che tale felicità degli esiti fu per certi versi apparente e che, al contrario, scaturiva da uno stato di profonda inquietudine per l'instabilità politica dell'Italia *post res perditas*. Quando il *Cortegiano* viene dato alle stampe, nel 1528, il mondo che con tanta accuratezza vi è ritratto e celebrato quasi non esiste più: molti dei personaggi messi in scena sono morti e il sistema delle

1. MAZZACURATI 2016, p. 76. Corsivo mio.

2. *Ivi*, p. 35.

corti attraversa una fase di radicali trasformazioni, con Roma saccheggiata dai Lanzichenecchi e Carlo V in procinto di essere incoronato imperatore a Bologna.³ Sintomatico di una nuova sensibilità è il fatto che solo pochi anni dopo la pubblicazione del *Cortegiano*, fra i personaggi del *Dialogo delle lingue* di Sperone Speroni a recare l'opinione di Castiglione sia un anonimo "cortegiano", figura stilizzata e già storicizzata capace di raffigurare non solo un'opinione nella *querelle* sulla lingua volgare, ma un intero ceto intellettuale in via di estinzione. La dialogistica primo-cinquecentesca guardava invece con fede allo sperimentalismo formale che aveva caratterizzato la prosa umanistica, mirando a ripristinare l'antica unione tra *res* e *verba* anche in lingua volgare. Oscillando tra preminenza del segno grafico e suggestione dell'oralità, pure nella ricerca di modelli rigorosi, il dialogo dava corpo e struttura alle forme non organiche di una vita culturale ormai «pluricentrica» fatta di corti, accademie, università, tipografie.⁴ Non è impresa semplice, dunque, restituire la complessità delle istanze retoriche e la varietà delle combinazioni morfologiche che si prospettano per la forma-dialogo durante il XVI secolo, in genere distinta e periodizzata tra dialoghi diegetici o misti (prima metà del secolo) e dialoghi mimetici (seconda metà).⁵ La difficoltà è anzitutto quantitativa: al di là di alcune catalogazioni non sistematiche, non esiste un censimento completo dell'ingente numero di scritti dialogici cinquecenteschi.⁶ Gli studiosi sono tuttavia concordi nell'individuare il terzo decennio del secolo come un momento di cesura fra gli ideali ancora umanistici che pervadono, nelle loro specificità, i progetti di Bembo e Castiglione e le mutate esigenze della generazione appena successiva.⁷ Le tipologie classificatorie proposte da chi ha fornito prospetti di ampio raggio sul dialogo cinquecentesco sono numerose e di diverso ordine.⁸ Seguendo le

3. Lo si ricorda con insistenza nella lettera dedicatoria del *Cortegiano* (*Dedica*, I), con il lungo elenco dei personaggi ormai defunti: «Così, per eseguire questa deliberazione, cominciai a rileggerlo; e subito nella prima fronte, ammonito dal titolo, presi non mediocre tristezza, la qual ancora nel passar più avanti molto si accrebbe, ricordandomi la maggior parte di coloro, che sono introdotti nei ragionamenti, esser già morti [...]». Castiglione, *Cortegiano* 2007, digitalizzato su <http://www.bibliotecaitaliana.it/testo/bibito00135>, d'ora in avanti indicato solo con numero romano del libro e numero arabo del paragrafo.

4. Cfr. FLORIANI 1981, p. 48.

5. Cfr. ORDINE 1988.

6. Un'utile schedatura (1500-1650) si trova in appendice al lavoro di COX 2008, dove si riportano titolo ed edizione dei dialoghi e si segnala con un asterisco la presenza di personaggi storici identificabili, messi in scena in un'ambientazione realistica. Della stessa studiosa, per quanto riguarda i personaggi femminili, cfr. COX 2013.

7. FLORIANI 1981, p. 112; cfr. anche VIANELLO 1988, pp. 14-15.

8. Fra queste ricordiamo l'approccio pragmlinguistico suggerito da PRANDI 1999, p. 46, che distingue l'interlocuzione dialogica tra "simmetria" (dialogo euristico, di con-

indicazioni analitiche fornite da Olga Zorzi Pugliese,⁹ che suggerisce lo studio combinato delle contestualizzazioni cronotopiche, del sistema dei personaggi e della struttura logico-argomentativa del discorso, è tuttavia possibile tentare di tracciare anche per il primo Cinquecento un percorso che tenga conto delle due tipologie “archetipiche” della forma dialogica, quella dualistica tra *magister-discipulus* e quella della rappresentazione della molteplicità, le quali continuano a coesistere talvolta prendendo direzioni opposte, talvolta mescolandosi in nome di quella vocazione polimorfica del dialogo ricordata nel capitolo precedente. L'avvicinarsi di modi diegetici e mimetici, le voci storiche o fittizie messe in scena nel dialogo, la presenza-assenza di una specifica collocazione cronotopica, rappresentano quindi tutti fattori indicativi dei mutamenti che investono questa forma aperta in anni di forti tensioni storiche, religiose e poetiche.¹⁰ La dimensione della molteplicità permette di dare voce a un gruppo di interlocutori inseriti in un particolare contesto di relazione sociale, spesso registicamente architettato per mezzo di una trama diegetica più o meno pervasiva. Motivi come l'ambientazione nel giardino, il convito, le sale della corte non sono più fondali di scena prospettici ma si configurano come dispositivi di significazione cui fanno capo alcuni tratti formali peculiari, quali l'identità e lo *status* dei personaggi, la presenza e il ruolo delle donne, l'elezione implicita o esplicita di un *magister*. Sarà utile ricorrere ancora una volta alla nozione di “dispositivo simposiaco” utilizzata da Michel Jeanneret che abbiamo già richiamato a proposito del convito quattrocentesco, nella misura in cui si intenda per “dispositivo” un insieme “multilineare” di oggetti visibili ed enunciati possibili.¹¹ I dialoghi narrativi a più voci del primo cinquecento condividono l'intento di manifestare verbalmente e “visivamente” una certa configurazione sociale in quello spazio retorico individuato dalla codificazione pontaniana dei modi e dei toni dell'eletta conversazione, che qui è però direttamente messa in scena per costituirne l'ideale: «il banchetto (come tutti gli altri dispositivi) conferma il mondo perché lo forma, gli dà forma» e struttura la società «secondo l'ordi-

ferma, eristico) e “asimmetria” (dialogo maieutico, peirastico, didattico) e quello adottato da COX 2008 dove si distingue tra «fictional» e «documentary dialogues», mentre FLORIANI 1981, pp. 44-49, rifiutando la classificazione in «dialoghi insegnativi» e «dialoghi piacevoli» proposta da WYSS MORIGI 1947, riprendeva le categorie di “mimetico” e “diegetico” sulla scorta della distinzione tassiana tra dialoghi “rappresentativi” e “istorico-narrativi”.

9. ZORZI PUGLIESE 1995, pp. 17 e sgg.

10. Virginia Cox definisce la parabola del dialogo cinquecentesco proprio in termini di “apertura” e “chiusura”, cfr. il capitolo *From the open dialogue to the closed book* in COX 2008, pp. 99-113.

11. Cfr. DELEUZE 2007, pp. 11 e sgg.

ne di senso che vi si è reso visibile». ¹² In altre parole i dialoghi cinquecenteschi manifestano il senso della pluralità non solo coinvolgendo un numero ampio di interlocutori, ma esprimendolo nel «modo di concepire la riflessione morale come un momento di vita più che come una ricerca sistematica, esperienza che nella sua stessa forma comunica un messaggio di umanità». ¹³ Alle ambizioni dialettiche dei dialoghi umanistici si sostituisce una marcata funzione epidittica e apologetica, per cui il “dialogare” cortigiano è espressamente rivolto alla rappresentazione celebrativa più che al raggiungimento di una verità: ¹⁴

La corte promuove, nel dialogo, nel racconto, nella lirica, nel comportamento, negli apparati festivi, nel decoro dei riti e nel patrocinio delle arti, una serie di visioni riflesse e reciprocamente integrate di sé, un cerchio di posizioni autoapologetiche delle quali è la prima consumatrice, lasciando poi che l'eco del suo costume formale si irraggi intorno, in onde e risonanze sempre più ampie, tra consumatori subalterni o posti ai margini, progressivamente irretiti nel riverbero del suo stile esistenziale, nel vagheggiamento dei suoi miti e delle sue opzioni estetiche. ¹⁵

La breve parabola del dialogo “istorico o narrativo” esemplato nelle opere di Bembo e Castiglione, dove la molteplicità delle *opinionēs* si accompagna a quella delle voci messe in scena, si risolve tuttavia molto presto in un ritorno verso modalità mimetico-rappresentative che prediligono gli scambi fra due, tre personaggi, in cui ambientazione, situazione cronologica e storicità degli interlocutori perdono di peso in nome di un più esplicito indirizzo retorico e pedagogico. Anche la morfologia a due voci, tuttavia, tende a svincolarsi dalla fissità dei rapporti tra maestro e discepolo e ad incorporare nei procedimenti stilistici una dialettica decentrata, sottomessa al gioco retorico anche quando finalizzata a scopi insegnativi o speculativi e aperta all'inclusione di *exempla*, epistole, liriche, inserti narrativi, dialoghi nel dialogo. ¹⁶ Nel frattempo, inoltre, si dissemina nella produzione volgare una selva di “ragionamenti”, “cene”, “giornate” che prediligono ora un impianto più narrativo-novellistico ora uno più drammatico-dialogico, su modello della cornice decameroniana.

12. Cfr. ALFANO 2011, p. 24.

13. TATEO 1995, p. 182.

14. Sulla funzione epidittica del dialogo “cortigiano” cfr. MAZZACURATI 2016, pp. 149-207, già in *Misure del classicismo rinascimentale*, Liguori, Napoli, 1967, col titolo *B. Castiglione e l'apologia del presente*; cfr. anche PATERNOSTER 1988, pp. 99-230 e COX 2008, pp. 22-33.

15. MAZZACURATI 2016, p. 35.

16. Per gli inserti lirici nella trattatistica amorosa rinascimentale cfr. il volume di FAVARO 2012.

Questi esperimenti morfologici, che fanno di moduli retorici come il dialogo e la novella ciò che Floriani definiva generi “cuscinetto”,¹⁷ devono la loro genesi anche all’ibridazione boccacciana di stili e registri, di materiale orientale e occidentale.¹⁸ Tale strada viene riaperta in particolare grazie al grande successo del *Cortegiano*, che è un’ulteriore testimonianza della percezione ormai chiaramente distinta tra una dialettica propria della *disputatio* filosofica e una adeguata ai modi ragionativi del dialogo come conversazione e “gioco” intellettuale, tanto che Castiglione può includere, fra i numerosi moduli retorici che animano la discussione del *Cortegiano*, episodi di vere e proprie “controversie” disputative.¹⁹ Da un lato, quindi, l’abito del “questionare” entrava di diritto nei riti dell’intrattenimento cortigiano,²⁰ dall’altro le forme della discussione filosofica, nel loro ibridarsi ai modi della retorica e della letteratura, andranno perdendo progressivamente la loro portata gnoseologica per ritornare ad una funzione marcatamente didascalica e lasciando ai soli strumenti logici ogni ambizione conoscitiva.

Gli scritti di Castiglione e Speroni occupano in questa storia un posto di prima rilevanza, attraversando quasi interamente il secolo XVI e influenzando in modo significativo la produzione coeva. Nonostante utilizzino morfologie diverse, l’una derivante da una linea ciceroniano-boccacciana, l’altra tipicamente accademico-platonica, è a queste due figure che si deve la svolta verso una modalità dialogica votata alla molteplicità e al policentrismo delle prospettive, incentrato soprattutto sulle possibilità retoriche della rappresentazione di opinioni. L’elaborazione del *Libro del Cortegiano* risponde all’esigenza di narrare e celebrare la corte urbinata insieme alla folta schiera dei suoi protagonisti, i quali parlano, si muovono e interagiscono nelle sale del palazzo ducale. Destinata a lunga fortuna europea, l’opera di Castiglione divulga il mito dell’uomo di corte e l’ideale fondativo della civile conversazione. Pur traducendosi sostanzialmente in un trattato sul comportamento, che ambiva a «formar con parole un perfetto cortegiano»,²¹ in esso ogni elemento risponde al criterio della

17. FLORIANI 1981, pp. 33-34, n. 1.

18. Ancora negli anni ’50 del Cinquecento circolano con una certa fortuna traduzioni di dialoghi e apologhi di origine orientale tratti dal *Pañchatantra*, come *La prima veste de’ discorsi degli animali* di Agnolo Firenzuola (1548) e *La moral filosofia* di Anton Francesco Doni (1552), esemplata sul *Directorium humanae vitae* di Giovanni da Capua.

19. Cfr. PATERNOSTER 2005.

20. Il gioco delle “quizioni” è del resto annoverato ancora tra gli intrattenimenti descritti da Girolamo Bargagli nel suo *Dialogo de’ giuochi che nelle vegghie senesi si usano di fare*, (1572), ed. a cura di D’Incalci Ermini P., Accademia senese degli Intronati, Siena, 1982, pp. 95-103.

21. *Cortegiano*, I, 12.

varietà e della molteplicità necessarie a suscitare diletto.²² Queste emergono sia dal dispositivo formale adottato, quello di un dialogo narrativo e conviviale a più voci, sia dall'abbondanza e dall'eterogeneità dei temi trattati: Carlo Ossola ha parlato del *Cortegiano* come di un'antologia, un "catalogo", e sulla stessa linea Annik Paternoster ne ha dato conto in quanto «raccolta non-sistemica di *exempla* della tradizione».²³ Il metodo espositivo viene del resto dichiarato dallo stesso Castiglione in apertura, nella dedica del primo libro ad Alfonso Ariosto:

Noi in questi libri non seguiremo un certo ordine o regola di precetti distinti, che 'l più delle volte nell'insegnare qualsivoglia cosa usar si sòle; ma alla foggia di molti antichi, rinovando una grata memoria, reciteremo alcuni ragionamenti, i quali già passarono tra omini singularissimi a tale proposito.²⁴

La dimensione apparentemente disordinata, senza «ordine o regola», e il carattere variegato con cui sono impostati ragionamenti, si prestano in questo modo ad accogliere forme diverse, fra cui, si dirà più avanti nel *Libro*, «oneste facezie», «belle questionii», «disputazioni» e «pronti detti».²⁵ A livello strutturale, anche per tenere coesa questa varietà conversativa, viene stabilita una pluri-dimensionalità narrativa. I ragionamenti infatti «già passarono» tra una serie di personaggi ben individuati, «omini singularissimi» che vengono introdotti sulla scena e poi collocati spazialmente, «ognuno a piacer suo o, come la sorte portava, in cerchio»,²⁶ a seguito della lunga descrizione di Urbino, del palazzo ducale, e delle circostanze che in quel preciso momento avevano portato la

22. Cfr. BATTISTINI - RAIMONDI 1990, p. 111: «Così il cortegiano rifugge da ogni normativa scolastica, trova "difficile dar regola alcuna, per le infinite e varie cose che occorrono nel conversare" (II, 17), crede, nel suo platonismo mondano, a un dialogo aperto e fertile, invero i suoi moventi edonistici nella difesa conflittuale di opposti argomenti, con la retorica, alle spalle, a vegliare, discreta, che la grazia nel discorso non scada in meccanica angustia specialistica».

23. Cfr. OSSOLA 1980, pp. 15-82: 50-54, poi in OSSOLA 1987; cfr. anche PATERNOSTER 1998, p. 148.

24. *Cortegiano*, I, 1.

25. *Cortegiano*, I, 4-5. Già nella dedica a Miguel de Silva, l'autore, difendendosi dalle accuse di aver voluto «insegnare ciò che non si pote insegnare», giustifica la scelta della forma dialogica riallacciandosi direttamente alle autorità classiche di «Platone, Senofonte e Marco Tullio», (*Cort. Dedicà*, III) anche se come ha sottolineato TATEO 1995, p. 75, nonostante quanto dichiarato dall'autore le matrici dell'opera di Castiglione sono da rintracciarsi piuttosto nel *Decameron* e nei *Libri della famiglia* di Leon Battista Alberti, e non ultimo negli *Asolani* di Bembo.

26. *Cortegiano*, I, 6.

compagnia a riunirsi. Come osservato da Piero Floriani, il *Cortegiano* è un'«opera che fa della rappresentazione dei personaggi contemporanei, lo strumento privilegiato della persuasione».²⁷ Si tratta di una soluzione retorica sostanzialmente inedita nel panorama primo-cinquecentesco, che sposta in modo significativo gli equilibri della forma-dialogo da ciò che viene “detto” a ciò che viene “mostrato” all'interno della cornice, caricata così di un significato esemplare.²⁸ Questa permette innanzitutto all'autore di distribuire l'elaborazione dell'idea di “cortegianità” sul complesso sistema di «personaggi e interpreti»²⁹ che partecipano al “gioco”, creando così l'impressione di un ideale collettivamente costruito, accordo armonico di una moltitudine di voci fra cui nessuna risulta decisamente dominante.³⁰ Ciò non vuol dire che tutti i personaggi siano posti sullo stesso piano gerarchico o che ricoprano ruoli di pari importanza, anzi alla loro costruzione e limatura è riservata un'attenzione particolare, poiché funzionale all'effetto di realismo, seppure un realismo retoricamente manipolato, del ritratto elaborato da Castiglione. Nell'evoluzione delle diverse redazioni i caratteri e i discorsi attribuiti ai personaggi vengono infatti limati «secondo la necessità [...] di *modificare l'immagine della corte in relazione alla modifica dei suoi stessi ideali cortigiani*».³¹ Così se nelle prime redazioni si osserva una maggiore libertà nell'assegnazione degli interventi e nella mescolanza tra i personaggi di stampo nobiliare e quelli più “bassi”, nell'ultima veste data all'opera i primi vengono «mondati dei tratti più incisivamente “comici”», mentre «agli altri personaggi viene ricondotta ogni caratterizzazione basso-mimetica».³² Il decentramento retorico verso i personaggi dialoganti è possibile anche grazie al posizionamento ambiguo e intermedio dell'autore-narratore, che si colloca su un piano spazio-temporale esterno, in termini narratologici eterodiegetico, rispetto alla scena dialogata, e interno, omodiegetico, rispetto alla cornice.³³

27. FLORIANI 1981, p. 55.

28. Cfr. PATERNOSTER 1991, p. 39.

29. FLORIANI 1981 p. 42.

30. Cfr. FLORIANI 1976, p. 131: «per la prima volta nella letteratura moderna volgare, non è un grande che insegna ai giovani, né un istitutore; c'è invece un ambiente di *pares* che elabora solidalmente una dottrina che a tutti sta a cuore».

31. FLORIANI 1981, p. 55, corsivo dell'autore.

32. *Ivi*, p. 42, dove si parla di una «progressiva eliminazione di modi basso-mimetici, o «comici», per la conquista di una più forte uniformità, pur non mai priva di calcolate attenuazioni, secondo il canone della tanto lodata sprezzatura. L'aggiustamento nel ritratto dei diversi personaggi, il gioco “personaggi e interpreti”, è estremamente eloquente sul piano»; tale processo ha tuttavia come effetto, secondo Floriani, di far perdere al cerchio «la propria coerenza e la propria credibilità come emblema di questa corte», diventando «poco più che un ricordo letterario, della brigata boccacciana o degli *Asolani*», p. 66.

33. Cfr. GENETTE 1984 e GENETTE 1987.

I ragionamenti, avvenuti nel 1507, sono stati narrati «fidelmente» all'autore da una persona terza, trovandosi egli in quell'occasione fuori dalla corte urbinata:

benché io non v'intervenissi presenzialmente per ritrovarmi, allor che furono detti, in Inghilterra, avendogli poco appresso il mio ritorno intesi da persona che fidelmente me gli narrò, sforzerommi a punto, per quanto la memoria mi comporterà, ricordarli, acciò che noto vi sia quello che abbiano giudicato e creduto di questa materia omini degni di somma laude ed al cui giudizio in ogni cosa prestar si potea indubitata fede.³⁴

Come già nel *Decameron*, dove il narratore dichiara di aver sentito la storia della brigata da «persona degna di fede», il racconto si configura al secondo grado, come racconto di racconto o meglio scrittura di una *performance* orale quale la conversazione di corte, creando una struttura tripartita, dove c'è un autore-narratore che riporta i fatti avvenuti, ci sono i personaggi e gli interpreti della cornice, e infine c'è quanto “detto”, l'oralità messa per iscritto tramite il discorso diretto. Il narratore viene quindi deresponsabilizzato in quanto si limiterà a “recitare” i ragionamenti così come gli sono stati riferiti da altri.³⁵ È nel rapporto tra l'“ora” della parola scritta e l'“allora” del dialogo che va individuato l'epicentro conoscitivo del *Cortegiano*, in cui la carica esemplare e persuasiva dei personaggi messi in scena e della loro conversazione deriva anche dalla mediazione che il narratore svolge tra i diversi piani. L'oralità viene in questo modo resa tangibile dalla scrittura, dal racconto-recitazione dei ragionamenti, in una logica simile a quanto avviene nella novella ambientata sul fiume Boristene, (II, LV) raccontata da Giuliano de' Medici:

Andando adunque il luchese coi suoi compagni verso Moscovia, giunse al Boristene, il quale trovò tutto duro di ghiaccio come un marmo, e vide che i Moscoviti, li quali per lo sospetto della guerra dubitavano essi ancor de' Poloni, erano già sull'altra riva, ma non s'accostavano, se non quanto era largo il fiume. Così conosciutisi l'un l'altro dopo alcuni cenni, li Moscoviti cominciarono a parlar alto e domandare il prezzo che volevano de' loro zibellini, ma tanto era estremo il freddo, che non erano intesi; perché le parole, prima

34. *Cortegiano*, I, 1.

35. Cfr. SACCOE 1992, p. 12. L'assenza di Castiglione è richiamata più volte nel corso dell'opera, come nel quarto libro dove si legge: «come di là scrive il nostro Castiglione e più largamente promette di dire al suo ritorno», *Cortegiano*, IV, 38. Sulla rilevanza del termine “recitare” cfr. ALFANO 2006, pp. 91 e sgg., secondo cui «recitare varrebbe sia per la trasmissione orale [...] “prima” di un racconto sia per la trasmissione seconda per iscritto».

che giungessero all'altra riva, dove era questo luchese e i suoi interpreti, si gelavano in aria e vi restavano ghiacciate e prese di modo, che quei Poloni che sapeano il costume, presero per partito di far un gran foco proprio al mezzo del fiume, perché a lor parere quello era il termine dove giungeva la voce ancor calda prima che ella fosse dal ghiaccio intercetta; ed ancora il fiume era tanto sodo, che ben poteva sostenere il foco. Onde, fatto questo, le parole, che per spacio d'un'ora erano state ghiacciate, cominciarono a liquefarsi e descender giù mormorando, come la neve dai monti il maggio; e così subito furono intese benissimo, benché già gli omini di là fossero partiti.³⁶

Il dispositivo dialogico messo in gioco nel *Cortegiano*, evoluzione innovativa della fedele rappresentazione dei caratteri del dialogo ciceroniano, permette che la conversazione, congelata e ritratta nell'atto stesso del suo esplicitarsi, si disciolga e ritorni fruibile ogni qual volta venga "recitata", con un effetto *trompe-l'œil* che «rende nuovamente presente e vivo quell'evento lontano, offrendone non una narrazione ma una *replica diretta*».³⁷ Era questa un'esigenza stilistica più che mai viva negli anni di redazione e poi di pubblicazione dell'opera castiglionesca, ma che scema già a partire dagli anni Trenta e Quaranta del secolo.

Mettendo a confronto le opere di Castiglione e Speroni, in particolare osservando il diverso uso del sistema dei personaggi dialoganti, è possibile mostrare come la ripresa e la diffusione della forma-dialogo, e successivamente i tentativi di teorizzazione del genere, rispondessero a ragioni tanto strutturali e retoriche quanto ideologiche.³⁸ Modalità e intenti della produzione dialogica di Sperone Speroni appaiono diametralmente differenti rispetto a quanto appena descritto, il che è tanto più notevole se si pensa che la composizione dei dialoghi inizia all'altezza dei primi anni Trenta e che, anche dopo la stampa del 1542,³⁹ la forma dialogica rimane opzione espositiva privilegiata durante la lun-

36. *Cortegiano*, II, 55. Sul valore "metalinguistico" della novella in questione, e in generale sul *topos* plutarco delle "parole ghiacciate", reso celebre dall'episodio rabelaisiano, cfr. OSSOLA 1988, p. 63, là dove si afferma: «se è vero infatti che la nostra novella appartiene a quel tipo di facezia che si definisce come "urbana e piacevole narrazione continuata, che consiste nell'effetto d'una cosa", ebbene allora il migliore effetto di una narrazione sul comunicare è proprio quello di stabilire, stipulare, le procedure perché ci sia comunicazione, e forse anche insinuare con eleganza il richiamo, con una furtiva citazione, a una memoria comune, così che la comunicazione diventi partecipata conversazione». Sullo stesso tema cfr. anche SOLETTI 1990.

37. ALFANO 2006, p. 137.

38. Cfr. ALFANO 2003, p. 212.

39. SPERONI S., *I dialoghi di messer Speron Sperone*, in Vinegia, eredi di Aldo Manuzio il Vecchio, 1542. Alcuni dei dialoghi e la prima parte dell'*Apologia* si leggono oggi nell'edizione contenuta in *Trattatisti del Cinquecento* 1996, To. I, pp. 471-784.

ga carriera dell'oratore patavino. Si tratta di una precisa scelta culturale, oltre che stilistica, nella quale si possono osservare le continuità e le rotture rispetto alla tradizione appena precedente, nonché cogliere in germe alcune delle istanze che saranno poi rivendicate e difese quarant'anni dopo nell'*Apologia dei dialogi*. È del resto anche all'influenza dell'opera speroniana che si attribuisce quel cambiamento di rotta formale, nel panorama dialogico cinquecentesco, che si concretizza negli anni a cavallo fra il terzo e il quarto decennio del secolo segnando il ritorno deciso delle forme platonico-mimetiche.⁴⁰

Tornando ancora al *Dialogo delle lingue* di Speroni, portato a termine tra il 1538 e il 1539, si può osservare la compresenza di figure dalla fisionomia riconoscibile, che rappresentano «posizioni storicamente vissute» come quelle di Bembo o di Bonamici, e di altre che invece conglobano l'esperienza collettiva di «ceti sociali, gruppi intellettuali» in decadenza o in via di affermazione, come le figure-prototipo del “cortegiano” e dello “scolare”:⁴¹ sagome anonime che denunciano la dinamicità delle realtà sociali rispetto alla stasi delle ideologie letterarie. Così il “cortegiano” speroniano, a soli dieci anni dalla stampa dell'opera di Castiglione, si presenta spersonalizzato e sprovvisto di una corte ideale.⁴² Come sottolinea Floriani, in un passo che converrà riportare per intero, il dialogo costruito da Speroni

non celebra, non dà modelli memorabili di ambiente, come sono la corte di Asolo o quella di Urbino, non sente dell'epico (secondo un'espressione dello stesso Speroni) ma semplicemente “mette in situazione” un dibattito intellettuale, ambienta un modello di confronto culturale, al di là del valore storico e della credibilità delle occasioni. Questo ritrarre opinioni, rispettando, prima che il carattere individuale, la figura culturale e sociale dei personaggi, è di per sé una iniziativa rilevante, per la quale è necessario che il campo di osservazione sia ampio e variegato, e che anche il pubblico sia pronto e addestrato e curioso. Ma c'è di più, il dialogo di per se stesso dovrebbe configurare un luogo; ma questo luogo non è più la corte. [...] Il

40. Sulla figura e l'opera di Sperone, oltre alla *Nota introduttiva* curata da Pozzi M. in *Trattatisti del Cinquecento* 1996, cfr. anche SCRIVANO 1959; GARIN 1960a, pp.133-140; MARTI 1962, pp. 251-272; BRUNI 1967, Vol. I, pp. 24-71; FOURNEL 2014; COTUGNO 2018; KATINIS 2018.

41. Cfr. MAZZACURATI 2016, p. 261.

42. *Ivi*, p. 267, il “cortegiano” del *Dialogo delle lingue* è «colto in una di quelle attitudini medie da cui è difficile discendere verso connotati singolarmente identificabili o localizzabili, ridotto a schemi di comportamento stereotipa[ta]mente estroverosi e irridenti, soffocato da un pulviscolo di ragioni contingenti, sembra a tratti una contraffazione teatrale dell'eroe eponimo che era stato disegnato trent'anni prima sulla scena di Urbino [...]».

2. IL DOPPIO E IL MOLTEPLICE

dialogo speroniano è, in questo senso, autonomo; l'assenza di didascalia non allude in realtà nemmeno al teatro più di quanto non alluda alla corte. Essa invece evoca più precisamente l'accademia.⁴³

In questa accademia preposta all'esercizio delle opinioni, quella degli Infiammati verrà costituita un paio d'anni prima dell'uscita a stampa dei *Dialogi*,⁴⁴ trova luogo il libero confronto tra ideologie diverse. Nel caso del dialogo sulle lingue la partita si gioca tra formalismi letterari e naturalismi dell'uso, ma anche tra differenti modelli sociali, stilizzati nella loro complessità tramite un sistema di personaggi che presuppone un *engagement*, di tipo ludico, da parte dei fruitori del dialogo chiamati a decifrarne il significato.⁴⁵ La cooperazione tra forma e sostanza, tra modo letterario e modo sociale, risulta maggiormente evidente nel *Dialogo della retorica* che proprio in ragione del carattere teatrale con cui si presenta, più che una discussione pedagogica sull'arte oratoria è, come ha notato Giancarlo Alfano, «un' *esecuzione* di quella retorica, una *performance* dove devono essere leggibili mentre sono "all'opera" le coordinate di stile e d'ideologia che sorreggono la struttura teorica [...]».⁴⁶ Questa cooperazione emerge in particolare nel momento in cui viene reso esplicito, all'interno del testo, il passaggio dalla viva e libera conversazione tra pochi intimi alla controllata codificazione stilistica del testo scritto e divulgabile:

VAL: avvegnadio che dell'arte oratoria tra noi pochi e con stile rimesso molto (quale a camera si conviene) abbiamo tolto a parlare, nientedimeno io vi consiglio che con quell'animo e in quel modo ne favellate che voi fareste se in presenza di molti così dotti come ignoranti ne ragionaste; la qual cosa peravventura averrà, perciò che 'l Soranzo, diligentissimo guardatore de' vostri detti, quegli in uno raccoglierà e, raccolti, non potrà fare che molti suoi amici desiderosi di novità non ne faccia partefici.⁴⁷

La manifestazione del conflitto tra oralità e scrittura diventa, in questo periodo, un tratto caratterizzante della forma-dialogo, ma su questo elemento tornare-

43. FLORIANI 1981, p. 120.

44. Sul rapporto tra genere dialogico e accademia nell'opera speroniana cfr. VIANELLO 1988.

45. Si tenga presente però anche quanto sosteneva Mazzacurati a proposito del dialogo speroniano, che «presenta le varie tesi con un distacco documentario non privo di penetrazione interpretativa, cioè non tanto neutrale da non lasciare emergere, attraverso il confronto, una proposta di vie intermedie», MAZZACURATI 2016, p. 261.

46. ALFANO 2003, p. 224.

47. Speroni, *Dialogo della retorica*, in *Trattatisti del Cinquecento* 1996, p. 651.

mo più avanti. Per chiarire tali dinamiche può essere intanto fruttuoso mettere a confronto il brano appena citato del *Dialogo della retorica* con un passo, poi espunto dalla *Seconda redazione*, del *Cortegiano*, dove si faceva riferimento alla possibilità di una trascrizione del dialogo con la presenza di: «alcuno che scrivesse i nostri ragionamenti [...]». ⁴⁸ In questo caso ad essere messa in risalto è proprio la natura illusoria del dialogo, che si vorrebbe innanzitutto orale, mentre nel brano speroniano a prevalere è la formalizzazione letteraria, che dovrà necessariamente modificare «lo stile rimesso molto» della conversazione tra pochi sodali in virtù di una più ampia diffusione. ⁴⁹ Nella morfologia dei dialoghi speroniani traspare insomma la molteplicità dei livelli e delle fruizioni concentrate negli usi della forma-dialogo e che preannunciano la rottura degli equilibri

tra scienza e retorica, tra verità di natura e istituti formali della comunicazione, tra gli stimoli centrifughi della prassi e l'assoluto della scrittura, tra oralità della “civile conversazione” di corte e professionalità delle lettere.⁵⁰

Questo squarcio culturale «lasciava aperto un varco attraverso il quale la poesia potesse accedere ai modi del pensiero»,⁵¹ creando il problema della portata conoscitiva attribuita al dialogo, dunque alla poesia, e della sua collocazione tra i generi imitativi.

2.2. *Parlare d'amore*

La folta riflessione cinquecentesca di argomento amoroso si servì variamente della forma-dialogo come mezzo espositivo, potendo trarre la sua giustificazione retorica dal *Fedro* di Platone in cui la concezione dualistica e mediana dell'amore si proponeva come punto nodale per la trattazione dell'argomento in forma dialogica, poiché per eccellenza passibile di discutibilità e non ridicibile a una sola prospettiva.⁵² Nel 1505 Aldo Manuzio pubblicava la prima edizione degli *Asolani* di Bembo, opera all'origine della dialogistica amorosa del

48. *Cortegiano*, III, 17.

49. Sugli strumenti e le tecniche “meta-dialogiche” nel prossimo capitolo, in sede di analisi dei dispositivi retorici che in modo riflessivo dovevano fornire una *vraisemblance pragmatique* alla situazione enunciativa. Cfr., intanto, CAVILLAC 1995.

50. MAZZACURATI 2016, p. 292.

51. ALFANO 2003, p. 222.

52. Cfr. Platone, *Fedro*, 263c. Sul tema rimane fondamentale l'apporto di TATEO 1995, pp. 169-220, dove si analizza il rapporto tra *mythos* e *logos* nei trattati d'amore del Cinquecento. La bibliografia sulla trattatistica amorosa è molto ampia, ma cfr. almeno l'*Introduzione* di Mario Pozzi alla ristampa dei *Trattati d'amore del Cinquecento* 1975 e LEUSHUIS 2017.

Cinquecento. Dedicati a Lucrezia Borgia, negli *Asolani* vengono raccontati i ragionamenti avvenuti tra sei personaggi, tre donne e tre uomini, presso la corte della regina di Cipro. Bembo attinge ad un bacino di modelli piuttosto variegato, lavorando in modo stratigrafico sia sull'argomento, e le argomentazioni, del dialogo sia sulla sua struttura. A livello tematico, il richiamo va certamente al *Simposio* platonico, che da poco circolava anche in traduzione volgare alimentando, oltre alla tradizionale trattatistica amorosa risalente almeno al *De amore* di Cappellano, una folta schiera di imitazioni. Lo stesso Ficino aveva realizzato anche un commento in volgare al *Simposio*, intitolato *El libro dell'amore*, che a sua volta si presentava sotto forma di dialogo conviviale introducendo una serie di orazioni giustapposte a seguito di una breve presentazione narrativa, indicante l'occasione, il luogo, la data e l'identità dei convitati.⁵³

La struttura adottata da Bembo rivela però un altro tipo di indirizzi retorico-morfologici oltre a quelli neoplatonici, rendendo gli *Asolani* un punto di raccordo fondamentale tra le istanze di alcuni esiti della dialogistica quattrocentesca e le emergenti istanze di oralità e teatralità del dialogo cortigiano. L'opera ricalca la tripartizione ciceroniana del *De finibus*, che trovava riscontro in particolare nel precedente quattrocentesco del *De vero falsoque bono* di Lorenzo Valla. Si tratta di una schematicità ancora in bilico tra il dialogo di matrice accademica che aveva caratterizzato il Quattrocento e il ragionamento conversativo, fra gli ultimi esempi di tale commistione prima che si affermi con forza la maggiore flessibilità di quest'ultima tipologia, mentre gli *Asolani* presentano un'architettura stabile, suddivisa in tre momenti dialettici.⁵⁴ Nonostante la logica articolata con cui si affronta il tema amoroso, va senz'altro ricordata anche la fondamentale mediazione delle "questioni d'amore" del *Filocolo* di Boccaccio, che sembrano intessere la trama retorico-narrativa degli *Asolani*, in cui «l'esemplificazione retorica è funzionale alla *varietas* piuttosto che alla *veritas*».⁵⁵ I sei cortigiani protagonisti del dialogo, una volta congedati dalla regina, e quindi una volta usciti dalla dimensione pubblica rappresentata

53. Ficino, *El libro dell'amore* 2017. Di seguito l'introduzione del dialogo, dai toni quasi cronachistici: «Finalmente ne' nostri tempi el clarissimo viro Lorenzo de' Medici, volendo el platonico convivio rinnovare, la cura d'esso a Francesco Bandino commisse. Con ciò sie cosa adunque che el Bandino avessi ordinato honorare el septimo di di novembre, invitati nove platonici, con regale apparato nella villa di Careggi gli ricevette. Questi furono: messere Antonio degli Agli vescovo di Fiesole; maestro Fecino medico; Cristofano Landini poeta; Bernardo Nuti retorico; Tommaso Benci; Giovanni Cavalcanti nostro familiare; dua de' Marsupini, Cristofano e Carlo, figliuoli di Carlo poeta. Finalmente el Bandino volle che io fussi el nono, acciò che per Marsilio Fecino, a quegli di sopra aggiunto, el numero delle Muse si raguagliassi», p. 5.

54. Cfr. TATEO 1995, p. 196.

55. *Ivi*, p. 78.

dalla presenza ufficiale del potere, si ritirano nell'amenissimo giardino della corte di Asolo, descritto nei suoi aspetti classici di luogo «vago molto e di meravigliosa bellezza». Qui Berenice decide di affidare a Gismondo «l'arbitrio de' [...] sermoni», il quale propone di ragionare sull'argomento amoroso spronando gli altri della «lieta brigata» a sostenere la posizione contraria alla sua, che prenderà le parti dell'amore come potenza benefica. Nelle pieghe dell'ambientazione piacevole, puntualmente descritta, e delle lunghe battute oratorie affidate a ciascun intervento, il lessico assume da subito una connotazione disputativa. Il discorso introduttivo di Gismondo chiarisce infatti che il ragionamento dovrà girare intorno alla "lode" o al "biasmo" di amore, argomento che inizialmente colpisce il pudore delle donne presenti. Gismondo non si sorprende di tale atteggiamento, quanto piuttosto di quello altrettanto timoroso degli uomini: «Ma de' miei compagni si mi maraviglio io forte, i quali dovrebbero, se bene altramente credessero che fosse il vero, scherzando almeno favoleggiar contra lui, affine che alcuna cosa di così bella materia si ragionasse oggi tra noi». ⁵⁶ L'invito a «favoleggiar scherzando» mette in luce i termini dilettevoli della disputa che si vuole inscenare davanti al pubblico femminile e che nel corso dei tre libri si serve effettivamente di diverse tecniche dialettiche, basti pensare alla discussione socraticamente impostata che occupa il terzo libro.

La presenza delle donne si offre come punto di rilievo nel passaggio tra disputa filosofica e ragionamento conviviale, come si legge poco oltre l'esortazione di Gismondo, dopo che i giovani hanno iniziato a esprimere le loro opinioni:

[Berenice] – Se pure non c'è disdetto il trammetterci nelle vostre dispute, nella qual cosa io per me tuttavia errare non vorrei o esser da voi tenuta senza rispetto e presuntuosa.

– Senza rispetto non potrete voi essere, Madonna, né presuntuosa da noi tenuta parlando e ragionando, – disse allora Gismondo – e le vostre compagne similmente, poi che noi tutti venuti qui siamo per questo fare. Per che tramettetevi ciascuna, sì come più a voi piace, ché queste non sono più nostre dispute che elle possano vostri ragionamenti. ⁵⁷

Alla pudica esitazione di Berenice, che non vorrebbe risultare presuntuosa, Gismondo invita lei e le altre donne a intervenire liberamente in quelli che

56. Bembo, *Prose e Rime* 1966, *Asolani*, pp. 311-504: 325, VII.

57. *Ivi*, p. 330, X. L'invito di Gismondo non è, tuttavia, indicativo di un'attiva partecipazione alla conversazione dei personaggi femminili, che mantengono sostanzialmente la funzione di destinatarie del ragionamento. Cfr. PATERNOSTER 1998, pp. 108-111 e TATEO 1995, p. 77.

sono appunto piacevoli «ragionamenti», non impegnate dispute filosofiche. L'argomento amoroso e la presenza femminile definiscono lo statuto del ragionamento: sotto la veste letteraria di una corte storicamente ritratta, anche se i suoi interpreti sono ancora fortemente stilizzati rispetto al realismo castiglionesco, Bembo presenta negli *Asolani* la soluzione morfologica con cui unire *exempla* narrativi e logica argomentativa, ibridando pensiero neoplatonico, struttura ciceroniana del dialogo e prosa volgare di Boccaccio.

Intanto sarà utile ricordare che negli stessi anni in cui Bembo compone gli *Asolani*, Leone Ebreo, intellettuale spagnolo esule a Roma, si cimenta in un dialogo in volgare sull'amore di ispirazione neoplatonica, dove le soluzioni morfologiche adottate sono diametralmente opposte a quelle seguite da Bembo. I *Dialoghi d'amore*, scritti nei primi anni del XVI secolo ma pubblicati a Roma solo nel 1535, si compongono di un'interlocuzione mimetica fra due personaggi allegorici, Filone e Sofia, che seguono l'andamento dialettico e speculativo di un dialogo tra maestro e allievo. Non si tratta di una ripresa dei metodi scolastici: la scelta mimetico-allegorica si giustifica in nome dell'ambizione di proporre una visione unitaria del sistema platonico e della teologia semitica, dove tale morfologia si presentava come «the best way to express the dualism of matter and form or body and soul».⁵⁸ I rapporti tra i due interlocutori, tuttavia, non sono definiti fissamente nella dinamica maestro-allievo, né l'ovvio rimando descrittivo del nome dei due personaggi presuppone l'assenza di caratterizzazioni psicologico-letterarie. Il dialogo si sviluppa in un articolato gioco dialettico che avviene sia sul piano delle argomentazioni, che procedono per divisioni terminologiche riflettendo sulla natura dualistica dell'amore e delle passioni che questo muove negli uomini, sia a livello formale nello scambio dialogico fra i due interlocutori. Se a volte è Filone a porre socraticamente le domande a Sofia e a detenere il controllo della conversazione, talvolta è Sofia a interrogare ed esortare Filone verso l'acquisizione della giusta prospettiva, evitando la severa staticità di una disputa filosofica. Il punto di vista dell'autore risulta in questo modo compiutamente ambiguo, nel tentativo di mantenere agonisticamente accesi i poli dialettici messi in discussione ma al contempo di dare forma all'ideale concordia tra di essi, ad una *filo-sofia*.⁵⁹ Tale meccanismo non si esercita solo a livello allegorico e argomentativo, ma si esplica anche nel particolare statuto assunto dai due personaggi. Dalla discussione emerge infatti come fra i due interlocutori stessi si innesti una dinamica di tipo amoroso,

58. Cfr. SEIDEL 2002, p. 100. I *Dialoghi d'amore* volevano essere tra l'altro una risposta critica al platonismo cristiano coltivato nell'Accademia fiorentina.

59. Cfr. PERRY 1973, pp. 1173-1179, dove si sottolineano le peculiarità del rapporto maestro-allievo che intercorre fra i due personaggi.

descritta tramite il lessico tipico del “servizio d’amore” e della lirica provenzale e petrarchesca.⁶⁰

L’utilizzo di una morfologia a due-tre interlocutori non è isolato nella trattatistica amorosa prodotta fra gli anni Trenta e Quaranta del secolo. Se anzi si guarda alla silloge di trattati d’amore raccolta da Giuseppe Zonta, si noterà che tale opzione risulta maggioritaria, per quanto sfruttata in modi diversi.⁶¹ Così il *Raverta* di Giuseppe Betussi (1544), il *Ragionamento* di Francesco Sansovino (1545), il *Dialogo della infinità d’amore* di Tullia d’Aragona (1547), lo *Specchio d’amore* di Bartolomeo Gottifredi (1542-1547), così anche i primi dialoghi di argomento amoroso di Sperone Speroni, sui quali si avrà modo di ritornare. Per ora converrà soffermarsi sul dialogo del poligrafo Betussi, dove la varietà delle forme e dei procedimenti retorici intersecati a quello dialogico testimonia anche nelle morfologie dualistiche un’apertura ad accogliere la dimensione del molteplice, tanto che l’effetto *pastiche* risulta quasi impressionante:

il dialogo congloba via via diversi sottogeneri del codice retorico, acquista progressivamente un ordito composito aprendosi all’inserzione del materiale più vario (lettere, novelle, *reportages* cronachistici), in un’ottica dell’accumulo, del disordine nella complessità che potrebbe avvicinarsi a una tipologia manieristica di scrittura.⁶²

Qui i personaggi, Ottaviano Raverta, Francesca Baffo, e Ludovico Domenichi, pur non essendo collocati su uno sfondo definito vengono presentati sotto spoglie storico-realistiche. Allo stesso modo la conversazione assume da subito i toni spontanei di un incontro fortuito, naturale, che non manca però di fare ironicamente riferimento al proprio statuto di ambiguità e artificiosità quando Raverta si raccomanda che il «ragionamento non sia divulgato» perché «se il Betussi lo sapesse, lo scriverebbe»,⁶³ ma anche richiamandosi ai dialoghi di Leone Ebreo e Sperone Speroni. Secondo Franco Pignatti, la marcata oscillazione tra oralità e scrittura perdura nei dialoghi cinquecenteschi come cifra

60. *Ivi*, pp. 1176-1177: «The fact that Sofia and Filone are in some sense obvious allegorizations of philosophical notions does not require that they be lifeless as characters, as certain conception of allegory seem to imply. Quite the contrary, an unprejudiced reading of the *Dialoghi* reveals the presence of lively characters in real situations, based on both observation and literary tradition. As psychological creations, Leone’s protagonists are both representations of well-known literary types».

61. Cfr. *Trattati d’amore del Cinquecento* 1975. L’unica eccezione alla morfologia mimetico-dualistica è il dialogo *La Leonora* di Betussi (1557), che è misto e a più voci.

62. BASSANI 1992, p. 26.

63. Betussi, *Il Raverta*, in *Trattati d’amore del Cinquecento* 1975, p. 49.

distintiva della “dialogicità”, come «caractéristique perçue désormais comme structurelle du dialogue: sa position entre oralité et écriture, qui doit être en quelque façon exprimée à travers des signes dans le discours».⁶⁴ Segnali che più o meno evidentemente caratterizzavano la morfologia dialogica, al di là quindi della modalità mimetica o narrativa dell’esposizione, in quanto formata da diversi piani strutturali che a loro volta potevano servirsi un ampio ventaglio di possibilità retoriche.

All’ambito amoroso si ricollegano anche le prime prove dialogiche di Speroni, il cui *Dialogo d’amore* (1537),⁶⁵ che mette in scena la conversazione tra Tullia d’Aragona, Bernardo Tasso e Niccolò Grazia, presenta già le «ragioni di un nuovo stile dialogico».⁶⁶ Nonostante i personaggi siano contemporanei e facilmente riconoscibili, il dialogo si propone piuttosto come una «comédie des idées»,⁶⁷ dove l’ambiguità della nozione di amore trova forma e voce senza risolversi mai in una determinazione finale e anzi enfatizza la circolarità della «convivenza dei contrari», in cui può esprimersi «senza fine una dialettica irrisolta, un’eterna ambivalenza di valori».⁶⁸ L’implicazione di una morfologia orientata al dualismo non toglie però importanza e peso alla rappresentazione di personaggi contemporanei, la cui apparizione nei testi dialogici era legata anche a motivazioni ‘politiche’ e celebrative, come ha ben dimostrato Virginia Cox, e costituiva ormai in quegli anni «a valuable token in the flourishing contemporary commerce in honour: valid currency for settling debts of gratitude or creating new ones, for fostering speculative acquaintances or rewarding the friendships of years».⁶⁹

Il *Dialogo d’amore* si apre sull’arrivo di Niccolò Grazia nel mezzo di una discussione nata, come lasciano intendere le battute incipitarie, fra Tullia e Bernardo Tasso, i quali invitano il terzo personaggio a farsi giudice della contesa.

64. PIGNATTI 2015, pp. 14-15.

65. La redazione del dialogo doveva essere ancora precedente, Speroni nell’*Apologia* la colloca al tempo dei suoi studi filosofici; cfr. la nota ai testi in *Trattatisti del Cinquecento* 1996, cit., p. 1185.

66. GIRARDI 1989, pp. 87-88.

67. FOURNEL 2014, p. 71.

68. GIRARDI 1989, p. 96.

69. COX 2008, p. 36. È nota la lettera d’elogio che Pietro Aretino scriveva a Speroni per il suo *Dialogo d’amore*, da cui perfino una cortigiana come Tullia d’Aragona poteva trarre «un tesoro che per sempre spenderlo mai non iscemerà», (Aretino, *Lettere* 1960, p. 173); ma fra le molte testimonianze della fortuna delle prime prove speroniane cfr. anche la lettera dello stesso Bernardo Tasso, che scriveva al padovano: «Vedendo in molti luoghi di que’ divini campi di filosofia che avete dipinti, infiniti fiori delle lodi mie [...], ormai non temo che la morte né il tempo né le ruine del mondo mi nascondano [...]», (Tasso B., *Lettere* 1733, I vol., p. 319).

Questi accetta stupendosi però di come due amanti, «sì congiunti e sì uniti», possano trovarsi in disaccordo.⁷⁰ La scena iniziale del dialogo prefigura immediatamente la natura centaurica e duale di amore, che dominerà non solo i contenuti esposti nel corso della discussione ma l'andamento stesso dell'argomentare. Si preannuncia in questo modo quell'«intreccio tra la forma del contenuto e la forma dell'enunciazione»⁷¹ che intesse la scrittura dialogica speroniana e che, ancora quarant'anni dopo, sembra valere nell'invocazione di uno spazio letterario per il confronto dialettico delle opinioni, il quale, come sintetizza la celebre definizione del padovano, non vuole essere «scienza» ma «di scienza ritratto», sua immagine poetica.⁷² Nonostante Speroni ricorra esclusivamente alla modalità mimetica, con un numero di personaggi principali sempre piuttosto ridotto, i *Dialogi* non sono animati da ambizioni insegnative o didascaliche, anzi «rivendicano diverse verità, esaltano la sostanza polimorfica del reale, suggellandola in immagini “leggere”, che non postulano ‘fatica’».⁷³ La ricerca di una focalizzazione policentrica sugli argomenti, sulle opinioni, sulle possibili verità, prende forma nella struttura ‘angusta’ del dialogo mimetico-rappresentativo tramite il ricorso a strategie atte, per esempio, ad aumentare il numero dei personaggi intervenienti e quindi delle *opiniones* apportate alla discussione. È ciò che succede nel *Dialogo d'amore*, dove Speroni fa introdurre a Tullia d'Aragona la voce di Francesco Maria Molza, prima riportando indirettamente il loro colloquio, poi lasciando che sia il personaggio evocato a prendere la parola e a rispondere alle domande di Tullia come *in presentia*, aprendo in questo modo una digressione dialogica all'interno del dialogo principale. Lo stesso procedimento di inscatolamento è utilizzato nel *Della dignità delle donne* e nel *Dialogo delle lingue*, dove lo “Scolare” introduce direttamente nel dibattito il confronto avvenuto quindici anni prima tra Pietro Pomponazzi (“Peretto”) e Giovanni Lascaris. È tra l'altro interessante osservare come, fin dalla *princeps* aldina, nelle indicazioni sugli interlocutori riportate sotto al titolo dei dialoghi appaiano anche i personaggi fisicamente “assenti” dalla conversazione principale ma percepiti a tutti gli effetti come partecipanti primari del dibattito. Questa strategia permette di far incontrare e coesistere, nello spazio tutto letterario del dialogo, figure anche lontane sul piano storico-culturale, fornendo loro una dimensione d'incontro. Anche quando il dibattito è inserito all'interno di un'accennata cornice storica, come avviene per il dialogo sulle lingue, quello sulla retorica, e quello sulla vita attiva e contemplativa ambien-

70. Speroni, *Dialogo d'amore*, in *Trattatisti del Cinquecento* 1996, p. 512.

71. ALFANO 2003, p. 224.

72. Speroni, *Apologia dei dialogi*, in *Trattatisti del Cinquecento* 1996, pp. 706-707.

73. GIRARDI 1989, p. 85.

2. IL DOPPIO E IL MOLTEPLICE

tati su uno sfondo bolognese, l'aggiunta di dettagli cronotopici non incide sulla «configurazione complessiva del dibattito».⁷⁴ Il dialogo è invece costruito sulla base della rappresentazione, retoricamente modulata, dei diversi personaggi e del loro linguaggio specifico.

74. FLORIANI 1981, p. 117-119, che prosegue: «Proprio in quanto sono precariamente, provvisoriamente raccolti nella sala di un palazzo patrizio, o nella stanza di ricevimento di una cortigiana, o nello spazio astratto di una via, questi dialoghi appunto invocano la costituzione di un luogo deputato; là ognuno sarà padrone di ciò che veramente conta, la dignità di una parte nell'insieme della discussione. [...] La forma del dialogo e la forma dell'accademia sono le risposte che lo Speroni credette di dare rispettivamente alla questione del modo letterario e a quella del modo sociale con i quali si potevano organizzare a suo parere i contenuti della nuova cultura nazionale».

3.

Conflitti di verità:

oralità, scrittura, stampa negli anni '40-'60 del Cinquecento

3.1. *Morfologie dialogiche e strategie retoriche*

Nelle parole che Sperone Speroni dedica all'arte tipografica, in un *Discorso in lode della stampa* di difficile datazione, si intuisce l'eterogeneità delle posizioni intorno a uno strumento che permetteva di ampliare la diffusione delle opere ma al contempo, aumentando in modo vertiginoso quantità e velocità di produzione, ne abbassava inevitabilmente la qualità media. Avendo peraltro visto i suoi scritti giovanili stampati contro la sua volontà, Speroni conosceva in prima persona le insidie della nascente industria; il giudizio sul paragone tra il libro scritto e quello stampato non esprime perciò un cieco entusiasmo ma si svolge tra numerose cautele:

Val più un libro scritto che uno stampato non per la sua perfezione, ma per la fatica e tempo speso in scrivere. Benché non si dovria comparare un libro scritto a uno stampato, ma alli mille stampati, li quali in tanto tempo si stampano tutti mille, in quanto si scrive un solo. In quanto tempo partorirà uno elefante una volta, la donna partorirà due e tre. Né vale a dir che la stampa sia stata cagione di multiplicar troppo i libri, e scemar la dottrina; e che non manco fiano in numero li libri cattivi, che li buoni, e di ciò è cagione la stampa. Perciocché il buon campo e grasso produce da se molte cose cattive, più che non fa il magro e sterile; e ciò è segno della bontà della sua natura. Che bisogna dunque fare? Bisogna che lo agricola il lavori, e lo purghi delle cose cattive, e lo semini delle bone. Così la stampa, la quale come fertilissimo artificio della scrittura può da se moltiplicare di male erbe dee esser regolata dal principe, e lavorata in tal modo, che purgata delle immondizie produca solo le bone cose. Né la moltitudine de' libri è cagione della ignoranzia, come la moltitudine de' cibi.¹

Pur riconoscendo i vantaggi e la praticità della stampa quale «fertilissimo artificio della scrittura», in ottica proto-benjaminiana il valore del libro scrit-

1. Speroni, *Discorso in lode della stampa*, in *Opere* 1991, vol. III, p. 454.

to rimane superiore rispetto al libro impresso, il quale non è che «immagine in carta di quelle lettere, che si scolpiscono, o ver si fondono, o si conflanno per così dire nel piombo».² Tali riserve assumono particolare rilevanza se estese ad alcune delle variegata esperienze letterarie dei decenni centrali del secolo, secondo Dionisotti quelli di «massima e più facile espansione della letteratura italiana», durante i quali si verifica una crescita esponenziale della produzione e del consumo librario ed emergono nuove “professionalità” delle lettere come tipografi, editori, curatori, traduttori.³ Bisogna tuttavia tenere in considerazione anche l’ipotesi che ci fosse tutta una generazione di letterati che, se non era contraria, quantomeno guardava con sospetto al nuovo strumento editoriale. Per la forma-dialogo, tipicamente destinata a una dimensione privata, l’impressione “nel piombo” delle lettere comportava inoltre la sottrazione da quella circolazione privata che gli scritti dialogici avevano conosciuto: con la grande fortuna del genere, il gioco dei multipli riflessi dell’oralità fissata in scrittura diventava così più urgente e complesso, richiedendo la ricerca di strategie retoriche atte a giustificarne la stessa esistenza in quanto registrazione di un colloquio avvenuto in luoghi, fisici e retorici, destinati a una fruizione esclusiva.

Per comprendere la correlazione tra mezzo a stampa e diffusione della forma-dialogo durante il medio Cinquecento è necessario tenere conto di un insieme di fenomeni storico-sociali che accompagnano lo sviluppo e la specializzazione del sapere retorico-letterario, in un periodo che vede l’affermazione di «un consumo librario allargato, quasi generalizzato» che abbraccia «insieme gli editori, i loro collaboratori, il pubblico dei lettori».⁴ Nonostante il libro e la scrittura si avviassero proprio in questi decenni ad affermarsi come luogo privilegiato della trasmissione del sapere, il contemporaneo fiorire delle accademie in Italia testimonia la persistenza di una cultura ancora fortemente improntata all’oralità, di un’educazione legata all’atto pratico della comunicazione dal vivo dei maestri e non ancora delegata a manuali che sfruttavano schemi visuali per

2. *Ivi*, p. 452. Una simile visione viene espressa anche da Lodovico Domenichi in un dialogo sulla stampa, *Dialoghi*, 1562, p. 373. Tale gerarchia, tra l’altro, era anche quella che prevaleva nelle grandi biblioteche private, specie signorili. Nella biblioteca dei duchi d’Urbino, per esempio, il settore dei manoscritti era considerato come molto più importante e prestigioso del settore dei libri stampati. Cfr. BOUZA ALVAREZ 2001.

3. DIONISOTTI 1967, p. 67, ma sul ventennio quaranta-sessanta si incentra poi il capitolo *La letteratura italiana nell’età del concilio di Trento*, pp. 227-254. Sul tema cfr. anche DIONISOTTI 1968 e QUONDAM 1989.

4. PROCACCIOLI 1999, p. 26. Sulle mutazioni culturali e sociali apportate dall’era tipografica, riferimento fondamentale resta il volume di McLuhan 1976; cfr. anche Eisenstein 2011 e Chartier 2015.

3. CONFLITTI DI VERITÀ

facilitare l'apprendimento.⁵ Come osservato da Amedeo Quondam, commentando la definizione settecentesca di "accademia" fornita da Tiraboschi, il dialogo nel XVI secolo si trova ad essere la forma letteraria maggiormente efficace per la diffusione dell'accademica conversazione proprio perché racchiude le due istanze dell'oralità e della scrittura.⁶ Lo testimonia tra l'altro la resistenza del cronotopo simposiaco, declinato tanto nella forma "alta" del banchetto sapienziale quanto in quella orrida e satirica delle cene "tinellarie".⁷

Il ventennio durante il quale si svolge il concilio Tridentino rappresenta un momento di particolare espansione per le scritture dialogiche, che ormai emancipatesi dai modelli umanistici vivono una crescita quantitativa tanto più notevole proprio per il carattere "medio" e allargato della produzione e del consumo.⁸ I fattori che resero possibile una tale abbondanza sono diversi e di varia natura. Sul piano storico bisogna innanzitutto constatare che il periodo immediatamente successivo alla fine delle Guerre d'Italia sembra determinare nella penisola un momento di stasi, in cui «l'après-guerre peut être d'abord *suspension*, arrêt momentané, interruption plus que fin, un processus engagé dont par définition on ne connaît ni le terme, ni l'intensité, ni la fiabilité, un pari autant que l'engagement dans la guerre pouvait l'être». ⁹ Di contro, la produzione

5. Cfr. BOLZONI 2001, p. 29: «it would be interesting to see how the use of visual aids, (that is, trees, tavles and diagrams) in Italy from the 1540s on, augmented by the new dialectics, interacedt with the debate on literary language, rhetoric and poetics and how all of these related to the book industry and the new formats, ever richer and more elaborate, in wich the texts were presented».

6. QUONDAM 1982, p. 827: «L'immagine proposta dal Tiraboschi è quella di una società della scrittura, fondata su leggi dette/scritte, che pratica la produzione di testi scritti, in un'economia di scambio (la censura)» pur sempre finalizzata e sollecitata alla/dalla presenza del testo. Un'immagine non neutrale, questa, fortemente orientata, anzi. Il Tiraboschi si riferisce prepotentemente all'esperienza settecentesca dell'istituzione accademia, ne assume i connotati prevalenti a forma complessiva della sua lunga durata plurisecolare: ma in principio l'accademia fu sotto il segno della conversazione. La sua stessa matrice originaria- così intensamente platonica nel proprio del nome che restaura- tra *horti e sodalitates* umanistici mostra pienamente il primato di un conversare come forma profonda dei rapporti culturali, come sistema di pratiche che trova nel dialogo, (un restauro anch'esso dell'archetipo rinominato) il suo genere privilegiato e di massima funzionalità comunicativa, il suo equivalente».

7. Al 1537 risale inoltre la prima edizione a stampa dei *Convivia mediolanensia* di Francesco Filelfo. Per la tradizione satirica del simposio tra quattro e cinquecento si faccia riferimento, oltre che al già citato JEANNERET 1987, a GIGLIUCCI 1998.

8. Secondo Dionisotti tale ventennio è infatti caratterizzato in generale «dall'ampiezza piuttosto che dalla profondità del quadro, da uno sforzo vario, espansivo e concorde, nel quale hanno risalto piuttosto il numero e la qualità media dei partecipanti che non l'altezza dei propositi e dei risultati». Cfr. DIONISOTTI 1967, p. 231.

9. Cfr. *Après les Guerres* 2016.

letteraria è protagonista di un'estensione senza eguali che stimola la necessità di una nuova scienza della letteratura, che sia autonoma rispetto ai domini delle altre arti, della filosofia e della teologia ma, soprattutto, che parli volgare e non si rivolga al solo pubblico specializzato ed erudito. Tra stasi e fibrillazione, la cultura di quegli anni vive d'altronde una profonda conflittualità interna e, ancora con le parole di Quondam, anche una sconfitta rispetto al progetto alternativo tentato ad esempio da un intellettuale come Pietro Aretino:

[...] sconfitta intanto della «terza via» editoriale per il lavoro intellettuale, rispetto alla bipolarità Corte/Chiesa, sconfitta quindi dello stesso «progetto», delle sue proporzioni militanti, di proposizione di una vera e propria tipologia culturale che di fatto si scontrava con un'altra tipologia culturale in fase di costituzione e di organizzazione, quella che stava appunto in quegli stessi anni intrecciando «questione della lingua», statuti teorici della comunicazione (letteraria e non), codici settoriali, eccetera, in un sistema integrato, in un insieme omogeneo di rilevante forza modellizzante, destinato a formidabile espansione e a lunghissima durata nella storia intellettuale nazionale.¹⁰

Considerare questo insieme di questioni consente di assumere una prospettiva maggiormente adeguata da cui osservare lo slittamento morfologico tra i dialoghi diegetici prodotti nei primi anni del secolo e le tipologie perlopiù mimetiche che si affermano successivamente, constatando ancora una volta che il cambiamento di rotta non è determinato tanto da una sostituzione del modello ciceroniano con quello platonico, che forniva una garanzia di più efficace e diretta fruizione del testo. La tipologia più marcatamente drammatica della forme-dialogo si afferma anche grazie alle rinnovate esigenze di autorappresentazione del ceto intellettuale e letterato, ormai non più connaturato solamente allo spazio-corte, che determinano l'apertura stilistica del modo dialogico a quello più propriamente comico-scenico, con la conseguente separazione tra gli statuti di verità della filosofia, da un lato, e degli strumenti retorico-poetici dall'altro.

Nell'Iconologia di Cesare Ripa, pubblicata a Roma nel 1593, una delle raffigurazioni assegnate al dubbio è l'immagine di un giovane che cammina nel buio, tenendo fra le mani un bastone e una lanterna:

Giovanetto, senza barba, in mezzo alle tenebre vestito di cangiante, in una mano tenga un bastone, nell'altra una lanterna, e stia col piè sinistro in fuori, per segno di camminare. Dubbio è una ambiguità dell'animo intorno al

10. QUONDAM 1980a, p. 105.

3. CONFLITTI DI VERITÀ

sapere, e per conseguenza ancora del corpo intorno all'operare. Si dipinge giovane, perché l'uomo in questa età, per non esser abituato ancora bene nella pura, e semplice verità ogni cosa facilmente riuoca in dubbio, e facilmente dà fede eguale a diverse cose, il che come è lodevole ne' giovani per essere segno di penetrare assai, così sarebbe ne' vecchi biasimevole, perché mostrerebbono, frà le molte esperienze, di non hauere ancora saputo raccogliere la verità. Per lo Bastone e la Lanterna si notano l'esperienza, e la ragione, con l'aiuto delle quali due cose il dubbio facilmente, o camina, o si ferma. Le tenebre sono i campi de' discorsi humani, onde egli, che non sà stare in otio, sempre con nuovi modi camina, e però si dipinge co'l piè sinistro in fuori.¹¹

Tramite esperienza e ragione i "discorsi humani" muovono dal dubbio all'acquisizione della conoscenza: la rappresentazione retorica di questo cammino del *logos* verso il sapere assume nelle scritture dialogiche in volgare il carattere di uno spazio squisitamente letterario in cui costituire e praticare l'esercizio della pluralità delle opinioni intorno ad argomenti probabili. Durante il medio Cinquecento in particolare, anche nei testi in cui si fa espressamente ricorso alla dinamica maestro-allievo, emerge la necessità di sovvertire, variare e rendere più complessa la traiettoria apparentemente lineare della trasmissione del sapere, prospettando un movimento centrifugo che simuli l'oralità dell'insegnamento e che lasci emergere il dubbio come momento costruttivo, la molteplicità delle argomentazioni come possibile risposta a questioni appartenenti al campo della dialettica. Nelle opere dialogiche dei decenni centrali del Cinquecento la dimensione della pluralità, intesa innanzitutto come circolarità delle opinioni, espressione del dubbio, resiste, al di là della modalità di rappresentazione, in competizione con quella del "dualismo" pedagogico e gerarchico che sarebbe tornato in auge nell'ultima parte del secolo, riducendo la retorica alla sola funzione elocutiva e alla dimensione gnoseologica del falso o del finto. Sebbene lo spazio per la prassi retorico-dialogica di marca speroniana rimanga aperto per un periodo di tempo relativamente breve, è in questi anni di diffusione di "massa" delle forme dialogiche che si trovano a convivere nei testi istanze conoscitive e istanze poetiche, personaggi di spicco del panorama intellettuale con personaggi medi e dotti solo per esperienza. Questo momento di transizione testimonia la profonda crisi dell'"ideologia" cortigiana e dei suoi statuti comunicativi, il suo confronto con una cultura intellettualmente più impegnata ma altrettanto mondana come quella del salotto privato o dell'accademia.

11. Ripa, *Iconologia* 2012. Traggio la definizione dal *database* dell'opera consultabile al sito <https://www.asim.it/iconologia/ICONOLOGIAlist.asp>.

demia;¹² al contempo, si preannuncia l'avvento di un'epistemologia scientifica ormai avulsa dai processi retorico-dialettici, fondati cioè sul meccanismo dubbio-persuasione, che ne avevano rappresentato la stessa premessa e avevano rifondato la costituzione di un sapere collettivamente costruito.

Varrà la pena soffermarsi ancora sulla funzione del dispositivo della cornice, che era stato sfruttato, nei dialoghi primo-Cinquecenteschi, come «luogo liminale» che consentiva «l'illusorio passaggio dalla silenziosa pagina scritta al risonante mondo orale della corte».¹³ La dissoluzione di uno spazio univoco preposto al ragionamento non impegnato filosoficamente, com'era stato quello della corte, rende tuttavia necessari meccanismi di compensazione stilistica che marchino, o al contrario camuffino, il limite tra la parola scritta consegnata al pubblico dei lettori e quella parlata della temporalità dislocata del dialogo. In questo modo

il *topos*, diremo così, della “non scrittura”, diventa una convenzione della retorica esordiale nella dialogistica cinquecentesca; ma è anche, al contempo, espressione di una generica sensibilità per lo statuto ambivalente, se non ambiguo, del dialogo, forma letteraria sita tra scrittura e oralità.¹⁴

Basti pensare al rovesciamento prospettico attuato nel *Ragionamento delle corti* di Aretino (1538), in cui si mette in moto un processo inverso rispetto alle strategie utilizzate nella cornice narrativa del *Cortegiano*: il dialogo si svolge infatti nel “giardinetto” del tipografo Marcolini e termina proprio nel momento in cui lo stampatore rientra nella sua proprietà, come a sottolineare, tramite l'assenza simbolica della scrittura, la simultaneità d'esistenza tra l'atto del ragionare e la sua trascrizione letteraria.¹⁵ Si tratta di un'integrazione dei moduli dell'oralità che coinvolge non solo le scritture dialogiche e il loro successo all'interno del mercato editoriale, ma tutte quelle «forme senza forma» che si trovarono a effettuare il salto da una diffusione prettamente orale e rappresentativa alla fissità atemporale della pagina di un libro a stampa, spostando le funzionalità di prodotti pensati per essere messi in scena, quindi visti e ascoltati, rispetto ai testi realizzati per la fruizione di un lettore:

Lo spettatore assente diventa irrilevante, mentre il lettore viene indirizzato e orientato in molti modi (dedicatorie, prefazioni, *editing*, didascalie...);

12. Cfr. FONTANA-FOURNEL 1986.

13. ALFANO 2006, p. 140.

14. PIGNATTI 2001, p. 132.

15. *Ibidem*.

3. CONFLITTI DI VERITÀ

per lui è in gioco la memoria e non più l'immaginazione, tutto deve essergli esplicitato, la verosimiglianza diventa cruciale; non sono più possibili integrazioni visive e cinetiche, si perde la contemporaneità dell'esperienza temporale fra scena e vita.¹⁶

Tali fenomeni vanno osservati sotto il primato di una verosimiglianza pragmatica atta a rendere ricevibile l'istanza narrativa del tessuto dialogico, che si distacca dalla dimensione storica e celebrativa per creare uno spazio virtuale dove tanto prodotti letterari alti quanto testi di carattere "medio" ricercano il medesimo effetto di immediatezza della conversazione, di molteplicità delle prospettive e dei linguaggi. Oltre a quelle di tanti personaggi storici della mondanità cortigiana e accademica, nei testi dialogici iniziano infatti a emergere voci di più o meno anonime figure della vita quotidiana, sottratte al dominio dello stile basso-comico per approdare all'interno di forme che si attestano su un registro mediocre e che se ne servono per mettere in scena personaggi e linguaggi simbolicamente non illustri ma portatori di una conoscenza di tipo empirico. Non solo lo "scolare" e il "cortigiano" utilizzati da Speroni come generici rappresentanti di un certo ceto sociale, ma "giovani", "ingegneri", "villani", "cavalieri". La gamma delle possibilità formali disponibili è, nei decenni centrali del secolo, estremamente vasta e comprende casi di contaminazioni complesse come *I marmi* e *Gli inferni* di Anton Francesco Doni o il *Dialogo dei giuochi* di Girolamo Bargagli. La varietà morfologica tipica della produzione volgare della prima metà del secolo non impedisce però la persistenza di moduli questionativi strutturalmente più rigidi, legati alla *methodus* universitaria, eppure anche in questi casi si deve registrare che gli elementi della varietà e della ricerca retorica del vero promuovono la rottura dell'assetto disputativo tradizionale.

Nel 1543 Luca Contile pubblica a Roma i *Dialogi spirituali divisi in banchetti*, una serie di cinque dialoghi a due interlocutori di argomento teologico introdotti da una cornice di memoria decameroniana.¹⁷ L'opera è ambientata negli anni Trenta, in casa della marchesa Lodovica Trivulzio Pallavicino, dopo i festeggiamenti di carnevale che sollecitano la padrona di casa a proporre ai suoi dieci commensali di trattare argomenti spirituali per mettere fine agli eccessi delle festività. I cinque dialoghi che seguono la cornice simposiaca presentano una struttura piuttosto formalizzata: ad eccezione del primo tutti si svolgono tra un uomo che ricopre il ruolo di maestro e una donna che pone le domande.

16. PIERI 2012, p. 123.

17. Contile, *Dialogi* 1543. Del libro esistono rare copie, traggio le citazioni dalle porzioni di testo riportate in ASSO 2009. Sui *Dialogi* cfr. anche QUONDAM 1991, p. 276.

Come accadeva nel dialogo tra Filone e Sofia di Leone Ebreo, in cui i ruoli di maestro e discepolo dei due interlocutori erano continuamente scambiati e sovrapposti, l'inesperienza dei personaggi maschili chiamati a rispondere alle domande porta finanche al rovesciamento dei ruoli tra maestro e allieva, sfuggendo così alla ripetitività della successione di questioni e risposte. Il primo dialogo, che affronta il tema più teologicamente impegnato, è invece condotto da due uomini, Girolamo Pallavicino marchese di Cortemaggiore e Girolamo Pallavicino dei marchesi di Scipione. Secondo Cecilia Asso, la scelta dei due omonimi interlocutori maschili sarebbe stata compiuta in attinenza al mito platonico degli uomini doppi, in cui la coppia uomo-uomo è quella che più si avvicina alla divinità e si rivela dunque più adatta ad affrontare il controverso argomento del dibattito, ovvero l'esistenza di Dio.¹⁸ Contile dedica, in apertura di questo primo dialogo, alcune battute alla modalità dialettica che struttura tutti i *Banchetti*, ossia il dubbio come mezzo conoscitivo e l'elocuzione come strumento di persuasione:

SCI. Vi avviso che quello non intendo a la fede nostra pertinente liberamente credo, ma per pigliarne da voi scienza dubitando cerco, là ove dico che quanto fin qui de la Trenità mostrato havete poco o niente gusto.

COR. Egli è vero che dubitando si cerca, nientedimeno mi persuado che ne la vostra contradditione fattami siate più tosto openionato che dubioso.

SCI. A che v'accorgete?

COR. Al efficacia del dire.¹⁹

La fissità del modulo questionativo che caratterizza le interlocuzioni successive cela in realtà un metodo che si avvale della domanda non come semplice ricerca di conferme per proporre una teoria già formulata, ma come effettivo mezzo euristico di ricerca della verità e di formazione di un'opinione scevra da pregiudizi, raggiungibile tramite l'"efficacia del dire". La cornice serve quindi a Contile per caricare i personaggi della responsabilità di tesi teologicamente controverse e non sempre ortodosse, tanto che già nella dedicatoria l'autore si discolpa dichiarando di aver trascritto «del altrui prati le fiorite sentenze».²⁰ La presenza di più personaggi a cui dare voce tramite l'iniziale modulo diegetico permette del resto l'oggettivazione di quanto viene poi detto nei singoli dibattiti, sottolineando l'assenza di una voce autoriale tramite il contesto corale del "banchetto".

18. Asso 2009, p. 183.

19. Contile, *Dialogi* 1543, c. 27v.

20. *Ivi*, c. 3 r. e v., lettera dedicatoria alla marchesa Lodovica Trivulzio Pallavicino.

3. CONFLITTI DI VERITÀ

Nel dialogo *Il Cesano* di Claudio Tolomei, mandato a stampa nel 1555 per i tipi di Giolito ma redatto durante la metà degli anni Venti, si possono vedere in atto le coordinate di questo scollamento tra autore e personaggi:

[...] Che quantunque volte udirò colparmi di questi ragionamenti, subito in aiuto loro et difesa mia, chiamarò quei dotti huomini et quei nobili spiriti, che ne furono primi Maestri, et da' quali tutto quel che per me si dirà prima nacque. Con ciò sia cosa, che quanto in questo libretto intendo ragionare, non venga dalla camara mia, ma dalla mensa vostra Signor mio Illustrissimo; nella quale (essendo quella sempre di divinissimi ingegni adornata, mercè della viva nobiltà d'animo vostro) trovandosi una fiata tra l'altre molti huomini dotti (come io intendo) et finite le vivande, di uno in un altro ragionamento trascorrendosi, accadde parlar di quel libro di Dante della Volgare eloquentia. [...] li quali parlamenti avendo io poscia da alcuni, che presenti vi furono, intesi et più volte nel secreto della debile mia memoria racchiusi, giudicai al fine più sicuramente et più lungamente potersi questi possedere, s'io li raccomandavo all'industria della penna [...] nulla colpa è la mia, se io come trombeta paleso la sententia altrui.²¹

L'autore, che si serve della *reportatio*, dichiara di ripetere “come trombeta” la sentenza di altri, certo una topica deresponsabilizzazione autoriale che però illustra una dinamica retorica caratteristica dei dialoghi in volgare, per cui la “messa in silenzio” della voce dell'autore lascia emergere la pluralità di voci e di stili ad esse connesse.²² Altro testo interessante da questo punto di vista, tanto per la modalità diegetica in cui si presenta quanto per i contenuti di argomento tecnico-scientifico che propone, è il *Dialogo de la sphaera* di Giacomo Gabriele, del 1545.²³ Seppur discendenti da un filone quattrocentesco di utilizzo giocoso delle tematiche scientifiche, le trattazioni di argomento tecnico rappresentano una presenza massiccia nella dialogistica volgare e testimoniano, come vedremo meglio tra poco, la sopravvivenza di una correlazione tra pensiero filosofico e strumenti del linguaggio presente ancora, per esempio, nell'opera galileiana.²⁴ I dialoghi prodotti in questo periodo, ad ogni modo,

21. Tolomei *Il Cesano* 1975, cc. 5-6

22. Cfr. Speroni, *Apologia dei dialoghi*, p. 274.

23. Gabriele, *Dialogo de la sphaera* 1545.

24. Cfr. GIRARDI 1989, p. 273, ma sulla relazione tra forma e lingua nelle scritture di tipo scientifico cfr. ALTIERI BIAGI 1998, e in particolare il cap. II, *Forme della comunicazione scientifica*, pp. 21-73: «Il testo scientifico filosofico si presenta come sistema di scelte formali che rispondono non solo a esigenze di formulazione del pensiero, ma anche a intenti retorico-persuasivi; l'adozione di un sistema da parte di uno scienziato o di una comunità

risentono di tale oscillazione tra la vivacità della conversazione e l'univocità della scrittura, denunciando tramite diverse strategie retoriche proprio il mutismo del testo scritto, platonicamente incapace di contribuire alla comprensione del suo contenuto. Il *Dialogo de la sphaera*, in cui si riporta la discussione astronomica avvenuta fra Trifone Gabriele, Marino Gradenico, Bernardino Daniello, Giacomo e Andrea Gabriele, è ambientato tramite una lunga e dettagliata descrizione in una proprietà di Sperone Speroni sui colli Euganei. Lo scarto tra il momento del colloquio, che si vuole avvenuto nel 1536, e quello della narrazione, è denunciato dallo stesso autore che si propone di raccontare i discorsi all'illustre destinatario dell'opera, Pietro Bembo. Dopo la particolareggiata descrizione delle condizioni che avevano portato il piccolo circolo a riunirsi nella villa sui colli, si narra di come la conversazione sia iniziata durante una passeggiata, sottolineando la spontaneità e quasi la casualità della scelta dell'argomento, in quanto «vedendo M. Tryphone, che per buon spatio di tempo, mancata la materia del raigonare, ogn'uno si taceva, più per trovar da dire, che per altro, così cominciò [...]», (c. 6v.). Raffaele Girardi ha riscontrato in questo dialogo l'utilizzo di una particolare modalità dialettica, affine alla tipologia disputativa della *quaestio circularis*, in cui nonostante la partecipazione di più personaggi la voce "monologica" del maestro, ovvero Trifone Gabriele, risulta predominante.²⁵ Una presenza significativa se si pensa che altrove, nel *Dialogo della retorica* di Speroni, Trifone era stato definito "nuovo Socrate" per la sua avversità all'uso della scrittura e che ora, grazie al racconto registrato a testo dal nipote, la sua dottrina poteva essere trasmessa e divulgata. Ciò che è interessante sottolineare è tuttavia anche in questo caso l'individuazione del dubbio come momento di avanzamento nella ricerca e nell'esposizione della conoscenza, che diventa «l'elemento più vivo della didassi scientifica, è struttura retorica di 'accordo' delle 'voci', luogo fondamentale di legittimazione della verità di un sapere».²⁶ Il *magister* non teme dunque le domande e le interruzioni dei discenti, che servono anzi a integrare, limare e indirizzare il discorso verso il raggiungimento della «verità delle cose», la quale si scopre «dimandando, rispondendo et disputando» (c. 13v.) piuttosto che tacendo, in apparente paradosso con la forma scritta in cui si espleta questo atteggiamento dialettico. L'utilizzo della forma-dialogo permette di fratturare la linearità del

di scienziati, la sua modifica, il suo eventuale rifiuto sono già scelta di un modello interpretativo della realtà, contro la tendenza a considerare la forma linguistica e la forma letteraria come aspetti accessori, come strumenti inerti del pensiero scientifico, occorre dunque sottolineare l'interazione tra parola e pensiero e il rapporto non meccanico, non neutrale, che fra essi volta per volta si instaura», p. 21.

25. GIRARDI 1989, pp. 280 e sgg.

26. *Ivi*, p. 292.

3. CONFLITTI DI VERITÀ

discorso apodittico tipico delle scienze, non solo come effetto letterario di rappresentazione della varietà del parlato ma anche in quanto traduzione retorica di un piano più propriamente epistemico. Ciò vuol dire che parte della produzione intellettuale del Rinascimento concepisce il sapere fondamentalmente come conversazione. L'esordio di un testo come il *Raverta* di Betussi mette in scena proprio tale insufficienza della scrittura, e quindi dell'oggetto-libro, dinanzi alla necessità di una conoscenza cui si attinge solo per mezzo del dialogo:

RAVERTA: [...] duolmi d'aver turbato la quiete vostra, ché, per quanto io veggio, voi ragionavate con qualche bello ed utile libro. BAFFA. Turbato voi non m'avete, perché m'è più caro il vedere e ragionare con esso voi, che quanti libri io potessi e leggere ed udire; conciosiaché da voi sempre io posso imparare alcuna cosa, il che d'ogni tempo nei libri non m'incontra: i quali, come ch'io legga d'intenda (ché, s'altramente fosse, sarebbe uno sprezzargli), nondimeno molte volte mi restano dei dubbi e degli argomenti ch'io soglio fare irresoluti, la qual cosa, ragionando co' pari vostri, non mi può intravenire.²⁷

Ad acuire l'effetto di *mise en abyme*, dato dal rimando alla lettura di un testo a stampa all'interno dell'oralità simulata del dialogo, è tra l'altro il fatto che Baffa stia leggendo i *Dialoghi d'amore* di Leone Ebreo. Si tratta di un espediente che riesce ad assolvere alla funzione di mediazione tra realtà esterna e verisimiglianza dell'opera in genere affidata al dispositivo della cornice narrativa. L'effetto è infatti ripreso anche nell'espressione del timore che il dialogo venga divulgato in forma scritta dallo stesso Betussi, lasciando intravedere in questo gioco di specchi un «mondo tutto di carta, ma di una carta che risuona, e che così risuonando attrae a sé il risonante mondo esterno della realtà».²⁸ Così come lo strumento della *reportatio* resta prerogativa dei sempre più rarefatti dialoghi narrativi, che devono giustificare il racconto 'a memoria' delle conversazioni avvenute in un altro momento, segnali come libri, lettere, finestre che si affacciano verso l'esterno, porte che separano i conversatori da possibili uditori indiscreti caratterizzano la necessità di verisimiglianza di molti dialoghi mimetici prodotti nei decenni centrali del Cinquecento: il lettore del dialogo veniva guidato alla decifrazione del testo tramite una serie di *escamotages*, spesso disseminati tra le "soglie" dell'opera, funzionali a fornire un effetto di realtà alla conversazione.

27. Betussi, *Il Raverta* 1975, p. 4.

28. ALFANO 2006, p. 97.

3.2. *Effetti di rifrazione e meta-dialogismi*

Si è più volte fatto cenno a la scelta della forma-dialogo mirasse a fornire un ritratto ‘dal vivo’, rendendo “opaca” la frontiera tra rappresentato e rappresentazione e costituendosi come un duplicato della realtà.²⁹ Si può altresì parlare, ricorrendo a una definizione lotmaniana usata da Enrico Testa per l’oralità riprodotta nelle novelle rinascimentali, di “simulazione” della realtà, intendendo con questo l’insieme delle strategie retoriche sfruttate per garantire verisimiglianza pragmatica all’oralità trascritta nei dialoghi.³⁰ Tali strategie, che qui abbiamo definito meta-dialogismi, rompono la barriera della finzione per trasportare all’interno del testo degli elementi di realismo.³¹ Questi si manifestano in modo particolare nei dialoghi che, sprovvisti di una cornice cronotopica, devono giustificare la trascrizione di ragionamenti avvenuti in una dimensione strettamente privata.³² La messa in prospettiva dell’oralità dialogica stabilisce, dunque, un’equivalenza tra il mondo esterno, reale, e quello interno e finzionale del testo, costruendo un’immagine del mondo livellata sul piano bidimensionale della pagina stampata ma al contempo restituita come modello di una pratica sociale.³³ Il lettore del dialogo, specie se drammatico, si trova

29. Sul concetto di opacità cfr. MARIN 2012 e ancora dello stesso, a proposito dell’ambiguità tra i concetti di mimesi e rappresentazione nei suoi aspetti pragmatici, la raccolta di saggi *Della rappresentazione*, MARIN 2001, p. 122-123: «La seconda proposizione dell’*organon* mimetico è, dunque, quella della rappresentazione che sostituisce e fornisce un supplemento al suo modello. Le somiglianze dissimili che la caratterizzano, la maggiore o minore verosimiglianza fa sì che il “ri” di “ri-presentazione” si giochi tra duplicazione e sostituzione. Come già aveva notato Platone, ogni rappresentazione mimetica è un essere inferiore rispetto al suo modello, ma ciò che perde in essenza - ontologicamente - guadagna in pragmatica, grazie alle risorse della sua arte in termini di effetti sensibili e passionali».

30. Cfr. LOTMAN 1990, dove per simulazione si intende il «meccanismo di produzione di una situazione di discorso che mira a dare, attraverso le forme della finzione, un’interessata impressione di autenticità», pp. 27-31; TESTA 1991.

31. Di «métadialogité» parla Franco Pignatti, soprattutto in merito ai dialoghi tassiani, in PIGNATTI 2015, p. 17.

32. Cfr. LAVOCAT 2020; CAVILLAC 1995, in cui viene definito il «protocollo pragmatico» necessario a garantire la verisimiglianza del testo, e DEREMETZ 2004. Fondamentali, sul tema, restano le osservazioni di GENETTE 1984, pp. 244-245: «Tutti questi giochi manifestano con l’intensità dei loro effetti l’importanza del limite che essi s’ingegnano di superare a scapito della verosimiglianza, *coincidente proprio con la narrazione (o la rappresentazione) stessa*: frontiera mobile ma sacra fra due mondi [...]».

33. Su questi problemi, su cui si avrà occasione di tornare ancora nei capitoli seguenti, cfr. anche ALFANO 2001a, e in particolare le riflessioni sul riproporsi della «dialettica tra natura dell’oggetto raffigurato e fondamento discorsivo (che conduce quella natura alla raffigurabilità) riconoscibile per altri versi nella dinamica delle relazioni strutturali tra cor-

3. CONFLITTI DI VERITÀ

infatti posizionato in un punto intermedio tra i due piani della realtà e della finzione: l'assenza di elementi narrativi di mediazione suggerisce la continuità tra mondo e pagina tramite una serie di "spie" che segnalano la presenza altrimenti inverosimile della trascrizione, ma che si collocano all'interno della stessa dimensione finzionale. Il meccanismo illusionistico è lo stesso descritto da Victor Stoichita nel saggio *L'invenzione del quadro*, in bilico tra il quadro e la cornice, «sur le seuil infranchissable qui sépare fiction et réalité».³⁴ Bisogna ancora indagare su quali siano gli effetti di queste dinamiche dal punto di vista della rappresentazione dell'opinione nell'intreccio tra registro stilistico e *decorum*, i cui esiti ricadono in particolare sulla scelta dei personaggi convocati a ragionare e sul loro modo di "parlare". Di questo si tratterà in modo più dettagliato nei prossimi capitoli, limitando le pagine che seguono alla segnalazione di alcune note e meno note strategie di rifrazione del reale in alcuni dialoghi medio cinquecenteschi.

Un esempio esplicito e celebre di come tali elementi, in assenza di una cornice narrativa, vengano enucleati tra le battute del dialogo o collocati nelle soglie del testo si può osservare nei *Capricci del Bottai* di Giovan Battista Gelli, del 1546, in cui viene messa in scena la conversazione tra Giusto Bottai e la sua anima. Il testo dialogato è puramente drammatico, ma nella lettera prefatoria indirizzata ai «desiderosi di udire gli altrui ragionamenti» si spiega la dinamica tramite cui è stato possibile dare alle stampe l'intimo colloquio:

[...] E perché egli haveva in costume favellare spesso da se medesimo, come hanno anchora molti altri: advenne che un ser Bindo Notaio suo nipote, dormendo in una camera accanto a lui, tramezzata solamente da un semplice assito, e sentendolo qualche volta favellare seco stesso e fare le due voci, come quello che avea mezzo perduto il sonno per la vecchiezza, e troppo fissi nel suo capo i suoi ghiribizzi; sentendolo, dico, tal volta il nipote, e piacendogli la novella, deliberò di raccorre il tutto. E cominciato per questo ad osservarlo e udirlo, scrisse finalmente ciò che egli haveva sentito, introducendo Giusto e l'anima sua a parlare insieme, come aperto vedrete ne' seguenti ragionamenti, i quali essendogli stati copiati ascosamente, et venuti alle mani [...] ho deliberato di farne parte a tutti voi.³⁵

nice e novella, o anche tra dialogo e materiale narrativo: dove la *novitas* si collega sia alla dinamica della *relatio* con la sua correlativa necessità di giustificare la storia che narra e la sua origine, sia ai parametri della credibilità, delle convenzioni che stabiliscono la natura dell'oggetto e il modo della sua messa in forma», p. 41.

34. Cfr. STOICHITA 1999, pp. 20 e sgg. Su questi temi rimando ancora ad ALFANO G., 2006 e PIGNATTI 2001.

35. Gelli, *Opere* 1986, *Capricci*, pp. 130-131.

La trascrizione viene dunque effettuata da ser Bindo Notaio che origlia il dialogo fra Giusto e l'anima, dopodiché i ragionamenti, giustificati nel loro carattere filosoficamente disimpegnato come "ghiribizzi", vengono pubblicati dall'autore. Gli *escamotages* che simulano la trascrizione di una conversazione realmente avvenuta e successivamente riportata da uno dei presenti godono, si è detto, di grande fortuna nei testi dialogici cinquecenteschi, soprattutto a partire dalla linea genealogica che unisce il *Decameron* al *Cortegiano*. Ne ritroviamo una tarda ripresa anche in un testo relativamente atipico, per la modalità diegetica in cui si presenta, come *L'innamorato* di Brunoro Zampeschi, pubblicato a Bologna nel 1565.³⁶ L'autore non è un letterato di professione ma un capitano di ventura, governatore di Crema, amante delle lettere. Il modello preponderante, pur con alcune differenze, è quello castiglionesco, ricalcato oltre che nella scelta del titolo anche nella strategia narrativa del dialogo riportato:

[...] e per tre giorni continui sopra tal materia fecero un lungo, e piacevole ragionamento: il quale al mio ritorno mi fu poi riferito molto particolarmente da un mio cameriere quivi rimasto da me lontano per ristorarsi da una lunga infirmità, perciocché costui solo si trovò presente al loro ragionamento, non lo sapendo però alcuno de' suddetti, mentre ei dimorava in una stanza, la quale soprastava molto vicinamente a quel luogo, ove in detta rocca essi sollevano ridursi a ragionare. Onde questo giovane, ch'è mediocrementemente letterato, ma di svegliato ingegno, e di memoria profondissima, da una finestra potendo facilmente vedergli, et intender tutto quello che dicevano, me gli ha rappresentati di modo a modo da favellare di ciò, mentre il tutto mi riferiva, ch'io appresi in gran parte la somma del loro ragionamento.³⁷

Anche qui, come nei *Capricci* di Gelli, è lo stesso autore a suggerire dall'esterno le circostanze che hanno permesso la scrittura del ragionamento, ovvero la sua assenza e il dettagliato racconto da parte del cameriere. Nonostante l'impianto diegetico del dialogo, che si apre con una particolareggiata descrizione spazio-temporale, la trascrizione viene annunciata nella lettera dedicatoria ad Antonio Martinenghi, aumentando l'effetto di verisimiglianza del testo e accompagnando il lettore nell'ingresso alla frazione di mondo rappresentata nel dialogo.

Il dispositivo della cornice non sempre viene compresso in singoli segnali di continuità tra la scena rappresentata e la rappresentazione stessa, ma, nel caso

36. Zampeschi, *L'innamorato* 1565. Cfr. MANUCCI 2002; sulla figura di Zampeschi cfr. GALASSI 1961, pp. 90-95.

37. Zampeschi, *L'innamorato* 1565, pp. 1-2.

3. CONFLITTI DI VERITÀ

dei dialoghi misti, si può presentare sotto forma di breve introduzione narrativa allo scambio mimetico che segue. Il materiale diegetico conserva in questi casi la sua funzione prevalentemente cronotopica e mediatrice, fornendo tanto indicazioni sull'occasione, il tempo e il luogo dove si svolge il ragionamento quanto sul modo in cui è stato possibile divulgarlo. Se prendiamo ad esempio il dialogo di Scipione Ammirato, *Il Rota overo dell'imprese*, si può osservare il principio meta-testuale che sostiene l'avvio del ragionamento, scaturito dalla visione di una serie di imprese da parte dei partecipanti:

Hebbe dunque l'occasion di questo dialogo origine in questo modo; che essendo ito il vescovo di Potenza insieme col signor Alfonso Cambi, et Bartolomeo Maranta a visitar il signor Bernardino Rota, come costumavano assai spesso, et dimorati per buono spatio in dolci ragionamenti essendo il dì bellissimo, ch'erano i dieci dì di Aprile, deliberarono alla fine di andar a diporto in cocchio tutto quel giorno [...]; fatto [...] proponimento di gir alla Ruota, che così è detto il giardino del S. Bernardino, ove egli havea quarantasei imprese sue fatto dipignere, accadde che tutto quel dì intero convenne in questo discorso occupare, il quale a me poi da un dì lor riferito, l'ho qui nella maniera che vedrete trascritto [...].³⁸

Ma oltre al *topos* della trascrizione annunciata dalla voce autoriale, poi assente nei ragionamenti, vi è all'interno dello scambio mimetico che segue un riferimento alla possibilità che qualcuno dei presenti racconti ad Ammirato la conversazione e che questi ne tragga, specificamente, un dialogo:

MA. Voi sig. Bernardino ci havete in guisa mosso l'appetito con queste tre, che parrebbe che fossimo di troppo delicato stomaco se ci acquetassimo a così poca vivanda. Proseguite pur oltre con alcun'altra. Già questo è giorno d'imprese. E chi sa, se alcuno di noi raccontando questa giornata all'Ammirato, lui venisse poi voglia di farvi sopra un dialogo, da che egli con la letion Platonica è tutto dato ne' dialoghi.

RO. Alla fe', che di leggieri potrebbe essere, e però io ne dirò alcun'altra.³⁹

Il preciso riferimento alla forma dialogica che assumerebbe un'eventuale trasposizione dei discorsi stabilisce in questo modo una diretta continuità tra conversazione orale e formalizzazione retorica della conversazione, tra la temporalità passata del dialogo e quella apparentemente simultanea della trascrizione.

38. Ammirato, *Il Rota* 1562, p. 4.

39. *Ivi*, p. 23. Il brano è citato da PIGNATTI 2001, p. 133.

zione. Come si è visto in precedenza con l'esempio del *Raverta* di Betussi, sono anche altri i segnali che tratteggiano la consistenza scenica e la verisimiglianza del testo mimetico. Un caso simile è il *Dialogo della istituzione delle donne* di Ludovico Dolce, edito nel 1545, un colloquio a due voci in cui Flaminio ammaestra Dorothea sulla "creanza" della donna nei tre stati anagrafico-sociali della verginità, del matrimonio e della vedovanza.⁴⁰ Il dialogo inizia in *medias res* e proietta subito il lettore nella conversazione, ma all'interno delle battute incipitarie dei tre libri non mancano i riferimenti ai diversi luoghi in cui si articola il colloquio nel corso delle giornate. Nel primo libro si lascia intendere che i personaggi si trovano in una stanza chiusa, tramite il riferimento a una finestra che affaccia su un gradevole giardino dalla quale i due interlocutori decidono di sporgersi per godere, durante il ragionamento, della veduta:

FLA: [...] Ma prima ritiriamoci di rimpetto a questa finestra: perciocché la piacevole veduta di questo giardino, il quale hora rivestito delle sue spoglie, tutto bello e tutto ridente ci si dimostra farà me più pronto di ragionare e voi peravventura d'udire.⁴¹

Le due giornate successive si svolgeranno invece all'aperto, prima nel giardino e poi più precisamente sotto l'albero di lauro: al di là della topica collocazione amena del ragionamento, con il rapido cenno alla finestra e alla sua veduta il dialogo assume un senso di profondità prospettica che restituisce allo scambio mimetico, altrimenti spoglio di ogni contestualizzazione, un'illusione di realtà, un affaccio sul mondo esterno a quello della conversazione. Un altro elemento che ci interessa osservare è l'avvio della conversazione, con Dorothea che manifesta l'intenzione di proporre dei ragionamenti a Flaminio ma indugia vedendolo intento nella lettura di un libro e domandandone il soggetto. Qui, appunto come nel *Raverta*, l'oggetto libro diventa una "spia" meta-dialogica, in quanto l'argomento trattato è lo stesso su cui poi si svilupperà il colloquio. Essendo il libro in latino, Flaminio si propone di riportarne i contenuti a Dorothea invitandola a recepire le sue parole come fossero pronunciate dal libro stesso, poiché la dama ha ribadito il suo limite nella conoscenza della lingua sottolineando così la valenza simbolica della conversazione e della lingua volgare come strumenti di divulgazione alle fasce meno erudite di lettori e lettrici:

FLA: Riputate adunque, che parlando io, parli questo libro. DOR: Anzi io istimerò che questo libro sia mutolo, e che in sua vece ragionate voi: sì come

40. Dolce, *Dialogo* 2015.

41. *Ivi*, p. 7.

3. CONFLITTI DI VERITÀ

quello che se pure esso parlasse, solo (rispetto a me) intendete il suo linguaggio.⁴²

Così il libro “mutolo” prende corpo nella voce di Flaminio, che ne trasporta il ragionamento affinché sia comprensibile a Dorothea, in un gioco di rifrazioni tra oralità e scrittura, tra il libro-oggetto del dialogo e la pagina a stampa su cui si legge il ragionamento, animando di linguaggio ciò che altrimenti non potrebbe prendere parola.⁴³ Il lettore del dialogo assume, tramite questi espedienti, una posizione centrale rispetto alla rappresentazione dell’intimità di conversazioni avvenute nelle stanze private di case e palazzi, come accade nello *Specchio d’amore* di Bartolomeo Gottifredi, dove la serva Coppina accetta di confidare a Maddalena, figlia dei signori, i segreti dell’arte di amore. Questo avviene però solo una volta che le due interlocutrici hanno stabilito un patto di riservatezza, rimarcato a livello scenico dalla menzione alla porta chiusa che le colloca in una dimensione interna e separata rispetto al resto della casa:

COPPINA: Io t’amo da figliuola, e non è cosa che per te non facessi: ma, se tua madre venisse e mi udisse favellare di queste cose, che direbbe ella? O se per altra via egli andasse agli orecchi del signore, come stare’ io?

MADDALENA: Come vi udirà, se la porta è chiusa, né ella può entrare in casa, se alcuno non la va ad aprire? E chi volete che lo dica al signore? Trovate altre scuse, trovate, ché questa non è buona.⁴⁴

Sebbene la segretezza del ragionamento sia richiesta dalla materia trattata, è vero che rimarcare il carattere privato del dialogo è anche sintomo di un distanziamento dai modi della commedia, da cui il primo si distingue, secondo la teoria aristotelica, per l’indirizzo privato e la *medietas* del registro. L’elemento della porta non è quindi accessorio, ma si pone come unità minima della collocazione cronotopica e situa il ragionamento in un preciso registro stilistico. Si prenda ad esempio anche il dialogo *Della infinità di amore* di Tullia d’Aragona, dove l’unico cenno all’ambientazione della conversazione avvenuta in casa dell’autrice, «un ragionamento fatto sono già più mesi, dentro le mie case [...]», si trova nella dedica a Cosimo de’ Medici.⁴⁵ Ancora nella lettera indirizzata a Tullia che l’editore Mutio Iustinopolitano appone in apertura per dare

42. *Ibidem*.

43. Significativa in questo senso la pubblicazione nel 1543, sempre a Venezia, de *Le carte parlanti* di Pietro Aretino, in cui si proponeva proprio il gioco di un’oralità oggettuale possibile solo tramite la finzione.

44. Gottifredi, *Specchio d’amore* 1975, p. 253.

45. Tullia d’Aragona, *Della infinità di amore* 1975, p. 246.

ragione della pubblicazione dell'opera all'insaputa dell'autrice, si trova un'altra importante informazione a proposito del dialogo. Mutio ha infatti deliberato di cambiare il nome fittizio che l'autrice si era assegnata nella conversazione, Sabina, e utilizzare invece il suo vero nome motivando la scelta con una giustificazione di carattere stilistico:

[...] a voi non pareva che vi si convenisse nominarvi per lo proprio vostro nome, e per modestia vi eravate appellata Sabina. Or non parendo a me che bene stesse in un Dialogo un nome finto tra due veri: e giudicando che o tutti finti, o tutti veri dovrebbero essere, vedeva che se lasciando il vostro così mutato, havessi mutati gli altri, haverei fatto ingiuria a que' nobilissimi spiriti, ai quali vi era piaciuto dar vita nelle vostre carte: e perciò presi per partito, quelli lasciando come si stavano, di rimetter Tullia in luogo di Sabina.⁴⁶

Si tratta, ancora una volta, di un problema di verisimiglianza del testo, in cui secondo l'editore o si presentano tutti personaggi fittizi o tutti personaggi reali: una nota che, con notevole anticipo rispetto al dibattito sulla *mimesis* aristotelica e sulla teorizzazione del dialogo, fornisce indicazioni sulla costruzione retorica delle *personae* introdotte a dialogare, fra le quali si ammettono interlocutori di invenzione purché l'insieme rispetti un criterio di omogeneità. Il passaggio dalla rappresentazione di "tipi" umani, generalmente assimilabili ai ruoli del maestro e dell'allievo, a quella di gruppi di individui socialmente e quindi linguisticamente collocabili pone, dal punto di vista retorico, due ordini di problemi: il primo è relativo alle possibilità espressive del dialogo, e dei generi affini, di raffigurare l'esperienza contemporanea e quotidiana con un adeguato registro linguistico; il secondo invece riguarda la questione del *decorum*, e in particolare quello che Speroni nell'*Apologia* definisce il decoro della «natura della favella», cioè l'adeguamento della lingua del personaggio rappresentato a uno stile consona al suo *status*, che deve realizzare una «misurata proportion tra il favellare e lo 'ntendere».⁴⁷ Si potrebbe ricorrere, a questo proposito, al concetto di "eteroglossia" formulato da Bachtin, secondo il quale una ricerca stilistica applicata al genere-romanzo non può che essere una «*stilistica sociologica*» che tenga conto della «dialogicità sociale della parola romanzesca».⁴⁸ Sarebbe allora interessante indagare le ragioni per cui nel dialogo cinquecentesco, strumento principe del *self-fashioning* rinascimentale, l'intreccio tra forma sociale e forma letteraria si andasse evolvendo in una so-

46. Ivi, *Allo molto eccellente signora Tullia d'aragona. Il Mutio Iustinopolitano*, p. 248.

47. Speroni, *Apologia dei dialogi*, p. 339.

48. BACHTIN 2001, p. 108.

3. CONFLITTI DI VERITÀ

vrapposizione tra «*modo della rappresentazione*» e «*modo della identificazione*», nella ricerca di un registro mezzano che permettesse di dare voce a un ceti intellettuale collocabile, anch'esso, sul piano della medietà.⁴⁹ Riprendendo ancora lo studio di Marzia Pieri sulla funzione dello spettatore nel Cinquecento, pare in ultima analisi possibile osservare nei dialoghi prodotti tra gli anni '40 e '60 la dinamica che porta prima alla ricerca di una continuità illusoria tra la scena e il mondo e poi, gradualmente, alla loro netta separazione per operarne una ricostruzione sul piano artificiale:

A questo punto il teatro drammatico comincia a chiudersi nella segnaletica dei canoni drammaturgici, mentre la novellistica e il dialogo trattatistico (diegetico o mimetico) se ne separano con risolutezza, pur sforzandosi di conservare per scritto le pratiche conversative, il patrimonio faceto e galante, la messa in scena della socialità mondana.⁵⁰

L'esito di questo processo è da individuare nella costruzione di un sapere legato non all'apodissi filosofica ma alla ricerca sociale e mondana condotta tramite opinioni. Non a torto Piero Floriani sottolineava che «l'uso del dialogo può essere uno dei modi con cui gli autori pongono la questione decisiva del loro rapporto determinato con la società contemporanea».⁵¹ La scelta dei personaggi, assieme all'elemento cronotopico, segnalano la trasposizione delle pratiche sociali in un modo del discorso retoricamente organizzato. Basti pensare ai fortunati *Discorsi* di Annibale Romei (1586), in cui si contano i nomi di oltre cinquanta personaggi legati alla corte ferrarese, alla moltitudine di nomi contemporanei di cui si compone la dialogistica tassiana o alla temperie umanistica in cui si inseriscono invece i dialoghi italiani di Giordano Bruno.

49. ALFANO 2001a, p. 18; sul processo di *self-fashioning* rinascimentale cfr. GREENBLATT 2012.

50. PIERI 2012, p. 123.

51. FLORIANI 1981, p. 43.

4.

«Sapere delle cose il perché, come nel dirlo»:
dalla sapienza all'eloquenza

4.1. *Dialettica e retorica*

Nel *De dialogo liber* Carlo Sigonio indica con chiarezza di quali arti si componga la scrittura dialogica: «tres enim sunt artes quarum praeceptis ac institutis dialogus informatur, nempe poetarum, oratorum et dialecticorum».¹ Se per il reale ingresso della *Poetica* aristotelica nello spettro teorico rinascimentale bisognerà attendere almeno la metà del Cinquecento, le tradizioni della retorica e della dialettica avevano subito un notevole processo di risistemazione già nella riflessione dei primi umanisti che, su impulso delle fonti classiche, avevano rinnovato la gerarchia delle *artes sermocinales*.

La dialettica medievale non si distingueva dalla logica intesa come *rationalis scientia* e *via docendi* benché condividesse con la retorica procedimenti e strumenti legati all'*inventio*, ovvero il reperimento degli *argumenta* atti a generare la *fides* nell'uditorio. Il primato sull'invenzione era conteso tra le due arti fin dall'origine, giacché Aristotele parlava di *loci* dialettici nella *Topica* e di *loci* retorici nella *Retorica*, creando una sovrapposizione dei piani e delle competenze di non semplice distinzione. Tra le due era però la dialettica a godere della maggiore portata conoscitiva, giovandosi tra l'altro dello statuto organico di *scientia scientiarum*, secondo una definizione risalente almeno ad Agostino.² La nuova coscienza filologica del pensiero umanistico permise il passaggio da una concezione della dialettica intesa come "pugna" di tipo eristico, volta a imporre una verità tra due tesi opposte, alle discussioni euristiche ed elegantemente ornate del dialogo umanistico-rinascimentale:³ certo questo fu possibile solo grazie alla temporanea mediazione che tra Quattro e Cinquecento venne effet-

1. Sigonio, *Del dialogo* 1993, c. 8v, p. 142.

2. Di seguito la definizione agostiniana che si trova nel *De ordine*, II, 13, per cui la dialettica è «ars artium, scientia scientiarum, disciplina disciplinarum; haec docet docere, haec docet discere. In hac seipsa ratio demonstrat atque operit quae sit, quae velit, quae valeat. Scit scire, sola scientes facere non solum vult, sed etiam potest». Allo stesso modo iniziava il *Tractatus logicale* di Pietro Ispano, tra le maggiori fonti della logica medievale.

3. Per la storia della dialettica umanistica si faccia riferimento, oltre all'indispensabile lavoro di Cesare Vasoli, anche a SPRANZI 2011 e PERREIAH 2014.

tuata tra modi logici e modi oratori, tra dialettica e retorica. Se si guarda anche solo rapidamente ai titoli dei testi di tipo dialogico stampati in Italia durante il XVI secolo,⁴ emerge piuttosto chiaramente la progressiva specializzazione di ‘dialogo’, ‘*dialogus*’ in alternativa all’uso di ‘*disputatio*’, ‘disputa’. Tale differenziazione sembra segnalare il parallelo sviluppo di due prassi diverse, in cui le forme-dialogo, tramite il recupero dei modelli classici assumono un peculiare assetto argomentativo. La pratica disputativa delle *scholae* e delle università, caratterizzata da specifiche procedure logico-pedagogiche, viene praticata soprattutto in ambito orale e mantenuta nel tempo secondo prerogative non dissimili da quelle aristotelico-medievali. Allo stesso tempo questa convive con la “civil conversazione” di matrice accademico-cortigiana, anch’essa pratica primariamente orale, trasposta però sul piano tutto retorico della scrittura letteraria. Le forme-dialogo mostrano insomma più precocemente rispetto ad altre, poiché coinvolte in prima battuta, i sintomi di quella tensione interna tra una cultura orientata verso la retorica e un’altra ad impostazione strettamente logico-formale che mutò il senso e la funzione delle lettere e della scienza in epoca moderna.⁵

Fra le spinte più influenti verso l’uscita dalla logica medievale e scolastica, il sistema dialettico-retorico teorizzato da Lorenzo Valla aveva il duplice fine di semplificare la dialettica ad un uso realmente funzionale rispetto all’astrattismo universitario, allineando procedimenti logici e linguistico-retorici all’interno di un’idea di *sermo* che potesse comprendere la molteplicità del reale. Si raggiungeva in questo modo, in pieno periodo umanistico, «il più compiuto equilibrio tra il pensiero e la sua “forma” letteraria». ⁶ Il II libro delle *Dialecticae disputationes* è dedicato alla trattazione della teoria topica dei *loci argumentorum*. Al fine di ribaltare la superiorità attribuita ai *loci* dialettici su quelli retorici nell’*inventio* di tradizione medievale, che si basava per lo più sui *De topicis differentiis* di Boezio, l’*Institutio* quintiliana è sfruttata come bacino teorico tramite cui ridefinire le competenze di un *argumentum* inteso al contempo come *argumentatio* ed *elocutio argumenti*. La volontà di riaffermare la preminenza

4. Fra il 1500 e il 1599 si stampano circa duemila opere contenenti nel titolo la parola dialogo/i-*dialogus*/i contro le settecento intitolate disputa/*disputatio* (i dati sono stati ricavati dal Censimento Nazionale delle edizioni italiane del XVI secolo, http://edit16.iccu.sbn.it/web_iccu/ihome.html).

5. Cfr. PRETI 2018, di cui si riporta la distinzione tra i *genera dicendi* che caratterizzano le due visioni p. 151: «[...] il discorso retorico-epidittico è il modello, e anzi il *genus* del discorso letterario; mentre il discorso logico è il modello e il *genus* del discorso scientifico. Quanto alle sue “forme”, la cultura letteraria è la cultura retorica; la cultura scientifica è la cultura logica; ovvero, più adeguatamente: la forma della cultura letteraria è la retorica, la forma della cultura scientifica è la logica».

6. VASOLI 2007, p. 31.

della retorica sulla dialettica non è però da considerarsi come un tentativo di sostituzione o eliminazione di quest'ultima ma, piuttosto, come un processo di redistribuzione dei pesi e delle pertinenze. Questa impostazione favorisce la fortuna delle forme-dialogo in quanto modalità argomentativa ed emerge anche nella trattazione del “quadrato” logico aristotelico in cui Valla ristabilisce i criteri di verità e di falsità di un enunciato a partire da constatazioni di tipo pragmatico-retorico. Com'è stato notato, nell'esposizione valliana il valore di verità di una proposizione

dipende dai *subiecta* coinvolti dagli enunciati, i quali non si possono astrarre da *is qui loquitur* e da *is qui audit*, da colui che parla e da colui che ascolta [...] In altri termini, l'umanista cala il quadrato logico nel contesto dell'*oratio* dialogica, mostrando come l'individuazione delle regole di opposizione non possa astrarre dal momento pratico-discorsivo.⁷

La messa in contesto dell'enunciazione non è volta tanto a determinare l'impossibilità di trarre regole generali sull'opposizione tra verità e falsità, ma piuttosto trova nel «momento dialogico-discorsivo il luogo della loro verifica».⁸

Sarà utile a questo punto indugiare sulle forme del ragionamento, gli *argumenta* che Quintiliano sulla scorta di Cicerone suddivideva in *entimema*, *epicherema* e *apodissi*,⁹ e in particolare sul primo, a cui Valla dedica l'ultima sezione delle *Dialecticae disputationes*. L'entimema è un sillogismo di marca oratoria consistente in un ragionamento “imperfetto”, che parte da premesse non certe o a cui manca una delle premesse. Può essere utilizzato, secondo Valla, sia in dialettica che in retorica, prendendo il nome rispettivamente di sillogismo incompleto o di sillogismo retorico.¹⁰ Anche a questo tipo di prova argomentativa, insieme all'epicherema la meno vicina alla dimostrazione sillogistica, l'umanista riconosce piena validità filosofica concedendo che un oratore possa fare uso di un sillogismo e, viceversa, che un dialettico possa servirsi di un ragionamento probabile per ottenere il suo scopo, che sarà il convincere, il far fede, e non già lo stabilire una verità assiomatica. È in merito a tali concessioni che nella dialettica

7. CASTALDO 2019, pp. 35-59: 42-43.

8. Ivi, p. 58. Per quanto riguarda la “dialogicità” connaturata alla dialettica sarà bene rimandare anche a PERELMAN 1966, pp. 132-139, dove si individuano tre possibili esiti dialogici in base al tipo di approccio argomentativo che avviene tra gli interlocutori: “dialogo eristico”, “dialogo critico” e “dialogo dialettico”.

9. Quintiliano, *Institutio oratoria*, V, 10, 1-10.

10. Valla L., *Dialectical disputationes* 2012, Libro III, Cap. 17, I, p. 416. Rimando ancora al capitolo dedicato alla dialettica valliana di VASOLI 2007; sui sillogismi retorici cfr. in particolare p. 67.

teorizzata da Valla la centralità dell'aspetto linguistico-filologico schiude le porte dell'argomentazione ai procedimenti di tipo retorico, favorendo, come si è osservato nel capitolo precedente, lo sviluppo del dialogo come momento critico ed ermeneutico, e creando una coincidenza di valore fra opinione e dimostrazione.¹¹

La svolta europea in direzione della retoricizzazione dell'arte dialettica è da individuare nell'opera di Rodolfo Agricola, umanista olandese formatosi tra Pavia e Ferrara presso la scuola di Battista Guarino. Il *De inventione dialectica*, scritto intorno al 1479 e pubblicato postumo a Louvain nel 1515, riscosse un successo eccezionale influenzando il pensiero di un'intera generazione di umanisti, da Erasmo a Melantone, Sturm e Ramo. Se Valla aveva ampliato il raggio d'azione della retorica, includendovi di conseguenza la dialettica e i suoi procedimenti, Agricola perseguiva uno scopo sensibilmente diverso, puntando a retoricizzare la logica ma finendo, in questo modo, col piantare il germe del declassamento della retorica a semplice eloquenza.¹² L'olandese compie infatti uno spostamento a tutto favore della *pars inveniendi* della dialettica, riservando di fatto alla trattazione della *pars iudicandi*, il momento giudicativo sulla questione, uno spazio marginale. I sillogismi di tipo retorico come l'*entimema* acquistano in Agricola piena forza argomentativa in ogni campo scientifico, perché appunto il discorso dialettico, come ogni tipo di *oratio*, mira innanzitutto a generare la convinzione nell'uditorio che quanto affermato è vero. Agricola, quindi, tenta di superare l'instabile distinzione medievale tra una dialettica basata sulla probabilità e una di tipo apodittico, tra un discorso suasorio e uno dimostrativo. Questo, tuttavia, diviene possibile solo attribuendo alla dialettica ogni diritto di tipo logico-conoscitivo pure per mezzo di strumenti oratori, e limitando di contro la retorica a una funzione ornamentale ed elocutiva, come ha sottolineato W. J. Ong nel suo studio sul metodo ramista:

Either the scholastic disputation striving for scientific certitude is assimilated to other less scientific forms of discourse or all discourse can be assimilated to scientific, and the poem made as "logical" as the mathematical treatise. Rhetoric is kept distinct from dialectic, but only being given an a-logical assignment, concerned somehow with ornamentation.¹³

11. Sulle differenze tra i due concetti nella teoria dell'argomentazione moderna cfr. ancora PRETI 2018, pp. 172 e sgg.

12. MONFASANI 1990, p. 187: «Agricola had retoricized logic and devalued rhetoric. Paradoxically, he had created a humanist conception of logic which reduced rhetoric to its medieval role of mere verbal ornament, and returned logic in this new form, in his own words, to the status of *dux directrixque omnium artium*. The logician, not the rhetorician, was the master of persuasive speech».

13. ONG 2005, pp. 102-103.

4. «SAPERE DELLE COSE IL PERCHÉ, COME NEL DIRLO»

In secondo luogo, per Agricola l'orazione in quanto strumento della dialettica è votata prima di tutto all'insegnamento, così come a tal fine sono subordinati gli altri due scopi del discorso persuasivo, essendo possibile insegnare senza *movere e delectare* ma «movere aut delectare ut non doceat, non posse».¹⁴ Questa infatti la definizione di dialettica data da Agricola, dopo aver assegnato alla grammatica il compito di insegnare a parlare convenevolmente e alla retorica quello di rendere il discorso ornato e allettante:

Quod reliquum igitur est, videbitur sibi dialectice vindicare, probabiliter dicere de qualibet re, quae deducitur in orationem [...] Hic itaque finis erit dialectices, docere pro facultate rei de qua differitur, id est, invenire quae fidei faciendae sint apta, et inventa disponere, atque ut ad docendum quam accomodatissima sint ordinare.¹⁵

Tale fusione di intenti e strumenti, per cui nella dialettica convergono oltre che l'*inventio* anche la *dispositio* e l'*elocutio*, insieme alla sottomissione del momento conoscitivo all'insegnativo, mette in moto quello che con un'espressione di W.J. Ong può essere definito il "*pedagogical juggernaut*" dei secoli XVI e XVII. Si osserva perciò il progressivo scemare delle pratiche dialogiche come forme di ricerca del vero e, su più ampio raggio, il prevalere di una cultura sostanzialmente visuale e silenziosa, a-dialogica, rispetto a quella orale e collocutiva ambita dal periodo umanistico-rinascimentale.¹⁶ Nella trattazione dell'invenzione di Agricola si può tra l'altro notare in che modo emergano le due forme-dialo-

14. Cito il testo dalla terza edizione dell'opera, Agricola, *De inventione dialectica* 1539, Lib. I, cap. I, p. 1.

15. *Ivi*, Lib. II, capp. II-III, pp. 257-264. Di seguito la traduzione di Orazio Toscanella, *Della inventione dialettica*, Venezia, Appresso G. Bariletto, 1567, pp. 111-114: «La dialettica si approprierà di quel che rimane, cioè il dir probabilmente di ciascuna cosa, che in orazione si conduce [...] Pertanto il fine della dialettica sarà insegnare secondo la facoltà della cosa di cui si disputa; cioè ritrovar quelle che sono atte a far fede e, ritrovate, disporle e ordinarle, perché accomodatissime siano all'insegnare».

16. Cfr. ONG 2005, p. 150: «Long after Ramus' age, the importance attached to logic in the general consciousness is due less to its association with thinking than with pedagogy [...] Since the new science taking shape in the sixteenth and seventeenth centuries was to be founded so largely on the development of mathematics and on the interpretation of physics in terms of variables mathematically manipulated, it actually involved a more rigorous application of deductive procedures than did the science of preceding ages. [...] Thus, while the new science involved a shift in perspectives, the shift was not a movement away from deduction. It was a movement away from a concept of knowledge as it had been enveloped in disputation and teaching (both forms of dialogue belonging to a personalist, existentialist world of sound) toward a concept of knowledge which associated it with a silent object world, conceived in visualist, diagrammatic terms».

go che caratterizzavano la cultura umanistica. La prima, infatti, appare nel capitolo dedicato all'orazione come strumento dialettico. Questa può essere "continens", come le azioni, le lodi e le esortazioni dei retori, oppure «concosa, ut disputationes, et alternantia scholasticorum certamina».¹⁷ Quando invece Agricola passa, nel III libro, all'esposizione della *dispositio* più convenevole ai poeti, annette il dialogo a quelle forme poetiche che, diversamente dalla storia che segue un ordine naturale, presentano una disposizione "artificiale" della materia, ovvero commedie, tragedie, poemi eroici e, appunto, dialoghi:

Quoniam paratum fere est, quamlibet orationem dare personae: qua commoditate fit, ut persaepe dialogi quoque lasciviant, et in quodvis undecunque libuit deflectant: praesertim ii qui paulo laetiores sunt. Cuius rei apud Graecos quidem, cum alios multos, tum in primis apud Lucianum est videre expressa plurimas in formas exempla.¹⁸

Il riferimento al dialogo come soggetto a disposizione poetica, artificiale, è esplicitamente rivolto alla tradizione luciana, comica e di argomento piacevole rispetto a quella di materia morale o civile pure già ampiamente circolante all'altezza dell'opera di Agricola. Ma ciò che sembra più interessante sottolineare è come il *De inventione* denoti una cosciente separazione dei rispettivi ambiti dell'*oratio concisa*, della disputazione scolastica da una parte e del dialogo di invenzione poetica a matrice comica dall'altro, svelando l'intima correlazione tra le forme dialogiche, tanto orali quanto scritte, e i rivolgimenti delle teorie dialettiche e retoriche.

Questo rapporto subisce un drastico cambiamento con la diffusione su scala europea delle tendenze germinate nei cenacoli umanistici italiani, come risposta, più o meno violenta, alla *methodus* universitaria. A partire dalla metà del Cinquecento, mentre in Italia si continua perlopiù a concepire e difendere una cultura retoricamente incentrata, nei paesi nordici si tende a superare l'*impasse* tra le due arti sbilanciandosi verso una visione strettamente logica della conoscenza. Dopo le opere di Agricola, Vives, Sturm e Melantone, e figlia di quest'ultime, la dialettica sviluppata da Pietro Ramo nell'università parigina a partire dagli anni '40 è quella che maggiormente influenzerà la storia cultura-

17. Agricola, *De inventione dialectica* 1539, Lib. II, cap. XII, p. 380.

18. *Ivi*, Lib. III, cap. VII, p. 594; nella traduzione di Toscanella, (Lib. III, cap. IX, pp. 255-256): «Et perché quasi è in pronto, dar che parlamento si vuole alla persona: per questa commodità succede che anco i Dialoghi lussuriino, et pieghino in qualunque cosa, et dovunque piace; et specialmente in quelli che sono un poco più allegri degli altri. Del che presso molti greci, ma in particolare presso Luciano si possono vedere esempli espressi in forme moltissime».

le europea, ben oltre i confini delle *artes sermocinales* su cui, pure, si incentra. Della riforma ramista converrà dare sinteticamente conto, senza volerne esaurire la complessità, in quanto preludio teorico al declino delle forme-dialogo, come del resto indica lo stesso titolo del più volte citato studio di Walter J. Ong: *Ramus. Method, and the decay of dialogue*.

Con le *Institutiones dialecticae* del '43, Ramo restituisce alla dialettica il suo ruolo di dominatrice delle arti, anzi afferma che «non modo ars esse, sed artium regina, deaque vult». ¹⁹ Si torna insomma, anche se solo parzialmente, a quella che era stata la visione logica medievale e scolastica, con l'unica differenza, secondo quanto sostenuto forse in modo eccessivamente categorico da Ong, che Ramo ripete la lezione «in terms which a humanist could stomach; he has added nothing really new». ²⁰ La dialettica ramista sviluppa, in una serie di trattati prodotti fra gli anni '40 e '70, un metodo di accesso alla conoscenza del reale basato su distinzioni e diagrammi logico-visivi, andando a far decadere l'intima connessione tra dialettica, retorica e oralità dialogica e incentrando l'approccio alla conoscenza mediante la ragione su una concezione prettamente visuale e astratta. La retorica viene ora davvero ridotta ad arte del discorso ornato, e la teoria ramista

is not a dialogue rhetoric at all, and Ramist dialectic has lost all sense of Socratic dialogue and even most sense of scholastic dispute. The Ramist arts of discourse are monologue arts. ²¹

Oltre che di un passaggio da una cultura fondamentalmente dialogica ad una, invece, monologica, si può generalmente parlare anche di una transizione da un approccio alla conoscenza basato sull'oralità dell'interlocuzione, sul senso uditivo, ad uno affidato quasi esclusivamente al senso della vista e alla silenziosa e solitaria meditazione della lettura: l'arte di scrivere dialoghi rimane imbrigliata nel limbo fra le due dimensioni. ²² Lina Bolzoni ha suggerito, tra l'altro, che tale riforma influenzò profondamente lo sviluppo e l'impostazione delle procedure tipografiche di un centro cruciale come quello veneziano, ri-

19. Ramo, *Dialecticae institutiones* 1543, f. 4.

20. ONG 2005, p. 182.

21. *Ivi*, p. 287.

22. Cfr. il quadro culturale fornito da CHARTIER 1997, p. 107: «Nell'Europa occidentale del XVI e del XVII secolo la lettura diventa, per le élites colte, il momento che più di ogni altro è connesso ad un diletto intimo, segreto, privato. Non mancano certo le testimonianze per descrivere questo piacere che è innanzi tutto ritiro dal mondo, fuga dagli affari cittadini verso il rifugio del silenzio e della solitudine»; queste osservazioni sono state svolte in rapporto al dialogo già in COX 2008, p. 103: «In the course of the sixteen-

prendendo l'ipotesi di Ong sul legame tra dialettica ramista e sviluppo del libro moderno ma riferendola al contesto dell'Accademia veneziana.²³ Prima ancora che si diffondessero gli stravolgimenti logico-pedagogici provenienti dal nord Europa, tuttavia, la libertà sperimentatrice con cui erano state praticate le forme-dialogo in Italia subì due duri colpi: l'immissione della *Poetica* aristotelica nel sistema teorico ed estetico-letterario cinquecentesco, che rinnovò la necessità di costruire griglie di interpretazione fisse e rigidamente scandite da cui il dialogo venne ad essere progressivamente escluso; la frattura tra filosofia e retorica che avvenne soprattutto nell'ambito del razionalismo patavino e che portò a una riclassificazione gerarchica delle *artes sermocinales*, con il conseguente ridimensionamento del ruolo dell'arte oratoria nei processi filosofici.

4.2. *Filosofi e oratori: gli accademici infiammati e il ruolo culturale del dialogo in volgare*

Storia e geografia del dialogo in volgare trovano uno snodo centrale nella Padova degli anni '40 e '60 del Cinquecento, in cui molteplici spinte culturali spostano gli equilibri delle prassi dialogiche e, più in generale, del ruolo affidato alla retorica all'interno della gerarchia dei saperi. I fuochi su cui puntare l'attenzione per osservare questi movimenti sono sostanzialmente due: l'Università patavina, promotrice della tradizione aristotelico-razionalista, e l'Accademia degli Infiammati, dove si sviluppa il tentativo di riformare l'assetto linguistico e gnoseologico con cui le discipline sermocinali si intersecano alle modalità di trasmissione della conoscenza. Non si tratta di istituzioni antagoniste e concorrenti, quanto piuttosto di percorsi paralleli che, nel loro formarsi o rinnovarsi, cercano di rispondere alla comune istanza di ermeneutiche innovative per una realtà in vorticoso cambiamento. Va infatti sottolineato come gli attori principali dell'ambiente intellettuale padovano di quegli anni, Sperone

th century, however, as the solipsistic mental habits of print culture became more and more deeply internalized, thought began to be – gradually, painfully – extricated from the world of discourse. The new concept of a formal logic autonomous from disputation and teaching would not find a clear formulation before Descartes and the Port-Royalists but, long before then, Ramist logic while still eminently 'communicative', bore unmistakable traces of the rift which was to come».

23. Cfr. BOLZONI 2001, p.14: «Had Walter Ong known of the Academy's programs, he could have added a valuable chapter to his book on the relationship between Ramism and the development of the printed word. The Accademia Veneziana offers highly suggestive confirmation of Ong's hypothesis: it was a modern editorial institution that devoted a great deal of its program to the effective visual representation of content through the utilization of new directions in dialectics».

Speroni, Alessandro Piccolomini, Benedetto Varchi, Daniele Barbaro, Bernardino Tomitano, si muovessero con disinvoltura tra le due istituzioni, talvolta svolgendo incarichi di docenza presso lo Studio e frequentando al contempo la realtà accademica. Ciononostante, l'Accademia si proponeva come spazio culturale a sé rivendicando una libertà nei metodi e negli oggetti di indagine alternativa non solo alle pratiche scolastiche in uso nello *Studium*, ma anche alla mondanità disimpegnata delle corti, alla vita giudiziaria e amministrativa della città.²⁴ La crisi politica, culturale ed epistemologica che aveva investito i tradizionali luoghi di produzione e consumo del sapere richiedeva del resto agli intellettuali di ritagliarsi nuovi margini di azione rispetto al programma umanistico e cortigiano quattrocentesco, formando quella che Valero Vianello ha definito un'«identità di competenza», per cui «l'accademia diventa una istituzione formalizzata con nobili dilettanti ed intellettuali a tempo pieno, ma soprattutto è prolungamento del momento specifico, socializzazione della propria competenza, non più inclusa nell'insieme generale».²⁵

La proposta degli Infiammati ruotava attorno al perno centrale dell'apertura di tutti i campi del sapere alle possibilità della lingua volgare coeva.²⁶ Nonostante la relativa unità del proposito, individuabile appunto nella questione linguistica, le sfere del sapere coinvolte travalicavano il solo problema del linguaggio. Si puntava, da un lato, alla nobilitazione del volgare anche in spazi esterni alle strette pertinenze della “letteratura”, con il conseguente allargamento della fruibilità non specialistica delle scienze;²⁷ dall'altro, tuttavia, si

24. Cfr. FURNEL 2014, pp. 148-149.

25. VIANELLO 1988, p. 172.

26. Sulle diverse posizioni degli infiammati esiste una vasta bibliografia, ma cfr. MIKKELI 2016, p. 84: « [...] even if the main task of the *Accademia degli infiammati* at the beginning of 1540 was the promotion of the vernacular, the members of the paduan academy had quite dissimilar ideas about education and culture. Compared with the more conventionally humanistic program of Speroni, the one Piccolomini and Varchi shared was far more radical. Above all, it encouraged the dissemination of scientific knowledge even to the uneducated groups of society at a time when the justification for such programme was not self-evident. Moreover, the comparison between the two programmes can perhaps shed new light on the complicated relationship between humanism and science at the beginning of the Sixteenth century which has recently received increasing attention».

27. Va sottolineata la copiosa attività dei volgarizzamenti di opere greche e latine portata avanti tra Padova e Venezia in quegli anni. Cfr. le osservazioni di Maria Teresa Girardi in GIRARDI-SIGNORI 1997, p. 660: «l'Accademia aveva teorizzato e intrapreso, con Alessandro Piccolomini in testa, una vasta opera di volgarizzazione e traduzione dei grandi testi classici filosofici, retorici, scientifici, facendosi avanguardia di un crescente movimento che si sviluppò in modo considerevole già nel decennio successivo, particolarmente, per restare in ambito veneto, nell'Accademia della Fama fondata da Federico Badoer, che, in

imponere un problema di ordine epistemologico: se il linguaggio viene ridotto, sulla scorta della lezione pomponazziana, a mero strumento con cui trattare indifferentemente tutti gli aspetti della realtà, l'aderenza delle parole alle cose può essere relativizzata o addirittura, come accadrà nei decenni successivi, rimossa. Questa transizione è stata efficacemente sintetizzata da Stefano Jossa, che distingue tra un umanesimo «fondato sull'identità tra *res* e *verba*» e due fasi successive:

un rigoroso razionalismo, fondato sulla separazione tra *res* e *verba*, filosofia e retorica, sulla riduzione della parola allo specifico letterario, sul piacere del testo, poi, sull'onda della Controriforma, il recupero del nesso *res-verba* non più come identità, ma come percorso fantastico dalla realtà all'idea, dalla cosa al concetto. [...] Se quindi, in un primo tempo, all'altezza degli anni '40, alla umanisticamente platonica, realistica, corrispondenza tra parole e cose, si oppone, aristotelicamente e scientificamente, la loro separazione, da cui discende la fondazione, retorica, della letteratura come "scienza" autonoma, più tardi, invece, quando la Controriforma avrà sancito una logica di separazioni nette, rigorose, categoriali, assolute, al nesso parola-cosa si opporrà la giustapposizione tra parole e cose, in cui la parola non è più rappresentazione della cosa, ma astrazione dalla cosa, fantasia, concetto e idea.²⁸

La questione linguistica implicava, dunque, il più generale problema della ripartizione delle competenze tra gli strumenti razionali della logica e quelli retorici della dialettica. Gli interessi degli accademici si concentravano soprattutto su una pratica "festiva" e non filosoficamente impegnata degli studi, in cui il discorso persuasivo guadagnava pari dignità, in alcuni specifici campi del discorso, di quello dimostrativo. Se le proposte di Bembo e Castiglione avevano tentato di tenere salda l'umanistica unione tra *res* e *verba*, la generazione successiva stava stabilendo un'insanabile separazione tra le due dimensioni: valorizzare l'aspetto elocutivo della retorica voleva dire disinvestirla dal raggiungimento di verità filosofiche ma permetterle d'altra parte di acquisire una peculiare funzionalità all'interno della libera conversazione tra dotti tipica delle istituzioni accademiche e, più largamente, dell'esperienza letteraria. Tra il cenacolo patavino e l'attività tipografica veneziana di editori come Francesco Marcolini e Gabriele Giolito si andava quindi creando uno spazio favorevole alla promozione di un'autonomia della retorica che rappresentasse «la *défence*

un prospetto editoriale di circa trecento volumi, ne dedica centotré a temi scientifici, in gran parte volgarizzamenti di classici».

28. JOSSA 1996, pp. 14-15.

d'un ordre proprement humain, distinct de l'ordre théologique, et où l'éloquence, héritière de l'éloquence latine, est à la fois instrument et symbole d'harmonie politique».²⁹ Sintetizzando, si può affermare che il mondo intellettuale di quegli anni si divideva tra chi si rifugiava nella solidità e nell'immutabilità degli strumenti razionali e chi sosteneva invece il "gioco" delle parole: proprio da questi fronti opposti lanceranno i rispettivi dardi Ludovico Castelvetro e Alessandro Piccolomini intorno all'interpretazione della *Poetica* aristotelica. Fin dai primi decenni del secolo, tuttavia, era avvenuta una frattura profonda tra «la cultura scientifico-universitaria e le istanze dei problemi umani ed esistenziali posti dal vivere quotidiano».³⁰ Per questo motivo gli strumenti della retorica, rispetto ai processi logico-dimostrativi delle scienze naturali, apparivano più adatti a regolare e dare ordine alla dimensione etico-morale della vita pubblica e privata dell'uomo cinquecentesco. Si poneva, in altri termini, un problema di metodo e un problema di contenuto, di forma e di sostanza, a cui gli intellettuali infiammati diedero risposte molteplici, fatte anche di tentativi falliti e vicoli ciechi. Senza questa premessa, non si comprende pienamente la scelta della forma-dialogo come risposta "sociale" e letteraria, dunque storicamente concepita e caratterizzata da una programmatica incertezza rispetto a un percorso cognitivo che procede invece per astrazioni con lo scopo di giungere a una stabile verità metafisica.³¹

Si è già parlato, in parte, dei dialoghi di Sperone Speroni ricostruendo una storia "morfologica" del dialogo della prima metà del Cinquecento, e ancora a questo autore dedicheremo altre pagine in relazione all'*Apologia dei dialogi* nel prossimo capitolo, incentrato sulle teorie della scrittura dialogica. È però importante indugiare su alcuni aspetti del progetto speroniano, sia guardando agli esperimenti dialogici sia ad altri scritti che si inseriscono nell'ambito della sua attività di "accademico" tra le fila degli Infiammati, prima, e tra quelle dell'Accademia delle notti vaticane, poi. Di recente la critica si è soffermata in modo particolare sui *Due discorsi del modo di studiare*, in cui Speroni offre al figlio di Giovanni Cornaro un programma educativo che contiene il germe di alcuni dei punti principali perseguiti poi nell'Accademia degli infiammati, articolandosi intorno ai concetti di "sapienza" ed "eloquenza".³² Speroni apre il trattatello, dichiarando il proprio debito col magistero pomponazziano, con un ragionamento sull'interdipendenza tra intelletto e linguaggio: «così come l'e-

29. FUMAROLI 1980, p. 118.

30. POPPI 2006, p. 32.

31. Fu Alessandro Piccolomini a dare avvio all'acceso dibattito sulla scientificità delle dimostrazioni matematiche, con il *Commentarium de certitudine mathematicarum*, pubblicato a Roma nel 1547. Sulla diffusione della questione cfr. DAVI 1983 e GATTO 1999.

32. Cfr. almeno SGARBI 2014, pp. 45-57.

loquenza dalla sapientia divisa è pura sciocchezza, così la sapientia sola sola da se medesima e senza la compagnia di costei è cosa tronca e imperfetta, la quale priva della luce delle parole non può altrui le sue bellezze mostrare». ³³ Procedendo in modo dicotomico, Speroni suddivide poi la sapienza in “contemplativa” e “attiva”. La prima è relativa alla contemplazione di Dio e della natura e si rivela all’uomo esclusivamente sotto forma di immagini. Da questo punto di vista, le verità naturali e metafisiche risultano sostanzialmente non conoscibili in via diretta: la speculazione, scrive Speroni nel *Dialogo della vita attiva e contemplativa*, rimanda etimologicamente allo *speculum* in cui l’uomo, raffinando il suo intelletto con lo studio, può talvolta cogliere l’«ombra e sembianza della perfetta scienza, che ha Iddio della verità». ³⁴ La «cagion delle cose», infatti, è «nota solo a colui che conforme [al]la sua bontà la volle produrre», come dimostrano le «molte e diverse opinion de’ filosofi». ³⁵ Discipline come la matematica o la geometrica vanno studiate in quanto esercizio propedeutico alla sapienza, non diversamente da come fanno «i novelli guerrieri, li quali schermando e lottando di compagnia, da cotali imagini di battaglie da scherzo commesse s’usano sostener e vincer i veri assalti dei loro non finti nemici». Se le più certe tra le scienze non possono attingere alla verità, cosa farsene delle altre, «le quali piene solamente di congetture e di sogni, piuttosto ci mettono in dubbio dell’esser nostro, che dell’altrui condizione ci facciano chiare?». ³⁶ Secondo Poppi, «una sfiducia così radicale sembra preludere già allo scetticismo di un Montaigne o alla crisi di Descartes». ³⁷ L’unica sapienza consentita all’uomo è quella attiva, legata cioè alle prassi della vita civile, e acquisita per mezzo dello “scherzo”, cioè il doppio comico della realtà rappresentato nella scrittura dialogica. Osserva ancora Poppi come questa concezione vada piuttosto in direzione di una forma di *phronesis* in senso aristotelico, volta a regolare e indirizzare eticamente la vita umana non secondo un principio logico ma pragmatico. ³⁸

Se l’unico strumento tramite cui apprendere la verità resta, per Speroni, sempre e solamente la logica, è all’interno della sfera “civile” che l’eloquenza

33. Speroni, *Discorsi del modo di studiare*, in *Opere* 1991, Vol. II, pp. 486-513. Un’edizione critica dei *Discorsi* è stata fornita dalla tesi di dottorato di Elena Panciera, *L’officina di Speroni. Trasmissione del sapere e vita contemplativa*, relatori Bruni F., Fournel J.-L., Napoli - Parigi, Istituto Italiano di Scienze Umane - Université Paris 8, a.a. 2010-2011.

34. Speroni, *Dialogo vita attiva e contemplativa*, in *Opere* 1991, vol. II, p. 16; cfr. anche SGARBI 2014 pp. 50-52.

35. Speroni, *Discorsi del modo di studiare*, p. 491.

36. *Ibidem*.

37. POPPI 2006, p. 184.

38. *Ivi*, p. 182; Sull’arte oratoria come ‘prudenza’, in relazione soprattutto alla filosofia del XVII secolo, cfr. KHAN 1985.

assume una specifica utilità. La retorica, quando considerata di per sé – «metafisicamente», dice Speroni nel *Trattato dell'arte oratoria* – appare come una logica imperfetta che si serve di strumenti dialettici come l'entimema e l'esempio ma non raggiunge né la verità né l'opinione: l'oratore ha come unico scopo la persuasione, ovvero egli «conosce la verità delle cose, ma quelle ritragge non per altro che per farne capace il vulgo, il quale non comprende la verità ma il ritratto della verità». ³⁹ Metafore care a Speroni, quelle del ritratto e del “dipintore” sono immagini con cui l'autore, più volte, descrive il tipo di conoscenza espresso nei dialoghi, che non costituisce una verità ma la raffigura, tramite il diletto, come in sinopia. Si evidenzia così la forza attribuita da Speroni all'aspetto elocutivo dell'arte oratoria, soprattutto quando considerata in un contesto civile e non in modo astratto. È qui che diventano fondamentali, per muovere le passioni e generare diletto, tutti quegli aspetti del discorso necessari a “vestire” e adornare le parole a seconda dell'uditorio e della situazione contingente:

Se il privato privatamente veste, non pur guardando alla stagione calda o fredda ma guardando alla usanza, alla civiltà, alla sua condizione e grado: perché parlando non si de' parlar civilmente con riverenza verso chi ode, e con ornamento delle parole e de' gesti? Se uno è nobile e ricco, e non veste e non tien famiglia conveniente alle ricchezze e nobiltà sua, vien riputato avaro e sordido. Così un doppio e ben parlante, se in giudizio o in senato proverà seccamente una cosa, sarà riputato ed in vero sarà un scempio. Metta adunque mano a quanto di bello può fare in la orazione, e sarà il debito suo. Se ci vengono forestieri a casa, noi copriamo li muri ed il suolo di razzi e tappeti; e non copriremo le nostre naturali parole di belli ornamenti parlando al principe? Alle messe, a' vespri, cose all'anima pertinenti, si orna il papa e li cardinali di belli manti d'oro e di gemme e noi nelle cose civili anderemo con parole spogliate e nude d'ogni bellezza? Ne' pasti alle nozza non si dà mangiare per fame: che a trar la fame basta il pane ed il vino, e forse l'acqua e il pan di giande: ma si dà mangiare cibi esquisiti ed in abbondanza per ono di chi siede oltre la fame: e noi parlando in pubblico diremo parole che siano aglio e cipolle? ⁴⁰

L'aspetto estetico-formale del discorso non è per Speroni qualcosa di avulso ed esterno rispetto al significato, come finiranno per affermare le nuove dia-

39. Speroni, *Discorso dell'arte oratoria*, in *Opere* 1991 vol. V, p. 542. Un'analisi ravvicinata del trattatello è stata recentemente offerta da cfr. KATINIS 2023, 1, pp.1-16; cfr. anche DAVI M. R., *Filosofia e retorica nell'opera di Sperone Speroni*, in *Sperone Speroni*, Editoriale «Filologia Veneta», II, 1989, pp. 89-112.

40. *Ivi*, p. 540.

lettiche nordeuropee di Vives o di Ramo, e in parte l'accademico della Fama Francesco Patrizi, riducendo la retorica a tecnica dell'*ornatus*.⁴¹ Né gli scritti speroniani ventilano un ritorno all'umanistica inscindibilità tra cose e parole: il diletto oratorio, diverso da quello prodotto dalla mimesi, è allo stesso tempo strumento e scopo della retorica civile qui prospettata, serve cioè a regolare il discorso in ambiti e spazi ben definiti della vita associata.⁴² Si tratta, chiaramente, anche di un tentativo di fornire una soluzione, linguistica, stilistica e morale, al problema della nuova collocazione socio-politica del letterato a metà Cinquecento, trovando nell'Accademia, nel volgare e nel discorso oratorio il luogo e le precipue modalità di attuazione. Speroni, ricordando il magistero di Bembo e Pomponazzi in un'epistola in versi dedicata al poeta Pierre de Ronsard, sostiene che «le cime erte ed eccelse / Della umana ragion» si raggiungono sapendo «delle cose il perché, come nel dirlo».⁴³ Nella dimensione umana della ragione, quindi, la cognizione delle cose e il modo in cui si traduce il sapere in parole configurano, secondo una precisa ideologia, il ruolo dell'intellettuale e il posto dell'esperienza letteraria in un orizzonte tutto "cittadinesco". Come ricorda il personaggio Brocardo nel *Dialogo della retorica*, la ragione deve «discorrere umanamente, e quello principalmente considerare che si conviene alla umanità, l'arte oratoria adoprando, con la quale in questa vita civile le nostre umane operazioni moderiamo e reggiamo».⁴⁴ Tutti questi elementi, nel progetto speroniano, vengono sistemati idealmente nella *medietas* esprimibile tramite la forma del dialogo: un modo dell'enunciazione, o per dirla con Speroni, un ritratto (seppur privo di cornice narrativa), di personaggi, luoghi, temi, tanto concreti quanto inseriti in una pratica discorsiva esemplare. O, ancora, una «declinazione attualizzante e "civile"» della *facetitas* pontaniana, non più "grazia" cortigiana e non ancora "*esprit*" da salotto.⁴⁵

Il dialogo offriva la possibilità di un ritmo diverso: l'incontro tra punti di vista differenti, calati nelle fattezze di personaggi che agiscono su una scena ideale, serviva principalmente a dare conto della natura proteiforme e instabile della realtà, oltre che a rappresentare l'intrinseca socialità legata a questo tipo di conoscenza. Basta prendere rapidamente in esame alcuni dei testi più rappresentativi

41. Cesare Vasoli definisce i *Dialoghi della retorica* di Francesco Patrizi come «une sorte d'éloge funèbre du vieil art de la parole». Cfr. VASOLI 2000, p. 245.

42. Il dibattito sull'*ornatus* è centrale già nei trattati di retorica e di poetica medievali, nonché nell'opera di Dante, su cui restano fondamentali le pagine di MENGALDO P. V. alla voce «ornatus» dell'*Enciclopedia dantesca* (1970). Sulla differenza tra diletto oratorio e diletto poetico in Sperone Speroni cfr. invece ALFANO G., 2003, pp. 222-223.

43. La lettera si legge nel IV volume delle *Opere* di Speroni, p. 358.

44. Speroni, *Dialogo della retorica*, in *Trattatisti del Cinquecento* 1996, p. 681.

45. Cfr. ancora ALFANO 2003, p. 223 e QUONDAM 2010, p. 111.

4. «SAPERE DELLE COSE IL PERCHÉ, COME NEL DIRLO»

del circolo infiammato per comprendere l'intima connessione tra lingua volgare, retorica e forma dialogica nell'alveo di un sapere concepito prima di tutto come prassi relazionale. Durante la disputa tra arte, natura e un'anima del *Dialogo della eloquenza* di Daniele Barbaro, redatto probabilmente alla fine degli anni Trenta sulla scorta del *Dialogo della retorica* speroniano, si ritrae la tipica immagine, umanisticamente risibile, del filosofo solitario assorto in sottili meditazioni ma incapace di comunicarle altrui per la poca familiarità con la conversazione:

Arte: Donde procede cotesta loro così sottile ignoranza? Forse così eleggono pensando di esser avuti per dotti et intelligenti parlando in cotal guisa? Ma questa e una grossezza infinita, perché non è piacere che s'agguagli a quello che prende l'ascoltatore quando impara et intende ciò che vien detto. Sai tu dunque la cagione di così fatto errore?

Natura: Forse è perché non avendo essi alcuna esperienza della conversazione cittadina, fanno quel giudizio di molti che son soliti far d'alcuni pochi, coi lor compagni, coi quali tutto 'l giorno con varie disputazioni argomentando trapassano, ne mai son risolti.⁴⁶

Al di là della topica condanna nei confronti della figura del pedante, la conversazione "cittadinesca" cui fa riferimento Daniele Barbaro riprende alcuni aspetti fondamentali della cultura accademica padovana. Il dialogo suggerisce infatti le competenze della vita attiva rispetto alla solitudine e alla chiusura di quella contemplativa, guarda cioè alle prassi urbane delle piazze e delle abitazioni private. Una preferenza di luoghi, e quindi di modi del discorso, accordata ancora da Bernardino Tomitano nei *Ragionamenti della lingua toscana* (1545), che non dipingono lo spazio e il tempo dell'accademia in modo da fornirne un modello ideale ma piuttosto mettono in atto l'interdisciplinarietà, la libertà conversativa, il diletto nell'udire un «vago e dilicato ragionamento». Per questo motivo nel testo, ambientato a casa di Speroni dopo la sua elezione a "principe" dell'accademia, abbondano i nomi di personaggi-partecipanti, che, con le parole di Giancarlo Mazzacurati, si possono descrivere come un «coro di voci indistinte» che «fornisce una sorta di sintesi o media delle posizioni culturali ch'erano accreditate dall'esterno allo spazio cortigiano» e «interpreta in questo anonimato, nella realtà burocratica in cui è ritratto, l'espansione e la crisi qualitativa, il decentramento e la polverizzazione di un prototipo ideale che tutti conosciamo». ⁴⁷ Il ragionamento sulla questione della lingua passa attra-

46. Barbaro, *Della eloquenza* 1972, p. 364. Sul dialogo e le relazioni di Barbaro con gli altri accademici padovani cfr. ancora GIRARDI-SIGNORI 1997.

47. MAZZACURATI 2016, pp. 214-215.

verso le maglie dell'umana conversazione non tanto per il prestigio accordato a un genere classicheggiante come il dialogo, quanto perché questo permette di validare, nel suo stesso esplicarsi, l'opzione del discorso retorico e in lingua volgare.⁴⁸ La dedicatoria a Daniele Barbaro del *Dialogo della vita attiva e della vita contemplativa* di Speroni, mobilita con felice sintesi queste tematiche:

Ragionando alcuna volta con esso voi del nostro vivere umano, virtuosissimo e dottissimo Barbaro, mosso dalle ragioni e autorità d'Aristotele, io vi lodava i filosofi; i quali, vaghi dello 'mparare, allontanati dal vulgo, e in se stessi raccolti, altro quasi non fanno che specular tuttavia con molto studio e contemplare intentamente la cagion delle cose; ma allo 'ncontro mi si faceva quel vostro ingegno divino, uso da' primi anni a spiare felicemente i secreti della natura e di Dio, il quale ingegno oltre la sua prontezza natia, acceso oltre modo del buono amore che voi portate alia vostra patria, solo ricetta dell'onore e libertà italiana, toglieva al cielo con somme lodi quei virtuosi, i quali vivono umanamente, cose operando con le quali mentre onorano se medesimi, giovino altrui e qua e la travagliando pongano in pace i lor cittadini.⁴⁹

Sempre per influsso del pensiero speroniano, la pervasività della via "pratica" alla vita civile rappresenta il fulcro dei dieci libri dell'*Institutione dell'uomo nato nobile e in città libera* (1542;1560) di Alessandro Piccolomini. L'enciclopedia pedagogica e morale realizzata dal senese si propone come *speculum* per il neonato Alessandro Colombini, figlio di Laudomia Foreguerri. L'opera rappresenta però anche una sorta di sconfessione del dialogo *La Raffaella*, che doveva servire all'autore per accreditarsi come filosofo morale a Padova, dove i libri furono subito letti e discussi.⁵⁰ L'opera si apre con un elogio del sapere contemplativo, che è «divina cosa» e rende l'uomo «simile agli Angeli», tuttavia il lettore viene subito riportato alla dimensione umana della conoscenza, a quelle «hono-

48. Cfr. soprattutto GIRARDI 1995, dove si ricorda la distinzione «tra la logica del vero e la logica del verisimile, la prima propria della conoscenza filosofica avente per oggetto leggi assolute, immutabili e necessarie e la seconda pertinente al discorso retorico che, legato alla contingenza e alla mutevolezza delle leggi civili, alla concretezza e complessità della dimensione va, necessita non di procedimenti dimostrativi, ma dello strumento della persuasione», p. 13.

49. Speroni, *Della vita attiva e contemplativa*, pp. 1-3. A proposito dell'ampio dibattito cinquecentesco sulla vita attiva e contemplativa si veda POPPI 1988, pp. 94-114;

50. Su queste dinamiche e sul "plagio" piccolominiano rispetto ai testi di Speroni cfr. RESIDORI 2011; sull'influenza degli ambienti culturali di Siena e Padova nell'opera di Piccolomini cfr. invece TOMASI 2011 e BALDI 2001.

ratissime Scientie, donde s'impari l'arte del vivere, cioè la via delle virtù e de' buoni costumi, che ci guidino alla felicità, che ci potria far beati».⁵¹ Lo scopo di questa apertura è soprattutto quello di denunciare la mancanza di una pedagogia *ad hoc* per le scienze morali, svolto dal punto di vista classicistico di chi rimpiange le antiche repubbliche in cui «per esser l'uomo, mentre che gli è uomo naturalmente animal civile e atto alla compagnia, tra tutte le altre scienze, le discipline morali erano in pregio».⁵² Proprio per via dell'insistenza sul carattere intrinsecamente sociale dell'uomo, l'operazione di Piccolomini appare sempre tesa a calare in situazione le norme che scandiscono il programma etico, non considerandole astrattamente ma inserendole nel contesto della pratica civile. La retorica in un primo momento viene trattata come parte integrante del *curriculum studiorum* filosofico del giovane nobile, insieme a dialettica (intesa largamente come logica) e poetica; in secondo luogo, la capacità di confezionare un discorso regolato sulle esigenze di chi ascolta acquisisce un ruolo centrale nell'apprendimento del sapere morale e nel sistema classicistico delle virtù.⁵³ La conversazione è parte integrante del programma etico piccolominiano poiché, data la natura “civile e conversativa” dell'uomo, l'aspetto morale procede di pari passo con l'aspetto elocutivo nel conseguimento della felicità “pratica”:

essendo l'uomo [...] per sua natura civile e conversativo e occorrendo per diversissime occasioni con diverse maniere d'uomini conversare, difficilissima cosa è secondo il grado e decoro di tutti sapere in modo vivere e conversare che insieme appresso d'ognuno la propria dignità si mantenga e la grazia e la benevolenza comunemente s'acquisti.⁵⁴

Non è sufficiente conoscere e praticare le virtù, bisogna relativizzare il patrimonio del sapere morale rispetto alla mutabilità e all'instabilità del contesto sociale in cui ci si muove, tenendo dunque in considerazione che le circostanze e la predisposizione delle persone con cui si parla «van cangiandosi tutto' l'giorno».⁵⁵ La retorica, come ha rilevato Matteo Residori, assume quindi la doppia funzione di bussola per orientarsi nella mutevolezza della realtà ma

51. Piccolomini, *Institutione* 1542, p. 3r.

52. *Ivi*, p. 4r

53. Andrà qui recuperato allora il *Trattato dell'argomentazione*, PERELMAN, OLBRECHTS-TYTECA 2013, in cui viene messo in luce il ruolo dell'«uditorio» in un'argomentazione di tipo retorico. Sul ruolo dell'*Institutione* nel sistema morale delle virtù di Antico Regime cfr. soprattutto QUONDAM 2010, pp. 100-111.

54. Piccolomini *Institutione* 1542, p. 113 v.

55. *Ivi*, p. 107 r.

anche, sul piano della scrittura, di strumento descrittivo efficace rispetto a una dimensione «multiple et mouvante».⁵⁶

La prospettiva «cittadinesca» e umana adottata dagli infiammati, se da un lato sembra esaltare l'aspetto elocutivo del discorso oratorio e affidargli uno spazio di manovra autonomo nei civili negozi, dall'altro denuncia i limiti di quella stessa conoscenza di cui si fa promotrice. Resta sempre netta la separazione tra ciò che gli strumenti razionali possono conseguire in termini di certezza e la sfera divina cui l'uomo non può attingere, per cui «il vero della natura e di Dio non in sé stesso, ché non possiamo, ma nell'ombra delle nostre opinioni contentiamo di speculare».⁵⁷ In questo senso tornano utili le riflessioni della filosofa Barbara Cassin in merito al relativismo sofistico e all'opposizione storica tra ontologia e “logologia”, una filosofia che si esplica ed esiste solo in quanto linguaggio retoricamente organizzato.⁵⁸ Si spiegherebbero così anche alcune pagine speroniane relative alla tentata adesione alla romana accademia delle Notti vaticane, che sembrano proporre una soluzione in chiave teologica alla crisi della retorica e che collocherebbero Speroni, piuttosto che come ultimo degli umanisti, come primo dei “moderni”.⁵⁹ Sebbene dare un'interpretazione univoca al pensiero di un autore che programmaticamente scelse la strada del dialogo per dar conto della relatività delle opinioni, la rottura tra i due ambiti del sapere è evidente: si preannuncia in questo torno d'anni il riemergere della “scienza” e la sua imminente vittoria sugli altri sistemi di conoscenza. Con un paradosso storico, però, come lo ha definito Giancarlo Mazzacurati, di cui converrà tenere conto per l'analisi del declino delle forme-dialogo nel secondo Cinquecento:

Questi grigi e malinconici ultimi anni del secolo, con la loro cultura, conducono dritto all'età moderna. Eppure [...] la strada per cui ci si arriva rappresenta una ripresa di Medioevo, una momentanea ma stranamente vigorosa rivincita del *cursus studiorum* peripatetico. [...] Tra il mondo della scienza e quello che vorremmo chiamare dell'*Humanitas*, l'alternativa è eterna: dalla crisi dell'Umanesimo la scienza riaffiorò anche per forza di questa alternativa.⁶⁰

56. RESIDORI 2011, p. 76.

57. Speroni, *Dialogo della retorica*, in *Trattatisti del Cinquecento* 1996, p. 681.

58. Cfr. CASSIN 2002; Sull'influsso della sofistica nel pensiero Speroniano, cfr. KATINIS 2018.

59. Questa interpretazione, che risolve in chiave mistica la separazione tra retorica e filosofia, è stata suggerita da JOSSA 2004. Diversamente SGARBI 2014, pp. 56-57 e n., che invece ritiene insanabile la frattura e sostanzialmente nullo il rapporto tra retorica e conoscenza della verità.

60. MAZZACURATI 1961.

4. «SAPERE DELLE COSE IL PERCHÉ, COME NEL DIRLO»

Il discorso scientifico non poteva più conciliarsi con la pratica della conversazione civile e del dialogo. Non tanto intesi come “civil conversazione” nel senso tecnico di sapere cortigiano, ma in quanto prassi filosofiche, alternative alla via aristotelica, fondate sulla concretezza delle esperienze umane e dei linguaggi.

5.

«Una forma in cerca di genere»

5.1. *Teorie e aporie sullo statuto del dialogo nel sistema rinascimentale dei generi*

L'espansione delle realtà accademiche, controcanto culturale agli studi e alle università, aveva dato alla produzione dialogica una spinta propulsiva nei decenni centrali del Cinquecento. In questo stesso arco temporale ebbe inizio la febbrile stagione di esegesi sulla *Poetica* aristotelica, in cui si determinò un riassetto della letteratura, intesa come disciplina autonoma, intorno a nuovi principi ordinatori.¹ Da un sistema regolato su basi retorico-stilistiche si passa alla predominanza del concetto di “imitazione”, oscillante tra la nozione umanistica di *imitatio*, il rapporto tra cose e parole, e quella aristotelica di mimesi, ossia l'aderire logico-strutturale degli elementi poetici alla realtà, nel senso di “riproduzione” e “rappresentazione” del reale.² Se dal punto di vista della prassi le forme-dialogo godono di una straordinaria fortuna editoriale, gli espositori di Aristotele si dividono sulla legittimità della sua annessione fra i generi imitativi senza trovare una soluzione definitiva: riprendendo un'espressione di Claudio Guillén, dopo il primo trentennio del XVI secolo, e proprio in virtù della sua massiccia diffusione, il dialogo diviene «una forma in cerca di genere».³

Pur non essendo esplicitamente preso in considerazione nella *Poetica* dello Stagirita, al dialogo è dedicato un breve accenno in apertura dell'opera, in cui si parla dell'arte che imita per mezzo del solo linguaggio:

1. Al 1498 risale la traduzione di Giorgio Valla, che anticipava la prima pubblicazione dell'originale greco, del 1508. Nell'ampia bibliografia sul fervore teorico che la *Poetica* contribuì a creare durante la seconda metà del secolo cfr. almeno TOFFANIN 1920; WEINBERG 1961; HATHAWAY 1962; *Storia delle poetiche* 2001. Sulla ricezione volgare della poetica, cfr. REFINI 2023.

2. I rapporti tra la nozione di mimesi e la teoria rinascimentale sul dialogo sono stati affrontati da Giancarlo Alfano in diversi studi e contributi, ma cfr. in particolare ALFANO 2001b, a cui le seguenti pagine faranno costante riferimento.

3. GULLÉN 2008, p. 180: «[...] Quando il dialogo diventa una forma totalizzante, si può dire, forse, che ci troviamo di fronte ad una forma in cerca di un genere. È quanto succede, dopo Castiglione, Erasmo o Leone Ebreo, in Spagna dopo Juan de Valdés, Pedro Mexía o Luis de León, durante il secolo XVI».

C'è poi un'altra forma di arte la quale si vale del linguaggio puro e semplice, o in prosa o in versi; e, se in versi, sia mescolandone insieme di più specie, sia adoperandone di una specie sola. Questa forma di arte, fino ad oggi, si trova a essere senza nome. E veramente io non saprei con quale nome generico chiamare i mimi di Sofrone e di Xenarco e i dialoghi socratici; e non saprei neanche se la mimesi in questi due casi sopra detti fosse fatta in trimetri elegiaci o in altri versi di simile genere.⁴

Il riferimento ai “discorsi socratici” e ai mimi di Sofrone e Senarco pone un problema a lungo dibattuto durante il Cinquecento, riguardante la nozione di mimesi, in generale, e più nello specifico la possibile legittimità poetica delle scritture in prosa. Franco Pignatti, nell'introduzione al *De dialogo liber* di Carlo Sigonio, ha ripercorso puntualmente le questioni suscitate dal passo aristotelico in merito allo statuto del genere dialogico, che per i commentatori sollevava innanzitutto una questione di ordine filologico.⁵ L'edizione aldina del 1536 riportava infatti una lezione del testo corrotta, passibile di interpretazioni anche completamente divergenti. Lo stesso discorso valeva per la traduzione latina affiancata all'edizione, realizzata nel 1525 da Alessandro Pazzi de' Medici, che rendeva in modo piuttosto letterale il testo greco lasciandone sostanzialmente intatta l'ambiguità.

Oltre all'interpretazione del termine “epopea” ad apertura del passo, probabilmente assente dall'originale, che avrebbe implicato l'ampliamento dei generi ascrivibili all'epica, il problema centrale riguardava l'esegesi e la traduzione del sintagma *tois lógois psiloís, è tois métrois*. In primo luogo, con *lógois psiloís* si poteva indicare alternativamente la prosa o il linguaggio in versi privo dell'accompagnamento di ritmo e melodia. A seconda di come veniva resa la particella *è*, inoltre, si escludevano o includevano i *lógois psiloís* come possibile mezzo imitativo per l'epopea. La traduzione dell'aldina, utilizzando *sive* invece di *aut* per tradurre l'*è* greco, escludeva la prosa dal campo dell'imitazione, recitando:

4. Aristotele, *Opere* 1988, *Poetica*, p. 194.

5. Cfr. PIGNATTI, *Introduzione* a Sigonio, *Del Dialogo* 1992, pp. 13-108. Il dibattito sul dialogo investe «gli assunti fondamentali della concezione della poesia e della letteratura nel Cinquecento. Riconoscere al dialogo una cittadinanza nel novero dei generi poetici non poteva non comportare nella teorizzazione rinascimentale una serie di ripercussioni sull'intero sistema letterario, perciò anche al di fuori di un discorso mirato sul dialogo cenni ad esso affiorano di continuo nei trattatisti, costantemente preoccupati di evocare un genere di scrittura che comunque venisse inteso -poetico o impoetico- si configurava come genere liminare, dal quale era inevitabile prendere le misure in una riflessione sulla poesia» p. 15.

Nudis autem sermonibus, sive metris solummodo epopoeia utitur. Metrorum quidem hactenus sive mixtis aliquibus inter se sive generis eiusdem alicuius. Nam quod Sophronis et Xenarchi mimis commune dicamus, sermonibusque Socraticis, aliud prorsus habemus nihil: nec item, si quis trimetris, elegis, aliisque talibus aliquibus imitationem fecerit.⁶

Anche i mimi e i “discorsi socratici” si prestavano a interpretazioni controverse, infatti non si era certi sulla composizione in versi o in prosa dei primi e per alcuni commentatori i discorsi di Socrate non indicavano i dialoghi platonici ma le poesie che il filosofo avrebbe composto in carcere prima della morte, secondo una notizia riportata nel *Fedone* platonico poi ripresa da Diogene Laerzio e Plutarco.⁷

Questi *loci critici* videro impegnati in particolar modo i primi teorizzatori del nuovo sistema “delle regole”, i quali si premurarono di rendere fruibile l’oscuro libello aristotelico e di metterlo a sistema con le retoriche e le poetiche antiche.⁸ A partire dagli anni Sessanta e soprattutto nei commenti in volgare, la collocazione del dialogo all’interno della sfera poetica divenne questione di maggior proporzione, implicando una notevole mole di questioni. Nel dialogo si incrociavano infatti i diversi livelli della discussione aristotelica sui generi, fra cui l’uso poetico della prosa, il problema dei modi narrativi e drammatici e, non ultimo, quello del *decorum*. All’interno dei tentativi di codificazione del genere dialogico trovavano luogo però anche istanze di ordine logico e retorico, relative al contenuto di verità del discorso poetico. La questione del dialogo riguardava da vicino quella della finzione poetica e della sua portata conoscitiva, in cui si sovrapponevano ai problemi di verisimiglianza quelli sui modi dell’enunciazione: in gioco c’era la legittimità dell’imitazione del linguaggio mediante il linguaggio stesso. Così elementi di complessa sistemazione teorica come i fenomeni di inscatolamento dialogico o narrativo, pure estremamente noti a qualsiasi letterato cinquecentesco perché presenti nel *Simposio* e nel *Decameron*, finivano per mettere in crisi le griglie tassonomiche dei più ortodossi seguaci della lettera aristotelica. Si imponeva a questo proposito, infine, la discussione sulla funzione della letteratura, che vedeva il panorama intellettuale diviso tra il recupero di una visione morale e pedagogica, tesa verso il *docere*, e una improntata invece sulla dimensione edonistica della *delectatio*

6. Aristotele, *Poetica* 1536, c. 6v.

7. Sull’insieme di tali questioni cfr. in particolare PIGNATTI, *Introduzione* a Sigonio, *Del dialogo* 1993 e GIRARDI 1989 pp. 27-62.

8. Alla lezione aristotelica si unì in special modo, nella teorizzazione cinquecentesca, la poetica oraziana. Cfr. HERRICK 1943. Sulla commistione di problemi tra retorica e poetica cfr. invece GROSSER 1992 e BATTISTINI-RAIMONDI 1990.

animi. Le imponenti macchine ermeneutiche dei critici cinquecenteschi, che cercavano di acclimatare le dottrine e le esperienze antiche nel nuovo sistema logico, retorico e poetico, si scontravano inevitabilmente con una produzione multiforme, aperta alla sperimentazione e all'ibridazione di forme, registri, materie. Restavano dunque irrisolti, nella sistemazione dei generi, sia i problemi sollevati dal versante comico della tradizione di matrice luciana, pure così influente sulla produzione quattrocentesca ed erasmiana, sia quello più estroso della dialogistica di argomento amoroso, che proprio a partire dal terzo decennio del secolo aveva pervaso la trattatistica erotica e piacevole delle corti italiane.⁹

Le *Explicationes* di Francesco Robortello, pubblicate nel 1548, aprirono la strada al ventennio di commenti sulla *Poetica*.¹⁰ Qui il testo greco è presentato con una divisione in *particulae*, corredate dalla traduzione latina del Pazzi e dall'esegesi robertelliana.¹¹ Il professore udinese si preoccupa subito, nell'esplicazione della *particula* VII, di mettere in dubbio la traduzione riguardante i *lógois psiloís* e tramite degli esempi di *usus scribendi* tratti dalla *Retorica* conclude che il sintagma dovrebbe essere reso con *soluta oratione*, dunque con 'prosa'. La soluzione proposta ammette quindi che l'epopea, come genere onnicomprensivo, possa essere svolta sia in prosa che in versi: «epopoeia autem utitur solummodo aut soluta oratione, aut metro, et hoc quidem aut misto aut unius tantum generis». ¹² Così rendendo il dettato aristotelico, Robortello ammette la poeticità dei testi in prosa pur essendo cosciente della lontananza dalla consuetudine di tale affermazione. Più avanti pertanto specifica l'assoluta preminenza dell'imitazione come carattere delle opere poetiche: «vulgus quidem opinio alia est; nam vulgus nihil putat sub poëseos nomine contineri quod non proferatur metris. [...] Sed falso id opinatur; nam ex metris, non ex imitatione eos putat poëtas esse appellandos». ¹³ La collocazione della forma dialogica all'interno o all'esterno della sfera imitativa risentiva direttamente dei problemi sorti dall'inclusione della prosa nell'epopea, poiché «proprio la

9. Sulla codifica rinascimentale del genere dialogico esiste ovviamente una vasta produzione critica, ma oltre agli studi già citati cfr. FORNO 1992; MULAS 1982; LE GUERN 1981 e KUSHNER 1981.

10. Su Robortello interprete di Aristotele cfr. la recente raccolta di saggi *Francesco Robortello* 2020, e in particolare i contributi sulla teoria dialogica robertelliana di Grenot Michael Müller and Laurence Boulègue.

11. Il modo in cui si frammenta il testo Aristotelico nei diversi commenti è già, come ha osservato Giancarlo Alfano, sintomo di una precisa scelta interpretativa. Cfr. ALFANO 2004, p.176.

12. Robortello, *Explicationes* 1967, p. 14.

13. *Ibidem*.

possibile suscettibilità poetica della scrittura prosastica, la libera scelta della veste formale rispetto alla centralità della *imitatio* consente la piena accettazione di quella forma nel sistema letterario». ¹⁴ Robortello accoglie dunque il dialogo sotto l'accezione estesa del genere epico e ne giustifica la natura poetica servendosi del concetto ciceroniano di *decorum* (il *préton* aristotelico), necessario per ogni imitazione e presente «in dialogis itidem, nam habent speciem poesis». ¹⁵ Rimaneva però irrisolta la complessa questione del comico, nel quale veniva identificato il registro stilistico proprio delle scritture dialogiche una volta stabilito che l'imitazione era la discriminante di genere e che al dialogo perteneva, *ab origine*, il modo drammatico.

L'esempio del dialogo come scrittura poetica, epica e in prosa, «dialogus continetur sub poësi epopœica», comportava infatti un problema di registro oltre che di collocazione imitativa. Gli esempi di Platone, Cicerone e Luciano sono annoverati come poetici ma, nel sistema proposto da Robortello, a creare frizione era proprio la dialogistica del Samosatense, «quod dialogorum imitationem commutasset et traduxisset ad comicam, idest iocularem, et mordacem imitationem». ¹⁶ Si trattava di una distorsione rispetto alla tradizione alta del dialogo socratico, che pur oscillando nella classificazione tra epica e commedia doveva comunque rappresentare «inter sese disputantium philosophorum» e quindi mantenere uno stile medio. Robortello lasciava uno spazio di registro “mezzano” all'interno dell'epopea e «in tal modo al dialogo finiva coll'essere attribuito, quale orbita mimetica specifica, lo spazio piacevole e faceto apertosi per la vacanza di modelli intermedi nell'epica». ¹⁷ Nello stabilire questa gerarchia fra le testimonianze antiche nessuna attenzione veniva rivolta alle tipologie formali e stilistiche più recenti, denunciando la difficoltà di convogliare la varietà dell'esperienza moderna nella formalizzazione teorica. Tale problema verrà sollevato più esplicitamente nei commenti in volgare, a partire dalla traduzione e commento di Bernardo Segni, e poi ancora nelle opere di Trissino e Varchi, dove nell'ambito della discussione sull'ammissione della prosa non mancava il riferimento al *Decameron* o alle *Prose della volgar lingua* come opere poetiche. ¹⁸

14. ALFANO 2004, p. 177.

15. Robortello, *Explicationes* 1967, p. 15.

16. *Ibidem*.

17. ALFANO 2004, p. 179.

18. Di seguito il commento al passo aristotelico di SEGNI, *Poetica d'Aristotile* 2015, p. 19: «Per i quali suoi detti si può concludere che le favole del nostro Boccaccio si possin chiamar poemi, atti, secondo le materie e secondo le persone di chi si tratta, a poter essere or poemi heroici et or poemi comici, di quella sorte che (come più di sotto vedrassi) corrisponde al Margite d'Omero; o vogliam dire che possin esser poemi tragici e poemi comici

Pur occupando uno spazio marginale nell'economia dell'esegesi robertelliana, il problema dell'ambiguità di forme testuali come il dialogo era tutt'altro che irrilevante nel dibattito sul sistema dei generi. L'elusività del genere rimaneva però irrisolta anche nel commento realizzato da Vincenzo Maggi e Bartolomeo Lombardi, in cui veniva distinto il brano che conteneva la questione prosa-versi dal successivo in cui si parla dei dialoghi e dei mimi. Il problema della poeticità dei testi in prosa è affrontato in modo diverso rispetto alla lettura di Robertello, sebbene la soluzione proposta sia simile: veniva ammessa infatti la legittimità poetica della prosa applicando però l'aggettivo *nudis* sia a *sermonibus* che a *metris*, leggendovi quindi "la prosa o il verso privi dell'armonia e del ritmo".¹⁹ Nell'annotazione alla *particula* successiva si mettono a confronto i due esempi addotti da Aristotele, i dialoghi platonici (viene rifiutata l'ipotesi che i *socratici sermones* potessero essere i poemi scritti in carcere da Socrate) e i mimi di Sofrone e Senarco. Anche qui è sulla scorta dell'esperienza luciana che si delineano le differenze tra il dialogo, che imita il «*doctorum hominum congressus*» e l'imitazione «*vilium ac ridicularum rerum*» dei mimi comici:

Dialogum autem imitationem esse constat, ex Luciano in sermone ad eum, qui aiebat: prometheus es in sermone: ubi Dialogum et comediam in initiis amica non admodum extitisse dicit: siquidem domi hic, et in deambulationibus seorsum defebat cum paucis, Comoedia vero in theatro versabatur, et laudebat, et risus excitabat, et mordebat, et rhythmis, atque harmonia utebatur, et socios dialogi saepe deludebat. Unde constat dialogum, et comoediam imitationem esse: differre autem inter se, quoniam publica haec, privatus ille: plurium haec, paucorum ille sermo fit.²⁰

La differenza tra i due generi è individuata, per mezzo del *decorum*, nel carattere privato del dialogo, ambientato in spazi interni o svolto nell'intimità di una passeggiata, e quello pubblico della commedia, che si mette in scena in luoghi aperti come il teatro. Se la commedia è caratterizzata dalla molteplicità e bassezza dei personaggi, il discorso dialogico è svolto tra pochi uomini dotti. Nonostante questa apertura nei confronti della prosa, e dunque dell'imitazione dialogica, il giudizio sul carattere imitativo del dialogo viene lasciato sospeso, in nome della differenza tra un senso "proprio" e un sen-

s'e' fussino rappresentati con gli istrioni». Il riferimento al Decameron, unitamente alle *Prose* di Bembo, si trova anche nella *Lezione nella quale si tratta della poetica in generale* di Benedetto Varchi (1553), ora in ANDREONI 2012.

19. Cfr. PIGNATTI, *Introduzione a Sigonio, Del dialogo* 1993, pp. 22-23.

20. Maggi-Lombardi, *Explanationes* 1969, p. 54.

so “comune” della poesia. Maggi proponeva a tal proposito una gerarchia, di grande successo fra i commentatori posteriori, delle possibili combinazioni tra prosa, verso, e imitazione. Vengono considerate poetiche soprattutto le opere che all’imitazione congiungono il verso, mentre a scalare si trovano quelle che imitano in prosa e infine quelle scritte in versi ma prive di imitazione. Veniva distinta insomma, come ha osservato Franco Pignatti, «una visione filosofica, superiore, del problema e una popolare, caratteristica della moltitudine incolta», per cui era difficile negare il carattere poetico di testi scritti in versi, che però non imitavano, e viceversa riconoscerlo a testi in prosa che imitavano.²¹ Secondo questo ragionamento, il dialogo sarebbe rientrato o meno nella sfera poetica a seconda del livello su cui si poneva il problema, con una soluzione certo deludente: «cum ergo quaeritur an dialogus poesis sit, respondetur et esse et non esse».²²

Una risposta più netta alle sollecitazioni fornite da *Poetica* 1447 a-b viene fornita nei *Commentarii* di Pietro Vettori.²³ A condizionare l’interpretazione del brano sui *lógois psilois* e quello dove si parla dei dialoghi e dei mimi, che, come nel commento Maggi-Lombardi vengono tenuti separati, è la convinzione che nell’opuscolo aristotelico si parli esclusivamente di «poetica oratione» e che questa non possa intendersi se non in versi. L’oscurità del passo risultava di nuovo troppo lontana dal senso comune della poesia: «[...] neque enim puto λόγοις hic capi debere pro soluta oratione, remotamque ipsam penitus existimo ab officio poëtae».²⁴ I “parlari nudi” sarebbero quindi il mezzo imitativo del solo linguaggio, senza musica e coreografie, ma nella forma del verso, perciò la categoria di epopea accoglie per Vettori esclusivamente le opere versificate, sia che esse imitino sia che non lo facciano. Si intuisce come una tale lettura precludesse alla prosa ogni possibile spazio poetico e come questa concezione influisse inevitabilmente sulla spiegazione della *particula* successiva, dove il commentatore adduceva diverse prove a sostegno della scrittura in versi dei mimi ed eliminava il problema dei dialoghi interpretando i “discorsi socratici” come i carmi composti da Socrate prima della morte. La testimonianza dei *Deipnosofisti* di Ateneo, dove ci si riferisce ai dialoghi composti dai seguaci di Socrate con il termine *dialogoi*, porta Vettori a confermare che Aristotele intendesse un diverso tipo di opere. Nonostante il fine dell’operazione di Vettori fosse quello di «garantire le ragioni di una *mimesis* affrancata da ogni ipoteca referenziale», l’obiettivo continuava a vacillare nel confronto con la tradizione

21. PIGNATTI, *Introduzione* a Sigonio, *Del dialogo* 1993, p. 23.

22. Maggi-Lombardi, *Explanations* 1969, p. 57.

23. Vettori, *Commentarii* 1967.

24. *Ivi*, p. 11.

dialogica, ad ulteriore riprova delle «resistenze che i testi concreti oppongono alla soluzione tutta formale dell'esperienza letteraria».²⁵

L'anno successivo al commento di Vettori venivano pubblicati i *Poetices libri septem* di Giulio Cesare Scaligero, nei quali risuonava in parte una visione ancora umanistica del sistema letterario, essendo stati concepiti e redatti a partire dagli anni '40 e sotto il segno dell'insegnamento pomponazziano.²⁶ Nell'opera, infatti, non si affrontava nel dettaglio il testo aristotelico ma si puntava piuttosto a costruire un imponente sistema retorico-poetico. Nel capitolo III del primo libro si discute dell'imitazione poetica secondo una classificazione modale (*Poematum per modos divisio et eorum ordo*), in cui vengono individuate due categorie fondamentali:

Modi igitur sic dividuntur: alius in narratione simplici consistit, quale est Lucretii poema. Hoc Graeci *diegematikon* et *exegetmatikon* et *apodiegematikon*, alius est in collocutionibus positus: cuius in commoediis, a Graecis *dialogetikon*, prima et ratione, nam usu factum est, ut traheretur ad significandum disputationes; quippe *diàlektos* nihil praeter sermonem designat. Scio autem, uti dicebamus, ad animi communicationem: *dià* enim transmissionem notat.²⁷

Gli studiosi della teoria dialogica rinascimentale si sono spesso confrontati con questo brano, che tratta del dialogo come di un modo della narrazione, opposto al diegetico (*narratio simplex*) perché *in collocutionibus positus* e dunque drammatico.²⁸ Un ragionamento del genere poneva il problema della mimesi dal

25. ALFANO 2004, pp. 183-84; cfr. anche quanto osserva GIRARDI 1989: «Di là insomma dal realistico riconoscimento di una centralità e di un poter di suggestione che l'anfibia prassi del dialogo ha guadagnato nel panorama ormai congestionato dei generi, persiste un'aporia sostanziale nell'elaborazione teorica dei principali protagonisti di questa stagione di discussioni: uno scarto e un'insufficienza che concorrono a mantenere in una condizione di atrofia gli statuti formali e la stessa cognizione critica di un genere di scrittura del quale tuttavia è largamente riconosciuta, sull'onda tumultuosa di un mercato onnivoro di forme e di utenze, la legittimità artistica e il diritto di cittadinanza entro il grande sistema delle arti poetiche autorizzate dalla dottrina aristotelica».

26. Scaligero, *Poetices libri septem* 1964. Sulla poetica di Scaligero e la sua collocazione nel contesto umanistico-rinascimentale cfr. MAZZACURATI 1996, pp. 113-29.

27. *Ivi*, p. 6.

28. Cfr. in particolare ALFANO 2004, per cui nel trattato di Scaligero «il dialogico si oppone al diegetico non come il dialogo al racconto, ma, nella terminologia aristotelica, come il rappresentativo (mimetico) al narrativo», p. 168; cfr. anche GIRARDI 1989, che distingue tra «una natura monologica e intransitiva della scrittura e una natura vocata alla *transmissio*, la quale postula l'alterità», p. 35.

punto di vista dello svolgimento dell'azione linguistica da parte dei personaggi e della loro costruzione.²⁹ Articolando la riflessione su presupposti platonici, oltre che aristotelici, Scaligero poteva così scavalcare la questione prosa-versi concentrando l'attenzione sul modo rappresentativo del discorso e attribuendo a quest'ultimo, rispetto al 'racconto', l'oggetto specifico dell'imitazione:

Hoc genus *dialogetikòn* etiam ab gestu et actione *dramatikòn* appellatum fuit, *dran* enim Dorica lingua significat agere. Neque illud obfuerit quod sedendo partes quaedam expediuntur nam et in sessione quoque actio quaedam est. Quare histrio, qui est imitator, cum dicatur *dran*. Imitativum hoc item genus non sunt veriti quidam nominare, tametsi iidem universae poeseos finem agnoverint imitationem. Mistum autem est in quo et narrat poeta et introducitur collocutionem.³⁰

L'insistenza sulla natura drammatica del modo dialogico, accompagnata dall'usuale critica a Luciano per aver deviato verso il registro comico della mimica, denunciava il tentativo di unire una riflessione di tipo logico sui modi della narrazione a una trattazione retorica dei discorsi, delle figure, degli stili.³¹ Si venivano dunque ad accumunare il dialogo e la commedia sotto il procedimento imitativo, caratterizzandoli per la rappresentazione drammatica del linguaggio e subordinando a questi l'imitazione fatta tramite diegesi. La vera mimesi sarebbe in questo caso quella del "discorso" e non quella del "racconto", e per di più del discorso dialogato.³² Nonostante la trattazione di Scaligero ripiegasse infine sullo scopo morale ed educativo della letteratura, l'accavalarsi di problemi materiali e problemi modali incrinava i presupposti della finzione letteraria all'interno di un sistema classicistico non ancora arresi alle rigide tassonomie aristoteliche.

29. Scaligero dedica una certa attenzione alla formulazione delle figure della prosopopea, della *sermocinatio*, del dialogismo e alla loro funzione all'interno del discorso.

30. Scaligero, *Poetices libri septem* 1964, p. 6.

31. Si potrebbe mobilitare qui, allora, il concetto operativo dei 'modi' letterari che Remo Ceserani sviluppa sulla base di Northop Frye, cfr. CESERANI 1999, pp. 131-135.

32. Sarebbe perciò utile recuperare, per il dialogo cinquecentesco, le categorie elaborate da Genette in merito al "modo" e alla "voce" della narrazione, cfr. GENETTE 1984, ma cfr. anche GENETTE 1982 p. 29, dove l'autore rilegge l'opposizione tra *mimesis* e *diégesis* come in realtà coincidenti nella visione platonica, essendo quella del "racconto" l'unica imitazione possibile. Su quest'ultima considerazione in relazione alla poetica di Scaligero cfr. ALFANO 2004, p. 170: «l'*actio* linguistica è lo specifico oggetto della rappresentazione, dunque l'*imitativum genus* è quello drammatico, ma drammatico è anche il dialogo: pertanto *imitatio-mimesis* sarà quella del linguaggio. Che se è formulazione aristotelica, reca nel contempo il segno del ritorno a riflessioni di stampo marcatamente platonico».

Alcune delle tesi proposte dall'umanista padovano costituirono il punto di partenza delle teorie sviluppate da Sigonio e Speroni a difesa, rispettivamente, della poeticità del dialogo e della disponibilità della forma ad accogliere il registro comico. Il dibattito aristotelico sul genere dialogico poneva per i teorici cinquecenteschi il problema che Bachtin descrive come una delle particolarità del dialogo socratico, dove «accanto alla parola raffigurante appare la *parola raffigurata*», il linguaggio come rappresentazione del linguaggio.³³ Per la pratica letteraria del genere si apriva a questo punto una doppia strada: da un lato la contaminazione con le forme della commedia e del romanzo, dall'altra la via angusta ma sapienziale formulata da Sigonio e percorsa da Tasso.

5.2. *Prospettive e retrospettive: il dialogo come genere poetico da Castelvetro a Pallavicino*

All'altezza degli anni '70 le discussioni intorno ai generi letterari erano giunte alla matura consapevolezza dei problemi posti dalla *Poetica*, eppure non si erano esaurite con la pubblicazione dei numerosi commenti in latino. Il dibattito sul dialogo si era trasferito nelle trattazioni in volgare, che aveva intanto conosciuto gli interventi di Benedetto Varchi (1553), Antonio Minturno (1563) e, specificamente in merito al genere dialogico, di Carlo Sigonio (1562).³⁴ Anche su impulso di quest'ultimo, la collocazione del dialogo nel sistema dei generi imitativi aveva guadagnato un posto di primo rilievo all'interno delle opere di traduzione e commento alla *Poetica* di Ludovico Castelvetro (1570) e Alessandro Piccolomini (1575).³⁵ Com'è stato ormai ampiamente mostrato dalla critica, il primo sostenne una rigida condanna verso quei generi che infrangevano il patto tra imitazione e verosimiglianza, mentre Piccolomini ne professava l'assoluzione in nome di un'interpretazione più ampia e attualizzante del dettato aristotelico. Nel 1574 inoltre, veniva data alle stampe l'*Apologia dei dialogi* di Sperone Speroni, testimonianza di come in quegli anni l'attenzione al problema dell'inclusione del dialogo fra i generi poetici fosse ancora tale da richiedere «une théorie originale et productive pour une littérature contemporaine».³⁶ Se è vero che Castelvetro aveva elaborato la sua *Sposizione* a partire dagli anni '40, in particolare le esperienze teoriche di Piccolomini e Speroni si contraddistinguono per uno sguardo retrospettivo su quella che era stata la

33. BACHTIN 2002, p. 142.

34. Fra questi va annoverata anche la breve normativa sulla composizione del dialogo di Orazio Toscanella, traduttore del *De inventione dialectica* di Agricola, che inserisce nel suo *Quadriuo* stampato nel 1567 delle *Avvertenze sul tesser dialoghi*.

35. Castelvetro, *Poetica* 1978; Piccolomini, *Annotazioni* 1575.

36. FURNEL 2014, p. 198.

prassi dialogica del quarantennio precedente, che aveva visto i due letterati coinvolti in prima battuta e che per questo riguardava da vicino la loro concezione poetica.³⁷

Nelle pagine dell'esposizione castelvetrina si legge invece l'intenzione di non adattare il pensiero aristotelico alla varietà della produzione coeva; eccezion fatta per le *Prose* di Bembo, infatti, poco spazio viene lasciato ad altri esempi contemporanei. Castelvetro puntava a costituire un sistema organico e universale, che poteva non tenere conto della varietà dell'esperienza poetica contemporanea ricavando dai soli modelli antichi la propria griglia logica.³⁸ Nell'analisi di *Poetica* 1447 a-b, che come nel commento robortelliano prende in considerazione sia il passo sulla scrittura prosastica che quello su dialoghi e mimi, viene preliminarmente rifiutata la possibilità di definire poetiche le opere in prosa, in quanto il sintagma *lògois psiloís* non sarebbe da «sporre per prosa a partito niuno».³⁹ I motivi dell'esclusione del dialogo dal sistema della poetica vanno però oltre la semplice distinzione tra verso e prosa, essendo oggetto di una serrata analisi delle corrispondenze fra il principio di «rassomiglianza», che è il «soggetto di poesia», e i possibili modi, narrativo, drammatico e misto, in cui si può presentare un testo dialogico.⁴⁰ Castelvetro indica i difetti comuni e specifici di ognuna delle tre modalità di esposizione dialogica, le quali ponevano problemi sia di ordine pratico, sia di ordine logico. Pur riportando la notizia di Plutarco secondo cui i dialoghi platonici venivano letti ai giovani, il critico stabilisce nel «montare in palco» la modalità di fruizione dei dialoghi drammatici. Una rappresentazione di tipo scenico produceva però delle inclinazioni sul piano della verisimiglianza: non era infatti possibile conciliare il

37. Si ricordi ancora una volta che Piccolomini aveva pubblicato a Venezia, nel 1539, *La Raffaella, ovvero dialogo della bella creanza delle donne* (Piccolomini, *La Raffaella* 2001), dialogo che per stile e materia giocava al limite tra il trattato e la commedia.

38. Sulla poetica di Ludovico Castelvetro cfr. almeno RAIMONDI 1980; RAIMONDI 1994; MAZZACURATI 1996 pp. 131-57.

39. Castelvetro, *Poetica* 1978, p. 31.

40. *Ivi*, p. 36: «[...] parleremo in generale di tutti que' ragionamenti che sono dinominati da' greci *dialogoi*. Simili ragionamenti adunque sono di tre maniere, l'una delle quali può montare in palco e si può nominare rappresentativa, perciocché in essi vi sono persone introdotte a ragionare *dramatikos*, cioè in atto, come è usanza di farsi nelle tragedie e nelle comedie; e simile maniera è tenuta da Platone ne' suoi ragionamenti e da Luciano ne suoi per lo più. Ma un'altra ce n'è che non può montare in palco, perciocché, conservando l'autore la sua persona, come istorico narra quello che disse il tale e il cotale: e questi ragionamenti si possono dinominare istorici o narrativi, e tali sono per lo più que' di Cicerone. E ci è ancora la terza maniera, e è di quelli che sono mescolati della prima e della seconda maniera». La divisione risale almeno a Diogene Laerzio ed era stata già utilizzata da Sigonio nel *De dialogo liber*.

tono di voce basso di una conversazione scritta in prosa con la necessità di essere ascoltati da un pubblico e di risultare credibili. Sarebbe stato tantomeno plausibile, nel caso del dialogo narrativo, che qualcuno riportasse a memoria dei discorsi in modo tanto dettagliato e preciso. La tipologia “mista” violava invece apertamente lo statuto finzionale del testo dialogico, poiché

se la rappresentativa dee aver luogo e porgere diletto, non si dee fare un’azione contraria, che è la narrativa, la quale distrugge e annulla ogni verisimilitudine della rappresentativa. E come vogliamo noi far parere la cosa vera in rappresentando, se confessiamo tuttavia, ragionando noi in nostra persona, che non è vera ma imaginata, o facciamo che altri dica ciò?⁴¹

Si riproponeva la frizione tra “modi” e “voci” del dialogo, tra imitazione e argomentazione, che metteva in gioco il nucleo teorico dell’intera poetica del modenese, in cui si separava nettamente la funzione della poesia da quella del discorso logico-argomentativo: alla prima spettava la *fabula*, cioè l’invenzione poetica atta a generare diletto, al secondo era destinata invece la *sententia*, l’invenzione di tipo retorico e probatorio.⁴² La poesia aveva come unico scopo quello di intrattenere e divertire «gli animi della rozza moltitudine e del comune popolo, il quale non intende le ragioni né le divisioni né gli argomenti sottili e lontani dall’uso degli idioti, quali adoperano i filosofi [...]».⁴³ Di qui la critica che Castelvetro rivolgeva in generale ai dialoghi che affrontavano un argomento “non popolesco”, pur essendo destinati alla rappresentazione teatrale, e la conclusione che alla poesia non spettasse che il discorso verisimile, specchio finzionale della realtà, privo però di qualunque portata conoscitiva rispetto a questa. Su questo terreno si confronteranno i successivi scritti teorici sull’autonomia poetica e la funzione del genere dialogico, divisi tra una concezione edonistica della letteratura e una marcatamente morale e pedagogica.

Sulla questione del genere dialogico le *Annotazioni* di Alessandro Piccolomini si propongono come risposta alle obiezioni mosse da Castelvetro, in seno a una visione radicalmente diversa dal rigorismo logico del modenese, caratterizzata da un’apertura alla varietà delle forme contemporanee e susci-

41. *Ivi*, p. 38.

42. A questo proposito sono importanti le riflessioni svolte da ALFANO 2001, pp. 191 e sgg., a proposito della terza categoria modale individuata da Castelvetro a commento di *Poetica* 1448a, che prevedeva accanto al narrativo e al drammatico anche un “modo similitudinario”. Questo, una sorta di mimesi al secondo grado, poneva la questione della portata veritativa dell’imitazione e si scontrava con il problematico caso dei discorsi riportati all’interno di altri discorsi o racconti.

43. Castelvetro, *Poetica* 1978, p. 45.

tata, in primo luogo, dal contatto con le realtà accademiche di Siena, Padova e Firenze.⁴⁴ Seguendo la linea del commento Maggi-Lombardi, nonché la stessa divisione in *particulae*, Piccolomini non presenta opposizioni all'inclusione della prosa come mezzo imitativo, pure ricostruendo i vari gradi di perfezione della poesia, al cui culmine c'era la congiunzione di verso e imitazione. La possibilità di una commedia in prosa era dunque pienamente percorribile, poiché questa poteva imitare «il commun parlare degli huomini privati nei negotij loro»,⁴⁵ senza dover ricorrere al mezzo del verso per garantire la verisimiglianza scenica dell'azione, secondo una prassi comica tra l'altro ben affermata nell'ambiente intronatico.⁴⁶ Per quanto riguarda il dialogo, la cui scrittura in prosa viene ammessa senza riserve come per la commedia, Piccolomini parte dalla tripartizione tipologica di Castelvetro per rispondere puntualmente ai difetti individuati in ciascuno dei modi. Alla necessità dei dialoghi “rappresentativi” di essere recitati sulla scena teatrale viene opposta una visione intima e meditativa della loro fruizione, poiché essi

son composti come che abbian da esser letti, et per tal lettura abbian coloro che li leggono da immaginarsi d'esser ascoltatori presenti, et non apparenti, a quelle persone che son introdotte a ragionare o in una camera o in un portico o in qual si voglia luogo [...].⁴⁷

Il passaggio dal piano dell'oralità teatrale a quello della scrittura poetica comporta un cambio di prospettiva anche dal punto di vista della funzione e della fruizione del testo dialogico, che pur essendo destinato al popolo incolto non dimeno può trattare, a scopo educativo, argomenti alti e scientifici:

Onde appare primamente non esser sicuramente detto che i soggetti di dialoghi non possin esser cose scientifiche et recondite, ma solamente volgari et accomodate alla moltitudine, perciò che le persone etiamdio fuor del volgo et atte alle scientie, possono, mentre che leggono li dialoghi, immaginarsi d'esser ascoltrici in quelle camere et in quei quanto si voglian segreti

44. Sull'attività accademica e intellettuale di Piccolomini cfr. TOMASI 2011 e CERRETA 1960.

45. Piccolomini, *Annotazioni* 1575, p. 27.

46. Cfr. *Ivi*, p. 22: «non posso fare che in questo proposito io non faccia mentione della ragione ch'assegnano alcuni spositori in lingua nostra a provare che la Commedia non possa haver luogo se non fatta in versi: e conseguentemente riprendono la consuetudine dei nostri tempi di far commedie in prosa, approvata già et confermata da tanti valenti uomini et da tante famose Accademie che n'hanno fatte».

47. *Ivi*, p. 32.

luoghi [...] dove d'ogni più riposta scientia et arte si può, senza sconvenevolezza alcuna, discorrere e favellare.⁴⁸

Alla base dei ragionamenti di Piccolomini c'è la convinzione che la verisimiglianza, che non è mai autoreferenziale ma sempre correlata alla realtà, comporti un patto di accettazione della *fictio* tra autore e lettore. Per questa ragione vengono a cadere le critiche castelvetrine al dialogo narrativo, in quanto è all'interno della sfera finzionale che la voce narrante riporterà con dovizia di particolari le conversazioni avvenute: non risultava in questo modo «fuor del verisimile, come stiman costoro, che scoprendosi l'autor del dialogo da principio com'istorico» si proponesse come «narratore et raccontator dei ragionamenti che tra le persone ch'egli introduce fusser aùti». ⁴⁹ Lo stesso principio porta alla giustificazione del dialogo misto, dove il carattere drammatico e imitativo di quanto segue all'introduzione narrativa, così come accade nel prologo della commedia, è dichiarato in apertura creando un passaggio tra la sfera del vero e quella del verisimile, così che «conoscendo gli auditori, o i lettori, ch'egli (*il narratore*) è quello che di suo finge quei tai ragionamenti, ciò gli concedono [...]». ⁵⁰ La conclusione del letterato senese è quindi diametralmente opposta a quella di Castelvetro: «le poesie dei dialoghi» non sono da considerare «cose vane et inutili ma imitationi ancor esse, degne di essere comprese sotto le lodevoli spetie della poesia, et atte parimente alle cose gravi et scientifiche et approvate». ⁵¹ L'ambiguità dello statuto imitativo della scrittura dialogica rimaneva, nonostante i numerosi interventi critici, sostanzialmente intatta e il dialogo restava sospeso nelle modalità imitative ed enunciative tra epica e commedia, tra *docere* e *delectare*, tra forma e genere. La questione restava aperta soprattutto nei riguardi della polimorfa produzione che a partire dagli anni '30 aveva sperimentato l'intreccio di modelli, forme e registri stilistici, allontanandosi radicalmente da quelli che sarebbero poi diventati gli astratti piani formali su cui si innestò il discorso e la sistemazione dei generi poetici.

48. *Ibidem*.

49. *Ivi*, p. 33. Cfr. GIRARDI 1989, p. 53, secondo cui da questa concezione emerge un «*verisimile dialogico* concepito come modello di un sapere 'dilettevole', che instaura un rapporto libero e spregiudicato con le *fonti*, per ricostruire un discorso strutturato pur sempre in una forma indipendente, che trova cioè in se stesso (nel suo *mos*, nel suo 'stile', nel suo decoro sapienziale) e non nel rigido rispecchiamento della verità storica, le ragioni della sua autenticità artistica; pur se da quella *verità* del dato storico esso trae l'alimento indispensabile a costituirsi come *fictio*».

50. Piccolomini, *Annotazioni* 1575, p. 33.

51. *Ibidem*.

Una proposta di continuità tra la produzione di quei decenni di sperimentazione e la mutata situazione post-tridentina si può leggere nell'*Apologia dei dialoghi* di Sperone Speroni, che, sebbene redatta nel 1574, testimonia l'organicità del progetto culturale del retore patavino. Tutt'altro che organico è invece il modo in cui Speroni sceglie di esporre la sua autodifesa, le cui ragioni profonde, è stato più volte osservato, vanno individuate al di là del contesto inquisitorio da cui l'opera prende le mosse.⁵² Divisa in quattro parti dai modi e gli obiettivi distinti, l'*Apologia* si presenta come un testo meta-critico di non semplice accesso interpretativo in cui si mescolano generi e modalità argomentative diverse, tanto che Snyder ha potuto definirla «una *satura*, un *mélange*, di molti generi diversi che vanno dalla parabola all'orazione, dal *pastiche* letterario al dialogo stesso».⁵³ Pur nel loro assetto eterogeneo, le riflessioni contenute nell'*Apologia* vantano il primato di fornire una teoria complessiva del dialogo in quanto genere autonomo, andando oltre i singoli problemi posti dalla *Poetica* aristotelica. Come ha osservato Jean-Louis Fournel, tra le quattro parti di cui si compone il testo si può operare un'ulteriore distinzione: se le prime due rimandano infatti alla produzione giovanile dell'autore, la terza e la quarta parte rappresentano invece

une auto critique plus décidée qui tente à dépasser les faiblesses avouées des dialogues précédents pour établir quelle seront, pour Speroni et pour ses semblables, les possibilités de produire, par la suite, de textes irréprochables aux yeux de la nouvelle culture hégémonique.⁵⁴

Lo sguardo critico dell'*Apologia* non è rivolto solo alla produzione di quarant'anni prima, giustificata in nome del contesto ludico, ozioso e privato in cui nasceva, ma si prospetta anche verso un ipotetico futuro della scrittura dialogica. È del resto l'autore stesso a dichiarare l'intenzione di non trattare

52. Sulla teoria speroniana del dialogo cfr. in particolare SNYDER 1989a, pp. 112-138 e SNYDER 1989b, pp. 87-133.

53. SNYDER 1989a, che continua: «L'aspetto proteiforme di questa retorica critica o metalinguaggio costituisce di per sé una manovra difensiva a mascherare ciò che è veramente in gioco nel testo. Con un andamento espositivo altalenante, fatto di riprese o di soppressioni dei nessi argomentativi, Speroni dice tante cose sul dialogo, in tanti modi diversi, che il lettore può riuscire a identificare una posizione precisa dell'autore solo con notevole difficoltà. Tutte le diverse argomentazioni concernenti il dialogo e i *dialoghi* che speroni usa nell'*apologia dei dialoghi* svolgono sempre una funzione di difesa, ma esse non sono sempre riconducibili e compatibili fra di loro, come non lo sono spesso le *auctoritates* che speroni cita», p. 117.

54. FOURNEL 2014, p. 193.

solamente la specificità dei suoi dialoghi e di affrontare l'argomento su un piano teorico più ampio: «[...] ora io non parlo specialmente de' miei dialogi; parlo ben della idea de' miei dialogi e degl'altrui». ⁵⁵ I nuclei fondativi dell'*Apologia* speroniana sono sostanzialmente due: il dialogo è, innanzitutto, una prosa di tipo imitativo; il secondo assunto è volto invece ad assimilare il genere dialogico alla commedia, come si legge in apertura della prima parte:

[...] certa cosa è che 'l dialogo, generalmente parlando, è una spezie di prosa che tiene assai del poema. E per distinguerlo un poco meglio e con buono augurio, dico, e ho meco colla ragione la autorità di Basilio, che ogni dialogo sente non poco della commedia. ⁵⁶

Pur non nominando mai la *Poetica* aristotelica all'interno dell'opera, Speroni insiste più volte nel ribadire che il "dialogizzare" è una procedura di tipo poetico, ricorrendo anche alla nozione di *furor* per assimilare il dialogista al poeta. Sono altresì due, secondo Speroni, gli oggetti dell'imitazione dialogica, in cui si imitano da un lato i personaggi introdotti sulla scena e la loro elocuzione, dall'altro il processo conoscitivo, secondo la ormai celebre definizione del dialogo come «di scienza ritratto»:

nel dialogo non pur si imitano le persone che sono in esso introdotte, ma nelle cose che vi si dicono disputando la vera e certa scienza che si può d'esse acquistare non è espressa in effetto, quale è nel metodo aristotelico, ma è imitata e ritratta. ⁵⁷

L'impianto apologetico della teoria speroniana si basa esattamente su questo assunto, che colloca la scrittura dialogica sul piano della persuasione rispetto a quello apodittico della scienza. In quest'ottica va letta l'inserzione, alla fine della *Terza parte* dell'apologia, di un dialogo sulla sofistica avvenuto a Roma

55. Speroni, *Apologia dei dialogi*, in *Opere* 1991, vol. I, p. 276.

56. *Ivi*, p. 267.

57. *Ivi*, p. 280; Cfr. a questo proposito anche il noto brano del *Dialogo della vita attiva e contemplativa*, in *Opere* 1991, vol. II, pp. 2-3: «[...] Certo al presente nel conoscer la verità simile sono all'innamorato, il quale, non possendo in propria forma vedere la donna sua, nel ritratto di lei gli occhi appaga come egli può percioché avendo io smarrita la strada delle ragioni dimostrative [...] giungo a gran pena al verisimile d'alcune deboli opinioni, le quali non son corpo né anima, ma ombra solo e sembianza del vero aspetto, che indarno tento di rivedere. Dunque, non senza cagione i miei scritti [...] sono tutti dialoghi, ne' quali senza vedere il berzaglio, ove l'arco del vostro ingegno suol drizzare le sue saette, a guisa di Aceste commetto i colpi alle nuvole».

«una sera di carnevale», in cui Speroni si autorittrae per la prima volta, seppure come ascoltatore silenzioso.⁵⁸ Qui l'autore fa recitare a Silvio Antoniano un elogio della sofistica, riabilitata dalle corruzioni dettate dalla sua evoluzione storica e proposta come retorica propria del “dubbio” e dell'opinione.⁵⁹ Questo tipo di retorica sarebbe capace di creare un legame tra la filosofia e il discorso di tipo epidittico assegnato al dialogo nelle pagine iniziali dell'*Apologia*, dove si dice che l'autore del dialogo «dette e provate le opinioni delle persone introdotte, rade volte sopra esse vuol dar sentenza finale, ma resta sempre intradue: onde ciascun dei favellatori possa vantarsi di aver ragione nella vittoria».⁶⁰ Il contrasto dialettico fra i personaggi, sebbene sia il «cuore e l'anima del dialogo», deve restare insoluto.⁶¹ L'attenzione teorica di Speroni, pertanto, non è incentrata sull'elemento conoscitivo della prosa dialogica, quanto più sul suo potenziale imitativo, essendo il dialogo soprattutto un esercizio di stile e di ingegno dell'autore, da cui solo in seguito si può trarre un insegnamento.

La similitudine fra dialogo e commedia, e altrove la loro coincidenza – «i dialogi son commedie» (p. 334) – è istituita da Speroni sulla base del numero e della varietà dei personaggi, nonché sulla modalità drammatica con cui egli concepisce la scrittura dialogica: «il dialogo ben formato, sì come è quel di Platone, ha molti e varii interlocutori che tal ragionano quale è il costume e la vita che ciascun d'essi ci rappresenta».⁶² L'esponente viene quindi posto, secondo una lezione già sigoniana, sul principio del *decorum*. Questo, come Speroni espone nella *Terza parte*, si suddivide in tre tipi: il decoro dei personaggi, quello dello scrittore, e, infine, quello della «natura della favella».⁶³ Sul primo Speroni ritiene che non ci sia bisogno di soffermarsi, poiché esso è «primo al vulgo e al sentimento, che assai diletta con poco pro, ed onde il dialogo ha del poema».⁶⁴ L'originalità delle tesi dell'*Apologia* non risiede unicamente nell'intento di creare dei personaggi il cui *ethos* sia reso in modo complessivo, ma si colloca nel rapporto fra il *decorum* dello scrittore e quello della “favella”, nel passaggio cioè da una lingua parlata e non regolata all'imitazione realizzata tramite una scritta e retoricamente inquadrata. Fra queste due il maggior prestigio è accordato alla scrittura, la quale è «opra molto più degna che la favella non è» e dunque «dee servir più il suo decoro».⁶⁵

58. Speroni, *Apologia dei dialogi*, p. 361 e sgg.

59. Cfr. KATINIS 2018.

60. Speroni, *Apologia dei dialogi*, p. 275.

61. *Ivi*, p. 282.

62. *Ivi*, p. 267.

63. *Ivi*, pp. 330 e sgg. Sui “tre decori” teorizzati da Speroni cfr. FORNO 1992, pp. 67-77.

64. *Ibidem*.

65. *Ivi*, p. 341.

La “comica imitazione”, nel dialogo, si ottiene però solo tramite la soppressione della voce dello scrittore, che permette l’emergere di molteplici stili e registri espressivi:

l’autor del dialogo messa in silenzio la sola e propria sua voce, riempie quelli di varii nomi, e costumi, e novi e varii ragionamenti, varii dico, quanto alle cose di cui si parla, e quanto al modo del favellare, onde alcuno di cose alte e legiadre, altri in contrario di vili e basse disputarà, e tal parlando farà laconico, tale asiatico, e tale attico; questo altero, quell’altro umile, l’un malinconico e lacrimoso l’altro allegro e che abbia piacere di dar da ridere a chi l’ascolta.⁶⁶

È tramite questa varietà stilistica che il dialogo muove al diletto, in una tensione sempre aperta che permette al dialogista, come ha osservato Pignatti parafrasando Bachtin, di «filtrare in direzione alta la pluralità carnevalesca del concentrato dialogico, uniformandone il contenuto serio-comico a partire dal punto di vista monologico dell’autore». ⁶⁷ Pur ammonendo i propri dialoghi giovanili e la presenza, in questi, di “adulatori”, “cortigiane” e “innamorati”, Speroni mira a costituire una precisa traiettoria linguistica tra l’oralità trascritta dei dialoghi degli anni ’30-’40 e la diversa necessità di una scrittura retoricamente codificata, cosciente del proprio ruolo civile, specie negli anni di redazione del trattato apologetico. In questo modo, citando ancora lo studio di Jean-Louis Fournel, «la proposition d’une ecriture future, utile et responsable, et la defense d’une oralité passée, inutile mais inoffensive» possono sostenersi a vicenda, trovando il proprio spazio peculiare all’interno della formalizzazione di una lingua tutta letteraria e di un genere dove il libero errare della voce e del dubbio coesiste con la regolarità della parola scritta e della scienza. Che esso sia rappresentato mimeticamente o riferito dai personaggi, il dialogo concepito da Sperone Speroni si nutre dell’equilibrio irrisolto tra la presenza silenziosa dell’autore e la circolarità delle *opiniones* degli interlocutori, tra l’evocazione di un tempo e un luogo determinati e lo spazio virtuale e retorico della conversazione, collocandosi sul punto di intersezione tra ideologia e forma letteraria. In quanto mimesi del discorso orale e dimostrativo, come in un gioco di specchi, la scrittura dialogica è «doppio “comico” del dialogo per mezzo del verosimile retorico: *illusione del reale* sotto la forma di rispecchiamento del diletto». ⁶⁸

Rispetto alle tesi esposte da Castelvetro, Piccolomini e Speroni, in cui pur nella diversità dei propositi poetico-retorici il dialogo veniva inglobato nella

66. *Ivi*, p. 274.

67. PIGNATTI *Introduzione* a Sigonio, *Del dialogo* 1993, p. 55.

68. ALFANO 2003, p. 242.

più ampia sfera del comico, le teorie di Carlo Sigonio e Torquato Tasso costituiscono per il genere uno spazio nobile ed erudito, modellato sugli esempi di Platone, Senofonte e Cicerone ma impostato sul dettato aristotelico della *Poetica*. La dipendenza del trattato tassiano dal *De dialogo liber* è un dato accertato ed evidente, del resto è nel *milieu* aristotelico dello Studio patavino che si formò la linea teorica sigoniana, nello stesso periodo in cui il giovane Tasso ebbe modo di seguire i corsi del professore modenese tra Padova e Bologna. Se lo scritto di Sigonio si può considerare ancora come un'estrema propaggine del pensiero umanistico, che aveva confidato nelle possibilità conoscitive del *logos* dialettico-retorico, nella teoria e nella pratica tassiana del dialogo affiora il recupero di un assetto formale disputativa e quasi scolastico, che influenzerà i dialoghi a carattere pedagogico delle generazioni successive. Nel *Dell'arte del dialogo*, tuttavia, una volta legittimata la poeticità del genere, l'equilibrio viene spostato a tutto favore del piano imitativo rispetto a quello speculativo, dell'opinione rispetto alla scienza. Ezio Raimondi rilevava a proposito dei dialoghi tassiani:

Nei dialoghi, del resto, il filosofo è sempre subordinato allo scrittore, nel senso che non può non subirne l'iniziativa. L'analisi sottile, sinuosa, insistente dei concetti non mira tanto alla scoperta di una verità nuova, quanto alla gioia di ragionare in una conquistata sapienza stilistica, all'incanto di un inedito ritmo discorsivo, limpidamente scandito nella sostanza cangiante di un lessico esatto e insieme signorile. Con ciò non si viene a negare nel Tasso il movente speculativo o l'interesse al problema logico che restano, ambiziosamente, all'origine di questa prosa dottrinale; ma solo si sottolinea il fatto che l'argomento dialettico s'identifica, si prolunga sempre in un motivo di scrittura, in uno studio tranquillo di variazioni meditative.⁶⁹

L'oralità "trascritta" e corale difesa da Speroni viene accantonata per accedere allo spazio silenzioso e solitario della scrittura, dove l'*utilitas* domina sul diletto, il fine insegnativo su quello memorialistico, epidittico e ricreativo. Quasi paradossalmente, gli unici due trattati monografici sul dialogo redatti nel contesto dell'esegesi aristotelica segnano in sostanza il decadimento del genere così come il Rinascimento lo aveva conosciuto e sperimentato, agevolandone l'uso tendenzialmente mnemotecnico e pedagogico che caratterizza il secolo successivo.

Il *De dialogo liber* viene pubblicato a Padova nel 1562, nel pieno della violenta polemica che vide coinvolti Carlo Sigonio e Francesco Robortello.⁷⁰ Il libro

69. Cfr. RAIMONDI 1994, pp. 229-264: 245-46.

70. Le dinamiche di tale polemica, iniziata all'altezza degli anni '50, riguardano da vicino le ragioni profonde della redazione del trattato sigoniano, come ha riassunto Franco

costituisce il primo intervento interamente dedicato alla definizione del dialogo e, nonostante la destinazione dotta per la quale è concepito testimoniata anche dalla ristretta diffusione, è su questa linea che si incanaleranno le successive teorie di Tasso, Manso e Sforza Pallavicino. Lo sforzo teorico del professore modenese è rivolto a costruire un “metodo” per la composizione del dialogo, basato sui punti cardinali stabiliti da Aristotele per l’imitazione tragica e modellato sulla fenomenologia dei dialoghi di Platone, Senofonte e Cicerone, dettagliatamente analizzata nel corso del trattato. L’esclusione da questo canone del modello luciano, così come di tutta la produzione cinquecentesca, è frutto di una scelta volutamente mirata a tracciare per il dialogo una trama erudita, non contaminata da elementi basso-comici. La concezione dialogica di Sigonio, opposta a quella di Castelvetro, porta al centro dell’attenzione il principio di una piacevole *utilitas*, elaborata per la fruizione di contenuti sapienziali da parte di un «vulgus imperitorum», inteso come un lettore ad ogni modo colto e civile, da non confondere col pubblico “popolare” indicato nella *Sposizione*.⁷¹

Il dialogo è per Sigonio innanzitutto un genere poetico in cui la mimesi abbraccia lo spettro tematico della filosofia, e quando questa è «congiunta con l’imitazione» prende esattamente il nome di dialogo, al quale conviene «non altrimenti che alla poesia, il titolo di imitazione [...]».⁷² In secondo luogo, nel *De dialogo* si distinguono due diversi modi di indagine razionale, «una quando ciascuno indaga con sé stesso quanto ci sia di vero in ciò che esamina, l’altra se lo fa con un’altra persona»,⁷³ affiancando così alla strada “monologica” del trattato scientifico-aristotelico, quella della *collocutio* socratico-platonica.⁷⁴ A queste due possibili strade di ricerca e trasmissione della conoscenza Sigonio

Pignatti nella sezione *Storia della tradizione e ricostruzione del testo*, alle pp. 109-114 della già più volte citata edizione tradotta del *De dialogo liber*. Un anno dopo l’inizio dei corsi di Sigonio all’università di Padova, nel 1560, Robortello veniva infatti richiamato da Venezia nell’entroterra per prendere la cattedra in “Filosofia morale” e “Umanità” durante i corsi mattinali dello Studio patavino. Le lezioni dei due professori si trovavano quindi a coincidere e, inoltre, una disuguaglianza di pagamento aggravava l’inimicizia. Iniziò in questo modo una guerra interna, scandita a colpi di cartelli diffamatori affissi sulle porte delle rispettive aule, che divise l’ateneo lungo tutto il 1562 e che culminò con l’episodio clamoroso del ferimento al volto di Sigonio per mano, pare, di uno studente della fazione robortelliana. Dopo tale evento Sigonio abbandonò Padova per prendere la cattedra pomeridiana dell’università di Bologna. Una ricostruzione della polemica si trova anche in MCCUAIG 2014.

71. A proposito della diversa fruizione prevista da Sigonio, Castelvetro e Tasso cfr. BALDASSARRI 1970, pp. 12-13.

72. Sigonio, *Del dialogo* 1993, p. 133; cito il testo dalla traduzione italiana offerta dal curatore dell’edizione.

73. *Ibidem*.

sembra riconoscere pari validità, essendo esse diversificate per non altro che il tipo di ragionamento su cui poggiano: la prima, quella *autoprosopòn*, si fonda sul sillogismo che ha premesse vere e procede dall'universale verso il particolare, dando origine alla scienza, mentre la via *dialogikèn* utilizza l'induzione, che segue il percorso inverso e si basa su premesse probabili, producendo l'opinione. È a partire da questa fondamentale distinzione che Sigonio ricostruisce anche l'etimologia della parola 'dialogo', poiché, fra i possibili modi del ragionamento

[...] i primi si adattano a quella disputa in cui si difende una parte sola che sia vera, gli altri converranno a quella in cui si discute adducendo ragioni favorevoli e contrarie alla maniera dei dialettici, dai quali deriva il nome stesso di dialogo.⁷⁵

Il dialogo è dunque una forma sintetica che si serve al contempo degli strumenti dell'imitazione e del raziocinio, in seno a un tentativo ancora in parte umanistico di congiunzione tra scienza ed eloquenza, sui cui esiti si tornerà a breve.⁷⁶ Nel dettare la propria normativa di costruzione del dialogo, Sigonio propone di applicare al genere i criteri definiti da Aristotele (*Poetica*, 1450 a-b) per l'imitazione tragica, la quale ha come oggetto l'azione (*actio/mythos*), i caratteri (*mores/ethe*) e il pensiero (*sententia/dianoia*).⁷⁷ Tutti e tre gli elementi ruotano, nella scrittura dialogica, attorno alla sfera del discorso, ma fra questi è la *sententia* ad acquisire il maggiore rilievo, come ha osservato Franco Pignatti:

nell'imitazione dialogica l'atto materiale del discorrere, riconducibile ancora alla dimensione drammatica dell'agire, svolgerà una funzione di involucro, all'interno del quale la centralità sarà conquistata dalla sostanza intellettuale del pensiero e dalle sue dinamiche ragionate. Rispetto a una generica *collocutio* o *diverbium*, se per il dialogo si vorrà parlare ancora di azione, si

74. Sigonio sembra riprendere da vicino la divisione dei modi della narrazione di Giulio Cesare Scaligero di cui si è parlato nel relativo paragrafo, ma cfr. PIGNATTI *Introduzione* a Sigonio, *Del dialogo* 1993, cit., p. 42.

75. Sigonio, *Del dialogo* 1993, p. 235.

76. Cfr. GIRARDI 1986, pp. 321-354: 322 e DIONISOTTI 1967, p. 198: «una storia dell'Umanesimo italiano pare a me si possa con più sicura coscienza arrestare all'età e ai nomi di Vettori e Sigonio, che non a quella e a quelli di Bruno e Galilei».

77. Sigonio, *Del dialogo* 1993, p. 211: «[...] Aristotele, quando esamina che cosa i poeti esprimano imitando, finisce per stabilire che tre sono gli elementi riprodotti nell'imitazione: l'azione, il discorso e i caratteri. Ora, cosa vieta di trasferire alla teoria del dialogo la sostanza di questo insegnamento? L'azione nell'atto stesso di comunicare compiuto dagli interlocutori; il pensiero nella loro argomentazione; il carattere nel proposito e nella scelta».

tratterà ora di un'azione puramente speculativa e il linguaggio sarà aristotelicamente la figura con cui questa si offre alla comunicazione degli uomini.⁷⁸

Come ripeteranno dopo di lui Speroni e Tasso, l'azione dialogica, cioè la disputa, è quale la favola per il poema e si può definire «anima del dialogo».⁷⁹ Avendo stabilito il carattere imitativo della prosa dialogica, di questa andranno definiti i principi della verosimiglianza e del decoro che informeranno la costruzione dei personaggi, del momento, dei luoghi e dei motivi della discussione. Tutte queste caratteristiche vanno dichiarate, secondo Sigonio, nella parte preparatoria del dialogo, in cui si deve innanzi tutto chiarire la categoria dei personaggi, cioè se essi siano vivi o morti, dopodiché va loro assegnato un ruolo specifico. Non minore attenzione deve essere dedicata alla costruzione scenica della discussione, affinché «sia indicato chiaramente in che anno, mese e, se è possibile, in che giorno, nonché in quale luogo sia avvenuta [...]».⁸⁰ Come già per il *decorum* dei personaggi, anche per la situazione cronotopica il modello eletto da Sigonio è piuttosto quello di Cicerone che di Platone, il quale era criticato dallo stesso Arpinate perché, come tutti i greci, ignorava il principio del decoro. Sigonio si preoccupa, tuttavia, di giustificare la prassi platonica in quanto i dialoghi sono sostanzialmente una rappresentazione della figura di Socrate, il quale «aveva eletto un modo di vivere per il quale nessun momento sembrava inopportuno e nessun luogo inadatto ad instillare la virtù ed estirpare i vizi dall'animo degli uomini», riconoscendo quindi che anche in Platone esistesse «un rapporto tra i luoghi e gli argomenti che vi sono discussi».⁸¹ La capillare e analitica attenzione riservata ai dialoghi dell'antichità rivela l'intenzione sigoniana di avvicinarsi, tramite la costituzione di una poetica del dialogo, alla «completa sapienza», raggiungibile solo con «un'elegante ed erudita imitazione».⁸²

Dopo aver indicato gli elementi propri della “preparazione” il trattato prosegue con le caratteristiche della “contesa” dialogica, alla cui base Sigonio pone le opere dialettiche dello Stagirita.⁸³ Qui si propone di nuovo la questione

78. PIGNATTI, *Introduzione* a Sigonio, *Del dialogo* 1993, p. 43.

79. Sigonio, *Del dialogo* 1993, p. 165. Sigonio divide il dialogo in due parti, la “preparazione” e, appunto, “la contesa”. La preparazione «è tutto quel discorso che all'inizio del dialogo serve a spianare la via alla contesa [...] questa parte ha lo stesso valore del prologo nella tragedia e nella commedia». *Ibidem*.

80. *Ivi*, p. 185

81. *Ivi*, p. 193.

82. *Ivi*, p. 201.

83. Si ricordi tra l'altro che nel 1557 erano stati pubblicati postumi, a Venezia, i commentari di Agostino Nifo alla *Topica* aristotelica, cfr. NIFO A., *Aristotelis Topicorum libri octo cum Augustini Niphi commentaries*, Venezia, 1557 (prima ed. Parigi, 1540), mentre al

della differenza tra conoscenza scientifica e sapere opinabile, l'una «stabile e duratura» l'altro «fragile e vacillante», la prima risultante dalla dimostrazione mentre l'opinione dall'epicherema; vi è poi il terzo tipo di ragionamento che invece conduce all'errore, ovvero il sofisma, il quale si serve dell'entimema.⁸⁴ Stabiliti dunque i campi di pertinenza e le strutture sillogistiche del filosofo, del dialettico e del sofista, Sigonio indugia sulla descrizione dell'opinione, di cui definisce due tipi: una propria del dialettico, una appartenente all'oratore. L'opinione dialettica si distingue da quella persuasiva per il tipo di consenso che richiede, in quanto l'*opinio* può nascere da un "moto proprio" della mente oppure da un "moto esterno". La scienza e l'opinione dialettica sono caratterizzate dal moto proprio, ma distinte sulla base della risoluzione o della persistenza del dubbio, mentre la persuasione si serve di agenti eteronomi: «quando [la mente] approva per moto proprio e senza dubbio di altra sorta si ha la scienza, se persiste il dubbio l'opinione, se per moto esterno la persuasione».⁸⁵ In altri termini, se l'opinione è suscitata dalla forza patetica degli argomenti oratori si otterrà la *fides* e non l'opinione dialettica. Tale ragionamento porta ad accumulare i campi della scienza e della dialettica rispetto a quello fallace della retorica, quindi, come ha sottolineato Franco Pignatti

se ciò che viene allegato nel ragionamento probabile è formulato correttamente, l'epicherema inferirà una conclusione equivalente a quella del sillogismo. [...] È dunque possibile che il ragionamento caratterizzato dal dubbio e dall'incertezza sia in effetti verace e produca i medesimi risultati conoscitivi di quello dimostrativo.⁸⁶

Si percepisce da una tale conclusione l'importanza dell'eredità umanistica nel pensiero di Sigonio, nonché la differenza con le tesi speroniane dell'*Apologia*, in cui sembra mancare tale via intermedia alla conoscenza, divisa nell'antinomia tra verità filosofica e "gioco" retorico.⁸⁷ Se la soluzione proposta da Speroni apriva però le possibilità del dialogare alla ricerca aporetica, alla moltitudine

1555 risale la pubblicazione della *Dialectique* di Pietro Ramo. Cfr. SPRANZI 2006.

84. Sigonio, *Del dialogo* 1993, pp. 215 e sgg.: «il primo è tipico di chi costituisce una conoscenza certa, il secondo di chi dubita di ogni cosa e mette quasi in discussione la stessa scienza, il terzo di chi raggira con le parole, bada a trarre profitto con eccessiva malizia e capziosità dalla professione di quest'arte e mira alla fama esteriore che circonda la vittoria di una disputa».

85. *Ibidem*.

86. PIGNATTI, *Introduzione* a Sigonio, *Del dialogo* 1993, p. 77.

87. Cfr. GUÉRIN 2003: «[...] Sperone Speroni est un témoin conscient, sinon un acteur, du déclin de la rhétorique, en particulier délibérative, telle qu'elle avait été réhabilitée par les humanistes « civils » de la fin du Trecento et du Quattrocento».

dei punti di vista, nel trattato sigoniano emerge con chiarezza la necessità della «presenza chiarificatrice di un ‘regista’, ossia di un soggetto-locutore in posizione dominante», individuato nella figura ciceroniana del *princeps sermonis*.⁸⁸ Il modello morfologico prefigurato è sostanzialmente quello del dialogo tra *magister* e *discipulus*, che ripartisce i ruoli degli interlocutori

in maniera da dare ad alcuni la parte di provare e quasi di insegnare, ad altri quella di replicare, ad altri ancora solamente di ascoltare, tutti compiti che conferiremo ai singoli personaggi a seconda di come meglio convengano all’età, all’autorità e all’opinione di ciascuno.⁸⁹

La sostanza monologica di una tale gerarchizzazione del dibattito emerge dal fatto che Sigonio insiste in maniera particolare sull’attenzione che l’autore deve riporre nella scelta del personaggio a cui affidare il ruolo dominante, poiché «il lettore è portato a pensare che in un dialogo di questo tipo l’interlocutore più autorevole esponga il nostro pensiero sull’argomento».⁹⁰ La parte finale del trattato è dedicata allo stile dialogico: configurandosi infatti come «una sorta di ritratto di una disputa dialettica» al dialogo pertiene un proprio stile elocutivo e una precisa modalità discorsiva, che richiede «più ornamenti e lumi di un vero e proprio confronto verbale tra dialettici», in modo tale che le «nude argomentazioni» siano «rivestite e ornate dalla ricchezza e dalla eleganza dei vocaboli».⁹¹ Tale ricchezza espressiva è data dunque da un *sermo* che, sul finire del trattato, con le parole di Ermogene viene definito *morato* e *festivo*, arricchito cioè dall’abbondanza e dalla varietà dei ‘caratteri’ dei personaggi. Il *sermo* teorizzato da Sigonio, tuttavia, non eccede i limiti del decoro dialogico, il quale si servirà delle «facezie» e dei «motti ingegnosi e degni di un uomo di cultura» senza arrivare a provocare il riso, procurando una certa piacevolezza del discorso senza però travalicare nello stile comico. Da questo proposito si evince l’implicita polemica di Sigonio contro la prosa dialogica in volgare prodotta a partire dagli anni Trenta e la varietà delle sperimentazioni contemporanee. Nel tentativo di legittimare il genere mediante la trafilata alta delle sue origini classiche e di dettarne una normativa di stampo aristotelico, il critico intendeva infatti «ridefinire su un orizzonte più generale i lineamenti di una razionalità ‘dialogica’ non compatibile con la libertà e l’indeterminatezza strutturale del modello protoumanistico» al fine di «arginare le spinte eterogenee che con

88. GIRARDI 1986, p. 347.

89. Sigonio, *Del dialogo* 1993, p. 179.

90. *Ibidem*.

91. *Ivi*, p. 157.

intensità crescente erano andate caratterizzando l'inquieta e variegata esperienza del dialogo cinquecentesco». ⁹²

Circa venti anni dopo l'apparizione del trattato sigoniano, nel 1585, Tasso scrive il breve trattato intitolato *Dell'arte del dialogo*, dedicato ad Angelo Grillo e scritto ad «ammaestramento [...] de lo scrivere i dialogi». ⁹³ Questo si presenta sostanzialmente come una sintesi in volgare del *De dialogo liber*, in cui l'autore si contrappone nettamente alle tesi sostenute da Castelvetro con lo scopo di difendere la legittimità e l'utilità dell'«imitazione di ragionamento», cioè di parole, che viene preliminarmente distinta dall'imitazione delle azioni di tragedie e commedie. Anche l'imitazione dialogica però, rispetto alla tripartizione castelvetrina, può essere suddivisa in tragica e comica:

i dialoghi sono stati detti tragici e comici per similitudine, perché le tragedie e le commedie propriamente sono l'imitazioni dell'azioni; ma 'l dialogo è imitazione di ragionamento: e tanto partecipa del tragico e del comico, quanto in lui si scrive dell'azione [...]. ⁹⁴

Se la sostanza del dialogo è formata dalla questione e dai ragionamenti che ne conseguono, l'azione che informa tragedia e commedia, seppure presente, nella prosa dialogica non è che un dato accessorio, tanto che «s'altri la rimovesse, il dialogo non perderebbe la sua forma». ⁹⁵ Una più articolata divisione è riservata invece al contenuto del ragionamento, il quale può essere di natura "contemplativa" e riguardare, affrontando una *quaestio* infinita, «la scienza e la verità», oppure può essere dedicato a questioni finite ed essere denominato "civile" e "costumato". ⁹⁶ In entrambi i casi, in tono polemico con le tesi della *Poetica vulgarizzata e spostata*, Tasso ribadisce che l'imitazione di ragionamento «non ha bisogno di palco [...] né gli conviene ancora il verso, come hanno detto, ma la prosa». ⁹⁷ Dunque la definizione tassiana del dialogo è la seguente:

e direm che 'l dialogo sia imitazione di ragionamento scritto in prosa, senza rappresentazione, per giovamento degli uomini civili e speculativi: e ne por-

92. GIRARDI 1986, p. 354.

93. Tasso T., *Delle rime et prose del sig. Torquato Tasso*. Parte quarta, di nuovo posta in luce con gli argomenti dell'istesso autore, Venezia, appresso Giulio Vasalini, 1586. Il trattato si legge nell'edizione critica Tasso, *Dell'arte del dialogo* 1998; la citazione è a p. 37, 1.

94. *Ivi*, p. 41, 8. Sul dialogo come "imitazione di ragionamento" in prospettiva diacronica cfr. i saggi raccolti nel volume «*Imitazione di ragionamento*» 2019.

95. Tasso, *Dell'arte del dialogo* 1998, p. 42, 10.

96. *Ibidem*.

97. *Ivi*, p. 43, 12.

rem due spezie: l'una contemplativa e l'altra costumata: e 'l soggetto nella prima spezie sarà la quistione infinita; nella seconda può esser l'infinita o la finita: e quale è la favola nel poema, tale è nel dialogo la quistione; e dico la sua forma e quasi l'anima.⁹⁸

Rispetto alla «rozza moltitudine» di Castelvetro, ma anche al generico «vulgus imperitorium» sigoniano, Tasso intende rivolgersi agli uomini «civili e speculativi», al fruitore non specialista ma comunque colto, non al filosofo di professione quindi ma al circoscritto numero di uomini capaci di intendere i temi alti della filosofia e della morale. Nel dialogo del *Porzio ovvero de le virtù* verrà inoltre aggiunta una sfumatura aristocratica e cortigiana al tipo di pubblico dei dialoghi, come aristocratici sono del resto i personaggi che ne animano la compagine, rivolta appunto all'«uomo civile o di stato e al cavaliere», ancora nell'ottica di elevare il genere e di offrire un «modello di sobrio ed elegante esercizio intellettuale» al lettore di corte e ai destinatari reali della prosa tassiana.⁹⁹

Il dialogo rimane per Tasso una scrittura positivamente ibrida e duttile, che non si caratterizza né solo in quanto trattato filosofico *tout court* né come opera preminentemente poetica: tramite la congiunzione delle due istanze, del *docere* e del *delectare*, lo scrittore sembra mirare, come ha sottolineato Guido Baldassarri, alla «rifondazione, se non della filosofia, dell'«eloquenza filosofica» e della «poesia eloquente» italiana che del promotore, Tasso, farebbe insieme il nuovo Dante e il nuovo Platone».¹⁰⁰ Questo spiega come poi all'interno della prosa dialogica l'autore possa condensare tendenze discorsive anche eterogenee, che portano alla coesistenza del trattato di etica o di poetica a fianco dell'orazione funebre e della prosa più marcatamente narrativa. Essendo «imitazione di una disputa dialettica» i dialoghi possono infatti abbracciare le tematiche più disparate:

Laonde io raccolgo che si possan fare i dialogi nell'aritmetica, nella geometria, nella musica e nell'astronomia, e nella morale e nella naturale e nella divina filosofia; ed in tutte l'arti ed in tutte le scienze si posson far le richieste e conseguentemente i dialogi.¹⁰¹

Tasso elenca in seguito i quattro generi delle dispute, ovvero il «dottrinale» il «dialettico», il «tentativo» e il «contenzioso», distaccandosi dal testo sigo-

98. *Ivi*, p. 45, 14.

99. Cfr. Tasso, *Il Porzio ovvero de le virtù*, in *Dialoghi* 1998; PIGNATTI 1988a, p. 16.

100. BALDASSARRI 1999, p. 374.

101. Tasso, *Dell'arte del dialogo* 1998, pp. 47-48, 18.

niano e riprendendo la distinzione dalla scuola tomistica e, mi pare si possa dire, direttamente dal *De fallaciis* di Tommaso d'Aquino.¹⁰² Subito dopo è invece riportata la tripartizione seguita da Sigonio e basata sulla dialettica socratica, che in ogni caso viene preferita all'interlocuzione didascalica dei dialoghi ciceroniani dove a porre la domanda è il *discipulus* e non il *magister*. Il canone del dialogo antico è costituito, per Tasso, dalle opere di Platone, Senofonte e Luciano, mentre il modello ciceroniano è criticato per l'impianto piuttosto oratorio che dialettico.¹⁰³ Altri tre elementi, oltre alla "quistione", sono costitutivi del dialogo, ovvero la sentenza, il costume e l'elocuzione: è propriamente in questi che si esplica la sostanza poetica del genere, poiché il dialogista dovrà imitare «non altramente che faccia il poeta; perch'egli è quasi mezzo fra 'l poeta e il dialettico».¹⁰⁴ Ancora una volta Platone è riconosciuto come massimo esempio «d'arte, di sottilità, d'acume, d'eleganza, e di varietà di concetti e d'ornamento di parole».¹⁰⁵ Sulla scorta del *De elocutione* di Demetrio Falereo, Tasso indica la necessità di uno stile puro e semplice, non eccessivamente ornato nell'imitazione della disputa, mentre i lumi retorici andranno riservati alla sentenza e al costume dei personaggi, così che la prosa dialogica sia «in alcune parti piena di ornamento, in altre di purità,

102. Cfr. Thomae Aquinatis, *Opuscola* 1954, in *Opuscula philosophica*, cap. 2, *De quatuor speciebus disputationis*: «Disputationis autem quatuor sunt species: scilicet *doctrinalis, dialectica, tentativa et sophistica*, quae etiam alio nomine dicitur litigiosa. Doctrinalis sive demonstrativa est quae ad scientiam ordinatur, procedens ex primis et veris et per se notis et propriis principiis illius scientiae de qua fit disputatio; et hoc vertitur inter docentem et addiscentem. Dialectica vero disputatio etiam est ex probabilibus procedens, et ad opinionem vel propositum tendens. Probabilia autem dicuntur quae videntur omnibus aut pluribus vel sapientibus, et his autem omnibus vel praecipuis et maxime notis. Tentativa autem disputatio est quae ordinatur ad experimentum sumendum de aliquo per ea quae videntur respondentibus. Sophistica autem est tendens ad gloriam ut sapiens esse videatur: unde dicitur *sophistica quasi apparens sapientia*». Corsivo mio.

103. A differenza di Sigonio, Tasso annovera senza troppi indugi anche le opere luciane fra i grandi modelli classici.

104. Tasso, *Dell'arte del dialogo* 1998, p. 54, 28. A queste categorie non viene dedicata un'ampia trattazione nel trattato, ma numerosi spunti teorici sul ruolo del *princeps sermonis* e sull'*ethopoiia* dei personaggi si possono ricavare a partire dalle battute dei dialoghi stessi. Cfr. la riflessione sull'imitazione dialogica tassiana di BALDASSARRI 1970, p. 24: «[...] se ci limitiamo all'analisi di questa operetta, non possiamo sostenere che lo scrittore di dialoghi sia quasi mezzo fra il poeta e il dialettico in quanto imita un ragionamento dialettico. Infatti questa imitazione è solo analoga a quella poetica. L'espressione ha un significato molto più ristretto; lo scrittore di dialoghi è davvero poeta in quanto imita costume e sentenza e azione; è dialettico in quanto imita una disputa dialettica».

105. Tasso, *Dell'arte del dialogo* 1998, p. 53, 26.

come par che si convenga alla materia». ¹⁰⁶ La teoria tassiana del dialogo, che si accompagna alla redazione quasi ventennale del nutrito *corpus* dei dialoghi, su cui si tornerà più estesamente in seguito, è tesa a giustificare il carattere poetico e la genealogia nobile del genere, inserendosi a pieno diritto in quel periodo di fertili riflessioni teoriche, dalla metà degli anni Ottanta in poi, in cui Tasso rivaluta globalmente la sua opera. Il trattato *Dell'arte del dialogo* evidenzia, dal punto di vista di una storia del genere, come sul finire del secolo la prosa dialogica venga ricollocata nettamente all'interno della dimensione controllata e regolata della scrittura. Non sembra inopportuno allora, in conclusione, riportare per intero un brano tratto dal dialogo del *Cataneo overo de le Conclusioni Amoroze*, dove Tasso, quasi specularmente alla teoria speroniana dell'oralità "dipinta", celebra un inno all'eternità delle lettere rispetto al carattere transitorio e volatile della parola, della dottrina scritta rispetto a quella "detta":

Fu dunque il parlar di Socrate necessario in quel secolo, non utile; ma più necessario lo scrivere di Platone o di Senefonte, perché la voce ha sempre bisogno de la scrittura; ma la scrittura basta a se medesima senza la voce: la voce è mobile imagine del concetto, le lettere sono quasi statue e simulacri saldissimi. Laonde io assomigliarei la voce ad un vento che non lassi alcun vestigio, o ad una nuvola che, portata da' venti, tosto sparisca, o pure ad una velocissima nave in alto mare; ma le scritture sono a guisa d'ancora che possa fermarla: e chi edifica con le parole senza lettere, fa uno edificio ruinoso ne l'arena; ma sopra le lettere s'edifica quasi in saldissima pietra. Oltre acciò la voce afferma e nega, e spesse volte è contraria a se medesima e commossa per timore e per amore e per odio e per misericordia, e da tutte le passioni è agitata; ma le lettere, che sogliono esser scritte con animo quieto e vacuo da le perturbazioni, dimostrano non l'animosità ma la verità, e sempre sono conformi a se stesse: quel ch'affermarono una volta affermano continuamente, usano nel negare la medesima costanza, fanno presenti i lontani e quasi vivi i morti: e questa vince ogni altra maraviglia. Incerte, leggieri, vane, discordi, tumultuose, agitate sono le parole; certe, gravi, stabili, concordì a se medesime e vacue d'ogni perturbazione le scritture: amiche de l'opinione, de lo strepito e de l'applauso del volgo sono le parole, e co' l'favore e quasi con l'aura popolare sono portate in alto e poi caggiono a guisa di foglie levate dal vento o pur di minuta polvere sopra i capi e sopra le corone ancora de gli altissimi re; ma spesso da le bocche de gli uomini

106. *Ivi*, p. 62, 38. Com'è noto Tasso era stato attento lettore della traduzione e dei *Commentarii* di *De elocutione* curati da Pietro Vettori nel 1562, cfr. RAIMONDI 1980.

plebei, quasi da' piedi, sono calpestate: ma le lettere amano la sapienza, la quiete, la solitudine e quel dottissimo silenzio il quale supera tutte l'arguzie e i sofismi de' quistonanti.¹⁰⁷

Sorpassando le soglie del Cinquecento ed entrando nel secolo inaugurato dal rogo di Giordano Bruno, si denota per il dialogo umanistico-rinascimentale una fase di ritorno alle forme scolastico-disputative di matrice catechetica e insegnativa.¹⁰⁸ Il predominio della logica sulla retorica, ridotta ad arte dell'elocuzione e dell'ornato, porta all'esclusione di ogni eleganza stilistica dalla prosa scientifico-filosofica, tanto che Cartesio poteva sostenere, in un noto brano del *Discours de la méthode*, che

ceux qui ont le raisonnement le plus fort, et qui digèrent le mieux leurs pensées, afin de les rendre claires et intelligibles, peuvent toujours le mieux persuader ce qu'ils proposent, encore qu'ils ne parlissent que bas-breton, et qui n'eussent jamais appris de rhétoriques.¹⁰⁹

Nonostante tale situazione, la necessità di inquadrare teoricamente il dialogo non si era esaurita col finire del secolo e da questa esigenza nascono gli scritti di Giovan Battista Manso (1628) e Pietro Sforza Pallavicino (1662), i quali rivolgono lo sguardo principalmente alla tradizione dialogica cinquecentesca: il primo infatti mira a fornire una precettistica sulla corretta composizione del dialogo, modellata sulla normativa di Sigonio e sull'esperienza tassiana; il cardinale gesuita invece offre un'originale riflessione sull'utilità pedagogica della scrittura dialogica, maturata all'interno di un programma culturale più ampio che puntava a dotare la prosa scientifico-filosofica di uno stile appropriato, chiaro ma non avulso dagli ornamenti retorici.¹¹⁰

Per Giovan Battista Manso la massima autorità letteraria è rappresentata da Torquato Tasso, a cui il marchese napoletano era legato da un forte vincolo di amicizia testimoniato anche dal dialogo tassiano a lui dedicato. Tasso compare come interlocutore in tutte le sue opere dialogiche, *I paradossi o vero dell'Amore*, i dodici dialoghi dell'*Erocallia, ovvero dell'amore e della bellezza* e il *Trattato*

107. TASSO T., *Il Cataneo ovvero de le Conclusioni Amoroze*, in *Dialoghi* 1998, p. 801, 14-17.

108. Sul dialogo come scrittura religiosa cfr. la *Parte Terza* del volume di GIRARDI 1989, pp. 189-270.

109. Descartes, *Ceuvres et lettres* 1958, *Discours de la méthode*, pp. 129-130.

110. Sui due trattati secenteschi cfr. SNYDER 1989b, pp. 181 e sgg; MULAS 1982, pp. 245-263.

del dialogo, posto in appendice di quest'ultimi e anch'esso scritto, in parte, in forma di dialogo.¹¹¹ Qui la prosa dialogica tassiana è riconosciuta seconda solo a quella di Platone e di fatto il trattato si configura nel segno *Dell'arte del dialogo*, facendo recitare proprio al personaggio di Tasso i motivi della nobiltà e dell'utilità del genere. Il testo si apre con una *quaestio* definita come un'«antica e ostinata contesa, avuta in tutti i secoli e fra tutte le nazioni dell'universo», ovvero quale forma sia più adatta all'insegnamento, il dialogo o il trattato.¹¹² Oltre ad essere più nobile perché più antico rispetto alla trattatistica, il dialogo, che è imitazione di ragionamento, ha come scopo principale quello di «insegnar dilettaudo». Come nel trattato di Tasso, Manso separa i due ambiti rispettivi dell'imitazione e dell'argomentazione, affidando alla prima il compito di dilettaudo, alla seconda quello della trasmissione del sapere. Il dialoghista è infatti definito, sempre seguendo il dettato tassiano, come un «composto tra 'l poeta e 'l loico», il quale «con l'imitazione diletta e con l'argomentazione insegna, e con l'unire insieme il diletto e l'insegnamento genera il giovamento altresì».¹¹³ Chiusa la parentesi dialogica della prima parte del trattato, l'autore passa ad elencare in modo schematico le parti di cui si compone il dialogo, poiché se questo è utile per facilitare l'apprendimento da parte del lettore, la sua costruzione non è altrettanto semplice e richiede una certa maestria dell'autore. Le prime due divisioni riguardano la qualità e la quantità del dialogo. Sotto gli elementi qualitativi ricadono il “soggetto”, i “favellatori” e la “forma”, quantitative invece sono l'“introduzione”, la “questione” e le “digressioni”, ovvero gli inserti che spezzano la disputa e la intermezzano con episodi piacevoli e leggeri. I soggetti possono essere “speculativi” o “pratici” e in base al tipo di argomento trattato il dialogo prenderà l'aggettivo di “contemplativo” o “morale”. Riguardo alle persone da introdurre Manso consiglia che rientrino fra un numero di due e, al massimo, di quattro, «per le ragioni stesse onde non sono lasciati comparire su le scene se non altrettanti istrioni insieme», nonostante l'uso comune si allontani da tale norma.¹¹⁴ I “favellatori” si divideranno i ruoli tra chi insegna e chi apprende, oppure, a seconda del tipo di disputa imitata, tra chi dubita e “impugna” e chi afferma e conferma. Le possibili forme dialogiche elencate risalgono invece alla tripartizione castelvetrina tra dialogo narrativo, rappresentativo e misto, accostando il modo narrativo al poema eroico, il rappresentativo al poema drammatico, sia tragico sia comico, e il

111. Cfr. Manso, *Erocallia* 1628. Il *Trattato* si apre con il racconto di una discussione avvenuta tra Tasso e lo stesso Manso a proposito del genere dialogico, per poi tramutarsi in un'esposizione in piano sulla composizione dei dialoghi.

112. *Ivi*, p. 1034.

113. *Ivi*, p. 1043.

114. *Ivi*, p. 1049.

misto al poema melico, esemplificato tramite un sonetto di Petrarca (CCLXII) dove il poeta introduce il discorso diretto di altri parlanti oltre al suo in prima persona. La discussione sugli elementi quantitativi il testo sembra invece riprendere da vicino la trattazione sigoniana sulle parti di cui si compone il dialogo. Nell'introduzione si deve dare conto delle circostanze cronotopiche e delle persone introdotte a ragionare: circostanze e persone devono essere «o per se stesse note, o per siffatta maniera descritte che a chi legge paia esservi presente».¹¹⁵ Successivamente si devono rendere noti i motivi dell'incontro, della discussione e finalmente presentare la materia sulla quale si ragionerà. All'introduzione segue la disputazione, che come sempre è «la maggiore e principal parte» del dialogo poiché in essa si concentrano gli strumenti a disposizione del poeta e del dialettico, ovvero l'invenzione, il costume, la sentenza, gli argomenti e l'elocuzione. Invenzione e costume sono propri del poeta, sentenza e argomenti del dialettico, mentre l'elocuzione pertiene ad entrambi. L'invenzione consiste, secondo Manso, nel ritrovare il «modo di disputare», ossia il caso in cui è il discepolo a domandare lumi al maestro oppure quello dove viceversa è il maestro a porre maieuticamente le questioni all'allievo. A questo consegue che il *decorum* da osservare nel dialogo sarà doppio, uno relativo ai personaggi, l'altro alla partizione dei ruoli. Nella trattazione della sentenza dialogica, ossia il «mezzo per lo cui si genera nella mente altrui conoscimento d'alcuna cosa», si distingue ancora con Sigonio tra scienza, opinione e fede, a cui corrispondono gli argomenti dimostrativi (sillogismi e dilemmi), induttivi (induzioni ed entimemi) e persuasivi (esempi e autorità). È interessante notare che una volta ridotto lo strumento dialogico a mero mezzo insegnativo, Manso afferma che anche la verità può essere argomento del dialogo, secondo una tripartizione per cui ci sono dialoghi che insegnano le scienze, altri che generano opinioni, e altri ancora che inducono la fede in qualcosa. L'ultimo paragrafo del trattato è dedicato allo stile, che contrariamente a quanto sostenuto da Demetrio Falereo per Manso deve adeguarsi variamente ai personaggi e all'argomento della discussione. Di tale varietà stilistica sono riconosciuti campioni Platone e Tasso, mentre Cicerone viene criticato per essere stato «troppo a se medesimo conforme».¹¹⁶ In conclusione è lo stesso Manso a dichiarare la poca originalità della sua esposizione, la quale non aveva come scopo quello di «proporre ammaestramenti onde si sappiano i dialoghi ben formare, ma più tosto di dare altrui a divedere come stati siano maravigliosamente bene dal nostro Tasso formati [...]».¹¹⁷

115. *Ivi*, p. 1052.

116. *Ivi*, p. 1062.

117. *Ivi*, p. 1064.

Una maggiore innovatività si può invece riconoscere al *Trattato dello stile e del dialogo* del cardinale Pietro Sforza Pallavicino.¹¹⁸ Gli ultimi capitoli del *Trattato* (XXX-XXXVIII) sono dedicati alla questione, già affrontata da Manso in altri termini, «se le materie di Scienze meglio si trattino per via di Dialogo o d'insegnamento diritto in persona dell'autore».¹¹⁹ La posta in gioco quindi, ancora durante la metà del XVII secolo, sembra essere il ruolo della retorica e dell'imitazione poetica nel discorso scientifico-pedagogico, in seno all'elezione del modo migliore per accoppiare «la dottrina all'imitazione», che secondo Pallavicino può essere effettivamente individuato nel discorso dialogico.¹²⁰ Già nei quattro libri *Del bene* Pallavicino aveva abordato una prosa dialogica in cui si potesse conciliare la rigidità del discorso morale senza scadere negli eccessi del linguaggio poetico. A differenza della poesia, che ha come oggetto il falso e come scopo il diletto, i dialoghi

vogliono come primo lor obietto l'insegnamento, né vi aspergono il piacere se non quanto il conoscono profittevole a mantener l'attenzione, ad imprimer la dottrina nella memoria, ed in breve, all'acquisto e all'aumento della scienza, e però antipongono la maniera più insegnativa e men diletta alla meno insegnativa e più diletta.¹²¹

Da questo punto di vista il trattato del cardinale romano rappresenta un'estrema eco degli scritti teorici di Sigonio e Tasso, ma rispetto a questi viene proposto un canone dialogico molto più ampio, che include oltre alle opere dei padri della chiesa, anche quelle di Bembo, Speroni, Bargagli e Tasso.¹²² Proprio

118. Sforza Pallavicino, *Trattato dello stile e del dialogo* 1994. Il trattato è una terza rielaborazione delle *Considerazioni sopra l'arte dello stile e del dialogo*, Roma, Corbelletti, 1646.

119. *Ivi*, Cap. XXX, p. 196.

120. *Ivi*, Cap. XXXI, p. 219.

121. *Ivi*, p. 222.

122. «Usolla [la composizione del dialogo] universalmente e gloriosamente Platone; non se ne ritenne Aristotile, se uomini chiari scrissero il vero: a Zenofonte ascriveri il secondo onore fra Greci che noi ora leggiamo: a Luciano il terzo. Trattolla in Roma Cicerone, facendovi a maraviglia risplendere la scienza ingemmata dall'eloquenza, e divenendo per essa non minore nell'accademia che nel foro. E fra' padri della Chiesa, oltre i Greci, Agostino, Gregorio magno, Anselmo ed altri che in sé agguagliarono la santità col sapere, hanno abbracciata questa forma di scrivere. Né il nostro idioma se n'è mostrato men degli altri amatore. Il cardinal Bembo, Speroni, Bargagli ed altri assaissimi, ma principalmente l'avventurosa penna di Tasso fanno vedere con la felicità dell'esempio loro quanto il Dialogo sia idoneo alla comunicazione delle più nobili discipline». *Ibidem*. Spicca, in questo elenco, la mancanza del nome di Galileo Galilei, di cui Pallavicino era

rispetto alla produzione cinquecentesca le pagine del trattato di Pallavicino possono offrire «in retrospettiva», come ha osservato Franco Pignatti, alcuni spunti di riflessione interessanti, soprattutto per quanto riguarda il principio di “varietà” che deve informare l’opera dialogica.¹²³ È infatti grazie alla *varietas* che il dialogo stimola l’apprendimento di quanto espresso nel ragionamento, nonché la memorizzazione dei concetti, di contro a quanto sostenuto da Castelvetro che criticava l’inutile inserzione di elementi che esulavano dalla discussione. Rispetto a quanti lamentavano l’eccessiva lunghezza e complessità dello scrivere dialogico, che si perde in una «girevole strada» prima di arrivare al centro della questione, Pallavicino esalta l’incedere non lineare del dialogo in quanto sono proprio le digressioni a garantirne l’efficacia insegnativa. La varietà dialogica è data dall’introduzione di persone diverse da quella dell’autore, le quali, come ha sintetizzato Luisa Mulas

discorrono in momenti e contesti non ufficiali e pubblici, ma privati, e perciò si esprimono con un *sermo* familiare e si concedono digressioni, similitudini di bell’effetto, la narrazione esemplare di qualche storia curiosa, ecc.¹²⁴

Una tale lettura sarebbe utile per rischiarare la produzione comico-dialogica sul tema amoroso del secolo precedente, che oscillando fra dialogo e commedia, e ponendo l’accento anche su fattori esterni oltre che sulla materia schiettamente ragionativa, era stata esclusa dalla speculazione teorica di marca strettamente aristotelica. Un altro aspetto a favore della scrittura dialogica, che il trattato di Pallavicino sottolinea fortemente, è quello della contrapposizione scenica tra vero e falso, pregio considerevole in piena età controriformistica, in cui si tentava di tracciare nettamente i confini tra vero e verisimile, tra falso e finto.¹²⁵ Ponendosi a metà strada tra il discorso asettico del linguaggio scientifico e quello oltremodo ornato della poesia, nella scrittura dialogica la scienza ottiene la possibilità di esprimersi in maniera poetica, anche se a scopo puramente pedagogico. Decadute le ambizioni euristiche di parte della produzione dialogica del secolo precedente, la forma eristica e questionativa viene ora esaltata perché il dialogo offre la possibilità di ritrarre sia la giusta dottrina, sia l’ingannevolezza della falsa opinione, a patto che questa non venga resa ec-

uno stimatore e da cui comunque preleva diverse espressioni per il suo trattato. Sui rapporti tra la concezione dialogica di Galileo e la teoria pallaviciniana cfr. ALTIERI BIAGI 2002, pp. 65-74.

123. PIGNATTI, *Introduzione* a Sigonio, *Del dialogo* 1993, p. 52.

124. MULAS 1982, p. 256.

125. Cfr. BELLINI 1990, pp. 73-189.

cessivamente lusinghiera tramite gli effetti retorici.¹²⁶ Tra il *sermo* familiare e la possibilità di insegnare in modo piacevole ma utile, il dialogo trova ancora uno spazio di sopravvivenza durante l'avvento della scienza sperimentale, mentre la retorica, hanno commentato Battistini e Raimondi

si salva con un compromesso umanistico fra scolastica e naturalismo, salvando, ancora per poco, le due culture per mezzo di un'eleganza temperata dal nitore del metodo scientifico, squisitamente didascalica nella sua evidenza [...]¹²⁷

In linea con lo «stile di pensiero» della cultura gesuitica, il trattato di Pallavicino rappresenta dunque un estremo tentativo di accoppiare scienza ed eloquenza, intesa però come “bel dire”, le quali rintracciando ancora nella forma dialogica la sede più appropriata per la trasmissione del sapere.¹²⁸

126. Questa visione presuppone una lettura 'attiva' del dialogo, come hanno notato Eraldo Bellini nel saggio sopracitato e Virginia Cox, che commenta: «Pallavicino's theory of dialogue assumes an active reading, in the sense that readers, seduced by rhetoric and then disabused by logic, acquire a 'shield' against any false persuasion they may fall victim to in future». Cfr. Cox 2008, p. 80.

127. BATTISTINI- RAIMONDI 1990, p. 175.

128. Cfr. BAFFETTI 1997.

6.

Il dialogo “in scena” e la svolta pedagogica

6.1. Theatrum mundi

A partire dagli ultimi decenni del Cinquecento, il dialogo diventa uno degli strumenti educativi maggiormente utilizzati nelle esercitazioni di retorica dei collegi gesuitici. Nella *Ratio studiorum* (1599), sotto l'indicazione di *Privatae scenae*, si legge che il *magister* può proporre «brevem aliquam actionem, Eglogae scilicet, Scenae, Dialogive [...]: ut illa deinde in schola distributis inter ipsos partibus, sine ullo tamen scenico ornatu exhibeatur, quae omnium optime conscripta fit».¹ Egloghe, scene, dialoghi, sono tra gli esercizi che gli allievi possono svolgere attivamente tramite il gioco delle parti, purché non vengano utilizzati costumi o veri e propri allestimenti teatrali. Il dialogo, nella sua dimensione più strettamente drammatica, si presta perfettamente come esercizio di memoria ed eloquenza. Ciò è valido soprattutto nell'ambito dell'educazione e della predicazione gesuitiche, che si servivano principalmente degli aspetti teatrali della retorica come mezzi di persuasione.² *Elocutio*, *memoria*, *actio*, sono del resto le parti che prevalgono nell'arte oratoria di fine Cinquecento: tale subordinazione dell'*inventio* alle funzioni ornamentali e performative della retorica si era affermata attraverso il lungo processo di risistemazione delle arti sermocinali nella gerarchia del sapere, influenzando profondamente le finalità e il campo di azione della prassi dialogica. La rifunzionalizzazione del dialogo come strumento di insegnamento ed esercitazione si struttura infatti nel ritorno a una forma pedagogica, che, come testimoniato anche dai

1. *Ratio* 2002. Anche la scrittura di un dialogo rientrava tra gli esercizi stilistici proposti: «Nunc inventione se exerceant singuli, ad propositam materiam confirmationis locos excogitantes, sive improviso, seu meditato; nunc in elocutione figuras verborum, ac sententiarum inventae rei accommodantes; nunc dialogorum, poematum, tragoediarum, argumenta conscribant; nunc integram praeclari Oratoris orationem, aut Poetae Carmen imitentur, nunc symbola quaedam faciant, ut scilicet de una re proposita singuli sua sententiam afferant».

2. Cfr. BAFFETTI 1997; BRIZZI 1981; BALDINI 1992. Sul teatro gesuitico cfr. almeno RAIMONDI 1963 e FILIPPI 1994; cfr anche FUMAROLI 1995. In rapporto con la prosa galileiana cfr. BATTISTINI 2000, pp. 185-238.

trattati teorici secenteschi, non è più preposta alla costruzione plurivoca del sapere per via di imitazione, ma piuttosto alla sua esposizione ‘in piano’, seppure tramite la presenza ‘scenica’ dello scambio orale tra maestro e allievo. Basterà ricordare, in questo senso, che secondo Pallavicino i dialoghi «vogliono come primo lor obietto l’insegnamento, né vi aspergono il piacere se non quanto il conoscono profittevole a mantener l’attenzione, ad imprimer la dottrina nella memoria».³ Tra i numerosi vettori del declino della forma-dialogo, la capillare diffusione dei collegi gesuitici gioca un ruolo di primo piano, soprattutto perché in questo contesto retorica, insegnamento e apprendimento assumono uno spiccato carattere teatrale inglobando diverse forme drammatiche a scopo pedagogico. Il dialogo, infatti, come altre forme letterarie affini, appare tra gli esercizi oratori che nella *Ratio studiorum* e nei manuali vengono collocati sotto il nome di *Actio scenica*. Nei *Progymnasmata latinitatis, sive dialogorum* di Jacobus Pontanus (1588), alla recitazione è dedicato il centesimo dialogo della raccolta. Tramite l’interlocuzione tra i due personaggi, Corrado ed Eliseo, si esaltano le proprietà pedagogiche della messa in scena teatrale in forma di commedia o dialogo, mettendo in rilievo i benefici di quest’ultimi per la memoria e l’apprendimento del latino da parte degli allievi e, al contempo, rappresentandone un esempio “in atto” per mezzo della forma dialogica assunta dal colloquio.⁴ Il dialogo, qui presentato come un terzo genere drammatico, appare già a quest’altezza ridotto a mera esercitazione retorica nella sua esecuzione orale, recitata, la cui riproduzione in forma scritta è funzionale alla trattazione manualistica, alla ripetizione e alla memorizzazione dei concetti.

Nel corso del Cinquecento il dialogo si era affermato, tramite la scelta della lingua volgare e la piena espansione del libro a stampa, come forma in cui riprodurre la pratica argomentativa del ragionamento probabile e filosoficamente disimpegnato. Restando in equilibrio tra dialettica, retorica e poetica, la scrittura dialogica si era dotata di un peculiare regime veritativo, alternativo al carattere apodittico del discorso filosofico e delle dispute universitarie. Tutto un ceto intellettuale si era così potuto ritrarre in luoghi come la corte, l’accademia, la città, nell’atto di “ragionare insieme”, costruendo un ideale etico basato sull’immagine e sulle pratiche discorsive di quella stessa società. Ambientazioni e personaggi contemporanei rappresentano gli strumenti e l’oggetto dell’imitazione dialogica, configurando una geografia antropologica e culturale in cui retorica e ritualità sociale venivano riprodotte “in atto” sulla scena virtuale della conversazione. Nel mondo classicistico delle corti, il dialogo si era impo-

3. Sforza Pallavicino, *Trattato dello stile e del dialogo* 1994, p. 222.

4. Cfr. Pontanus, *Progymnasmata* 1588, vol. I, pp. 426 e sgg.

6. IL DIALOGO “IN SCENA” E LA SVOLTA PEDAGOGICA

sto come risposta speculare e squisitamente letteraria alla sempre più marcata teatralizzazione della vita quotidiana, con le relative le capacità oratorie necessarie a parteciparvi, come osservato da Alessandro Fontana:

Nel Cinquecento la scena viene via via interiorizzata dalle corti, che avocano a sé la tutela e la gestione delle attività ludiche: le rappresentazioni del nuovo teatro in volgare, che succede al teatro umanistico in latino e alle riesumazioni di Plauto e Terenzio, hanno come cornici le sale o i cortili dei palazzi: teatro nel teatro, perché le corti stesse assoggettano la vita nelle forme del decoro, della cerimonia, dell'illusione [...].⁵

Il successo quattro-cinquecentesco del dialogo è determinato, infatti, proprio dalla capacità mimetica di offrire un ritratto degli spazi e delle pratiche comunicative della società di corte, creando un illusionistico gioco di specchi in cui si raddoppia e si riproduce la realtà tramite le tecniche della simulazione e della rappresentazione verisimile. A partire dai decenni centrali del XVI secolo, tuttavia, prende piede anche una tendenza parallela e opposta. Da un lato si cerca di trasporre il mondo sulla scena, anche attraverso tutti quegli effetti di verosimiglianza pragmatica di cui si è discusso in precedenza e che creano attrito con lo stringente adeguamento logico richiesto dal dettato della *Poetica* aristotelica; dall'altro il mondo, la natura e la vita associata degli uomini assumono progressivamente, nell'immaginario collettivo, le fattezze di un'opera drammatica e la forma di un teatro. In altre parole, dal tentativo di riprodurre la realtà su una scena ideale si passa a metaforizzare globalmente la realtà in quanto *theatrum mundi*.⁶ Questa tendenza gioca un ruolo centrale sul modo in cui si evolvono, nelle forme-dialogo, i rapporti tra sapere e imitazione, tra memoria e rappresentabilità della scienza, coinvolgendo le «complesse metamorfosi in atto nell'officina del conoscere» tra XVI e XVII secolo.⁷ Amedeo Quondam ha individuato negli anni Cinquanta del Cinquecento il principio di questo processo all'interno della cultura di corte, osservando l'aumento quantitativo, nei frontespizi delle opere a stampa, dei riferimenti al teatro e segnalando il fondamentale passaggio dalla teatralità della corte a una visione organica del mondo come teatro:

5. FONTANA 2019, con una postfazione di Piermario Vescovo.

6. Sul *topos* del mondo come teatro la letteratura è vasta. Cfr. almeno CURTIUS 2022, pp. 158-164; YATES 1969; COSTANZO 1964; QUONDAM 1980b; CAVAILLÉ 1987; CAVAILLÉ 1991; BLAIR 1997.

7. POGLIANO 2000, p. 15.

Questo processo, dal teatro della Corte al teatro del mondo, segnala una radicale trasformazione antropologica: la diffusione del teatro, da uno spazio determinato a segno complessivo del mondo, non è neutrale, a grado zero. L'invenzione del teatro nella Corte produce direttamente e orienta la forma stessa di questa diffusione del teatro, se ne costituisce Soggetto esclusivo e totale, Emittente e Destinatario, nello stesso tempo, della sua possibile comunicazione. La fenomenologia così articolata e diffusa dello spettacolo cinquecentesco non è che la continua riproduzione, di volta in volta parcellizzata, determinata, di quell'ordine simbolico, di quel modello culturale, che la Corte rappresenta, non è che l'estensione generalizzata della sua forma in quanto Scena: estensione, insomma, della scena della corte a scena del Mondo, a sistema antropologico della rappresentazione e della simulazione.⁸

Quello del "teatro del mondo" è un *topos* dalle radici antiche che assume durante il Rinascimento un significato pregnante, soprattutto se riletto accanto alla storia della forma-dialogo, dove si possono osservare gli spostamenti di equilibrio tra la gerarchia delle scienze e delle arti e, in particolare, tra le funzioni logiche e le funzioni retoriche del discorso. La studiosa Anne Blair, catalogando più di cento titoli contenenti un riferimento al teatro tra il 1550 e il 1700, ha individuato due modalità fondamentali di utilizzo dell'immagine nelle opere letterarie a partire dal XVI secolo.⁹ Da un lato il rimando al teatro designa un aspetto morale, in cui si tratta il tema, già platonico, della vita umana come dramma e dell'uomo-attore costretto a indossare la maschera delle false apparenze. L'esempio più celebre si trova, già *cliché*, nella battuta di Jacques in *As you like it* di Shakespeare, ma il tema è svolto, ad esempio, anche nel *Dialogo della dignità delle donne* di Speroni:

Finalmente (qual che si sia la cagione) noi siamo in terra huomini, et donne, quasi in mezzo di qualche theatro; et d'ogn'intorno per ogni parte del cielo siedono li Dei, tutti intenti a guardare la tragedia dell'esser nostro. Noi adunque, il cui fine altra cosa esser non dee, che'l compiacere a gli spettatori, sotto tal forma dovemo cercar di comparer nella scena, che lodati ce ne possiamo partire.¹⁰

8. Cfr. QUONDAM 1980b, p. 144. Mario Costanzo, inoltre, fa risalire una progressiva sostituzione del *topos* utilizzato in chiave di similitudine con un suo impiego metaforico già a partire dagli anni '30-'40 del Cinquecento, cfr. COSTANZO 1964, p. 24.

9. Cfr. BLAIR 1997, pp. 153 e sgg.

10. Speroni, *Dialogo della dignità delle donne*, in *Trattatisti del Cinquecento* 1996, p. 582.

La similitudine crea nel dialogo un vertiginoso effetto di *mise en abyme*, perché pronunciata da Daniele Barbaro che sta riportando in modo mimetico un lungo ragionamento avvenuto nella corte di Beatrice degli Obizzi, dando l'impressione di una scatola cinese dove ogni livello contiene un nuovo palcoscenico. I possibili esempi di un tale utilizzo dell'immagine sono numerosi e rintracciabili su scala europea, essendo la metafora teatrale diffusissima in tutta la letteratura umanistico-rinascimentale, secondo la polemica verso la cognizione superficiale del mondo che procede dal *De duplici copia* di Erasmo fino agli *Essais* di Montaigne.

In altri casi, tuttavia, l'immagine serve a caratterizzare l'aspetto formale dell'opera: il teatro simboleggia il contenitore strutturale dove si organizza una materia varia trattata in modo enciclopedico, seguendo un ordine atto a favorire la memorizzazione dei concetti tramite la loro visualizzazione spaziale. Tra immaginazione, memoria e rappresentazione, il luogo-teatro assume quindi la forma stessa della conoscenza.¹¹ Una delle opere più caratterizzanti, da questo punto di vista, è la postuma *Idea del teatro* (1550) di Giulio Camillo, detto Delmino.¹² In un complesso sistema di anelli, colonne e caselle che ricalcano la struttura semicircolare degli spalti teatrali, Camillo si poneva l'ambizioso obiettivo di ridurre in figura l'intero sapere umano, di modo che «ciascun loco del *Teatro* mio abbia ad esser loco in qualunque nostro concetto di materia, di arte e di lingua».¹³ Tale proposito nasce da una filosofia permeata da correnti neoplatoniche, ermetiche e cabalistiche, caratterizzata umanisticamente da concezioni del mondo e della conoscenza ancora unitarie e totalizzanti. Lo spettatore del *Teatro*, infatti, non guarda dall'esterno una rappresentazione mimetica della realtà ma viene collocato al centro del palcoscenico, da cui può accedere a una visione organica e complessiva del *theatrum mundi*, che diventa appunto emblema e metafora del sapere. Se nei dialoghi si poteva vedere in atto una esplicita «contraffazione teatrale» della realtà e dei personaggi messi in scena, qui ci troviamo di fronte a una soluzione opposta.¹⁴ Giulio Camillo

11. Cfr. ancora QUONDAM 1980b, p. 141: «Il teatro non dice più il suo proprio di “luogo dove si fanno gli spettacoli”, bensì si propone come lo spazio del lavoro mentale dell'immaginario, luogo totale - antropologico - della sua rappresentazione, luogo da strutturare e ordinare con la memoria e in funzione della memoria, forma, insomma, della conoscenza, della sua stessa producibilità, non soltanto mnemotecnica, non tanto, anzi, arte servile, ancillare, funzionale».

12. Camillo, *L'idea del teatro* 1991.

13. Camillo, *L'idea del teatro e altri scritti di retorica* 1990, *Discorso in materia del suo teatro. A m. Trifon Gabriele et ad alcuni altri gentiluomini*, p. 11. Sul progetto del *Theatro* cfr. BOLZONI 1984.

14. Cfr. MAZZACURATI 2016, p. 267.

si serve della struttura del teatro per collocare tassonomicamente il sapere, espresso in concetti e quindi ridotto a immagine e «sentenza», in una struttura che si offre allo spettatore come una galleria capace di repertoriare l'intera realtà. Questa tendenza può contribuire a chiarire l'emergere e il maggiore successo, durante il XVII secolo, di forme alternative al dialogo in cui raccogliere sentenze e opinioni, come florilegi aforistici e apoftegmatici o raccolte di emblemi. Si pensi, solo per fare un esempio tardo-cinquecentesco, a un'opera come il *Theatro morale de' moderni ingegni, dove si scorgono belle et gravi sentenze, tante acute risposte et tanti savi consigli, oltra infinite comparationi, che vi sono*; [...], (1582) di Cherubino Ghirardacci, raccolta di sentenze di centinaia di uomini contemporanei sugli argomenti più vari.

La grande fortuna del progetto di Delminio e la folta schiera dei suoi imitatori evidenziano come il teatro, in quanto luogo metaforico, diventi per la società di Antico Regime «l'un de lieux privilégiés du discours où s'opère la déconstruction systématique du cosmos traditionnel et où s'élabore en même temps une nouvelle vision du monde».¹⁵ Tale processo di decostruzione e rimodellamento del sapere è certamente complesso e proteiforme, tuttavia si può tentare di osservarlo seguendo due crinali principali. Da un lato, come si è detto, si assiste alla progressiva teatralizzazione dei riti sociali, della religiosità, della scienza, all'interno della cornice, reale, della società di corte:

[...] questo teatro che raddoppia e confonde la propria scena sulla scena reale della città, si costituisce come durata lunga della stessa organizzazione dei rapporti sociali, come forma generale della loro produzione, tipologia della stessa «vita quotidiana»: il «teatro del mondo» non è che l'equivalente generale (simbolico) di un modo di produzione, quello della Corte, della sua scena, della sua tipologia culturale generale.¹⁶

Sulla scorta della riscoperta di Vitruvio da parte degli umanisti viene rifondata l'architettura del teatro stabile moderno e fra il 1550 e il 1580 Palladio progetta e dà avvio alla costruzione del Teatro Olimpico di Vicenza. In forma di teatro si costruiscono le sale dove studiare l'anatomia (il teatro anatomico di Pado-

15. CAVAILLÉ 1987, p. 2.

16. Cfr. QUONDAM 1980b, p. 144. Si veda anche il contributo di PIERI 2003, p. 158: «Il nodo che lega così il teatro all'eloquenza, con la benedizione di Cicerone e di Quintiliano, investe anche gli spazi fisici in cui ogni forma di eloquenza sacra o profana si manifesta: l'*hortus conclusus*, il giardino di delizie, il portico accademico, l'aula di tribunale o di scuola, il cortile del palazzo sono connotati di teatralità, sono le cornici ufficiali di ogni comunicazione cortese e accademica, di ogni rito mondano e intellettuale delle élites».

va viene costruito nel 1590), ma scene teatrali possono essere considerate, in senso lato, anche le architetture religiose di epoca barocca.¹⁷ È a queste istanze culturali che, dal punto di vista letterario, risponde la produzione dialogica in volgare di Giordano Bruno. L'estrema mescolanza di forme del racconto e forme drammatiche che la caratterizza è infatti legata a una visione umanisticamente unitaria dell'universo e dell'uomo che ricade sulle scelte di poetica e sulla riproducibilità scenica della conoscenza. Giordano Bruno, indossando la maschera del Nolano, può infatti autorappresentarsi apologeticamente in un ideale teatro filosofico accanto a Platone e Aristotele:

Gervasio: [...] cossì voi altri signor pedanti, per esser esclusi e fuor d'ogni atto di scienza e filosofia, e per non aver, e giamai aver avuto partecipazione con Aristotele, Platone et altri simili, possete meglio giudicarli e condannar con la vostra sufficienza grammaticale e presunzion del vostro naturale, che il Nolano che si ritrova nel medesimo teatro, nella medesima familiarità e domestichezza, tanto che facilmente le combatte dopo aver conosciuti i loro interiori e più profondi sentimenti.¹⁸

Se l'opera di Bruno rappresenta il punto apicale di questa visione organica del sapere, l'altro percorso su cui si dirama l'immagine del *theatrum mundi* può invece essere individuato in quella crisi scettica che trova testimonianze illustri nei *Dialoghi* tassiani e negli *Essais* di Montaigne. Bisognerà attendere lo sviluppo del razionalismo cartesiano per superare la crisi pirroniana della fine del XVI secolo, sul cui terreno però, nel frattempo, nasce il gusto tipico del teatro barocco:

17. Si pensi, per esempio, alla chiesa dedicata proprio al fondatore della compagnia di Gesù, Sant'Ignazio da Loyola (in Campo Marzio), costruita a Roma nel 1626, i cui soffitti affrescati da Andrea Pozzo, nel 1685, presentano degli spettacolari effetti d'illusione prospettica. Per quanto riguarda la pratica delle autopsie è interessante notare che dalla metà del Cinquecento queste venivano praticate anche sottoforma di spettacoli pubblici durante il periodo di Carnevale, cfr. LAZZERINI 1994.

18. Giordano Bruno, *Œuvres complètes 1993-1999, De la causa, principio et uno, Dialogo terzo*, p. 87; La metafora teatrale è poi esplicitamente presente nell'*Argomento* degli *Eroici Furori*, p. 13: «Che tragicomedia? Che atto, dico, degno più di compassione e riso può esserne ripresentato in questo teatro del mondo, in questa scena delle nostre conscienze, che di tali e tanto numerosi suppositi fatti penserosi, contemplativi, costanti, fermi, fedeli, amanti, coltori, adoratori e servi di cosa senza fede, priva d'ogni costanza, destituta d'ogni ingegno, vacua d'ogni merito, senza riconoscenza e gratitudine alcuna, dove non può capir più senso, intelletto e bontade, che trovarsi possa in una statua o imagine depinta al muro?». Cfr. AQUILECCHIA 1999.

Un mondo che esprime ciò che ritiene d'essere attraverso la maschera e lo scenario, lo spettacolo e il *trompe-l'oeil*, grande epoca del teatro europeo, che più d'ogni altra crede che il mondo sia un teatro e la vita una commedia; che, anzi, volentieri si spinge a fare del teatro, potentissimo magnete, l'oggetto del proprio teatro, e durante la quale anche chi non scrive per la scena tende quasi inevitabilmente a concepire la vita in chiave teatrale.¹⁹

Già i dialoghi tassiani, pur sfruttando i nomi di personalità di spicco del panorama intellettuale e cortigiano contemporaneo, sono caratterizzati da un'insofferenza per le "maschere" e per i riti della corte, da cui il poeta è tragicamente escluso durante la redazione di buona parte degli opuscoli. Nel *Gianluca ovvero de le maschere* si racconta del carnevale di Ferrara, sottolineando, all'inizio del dialogo, proprio la condizione di estraneità del Forestiero, a cui Alberto Parma domanda: «Tutta Ferrara è piena di maschere, e voi solo ancora sete rinchiuso?».²⁰ Il dialogo sviluppa in seguito il tema del conflitto tra essere e apparire, trattando dell'imitazione comica e dei rapporti di potere tra committenti e poeti, ormai mutati rispetto a quando il giovane Tasso poté assistere al carnevale, appena giunto a Ferrara, durante gli anni '60. La città in festa viene ricordata, nostalgicamente, come una

scena dipinta, e luminosa e piena di mille forme e di mille apparenze, e l'azioni di quel tempo simili a quelle che son rappresentate ne' teatri con varie lingue e con vari interlocutori; e non bastandomi l'esser divenuto spettatore, volli divenire un di quelli ch'eran parte de la commedia, e mescolarmi con gli altri.²¹

Nel tempo del dialogo, invece, la scena è diversa e appare sfocata sullo sfondo della conversazione: il Forestiero ora rifugge le maschere, considerate «larve del vero», simulacri che ostacolano il raggiungimento della conoscenza. Questa polemica nei confronti della commedia umana, che in Tasso trova ancora nella frammentazione del soggetto tipica della forma-dialogo il luogo più adatto di rappresentazione, caratterizza anche un'opera come gli *Essais* di Montaigne, in genere considerati come punto di svolta monologico e individualistico della trattazione di tipo morale.²² Anche qui, tuttavia, il *topos* del mondo come

19. PUGLIANO 2000, pp. 20-21.

20. Tasso, *Dialoghi* 1958, *Il Gianluca ovvero de le Maschere*, p. 733.

21. *Ivi*, pp. 774-75.

22. Alcune recenti interpretazioni degli *Essais*, tuttavia, ne suggeriscono la lettura in chiave di una prosopopea dell'anima, in cui il soggetto-autore dissimula in un personag-

teatro, «mundus universum exercet histironam!», viene utilizzato per ribadire il rifiuto della maschera e della falsa apparenza, per spogliare il discorso dalle immagini ingannevoli.²³ Pur adottando una scrittura che non prevede la messa in scena di personaggi e ambientazioni in una situazione conversativa, e anzi si fregia della solitudine in cui viene prodotta, Montaigne è ancora lontano dall’offrire una soluzione definitiva al problema della possibilità di arrivare a una conoscenza veridica del mondo. Una risposta forte arriva solo in seguito, grazie all’affermazione del pensiero “scientifico” in cui il rigore della deduzione sostituisce l’esattezza delle cifre, del *mathema*, all’ambiguità delle parole, la dimostrazione all’esperienza sensibile, la durezza della logica all’*ornatus* della retorica. Eppure, ancora Cartesio nelle prime riflessioni giovanili dichiara di “avanzare mascherato” nel teatro del mondo, così come mascherate e avvolte da un velo di apparenza, larvate, appaiono le scienze: «Ut comoedi, moniti ne in fronte appareat pudor, personam induunt: sic ego, hoc mundi theatrum consensurus, in quo hactenus spectator exstiti, larvatus prodeò. [...] Larvatae nunc sentiae sunt: quae, larvis sublatis, pulcherrimae apparent».²⁴

Questi brani, in cui si evidenzia il problematico passaggio dalla realtà messa in scena al mondo inteso *sub specie theatri*, rendono conto della profonda crisi degli statuti epistemologici che caratterizza gli anni a cavallo tra XVI e XVII secolo e che investe in pieno la forma espressiva privilegiata di quel relativismo gnoseologico rappresentato tramite figure e luoghi della contemporaneità che era stato il dialogo volgare.²⁵ Si può spiegare anche così, pur rendendone conto all’interno del complesso mutamento delle condizioni storico-sociali e del-

gio formato dall’apporto di diverse voci, cfr. PERONA 2013. Cfr. anche PERONA 2017 e STAROBINSKI 1968.

23. Cfr. Montaigne, *Œuvres complètes 1967, Essais*, p. 407: «La plupart de nos vacations sont farcesques. ‘Mundus universum exercet histironam!’ Il faut jouer dûment notre rôle, mais comme rôle d’un personnage emprunté. Du masque et de l’apparence, il n’en faut pas faire une essence réelle, ni de l’étranger le propre. Nous ne savons pas distinguer la peau de la chemise».

24. Descartes, *Œuvres 1966, Cogitationes privatae*, p. 215.

25. Cfr. ancora FONTANA 2019, p. 51: «Rotto il contatto tra la vita reale e la sua riproduzione fittizia, tra popolo e signori, la corte non funge più da maschera, ma da emblema, blasono, cifra: non più mostrare e nascondere ad un tempo, ma tutto celare nell’atto di tutto mostrare; non più immagine del mondo, ma questo mondo stesso, fissato nell’esteriorità del simulacro; non più un rivelarsi della verità per enigmi, ma l’enigma tout court, che non dice più la verità attraverso la menzogna, ma la verità stessa della menzogna; non più dunque il quesito misterioso della maschera, ma l’enigma reso trasparente a se stesso, che non invoca più risposte, che non pone più interrogativi. La magia diventa così la verità della scienza, il gioco, l’essenza della vita; il simulacro, la natura dell’arte, nella trasposizione della metafora».

le istanze religiose controriformistiche, il ritorno a una tendenza alla forma dualistica e a una funzione didascalica del dialogo. Anche nell'affollatissima scena ferrarese dei *Discorsi* di Annibale Romei (1586), in cui si contano fino a cinquantatré interlocutori, la tendenza argomentativa è riconducibile a un'impostazione pedagogica, come ha osservato Stefano Prandi:

L'andamento dialogico dell'opera si trova agli antipodi delle tecniche di mimesi conversazionale utilizzate ad esempio nel *Della infinità di amore* di Tullia: il discorso di ciascuno dei locutori procede analiticamente, senza interruzioni da parte dei presenti; secondariamente, la tecnica maieutica è del tutto ignorata, in quanto le domande vengono sempre poste non dai "sapienti" ma dai "discenti", la qual cosa spiaceva a Tasso.²⁶

Il percorso fin qui ricostruito suggerisce che le ragioni profonde di tale ritorno a un dualismo pedagogico nella produzione dialogica del tardo-Cinquecento vadano collocate cronologicamente tra gli anni Quaranta e gli anni Sessanta: il ventennio di maggiore fortuna del dialogo volgare ne aveva al contempo posto le basi per il successivo declino. Il pluralismo relativista, la mimesi del libero scambio di opinioni, la verisimiglianza dell'oralità trascritta, sopravvivono sul finire del secolo in altre forme di espressione, come quella romanzesca e novellistica, mentre il dialogo viene progressivamente ridotto a modulo dialettico in cui si alternano domande e risposte secondo una direzione predefinita. Resta ancora da indagare, tuttavia, quella fitta produzione dialogica "minore" che pure continua a popolare numerosa ed eterogenea il commercio librario e le forme della comunicazione della società di Antico Regime, «dove chiunque, purché ne abbia acquisito le competenze necessarie, può giocare la parte di attore protagonista nel grande teatro del mondo».²⁷

6.2. *Asimmetrie: verso il Barocco*

Il titolo di questo paragrafo è tratto dal saggio di Juri Lotman, *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*.²⁸ Nelle pagine dedicate al concetto di asimmetria lo studioso postula la necessità, per ogni «congegno intellettuale», di possedere una struttura bipolare che determina i cambiamenti delle condizioni culturali di un dato periodo storico. Tale struttura oscilla tra fasi simmetriche, ovvero «periodi statici» e di «compromesso tra tendenze

26. PRANDI 1990, pp. 85-86.

27. QUONDAM 2010, p. 198.

28. LOTMAN 1985.

strutturali opposte», e momenti asimmetrici, cioè «processi dinamici» in cui una delle tendenze si rafforza diventando maggioritaria rispetto le altre. In questo «modello dialogico» di cultura, dunque, «i periodi di relativa stabilità, che sono in una condizione di equilibrio ed hanno quindi al loro interno tendenze opposte, che si frenano reciprocamente, si alternano a periodi di destabilizzazione e di sviluppo esplosivo».²⁹ Questo paradigma binario, del resto adottato già da studiosi come Curtius nel descrivere le dinamiche di alternanza tra classicismi e manierismi, scandisce anche la storia del dialogo in quanto forma autonoma all'interno della letteratura classicistica.³⁰ Si può pensare, in quest'ottica, ai primi trent'anni del secolo come a una fase di simmetria e convivenza tra la forma pedagogica tipica delle prassi disputative e il pluralismo relativista di matrice umanista che si sviluppa nei dialoghi in volgare; piuttosto asimmetrico si potrebbe invece definire il periodo successivo, in cui le forme dualistiche e insegnative tornano a prevalere riportando la struttura dialogica al modulo dialettico maestro-allievo.³¹ Si è già sottolineata, tuttavia, l'insufficienza dei soli criteri strutturali o modali per una ricostruzione storica del fenomeno dialogico, che non può essere scisso dai suoi rapporti con il dominio della retorica, in cui si accentrano alcune delle questioni cardine del pensiero rinascimentale sui modi e i linguaggi tramite cui accedere alla conoscenza della realtà. La crescita esponenziale della produzione dialogica in volgare che si registra tra gli anni Quaranta e gli anni Sessanta, come abbiamo osservato, pur sfruttando prevalentemente la morfologia a due voci non segue un andamento didascalico ma si espande e si moltiplica su più livelli al fine di ottenere una maggiore varietà dei punti di vista, lasciando programmaticamente in sospeso la risoluzione della questione ed esprimendo un relativismo giocato attorno alle “opinioni” e alla mondanità della conversazione. Per questo motivo nel capitolo successivo si è scelto di trattare in parallelo due casi morfologicamente ed epistemicamente antitetici, *I Dialoghi italiani* di Giordano Bruno e *Dialoghi* di Torquato Tasso, che mostrano in maniera evidente tutta la complessità della relazione tra forma e contenuto di verità all'interno della prosa dialogica di fine Cinquecento. I due esempi presi in esame si collocano agli estremi delle polarità che caratterizzano i dialoghi cinquecenteschi e al contempo ne rappresentano gli esiti più maturi. Il modo in cui questi autori mettono in tensione discorso veritativo e rappresentazione letteraria dell'opinione evidenzia, inoltre, il problema della collocazione del dialogo in seno alla lunga crisi degli statuti

29. *Ivi*, p. 110.

30. CURTIUS 2022, pp. 331 e sgg.

31. Renato Barilli ha suggerito di fissare al momento di massima espansione della tipografia il ritorno a un pensiero “analitico”, rispetto a quello “retorico”, causato anche dalla fine delle pratiche culturali orali. Cfr. BARILLI 1987, pp. 1-12.

comunicativi e conoscitivi della cultura classicistica, che negli ultimi decenni del XVI secolo appare irrimediabilmente frammentata rispetto all'unitarietà con cui, in Italia, si erano plasmati i linguaggi etici ed estetici della corte.

La produzione dialogica tardo-cinquecentesca va indagata alla luce di questo squilibrio culturale che, se da un lato concorre alla retrocessione delle funzioni conoscitive attribuite alla prosa dialogica e più in generale all'argomentazione retorica, funge anche da spinta propulsiva per l'"esplosione" della forma verso nuove ibridazioni generiche e nuovi utilizzi. Mentre l'imporsi del sistema logico della poetica aristotelica aveva escluso il dialogo dal novero dei generi imitativi e la retorica si stava progressivamente riducendo a una dimensione ornamentale e priva di tensioni filosofiche, la gran parte della produzione tardo-cinquecentesca recupera l'uso strumentale della forma-dialogo come luogo di esposizione didascalica del sapere, in cui il gradiente imitativo si limita a rendere più gradevole la materia e più facile la sua memorizzazione. Il dialogo si riconfigura allora come luogo della memoria più che dell'immaginazione, metafora di un'antropologia "civile" e cortigiana che recita il gioco disimpegnato del ragionamento, che insegna e impara tramite la conversazione. La radice di queste rifunzionalizzazioni rispetto alla prima stagione dei dialoghi in volgare non va individuata, tuttavia, in un mero ritorno al pedagogismo di matrice scolastica, né imputata esclusivamente alle conseguenze restrittive dell'ortodossia controriformistica, ma ricercata anche nel carattere intimamente teatrale e drammatico dei dialoghi prodotti a partire dagli anni '30 del secolo, in cui la simulazione dell'oralità e l'alto grado di illusionismo sociale permettevano di ritrarre e al contempo plasmare la società contemporanea.³² Il declino dell'ambizione gnoseologica del dialogo è in altri termini rintracciabile nel fallimento di quelle stesse premesse retoriche che ne avevano permesso lo sviluppo, ossia in quella ideale separazione tra *res* e *verba* che doveva assegnare alla parola uno spazio autonomo, di legittimo intervento sulla realtà, e che finisce invece per definire due campi distinti e non comunicanti del sapere. Già negli ultimi decenni del secolo, come abbiamo visto, la ricerca discorsiva della verità non sembra più possibile né tramite l'opzione speroniana, che pur distinguendo nettamente la retorica dalla *scientia* difendeva la possibilità di una "buona sofistica", di un uso civile del sillogismo probabile e dell'opinione

32. Sul recupero tardo-cinquecentesco delle prassi scolastiche cfr. PRANDI 1999, p. 143 e BATTISTINI-RAIMONDI 1984, p. 175: «[...]la retorica si salva con un compromesso umanistico fra scolastica e naturalismo, saldando, ancora per poco, le due culture per mezzo di un'eleganza temperata dal nitore del metodo scientifico, squisitamente didascalica nella sua evidenza [...]. Il dialogo umanistico può ancora sopravvivere, senza nominarlo, con quello galileiano, così come per qualcuno, Aristitotele non contraddice, soprattutto se fa comodo, alla scienza sperimentale».

come strumenti logici, né il percorso erudito tracciato da Sigonio, cioè il raggiungimento della certezza apodittica anche attraverso mezzi retorici e poetici. Le due strade seguite da Bruno e Tasso, nella loro inconciliabilità, pongono il fondamentale problema dell'uso del dialogo come strumento conoscitivo.

La scelta del dialogo in volgare permetteva a Giordano Bruno non solo di ricollegarsi idealmente a una tradizione italiana durante gli anni dell'esilio, ma di affermare e divulgare l'insieme delle sue teorie metafisico-cosmologiche, politiche e morali. Il relativismo prospettico offerto dalla prosa dialogica viene sfruttato, quasi in modo ossimorico, per rispecchiare una verità assoluta. L'esposizione è caratterizzata dalla programmatica decostruzione di ogni convenzione relativa ai canoni classicisti della *mimesis* e del *decorum*: i dialoghi italiani sono al contempo commedie, tragedie, esercizi di poetica e di arte oratoria, trattano di matematica e fisica ma anche di morale e di logica, insomma in essi, come scrive l'autore nella *Cena delle ceneri*, «non è sorte di scienza, che non v'abbia di stracci». ³³ All'interno di una rappresentazione multiforme, le parole segnano il confine della conoscenza discorsiva, costretta ad arrestarsi, al pari di quella sensibile, di fronte alla percezione vertiginosa dell'infinita dell'universo. Esiste dunque una netta separazione della dimensione delle *res* da quella dei *verba*, esplicitata rendendo evidente il carattere fittizio del dialogo e mescolando personaggi storici con figure mitologiche o stilizzazioni comiche di caratteri stereotipati, ibridando generi, registri, linguaggi, facendo insomma «tutto di tutto, come tutto essere in tutto disse il profondo Anaxagora». ³⁴ Le prose volgari di Bruno sfruttano in modo centrifugo la dialettica tra l'*unum* della verità assoluta e la molteplicità empirica del reale, in cui la forma-dialogo serve da palcoscenico per una *performance* dell'argomentazione, più che per l'argomentazione stessa. ³⁵ La figura autoriale, scissa in numerose maschere, si pone all'intersezione di un piano verticale e trascendente, in cui la coscienza soggettiva compie un percorso ascensionale verso la verità, e un piano orizzontale e immanente rappresentato tramite la finzione del dialogo e del confronto dialettico. La *doxa* acquisisce una legittimità speculativa, dunque, solo all'interno della dimensione fallace del discorso, che denuncia la sua insufficienza al cospetto della verità ma allo stesso tempo costituisce un passaggio primario e fondamentale della strada verso la conoscenza.

Se per Bruno il fallimento del *logos* trova esito positivo in una concezione metafisica del sapere e in un utilizzo serio-ludico della prosa dialogica, umani-

33. Bruno, *Œuvres complètes 1993-1999, Le souper des cendres, Proemiale epistola*, vol. II, p. 19.

34. Bruno, *De gli eroici furori, Argomento del Nolano*, p. 15.

35. Sul concetto di “argomentazione performativa” cfr. HUFNAGEL 2011, pp. 291-311.

sticamente ancorata alla certezza e alla comunicabilità della *scientia*, Torquato Tasso prefigura nei dialoghi la sconfitta, non indolore, della possibilità di fare filosofia per via retorica. Lo testimonia in particolare il dialogo *Il Malpiglio secondo ovvero del fuggir la moltitudine*, in cui, contrariamente allo sfoggio dell'irriducibile varietà del reale che esibisce Bruno, la mancanza di certezza anche nel porto apparentemente sicuro delle scienze porta a una visione negativa degli strumenti conoscitivi razionali. Mentre Bruno tende alla *coincidentia oppositorum*, nei dialoghi tassiani la contrarietà delle opinioni filosofiche, la permanenza del dubbio, si presentano come elementi irrisolvibili:

Il principio de le cose overo è uno, immobile, come volle Parmenide e Melisso, o pur uno e mobile, come Talete, Anassimene e Anassimandro; o molti finiti, come Empedocle, o molti e infiniti, come Anassagora e Democrito: e questi sono i primi dubbi. Ce ne son molti de la natura, de la fortuna, del caso, molti del moto, molti del tempo, molti del loco, molti del vacuo, molti del motor primo [...] del mondo ancora si fanno diversi contrasti: se molti siano o pur uno; s'eterni o fatti di nuovo; s'abbiano principio di tempo o dipendenza di cagione solamente; se ci sia alcuna quinta natura o s'il cielo sia composto di varî elementi; s'egli sia finito o 'nfinito; s'abbia figura sferica o pur alcun'altra; e si richiama in dubbio quanti siano i cieli e le sfere portanti e riportanti; e quanti i moti co' quali son mossi da' lor motori; e di che sian fatte le stelle, e che figure abbiano e quali siano i lor movimenti; e se l'abbian propio o pur s'elle sian fisse ne l'orbe, o giro che si dica; e se ciascuna d'esse abbia il suo proprio centro o pur s'ella si muova intorno al centro del mondo; se faccia alcun contento e alcuna armonia, o se questa sia vana opinione; e, de l'ordine loro, e come alcune sian prima e alcune dopo, e con quali intervalli sian disgiunte.³⁶

Questo brano del *Malpiglio*, che si gioca sulle stesse tematiche cosmologiche del *De l'infinito, universo e mondi* bruniano, mette in luce due diversi approdi. Per Tasso la messa in scena delle opinioni antiche e moderne, affastellate in una sorta di ipertrofia dossografica, testimonia l'irrimediabile frammentazione del sapere filosofico. Contrariamente al carattere molteplice e plurivoco delle prose bruniane, l'esposizione viene qui concentrata all'interno di interlocuzioni quasi sempre a due voci che seguono in modo centripeto il ritmo serrato di una disputa dialettica, presentando una forte sproporzione gerarchica tra il *princeps sermonis* e il resto degli interlocutori. A ragione si è parlato, a proposito dei dialoghi tassiani, di un'«implosione» della forma, portata a ripiegarsi su

36. Tasso, *Dialoghi* 1958, *Il Malpiglio secondo ovvero del fuggir la moltitudine*, p. 587, 35.

se stessa tanto da rasentare un sostanziale monologismo.³⁷ Bisogna tuttavia considerare che la possibilità di attingere discorsivamente al vero, per Tasso, rimane valida all'interno del dominio poetico dell'imitazione verisimile, nel progetto di un'ambiziosa contiguità tra poesia e teologia.³⁸ Se la verità si dà anche in questo caso solo in una dimensione metafisica, individuata nelle più alte regioni della teologia, l'inconcludenza filosofica dei dialoghi dà voce a uno scetticismo di fondo che esclude la possibilità di conoscere il mondo tramite il *logos*, pur trovando una via fuga nella facoltà immaginativa e creativa del poeta.³⁹ La *mimesis* del pensiero e la seguente espressione verbale condotta tramite le voci dei personaggi ragionanti collocano allora l'«imitazione di ragionamento» in uno spazio intermedio tra *res* e *verba*, tra materia ed elocuzione, in cui la “sentenza” è rappresentata stilisticamente dalla *dianoia* e filosoficamente dal campo probabilistico della *doxa*.⁴⁰ L'illusionismo sociale della dialogistica medio-cinquecentesca lascia il posto a un teatro delle voci filosofiche dove dietro alle maschere dei personaggi contemporanei, compresa quella autoriale e platonica del Forestiero Napolitano, si cela un sapere multiforme e tutto libresco, la cui traduzione in scrittura poetica serve da argine alla varietà e alla dispersione delle parole tra la moltitudine delle opinioni. E su queste si fonda l'imitazione di ragionamento ricercata da Tasso, non sul « [...] modo con cui un'opinione viene sostenuta [...] ma proprio le opinioni in quanto tali». ⁴¹ Nella diversità di intenti e scelte espressive, le opere dialogiche di Bruno e Tasso si collocano quindi al confine tra due diverse visioni del mondo che pure sorgevano dalla stessa temperie culturale, testimoniando la frattura tra ragione intellettuale e facoltà immaginativa, tra indagine razionale e ricerca discorsiva, dialogica, del vero. L'equilibrio che aveva permesso lo sviluppo del dialogo in volgare e il proliferare di modi, forme, stili con cui rappresentare e indagare la realtà è andato perduto: gli ultimi anni del Cinquecento possono allora, seguendo la definizione lotmaniana, definirsi asimmetrici perché tornano a dominare le forme pedagogiche e didascaliche del dialogo, le interlocuzioni gerarchicamente organizzate tra maestro e allievo.

Se la forma-dialogica si era affermata tra Quattro e Cinquecento come strumento dell'argomentazione probabile, in cui la persuasione era fondata anche sull'etopea di personaggi storici rappresentati scenicamente nell'atto di ra-

37. CAPUTO 2017, pp. 139-149.

38. Si ricordi il noto passo dei *Discorsi* in cui Tasso sostiene che il poeta è «facitore de l'imagini a guisa d'un parlante pittore, e in ciò simile al divino teologo, che forma l'imagini e comanda che si facciano», Tasso, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico* 1964, I, p. 89.

39. Cfr. RESIDORI 2002, pp. 93-108. Sullo scetticismo tassiano cfr. anche ROSSI 2007.

40. Cfr. GROSSER 1992.

41. BALDASSARRI 1970, pp. 5-46: 30.

gionare in ambientazioni realistiche, lo sviluppo delle nuove mnemotecniche e delle nuove prassi pedagogiche favorisce il ritorno al dualismo dell'interlocazione tra maestro e allievo, in cui si espone un sapere già dato in partenza. La rappresentazione dei caratteri, quando presente, è puramente accessoria, priva di intenti persuasivi, oppure tesa a rendere evidente le diverse opinioni dei personaggi.⁴² L'ambizione di riprodurre "in atto" il discorso retorico e il suo approssimarsi per verisimiglianza a quello scientifico non è più possibile né all'interno del dominio regolato della scrittura imitativa, poiché pertinente al dominio del falso e del finto, né all'interno del campo della scienza, che non ha bisogno della dimensione dialogica ma piuttosto di singole coscienze analitiche.⁴³ Già a partire dagli anni Settanta del XVI secolo il dialogo, come pratica collettiva, smette di essere uno strumento operativo di ricerca della conoscenza, facendosi argomento stesso della conversazione oppure replicandosi in quanto gioco e intrattenimento edificante della società di corte, come nella *Civil conversazione* di Guazzo (1574) o nel *Dialogo de' giuochi* di Bargagli (1572). D'altra parte, proprio per influenza delle prassi gesuitiche, la prosa scientifica del XVII secolo se ne riappropria come strumento di divulgazione presso il ceto colto ma non addetto ai lavori, come modalità espositiva dilettevole di un sistema epistemologico certo, avulso dai processi argomentativi tipici della retorica e dal libero incedere della conversazione. La forma-dialogo si dimostra, nella sua longeva fortuna tipografica, capace di ristrutturarsi assecondando le nuove esigenze retoriche, comunicative e auto-rappresentative della società di Antico Regime.

42. Il riferimento è chiaramente ai dialoghi galileiani, su cui cfr. ALTIERI BIAGI 2002 e SCIANATICO 2014.

43. Cfr. ONG 2005, p. 9: «Dialogue itself will drop more than ever out of dialectic. Persons, who alone speak, (and in whom alone knowledge and science exist), will be eclipsed insofar as the world is thought of as an assemblage of the sort of things which vision apprehends – objects or surfaces».

Verità e rappresentazione tra Torquato Tasso e Giordano Bruno

7.1. «*Quasi larve del vero*»: i dialoghi di Torquato Tasso

Della concezione tassiana del dialogo si è, in parte, già discusso nel capitolo dedicato alle teorizzazioni tardo-cinquecentesche, soprattutto riguardo alla codificazione dei generi imitativi alla luce dell'immissione della *Poetica* aristotelica nel sistema del classicismo. Sarà bene, tuttavia, riprendere qui alcune questioni di carattere teorico che si allacciano a problematiche ancora aperte nell'interpretazione dell'ampio *corpus* dialogico di Torquato Tasso, il quale, secondo la vulgata, si compone di venticinque testi.¹ Il libro dei dialoghi rappresenta, nella produzione dell'autore, un progetto vagheggiato ma mai veramente unificato sul piano editoriale durante la vita di Tasso, sviluppatosi su un arco di tempo particolarmente lungo le cui prime notizie risalgono al 1567.² Nel collocare i *Dialoghi* in una prospettiva storica bisogna tenere presente, oltre alla distribuzione diacronica e diatopica dei testi, la distinzione tra le caratteristiche delle singole tessere dialogiche, alcune sottoposte a revisioni anche radicali nel corso del tempo, i blocchi prodotti in sequenza e l'unitarietà di una raccolta che l'autore aveva prospettato intorno agli anni '90.

Che il dialogo rappresentasse una parte non marginale nel sistema poetico tassiano, soprattutto in vista del progetto di dare alle stampe un'*opera omnia*, si può infatti intuire dalla lettera inviata allo stampatore Giolito nel 1591, in

1. I dialoghi raccolti nell'edizione critica curata da Ezio Raimondi sono venticinque; com'è noto tuttavia il numero dei dialoghi varia a seconda che si consideri anche l'*Apologia* o il caso del *Della precedenza*, sui cui cfr. GIGANTE 2007, p. 223. Da segnalare, inoltre, la prossima pubblicazione per la collana «I classici della letteratura europea» Bompiani di un'edizione integrale commentata dei *Dialoghi* tassiani: un progetto coordinato da Uberto Motta, Giacomo Vagni e Federica Alziati presso l'Università di Friburgo. Cfr. intanto gli studi raccolti dagli stessi curatori in *Tra apologia e inchiesta* 2024.

2. Il riferimento è alla lettera n. 6, datata al 1567, in cui Tasso aggiornava il cugino Ercole sugli ultimi lavori: «Sono arrivato al sesto canto del Gottifredo, ed ho fatti alcuni dialoghi ed orazioni; ma non in istilo così familiare e plebeio com'è quello di questa lettera; nè anco così boccacchievole come piace ad alcuni, ed a me non piacque mai». Le lettere si citano con l'abbreviazione *Lett.* e la relativa numerazione dall'edizione Tasso, *Lettere* 1852-1855.

cui Tasso illustrava il piano editoriale che prevedeva, oltre al poema che «non vuole compagnia», la stampa in libri distinti di versi e prose, secondo questa divisione: «Nel primo volume de le poesie vorrei che si pubblicassero gli Amori; nel secondo, le Laudi e gli Encomi de' principi e de le donne illustri; nel terzo, le cose sacre, o almeno in laude de' prelati. Le prose dovrebbero esser distinte ne' Dialoghi, ne' Discorsi, e ne le Lettere».³ Ciò che si può rilevare da questa testimonianza epistolare è l'ambizione tassiana a coprire l'intero spettro dei generi poetici e oratori, la cui sommità è rappresentata dal poema epico e si dirama poi attraverso le tripartizioni della lirica (Amori, Encomi dei principi e delle donne illustri, 'cose sacre') e delle prose con i diversi equilibri tra riflessione teorica e presenza di un gradiente imitativo. Questi due elementi trovano una compiuta commistione nei *Dialoghi*, definiti nel trattato *Dell'arte del dialogo*, sulla scorta della lezione sigoniana, «imitazione di una disputa dialettica».⁴ Il disputare attorno a una questione, finita o infinita, offre al testo dialogico la materia "nuda" e il fine a cui tende la raffigurazione, che in questo caso non riguarderà l'azione, come nella tragedia, ma il ragionamento.⁵ Della liceità poetica dell'imitazione di ragionamento si è già discusso in precedenza, ma è utile soffermarsi ancora su alcuni aspetti e, in particolare, sugli strumenti stilistici con cui il poeta deve costruire tale imitazione, ovvero la "sentenza" e il "costume", e sul loro rapporto con l'aspetto elocutivo della prosa. Le parti che cooperano alla realizzazione di un dialogo, secondo quanto esposto da Tasso nel trattato del 1585, sono quattro:

quale è la favola nel poema, tale è nel dialogo la quistione; e dico la sua forma e quasi l'anima. [...] E nel dialogo sono, oltre di ciò, l'altre parti, cioè è la sentenza e 'l costume e l'elocuzione.⁶

3. *Lett.*, 1335, a Giovanni Giolito, Di Mantova, il 6 di maggio del 1591.

4. Tasso, *Dell'arte del dialogo* 1988, p. 48, 19.

5. Se Tasso ribadisce, nel trattato sul dialogo, che un testo dialogico può riguardare qualsiasi tipo di tematica artistica o scientifica, in una lettera a Filippo Spinelli si trova la testimonianza della centralità della *quaestio* nel distinguere una modalità dialogica da una narrativa nel trattare una materia: «Non le mando il dialogo, perch' il soggetto d'ogni dialogo dovrebbe esser qualche questione disputata; e ne l'argomento che mi lasciò scritto, è una semplice narrazione, la qual non si potrebbe ridurre in questa forma di componimento: ma de le cose dettemi da Vostra Signoria si potrà far dialogo, se le piacerà. Forse ella porta contraria opinione, che basti al dialogo un ragionamento vicendevoles, senza contesa o diversità di pareri [...]», *Lett.*, 944.

6. Si tratta delle stesse quattro parti qualitative che formano il poema: «Ha il poema epico le sue parti, come ogn'altra cosa che sia tutta; e quattro sono senza dubbio quelle che chiamano di qualità: la favola, la quale è definita da Aristotele imitazione dell'azione, e per lei massimamente di coloro che fanno l'azione; questa è da lui chiamata principio

Il complesso equilibrio tra stile ed elocuzione viene sondato in maniera originale dall'autore fin dalle prime riflessioni teoriche della *Lezione intorno al sonetto Questa vita mortal di monsignor Della Casa* e dei *Discorsi dell'arte poetica* ed è stato approfonditamente indagato, in merito al poema eroico, dagli studi di Ezio Raimondi e Hermann Grosser.⁷ Anche nell'ambito della teoria e della pratica dialogica tale rapporto svolge una funzione fondamentale, che permette forse di individuare con maggiore chiarezza l'oggetto imitativo della forma-dialogo utilizzata da Tasso, secondo alcuni studiosi non riducibile al solo ritratto divulgativo di un'erudita conversazione cortigiana.⁸ L'imitazione del pensiero, la sentenza, e la seguente espressione verbale condotta tramite le voci dei personaggi ragionanti, il costume, rappresentano un passaggio intermedio tra materia ed elocuzione, tra *res* e *verba*. Questo snodo si configura, appunto, nei parametri dello stile, il quale non coincide con l'*elocutio* ma, per Tasso, è «quel composto che risulta da' concetti e dalle voci», risultato delle «immagini delle cose», secondo la definizione aristotelica del concetto, e delle parole che a loro volta sono «immagini delle immagini», perché conformate ai concetti.⁹ Questa tripartizione tra cose, concetti e parole, rende l'elocuzione dipendente dalla sentenza, in un ragionamento che tende quindi a riportare al primo posto i procedimenti dell'*inventio* su quelli elocutivi e a promuovere un'eloquenza non formalistica, ma fondata sulla sapienza e sulla creatività del poeta.¹⁰

ed anima del poema; la seconda parte è il costume de le persone introdotte ne la favola; la terza, la sentenza; l'ultima è l'elocuzione», Tasso, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico* 1964, p. 74.

7. Cfr. RAIMONDI 1980 e GROSSER 1992.

8. Ezio Raimondi tendeva ad ascrivere la produzione dialogica tassiana alla divulgazione della cultura di corte, cfr. RAIMONDI, *La prigionia della letteratura*, introduzione a Tasso, *Dialoghi* 1998; tuttavia, secondo Franco Pignatti, i dialoghi richiedono «una collocazione più problematica». Allo stesso modo Guido Baldassarri ha esposto alcuni dubbi sull'effettiva vocazione divulgativa della dialogistica tassiana; cfr. BALDASSARRI 1970, pp. 17-23. Interpretazioni complessive dei *Dialoghi* tassiani nell'ambito di una storia del genere si trovano in COX 2008, pp. 84-113 e PRANDI 1999, pp. 288-315.

9. Tasso, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico* 1964, pp. 40-49; su questo passaggio cfr. GROSSER 1992, pp. 178-179.

10. *Ivi*, p. 184: «La priorità in sede teorica dell'*inventio* sull'*elocutio*, dei concetti sulle parole significa, in prospettiva storico-culturale, da un lato porre un argine allo sviluppo manieristico dell'elocuzione, del formalismo fine a se stesso [...] dall'altro potrebbe costituire anche una sorta di premessa [...] agli sviluppi secenteschi barocchi, quando l'exasperata attenzione al concetto porterà questo termine a mutare significato, rispetto a quello della retorica tradizionale con cui è assunto dal Tasso, e la meraviglia a divenire il fine di ogni poesia».

Tornando al dialogo, l'imitazione del ragionamento prende dai diversi tipi di disputa la modalità con cui viene trattata e disposta la materia,¹¹ ma, allo stesso modo del poema eroico, trae la sua sostanza stilistica dal costume e dalla sentenza degli interlocutori. I costumi equivalgono agli «abiti morali» del personaggio e la sentenza rappresenta gli «abiti dell'intelletto», sia in quanto *dianoia* (“discorso”), sia in quanto *gnome* (“sentenza”), come Tasso specifica nel terzo libro dei *Discorsi del poema eroico*:

La terza parte di qualità è la sentenza. Ma ne' costumi si dimostrar più tosto gli abiti morali; ne la sentenza quelli de l'intelletto e la prudenza particolarmente, la quale è una de le virtù intellettuali. Sentenza chiamo in questo luogo quella che da Aristotele ne la Poetica è detta dianoa, di cui son parti il dimostrar, il solvere, il mover gli affetti (come sono la misericordia, l'ira, il timore), l'aggrandire e il diminuire, o il farci conoscer la grandezza e la picciolezza de le cose. [...] E quantunque questa parte, che da' Greci è detta dianoa, non sia quella che nel secondo de la Retorica d'Aristotele è chiamata gnome, nondimeno l'uso de la gnome (che ne la nostra lingua si dice similmente *sentenza*) s'appartiene a questa parte che si disse dianoa: perché, essendo officio della dianoa (che noi possiam chiamar con altro nome *discorso*) il provare e il dimostrare e 'l solvere e' l confutare, facendo tai cose usa la gnome, cioè la sentenza. Questa è definita da Aristotele nel secondo de la Retorica una enunziatione o vero un parlare de le cose universali: non però di tutte, ma di quelle solamente ch'appartengono a l'azione; e deono essere elette o rifiutate; e suole alcuna volta esser principio de l'entimema, alcuna conclusione, alcuna tutto l'entimema. Laonde è tale verso l'entimema, quale la definizione per rispetto del sillogismo [...].¹²

Ciò che nella *Poetica* è descritta come “dianoia” non può, secondo il brano appena citato dei *Discorsi*, essere del tutto scissa dalla componente retorica della “gnome”, identificata parzialmente o totalmente con il procedimento dell'entimema. La sentenza assume per questo motivo un rilievo particolare nel ragionamento probabilistico proprio del dialogo, in cui l'imitazione delle opinioni

11. Su questo punto è interessante notare la differenza che Tasso, nel *Dell'arte del dialogo*, pone tra “dialogo” come imitazione di ragionamento e “dialogo dialettico” come imitazione della disputa, tanto da poter poi riferirsi ai diversi personaggi come “ragionanti” o “disputanti” a seconda della tipologia interlocutoria messa in atto: «Ma perché, come abiam detto, il dialogo è imitazione del ragionamento, e 'l dialogo dialettico imitazione della disputa, è necessario ch'i ragionanti e i disputanti abbiano qualche opinione delle cose disputate e qualche costume, il qual si manifesta alcuna volta nel disputare; [...]» p. 54, 28.

12. Tasso, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico* 1964, III, p. 153.

tende a confluire più negli abiti intellettuali degli interlocutori che in quelli morali, essendo la mimesi dialogica incentrata proprio sui «contenuti immateriali del pensiero» e non sulle azioni, come ha osservato Franco Pignatti.¹³ Tale configurazione pone un problema interpretativo riguardo l'uso strumentale degli interlocutori e, di conseguenza, mette in dubbio anche l'effettiva vocazione dialogica degli opuscoli tassiani. Secondo una nota tesi di Guido Baldassarri, «la ricerca tassiana del costume verte in modo particolare proprio sulle opinioni, sui ragionamenti dei vari dialoganti. Non il modo con cui un'opinione viene sostenuta [...] ma proprio le opinioni in quanto tali».¹⁴ Sebbene lo studioso non sia d'accordo nel ridurre la giustificazione dei dialoghi a una pervasiva «volontà dello stile», come ha sostenuto invece Ezio Raimondi, l'identificazione della sentenza con la mimesi della dianoia e della gnome sembra suggerire che lo stile prevalga nella costruzione dei caratteri proprio nel senso di quella funzione intermedia tra materia ed elocuzione del “concetto” illustrata da Grosser.¹⁵ Lo stile viene, in altre parole, programmaticamente incentrato sui contenuti piuttosto che sulla forma, subordinando l'*elocutio* all'invenzione, le parole non alle *res* ma alla sentenza. Se i costumi degli interlocutori sono solo accennati e l'*ethopoiia* ricercata da Tasso è rivolta alla rappresentazione delle opinioni piuttosto che dei caratteri, andrà allora individuato nell'opinione, e in particolare nell'«altrui opinione», il mezzo retorico e l'oggetto dell'imitazione dialogica, il “modo di ragionare” e le “cose ragionate”, con cui Tasso pone in maniera nuova e problematica il nesso tra imitazione e *decorum* nella forma-dialogo.¹⁶

Da questo punto di vista, a dispetto dell'impostazione sigoniana del trattato sull'arte del dialogo, la via seguita da Tasso nella concreta realizzazione dei personaggi sembra piuttosto simile a quella speroniana, in cui anche nella rappresentazione dell'*ethos* di specifici individui si può individuare quello di figure sociali e culturali tramite cui mettere in scena il “teatro” del pensiero. Questa strategia permette l'emergere delle opinioni rispetto ai caratteri, accordando una maggiore rilevanza ai contenuti di pensiero rispetto all'organizzazione formale del dialogo. Quanto a Speroni, si è già fatto riferimento al passaggio

13. PIGNATTI 1999, p. 266.

14. BALDASSARRI 1970, p. 30. Sulla costruzione degli interlocutori nei dialoghi di Tasso cfr. anche PATERNOSTER 2001; VAGNI 2019; cfr. anche COX 1989, pp. 3-100, sulle cui riflessioni si tornerà a breve.

15. RAIMONDI 1994, p. 247 e GROSSER 1992, pp. 166 e sgg.

16. Cfr. quanto Tasso sosteneva, in modo simile alla postura speroniana, nell'*incipit* del *Discorso* sopra le virtù femminili: «[...] perché mia intenzione non è formar la perfetta idea della reina in quella guisa che del re formò Senofonte, ma più tosto sopra l'altrui opinioni filosofare; paucis nondimeno, come piacque a Neottolomeo, e la mia propria sentenza in mezzo recare», Tasso, *Discorso della virtù femminile e donnesca* 1997, p. 53.

dell'*Apologia* in cui, riguardo alla produzione amorosa, l'autore affermava di aver scritto le battute del dialogo senza assegnare né un luogo specifico alla conversazione né dei nomi agli interlocutori, i quali sarebbero stati caratterizzati solo in seguito.¹⁷ Eppure sono proprio le identità perfettamente riconoscibili dei personaggi a configurare l'alto grado di illusionismo "sociale" e la teatralità di quei dialoghi, nel rispetto di una coerenza tra linguaggio e tipo di personaggio messo in scena indicata in particolare da Alessandro Piccolomini nelle *Annotazioni*.¹⁸ Nella produzione tassiana, seppure con fini diversi, sembra imporsi la stessa dinamica della caratterizzazione *a posteriori* di cui parla Speroni, in cui l'aspetto più importante è lasciar emergere, di volte in volta, l'insieme delle opinioni che gravitano attorno a un determinato soggetto, presupponendo un'implicita «sostituibilità delle "persone"». ¹⁹ Se i protagonisti dei dialoghi tassiani sono per la gran parte figure storiche e contemporanee ben identificabili e appartenenti all'ambiente sociale dell'autore, bisognerà quindi distinguere un piano esterno della raffigurazione dei personaggi, che senz'altro risponde a motivi biografici, encomiastici e auto-apologetici, da un piano interno che pone in relazione la storicità degli interlocutori con l'apparato inventivo, retorico e linguistico a disposizione del poeta per plasmare l'argomentazione.

Questo concede a Tasso un margine di libertà rispetto alla costruzione dei caratteri e alla trattazione delle *opiniones* antiche e moderne di cui si serve per

17. Cfr. Speroni, *Apologia dei dialogi*, p. 692: «E allo 'ncontro furono opre de l'ozio mio non feste o balli, non carte e dadi, con l'altra turba infelice che suole ir dietro a sì fatta schiera, ma li dialogi dell'amore; e questi allora senza alcun luogo determinato e senza i nomi delle persone che vi sono ora introdotte».

18. È necessario, ancora una volta, guardare alla teoria poetica di Piccolomini, che distingue dialogo e commedia non tanto per il "modo" della rappresentazione quanto per l'"oggetto" dell'imitazione sul piano linguistico, cioè relativamente al *decorum* dei personaggi: «Chiamerà una persona civile le carni d'una bianca donna, carni d'alabastro, o ver d'avorio; dove ch'un rozo contadino, o un vil pastore, le chiamerà carni di ricotta, o di cacio, o di calcina», Piccolomini, *Annotazioni*, p. 323. Su questo tema si veda ALFANO 2001a, p. 87: «La riflessione attorno al dialogo e alla commedia tende così a giustificare la commistione di modelli: nell'opposizione alle tesi del Castelvetro era preminente la ricerca di una coerenza tra l'antica frequentazione letteraria e l'impegno distaccato della formalizzazione teorica, individuando quella necessaria continuità per mezzo di un modello in cui il verosimile diveniva come il modulatore immaginario dell'opinione. Per una significativa circolarità degli argomenti, l'opinione, in quanto fondamento del verosimile, doveva a sua volta avere una decisiva influenza sul sistema della finzione, non solo stabilendo i criteri della credibilità e del *decorum*, ma configurandone la struttura ideologica: intreccio di forma e ideologia, dunque, non nel senso di duplicazione e rispecchiamento ma di analogia tra modi di organizzazione del reale».

19. Su questo punto sarebbero necessarie ulteriori indagini anche alla luce delle dinamiche redazionali dei singoli testi, ma cfr. intanto ancora BALDASSARRI 1970, p. 30.

costruire l'edificio "logico" del ragionamento. L'autore sembra seguire una doppia strategia: in sede teorica sostiene che nei dialoghi «la verità ci abbia tanta parte, quanto basta per non escludere ogni convenevolezza de' ragionatori», deresponsabilizzandosi e affermando l'autonomia delle opinioni esposte in ragione della forma letteraria;²⁰ nei testi, però, l'andamento aporetico e dispersivo dell'argomentazione, nonostante la generale predominanza delle tesi sostenute dal Forestiero Napoletano, suggerisce che il «confronto di opinioni è solo una tappa verso la riunificazione del sapere», la quale non può essere compiuta che in modo parziale nella prosa poetica del dialogo.²¹ Del resto, la legittimità dell'uso filosofico dell'opinione, per Tasso, non sta tanto nel reperimento della verità quanto nella stessa finzione del ragionamento, come l'autore scrive nella dedicatoria al dialogo sulla poesia toscana:

Ma pur fra tutti gli altri modi estimo questo, usato nel dialogo, il più dilettevole e 'l meno odioso; perç'altri non v'insegna il vero con autorità di maestro, ma il ricerca a guisa di compagno; e ricercandolo per sì fatta maniera, è più grato il ritrovarlo. E come i cacciatori mangiano più volentieri la preda ne la quale ebber parte de la fatica; così quelli ch'insieme investigaron la verità, partecipano con maggior diletto de la commune laude: e gli altri leggono ed ascoltano più volentieri una amichevole contesa d'ingegni e d'opinioni; [...].²²

Si possono spiegare in quest'ottica anche quei casi in cui Tasso realizza dei «dialoghi impossibili», come sono stati definiti, mescolando personaggi ancora in vita e personaggi defunti, o adducendo in un ragionamento cronotopicamente collocato interlocutori che non avrebbero potuto trovarsi in quel luogo e in quel tempo, o ancora i casi in cui dietro la maschera del personaggio si cela in realtà una stilizzazione ironica di un certo atteggiamento filosofico o di un determinato ceto intellettuale.²³ Sotto le maglie di una struttura che tende a imitare ora l'assetto della *disputatio*, ora il dialogo socratico tramite la presenza di due-tre interlocutori principali, l'apparato dossografico non viene usato da Tasso né per l'affermazione di una verità ideale, come nel modello platonico, né come gioco retorico teso a proporre una raffigurazione mondana del discorso filosofico, come accadeva nelle operette speroniane degli anni '30. I

20. Tasso, *Le prose diverse 1875, Risposta alla lettera di B. de' Rossi, Accadeemico della Crusca, in difesa del suo dialogo del Piacere honesto*, vol. II, p. 408.

21. BAFFETTI 2008, p. 198.

22. Tasso, *Dialoghi 1998, La Cavaletta ovvero de la poesia toscana*, p. 613.

23. L'espressione «dialoghi impossibili» è tratta da CAPUTO 2017.

Dialoghi fanno della dispersione della verità tra la moltitudine delle opinioni, della perdita del legame diretto fra le parole e le cose, la loro cifra stilistica e la loro postura filosofica.²⁴

Se le parole sono «immagini delle immagini», ovvero immagini dei concetti già a loro volta immagini delle cose, la *doxa* dialogica incarnata dagli interlocutori è un'immagine di terzo grado, «imitazione di ragionamento», appunto. Su questo aspetto si consuma la netta separazione tra la retorica utilizzata nei dialoghi tassiani e in quelli speroniani, come Virginia Cox ha accuratamente ricostruito mettendo a confronto il *Dialogo della retorica* con il *Nifo ovvero del piacere*, due testi meta-dialogici che forniscono importanti informazioni sul rapporto tra argomentazione e rappresentazione degli interlocutori. Nel dialogo speroniano, il personaggio di Brocardo nega alla retorica la possibilità di veicolare una qualsiasi verità, spostando l'attenzione sui piaceri dell'elocuzione come mezzo di persuasione dell'uditorio: «pleasure, from its instrumental role in rhetoric – as the sugar on the pill of instruction, or the oil on the wheels of movement – suddenly moves centre-stage as the sole remaining function of the art».²⁵ Come si è visto nei capitoli precedenti, il dialogo stesso, secondo Speroni, non poteva che essere espressione diretta e messa in pratica di tale retorica disimpegnata, in cui della scienza non rimaneva che un simulacro, un ritratto. Il *Nifo* tassiano, facendo leva sulla reputazione filosofica di Agostino Nifo, propone invece una strada diversa, tendente all'ideale riunificazione di eloquenza e sapere. La discussione tra il filosofo aristotelico e il giovane Cesare Gonzaga prende le mosse, su modello del Fedro platonico, dalla lettura di due orazioni di Vincenzo Martelli e Bernardo Tasso per discutere in che modo il cortigiano possa rivolgersi in modo retoricamente corretto al cospetto del principe e della corte. Tanto i due interlocutori presenti sulla scena quanto le due figure esterne, a cui viene data voce con la lettura delle orazioni, sono fortemente manipolate dal punto di vista storico e letterario: innanzitutto il dialogo, che nella sua prima redazione era intitolato *Il Gonzaga*, è ambientato nel 1547, quando Agostino Nifo era deceduto già da tempo e il suo interlocutore avrebbe avuto meno di dieci anni; i discorsi di Martelli e del Tasso padre, inoltre, vengono volutamente distorti rispetto ai testi reali per far emergere

24. ROSSI 2007: «Fine dello scrittore non è l'elaborazione o la difesa di un originale sistema di pensiero, né tantomeno la ricerca della verità, ma la scelta della strategia retorica e dialettica più adeguata alla funzione che il testo deve adempiere nel suo contesto di lettura. Questo determina la massima disponibilità al riuso letterario dei più vari materiali provenienti dalla tradizione, senza problemi di coerenza sistematica: è la retorica ad autorizzare quello che la logica rifiuta, cioè la compresenza di tessere concettuali diverse e inconciliabili».

25. COX 1989, p. 90.

le due diverse moralità dei personaggi, il primo incarnante la cinica ricerca dell'“utile”, il secondo la virtù dell'onestà. Il trattamento dei personaggi non è rivolto solamente a una ridefinizione del rapporto tra storicità e invenzione dei caratteri, ma segnala anche, come ha osservato Virginia Cox, il modo in cui si esplica la dialettica all'interno del dialogo stesso:

The process of characterization in the Nifo works in two directions. The interlocutors are characterized and their political stances defined, as in any dialogue, by the modes of argumentation they choose to employ and the strategy with which they present their arguments. At the same time, however, the character of the interlocutors, and the dramatic context of the dialogue as a whole, is used as a means of « characterizing » the argumentation of the dialogue, and assessing its dialectical effectiveness and social acceptability.²⁶

Tutta l'argomentazione del Nifo personaggio è tesa, infatti, ad affermare la legittimità dell'elemento piacevole nell'insegnamento e nell'apprendimento della scienza, secondo un principio che supera anche il confronto tra i due tipi di orazione, liquidato infine con una battuta, ricorrente nelle strategie dell'accordo dei dialoghi tassiani, che indirizza la questione verso una diversa verità: «A.N. Amico è l'uno e l'altro, ma più la verità, la qual vorrei che dal principe fosse ben conosciuta».²⁷ Assistiamo quindi a una messa in pratica del tipo di retorica sostenuta dal personaggio Nifo, con una sostanziale differenza, rispetto al *Della retorica* speroniano, nella collocazione gnoseologica della forma-dialogo: se per Speroni l'imitazione dialogica si limita a fornire il “ritratto” della scienza e non costituisce di per sé il raggiungimento del sapere, per Tasso gli strumenti inventivi della poesia presenti nel dialogo possono effettivamente veicolare un messaggio veritativo all'interno di una concezione ancora fortemente ancorata all'arte del discorso. Va sottolineato, tuttavia, come questo venga poi distinto nettamente rispetto all'ambito dell'intelletto e della scienza, che nel pensiero tassiano assumono un valore esclusivamente teologico.²⁸ Nonostante Tasso

26. *Ivi*, p. 12.

27. Tasso, *Dialoghi* 1998, *Il Nifo ovvero del piacere*, p. 222, 190; *Il Cataneo ovvero de gli idoli*, p. 710, 77: «F. N. Direm dunque: amico il Caro, amico il Castelvetro, ma più amica la verità».

28. Cfr. BALDASSARRI 1970, pp. 32-34, dove lo studioso sottolinea che in diversi dialoghi, e in particolare nel gruppo “napoletano”, la conclusione tenda ad assumere il carattere di un inno che sposta la discussione sul piano della scienza: «[...] siffatti inni conclusivi – più o meno adeguatamente preparati dalle vicende della discussione precedente – segnano un superamento quasi *ex machina* delle aporie in cui il ragionamento dialettico pareva essersi invischiato», in questo modo «l'argomento della discussione viene sollevato dal piano dell'opinione a quello della scienza, cioè al piano teologico, in cui le aporie scompaiono e la stessa discussione dialettica diviene impossibile».

affermi a più riprese la portata veritativa della parola poetica, soprattutto nella tarda produzione teorica, i *Dialoghi* restano principalmente il luogo di una frammentazione del sapere tra parole, sentenze, opinioni: il carattere aporetico ed erudito di tanti degli opuscoli tassiani non si spiega, in questo senso, con un'incapacità di sintesi filosofica dell'autore, ma piuttosto rende necessario riconoscere una sofferta consapevolezza scettica della ragione umana: fallisce, in altre parole, l'idea che la realtà possa essere decifrata.²⁹ Questa prospettiva emerge in modo evidente nel *Malpiglio secondo ovvero de la moltitudine*, «un dialogo che intende demolire senza possibilità di appello la fiducia neoplatonica nella possibilità di risalire a una conoscenza unitaria del reale».³⁰ L'ambizione verso la *reductio ad un unum*, pur costituendo il limite a cui tende l'intera opera tassiana, non può darsi nella forma del dialogo perché il pensiero e l'opinione sono vocati ontologicamente alla molteplicità.³¹ Il *Malpiglio secondo* si apre con la celebre sequenza narrativa che descrive lo studiolo di Vincenzo Malpiglio, impreziosito dalla presenza di libri, quadri, mappamondi, cristalli, strumenti musicali e astrologici di cui il Forestiero loda l'ordine, oltre che «la vaghezza». Questa immagine iniziale serve a ribaltare il *topos* del filosofo solitario che fugge la moltitudine della vita civile nella stanza più alta e isolata di un palazzo che si trova, per contrasto, nel pieno centro del commercio cittadino.³² Secondo il Forestiero però, un luogo simile è comunque affollato dalle voci di oratori, storici, poeti e filosofi e dunque poco adatto alla ricerca della solitudine, tanto più che nell'animo stesso, insieme alle passioni, albergano «una moltitudine di sensi interiori e d'immaginazioni».³³ Inutile opporsi a questo tipo di turbamenti: unico riparo, «tempio e assilo», sembra essere quello delle scienze.³⁴ Su que-

29. Sulla tradizione scettica nel pensiero moderno cfr. CASSIRER 1952, pp. 200-229 e POPKIN 2000. Se la tradizione scettica francese è stata ampiamente indagata, soprattutto per quanto riguarda la figura di Montaigne, ancora poco è stato fatto sul versante italiano. Questo giocherebbe invece, secondo lo stesso Richard Popkin, un ruolo importante nella riscoperta degli scettici antichi. La massiccia diffusione delle forme-dialogo e il riemergere dell'opinione come strumento di argomentazione sembra del resto confermare questo dato, che opporrebbe ai metodi degli *studia* una filosofia morale strutturata in modo gnosologico, caricata cioè di una tensione conoscitiva.

30. ROSSI 2007; cfr. anche RESIDORI 2002.

31. Cfr. ZATTI 1983, pp. 9-44. A proposito dei dialoghi tassiani, sul tema dell'uniformità e della molteplicità, cfr. PRANDI 1999, p. 310.

32. Lo studio si trova «ne la più alta parte de la casa, posta ne la più frequentata de la città» e vi si accede «per una lunga scala», *Il Malpiglio secondo ovvero del fuggir la moltitudine*, p. 569, 2.

33. *Ivi*, p. 572, 10.

34. Cfr. *Il Malpiglio secondo*, p. 574, 17: «F.N. Dunque oltre la moltitudine de' sensi interiori e quella de l'immaginazioni e de gli affetti rinchiudiamo in noi quella de l'opinioni».

sto punto il Forestiero Napoletano sostiene due tesi opposte tra l'inizio e la fine della discussione. Il tempio del sapere scientifico è dapprima definito un «buon ricovero» dalla contraddittorietà:

perché, quantunque i sensi a' sensi siano contrari, e le passioni a le passioni e l'imaginazioni a l'imaginazioni e l'opinioni, che di là dipendono, a l'opinioni, nondimeno fra le scienze non dee esser contrarietà, come si crede per molti filosofi. Laonde è un certo numero de le scienze e si posson legare con un legame, il quale è più saldo e di maggior prezzo che non son le catene di diamante.³⁵

Anche le scienze e la filosofia, tuttavia, non riescono a sfuggire alla moltitudine, e il richiamo alla catena adamantina che lega fra loro tutte le scienze è un punto di vista che il Forestiero Napoletano assume con il solo scopo di fornire, ironicamente, la dimostrazione che tale unitarietà è invece illusoria. Dopo aver passato in rassegna numerosi punti contraddittori tra diverse visioni filosofiche, il Forestiero giunge alla conclusione che il moltiplicarsi e l'avvicinarsi nel tempo delle opinioni umane hanno reso le scienze un porto meno tranquillo di quanto ci si aspetterebbe:

F.N. Noi dicemmo nel principio che gli affetti son contrari a gli affetti, l'imaginazioni a l'imaginazioni, l'opinioni a l'opinioni; ma fra le scienze non è contrarietà, perché la scienza inferiore serve a la superiore, quasi ministra, e piglia da lei i principi: nondimeno, volendo ripararci in questo porto, abbiam ritrovata una gran moltitudine d'opinioni ch' il rendono men tranquillo.

G.M. Abbiam senza fallo.

F.N. Nel seno adunque de la filosofia non possiam fuggire la moltitudine.³⁶

Le riflessioni contenute nel *Malpiglio secondo*, redatto tra il 1583 e 1585, sembrano insomma non lasciare vie di fuga da uno scetticismo dilagante che invade ogni possibilità cognitiva. L'argomentazione probabile offerta dalla prosa dialogica si staglia allora in questo panorama come ultima possibilità espressiva di una filosofia basata sulla capacità inventiva e retorica del Tasso poeta e dialettico che, in opposizione alla condizione di solitudine e isolamento del carcere ferrarese, riesce a tenere insieme, nel sistema dell'imitazione dianoetica, una fitta rete di interlocutori fittizi e destinatari reali, di *opiniones* antiche e coeve, di autori e *auctoritates*. Si dovrebbe quindi distinguere un Tasso

35. *Ivi*, p. 575, 18.

36. *Ivi*, p. 606, 112.

filosofo, consapevole della fragilità della catena adamantina delle scienze, dal Tasso poeta e teologo che rivendica invece un posto di prima rilevanza per la parola poetica, capace di proiettarsi al di là dei limiti della ragione raggiungendo le sfere del divino tramite una sapienza eloquente. Si tratta di due posizioni apparentemente inconciliabili, a cui in realtà sottende l'ambizione tassiana di porsi come fondatore di una nuova poetica incarnando, «quasi nuovo Socrate», tanto Dante quanto Platone.³⁷ In questo discorso è certo necessario tenere conto anche delle finalità immediatamente pratiche di tale atteggiamento, volto in primo luogo a promuovere il ruolo civile del poeta di corte rispetto ai filosofi di professione, ma allo stesso tempo vi si possono riconoscere, andando oltre la spessa cortina dell'erudizione, i sintomi dei profondi mutamenti nella cultura del classicismo di fine secolo, che si manifestano nei paradigmi filosofici, retorici e poetici oltre che in quelli religiosi e controriformistici. Non si intende, con questo, riproporre il mito romantico del Tasso furioso: l'autore mette in scena la moltitudine delle opinioni antiche e contemporanee anche con il fine di intervenire attivamente su molti temi 'caldi' della cultura tardo-cinquecentesca, «realizzando per accumulazione un prontuario di etica moderna».³⁸ Sono infatti proprio quegli spazi privilegiati della "civil conversazione" da cui lui stesso è escluso a essere riprodotti, seppur in sordina, nei dialoghi: corti, salotti privati, giardini, biblioteche. Al di là dell'impianto quasi monologico su cui si strutturano quasi tutti i testi, è anche negli elementi squisitamente letterari tipici della forma-dialogo che vanno rintracciate le tessere dell'argomentazione, che procede grazie al principio dell'evidenza modellato sull'esempio platonico: «dovendo lo scrittore del dialogo assomigliare i poeti nell'espressione e nel por le cose innanzi a gli occhi, Platone meglio di ciascuno ce le fa vedere; [...] E la chiarezza, ch'evidenza è chiamata da' Latini, nasce da la cura usata nel parlare [...]».³⁹

L'*ornatus* dialogico coincide spesso con gli elementi cronotopici e gli oggetti collocati sulla scena: questi hanno lo scopo di contribuire a rinforzare l'"evidenza" della narrazione e a comporre il quadro del ragionamento. Si pensi ancora ai libri ordinatamente disposti nello studio di Vincenzo Malpiglio, che non

37. Cfr. *Let.*, 129, *A' Seggi ed al popolo napolitano Torquato Tasso, figliuolo di Bernardo Tasso e di Porzia Rossi* e BALDASSARRI 1999, p. 374.

38. RUSSO 2002, p. 11; sulla tradizione della scrittura moralistica nell'Italia di antico regime, su cui si tornerà in seguito, cfr. anche QUONDAM 2010.

39. Tasso, *Dell'arte del dialogo* 1988, pp. 59-60, 35-36. Il precetto dell'evidenza è spesso richiamato dagli interlocutori dei dialoghi, come nel *Malpiglio secondo*: «G.M. Voi ragionando mi fate quasi vedere quel ch'io ascolto», (p. 606, 112), oppure nel *Costante* «A.C. Maraviglioso avvenimento avete narrato, e con maravigliose parole postomi quasi avanti gli occhi Cesare e Cinna, e vi lamentate di non aver memoria», (p. 786, 73).

sono solo un elemento accessorio ma hanno un forte valore evocativo rispetto al tema poi sviluppato nel dialogo, costituendo il perno attorno cui si sviluppa il ragionamento. Ancora un libro avvia la discussione sulla clemenza tra Antonino Costante e Torquato Tasso nel *Costante*, ma in questo caso si tratta di un libro chiuso che permette l'autoritratto tipicamente malinconico dell'autore:

Io era per molte occupazioni sollecito e per varie sollecitudini occupato, quando, sopraggiungendomi quasi a l'improvviso il signor Antonino Costante, gentiluomo di belle lettere, mi vide con un libro chiuso davanti non in guisa d'uomo il quale sia intento a la contemplazione, ma quasi entrato in fiera e spiacevol maninconia, e mi disse: Non so se questa mia visita sarà importuna, portando alcuno impedimento al vostro studio.

T.T. Non è studio il mio, ma altro pensiero, come potrete comprendere dal libro serrato.⁴⁰

Allo stesso modo si apre il *Manso ovvero de l'amicizia*, in cui come nel *Malpiglio secondo* e nel *Costante* è l'immagine di un libro, i *Moralia* di Plutarco, a segnare il passaggio dal breve *incipit* narrativo al dialogo vero e proprio:

[...] Però, non dubitando io che le mie visite le fossero moleste soverchiamente, una tra l'altre volte il ritrovai con l'operette di Plutarco davanti e con uno intrinseco amico; e volendo io ritirarmi acciò ch'egli seguisse di leggere, egli mi disse:

Non vi partite, ché le cose lette non si possono meglio ritenere a memoria che di lor ragionando: e a me il vostro ragionamento sarà quasi una nuova lettura.

F.N.

E di che leggevate?⁴¹

Tornando ancora al *Nifo ovvero del piacere*, le due orazioni deliberative non solo convocano sulla scena i due personaggi di secondo grado, come accade per esempio nel *Cataneo ovvero de gli idoli* con i componenti di Annibal Caro e Pierre de Ronsard, ma si costituiscono nella loro materialità testuale perché lette da un libro che Cesare Gonzaga porta nascosto sotto il mantello all'inizio del dialogo. Si tratta di espedienti retorici e narrativi che funzionano, all'interno dell'apparente asetticità dei dialoghi tassiani, come punti di dilatazione prospettica rispetto alla scena principale del ragionamento. Per fare un ultimo

40. *Il Costante ovvero de la Clemenza*, p. 766, 1.

41. *Il Manso ovvero de l'amicizia*, pp. 842-43, 2-3.

esempio, la narrazione nel *Padre di famiglia* si sviluppa attorno a una *reportatio* di terzo grado, in cui il ragionamento viene recitato a partire da un “libretto” infine consegnato al forestiero affinché tenga a mente gli insegnamenti ricevuti:

Ma perch'io desidero che le cose delle quali ora ho ragionato ti si fermin nella mente in modo ch'in alcun tempo non tene debba dimenticare, io le ti darò scritte; perché, spesso rileggendole, possa non solo appararle, ma porle in opera eziandio, percioc'h'il fine degli ammaestramenti ch'appertengono alla vita dell'uomo è l'operazione. Questo fu il ragionamento di mio padre, il qual fu da lui raccolto in picciol libretto, letto da me e riletto tante volte che non vi dee parer maraviglia se così bene ciò che da lui mi fu detto ho saputo narrarvi.⁴²

Nei *Dialoghi* tassiani tutto è improntato a sottolineare l'eternità e la stilizzazione del sapere affidato alla scrittura, più che alla finta oralità dialogica. Il dialogo rappresenta un vero «teatro della memoria filosofica» fatto di carta e popolato dai libri di una enorme biblioteca virtuale.⁴³ Di questo si ha testimonianza “reale” anche nella continua e quasi disperata richiesta, da parte di Tasso, dei volumi da lui postillati e annotati in cui reperire brani, come scrive in una lettera a Rodolfo Gonzaga: «Laonde non sarebbe necessario ch'io li rileggersi di nuovo, ma potrei ritrovare nel margine molte cose necessarie per alcuni miei dialoghi».⁴⁴ I libri, in quanto apparato ipotestuale e dispositivo mnemotecnico, costituiscono la vera polifonia argomentativa della macchina dialogica tassiana, quasi sostituendo il ruolo strutturale degli elementi relativi all'ambientazione e alla costruzione dei caratteri tipico dei dialoghi rinascimentali.

Le due categorie morfologiche con cui abbiamo ripercorso la storia della forma-dialogo nel primo capitolo di questo lavoro, il dualismo e la molteplicità, convivono nei dialoghi tassiani in un equilibrio estremamente sofisticato. Da un lato la struttura a due, tre interlocutori, la presenza forte di un *princeps sermonis* che impedisce il realizzarsi di un vero scambio dialettico e il caratte-

42. *Il padre di famiglia*, p. 386, 172-173.

43. Cfr. A questo proposito PIGNATTI 2015, p. 21: «Au moment même où il semble reconnaître au dialogue littéraire la capacité d'effacer la perspective historique dans l'instantanéité de l'acte théâtral, Le Tasse théorise la potentialité emblématique de l'écriture et sa capacité d'immobiliser les valeurs et les savoirs, de les sauver de la dispersion typique de la communication orale. L'équilibre du Cortegiano, dans lequel l'écriture est *remedium* à la voracité du temps et conserve l'écho des voix des personnages, se développe dans une solution maniériste, où l'oralité dialogique se transforme en écriture et celle-ci n'est pas considérée comme transcription de la parole finalisée à la transmission mémorielle, mais comme une réalité qui dépasse la valeur référentielle du moyen linguistique et tend à acquérir en elle-même une signification».

44. *Lett.*, 647, a Rodolfo Gonzaga. Sulla biblioteca tassiana cfr. BALDASSARRI 2000.

re astratto del dialogo sembrano indirizzarsi verso gli esiti catechetici e insegnativi teorizzati quasi un secolo dopo da Sforza Pallavicino. La molteplicità tuttavia non scompare, ma viene incorporata nel gioco dell'avvicinarsi e della contraddittorietà delle opinioni, rielaborando il relativismo pluralista di stampo umanistico nella creazione di uno statuto squisitamente poetico della verità. Quella di Tasso, come emerge dallo studio stilistico della prosa dei *Dialoghi* condotto da Sergio Bozzola, è una «risoluzione ancipite: non è più possibile escludere la *veritas* dal dialogo, né d'altra parte vengono soffocate le diverse e non sempre concordi voci». ⁴⁵ Nell'esperienza tassiana si può leggere, dunque, il commiato a una cultura unitaria che, proprio in ragione della sua formalizzazione, favorì l'espansione dei linguaggi e delle procedure del classicismo volgare.

7.2. *I Dialoghi italiani di Giordano Bruno e «la multiforme rappresentazione di tutte cose»*

I *Dialoghi italiani* di Giordano Bruno rappresentano un *unicum* nel panorama della dialogistica in volgare del tardo Cinquecento. Esito del legame indissolubile tra filosofia e biografia dell'autore, i sei dialoghi pubblicati a Londra fra il 1584 e il 1585 offrono uno straordinario connubio di modelli, forme, stili. ⁴⁶ I dialoghi londinesi, tuttavia, non sono il primo confronto con il genere del filosofo nolano, che al momento della pubblicazione dei *Dialoghi* veniva, tra l'altro, dall'esperienza della commedia in volgare *Il Candelaio*. ⁴⁷ Già nel 1582 Bruno aveva pubblicato il *Cantus circaeus* a Parigi, opera in latino composta da due dialoghi. Il primo è articolato secondo il classico schema delle questioni in cui si alternano le domande dell'ancella Moeri e le risposte della maga Circe.

45. BOZZOLA 1997, 276.

46. Sul «rapporto organico» tra filosofia e autobiografia nei *Dialoghi* di Giordano Bruno si vedano, fra gli altri, CILIBERTO 7, 1997, pp. 175-190; PIRILLO 2003; TOMIZZA 2007, p. 255: «Ci troviamo innanzitutto di fronte ad un uomo dalla personalità complessa, con un'esperienza biografica e filosofica di particolare intensità dalla quale scaturisce la consapevolezza autobiografica del proprio destino eccezionale di filosofo e di "messaggero della Verità", in un intreccio consapevole, difficilmente districabile, di elementi biografici, autobiografici e speculativi che va precisandosi momento per momento nel farsi effettivo della vicenda personale e dell'indagine filosofica. In sintesi: filosofia ed autobiografia tendono quasi a confondersi saldandosi, di volta in volta, in un medesimo ragionamento».

47. Nelle edizioni ottocentesche dell'opera bruniana i *Dialoghi* e *Il candelaio* venivano, in genere, pubblicati insieme. La separazione editoriale tra la commedia e il *corpus* filosofico si è affermata solo con l'edizione primonovecentesca delle *Opere italiane* a cura di Giovanni Gentile per Laterza. Cfr. CANONE E., *Introduzione* a Bruno, *Opere italiane* 1999, vol. I., pp. XII-XXXVIII.

A questo segue un trattato di teoria e prassi mnemotecnica in cui, nella parte finale, si mostra come memorizzare il primo dialogo. Ancora nel 1586 Bruno pubblica altri quattro dialoghi in latino, i *Dialogi duo de Fabricii Mordentis Salernitani prope divina adinventione*, l'*Idiota triumphans* e il *De somni interpretatione*. È però negli scritti volgari che vengono sondati i limiti e le potenzialità della forma dialogica, in cui il filosofo mescola programmaticamente generi, registri stilistici e ambiti epistemici, come dichiarato in un noto passo della *Proemiale epistola alla Cena delle ceneri*:

Se vi occoreno tanti e diversi propositi attaccati insieme, che non par che qua sia una scienza, ma dove sa di dialogo, dove di comedia, dove di tragedia, dove di poesia, dove d'oratoria; dove lauda, dove vitupera, dove dimostra ed insegna; dove ha or del fisico, or del matematico, or del morale, or del logico; in conclusione, non è sorte di scienza, che non v'abbia di stracci.⁴⁸

La commistione di forme e stili è la marca che caratterizza esplicitamente i dialoghi bruniani, in cui si intende concentrare ogni «sorte di scienza». Non meno complesso è l'ordito strutturale che Bruno tesse attorno ai discorsi degli interlocutori che, seppure generalmente declinati sulla cellula maestro-allievo, assumono ora le fattezze di personaggi storici, ora di figure mitologiche, altre volte vengono prelevati dagli schemi tipici della commedia o rappresentano caricature di determinati «tipi» umani.⁴⁹ I primi tre dialoghi, cosiddetti «metafisici» o «cosmologici», presentano tutti la stessa struttura e si dividono in cinque parti precedute da una dedicatoria in prosa. I personaggi primari sono generalmente quattro, ad eccezione del primo dialogo del *De la causa* e del quinto dialogo del *De infinito*. I dialoghi morali sono composti invece con una morfologia più variegata, nello specifico lo *Spaccio* e la *Cabala* sono divisi in tre dialoghi con un numero variabile di personaggi, mentre gli *Eroici Furori* si suddividono in due parti da cinque dialoghi ciascuna in cui si alternano coppie di interlocutori. Inoltre, la *Cena*, il *De la causa*, lo *Spaccio* e la *Cabala* si sviluppano su più livelli dialogico-diegetici. Questo riassunto eccessivamente schematico delle morfologie adottate da Giordano Bruno rischia di schiacciare

48. BRUNO, *Œuvres complètes 1993-1999, Le souper des cendres, Proemiale epistola*, vol. II, p. 19. Di qui in avanti, laddove non diversamente specificato, i brani tratti dai dialoghi sono citati dall'edizione delle opere appena menzionata, riportando esclusivamente titolo, sezione e numero di pagina.

49. In questo aspetto si può intravedere l'influenza del modello luciano, in cui si alternano figure anonime a personificazioni e figure mitologiche i cui nomi sono, come in Bruno, quasi sempre descrittivi rispetto al ruolo giocato nel dialogo. Cfr. KEMAL BÉNOUÏS 1976, p. 186.

la complessità del gioco di livelli narrativi e personaggi su cui l'autore dispiega la "nolana filosofia", basti pensare ad esempio all'ultimo dialogo della *Cabala*, (*l'Asino cillenico*), in cui accade che gli interlocutori non si presentino all'incontro, facendo terminare il dialogo prima che inizi; o ancora alla polifonia generata dalla moltiplicazione delle voci nel piano interno dello *Spaccio* e agli *Eroici Furori*, in cui al dialogo si aggiunge il controcanto di più di cento testi tra emblemi e sonetti. In questo modo, come è stato osservato,

il numero dei generi letterari che classificano e dispongono lungo tutto il testo diversi materiali, riproduce le "voci" dei generi stessi e cioè attraverso la porzione di verità dei vari codici, la struttura polifonica dei dialoghi aporetici crea una serie di dislivelli nel dispiegarsi della verità.⁵⁰

I *Dialoghi italiani* sfruttano ogni risorsa espressiva del "genere" al fine di produrre un discorso filosofico, occupando un posto di primario rilievo nella produzione bruniana anche per la scelta di affidare al volgare la *summa* delle teorie metafisico-cosmologiche, religiose, politiche e morali. L'esposizione è infatti destinata a un pubblico diverso da quello universitario, con cui Bruno era del resto in un rapporto conflittuale soprattutto in Inghilterra, a causa dei rifiuti ricevuti negli ambienti accademici di Oxford e Londra.⁵¹ Bisogna poi tenere conto del fatto che l'italiano era comunemente parlato nella corte elisabettiana, dove il filosofo soggiornò fra il 1584 e il 1586. Così si può leggere nell'*Argomento et allegoria del quinto dialogo* che chiude la dedica degli *Eroici Furori* a Philip Sidney, poeta inglese cultore delle lettere italiane a cui Bruno indirizza l'ultimo dei dialoghi: «perché l'Italiano raggioni con chi l'intende; gli versi sien sotto la censura e protezion d'un poeta; la filosofia si mostre ignuda ad un sì terso ingegno come il vostro [...]».⁵²

D'altra parte, l'uso della lingua italiana segnala l'interesse del Bruno "esule" a reinserirsi nell'ambito della cultura patria, tramite un linguaggio e un codice, quello dialogico, che restava fondamentale tanto nella diffusione 'mondana'

50. ELLERO 1994, pp. 38-52: 39.

51. Per quanto riguarda il pubblico di destinazione e la fruizione dei *Dialoghi* bisogna tenere in considerazione anche il fatto che questi fossero probabilmente pensati per una lettura ad alta voce o addirittura per la rappresentazione scenica. Su questo cfr. CILIBERTO-TIRANNANZI 2002.

52. *De gli eroici furori, Argomento et allegoria del quinto dialogo*, p. 51. Durante gli ultimi quarant'anni del XVI secolo, tra l'altro, venivano pubblicati in Inghilterra alcuni autori italiani in lingua originale e in traduzione che, anche per ragioni legate alla censura inquisitoria, non potevano essere pubblicati in Italia, come Aretino, Castiglione, Gelli, Guicciardini, Machiavelli. Cfr. TOMITA 2016.

del sapere e nell'intrattenimento cortigiano quanto nelle forme della didassi scientifica. Se il dialogo aveva rappresentato per eccellenza la struttura di supporto del sapere umanistico, capace di esprimerne il relativismo epistemico e di costruire una verità plurale, collettiva e contestuale, Bruno ne sfrutta le risorse espressive per arrivare a un diverso tipo di verità, assoluta e filosofica, ponendosi di fatto, e non solo cronologicamente, a cavallo tra l'epistemologia umanistico-rinascimentale e quella moderna: «Bruno sta sulla soglia tra due epoche, tra due *epistemai*; in lui si trovano entrambi: pretese di verità assoluta e la forma prospettica del dialogo umanistico, un empirismo nascente e la speculazione metafisica, moderno principio di razionalità e argomenti *ab auctoritate*».⁵³ Il dialogo si proponeva, ancora a quest'altezza e in un contesto diverso da quello italiano, come forma di uso convenzionale in cui dispiegare tesi e controtesi al fine di persuadere l'uditorio della veridicità o dell'inesattezza di un'argomentazione. Al contempo, però, per Bruno diviene una macchina di significazione simbolico-allegorica della ricerca della verità, un «*iocari serio*» in cui si mette in scena non la filosofia in quanto tale, ma il suo costituirsi tramite il linguaggio, da cui poi sarà necessario estrarla «rompendo l'ossa e cavandone le midolla».⁵⁴ Si pone in questo senso, per i *Dialoghi* bruniani, il problema del rapporto tra verità e imitazione, tra funzione argomentativa e funzione mimetica del discorso. Ancora nei paratesti della *Cena delle ceneri*, e precisamente nell'*Argomento del secondo dialogo*, si può leggere come Bruno abbia costruito l'argomentazione facendo

giusto com'un pittore, al quale non basta far il semplice ritratto de l'istoria: ma anco, per empir il quadro, e conformarsi con l'arte a la natura, vi depinge de le pietre, di monti, de gli arbori, di fonti, di fiumi, di colline; e vi fa veder qua un regio palaggio, ivi una selva, là un straccio di cielo, in quel canto un mezo sol che nasce, e da passo in passo un ucello, un porco, un cervio, un asino, un cavallo: mentre basta di questo far veder una testa, di quello un corno, de l'altro un quarto di dietro, di costui le orecchie, di colui l'intiera descrizione; questo con un gesto et una mina, che non tiene quello et quell'altro; di sorte che con maggiore satisfazione di chi remira e giudica, viene ad istoriar (come dicono) la figura.⁵⁵

Non si tratta, per Bruno, di realizzare il «ritratto de l'istoria» ma di rappresentare una figura “istoriata”, spostando gli equilibri di peso tra la *quaestio* dialet-

53. HUFNAGEL 2011, p. 310.

54. *Cena delle ceneri, Proemiale epistola*, p. 9. L'espressione «*iocari serio*» è tratta dalla citazione ficiniana che dà il titolo al saggio di CULIANO 2017.

55. *Cena delle ceneri, Argomento del secondo dialogo*, p. 13.

tica, che in un dialogo dovrebbe occupare lo spazio maggiore, e le digressioni che svolgerebbero invece una funzione sostanzialmente ornamentale.⁵⁶ Ciò è possibile all'interno di una revisione radicale della gerarchia dei saperi e degli statuti epistemici dei discorsi, che Bruno realizza decostruendo il canone classicista del *decorum* e «meschiando propositi gravi e seriosi, morali e naturali, ignobili e nobili, filosofici e comici».⁵⁷ Se nel dialogo la *quaestio* sta alla *fabula* come le digressioni agli episodi, e le prime sono privilegiate rispetto ai secondi in nome di una maggiore rilevanza dell'*inventio* sull'*elocutio*, Bruno tende ad appianare tale gerarchia. L'intenzione non sembra essere, tuttavia, quella di rovesciare gli equilibri retorico-dialettici ma piuttosto di spostare il problema su un diverso nodo teorico, che è per l'appunto quello del rapporto tra la realtà, infinita e polimorfa, e la sua possibile rappresentazione sul piano della scrittura argomentativa.⁵⁸ Per Bruno, infatti, un ragionamento fondato sulla *doxa* non poteva che restare necessariamente falso, soprattutto alla luce della parzialità dei sensi umani rispetto all'idea di un universo infinito.⁵⁹ L'insufficienza del *logos* di fronte all'infinitezza della verità è ben rappresentata nell'*incipit* del *De l'infinito*, dove nel giro delle prime quattro battute, con un gioco di domande quasi sofistico, Bruno pone il lettore davanti all'evidenza del fatto che se non

56. Su questo aspetto cfr. ELLERO 2005, p. 93: «L'artefice che, senza esprimere un progetto coerente, rappresenta però efficacemente una serie di dettagli, cancella la distinzione tra centro e periferia, *inventio* ed *elocutio*, tema ed episodio, e ridefinisce i parametri che regolano il giudizio di valore, fondando nuovi criteri di pertinenza. Il valore e la finalità dell'arte non consistono tanto nella proprietà di rendere visibili gli archetipi, ma nell'efficacia dell'artificio, che può manifestarsi, con uguale intensità, nell'imitazione degli elementi secondari come nell'invenzione della *fabula*».

57. *De la causa, principio et uno, Dialogo primo*, p. 53.

58. Sul precetto aristotelico della gerarchia tra favola ed episodi nel dialogo cfr. COX 2008, p. 111: «In this age of Aristotelian orthodoxy, a firm division was made between the necessary and the contingent elements in dialogue. The essential part of the dialogue was a unified *questione*, which played the same organizing role as the *favola* of a poem. Any digressions from this *questione*, like the *episodi* of a poem, are conceived of as inessential and must be clearly labelled as such».

59. Cfr. ancora ELLERO 1994, p. 43: «[...] dal punto di vista di Bruno, l'opinione comune coincide con l'espressione del falso perché fondata su un errore di metodo fondamentale: che l'uomo sia collocato in un punto d'osservazione privilegiato per il reperimento della verità. Quanto la percezione ritaglia da una realtà infinitamente estesa, è alquanto diverso da "ciò che veramente è", non perché è falso, quanto perché è infinitamente parziale e dunque non deve essere confuso con l'assolutamente vero. La verità non si può riprodurre nei discorsi perché nessun discorso la può riprodurre integralmente: che la letteratura possa produrre immagini vero-simili, che possa produrre copie della verità, è, dunque, illusorio. Rappresentare la verità attraverso un'immagine è possibile, invece, a condizione di rendere evidente la natura parziale di ogni rappresentazione e, dunque, la sua parziale falsità».

è possibile dimostrare che l'universo è infinito, è altrettanto impossibile verificarne la finitezza:

Elpino. Come è possibile che l'universo sia infinito? Filoteo. Come è possibile che l'universo sia finito? Elpino. Volete voi che si possa dimostrar questa infinitudine? Filoteo. Volete voi che si possa dimostrar questa finitudine?⁶⁰

Non è tramite l'esperienza empirica che si può giungere a concepire l'infinito, poiché i sensi, afferma il portavoce di Bruno nel dialogo, «quantunque perfetti, son [giammai] senza qualche perturbazione. Onde la verità, come da un debile principio, è da gli sensi in picciola parte, ma non è nelli sensi».⁶¹ Alla conoscenza della verità, che è dunque sempre parziale e “umbratile” rispetto alla sua infinitezza, si può giungere procedendo per gradi cercandola «ne l'oggetto sensibile come in un specchio, nella ragione per modo di argomentazione e discorso, nell'intelletto per modo di principio o di conclusione, nella mente in propria e viva forma».⁶² Tanto l'oggetto sensibile quanto gli strumenti della ragione, cioè argomentazione e discorso, rappresentano solo le tappe intermedie di un percorso verso la verità metafisica. Vale la pena a questo proposito ricordare la celebre chiusa dell'epistola dedicatoria del *De l'infinito*, dove Bruno giustifica il suo metodo argomentativo:

[...] come io certissimamente non fingo e, se erro, non credo veramente errare e, parlando e scrivendo, non disputo per amor de la vittoria per se stessa (perché ogni riputazione e vittoria stimo nemica a Dio, vilissima e senza punto di onore, dove non è la verità), ma per amor della vera sapienza e studio della vera contemplazione m'affatico, mi crucio, mi tormento. Questo manifesteranno gli argomenti dimostrativi, che pendono da vivaci raggioni, che derivano da regolato senso, che viene informato da non false specie che, come veraci ambasciatrici si spiccano da gli soggetti de la natura: facendosi presenti a quei che le cercano, aperte a quei che le rimirano, chiare a chi le apprende, certe a chi le comprende.⁶³

La forma-dialogo, nella sua plasticità di genere misto, si presta perfettamente a farsi sede specifica per l'esposizione dimostrativa della nolana filosofia, pur promuovendo un diverso tipo di verità rispetto a quella retorica e verosimile,

60. *De l'infinito, universo e mondi, dialogo primo*, p. 57.

61. *Ivi*, p. 61.

62. *Ibidem*.

63. *De l'infinito, universo e mondi, Proemiale epistola*, pp. 7-9.

fondata sulla *doxa*, che aveva caratterizzato parte dell'episteme rinascimentale. Secondo lo studioso svizzero Henning Hufnagel, con Giordano Bruno si chiude la grande stagione del dialogo proprio perché il filosofo ne espande e trasforma le possibilità conoscitive ed espressive rendendole funzionali a «'performatizzare' la sua argomentazione» oltre che a «generare evidenza e mettere in scena processi di convincimento per non trattare solo discorsivamente la verità di una posizione filosofica, ma renderla immediatamente intellegibile». ⁶⁴ In questo modo, nei *Dialoghi* bruniani si crea una tensione continua tra l'aspirazione all'assoluto del vero, all'*unum*, e la necessaria «multiforme rappresentazione di tutte cose», ⁶⁵ tra pensiero autoriale e discorsi degli interlocutori, i quali

fanno la lor voce, e da quali son raportati gli discorsi de molti e molti altri, che parimente abbondano nel proprio senso, ragionando con quel fervore e zelo che massime può essere et è appropriato a essi. ⁶⁶

Il relativismo caratteristico dell'imitazione dell'opinione, calibrata di volta in volta sul *decorum* del personaggio, può allora rispondere all'istanza di un'argomentazione dimostrativa e filosoficamente valida sulla scorta della coesione d'insieme dei moduli dialettici, delle digressioni narrative e degli effetti di verosimiglianza propri della forma-dialogo. ⁶⁷ Nella *Cena delle ceneri* la connessione di questi elementi crea una struttura complessa, giocata su due livelli: un primo piano dialogico a quattro interlocutori che svolge la funzione di cornice, un secondo quadro diegetico in cui si riporta in modo diretto la disputa avvenuta durante un convivio. Nel primo livello si accede *in medias res* alla discussione tra Teofilo, portavoce autoriale, e Smitho, che chiede al primo di essere ragguagliato circa le discussioni svoltesi qualche giorno prima in casa di Fulke Greville, in cui il Nolano avrebbe difeso le tesi copernicane davanti a due dot-

64. HUFNAGEL 2011, p. 292. Si tratta di un punto di vista alternativo alla "vulgata" sulla fine del largo successo delle forme dialogiche nel corso della seconda metà del Cinquecento, che altri studiosi imputano principalmente ai processi controriformistici e alla necessità di sottrarre ogni possibile ambiguità al testo. Cfr. COX 2008, pp. 65-66 e PRANDI 1999, pp. 288 e sgg.

65. *Spaccio de la bestia trionfante, Dialogo secondo, seconda parte*, p. 233.

66. *Spaccio de la bestia trionfante, Epistola esplicatoria*, p. 15.

67. Cfr. ELLERO 2005, p. 81: «[...] la pluralità delle voci determina un conflitto tra diverse forme di verità, quella universale dei concetti e delle argomentazioni e quella relativa della rappresentazione mimetica, che fa dire ai personaggi cose false o "non buone" e tuttavia appropriate alla loro natura individuale, e perciò verosimili. A un diverso livello di senso, la stessa rappresentazione della pluralità e dell'errore potrà essere vista come elemento positivo, perché organica alla natura multiforme del reale».

tori oxoniensi. Nel dialogo-cornice, inoltre, sono presenti altri due personaggi “comici” che svolgono una funzione di disturbo e digressione rispetto i temi principali, il servitore Frulla e il pedante Prudenziio.⁶⁸ Tra il dialogo-cornice e quello riportato corrono alcune differenze significative, oltre alla modalità mimetica e diegetica con cui si presentano. Il racconto della cena, innanzitutto, a differenza del dialogo principale che è spoglio di riferimenti cronotopici, viene dettagliatamente collocato nello spazio urbano londinese e poi nella casa di Greville. Prima di iniziare la narrazione del convivio, l'intero dialogo secondo è dedicato al racconto dell'attraversamento del Tamigi che il Nolano e i suoi compagni devono affrontare per arrivare al luogo dove si svolgerà l'incontro. Solo nel terzo dialogo i due interlocutori principali, Teofilo e Smitho, iniziano a discorrere di quanto sostenuto dal Nolano nella disputa con i dottori Nundinio e Torquato. Sebbene Teofilo riporti le discussioni avvenute durante la cena, la vera argomentazione sulle tematiche principali si svolge proprio nel dialogo-cornice, nonostante i frequenti interventi di Frulla e Prudenziio. In questo modo la sostanza argomentativa del testo è riservata al dispositivo della cornice, dove solitamente sono collocate le informazioni di circostanza e le sequenze narrative che qui invece si trovano nel dialogo riportato. Com'è stato osservato da Maria Pia Ellero, in questo modo «la struttura della *Cena* rovescia sia i canoni della *dispositio* retorica sia il modello classico del dialogo ‘a cornice’». ⁶⁹ Secondo la studiosa il primo dei dialoghi londinesi costituirebbe quindi un ‘anti-dialogo’, così come il convivio di cui si racconta sarebbe un ‘anti-convivio’.⁷⁰ La dinamica di rovesciamento coinvolge in effetti lo stesso cronotopo del banchetto, che si svolge in un giorno e in un momento poco convenienti ai piaceri simposiaci, ovvero il primo giorno di quaresima, dopo l'ora del tramonto. Bruno si sofferma su questi dettagli circa il titolo dell'opera nella lettera proemiale:

Mi dimandarete: che simposio, che convito è questo? È una cena. Che cena?
De le ceneri. Che vuol dir cena de le ceneri? Fuvì posto forse questo pasto

68. Com'è noto i due personaggi risalgono alla tradizione comica, cfr. AQUILECCHIA 1999, p. 272: «Scarsi nel complesso dei *Dialoghi* londinesi gli echi teatrali specificamente identificabili. Il nome del pedante ‘Prudenziio’ nella cena è lo stesso del protagonista della commedia *Il pedante del belo* (1538); Frulla, che nella prima redazione del dialogo I figurava come servitor di Smitho, è il nome di uno degli osti della commedia *Gli ingannati* (1532).

69. ELLERO 2005, p. 76.

70. Ivi, p. 77: «Il titolo intrattiene con i modelli conviviali canonici un rapporto di rovesciamento parodico, analogo a quello che intercorre tra la struttura dialogica della *Cena* e la tradizione del dialogo ‘a cornice’. Se la rottura degli schemi classici del genere permette di definire la *Cena* “un ‘antidialogo’ piuttosto che un dialogo”, il titolo, sulla cui ambigua contraddittorietà Bruno si compiace di indugiare, rovescia il *topos* classico del banchetto della sapienza in un “anticonvivio”».

innante? Potrassi forse dir qua: *cinerem tamquam panem manducabam*? Non, ma è un convito fatto dopo il tramontar del sole, nel primo giorno de la quarantana, detto da' nostri preti *dies cinerum*, e talvolta giorno del memento.⁷¹

Della tradizione simposiaca viene tuttavia mantenuto il gradiente di varietà, sia a livello tematico sia a livello propriamente linguistico: proprio al latino parlato dai tre personaggi pedanti, Prudenziò e i due dottori oxoniensi, si affida la carica polemica del dialogo verso l'*usus disputandi* universitario.⁷² Prudenziò si esprime in un bizzarro miscuglio tra latino e volgare, necessario a enfatizzarne la pedanteria fuori luogo che emerge fin dalle prime battute circa la correttezza etimologica della definizione 'dialogo' per un colloquio a quattro voci:

Prudenziò. *Neque id sine lepore et gratia*. Orsù, *isthaec mittamus encomia*. *Sedeamus, quia, ut ait Peripateticorum princeps, sedendo et quiescendo sapimus*; e cossì, insino al tramontar del sole, protelaremo il nostro tetralogo circa il successo del colloquio del Nolano col dottor Torquato e il dottor Nundiniò. Frulla. Vorrei sapere quel che volete intendere per quel tetralogo. Prudenziò. Tetralogo, dissi io: *id est, quatorum sermo*; come dialogo vuol dire *duorum sermo*, trilogio *trium sermo*; e cossì oltre, de pentalogio, eptalogio, ed altri, che abusivamente si chiamano dialogi, come dicono alcuni quasi *diversorum logi*: ma non è verisimile che li greci inventori di questo nome abbino quella prima sillaba «di» *pro capite illius latinae dictionis «diversum»*. Smitho. Di grazia, signor maestro, lasciamo questi rigori di gramatica, e venemo al nostro proposito.⁷³

Rispetto alle questioni morfologiche che abbiamo posto nei primi capitoli di questo lavoro, la paraetimologia del prefisso "dia" per "diversum" proposta da Prudenziò sembra confermare, perché ormai entrato a far parte del senso comune, il problema posto dal numero degli interlocutori nelle forme-dialogo. Tornando agli aspetti linguistici del testo bruniano, osserviamo anche che i personaggi Nundiniò e Torquato parlano in latino perché il Nolano non com-

71. *Cena delle ceneri, Proemiale epistola*, p. 9.

72. Varietà difesa nell'apologia della *Cena* che si trova nel primo dialogo del *De la causa*, p. 53: «Filoteo. Non vi maravigliate, fratello, perché questa non fu altro ch'una cena, dove gli cervelli vegnono governati dagli affetti, quali gli vegnon porgiuti dall'efficacia di sapori e fumi de le bevande e cibi. Qual dunque può essere la cena materiale e corporale, tale conseguentemente succede la verbale e spirituale; cossì dunque questa dialogale ha le sue parti varie e diverse, qual varie e diverse quell'altra suole aver le sue; non altrimenti questa ha le proprie condizioni, circostanze e mezzi, che come le proprie potrebbe aver quella».

73. *Cena delle ceneri, Dialogo primo*, p. 33.

prende l'inglese: egli «non intende più che due o tre ordinariissime paroli; le quali sa che sono salutazioni, ma non già particolarmente quel che vogliano dire». ⁷⁴ D'altra parte neanche i due dottori conoscono l'italiano, generando così, nella *Prima proposta di Nundinio* con cui si apre il terzo dialogo, una *querelle* linguistica che costringerà a Bruno le critiche del pubblico britannico nei confronti della *Cena*. Quando Smitho chiede a Teofilo perché il Nolano abbia avuto così poca accortezza nell'apprendere la lingua del posto, la questione si sposta infatti su un giudizio circa la poca civiltà degli inglesi:

Teofilo. Non è cosa che lo costringa o che l'inclini a questo; perché coloro, che son onorati e gentiluomini, co' li quali lui suol conversare, tutti san parlare o latino o francese o spagnol o italiano; i quali, sapendo che la lingua inglese non viene in uso se non dentro quest'isola, se stimarebbono salvatici, non sapendo altra lingua che la propria naturale. ⁷⁵

Nella *Cena*, quindi, i discorsi dei personaggi non mettono in scena solamente il conflitto tra il latino pedantesco e il volgare, ma anche lo scontro tra diverse culture e diversi modi di intendere la "civile conversazione". La continua oscillazione del testo tra i linguaggi individuali dei personaggi e gli statuti di verità dei diversi discorsi rappresentati, tra la scena cronotopicamente collocata del dialogo riportato e il non-luogo astratto del dialogo principale, coinvolge su più livelli l'assetto argomentativo del testo. Tale struttura si riflette in ogni aspetto del dialogo, a partire dal titolo riportato sul frontespizio dell'edizione londinese, che recita «Cena de le ceneri. Descritta in cinque dialogi, per quattro interlocutori, con tre considerazioni, circa doi soggetti», fino al «circolo vizioso argomentativo» con cui Teofilo si fa portavoce delle tesi del Nolano e allo stesso tempo le sostiene appoggiandosi sull'autorità di quest'ultimo. ⁷⁶

Se polifonia e varietà sono le caratteristiche con cui Bruno inaugura la serie dei *Dialoghi*, l'epilogo degli *Eroici Furori* è segnato in antitesi dalla linearità del

74. *Ivi*, *Dialogo terzo*, p. 125. Già durante il racconto del viaggio sul Tamigi, la scarsa conoscenza della lingua era stata sottolineata quando, per ringraziare un gentiluomo, il Nolano esclama in un inglese stentato «*Tanchi, maester*». Si tratta di un brano espunto dall'ed. critica curata per le edizioni *Les Belles Lettres*, leggibile invece nelle *Opere di Giordano Bruno e di Tommaso Campanella*, a cura di Augusto Guzzo e di Romano Amerio, Ricciardi, Milano-Napoli 1956. Alle lingue rappresentate nel dialogo, stando a questa lezione, si potrebbe aggiungere l'imitazione dell'oralità del Nolano che non parla la lingua del luogo in cui il dialogo di secondo grado è ambientato.

75. *Cena delle ceneri, Dialogo terzo, Prima proposta di Nundinio*, p. 125.

76. Cfr. OPHIR A., *Introduction à Bruno, Œuvres complètes, 1993-1999*, pp. IX-LXVII-I:XXIX.

genere del commento. A questo, però, si devono aggiungere gli altri generi che informano il testo, ovvero i dialoghi a due interlocutori, i dialoghi riportati, il canzoniere costituito dall'insieme dei componimenti, gli emblemi, il racconto allegorico. Tramite questa mescolanza di forme e relativi ambiti epistemici del discorso, Bruno scardina il sistema poetico-retorico che era venuto costituendosi nella seconda metà del secolo, ormai irrigidito in un complesso reticolo di regole e prescrizioni. Per il filosofo, invece, la cieca applicazione delle norme aristoteliche intorno alla poetica rappresentava un elemento invalidante per la prassi moderna, soprattutto alla luce del fatto che Aristotele aveva impostato il suo discorso per illustrare la poesia omerica più che per realizzare un breviario di poetica generale:

Cicada. Son certi regolisti de poesia che a gran pena passano per poeta Omero, riponendo Vergilio, Ovidio, Marziale, Exiodo, Lucrezio, ed altri molti in numero de versificatori, examinandoli per le regole de la Poetica d'Aristotele.

Tansillo. Sappi certo, fratel mio, che questi son vere bestie; perché non considerano quelle regole principalmente servir per pittura dell'omerica poesia o altra simile in particolare, e son per mostrar tal volta un poeta eroico tal qual fu Omero, e non per instituir altri che potrebbero essere, con altre vene, arti e furori, equali, simili e maggiori de diversi geni.

Cicada. Sí che, come Omero nel suo geno non fu poeta che pendesse da regole, ma è causa delle regole che servono a coloro che son più atti ad imitare che ad inventare; e son state raccolte da colui che non era poeta di sorte alcuna, ma che seppe raccogliere le regole di quell'una sorte, cioè dell'omerica poesia, in serviggio di qualch'uno che volesse doventar non un altro poeta, ma un come Omero, non di propria musa, ma scimia de la musa altrui.⁷⁷

Con questa polemica aperta contro i “regolisti”, ha osservato Lina Bolzoni, Bruno mette in pratica «una vera esplosione del canone letterario tardocinquecentesco. Ne vanifica le basi, sottoponendole a una radicale decostruzione».⁷⁸ A essere messo in crisi è, ancora una volta, soprattutto il principio del *decorum* quale era stato riformulato dal classicismo rinascimentale, cioè l'adeguamento di stile, ambiente e contenuti al discorso retoricamente organizzato.⁷⁹ Bruno

77. *De gli eroici furori, Dialogo primo*, pp. 65-67.

78. BOLZONI 2000, p. 177.

79. Cfr. MAZZACURATI 1981, pp. 103-124:115: «Decoro e maestà: questo sembra l'asse di un nuovo assetto liturgico delle costruzioni mitiche, l'immagine riflessa di un nuovo potere che delimita il perimetro dei linguaggi e dei costumi autorizzati, l'endiadi che ser-

si serve invece di una programmatica varietà di registri e generi perché, appunto, la precettistica fornita dalla *Poetica* aristotelica sarebbe da considerarsi relativa al solo poema omerico mentre, si legge ancora negli *Eroici furori*, «[...] sono e possono essere tante sorte de poeti, quante possono essere e sono maniere de sentimenti ed invenzioni umane [...]».⁸⁰ Tale molteplicità delle forme possibili si esprime negli *Eroici Furori* anche nell'esitazione di Bruno nello scegliere il titolo del dialogo, a cui l'autore si riferisce sia come "cantica", sia come "poema":

Però per liberare tutti da tal suspizione, avevo pensato prima di donar a questo libro un titolo simile a quello di Salomone, il quale sotto la scorza d'amori ed affetti ordinarii contiene similmente divini ed eroici furori, come interpretano gli mistici e cabalisti dottori; volevo, per dirla, chiamarlo Cantica. Ma per più caggioni mi sono astenuto al fine.⁸¹

Il riferimento al *Cantico dei cantici* è importante per diverse ragioni, ma qui interessa soprattutto sottolineare il dato simbolico-allegorico che questo suggerisce per la lettura del dialogo e che si conferma tramite la presenza paratestuale, riguardo al quinto dialogo della seconda parte, non solo di un argomento come per gli altri ma di un argomento-allegoria.⁸² Nel testo viene stabilito, anche attraverso l'invito a un'interpretazione metaforica, un nesso tra sentimento eroico e intelletto sensibile, tra "umanità" della poesia amorosa e ricerca filosofica di una verità assoluta. Il cortocircuito tra segno e referente rappresenta

ra le parole del poeta alla politica degli stadi, o almeno, che segnala confini al suo esercizio formale, isolando e specializzando i terreni linguistici e tematici ufficialmente aperti alla sua conoscenza. La trasformazione del modulo retorico originario è già compiuta: da quando il termine decoro agiva come ammonimento di tecnica distributiva del discorso ("serbare il decoro", cioè coniugare genere letterario, figura, immagine sociale e parole) o come attributo comportamentale, accanto alla castiglionesca grazia, c'è stata un'estensione ed una trasfigurazione di funzioni che ha implicato divieti, rimozioni più forti. Ora serbare il decoro significa di fatto escludere dallo spazio di ciò che è poeticamente o letterariamente dicibile non soltanto oggetti e figure socialmente abiette, deformi o degradate, ma le immagini quotidiane, le persone comuni, le forme di vita mediocri, gli spazi urbani e le storie contadine; ancor più, significa escludere le stesse nomenclature legate a quella realtà, i sapori del palato, i linguaggi naturali, quando non siano cancellabili o ritrascrivibili entro le garanzie di un codice, di una mediazione già formalizzata, da quella bucolica a quella comica, di ascendenza boccacciana».

80. *De gli eroici furori, Dialogo primo*, p. 69.

81. *Ivi, Argomento del Nolano*, p. 13.

82. Un cospicuo commento all'*Argomento degli Eroici furori* si può leggere a cura di CANONE 2011, pp. 665-775. Sul carattere simbolico dell'opera bruniana restano fondamentali i lavori di YATES F. A., fra cui si ricorda almeno YATES 1988.

«il punto di sutura di una antitesi incomposta», ha osservato Maria Pia Ellero, ponendo «le condizioni che permettono di ricondurre all'uno ciò che non è solamente molteplice, ma contraddittorio». ⁸³ D'altro canto, Bruno rivendica con forza anche una precisa posizione autoriale nei confronti del testo che, nella sua natura polimorfa di 'favola', 'romanzo', 'sogno' ed 'enigma', deve necessariamente restare ancorato all'ordine di idee stabilito da Bruno, come si legge ancora nell'*Argomento del Nolano*:

[...] come è possibile di convertir qualsivoglia fola, romanzo, sogno e profetico enigma, e transferirle, in virtù di metafora e pretesto d'allegoria, a significar tutto quello che piace a chi più comodamente è atto a stracchiar gli sentimenti, e far cossì tutto di tutto, come tutto essere in tutto disse il profondo Anaxagora. Ma pensi chi vuol quel che gli pare e piace, ch'alfine, o voglia o non, per giustizia la deve ognuno intendere e definire come l'intendo e definisco io, non io come l'intende e definisce lui: [...] cossì questi Cantici hanno il proprio titolo, ordine e modo che nessun può meglio dichiarar ed intendere che io medesimo, quando non sono absente. ⁸⁴

Il viatico filosofico degli *Eroici furori* si dirama dunque su una doppia scala, che da un lato prevede un percorso verticale, ascendente e soggettivo di raggiungimento della conoscenza, dall'altro prende, orizzontalmente, la forma del dialogo e dell'agone dialettico tra due parti distinte. I dieci dialoghi, infatti, prevedono tutti la presenza di un maestro e di un allievo, rappresentati da Tansillo e Cicada per i primi cinque, ai quali poi si alternano Cesarino e Maricondo, chiamato Mariconda nel secondo dialogo, Liberio e Laodonio, Severino e Minutolo, Laodomia e Giulia. A questi interlocutori si aggiungono poi altri personaggi "di secondo livello", tutti a loro volta protagonisti di dialoghi riportati da uno degli interlocutori principali. Nel secondo dialogo della prima parte si può leggere il sonetto dialogato tra Filenio e il Pastore, rappresentanti rispettivamente della ragione e del furioso. Nel terzo dialogo della seconda parte, Liberio riporta la disputa tra gli occhi e il cuore del furioso, che il personaggio lascia intendere di aver osservato mentre questi riposava all'ombra di un cipresso: l'interlocuzione si svolge per via di proposte e risposte in versi, a cui si alternano costantemente i commenti di Liberio e Laodonio. Quella tra gli occhi e il cuore, tra ragione e sentimento, è una dialettica dei contrari che non può risolversi in una determinazione finale ma si autoalimenta continuamente. Sul piano formale questo dinamismo è espresso anche grazie al continuo pas-

83. Cfr. ELLERO 1994, p. 40.

84. *De gli eroici furori, Argomento del Nolano*, p. 15.

saggio dall'uno all'altro dialogo, con una strategia che imita il movimento perpetuo necessario al furioso per approssimarsi al vero e che riproduce la stessa dinamica paradossale per cui non c'è, secondo Bruno, felicità senza desiderio e desiderio senza felicità:

Gli occhi lacrimosi significano la difficoltà de la separazione della cosa bramata dal bramante, la quale acciò non sazie, non fastidisca, si porge come per studio infinito, il quale sempre ha e sempre cerca: atteso che la felicità de' dei è descritta per il bere non per l'aver bevuto il nettare, per il gustare non per aver gustato l'ambrosia, con aver continuo affetto al cibo ed alla bevanda, e non con esser satolli e senza desio de quelli. Indi, hanno la sazietà come in moto ed apprensione, non come in quiete e comprensione; non son satolli senza appetito, né sono appetenti senza essere in certa maniera satolli.⁸⁵

Se nel caso della disputa tra occhi e cuore Liberio introduce mimeticamente i versi dei due organi, nel quarto dialogo della seconda parte vengono riportate le parole dei nove ciechi all'interno del discorso di Severino, che però le riproduce in maniera diegetica tramite la deissi «dice dunque» seguita da un titoletto che annuncia i versi di ciascuno e, nell'ultimo caso, la sentenza della guida del nono cieco, il quale è muto «non possendo (per non aver ardire) dir quello che massime vorrebbe senza offendere o provocar sdegno».⁸⁶ Nonostante la preponderanza della struttura binaria e insegnativa, anche negli Eroi furori subentrano delle strategie di moltiplicazione e diversificazione delle voci che contribuiscono alla costruzione generale dell'argomentazione. Risulta invece quasi totalmente assente una collocazione spazio-temporale dei dieci dialoghi, tratteggiata velocemente solo in alcune delle battute di chiusura in cui i personaggi lasciano intendere di trovarsi in un luogo non meglio precisato e di doversi dirigere verso un altro posto. L'astrattezza della conversazione rende però maggiormente percepibile, come per contrasto, la presenza materiale del

85. *Ivi*, *Parte seconda, Dialogo terzo*, p. 423. Su questo tema cfr. CILIBERTO 2002, pp. 93-94: «È dalla metafisica della infinità e dalla metafisica della contrarietà che sgorgano, per Bruno, carattere e destino della verità ed esperienza della felicità». Sul dialogo tra occhi e cuore cfr., nello stesso volume, il capitolo *Il gioco degli occhi e del cuore negli Eroi furori*, pp. 95-110.

86. *De gli eroici furori, Parte seconda, Dialogo quarto*, p. 445. Sulla struttura dialogica degli *Eroi furori* cfr. SABATINO 2003, pp. 125-135, che a proposito dell'episodio dei nove ciechi osserva: «L'uso del tempo presente nel dialogo mimetico e nel dialogo diegetico è un espediente per dare contemporaneità alle due scene, rendendo attuale il racconto-parabola sulla cecità», p. 127.

canzoniere che viene commentato, il quale diventa «l'unico oggetto che popola il mondo» degli Eroici Furori.⁸⁷ L'uso di nomi realistici per i personaggi, che tranne nel caso della coppia Tansillo-Cicada risultano però anonimi al lettore, e l'assenza di una scena di collocazione delle conversazioni, lasciano emergere in modo preponderante la filosofia dell'autore, che orchestra le porzioni di ragionamento dispiegate tra le diverse voci come una figura al contempo presente e assente dalla scena.

Questa forte autorialità, che attraversa linearmente, seppur con diversi gradi, i dialoghi londinesi, si interrompe nei due testi a maggior concentrazione satirica: lo Spaccio de la bestia trionfante e la Cabala del cavallo pegaseo. I frontespizi delle due opere denunciano già questa assenza, infatti il nome di Giordano Bruno figura solamente nascosto sotto la consueta maschera del Nolano, che “registra” nello Spaccio e “descrive” nella Cabala. Il titolo dello Spaccio, è poi particolarmente significativo in quanto indica con precisione il ruolo di ciascun interlocutore nella struttura dialogica, guidando in questo modo il lettore nella decifrazione del testo: *Spaccio de la bestia trionfante. Proposto da Giove, effettuato dal Consiglio, rivelato da Mercurio, recitato da Sofia, udito da Saulino, registrato dal Nolano; diviso in tre dialogi, suddivisi in tre parti.* La struttura triadica dei tre dialoghi si riflette nella tripartizione del titolo, in cui in prima battuta vengono presentati i tre personaggi “celesti”, fra i quali Mercurio svolge la funzione di tramite con la coppia di interlocutori principali: Saulino e Sofia. Mercurio, infatti, rivela a Sofia il contenuto del consiglio divino capeggiato da Giove, mentre Sofia, a sua volta, narra i discorsi degli dèi recitandoli a Saulino, unico interlocutore dalle fattezze umane, che svolge la funzione di allievo; il tutto è infine registrato, dunque messo per iscritto, dal Nolano. Gli aspetti della verisimiglianza pragmatica di cui abbiamo trattato in precedenza, appaiono qui ormai talmente codificati da poter essere esplicitati nel titolo, rendendo subito più chiaro al lettore coevo il meccanismo morfologico sotteso al testo. Questa trafila “performativa”, la rivelazione di Mercurio, la recitazione di Sofia, l'ascolto di Saulino e la registrazione del Nolano, è un chiaro rimando al dispositivo della reportatio che caratterizza le scritture narrative e dialogiche cinquecentesche. In queste, però, l'espedito retorico era funzionale alla dimensione logica del rapporto tra materiale discorsivo-orale e materiale narrativo-scritto, ne garantiva cioè la verosimiglianza.⁸⁸ La natu-

87. Traggio la citazione dal saggio di AQUILECCHIA 1999, in cui viene riportato un brano da una comunicazione di ELLERO M. P., *Modelli letterari in Bruno*, Nola, 17 febbraio 1996.

88. Sul piano della teoria la questione era stata discussa nell'ambito dei commenti alla *Poetica* aristotelica, fra cui cfr. in particolare Piccolomini, *Annotazioni* 1575, p. 23

ra divina e mitologica degli interlocutori del dialogo, invece, colloca tanto il livello interlocutorio primario tra Sofia e Saulino quanto il piano narrativo del convito presieduto da Giove in una sfera di piena finzione, utilizzando quindi paradossalmente i tratti tipici del *topos*.

Uno dei problemi su cui si erano scontrati i commentatori della Poetica riguardo al dialogo era, lo ricordiamo, proprio la verisimiglianza della trascrizione, in quanto poco probabile che qualcuno potesse ricordare a memoria un'intera conversazione. Per Piccolomini, al contrario di Castelvetro, era però possibile che l'autore avesse «hauto minuti ragguagli di quanto fusse occorso fra le persone introdotte: o per gli altrui scritti, o per le altrui relationi, o in altro qual si voglia modo». ⁸⁹ Si pensi, a questo proposito, al noto brano della terza parte del dialogo primo dello Spaccio in cui Mercurio recita a Sofia quanto ordinato per quel giorno da Giove, il quale aveva voluto che il nume alato, di sua mano, «registrasse tutto quel che deve essere provisto oggi nel mondo». ⁹⁰ Parodiando lo stesso dispositivo usato nel dialogo, il nume riporta a Sofia tutti gli avvenimenti previsti da Giove in modo comicamente minuzioso, cominciando dall'ora in cui due meloni «del melonaio Franzino» sarebbero dovuti giungere a completa maturazione, e continuando con l'elenco di altre infinite 'minuziarie', come il fatto che «Vasta, moglie di Albenzio, mentre si vuole increspar gli capelli de le tempie, vegna, per aver troppo scaldato il ferro, a bruggiarne cinquanta sette; ma che non si scotte la testa, e per questa volta non biastemi quando sentirà il puzzo; ma con pazienza la passe». ⁹¹ La brusca discesa dal colloquio con Giove al microcosmo del contado nolano, passando dalla stessa casa di Giordano Bruno, segna non solo lo spostamento dalle grandezze infinite dei cieli e delle costellazioni alle infinite microscopie del mondo, ma anche la virata stilistica nel linguaggio di Mercurio verso il registro comico-mezzano. Questo aspetto mostra ancora che «la lingua dei dialoghi e del *Candelaio* è mobile, plastica, irriducibile ad un registro unico, ad un solo tono, perché irriducibile ad un registro solo», essa deve quindi «riconoscere questa varietà, senza

«primamente io suppongo che gli spettatori [...] abbian notizia e conoscenza che le cose che si fanno o si dicono nelle scene non accaschin quivi allora come vere e senza finzione alcuna, ma che siano imitazioni delle già accadute o che accascar potessero; altrimenti, se gli spettatori le stimassero non come imitazioni ma come vere quivi avvenute, come avverrebbe se a sorte tra gli istrioni o ver recitatori occorresse qualche vera altercazione o briga o quistione per la quale eglino, lasciato l'imitare, cominciassero veramente villaneggiarsi, o a darsi, certamente gli spettatori, subito che stimassero o se accorgessero non essere imitazioni le cose che essi udissero o vedessero, resterebber privi di quel diletto che l'imitazione apporta quando è conosciuta per imitazione».

89. *Ivi*, p. 33.

90. *Spaccio de la bestia trionfante, Dialogo primo, Parte terza*, p. 161.

91. *Ivi*, p. 163.

espungere da sé zone e sentimenti giudicati negativi: ed è per questo strutturalmente un “impasto” di livelli e piani diversi». ⁹² Il discorso di Mercurio è allo stesso tempo una trascrizione delle parole di Giove e una recitazione di fronte a Sofia: in questo modo si riproduce in scala, e in chiave parodica, la stessa struttura e l’incrocio di piani che informano il dialogo, di cui il Nolano si pone a sua volta come “registratore”. ⁹³ Bruno rompe, in questo modo, la dialettica che il dispositivo della cornice instaura tra oggetto raffigurato e raffigurabilità discorsiva dell’oggetto, giacché il concilio divino occupa uno spazio del tutto finzionale e astratto, finalizzato non tanto alla formazione di un’idea di mondo quanto all’emersione del significato simbolico del linguaggio. ⁹⁴ La testualità e la lingua dei dialoghi bruniani vanno quindi intese seguendo tali direttrici orizzontali e verticali, esoteriche ed essoteriche, com’è stato detto. ⁹⁵

Proseguimento ideale dello *Spaccio*, in tal senso, la *Cabala del cavallo pegaseo* e l’*Asino cillenico* presentano strutture dialettico-dialogiche che vengono sfruttate per realizzare una satira delle forme di conoscenza, e dunque, implicitamente, della stessa forma-dialogo. Nella *Cabala*, infatti, soggetto e oggetto del testo coincidono con la figura dell’asino, come sembra indicare lo stesso autore nell’epistola dedicatoria: «[...] mi dimandarete: che cosa è questa che m’inviarete? quale è il soggetto di questo libro? di che presente m’avete fatto degno? Ed io vi rispondo, che vi porgo il dono d’un Asino». ⁹⁶ Figura emblematica e ambigua della cultura rinascimentale, l’immagine dell’asino conosce nel XVI secolo una straordinaria fortuna iconografica e letteraria, a partire dai numerosi volgarizzamenti del testo apuleiano e dalle varie rielaborazioni del tema, fra cui si ricordano almeno quella di Pontano (che scrive il dialogo *Asinus* nel 1507), di Machiavelli (di cui viene pubblicato il poemetto eponimo in terza rima, incompiuto, nel 1549) o ancora di Vincenzo Cartari (*L’asinesca gloria dell’Inasini-*

92. CILIBERTO 1979, p. 35.

93. ALFANO 2010, pp. 321-331.

94. Lo storico della filosofia Mario Agrimi ha osservato che la parola per Bruno non è un’espressione che “fa conoscere”, ma che “significa”; è cioè un segno “indicativo” che vale per il “significato” cui allude. Il significato, che è ciò a cui si mira mediante la parola, non è un termine di riferimento esterno, bensì interno: la cui esistenza è mentale, epperò può anche essere immaginaria e fantastica. Le trasformazioni del linguaggio derivano quindi dai diversi usi che esso richiede, in vista dei “significati” verso cui si intende indirizzarlo. Cfr. AGRIMI 1981, p. 146.

95. *Ivi*, p. 4: «[...] sul piano linguistico, all’essoterico può almeno in parte corrispondere lo stile e il lessico della *comoedia*, laddove all’esoterico quelli della *tragoedia*: la prima intesa come livello espressivo ‘mediante’ (non senza cedimenti verso il ‘basso’; a non voler definirlo ‘umile’, e tanto meno, con termine ancor più deviante, ‘elegiaco’); la seconda come livello ‘alto’».

96. *Cabala del cavallo pegaseo, Epistola dedicatoria*, p. 9.

to *academico Pellegrino*, 1553) e di Giovan Battista Pino (*Ragionamento sopra de l'asino*, pubblicato all'inizio degli anni Sessanta).⁹⁷ Per Bruno, nella cui opere latine e volgari tale immagine ricorre più volte, l'asino rappresenta per eccellenza la *coincidentia oppositorum* tra bestialità, pazzia, ignoranza e ragione, scienza, filosofia.⁹⁸ Il dialogo della *Cabala* e quello dell'*Asino* giocano la partita dialettica su queste polarità e sulla loro necessaria sinergia al raggiungimento della verità, in quanto

la sofia creata senza l'ignoranza o pazzia, e per conseguenza senza l'asinità che le significa ed è medesima con esse, non può apprendere la verità; e però bisogna che sia mediatrice; perché come nell'atto mediante concorreno gli estremi o i termini, oggetto e potenza, cossì nell'asinità concorreno la verità e la cognizione, detta da noi sofia.⁹⁹

L'argomentazione sviluppata nei due dialoghi, tuttavia, si svolge interamente nello spazio astratto del paradosso e della negatività, cosicché entrambi terminano senza che nessuno degli interlocutori riesca ad affermare la sua tesi su quella degli altri. Nei dialoghi cosmologici, al contrario, la filosofia nolana riusciva a convincere i personaggi inizialmente scettici dimostrando tramite questa stessa conversione la propria validità, sfruttando cioè il meccanismo dell'*evidentia* all'interno della forma preposta ad accogliere il suo opposto, l'opinione. La *Cabala* mette in scena lo stesso procedimento, ma in negativo: la falsità delle tesi di Saulino è dimostrata dal fatto che nessuno degli interlocutori viene effettivamente persuaso, tanto che questi addirittura non si presentano all'appuntamento che doveva chiudere le discussioni nella terza parte del dialogo. In questo modo, i ragionamenti che trattano il tema della conoscenza terminano, così come erano iniziati, in una sostanziale e immutata ignoranza, mettendo in scena un dialogo in cui si mostra il fallimento del dialogo stesso.¹⁰⁰

97. Sulla fortuna rinascimentale del tema cfr. ORDINE 1987; BONAZZI 2015 e FIGORILLI 2008, pp. 60-68.

98. ORDINE 1987, p. 16: «All'interno della *Cabala*, il senso, anche laddove sembra garantire una indiscutibile unidirezionalità, oscilla quasi sempre in uno spazio contrassegnato dall'ambiguità. Seguendo in maniera passiva le indicazioni di Bruno si finirebbe per essere preda di un percorso obbligato pieno di 'trappole' e 'deviazioni', senza cogliere il vertiginoso gioco dei rovesciamenti nel dialogo asinino».

99. *Cabala del cavallo pegaseo*, p. 71.

100. Sulla struttura argomentativa della *Cabala* si veda HUFNAGEL 2013, p. 193: «If something is to be learned from *Cabala*, however, it is how the literary form of the dialogue can acquire the value of an argument. [...] Bruno, obviously conscious of the paradoxes his dialogue produces, does not formulate positive theoretical findings. He only shows the effects of false forms of knowledge and cognition».

Sulla conclusione aporetica della *Cabala* si innesta però racconto dell'*Asino cillenico* letto da Saulino, il quale dice fra sé: «per non passar ociosamente il presente tempo che mi supera da spasseggiarmi in questo atrio, voglio leggere questo dialogo che tegno in mano».¹⁰¹ L'*Asino* non viene presentato come narrazione riportata in un'ipotetica lettura ad alta voce da parte di Saulino, e, probabilmente per via del fatto che questo si trova da solo, il dialogo viene proposto anche tipograficamente come testo a sé. Nello spazio straniato e non meglio precisato di un atrio, in cui Saulino è venuto a sapere da un servo che nessuno degli interlocutori si presenterà, di nuovo l'oggetto-libro diventa un appiglio di relazione col mondo, come già si è detto per gli *Eroici furori*. Sulla soglia d'ingresso dell'accademia pitagorica, si svolge quindi la discussione tra l'*Asino* e Micco circa l'eventuale ammissione in accademia del primo. Il significato polemico nei confronti delle dottrine filosofiche aristoteliche e neoplatoniche, così come di quelle religiose, cristiane e riformate, è particolarmente denso e complesso. L'aspetto formale e argomentativo che tuttavia si intende rilevare è che anche qui, come nella *Cabala*, nessuno dei due interlocutori riesce ad avere la meglio sull'altro, salvo per l'intervento finale di un terzo personaggio: il Mercurio già presente nello *Spaccio* e, sotto altre vesti, negli altri dialoghi, con la funzione di risolvere la disputa e farsi messaggero della nolana filosofia.¹⁰² L'autorità di Mercurio non solo concede all'*asino* il diritto di accesso all'accademia pitagorica e a ogni altra accademia, ma, rendendolo appunto "cillenico", mercuriale, eleva lo stato di asinità a presupposto fondamentale del più ampio progetto conoscitivo proposto da Bruno:

Perché, Asino, fai conto di chiamarti ed essere academico, io, come quel che t'ho donati altri doni e grazie, al presente ancora con plenaria autorità ti ordino, costituisco e confermo academico e dogmatico generale, acciò che possi entrar ed abitar per tutto, senza ch'alcuno ti possa tener porta o dar qualsivoglia sorte d'oltraggio o impedimento, *quibuscumque in oppositum non obstantibus*. Entra, dunque, dove ti pare e piace. Né vogliamo che sii ubligato per il capitolo del silenzio biennale che si trova nell'ordine pitagorico, e qualsivogli' altre leggi ordinarie: perché, *novis intervenientibus*

101. *Cabala del cavallo pegaseo*, p. 147.

102. Così è annunciato l'arrivo di Mercurio dall'*asino*: «Ben vegna il vago aligero, nuncio di Giove, fido interprete della volontà de tutti gli dei, largo donator de le scienze, addirizzator de l'arti, continuo oracolo de matematici, computista mirabile, elegante dicatore, bel volto, leggiadra apparenza, faondo aspetto, personaggio grazioso, uomo tra gli uomini, tra le donne donna, desgraziato tra' desgraziati, tra' beati beato, tra' tutti tutto; che godi con chi gode, con chi piange piangi; però per tutto vai e stai, sei ben visto ed accettato», *Cabala, Asino cillenico*, p. 167.

causis, novae condendae sunt leges, proque ipsis condita non intelliguntur iura: interimque ad optimi iudicium iudicis referenda est sententia, cuius intersit iuxta necessarium atque commodum providere. Parla dunque tra gli acustici; considera e contempla tra' matematici; discuti, dimanda, insegna, dichiara e determina tra' fisici; trovati con tutti, discorri con tutti, affratellati, unisciti, identificati con tutti, domina a tutti, sii tutto.¹⁰³

L'epifania finale dell'*Asino cilienico* richiama e riassume la dialettica tra l'infinita molteplicità del reale e l'*unum* della verità filosofica: Bruno si pone nei confronti della tradizione dialogica umanistico-rinascimentale in un rapporto di continuità e distacco al contempo, da un lato riprendendo stilemi tipici della produzione erasmiana e umanistica, dall'altro rifunzionalizzando la dialettica tra *opiniones* in ottica di una maggiore assertività dell'argomentazione, anticipando così tendenze e aspetti della nascente letteratura scientifica. Questa preferirà l'univocità del trattato al relativismo della conversazione fittizia, la disputa tra due poli opposti alla moltitudine delle opinioni, la logica alla retorica. Nei dialoghi londinesi nessuna delle due opzioni è compiutamente realizzata: rispetto alla tradizione volgare italiana, il rapporto con il referente reale non si traduce nella raffigurazione "dal vivo" di un ambiente o di un ceto intellettuale, ma si sposta piuttosto su un piano metafisico e simbolico: le voci dei personaggi costituiscono solo le premesse di un'argomentazione dimostrativa che coinvolge l'intero apparato formale dialogico, «eccellente artificio» testimone della resistenza e della mutazione del genere alle soglie del XVII secolo.

103. *Ibidem.*

Bibliografia

Bibliografia primaria

Placides et Timéo 1980

Placides et Timéo ou Li secrés as philosophes, Édition critique avec introduction et notes de C. A. Thomasset, Genève, Droz.

Ratio 2002

Ratio atcque institutio studiorum societatis Jesus, (Napoli, 1599), a cura di A. Bianchi, Milano, Rizzoli.

Sydrac le philosophe 2000

Sydrac le philosophe. Le livre de la fontaine de toutes sciences, a cura di E. Ruhe, Edition des enzyklopädischen Lehrdialogs aus dem XIII, Wiesbaden, Reichert Verlag.

Trattati d'amore del Cinquecento 1975

Trattati d'amore del Cinquecento, a cura di M. Pozzi, Laterza, Bari, 1975, (I ed. Bari, Laterza, 1912).

Trattati di poetica e retorica del Cinquecento 1970-1974

Trattati di poetica e retorica del Cinquecento, a cura di B. Weinberg, Bari, Laterza.

Trattatisti del Cinquecento 1996

Trattatisti del Cinquecento, a cura di M. Pozzi, Milano-Napoli, Ricciardi.

Agricola, *De inventione dialectica* 1539

Rodolfo A., *De inventione dialectica*, Amsterdam, Alardus.

Alberti, *Opere volgari* 1960-1973

Leon Battista A., *Opere volgari*, a cura di C. Grayson C., Bari, Laterza.

Alberti, *Intercenales* 2003

Leon Battista A., *Intercenales*, a cura di F. Bacchelli F. e L. D'Ascia, Bologna, Pendragon.

Ammirato, *Il Rota* 1562

Scipione A., *Il Rota ouero dell'imprese dialogo del s. Scipione Ammirato nel qual si ragiona di molte imprese di diuersi eccellenti autori, et di alcune regole et auertimenti intorno questa materia*, Napoli.

Aretino, *Lettere* 1969

Pietro A., *Lettere. Il primo e il secondo libro*, a cura di F. Flora, Milano, Mondadori.

Aristotele, *Poetica* 1536,

Aristotele, *Poetica, in aedibus Aldi et Andreae de Asula*, Venezia.

Aristotele, *Opere* 1988

Aristotele, *Opere*, trad. it. a cura di M. Valmigli, Roma-Bari, Laterza.

BIBLIOGRAFIA

- Barbaro, *Della eloquenza* 1972
 Daniele B., *Della eloquenza. Dialogo del Reverendissimo Monsignor Daniel Barbaro Eletto Patriarca d'Aquileia. Nuovamente mandato in luce da Girolamo Ruscelli*, (Venezia, V. Valgriso, 1557), in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento 1970-1974*, pp. 335-451
- Betussi, *Il Raverta* 1975
 Giuseppe B., *Il Raverta*, in *Trattati d'amore del Cinquecento* 1975, pp. 1-170.
- Bargagli, *Dialogo de' giuochi* 1982
 Girolamo B., *Dialogo de' giuochi che nelle vegghie senesi si usano di fare*, a cura di P. D'Incalci Ermini, Siena, Accademia senese degli Intronati.
- Bembo, *Prose e Rime* 1966
 Pietro B., *Prose e Rime*, a cura di C. Dionisotti, Torino, Unione tipografico-editrice torinese (I ed. 1960).
- Boccaccio, *Opere in versi* 1965
 Giovanni B., *Opere in versi. Corbaccio, Trattatello in laude di Dante, Prose latine, Epistole*, a cura di P. G. Ricci, Milano-Napoli, Ricciardi.
- Boccaccio, *Tutte le opere* 1964-1998
 Giovanni B., *Tutte le opere*, a cura di V. Branca, Milano, Mondadori.
- Bracciolini, *Facetiae* 1995
 Poggio B., *Facetiae*, III, a cura di S. Pittalunga, Milano, Garzanti.
- Bruni, *Dialogi* 1994
 Leonardo B., *Dialogi ad Petrum Paulum Histrum*, a cura di S. U. Baldassarri, Firenze, Olschki.
- Bruno, *Œuvres complètes* 1993-1999
 Giordano B., *Œuvres complètes*, texte établi par G. Aquilecchia, Paris, Les Belles Lettres.
- Bruno, *Opere italiane* 1999
 Giordano B., *Opere italiane. Ristampa anastatica delle cinquecentine*, a cura di E. Canone, Olschki, Firenze.
- Camillo, *L'idea del theatro* 1991
 Giulio C., *L'idea del theatro*, a cura di L. Bolzoni, Palermo, Sellerio.
- Camillo, *L'idea del teatro e altri scritti di retorica* 1990
 Giulio C., *L'idea del teatro e altri scritti di retorica*, a cura di R. Sodano, D. Chiodo, Torino, Res.
- Castelvetro, *Poetica* 1978
 Ludovico C., *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, Vienna, 1570, a cura di W. Romani, Roma-Bari, Laterza.
- CASTIGLIONE, *Cortegiano* 2007
 Baldassarre C., *Il libro del cortegiano*, a cura di A. Quondam, N. Longo, Milano, Garzanti, (I ed. 1981).
- Contile, *Dialogi* 1543
 Luca C., *Dialogi spirituali diuisi in banchetti di Luca Contile*, Roma, Cartolari.
- Descartes, *Œuvres et lettres* 1958
 René D., *Œuvres et lettres*, a cura di Bridoux A., Paris, Bibliothèque de la Pléiade.
- Descartes, *Œuvres* 1966
 René D., *Œuvres*, a cura di C. Adam e P. Tannery, Paris, Vrin.

BIBLIOGRAFIA

Dolce, *Dialogo* 2015.

Ludovico D., *Dialogo di m. Lodouico Dolce della institution delle donne, secondo li tre stati, che cadono nella vita humana*, ed. crit. a cura di H. Sanson, Cambridge, Modern Humanities Research Association.

Domenichi, *Dialoghi* 1562

Ludovico D., *Dialoghi di m. Lodouico Domenichi; cioè, d'amore, della uera nobiltà, de' rimedi d'amore, dell'impresse, dell'amor fraterno, della corte, della fortuna, et della stampa*, Venezia, Giolito.

Erasmus, *Opera omnia* 1969

E., *Desiderii Erasmi Roterodami recognita et adnotatione critica instructa notisque illustrata*, Leiden-Boston, Brill.

Ficino, *El libro dell'amore* 2017

Marsilio F., *El libro dell'amore*, a cura di S. Niccoli, Firenze, Olschki.

Gabriele, *Dialogo de la sphaera* 1545

Giacomo G., *Dialogo di m. Iacomo Cabriele nel quale de la sphaera, et de gli orti et occasi de le stelle, minutamente si ragiona*, Venezia, Farri Giovanni & fratelli.

Gelli, *Opere* 1986

Giovan Battista G., *Opere*, a cura di D. Maestri, Torino, Utet.

Gottifredi, *Specchio d'amore* 1975

Bartolomeo G., *Specchio d'amore, dialogo di messer Bartolomeo Gottifredi*, (1547) in *Trattati d'amore del Cinquecento* 1975, pp. 249-302.

Manso, *Erocallia* 1628

Giovan Battista M., *Erocallia ouero dell'amore e della bellezza, dialoghi XII...con gli argomenti a ciascun dialogo del cavalier Marino et nel fine un Trattato del Dialogo dell'istesso autore*, Deuchino, Venezia.

Montaigne, *Œuvres complètes* 1967,

Michel de M., *Œuvres complètes*, Paris, Seuil.

Petrarca, *Prose* 1955

Francesco P., *Prose*, a cura di G. Martellotti, P. G. Ricci, E. Carrara, E. Bianchi, Milano-Napoli, Ricciardi.

Piccolomini, *La Raffaella* 2001

Alessandro P., *La Raffaella, ouero dialogo della bella creanza delle donne*, a cura di G. Alfano, Roma, Salerno Editrice.

Piccolomini, *Institutione* 1542

Alessandro P., *De la institutione di tutta la vita de l'homo nato nobile e in città libera, dove e peripateticamente e platonicamente intorno a le cose de l'etica, iconomica e parte de la politica è raccolta la somma di quanto principalmente può concorrere a la perfetta e felice vita di quello, composti a beneficio del nobilissimo fanciullino Alessandro Colombini, pochi giorni innanzi nato, figlio de la immortale madonna Laudomia Forteguerra, al quale (avendolo egli sostenuto a battesimo), secondo l'usanza dei compari, dei detti libri fa dono*, Venezia, Girolamo Scotto.

BIBLIOGRAFIA

- Piccolomini, *Annotazioni* 1575
 Alessandro P., *Annotazioni di M. Alessandro Piccolomini nel Libro della Poetica d'Aristotele*, Venezia, Guarisco.
- Pontano, *De sermone* 1954
 Ioannes P., *De sermone libri sex*, ediderunt S. Lupi et A. Risicato, Lucani, in Aedibus Thesauri Mundi.
- Pontanus, *Progymnasmata* 1588
 Iacobus P., *Progymnasmata latinitatis, sive dialogorum*, Sartoris.
- Ramo, *Dialecticae institutiones* 1543
 Pietro R., *Dialecticae institutiones ad Lutetiae Parisiorum Academiam*, Parigi.
- Ripa, *Iconologia* 2012
 Cesare R., *Iconologia ovvero descrizione dell'imagini universali cavate dall'antichità et da altri luoghi da Cesare Ripa Perugino*, (Gigliotti, Roma, 1593), a cura di S. Maffei S. e P. Procaccioli, Torino, Einaudi.
- Robortello, *Explicationes* 1967
 Francesco R., *In librum Aristotelis de arte poetica explicationes [...]*, Florentiae, in Officina Laurentii Torrentini Ducalis Typographi, 1548, rist. an. FINK W., München.
- Scaligero, *Poetices libri septem* 1964
 Giulio Cesare S., *Poetices libri septem*, Lione, A. Vincenzi, 1561, rist. an. Frommann F. V., Stuttgart.
- Segni, *Poetica d'Aristotile* 2015
 Bernardo S., *Poetica d'Aristotile: tradotta di greco in lingua vulgare fiorentina da Bernardo Segni gentiluomo et accademico fiorentino*, Edizioni di storia e letteratura, Roma.
- Sforza Pallavicino, *Trattato dello stile e del dialogo* 1994.
 Pietro S., P., *Trattato dello stile e del dialogo*, Modena, Mucchi.
- Sigionio, *Del dialogo* 1993
 Carlo S., *Del dialogo*, a cura di F. Pignatti, Roma, Bulzoni.
- Speroni, *Dialogi* 1542
 Sperone S., *I dialogi di messer Speron Sperone*, in Vinegia, eredi di Aldo Manuzio il Vecchio.
- Speroni, *Opere* 1991
 Sperone S., *Opere di M. Sperone Speroni degli Alvarotti tratte da' manoscritti originali*, a cura di N. dalle Laste e M. Forcellini, Occhi, Venezia, 1740, ristampa anastatica con prefazione di M. Pozzi, Roma, Vecchiarelli.
- Tasso B., *Lettere* 1733
 Bernardo T., *Lettere*, a cura di A. F. Seghezzi, Padova.
- Tasso, *Lettere* 1852-1855
 Torquato T., *Lettere*, a cura di C. Guasti, Firenze, Le Monnier.
- Tasso, *Prose* 1875
 Torquato T., *Le prose diverse di Torquato Tasso*, a cura di C. Guasti, Firenze, Le Monnier.
- Tasso, *Dialghi* 1958
 Torquato T., *Dialghi*, edizione critica a cura di E. Raimondi, Sansoni, Firenze.
- Tasso, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico* 1964
 Torquato T., *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di L. Poma, Roma-Bari, Laterza.

BIBLIOGRAFIA

- Tasso, *Discorso della virtù femminile* 1997
 Torquato T., *Discorso della virtù femminile e donnesca*, a cura di M. L. Doglio, Palermo, Sellerio.
- Tasso, *Dialoghi* 1998
 Torquato T., *Dialoghi*, a cura di G. Baffetti, Milano, Rizzoli.
- Tasso, *Dell'arte del dialogo* 1988
 Torquato T., *Dell'arte del dialogo*, a cura di G. Baldassarri, Napoli, Liguori Editore.
- Thomae Aquinatis, *Opuscola* 1954
 Tommaso A., *Opuscula philosophica*, a cura di R. M. Spiazzi, Torino-Roma, Marietti.
- Tolomei, *Il Cesano* 1975
 Claudio T., *Il Cesano dialogo di m. Claudio Tolomei, nel quale da piu dotti huomini si disputa del nome, col quale si dee ragioneuolmente chiamare la volgar lingua*, (in Vinegia, appresso Gabriel Giolito De Ferrari, et fratelli, 1555), edizione critica a cura di M. R. Franco-Subri, Roma, Bulzoni.
- Tomitano *Ragionamenti*, 1545
 Bernardino T., *Ragionamenti della lingua toscana, doue si parla del perfetto oratore, et poeta uolgari, dell'eccellente medico et philosopho Bernardin Tomitano, diuisi in tre libri*, Venezia, Farri.
- Toscanella, *Della invention dialettica* 1567
 Orazio T., *Della invention dialettica*, Appresso G. Bariletto, Venezia.
- Tullia d'Aragona, *Della infinità d'amore* 1975
 Tullia d'A., *Della sig.ra Tullia d'Aragona Dialogo della infinità d'amore*, In *Trattati d'amore del Cinquecento* 1975, pp. 145-248.
- Valla, *Dialectical disputations* 2012
 Lorenzo V., *Dialectical disputations*, ed. e trad. a cura di B. P. Copenhaver., L. Nauta, Cambridge (Mass.), Harvard University Press.
- Valla, *Scritti filosofici* 2009
 Lorenzo V., *Scritti filosofici e religiosi*, a cura di G. Radetti, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma.
- Vettori, *Commentarii* 1967
 Pietro V., *Commentarii, in primum librum Aristeotelis de Arte Poetarum [...]*, Florentiae, in Officina Iuntarum, Bernardi Filiorum, 1560, rist. an., FINK W., München.
- Maggi-Lombardi, *Explanationes* 1969
 Vincentii Madii brixiani et Bartholomaei Lombardi veronensis, *In Aristotelis librum de poetica communes explanationes. MADII vero in eundem librum propriae annotationes [...]*, Venetiis, in officina Erasmiana Vincentij Valgrisiij, 1550, Rist. An., FINK W., München.
- Zampeschi, *L'innamorato* 1565
 Brunoro Z., *L'innamorato. Dialogo del s. Brunoro Zampeschi, signor di Florimpopoli*, Bologna.

*Bibliografia secondaria**Après les Guerres* 2016

Après les Guerres d'Italie: Florence, Venise, Rome (1530-1605), a cura di R. Descendre, J.L. Fournel, J. C. Zancarini, in «Astérior» [En ligne], 15.

Boccaccio e Napoli 2015

Boccaccio e Napoli: nuovi materiali per la storia culturale di Napoli nel Trecento, atti del Convegno 'Boccaccio angioino' (Napoli-Salerno, 23-25 ottobre 2013), a cura di G. Alfano, E. Grimaldi, S. Martelli, A. Mazzucchi, M. Palumbo, A. Perriccioli Saggese, C. Vecce, Firenze, Cesati.

Francesco Robortello 2020

Francesco Robortello. Réception des Anciens et construction de la modernité, a cura di M. Bouquet, S. Cappello, C. Lesage, M. Magnien, Presses Universitaires de Rennes.

Il sapere delle parole 2001

Il sapere delle parole: studi sul dialogo latino e italiano del Rinascimento: giornate di studio, Anversa 21-22 febbraio 1997, a cura di W. Geerts et al., Roma, Bulzoni.

«Imitazione di ragionamento» 2019

«Imitazione di ragionamento». *Saggi sulla forma dialogica dal Quattro al Novecento*, a cura di V. Caputo, Milano, Franco Angeli Editore.

Interpretazioni 2009

Interpretazioni del Rinascimento, vol. II (1959-1990), a cura di M. Ciliberto, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.

La novella italiana 1989

La novella italiana, Atti del convegno internazionale di Caprarola, 19-24 settembre 1988, a cura di S. Bianchi, Roma, Salerno Editrice.

Le enciclopédie 1992

Le enciclopédie, a cura di M. T. Fumagalli, B. Brocchieri, in *Lo spazio letterario del Medioevo*, 1. *Il Medioevo latino*, dir. da G. Cavallo, C. Leonardi, E. Menestò, I, *La produzione del testo*, t. II, Roma, Salerno Editrice, pp. 635-657.

Lessico critico petrarchesco 2016

Lessico critico petrarchesco, a cura di R. Bovia, L. Marcozzi, Roma, Carocci.

Les états du dialogue 2015

Les états du dialogue à l'âge de l'humanisme, a cura di E. Buron, P. Guérin, C. Lesage, Tours, Presses universitaires François-Rabelais.

Les questions disputées 1985

Les questions disputées, principalement dans les Facultés de Théologie, in *Les questions disputées et les questions quodlibétiques dans les Facultés de Théologie, de Droit et de Médecine*, a cura di B. C. Bazan, Turnhout, Brepols, pp. 13-149.

Printed Voices 2004

Printed Voices: The Renaissance Culture Of Dialogue, a cura di D. Heitsch, J.F. Vallée, University of Toronto Press.

BIBLIOGRAFIA

Rinascimento 2016

Rinascimento. *Un'introduzione al Cinquecento letterario italiano*, a cura di G. Alfano, C. Gigante, E. Russo, Roma, Salerno Editrice.

Storia delle poetiche 2001

J. Bessière *et al.*, *Storia delle poetiche occidentali*, trad. it. a cura di F. Sinopoli, Roma, Meltemi, (PUF, Paris, 1997).

Tra apologia e inchiesta 2024

Tra apologia e inchiesta. Studi sulle prose di Torquato Tasso, a cura di F. Alziati, M. Favaro e G. Vagni, Città di Castello, I Libri di Emil, 2024.

AGRIMI 1981

Mario A., *Giordano Bruno, filosofo del linguaggio*, in «Studi Filosofici», II, pp. 105-153.

ALFANO 2000

Giancarlo A., *La misura e lo scacco: sul "De Sermone" di Gioviano Pontano*, in «Modern Language Note», Italian Issue, vol. 115, no. 1, pp. 13-33.

ALFANO 2001a

Giancarlo A., *Dioniso e Tiziano: la rappresentazione dei simili nel Cinquecento tra decorum e sistema dei generi*, Roma, Bulzoni.

ALFANO 2001b

Giancarlo A., *Sul concetto di verisimile nei commenti cinquecenteschi alla Poetica di Aristotele*, in «Filologia e critica», XXVI, 2001, pp. 187-209.

ALFANO 2003

Giancarlo A., *La conversazione ghiacciata: il dialogo in tipografia*, in «Filologia e critica», XXVIII, pp. 1000-1034.

ALFANO 2004

Giancarlo A., *Il racconto e la voce: mimesi e "imitatio" nel dibattito aristotelico cinquecentesco sul dialogo*, in «Filologia e critica», 2, pp. 161-200.

ALFANO 2006

Giancarlo A., *Nelle maglie della voce. Oralità e testualità da Boccaccio a Basile*, Napoli, Liguori.

ALFANO 2010

Giancarlo A., *Uno scartafaccio animato: letteratura e modelli di mondo nell'età del Classicismo*, in *Classicismo e culture di Antico regime*, a cura di A. QUONDAM, Roma, Bulzoni.

ALFANO 2011

Giancarlo A., *Scene dal banchetto. Un dispositivo letterario di Antico Regime*, in «Intersezioni», 1, pp. 17-41.

ALFANO 2014

Giancarlo A., *Introduzione alla lettura del "Decameron" di Boccaccio*, Roma- Bari, Laterza.

ALTIERI BIAGI 1998

Maria Luisa A. B., *Fra lingua scientifica e lingua letteraria*, Pisa, Istituti editoriali e poligrafici internazionali.

ALTIERI BIAGI 2002

Maria Luisa A. B., *Il "Dialogo" di Galileo e l'"arte del dialogo" di Sforza Pallavicino*, in «Lingua e stile», XXXVII, pp. 65-74.

BIBLIOGRAFIA

ANDREONI 2012

Annalisa A., *La via della dottrina. Le lezioni accademiche di Benedetto Varchi*, Pisa, ETS.

AQUILECCHIA 1976

Giovanni A., *Il linguaggio filosofico di Bruno tra "comoedia" e "tragoedia"*, *Lecture Bruniane I-II del Lessico intellettuale Europeo 1996-1997*, a cura di E. Canone, Istituti Editoriali Poligrafici Internazionali, Pisa, 2002.

AQUILECCHIA 1999

Giovanni A., *Componenti teatrali nei dialoghi italiani di Giordano Bruno*, in «Bruniana & Campanelliana», Vol. 5, No. 2, pp. 265-276.

ARMSTRONG 1976

Christopher JR A., *The dialectical road to truth: the dialogue*, in «French Renaissance Studies. 1540-1570: Humanism and the Encyclopedia», pp. 36-46.

ASSO 2009

Cecilia A., *Appunti per i Dialoghi spirituali*, in *Luca Contile da Cetona all'Europa: atti del seminario di studi*, (Cetona 20-21 ottobre 2007), a cura di R. Gigliucci, Roma, Vecchiarelli, pp. 123-239.

BACHTIN 2001

Michail B., *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, (I. ed. 1979).

BACHTIN 2002

Michail B., *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, trad. it. a cura di G. Garritano, Torino, Einaudi, (I ed. 1968).

BAFFETTI 1997

Giovanni B., *Retorica e scienza. Cultura gesuitica e seicento italiano*, Bologna, CLUEB.

BAFFETTI 2008

Giovanni B., *L'arte del molteplice nei Dialoghi del Tasso*, in «Lettere Italiane», LX, 2, pp. 194-204.

BALDASSARRI 1970

Guido B., *L'arte del dialogo in Torquato Tasso*, in «Studi tassiani», XX, pp. 5-46.

BALDASSARRI 1999

Guido B., *La prosa del Tasso e l'universo del sapere*, in *Torquato Tasso e la cultura estense*, II, Firenze, Olschki, pp. 361-408.

BALDASSARRI 2000

Guido B., *La biblioteca del Tasso. Rilievi ed elenchi di libri dalle Lettere del poeta*, in «Filologia e critica», XXV, pp. 222-244.

BALDI 2011

Andrea B., *Tradizione e parodia in Alessandro Piccolomini*, Lucca, Pacini Fazzi.

BALDINI 1992

Ugo B., «*Legem impone subactis*». *Studi su filosofia e scienza dei gesuiti in Italia 1540-1632*, Roma, Bulzoni.

BARILLI 1987

Renato B., *Retorica e scienza della cultura*, in *Studi di retorica oggi in Italia*, Bologna, Pitagora.

BASSANI 1992

Lucia Nadin B., *Il poligrafo veneto Giuseppe Betussi*, Padova, Antenore.

BATTISTINI-RAIMONDI 1990

Andrea B.; Ezio R., *Le figure della retorica. Una storia letteraria italiana*, Torino, Einaudi.

BIBLIOGRAFIA

BATTISTINI 2000

Andrea B., *Galileo e i gesuiti. Miti letterari e retorica della scienza*, Milano, Vita e Pensiero.

BAUSI 2017

Francesco B., *Erasmus e l'umanesimo italiano nel Ciceronianus*, in «Interpres», XXXV, pp. 228-260.

BELLINI 1990

Eraldo B., *Scrittura letteraria e scrittura filosofica in Sforza Pallavicino*, in *Il Vero e il falso dei poeti*, a cura di C. Scarpati, E. Bellini, Milano, Vita e Pensiero.

BLAIR 1997

Ann B., *Theatrical Metaphors*, in *The Theater of Nature. Jean Bodin and Renaissance Science*, Princeton University Press, pp. 153-179.

BOLZONI 1980

Lina B., *L'universo dei poemi possibili. Studi su Francesco Patrizi da Cherso*, Roma, Bulzoni.

BOLZONI 1984

Lina B., *Il teatro della memoria. Studi su Giulio Camillo con un'appendice di testi*, Torino, Liviana.

BOLZONI 2000

Lina B., *Il cacciatore di anime. Note su poetica, retorica e magia in Giordano Bruno*, in *Studi sul Manierismo letterario per Riccardo Scivano*, a cura di N. Longo, Roma, Bulzoni.

BOLZONI 2001

Lina B., *The Gallery of Memory: Literary and Iconographic Models in the Age of the Printing Press*, Toronto, University of Toronto Press.

BONAZZI 2015

Nicola B., *Asino chi legge. Elogi dell'asino e altre "asinerie" del Rinascimento italiano*, Bologna, Patron.

BOUZA ALVAREZ 2001

Fernando J. B. A., *Corre manuscrito: una historia cultural del Siglo de Oro*, Madrid, Marcial Pons.

BOZZOLA 1997

Sergio B., «Questo quasi arringo del ragionare». *La tecnica dei «Dialoghi» tassiani*, in «Italianistica», XXVI, 2, pp. 253-278.

BRIZZI 1981

Gian Paolo B., *La "Ratio studiorum": modelli culturali e pratiche educative dei Gesuiti in Italia tra Cinque e Seicento*, Roma, Bulzoni.

BRUNI 1967

Francesco B., *Sperone Speroni e l'Accademia degli Infiammati*, in «Filologia e Letteratura», a. XIII, n. 49.

BRUNI 1990

Francesco B., *Boccaccio. L'invenzione della letteratura mezzana*, Bologna, Il Mulino.

BURKE 1989

Peter B., *The Renaissance Dialogue*, in «Renaissance Studies», vol. 3, n. 1, pp. 1-12.

CACCIARI 2019

Massimo C., *La mente inquieta. Saggio sull'umanesimo*, Einaudi, Torino.

CALITTI 2003

Floriana C., *L'arte della conversazione nelle corti del Rinascimento*, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 2003.

BIBLIOGRAFIA

- CANONE 2011
Eugenio C., *L'Argomento degli "Eroici Furori" di Bruno*, in «Bruniana & Campanelliana», Vol. 17, No. 2, 2011, pp. 665-775.
- CAPUTO 2017
Vincenzo C., *L'implosione del dialogo. Appunti su 'Nifo' e 'Porzio' di Torquato Tasso*, in «Studi Rinascimentali», XV, pp. 139-149.
- CASSIN 2002
Barbara C., *L'effetto sofistico*, tr. it. a cura di C. Rognoni, Milano, Jaka Book, 2002, (Galimard, Paris, 1995).
- CASSIRER 1952
Ernst C., *Il problema della conoscenza nella filosofia e nella scienza dall'Umanesimo alla scuola cartesiana*, in *Storia della filosofia moderna*, to. 1, Torino, Einaudi.
- CASTALDO 2019
Paolo C., *Retorica e logica nella critica di Lorenzo Valla del quadrato delle opposizioni*, in «Rhetorica», Vol. XXXVII, Issue 1, pp. 35-59.
- CAVILLAC 1995
Cécile C., *Vraisemblance pragmatique et autorité fictionnelle*, in «Poétique», no. 101 (février), pp. 23-46.
- CAVAILLÉ 1987
Jean-Pierre C., *Theatrum mundi. Notes sur la théatralité du monde baroque*, European University Institute, Firenze.
- CAVAILLÉ 1987
Jean-Pierre C., *Le monde et son théâtre*, in *Descartes. La fable du monde*, a cura di J. P. Cavallé, Paris, Vrin, pp. 11-56.
- CERRETA 1960
Florindo C., *Alessandro Piccolomini letterato e filosofo senese del Cinquecento*, Siena, Accademia Senese degli Intronati.
- CESERANI 1999
Remo C., *Guida allo studio della letteratura*, Roma-Bari, Laterza.
- CHARTIER 1997
Roger C., *Lecture e lettori nella Francia di antico regime*, Torino, Einaudi, (1 ed. 1988).
- CHARTIER 2006
Roger C., *Inscrivere e cancellare. Cultura scritta e letteratura*, a cura di ARGENTIERI L., Laterza, Roma, 2006 (ed. or. Seuil, Paris, 2005).
- CHARTIER 2015
Roger C., *La mano dell'autore, la mente dello stampatore. Cultura e scrittura nell'Europa moderna*, Roma, Carocci, (ed. or. 2014).
- CILIBERTO 1979
Michele C., *Lessico di Giordano Bruno*, per la collana *Lessico Intellettuale Europeo*, no. XVI, Firenze, Olschki.
- CILIBERTO 1997
Michele C., *Giordano Bruno tra mito e storia*, in «Tatti Studies in the Italian Renaissance», 7, pp. 175-190.
- CILIBERTO-TIRANNANZI 2002,
Michele C., Nicoletta T., *Il dialogo recitato. Per una nuova edizione del Bruno volgare*, Firenze, Olschki.

BIBLIOGRAFIA

CILIBERTO 2002

Michele C., *L'occhio di Atteone. Nuovi studi su Giordano Bruno*, Roma, Storia e Letteratura.

COSTANZO 1964

Mario C., *Il «Gran Theatro del Mondo»*. Schede per lo studio dell'iconografia letteraria nell'età del Manierismo, Milano, Scheiwiller.

COTUGNO 2018

Alessio C., *La scienza della parola. Retorica e linguistica di Sperone Speroni*, Bologna, Il Mulino.

COX 1989

Virginia C., *Rhetoric and Politics in Tasso's 'Nifo'*, in «Studi secenteschi», XXX, pp. 3-100.

COX 2008

Virginia C., *The Renaissance Dialogue. Literary dialogue in its social and political contexts, Castiglione to Galileo*, Cambridge University Press, (I. ed. 1992).

COX 2013

Virginia C., *The Female Voice in Italian Renaissance Dialogue*, in «Modern Language Notes», Vol. 128, No. 1, *Italian Issue*, pp. 53-78.

CULIANO 2017

Ioan Petru C., *Iocari serio. Scienza e arte nel pensiero del Rinascimento*, tr. it. a cura di Horia Corneliu Cicortas, Torino, Lindau.

CURTIUS 2022

Ernst Robert C., *Letteratura europea e medioevo latino*, a cura di R. Antonelli, Macerata, Quodlibet (I ed. it. Firenze, La nuova Italia, 1992).

DAVI 1983

Daniele D., *Bernardino Tomitano e la «quaestio de certitudine mathematicarum»*, in *Aristotelismo veneto e scienza moderna. Atti del 25° Anno Accademico del Centro per la storia della tradizione aristotelica nel Veneto*, a cura di L. Olivieri, Padova, Antenore, pp. 607-621.

DAVI 1989

Maria Rosa, *Filosofia e retorica nell'opera di Sperone Speroni*, in *Sperone Speroni*, Editoriale «Filologia Veneta», II, pp. 89-112.

DE CAPRIO 1982

Vincenzo D. C., *I cenacoli umanistici*, in *La letteratura italiana*, vol. 1, *Il letterato e le istituzioni*, Torino, Einaudi, pp. 799-822.

DELEUZE 2007

Gilles D., *Che cos'è un dispositivo?*, Napoli, Edizioni Cronopio.

DEREMETZ 2004

Alain D., «*Tradition, vraisemblance et autorité fictionnelle*», Dictynna [En ligne], 1.

DI FRANZA 2011

Concetta D. F., *L'«Elegia di Madonna Fiammetta»: tecniche del discorso tra coerenza di «ornatus» e funzionalità narrative*, in «Schola Salernitana», 13, pp. 221-243.

DI FRANZA 2011

Concetta D. F., *Boccaccio nella Napoli angioina: filigrane filosofico-scientifiche tra suggestioni d'oltralpe e modelli poetici italiani*, in *La letteratura degli Italiani. Centri e periferie*, Atti del XIII congresso dell'Associazione degli Italianisti italiani (ADI) Pugnochiuso (Foggia), 16-19 Settembre 2009, a cura di D. Cofano e S. Valerio, Foggia, Ed. del Rosone.

BIBLIOGRAFIA

- DI FRANZA 2012
 Concetta D. F., *Modelli scolastici nel Boccaccio napoletano*, in «California Italian Studies», 3, no. 1, pp. 1-19.
- DIONISOTTI 1967
 Carlo D., *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi.
- DIONISOTTI 1968
 Carlo D., *Gli umanisti e il volgare fra Quattro e Cinquecento*, Firenze, Le Monnier.
- ELLERO 1994
 Maria Pia E., *Allegorie, modelli formali e modelli semantici negli Eroici furori di Giordano Bruno*, in «La rassegna della letteratura italiana», XCVIII, 3, pp. 38-52.
- ELLERO 2005
 Maria Pia E., *Lo specchio della fantasia. Retorica, magia e scrittura in Giordano Bruno*, Lucca, Pacini Fazzi.
- EISENSTEIN 2011
 Elisabeth E., *Le rivoluzioni del libro. L'invenzione della stampa e la nascita dell'età moderna*, Bologna, Il Mulino, (ed. or. 1983).
- FAVARO 2012
 Maiko F., *L'ospite preziosa. Presenze della lirica nei trattati d'amore del Cinquecento*, Lucca, Maria Pacini Fazzi (series «Morgana»).
- FENZI 2003
 Enrico F., *Platone, Agostino, Petrarca, in Saggi petrarcheschi*, a cura di E. Fenzi, XV, Firenze, Cadmo, pp. 519-552.
- FEYERABEND 2024
 Paul F., *Contro il metodo. Abbozzo di una teoria anarchica della conoscenza*, Milano, Feltrinelli (I ed. it. 1975)
- FIGORILLI 2008,
 Maria Cristina F., *Meglio ignorante che dotto. L'elogio paradossale in prosa nel Cinquecento*, Napoli, Liguori.
- FONTANA-FOURNEL (1986)
 Alessandro F.- Jean-Louis F., *Piazza, Corte, Salotto, Caffè*, in *Letteratura italiana*, vol. V: *Le questioni*, Torino, Einaudi, pp. 635-686.
- FILIPPI 1994
 Bruna F., «*Accompagnare il diletto d'un ragionevole trattenimento con l'utile di qualche giovevole ammaestramento...*». *Il teatro dei gesuiti a Roma nel XVII secolo*, in «Teatro e storia», IX, pp. 91-130.
- FLORIANI 1976
 Piero F., *Bembo e Castiglione: studi sul classicismo del Cinquecento*, Roma, Bulzoni.
- FLORIANI 1981
 Piero F., *I gentiluomini letterati. Il dialogo culturale nel primo Cinquecento*, Napoli, Liguori.
- FONTANA 2019
 Alessandro F., *La scena*, in *Storia d'Italia*, vol. I, to. II, Padova, Marsilio, (I ed. Torino, Einaudi, 1972).
- FORNO 1992
 Carla F., *Il "Libro animato": teoria e scrittura del dialogo nel Cinquecento*, Torino, Tirrenia stampatori.

BIBLIOGRAFIA

FOURNEL 2014

Jean-Louis F., *Les dialogues de Sperone Speroni: Libertés de la parole et règles de l'écriture*, Ledizioni, Milano (I ed. 1990).

FUBINI 1992

Riccardo F., *All'uscita dalla scolastica medievale: Salutati, Bruni, e i "Dialogi ad petrum histrum"*, in «Archivio Storico Italiano», 150, 2, pp. 1065-1103.

FUMAROLI 1980

Marc F., *L'Âge de l'éloquence. Rhetorique et res literaria de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Droz, Genève.

FUMAROLI 1995

Marc F., «*Les jésuites et la pédagogie de la parole*», in *I Gesuiti e i primordi del teatro barocco in Europa*, XVIII convegno internazionale - Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, Roma, Torre d'Orfeo Editrice, pp. 39-56.

FUMAROLI 1995b

De l'âge de l'éloquence à l'âge de la conversation : la conversion de la rhétorique humaniste dans la France du XVII e siècle, in *Art de la lettre, art de la conversation à l'époque classique en France. Actes du colloque de Wolfenbüttel (octobre 1991)*, a cura di B. Bray e C. Strosetzki, Paris, Klincksieck, pp. 25-45.

GALASSI 1961

Nazario G., *Brunoro Il cavaliere e letterato del '500*, in «Forum Populi», n. 1.

GALLY 1987

Michèle G., *Le chant et la dispute*, in «Argumentation», 1, 4, pp. 379-395.

GARIN 1952

Eugenio G., *Prosatori latini del Quattrocento*, Milano-Napoli, Ricciardi.

GARIN 1957

Eugenio G., *L'educazione in Europa (1400-1600). Problemi e programmi*, Bari, Laterza.

GARIN 1960a

Eugenio G., *Medioevo e Rinascimento*, Editori Laterza, Bari.

GARIN 1960b

Eugenio G., *La cultura fiorentina nella seconda metà del '300 e i "barbari britanni"*, in «La Rassegna della Letteratura Italiana», 64, pp. 181-195.

GARIN 1965-1969

Eugenio G., *La letteratura degli umanisti*, in *Storia della letteratura italiana*, Milano, Garzanti.

GATTO 1999

Romano G., *Matematica e ortodossia nel tardo '500. L'esempio dei gesuiti napoletani*, in *Sciences et religions. De Copernic à Galilée (1540-1610)*, Actes du colloque international - Rome 12-14 décembre 1996, Roma, École Française de Rome, pp. 281-293.

GENETTE 1982

Gérard G., *Figure II. La parola letteraria*, trad. it. Torino, Einaudi, (I ed. 1969).

GENETTE 1984

Gérard G., *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, (I. ed. 1972).

GENETTE 1987

Gérard G., *Figure IV. Nuovo discorso del racconto*, Torino, Einaudi, (I. ed. 1983).

GENETTE 1989

Gérard G., *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi, (I ed. 1987)

BIBLIOGRAFIA

- GENETTE 2009
Gérard G., *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Seuil.
- GERI 2012
Lorenzo G., *A colloquio con Luciano di Samosata: Leon Battista Alberti, Giovanni Pontano ed Erasmo da Rotterdam*, Roma, Bulzoni.
- GIGANTE 2007
Claudio G., *Tasso*, Roma, Salerno Editrice.
- GIGLIUCCI 1998
Roberto G., «*Qualis coena tamen!*» Il “topos” anti-cortigiano del ‘tinello’, in «Lettere Italiane», Vol. 50, No. 4, (Ottobre-dicembre), pp. 587-605.
- GIRARDI 1995
Maria Teresa G., *Il sapere e le lettere in Bernardino Tomitano*, Milano, Vita e Pensiero.
- GIRARDI-SIGNORI 1997
Maria Teresa G.- Luca S., *Daniele Barbaro e il Della Eloquenza*, in «Aevum», Settembre-Dicembre 1997, 71, 3, pp. 651-689.
- GIRARDI 1986
Raffaele G., “*Elegans imitatio et erudita*”: Sigonio e la teoria del dialogo, in «Giornale storico della letteratura italiana», CLXIII (523), pp. 321-354.
- GIRARDI 1989
Raffaele G., *La società del dialogo: retorica e ideologia nella letteratura conviviale del Cinquecento*, Bari, Adriatica.
- GIUNTA 2002
Claudio G., *Versi a un destinatario. Saggio sulla poesia italiana del Medioevo*, Bologna, Il Mulino.
- GLORIEUX 1968
Paul G., *L'enseignement au Moyen Age. Techniques et Méthodes en usage à la Faculté de Théologie de Paris, au XIII^e siècle*, in «Archives d'Histoire doctrinale et littéraire du Moyen Age», 35, pp. 65-186.
- GREENBLATT 2012
Stephen G., *Renaissance self-fashioning: from More to Shakespeare*, Chicago, University of Chicago Press, (1 ed. 1980).
- GROSSER 1992
Hermann G., *La sottigliezza del disputare: teorie degli stili e teorie dei generi in età rinascimentale e nel Tasso*, Firenze, Nuova Italia.
- GUÉRIN 2003
Philippe G., «*Les étincelles et le labyrinthe: dialogue et pouvoir de la parole selon Sperone Speroni*», in *Parole et pouvoir*, dir. M. Schuwer, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- GUILLÉN 2008
Claudio G., *L'uno e il molteplice. Introduzione alla letteratura comparata*, Bologna, Il Mulino, (1 ed. it. 1992).
- GUGLIELMINETTI 1989
Marziano G., *Il circolo novellistico. La cornice e i modelli sociali*, in *La novella italiana* 1989, pp. 83-102.
- HATHAWAY 1962
Baxter H., *The Age of Criticism: The Late Renaissance in Italy*, Cornell University Press, New York.

BIBLIOGRAFIA

HEMPFER 2004

Klaus W. H. (a cura di), *Poetik des Dialogs: Aktuelle Theorie und rinascimentales Selbstverständnis*, Stuttgart, Franz Steiner.

HEMPFER 2006

Klaus W. H. (a cura di), *Grenzen und Entgrenzungen des Renaissancedialogs. Text und Kontext. Romanische Literaturen und Allgemeine Literaturwissenschaft*, Stuttgart, Franz Steiner.

HEMPFER-TRANINGER 2010

Klaus W. H. - Anita T., *Der Dialog im Diskursfeld seiner Zeit: von der Antike bis zur Aufklärung*, Stuttgart, Franz Steiner.

HERRICK 1943

Marvin H., *The Fusion of Horatian and Aristotelian Literary Criticism, 1531-1555*, University of Illinois Press.

HUFNAGEL 2011

Henning H., *Verità ed evidenza. Forme e funzioni del dialogo nelle opere italiane di Giordano Bruno*, in «Rinascimento», LI, pp. 291-311.

HUFNAGEL 2013

Henning H., *Bruno's Cabala: Satire of Knowledge and the Uses of the Dialogue Form in Turning Traditions Upside Down. Rethinking Giordano Bruno's Enlightenment*, a cura di Eusterschulte A., Hufnagel H., Budapest-New York, CEU Press, pp. 179-196.

JEANNERET 1987

Michel J., *Des mets et des mots. Banquets et propos de table à la Renaissance*, Paris, Librairie José Corti.

JOSSA 1996

Stefano J., *Rappresentazione e scrittura. La crisi delle forme poetiche rinascimentali (1540-1560)*, Napoli, Vivarium.

JOSSA 2004

Stefano J., *Verso il barocco. Sperone Speroni e Carlo Borromeo (tra retorica e mistica)*, in «Aprosiana», 11-12, pp. 11-34.

KATINIS 2018

Teodoro K., *Sperone Speroni and the Debate over Sophistry in the Italian Renaissance*, Leiden-Boston, Brill.

KATINIS 2023

Teodoro K., *Definire la retorica: il Dell'arte oratoria di Sperone Speroni*, in «Fabrica Litterarum», 1, pp.1-16.

KEMAL BENOUIS 1976

Mustapha K. B., *Le dialogue philosophique dans la littérature française du seizième siècle*, Paris, Mouton.

KHAN 1985

Viktoria Ann K., *Rhetoric, Prudence, and Skepticism in the Renaissance*, Ithaca, Cornell University Press.

KIEFER LEWALSKI 1986

Barbara K. L., *Renaissance Genres: Essays on Theory, History, and Interpretation*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press.

BIBLIOGRAFIA

- KIRKHAM 1974
Victoria K., *Reckoning with Boccaccio's Questioni d'amore*, in «Modern Language Notes», 89, pp. 47-59.
- KUSHNER 1978
Eva K., *Le dialogue en France à la Renaissance : quelques critères génologiques*, in «Revue canadienne de littérature comparée», V, pp. 142-153.
- KUSHNER 1981
Eva K., *Le dialogue de 1580 à 1630 : articulations et fonctions*, dans *L'automne de la renaissance*, Vrin, Paris, 1981, pp. 149-162.
- KUSHNER 2004
Eva K., *Le dialogue à la Renaissance : histoire et poétique*, Genève, Droz.
- LAVOCAT 2020
Françoise L., *Fatto e finzione: per una frontiera*, Roma, Del Vecchio, (I ed. Seuil, Paris, 2016).
- LAZZERINI 1994
Luigi L., *Le radici folkloriche dell'anatomia. scienza e rituale all'inizio dell'età moderna*, in «Quaderni Storici», 29, 85, pp. 193-233.
- LE GUERN 1981
Michel L. G., *Sur le genre du dialogue*, in *L'Automne de la Renaissance*, Paris, Vrin, 1981, pp. 141-148.
- LEUSHUIS 2017
Reinier L., *Speaking of Love: The Love Dialogue in Italian and French Renaissance Literature*, Leiden-Boston, Brill.
- LINES 2022
David L., *Aristotle's Ethics in the Italian Renaissance (ca. 1300-1650) The Universities and the Problem of Moral Education*, Leiden-Boston Brill
- LOTMAN 1990
Juri L., *La struttura del testo poetico*, a cura di E. Bazzarelli, Milano, Mursia, (I ed. 1972).
- LOTMAN 1985
Juri L., *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, a cura di SALVESTRONI S., Marsilio, Venezia.
- MARIN 2012
Luis M., *Opacità della pittura. Sulla rappresentazione nel Quattrocento*, Firenze, La Casa Usher.
- MARIN 2001
Luis M., *Della rappresentazione*, a cura di L. Corrain, Roma, Maltemi.
- MANUCCI 2002
Giovanni M., *Il rapporto con i modelli nel dialogo L'innamorato di Brunoro Zampeschi*, in «Forlimpopoli. Documenti e Studi», Vol. 13, pp. 39-48.
- MARIOTTI 1947
Scvola M., *Per lo studio dei dialoghi del Pontano*, in «Belfagor», 2, pp. 332-339.
- MARSH 2014
David M., *The Quattrocento Dialogue. Classical Tradition and Humanist Innovation*, Cambridge, Mass. Harvard University Press, (I ed. 1980).

BIBLIOGRAFIA

MARTI 1962

Mario M., *Dal certo al vero*, Roma, Edizioni dell'Ateneo.

MAZZACURATI 1961

Giancarlo M., *La crisi della retorica umanistica nel Cinquecento: Antonio Riccobono*, Napoli, Libreria scientifica.

MAZZACURATI 1981

Giancarlo M., "La maestà de' nostri tempi" (Tasso, *Discorsi dell'Arte Poetica*, 2.): linguaggi del reale e pratica del "decoro" nel Cinquecento, in «Lavoro critico: rivista di analisi sociale della letteratura», 24, pp. 103-124.

MAZZACURATI 1996

Giancarlo M., *Rinascimenti in transito*, Roma, Bulzoni.

MAZZACURATI 2016

Giancarlo M., *Il Rinascimento dei moderni. La crisi culturale XVI secolo e la negazione delle origini*, Bologna, Bologna (1 ed. 1985).

MCCUAIG 2014

William MC., *Carlo Sigonio: the changing world of the late Renaissance*, Princeton, Princeton University Press.

MCLUHAN 1976

Marshall ML., *La galassia Gutenberg: nascita dell'uomo tipografico*, Roma, Armando, (ed. or. 1962).

MEIER 2004

Christel M., *On the Connection between Epistemology and Encyclopedic 'Ordo' in the Middle Ages and the Early Modern Period*, in *Schooling and Society. The Ordering and Reordering of Knowledge in the Western Middle Ages*, a cura di A. A. Macdonald, M. W. Twomey, Leuven, Ed. Peeters, pp. 93-117.

MIKKELI 2016

Heikki M., *The cultural programmes of Alessandro Piccolomini and Sperone Speroni at the Paduan Accademia degli Infiammati in the 1540s*, in *Philosophy in the Sixteenth and Seventeenth Century. Conversations with Aristotle*, a cura di C. Blackwell, S. Kusukawa, New York, Routledge, (1 ed. 1999).

MONFASANI 1990

John M., *Lorenzo Valla and Rudolph Agricola*, in «Journal of the History of Philosophy», pp. 181-200.

MONTAIGNE 2011

Véronique M., *Le dialogue à la Renaissance : notes sur la théorisation contemporaine du genre*, in «Revue d'histoire littéraire de la France», III, pp. 789-817.

MULAS 1982

Luisa M., *La scrittura del dialogo. Teorie del dialogo tra Cinque e Seicento*, in *Oralità e scrittura nel sistema letterario. Atti del Convegno Cagliari*, a cura di Cerina G., C. Lavinio e L. Mulas, Roma, Bulzoni, pp. 245-263.

NOFERI 1962

Adelia N., *L'esperienza poetica del Petrarca*, in *Quaderni di letteratura e d'arte raccolti da Giuseppe De Robertis*, Firenze, Le Monnier.

BIBLIOGRAFIA

- ONG 2005
Walter J. O., *Method. Ramus and the decay of dialogue. From The Art Of Discourse To The Art Of Reason*, Chicago, University of Chicago Press, (I ed. 1958).
- ORDINE 1987
Nuccio O., *La Cabala dell'asino. Asinità e conoscenza in Giordano Bruno*, Napoli, Liguori.
- ORDINE 1988
Nuccio O., *Il dialogo cinquecentesco italiano tra diegesi e mimesi*, in «Studi e problemi di critica testuale», XXVII, pp. 155-179.
- OSSOLA 1980
Carlo O., *La corte e "Il Cortegiano"*, Roma, Bulzoni.
- OSSOLA 1987
Carlo O., *Dal "Cortegiano" all'"Uomo di mondo": Storia di un libro e di un modello sociale*, Torino, Einaudi.
- OSSOLA 1988
Carlo O., *Figurato e rimosso. Icone e interni del testo*, Bologna, Il Mulino, Bologna.
- PATERNOSTER 1998
Annick P., *Aptum. Retorica ed ermeneutica nel dialogo umanistico*, Roma, Bulzoni.
- PATERNOSTER 1991
Annick P., *Il teatro della retorica non-apparente. La struttura del Dialogo nel 'Cortigiano'*, in «Lingua e Stile», 26, pp. 35-55.
- PATERNOSTER 1991
Annick P., *I Dialoghi di Tasso e l'ethos dei personaggi*, in *Il sapere delle parole* 2001, pp. 159-174;
- PATERNOSTER 2005
Annick P., *La controversia nel "Libro del Cortegiano" di Baldassar Castiglione: retorica della conflittualità a corte*, in «Lettere italiane», vol. 57, n. 2, pp. 209-236.
- PERELMAN 1966
Chaïm P., *La méthode dialectique et le rôle de l'interlocuteur dans le dialogue*, in «Justice et raison», Bruxelles, Presse Universitaires, pp. 132-139, (già in "Revue de Métaphysique et de Morale", No. 1-2, Janvier-Juin, 1955, pp. 26-31).
- PERELMAN, OLBRECHTS-TYTECA 2013
Chaïm P., Lucie O.-T. *Trattato dell'argomentazione. La Nuova retorica*, a cura di PERELMAN C., OLBRECHTS-TYTECA L., Torino, Einaudi, (I ed. 1966).
- PERONA 2013
Blandine P., *Prosopopée et 'persona' à la Renaissance*, Paris, Classiques Garnier.
- PERONA 2017
Blandine P., *Autour de la prosopopée Remarques sur l'usage du masque dans les Essais*, in «Bulletin de la Société internationale des amis de Montaigne», 66, 2, pp. 41-53.
- PERREIAH 2014
Allan R. P., *Renaissance Truths. Humanism, Scholasticism and the search for the perfect language*, Burlington, Ashgate.
- PERRY 1973
T. Anthony P., *Dialogue and Doctrine in Leone Ebreo's Dialoghi d'amore*, in «PLMA», Vol. 88 n. 5, 1973, pp. 1173-1179.

BIBLIOGRAFIA

PETRUCCI 1989

Armando P., *Libri, editori e pubblico nell'Europa moderna. Guida storica e critica*, Bari, Laterza, (I ed. 1977).

PICONE 1988

Michelangelo P., *Tre tipi di cornice novellistica, modelli orientali e tradizione narrativa medievale*, in «Filologia e Critica», XIII, 1, pp. 3-26.

PIERI 2003

Marzia P., *Il teatro «per udirne messa», il teatro «da predicare», il teatro anatomico ed altro: lo spettacolo della sapienza (sec. XV-XVII)*, in *Biblioteche elettriche. Letture in Internet: una risorsa per la ricerca e per la didattica*, a cura di F. Santi, Firenze, Edizioni del Galluzzo, pp. 157-169.

PIERI 2012

Marzia P., *Narrare, cantare, recitare. Appunti sullo spettatore cinquecentesco*, in “*Por tal variedad tiene belleza*”. *Omaggio a Maria Grazia Profeti*, a cura di GALLO A., VAIPOULOS K., Firenze, Alinea Editrice, pp. 115-126.

PIGNATTI 2001

Franco P., *Aspetti e tecniche della rappresentazione nel dialogo cinquecentesco*, in *Il sapere delle parole* 2001, pp. 115-140.

PIGNATTI 2015

Franco P., *Dialogisme, dialogicité, dialogue : le dialogue en Italie entre Quattrocento et Cinquecento*, in *Les états du dialogue* 2015, pp. 27-37.

PIGNATTI 1988a

Franco P., *I Dialoghi di Torquato Tasso e la morfologia del dialogo cortigiano rinascimentale*, in «Studi tassiani», XXXVI, pp. 7-43.

PIGNATTI 1988b

Franco P., *I Dialoghi tra dialettica e poesia*, in *Torquato Tasso e la cultura estense*, to. I, Firenze, Olschki, pp. 263-291.

PIRILLO 2003

Nestore P., (a cura di), *Autobiografia e filosofia. L'esperienza di Giordano Bruno* (Atti del convegno, Trento, 18-20 maggio 2000), Edizioni di storia e letteratura, Roma, 2003.

POGLIANO 2000

Claudio P., *TEATRO, MONDO, SAPERE: un percorso di lettura sulle origini della modernità*, in «Belfagor», Vol. 55, No. 1, pp. 9-30.

POPKIN 2000

Richard H. P., *Storia dello scetticismo*, Mondadori, Milano, (I ed. 1995).

POPPI 1988

Antonino P., *Il prevalere della 'vita activa' nella paideia del Cinquecento*, in *Rapporti tra le Università di Padova e Bologna. Ricerche di filosofia medicina e scienza*, a cura di L. Rossetti Trieste, Lint, pp. 94-114;

POPPI 2006

Antonino P., *L'etica del Rinascimento tra Platone e Aristotele*, Napoli, La città del sole, (I ed. 1997),

PRANDI 1990

Stefano P., *Il «Cortegiano» ferrarese: i «Discorsi» di Annibale Romei e la cultura nobiliare nel Cinquecento*, Firenze, Olschki.

BIBLIOGRAFIA

PRANDI 1999

Stefano P., *Scritture al crocevia. Il dialogo letterario nei secoli XV e XVI*, Vercelli, Edizioni Mercurio.

PRETI 2018

Giulio P., *Retorica e logica. Le due culture*, Milano, Bompiani (1 ed. Torino, Einaudi, 1968).

PROCACCIOLI 1999

Paolo P., *Cinquecento capriccioso e irregolare. Dei lettori di Luciano e di Erasmo; di Aretino e Doni; di altri peregrini ingegni*, in *Cinquecento capriccioso e irregolare. Eresie letterarie nell'Italia del classicismo, Seminario di Letteratura italiana (Viterbo, 6 febbraio 1998)*, a cura P. Procaccioli, A. Romano, Manziana (Roma), Vecchiarelli.

QUINT 1985

David Q., *Humanism and Modernity: a Reconsideration of Bruni's "Dialogues"*, in «Renaissance Quarterly», 38, 3, pp. 423-445.

QUONDAM 1980a

Amedeo Q., *Nel giardino del Marcolini. Un editore veneziano tra Aretino e Doni*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 157, pp. 75-116.

QUONDAM 1980b

Amedeo Q., *Dal teatro della Corte al teatro del mondo*, in *Il teatro italiano del Rinascimento*, a cura di M. De Panizza, Milano, Comunità, pp. 135-150.

QUONDAM 1981

Amedeo Q., *Le «carte messaggere». Retorica e modelli di comunicazione epistolare: per un indice dei libri di lettere del Cinquecento*, Roma, Bulzoni.

QUONDAM 1982

Amedeo Q., *L'accademia*, in *Letteratura italiana, volume I: Il letterato e le istituzioni*, Torino, Einaudi, pp. 823-898.

QUONDAM 1989

Amedeo Q., «*Mercanzia d'onore*»/«*Mercanzia d'utile*». *Produzione libraria e lavoro intellettuale a Venezia nel Cinquecento*, in *Libri, editori e pubblico nell'Europa moderna. Guida storica e critica*, a cura di A. Petrucci, Bari, Laterza, (1 ed. 1977), pp. 51-104.

QUONDAM 1991

Amedeo Q., *Il naso di Laura. Lingua e poesia nella tradizione del Classicismo*, Modena, Panini.

QUONDAM 2007

Amedeo Q., *La conversazione. Un modello italiano*, Roma, Donzelli.

QUONDAM 2010

Amedeo Q., *Forma del vivere. L'etica del gentiluomo e i moralisti italiani*, Bologna, Il Mulino.

RAIMONDI 1963

Ezio R., *Di alcuni aspetti del classicismo nella letteratura italiana del Seicento*, in «Lettere Italiane», XV, n. 3, pp. 269-278.

RAIMONDI 1980

Ezio R., *Poesia come retorica*, Firenze, Olschki.

RAIMONDI 1994

Ezio R., *Rinascimento inquieto*, Torino, Einaudi.

BIBLIOGRAFIA

RAJNA 1902

Pio R., *L'episodio delle questioni d'amore nel Filocolo di Boccaccio*, in «Romania», t. 31 n.121, pp. 28-81.

REFINI 2023

Eugenio R., *The Vernacular Aristotle: Translation as Reception in Medieval and Renaissance Italy*, Cambridge University Press.

RESIDORI 2002

Matteo R., «*Del fuggir la moltitudine*». *Néoplatonisme et scepticisme dans le Malpiglio secondo du Tasse*, in «Italiq», V, pp. 93-108.

RESIDORI 2011

Matteo R., *Enseigner la morale, réformer l'écriture: l'Institutione (1542) d'Alessandro Piccolomini*, in *Alessandro Piccolomini (1508-1579). Un siennois à la croisée des genres et des savoirs*, a cura di M. F. Piéjus, M. Plaisance, M. Residori, Centre Interuniversitaire de Recherche sur la Renaissance Italienne, Parigi, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, pp. 65-81.

RICO 1974

Francisco R., *Vida u obra de Petrarca, I. Lectura del 'Secretum'*, Padova, Antenore.

ROSSI 2007

Mario R., *Io come filosofo era stato dubbio. La retorica dei "Dialoghi" di Tasso*, Bologna, Il Mulino. Doi: 10.978.8815/140913.

RUHE 1994

Doris R., *La roe d'astronomie: le Livre de Sidrac et les encyclopédies françaises du Moyen Âge*, in *L'enciclopedia medievale. Memoria del tempo*, a cura di M. Picone, Ravenna, Longo, pp. 293-310.

RUSSO 2002

Emilio R., *L'ordine, la fantasia e l'arte. Ricerche per un quinquennio tassiano (1588-1592)*, Roma, Bulzoni.

SABATINI 1975

Francesco S., *Napoli Angioina: cultura e società*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1975.

SABATINO 2003

Pasquale S., *A l'infinito m'ergo, Giordano Bruno e il volo del moderno Ulisse*, Firenze, Olschki.

SACCHI 2009

Luca S., *Le domande del principe. Piccole enciclopedie dialogiche romanze*, Milano, LED.

SACCONI 1992

Eduardo S., *Le buone e le cattive maniere. Letteratura e galateo nel Cinquecento*, Il Mulino, Bologna.

SAPEGNO 1984

Maria Serena S., *Il trattato politico e utopico*, in *La Letteratura Italiana*, vol. 3/2, *La prosa*, Torino, Einaudi.

SCIANATICO 2014

Giovanna S., *La scena galileiana del dialogo. Da Tasso a Galilei*, in *La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena*, Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012, a cura di Baldassarri G., Di Iasio V., Pecci P., Pietrobon E. e Tomasi F., Roma, Adi editore.

SCRIVANO 1959

Roberto S., *Cultura e letteratura in Sperone Speroni*, in «La Rassegna della Letteratura italiana», s. VIII, LXIII, pp. 38-51.

BIBLIOGRAFIA

- SEGRE 1974
 Cesare S., *Le strutture del tempo*, Torino, Einaudi, Torino.
- SEIDEL 2002
 Esther S., *The concept of philosophy in the sixteenth century: Leone Ebreo and the Italian Renaissance*, in «European Judaism: A Journal for the New Europe», Vol. 35, No. 2, pp. 97-105.
- SGARBI 2014
 Marco S., *The Italian Mind: Vernacular Logic in Renaissance Italy (1540-1551)*, Leiden-Boston, Brill.
- SILVI 2013
 Christine S., *La voix de l'autre dans la construction du savoir (Placides et Timéo, Sydrach, L'image du monde, Li livres dou tresor): quelles stratégies discursives pour quels enjeux?, in Encyclopédire. Formes de l'ambition encyclopédique dans l'Antiquité et au Moyen Âge*, éd. Arnaud Zucker, Turnhout, Brepols, pp. 381-402.
- SNYDER 1989a
 Jon R. S., *La maschera dialogica. La teoria del dialogo di Sperone Speroni*, in «Filologia veneta. Lingua, letteratura, tradizione», Padova, pp. 112-138.
- 1989b
 Jon R. S., *Writing the Scene of Speaking: Theories of Dialogue in the Late Italian Renaissance*, Stanford, Stanford university press.
- SOLETTI 1990
 Elisabetta S., *Parole ghiacciate parole liquefatte. Il secondo libro del "Cortegiano"*, Torino, Edizioni dell'Orso.
- SPRANZI 2004
 Marta S., *Le Dialogue sur les deux grands systèmes du monde de Galilée : dialectique, rhétorique et démonstration*, Paris, PUF (Collection « Philosophies »).
- SPRANZI 2006
 Marta S., *Le Traité du dialogue de Carlo Sigonio et la dialectique d'Aristote*, in *Le dialogue: ou les enjeux d'un choix d'écriture (pays de langues romanes)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- SPRANZI 2011
 Marta S., *The art of dialectic between dialogue and rhetoric: The Aristotelian Tradition*, Amsterdam, Philadelphia, John Benjamins Publishing.
- STAROBINSKI 1968
 Jean S., *Montaigne et la dénonciation du mensonge*, in «Dialectica», 22, 2, pp. 120-131.
- STOICHITA 1999
 Victor I. S., *L'Instauration du tableau: Métapeinture à l'aube des temps modernes. Seconde édition revue et corrigée*, Genève, Librairie Droz.
- STOICHITA 2018
 Victor S., *Margini*, in *La cornice. Storie, teorie, testi*, a cura di FERRARI D., PINOTTI A., Cremona, Johan & Levi, pp. 173-196.
- TATEO 1965
 Francesco T., *Dialogo interiore e polemica ideologica nel Secretum del Petrarca*, Firenze, Le Monnier.
- TATEO 1967
 Francesco T., *Tradizione e realtà dell'umanesimo italiano*, Bari, Dedalo Libri.

BIBLIOGRAFIA

- TATEO 1995
 Francesco T., *Per dire d'amore. Reimpiego della retorica antica da Dante agli arcadi*, Napoli, Edizioni Scientifiche italiane.
- TATEO 1989
 Francesco T., *La civile conversazione. Trattati del comportamento e forme del racconto*, in *La novella italiana* 1989, pp. 59-81.
- TESTA 1991
 Enrico T., *Simulazione di parlato: fenomeni dell'oralità nelle novelle del Quattro-Cinquecento*, Firenze, Accademia della Crusca.
- TOFFANIN 1920
 Giuseppe T., *La fine dell'Umanesimo*, Torino, Bocca.
- TOMITA 2016
 Soko T., *A Bibliographical Catalogue of Italian Books Printed in England 1558-1603*, London, Routledge.
- TOMASI 2011
 Franco T., *L'Accademia degli Intronati e Alessandro Piccolomini: strategie culturali e itinerari biografici*, in *Alessandro Piccolomini (1508-1579). Un siennois à la croisée des genres et des savoirs*, a cura di M. F. Piéjus, M. Plaisance, M. Residori, Centre Interuniversitaire de Recherche sur la Renaissance Italienne, Parigi, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, pp. 23-38.
- TOMIZZA 2007
 Franca T., *Filosofia e autobiografia in Giordano Bruno: scritture del sé*, in *Linea di pensiero tesò: Bruno, Leopardi, Marin*, a cura di F. Russo, Metauro, 2007, pp. 253-276.
- TROVATO 1985
 Paolo T., *Dai "Dialogi ad Petrum Histrum" alle "Vite di Dante e del Petrarca"*, in «Studi petrarcheschi», n. s., 2, 1, pp. 263-284.
- VAGNI 2019
 Giacomo V., *Fra realtà biografica e verosimile letterario. Primi appunti sui personaggi dei 'Dialoghi' di Tasso*, in «Imitazione di ragionamento» 2019, pp. 127-138.
- VALLÉE 2018
 Jean-François V., *De l'utopie du dialogue de la Renaissance à l'institution de la conversation à l'âge classique*, in «Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme» Vol. 41, No. 1, pp. 5-30.
- VARVARO 2004
 Alberto V., *Forme di intertestualità. La narrativa spagnola medievale tra Oriente e Occidente*, in *Identità linguistiche e letterarie nell'Europa romanza*, a cura di A. Varvaro, Roma, Salerno Editrice, pp. 501-517.
- VASOLI 2007
 Cesare V., *La dialettica e la retorica dell'umanesimo. "Invenzione" e "Metodo" nella cultura del XV e XVI secolo*, Napoli, La città del sole (I ed. Milano, Feltrinelli, 1968).
- VASOLI 2000
 Cesare V., *La crise de la rhétorique*, in *L'époque de la Renaissance (1400-1600)*, To. III *Maturations et mutations (1520-1560)*, a cura di E. Kushner, John Benjamins Publishing, pp. 235-246.
- VIANELLO 1988
 Valerio V., *Il letterato, l'accademia, il libro. Contributi sulla cultura veneta del Cinquecento*, Padova, Antenore.

BIBLIOGRAFIA

VIANELLO 1993

Valerio V., *Il "giardino" delle parole: itinerari di scrittura e modelli letterari nel dialogo cinquecentesco*, Jouvence, Roma.

WEINBERG 1961

Bernard W., *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, 2 voll., Chicago, The Univ. of Press Chicago.

WETZEL 1989

Hermann H. W., *Premesse per una storia del genere della novella. La novella romanza dal Due al Seicento*, in *La novella italiana 1989*, pp. 265-281.

WYSS MORIGGI 1947

Giovanna W. M., *Contributo allo studio del dialogo all'epoca dell'umanesimo e del rinascimento*, Monza, Scuola Tipografica Artigianelli.

YATES 1969

Frances Y., *Theatre of the World*, Chicago, Chicago University Press.

YATES 1988

Frances Y., *Giordano Bruno e la cultura europea del Rinascimento*, trad. it. di M. De Martini Griffin e A. Rojec, introduzione di E. Garin, Roma-Bari, Laterza.

ZATTI 1983

Sergio Z., *L'uniforme cristiano e il multiforme pagano: saggio sulla "Gerusalemme Liberata"*, Il Saggiatore, Milano, 1983.

ZORZI PUGLIESE 1995

Olga Z. P., *Il discorso labirintico del dialogo rinascimentale*, Roma, Bulzoni.

Indice dei nomi

- Abelardo Pietro, 19n.
Agostino, 17-20, 83, 134n.
Agricola Rodolfo, 86-88 e n, 112n.
Alberti Leon Battista, 25n, 33 e n, 34, 35, 37 e n, 40, 48n.
Alfano Giancarlo, 23n, 24n, 39n, 46n, 50n, 51n, 53n, 54n, 60n, 68n, 73-75n, 81n, 96n, 103n, 106n, 107n, 110n, 111n, 114n, 120n, 158n, 183n.
Altieri Biagi Luisa, 71n, 152n.
Ammirato Scipione, 77 e n.
Aquilecchia Giovanni, 143n, 174n, 181n.
Aretino Pietro, 59n, 66, 68, 79n, 169n.
Aristotele 7, 32, 83, 103, 105n, 106n, 108, 109, 122 e n, 123, 143, 154, 156, 177.
Asso Cecilia, 70 e n.
Ateneo, 26, 36, 109.
Augustodunense Onorio, 14.
- Bacchi Elisa, 31n.
Bachtin Michail, 6 e n, 80 e n, 112, 120.
Baffetti Giovanni, 136n, 137n, 159n.
Baldassarri Guido, 128 e n, 129n, 151n, 155n, 157 e n, 158n, 161n, 164n.
Barbaro Daniele, 91, 97 e n, 98, 141.
Bargagli Girolamo, 47n, 69, 134 e n, 152.
Barilli Renato, 147n.
Battistini Andrea, 40n, 48n, 105n, 136 e n, 137n.
Bembo Pietro, 43, 44, 46, 48n, 52, 54, 55, 56n, 57, 72, 92, 96, 108n, 113, 134 e n.
Betussi Giuseppe, 58 e n, 73 e n, 78.
Boccaccio Giovanni, 6, 11, 17, 18n, 20-24, 26, 38, 40n, 55, 57, 107n.
Boezio Severino, 17, 18, 84.
Bolzoni Lina, 65n, 89, 90n, 141n 177 e n.
Borgia Lucrezia, 55.
Bozzola Sergio, 167 e n.
- Bracciolini Poggio, 29-31 e n.
Bruni Francesco, 24n.
Bruni Leonardo, 27-31 e n, 34.
Bruno giordano, 8, 81, 123n, 131, 143 e n, 147, 149-151, 167-185.
- Cacciari Massimo, 36n.
Calcidio, 18n.
Camillo Giulio, 141 e n.
Cappellano Andrea, 22.
Caputo Vincenzo, 151n, 159n.
Cassin Barbara, 100n.
Cassirer Ernst, 162n.
Castelvetto Ludovico, 93, 112- 116 e n, 120, 122, 127 e n, 128, 135 e n, 158, 161, 182.
Castiglione Baldassarre, 7, 36, 43, 44 e n, 46-52, 92, 103n, 169n.
Ceserani Remo, 111n.
Chartier Roger, 64n, 89n.
Cicerone Marco Tullio, 11, 15n, 17, 18n, 19, 20, 25n, 26, 28, 38n, 85, 107, 121, 122, 124, 133, 134n, 142n.
Ciliberto Michele, 167n, 169n, 180n, 183n.
Contile Luca, 69 e n, 70 e n.
Cotugno Alessio, 52n.
Cox Virginia, 6 e n, 44n, 45n, 46n, 59 e n, 89n, 136n, 155n, 157n, 160 e n, 161, 171n, 173n.
Curtius Robert, 14 e n, 139n, 147 e n.
- D'Aquino Tommaso, 12 e n, 129 e n.
D'Aragona Tullia, 58, 59 e n, 60, 79 e n, 80n, 146.
Da Conches Guglielmo, 14.
Da Rotterdam Erasmo, 33n, 37, 38n, 86, 103n, 141.
De Caprio Vincenzo, 28n, 36n.
De melun Robert, 13n.

INDICE DEI NOMI

- De Montaigne Michel, 94, 141, 143-145 e n, 162n.
 Deleuze Gilles, 45n.
 Descartes Renée, 90n, 94, 131n, 145n.
 Di Franza Concetta, 20n, 21n.
 Di san Vittore Ugo, 19n.
 Dionisotti Carlo, 64 e n, 65n, 123n.
 Dolce Ludovico, 78 e n.
 Doni Anton Francesco, 69.
- Ebreo Leone, 57, 58, 70, 73, 103n.
 Ellerò Maria Pia, 169n, 171n, 173, 174 e n, 179, 181n.
- Favaro Maiko, 46n.
 Fenzi Enrico, 18n, 19n.
 Feyerabend Paul, 6e n.
 Ficino Marsilio, 55 e n.
 Figorilli Maria Cristina, 184n.
 Filelfo Francesco, 37.
 Firenzuola Agnolo, 47n.
 Floriani Piero, 44n, 45n, 47, 49 e n, 52 e n, 53n, 61n, 81 e n.
 Fontana Alessandro, 68n, 139 e n, 145.
 Forno Carla, 106n, 119n.
 Fournel Jean-Louis, 58n, 68n, 91n, 112n, 117 e n, 120 e n.
 Fubini Riccardo, 27n.
 Fumaroli Marc, 8n, 93n, 137n.
- Gabriele Giacomo, 71 e n, 72.
 Galilei Galileo, 134n, 135n.
 Gally Michèle, 14n.
 Garin Eugenio, 13n, 24n, 27-29n, 52n.
 Gelli Giovan Battista, 75 e n., 76, 169n.
 Gellio Aulo, 17, 26.
 Genette Gérard, 49n, 74n, 111n.
 Geri Lorenzo, 33n.
 Ghirardacci Cherubino, 142.
 Gigliucci Roberto, 65n.
 Giolito Gabriele, 92, 153.
 Girardi Maria Teresa, 91n, 97n, 98n.
 Girardi Raffaele, 6 e n, 59n, 60n, 71n, 72, 105n, 110n, 116n, 123n, 126n, 127n, 131n.
 Giunta Claudio, 13n.
 Gottifredi Bartolomeo, 58, 79 e n.
- Grosser Hermann, 105n, 151n, 155 e n, 157.
 Guazzo Stefano, 40n, 152.
 Guérin Philippe, 125n.
 Guillén Claudio, 103 e n.
- Hempfer Klaus W., 6 e n.
 Hufnagel Henning, 149n, 170n, 173 e n, 184n.
- Jeanneret Michel, 37n, 45, 65n.
 Jossa Stefano, 92n, 100n.
- Katinis Teodoro, 52n, 95n, 100n, 119n.
 Kemal Bénouis Mustapha, 168n.
 Kirkham Victoria, 22n.
 Kushner Eva, 5 e n, 106n.
- Laerzio Diogene, 105, 113n.
 Landino Cristoforo, 33.
 Lavocat Fraçoise, 74n.
 Le Guern Michel, 106n.
 Leopardi Giacomo, 36.
 Lombardi Bartolomeo, 108 e n, 109 e n, 115.
 Lotman Juri, 74n, 146 e n.
 Luciano da Samosata, 11, 25n, 26, 33 e n, 37, 38, 88, 107, 108, 111, 113n, 129, 134.
- Machiavelli Niccolò, 7, 25, 43, 169n, 183.
 Macrobio Ambrogio Teodosio, 17, 26, 36.
 Maggi Vincenzo, 108 e n, 109 e n, 115.
 Manso Giovan Battista, 122, 131-134 e n, 165 e n.
 Manuzio Aldo, 51n, 54.
 Marcolini Francesco, 68, 92.
 Marin Louis, 74n.
 Marsh David, 17n, 25-27n, 29n, 31n, 38n, 39n.
 Marti Mario 52n.
 Mazzacurati Giancarlo, 6 e n, 43 e n, 46, 52n, 53n, 54n, 97 e n, 100 e n, 110n, 113n, 141n, 177n.
 MCLUhan Marshall, 64n.
 Meier Christel, 14n.
 Minturno Antonio, 112.
 Monfasani John, 86n.
 Mulas Maria Luisa, 106n, 131n, 135 e n.

INDICE DEI NOMI

- Nifo Agostino, 124n, 160.
 Noferi Adelia, 18-20n.
- Ong Walter J., 7, 86 e n, 87 e n, 89 e n, 90, 152n.
 Ordine Nuccio, 44n, 184n.
 Ossola Carlo, 48n.
- Paternoster Annick, 47n, 48 e n, 49n, 56n, 157n,
 Paul Glorieux, 13n.
 Perelman Chaim, 85n, 99n.
 Perreiah Allan, 83n.
 Petrarca Francesco, 6, 11, 17-20, 24-27, 133.
 Piccolomini Alessandro, 91 e n, 93 e n, 98 e n, 99 e n, 112-116 e n, 120, 158 e n, 181n, 182.
 Picone Michelangelo, 17n, 23n,
 Pieri Marzia, 69 e n, 81 e n, 142n.
 Pignatti Franco, 31n, 58, 59n, 68n, 74n, 75n, 77n, 104 e n, 105n, 108n, 109 e n, 120 e n, 122n, 123 e n, 124n, 125 e n, 128n, 135 e n, 155n, 157 e n, 166n.
 Platone, 11, 18, 19, 36, 48n, 54 e n, 74n, 107, 113n, 119, 121, 122, 124, 128, 129, 130, 132, 133, 134n, 143, 164.
 Plutarco, 26, 36, 105, 113, 165.
 Pomponazzi Pietro, 60, 96.
 Pontano Giovanni, 33, 34, 38 e n, 39, 40 e n, 183.
 Pontano Jacopo, 138 e n.
 Popkin Richard, 162n.
 Poppi Antonino, 93n, 94n, 98n.
 Pozzi Mario, 54n.
 Prandi Stefano, 6 e n, 11n, 15n, 18n, 24n, 29n, 39n, 44n, 146 e n, 148n, 155n, 162n, 173n.
 Preti Giulio, 84n, 86n.
 Procaccioli Paolo, 64n.
- Quintiliano Marco Fabio, 26, 32, 34, 85 e n, 142n.
 Quondam Amedeo, 8 e n, 18n, 40n, 64n, 65 e n, 66 e n, 69, 96n, 99n, 139, 140n, 141n, 142n, 146n, 164n.
- Raimondi Ezio, 40n, 48n, 105n, 113n, 121 e n, 130n, 136 e n, 137n, 148n, 153n, 155 e n, 157 e n.
- Rajina Pio, 22n.
 Ramo Pietro, 86, 88, 89, 96, 125n.
 Refini Eugenio, 103n.
 Residori Matteo, 98n, 100n, 151n, 162n.
 Riccardo Scrivano, 52n.
 Rico Francisco, 19n.
 Ripa Cesare, 66, 67n.
 Robortello Francesco, 106-108 e n, 121, 122n.
 Romei Annibale, 81, 146.
 Rossi Mario, 151n, 159n, 162n.
 Ruhe Doris, 17n.
 Russo Emilio, 164n.
- Sabatini Francesco, 20n.
 Sacchi Luca, 15n.
 Saccone Eduardo, 50n.
 Salutati Coluccio, 27, 28 e n, 29.
 Sansovino Francesco, 58.
 Sapegno Natalino, 26n.
 Scaligero Giulio Cesare, 110 e n, 111, 123.
 Scianatico Giovanna, 152n.
 Segni Bernardo, 107 e n.
 Segre Cesare, 21 e n.
 Senarco, 104.
 Seneca Lucio Anneo, 17.
 Senofonte, 48n,
 Sforza Pallavicino Ludovico, 122, 131, 134 e n, 135n, 136n, 138, 167.
 Sgarbi Marco, 93n, 94n, 100n.
 Sigonio Carlo, 83 e n, 104 e n, 105, 109n, 112, 113n, 120-126 e n, 129n, 131, 133-135n, 149.
 Silvi Christine, 15n.
 Snyder Jon R., 117 e n, 131n.
 Sofrone, 104.
 Speroni Sperone, 36, 44, 47, 51 e n, 52, 53n, 58-61 e n, 63 e n, 69, 71, 72, 80, 91, 93-98 e n, 100 e n, 112, 117-121 e n, 124, 125 e n, 134 e n, 140 e n, 157, 158 e n, 160, 161.
 Spranzi Martha, 83n.
 Stoichita Victor, 75 e n.
- Tasso Bernardo, 59 e n.
 Tasso Torquato, 8, 112, 121, 122 e n, 124, 127-134 e n, 144, 146, 147, 149-151 e n, 153-167 e n.

INDICE DEI NOMI

- Tateo Francesco, 18 e n, 19n, 25 e n, 28n, 30 e n, 31n, 32n, 34n, 37n, 39 e n, 46, 48, 54, 55n, 56n.
Testa Enrico, 74 e n.
Toffanin Giuseppe, 103n.
Tolomei Claudio, 71 e n.
Tomasi Franco, 98n, 115n.
Trissino Gian Giorgio, 107.
- Vagni Giacomo, 157n.
Valée Jean-François, 8n.
Valla Giorgio, 103n.
Valla Lorenzo, 30-33, 55, 84, 85e n, 86
Varchi Benedetto, 91 e n, 107, 108n, 112.
Varvaro Alberto, 23n.
- Vasoli Cesare, 19n, 25n, 29n, 32n, 83n, 84n, 85n, 96n.
Vergerio Pietro, 27, 29.
Vettori Pietro, 109, 110, 123n, 130n, 138.
Vianello Valerio, 44n, 53n, 91 e n.
- Wetzel Herman, 23n.
Wyss-Moriggi Giovanna, 45n.
- Yates Frances, 139n, 178n.
- Zampeschi Brunoro, 76 e n.
Zatti Sergio, 162n.
Zonta Giuseppe, 58.
Zorzi Pugliese Olga, 45 e n.

Elena Bilancia
Il dialogo in volgare
Forme dell'argomentazione retorica nel XVI secolo

Composto in:

Lyon
Kai Bernau, Commercial Type

Fedra Serif
Peter Bilak, Typotheque

Progetto grafico e impaginazione:

Rinaldo Zanone

Stampato e rilegato in Italia,
per conto di BIT&S,
da BDprint (Roma)

OTTOBRE 2024

Elena Bilancia

*Il dialogo in volgare**Forme dell'argomentazione retorica nel XVI secolo*

Durante il XVI secolo in Italia vengono stampati migliaia di dialoghi. I capolavori come *L'Arte della guerra* di Machiavelli e *Il cortegiano* di Castiglione o le raccolte di Speroni, Tasso e Bruno si aggiungono a una selva di testi dialogici che coprono minutamente ogni aspetto del sapere morale, tecnico e naturalistico: dal duello alla costruzione degli orologi, dalla questione della lingua ai movimenti delle maree. Assumendo l'ambiguo posizionamento del dialogo tra i generi e gli ambiti epistemici del discorso, questo libro ne propone un'interpretazione trasversale che guarda alla storia dell'organizzazione e della trasmissione dei saperi in un'epoca in cui l'esito del conflitto tra gli strumenti logico-razionali e quelli retorico-poetici non era ancora stato deciso. L'indagine condotta mostra come il dialogo in volgare, una delle pratiche di scrittura più frequentate dalla cultura umanistico-rinascimentale, fu uno dei terreni su cui si giocò questa partita.

ELENA BILANCIA ha conseguito il dottorato in Filologia e in Études Italiennes presso le università di Napoli Federico II e di Paris 8 Vincennes - Saint-Denis. Attualmente è assegnista di ricerca e docente a contratto di Letteratura Italiana presso il Dipartimento di Studi Umanistici della Federico II. Ha pubblicato studi di carattere storico-letterario sulla produzione dialogica in volgare e sulla lirica del Rinascimento, occupandosi di autori come Boccaccio, Machiavelli e Torquato Tasso.

