Università degli Studi di Napoli Federico II
Dottorato di ricerca in Filologia
Coordinatore: Prof. Antonio Gargano

Tesi di dottorato
Ciclo XXXIV

Teoria e pratica del dialogo in Italia nella seconda metà del Cinquecento

Candidato: Dott.ssa Elena Bilancia

Tutore: Prof. Giancarlo Alfano, Università degli studi di Napoli "Federico II"
Cotutore: Prof. Jean-Louis Fournel, Université Paris 8

Napoli 2021

Parte prima. La scrittura dialogica: forme, modelli, interpretazioni 6

Introduzione.....7

Capitolo 1. Dualismo e moltitudine, morfologie dialogiche tra XIV e XVI secolo 19

1.1 Premesse genealogiche sulla forma-dialogo 19

1.2 Forme dialogate nelle letterature romanze e medievali.....26

1.3 Varietas, facetitas, urbanitas: gli umanisti e la riemersione dei modelli classici.....43

1.4 Il gioco delle voci tra corti e accademie: dualismo e moltitudine nei dialoghi in volgare 62

Capitolo 2. «Una forma in cerca di genere»: prospettive teoriche sul dialogo 84

2.1 L'argomentazione tra dialettica e retorica.....84

2.2 Un'arte senza nome: teorie e aporie sullo statuto del dialogo nel sistema rinascimentale dei generi 93

2.3 Riflessioni in prospettiva: il dialogo come genere poetico da Castelvetro a Tasso 103

2.4 Riflessioni in retrospettiva: gli scritti teorici di Manso e Pallavicino 124

Parte seconda. Alle soglie del dialogo: il medio Cinquecento e la pluralità del sapere 130

Introduzione.....131

Capitolo 3. Esperimenti di letteratura quantitativa.....141

3.1 Giudicare i libri dalla copertina.....141

3.2 Tra lo spazio aperto delle accademie e lo spazio chiuso del libro: gli anni '40-'60 del Cinquecento.....154

Capitolo 4. Conflitti di verità: oralità e scrittura, forma e ideologia 163

4.1 Morfologie dialogiche e strategie retoriche.....163

4.2 Effetti di rifrazione: prove di verosimiglianza e metadialogismi in alcuni dialoghi del medio Cinquecento.....171

Parte terza. Asimmetrie. La voce dei personaggi e la raffigurazione dell'opinione nella dialogistica del tardo Cinquecento 189

Introduzione 190

Capitolo 5 Verità e rappresentazione nell'argomentazione dialogica: i dialoghi di Giordano Bruno e Torquato Tasso 199

5.1 I Dialoghi italiani di Giordano Bruno e «la moltiforme representazione di tutte cose» 199

5.2 «Quasi larve del vero»: i dialoghi di Torquato Tasso 221

Capitolo 6. *Theatrum mundi* 238

6.1 Il dialogo e la "scena" 238

Appendice 249

Bibliografia 265

Bibliografia primaria 265

Bibliografia secondaria 268

A Simon

Parte prima. La scrittura dialogica: forme, modelli, interpretazioni

Tutto cominciò con il primo narratore della tribù. Già gli uomini scambiavano tra loro suoni articolati, riferendosi alle necessità pratiche della loro vita; già esisteva il dialogo e le regole che il dialogo non poteva non seguire; questa era la vita della tribù: un codice di regole molto complicate cui doveva modellarsi ogni azione e ogni situazione.

(Italo Calvino, *Cibernetica e fantasmi*, in *Una pietra sopra*, 1980)

Introduzione

Le manifestazioni dell'argomentazione retorica all'interno delle forme-dialogo cinquecentesche costituiscono l'oggetto di questo lavoro di indagine storico-letteraria, in cui ci si è posti il problema di come gli strumenti poetici abbiano influenzato i modi dell'organizzazione e della trasmissione del pensiero in una delle pratiche di scrittura più frequentate nella cultura italiana umanistica e rinascimentale. Uno degli intenti principali è stato quello di provare a ricostruire una storia del valore gnoseologico attribuito alla *doxa*, la cui rappresentazione retorico-letteraria, tramite interlocutori e ambientazioni, raggiunge nei dialoghi in volgare prodotti durante il XVI secolo una delle massime espressioni. Quale sia stato, nel suo sviluppo diacronico, l'impatto argomentativo e filosofico della diffusione del dialogo come forma autonoma, è in effetti un interrogativo ancora aperto nell'interpretazione delle funzioni etiche ed estetiche della scrittura dialogica rinascimentale, nonché nella storia della costruzione e della trasmissione del sapere.

La prima parte del lavoro abbraccia pertanto un arco cronologico piuttosto vasto e si propone di articolare una ricostruzione storica delle morfologie dialogiche disponibili durante il XVI secolo, partendo dall'archetipo platonico e concentrandosi poi analiticamente sugli sviluppi dei secoli XIV, XV e XVI. Si è riflettuto in seguito sulle principali questioni retoriche, dialettiche e poetiche riguardanti la collocazione del dialogo nel sistema rinascimentale dei generi imitativi, con grande attenzione alla stagione dei commenti alla *Poetica* aristotelica, alla compagine di trattati cinque-secenteschi dedicati esclusivamente all'argomento e al loro impatto sulla produzione dialogica coeva.

Studi di carattere generale sulla teoria e la prassi del dialogo umanistico-rinascimentale non sono mancati negli ultimi trent'anni.[1] Sebbene valide nelle

[1] La letteratura critica a proposito del dialogo in quanto genere nel Rinascimento italiano è vasta e variegata negli approcci, di seguito si citano in ordine alfabetico i saggi serviti da base per questo lavoro e gli studi più recenti. Cfr. «*Imitazione di ragionamento». Saggi sulla forma dialogica dal Quattro al Novecento*, a cura di CAPUTO V., Franco Angeli Editore, Milano, 2019; *Les états du dialogue à l'âge de l'humanism*e, a cura di BURON E., GUÉRIN P., LESAGE C., Presses universitaires François-Rabelais, 2015; *Printed Voices: The Renaissance Culture Of Dialogue*, a cura di HEITSCH D., VALLÉE J.F., University of Toronto Press, 2004; ARMSTRONG C. JR, *The dialectical road to truth: the dialogue*, in «French Renaissance Studies. 1540–1570: Humanism and the Encyclopedia», 1976, pp. 36-46; ALFANO G., *La conversazione ghiacciata: il dialogo in tipografia*, in «Filologia e critica», XXVIII, 2003, pp. 1000-1034; ID., *Il racconto e la voce:*

specifiche prospettive adottate, le ricerche sul dialogo italiano nel Cinquecento sembrano inevitabilmente portate a scontrarsi con la difficoltà di categorizzare,

mimesi e "imitatio" nel dibattito aristotelico cinquecentesco sul dialogo, in «Filologia e critica», XXIX, 2004, 2, pp. 161-200; COX V., *The Renaissance Dialogue. Literary Dialogue in its Social and Political Contexts, Castiglione to Galileo,* Cambridge University Press, Cambridge, 2008, (1992); FLORIANI P., *I gentiluomini letterati. Il dialogo culturale nel primo Cinquecento*, Liguori, Napoli, 1981; FORNO C., *Il "Libro animato": teoria e scrittura del dialogo nel Cinquecento*, Tirrenia stampatori, Torino, 1992; GEERTS W, *Il sapere delle parole: studî sul dialogo latino e italiano del Rinascimento: giornate di studio, Anversa 21-22 febbraio 1997*, Bulzoni, Roma, 2001; GIRARDI R., *"Elegans imitatio et erudita": Sigonio e la teoria del dialogo*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 1986, CLXIII (523), pp. 321-354; ID., *La società del dialogo: retorica e ideologia nella letteratura conviviale del Cinquecento*, Adriatica, Bari, 1989; KEMAL BÉNOUIS M., *Le Dialogue philosophique dans la littérature française du seizième siècle*, Mouton, Paris, 1976; KUSHNER E., *Le dialogue à la Renaissance: histoire et poétique*, Librairie Droz, Genève, 2004; EAD., *Le dialogue de 1580 à 1630: articulations et fonctions*, dans *L'automne de la renaissance,* Vrin, Paris, 1981, pp. 149-162; MARSH D., *The Quattrocento Dialogue. Classical Tradition and Humanist Innovation*, Harvard University Press, Cambridge, 2014, (1980); MONTAIGNE V., *Le dialogue à la Renaissance: notes sur la théorisation contemporaine du genre*, in «Revue d'histoire littéraire de la France», III, 2011, pp. 789-817; MULAS L., *La scrittura del dialogo. Teorie del dialogo tra Cinque e Seicento,* in *Oralità e scrittura nel sistema letterario. Atti del Convegno Cagliari.*, CERINA Hrsg. von G., LAVINIO C. e MULAS L., Bulzoni, Roma, 1982, pp. 245–263; ONG W. J., *Method. Ramus and the decay of dialogue. From The Art Of Discourse To The Art Of Reason,* University of Chicago Press, 2005 (1958); ORDINE N., *Il dialogo cinquecentesco italiano tra diegesi e mimesi*, in «Studi e problemi di critica testuale», XXVII, 1988, pp. 155-179; PATERNOSTER A., *Aptum. Retorica ed ermeneutica nel dialogo umanistico*, Bulzoni, Roma, 1998; PRANDI S., *Scritture al crocevia*, *Il dialogo letterario nei secoli XV e XVI*, Edizioni Mercurio, Vercelli, 1999; PEDERSEN J., *Le dialogue: du classicisme aux lumières. Reflexions sur l'evolution d'un genre,* in «Studia neophilologica», LI, 1979, pp. 305-313; PIGNATTI F., *Il dialogo del Rinascimento. Rassegna della critica*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXVI, 1999, pp. 408-443; SNYDER J. R., *La maschera dialogica. La teoria del dialogo di Sperone Speroni*, in «Filologia veneta. Lingua, letteratura, tradizione», Padova, 1989, pp. 112-138; ID., *Writing the Scene of Speaking: Theories of Dialogue in the Late Italian Renaissance*, Stanford university press, 1989; SPRANZI M. *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)*, Presses Universitaires de Rennes, 2006; EAD., *The art of dialectic between dialogue and rhetoric: The Aristotelian Tradition*, John Benjamins Publishing, Amsterdam- Philadelphia, 2011; TATEO F., *La civile conversazione. Trattati del comportamento e forme del racconto*, in *La novella italiana*, cit., pp. 59-81; ID., *Tradizione e realtà dell'umanesimo italiano*, Dedalo Libri, Bari, 1967; VIANELLO V., *Il "giardino" delle parole: itinerari di scrittura e modelli letterari nel dialogo cinquecentesco*, Jouvence, Roma, 1993; WILSON K. J., *Incomplete Fictions: The Formation of English Renaissance Dialogue*, The Catholic university of America press, Washington, 1985; WYSS MORIGI G., *Contributo allo studio del dialogo all'epoca dell'umanesimo e del rinascimento*, Scuola Tipografica Artigianelli, Monza, 1947; ZORZI PUGLIESE O., *Il discorso labirintico del dialogo rinascimentale,* Bulzoni, Roma, 1995.

sul piano storico ed ermeneutico, un oggetto che per la sua natura teoreticamente e formalmente eterogenea si sottrae a distinzioni nette, a riduzioni schematiche. La soluzione interpretativa maggiormente utilizzata dalla critica contemporanea consiste nella classificazione modale in dialoghi mimetici/rappresentativi, diegetici/narrativi e misti, in cui rientrano quei dialoghi che in varie forme presentano un esordio narrativo e poi si sviluppano tramite il discorso diretto.[2] Questa suddivisione era del resto adottata anche dallo stesso Cicerone, nelle *Tuscolanae* e nel *Lelius*, sulla scorta di una lezione presente già in Diogene Laerzio a proposito dei dialoghi platonici e venne in seguito ripresa dai teorici rinascimentali. Fra questi, il critico che più di tutti insiste sulla tripartizione dei modi imitativi trattando del dialogo nel suo commento alla *Poetica*, è Ludovico Castelvetro. Nell'intento di accostare il piano modale a quello enunciativo dell'imitazione, il critico modenese finisce tuttavia per espungere l'ibrido dialogico dal sistema-letteratura, in quanto sostanzialmente incompatibile con i criteri della verosimiglianza e inadatto sia a «montare in palco», sia a costituirsi come forma di racconto.[3]

Il ricorso a una tale tipologia non era e non è, infatti, sufficiente a classificare l'eterogeneità e il carattere proteiforme della scrittura dialogica, soprattutto se riesaminata alla luce delle indicazioni di Gérard Genette sulla sovrapponibilità delle teorie dell'imitazione di Platone e Aristotele e sulla sostanziale coincidenza di mimesi e diegesi, per cui «la differenza tra la classificazione di Platone e quella d'Aristotele si riduce quindi a una semplice variazione di terminologia».[4] Questa

---

[2] Cfr. almeno PRANDI S., *Scritture al crocevia*, op. cit., p. 14, che inoltre distingue l'interlocuzione dialogica tra "simmetria" (euristico, di conferma, eristico) e "asimmetria" (maieutico, peirastico, didattico) nella gerarchia dei personaggi; COX V., *The Renaissance Dialogue,* op. cit., distingue invece tra "fictional" e "documentary dialogues"; ai problemi legati al rapporto tra diegesi e mimesi nella teoria del dialogo cinquecentesca dedica un capitolo GIRARDI R., *La società del dialogo*, op. cit., pp. 45 e sgg.; FLORIANI P., *I gentiluomini letterati*, op. cit., pp. 44-49, rifiutando la classificazione in «dialoghi insegnativi» e «dialoghi piacevoli» proposta da WYSS MORIGI G., *Contributo allo studio del dialogo*, op. cit., riprendeva le categorie di "mimetico" e "diegetico" sulla scorta della distinzione tassiana tra dialoghi "rappresentativi" e "istorico-narrativi".

[3] CASTELVETRO L., *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, Vienna, 1570, ed. crit. a cura di W. Romani, Laterza, Roma-Bari, 1978, pp. 36 e sgg.

[4] GENETTE G., *Figure II. La parola letteraria*, trad. it., Einaudi, Torino,1982, (1969), pp. 23-41: «La rappresentazione letteraria, la *mímesis* degli antichi, non è quindi il racconto piú i "discorsi", è il racconto e soltanto il racconto. Platone opponeva *mímesis* a *diégesis* come un'imitazione perfetta a un'imitazione imperfetta: ma l'imitazione perfetta non è piú un'imitazione, è la cosa stessa, e in ultima analisi la sola imitazione è quella imperfetta. La *mímesis* è *diégesis*», p. 29.

constatazione apre, relativamente alla letteratura dialogica cinquecentesca, due questioni preliminari con cui ci si è dovuti confrontare nella prima parte del lavoro.

In primo luogo, la dicotomia diegesi/mimesi rischia di schiacciare in una griglia eccessivamente semplificata la periodizzazione, ormai vulgata negli studi sul dialogo rinascimentale, tra una prima parte del secolo caratterizzata dal modo narrativo improntato al modello ciceroniano e una seconda metà consacrata al modo mimetico di matrice platonica. La prassi letteraria e il rapporto con i modelli, nella cultura del classicismo, sono certo più stratificati e non riguardano il solo aspetto modale dell'imitazione. Una tale suddivisione andrà, se non altro, maggiormente articolata. Inoltre, volendo individuare un termine cronologico di svolta nell'uso e nelle tendenze della forma-dialogo, ammesso che un'operazione del genere sia legittima, una soluzione netta fra prima e seconda metà del secolo e tra modelli opposti e alternativi non chiarisce alcune delle dinamiche relative alla realtà storica dei testi. Si potrebbe invece con maggiore accuratezza tornare a riflettere sul complesso di rinnovamenti storici, politici, sociali e filosofici che per la produzione letteraria italiana si tradussero nella fase di grande sperimentazione degli anni '30. Riconsiderare, insomma, la storia del dialogo alla luce delle indicazioni di Giancarlo Mazzacurati a proposito di quel

> sistema di trasformazioni del modello politico-culturale italiano, che si inaugura nel polifonico crogiuolo del primo ventennio cinquecentesco e di lì progressivamente fonda e fonde una nuova forma sociale del sapere, una nuova tecnica e una nuova immaginazione del potere.[5]

Questa nuova fase vede la nascita del progetto di rifondare su basi retoriche una letteratura autonoma fra le altre scienze, nell'oscillazione tra l'umanistica *imitatio* delle cose per mezzo delle parole e la logica aristotelica della *mímesis*.[6] Fondamentale per il rapporto tra retorica e scienza e per la stabilizzazione morfologica del dialogo, anche perché attraversa quasi per intero tutto il secolo sedicesimo, risulta allora l'esperienza di un autore come Sperone Speroni e del circolo patavino degli Infiammati, con il loro programma di una sapienza retorica

[5] MAZZACURATI G., *"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, 1981, pp. 103-124:114.

[6] Su questo punto nella teoria dialogica cinquecentesca cfr. ALFANO G., *Il racconto e la voce: mimesi e "imitatio" nel dibattito aristotelico cinquecentesco sul dialogo*, in «Filologia e critica», 2004, 2, pp. 161-200.

in continua tensione con le istanze filosofiche e aperta a un pubblico più ampio, composto anche da non specialisti.[7] Sappiamo che questa separazione degli ambiti di operatività delle diverse discipline, tuttavia, si rivela in seguito fallimentare, di fatto contribuendo al definitivo declino dell'argomentazione retorica reintrodotta dagli umanisti: sono il sopravvento della scienza intesa come ragione analitica e la diffusione della nuova dialettica ramista a suggellare infine la relegazione della retorica al ruolo di arte primariamente elocutiva e la poetica al solo dominio del falso o del finto.

Eppure nel corso del XVI secolo, grazie alla diffusione dei modelli antichi, si era creato per gli strumenti logico-dialettici della retorica un varco di accesso alla ricerca e alla trasmissione di una conoscenza morale e "mondana", che trovava il suo naturale sbocco nelle forme classiche del dialogo e che iniziano ad affermarsi come alternativa al trattato durante il Quattrocento. Virginia Cox, nel saggio *The Renaissance Dialogue*, ha individuato il motivo del ritorno tardo-cinquecentesco alla "chiusura" delle forme-dialogo verso indirizzi trattatistici e monologici nelle ricadute del Concilio di Trento, «a natural-dividing line» che coinvolge le forme letterarie nel bisogno controriformistico di disambiguare e rendere univoca l'esposizione argomentativa.[8] La concorrenza con la trattatistica e con forme maggiormente dogmatiche di scambio dialettico, come quelle della disputa universitaria, risulta in realtà presente durante tutto il Cinquecento poiché insita nella natura stessa del dialogo e nella diversità delle sedi deputate alla costruzione del sapere, come *scholae* e accademie. Questa partizione storica resta dunque piuttosto opinabile, considerando, tra l'altro, che gli esiti del concilio tridentino non hanno un effetto immediato sulla produzione letteraria. Se tale tendenza può tuttavia trovare riscontro nella produzione di alcuni autori sensibili alle incombenze dell'ortodossia religiosa, l'irrigidimento ideologico non può essere l'unico parametro su cui misurare il progressivo ripiego del dialogo a luogo di esposizione passiva ma piacevole di argomenti scientifici e dottrinali. Un inquadramento di questo tipo sembra inoltre contraddetto da figure di massimo rilievo per

[7] Per un'interpretazione complessiva dell'esperienza dialogica speroniana cfr. FOURNEL J.L., *Les dialogues de Sperone Speroni: Libertés de la parole et règles de l'écriture*, Ledizioni, Milano, 2014 (1990).

[8] COX V., *The Renaissance Dialogue*, op. cit., p. 65.

la dialogistica tardo-cinquecentesca come Giordano Bruno e, in modo diverso, Torquato Tasso, di cui ci si è occupati nell'ultima parte di questo lavoro.[9]

Una volta scartata la possibilità di una netta separazione tra gli ambiti della rappresentazione drammatica e quelli del racconto, tra l'alternarsi schematico dei modelli e delle forme, si è presentata una seconda questione metodologica che riguarda l'utilizzo della nozione di "genere".[10] Per una forma ibrida come il dialogo questa rischia infatti di risultare anacronistica quando rivolta a periodi che precedono l'assimilazione e la messa a sistema della *Poetica* aristotelica nel quadro dell'estetica classicistica. Nella sua eterogenea formazione convivono infatti teorie modali, stilistiche e poetiche che tendono a fondere suggestioni neoplatoniche, aristoteliche, oraziane e longiniane.[11] Il problema di "genere" per il dialogo si pone, in un certo senso, a posteriori, una volta cioè che le espressioni poetiche vengono chiamate a rispondere ai sempre più rigidi criteri logici di adeguamento tra le strutture formali e il principio di verosimiglianza con il reale. In questo senso appaiono più appropriati discorsi di carattere generale che per la cultura umanistico-rinascimentale fanno ricorso alle definizioni ampie di "dialogismi" e "dialogicità", in quanto caratteristiche proprie delle mentalità e delle pratiche sociali sviluppatesi in opposizione alla tradizione disputativa scolastica, tradizione che pure continua a coesistere, nelle sedi giuridico-universitarie, accanto a quella retorico-dialogica come in un doppio sistema gnoseologico.[12]

---

[9] La stessa Virginia Cox, in un saggio dedicato al *Nifo* tassiano di poco precedente allo studio complessivo sul dialogo, suggeriva in effetti una lettura più aperta del dialogo napoletano di Torquato Tasso, non riducendone l'apparente "monologismo" a ragioni strettamente controriformistiche. Cfr. COX V., *Rhetoric and Politics in Tasso's 'Nifo'*, «Studi secenteschi», XXX, 1989, pp. 3-100 .

[10]Cfr. almeno KIEFER LEWALSKI B., *Renaissance Genres: Essays on Theory, History, and Interpretation,* Harvard University Press, 1986.

[11] Cfr. G. TOFFANIN, *La fine dell'Umanesimo*, Bocca, Torino, 1920; WEINBERG B., *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, 2 voll., Chicago, The Univ. of Chicago Press, 1961 e HATHAWAY B., *The Age of Criticism: The Late Renaissance in Italy*, Cornell University Press, New York, 1962.

[12] Cfr. BACHTIN M., *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Einaudi, Torino, 2002 (1968); KUSHNER E., *Le Dialogue à la Renaissance*. *Histoire et Poétique*, cit.; PIGNATTI F., *Dialogisme, dialogicité, dialogue: le dialogue en Italie entre Quattrocento et Cinquecento,* in *Les états du dialogue* cit., pp. 27-37. Si potrebbe recuperare qui, allora, il concetto operativo dei "modi" letterari che Remo Ceserani sviluppa sulla base di Northop Frye in quanto "forme di organizzazione dell'immaginario", cfr. CESERANI R., *Guida allo studio della letteratura*, Laterza, Roma, 1999, p. 131-135.

Già Piero Floriani, pur ricorrendo alla dicotomia mimetico/diegetico in qualità di «forme possibili» e non equivalenti, suggeriva l'utilità di una «attenzione empiricamente comparativa alle varie soluzioni formali» per lo studio dei dialoghi cinquecenteschi, ponendo particolare attenzione anche alle modalità di rappresentazione dei personaggi introdotti sulla "scena" in quanto strumenti della persuasione.[13] Seguendo queste indicazioni sul ruolo fondamentale della tipologia di personaggi e delle ambientazioni cronotopiche nell'apparato argomentativo dei dialoghi umanistico-rinascimentali, il primo capitolo propone una ricapitolazione storica delle due morfologie che caratterizzano già l'archetipo platonico e che abbiamo individuato nelle categorie del "dualismo" e della "moltitudine".

Con "dualismo" si è voluta designare la pratica dialogica che mette in scena la situazione dell'insegnamento tramite l'interlocuzione fra un maestro e uno o più allievi. Immagine simbolica della prassi pedagogica, dalla figura di Socrate alle scritture cristiane, dalle tradizioni narrative orientali a quelle degli *specula principis*, la coppia *magister/discipulus* rappresenta il nucleo minimo della rappresentazione nel susseguirsi dialettico di domande e risposte.[14] Jean Andrieu, in uno studio sulle tradizioni manoscritte dei dialoghi classici, drammatici e filosofici, ha dimostrato come la presenza di indicazioni grafiche atte a segnalare le battute dei diversi interlocutori appaiano per la prima volta nei testi ciceroniani di epoca carolingia recando non i nomi degli interlocutori, ma le sigle M (*magister*) e Δ (*didàskalos/discipulus*). L'usanza di una tale indicazione testuale del cambio di interlocutore, nelle fonti antiche segnalata solo tramite paragrafi o segni di interpunzione se non totalmente assente, è da far risalire in particolare a un catechismo contenente le *Tucolanae disputationes* attribuito al bizantino Junilius Africanus, in cui l'autore spiega di aver aggiunto le sigle per facilitare la distinzione tra domande e risposte durante la lettura.[15] Il Medioevo conosce così la stilizzazione binaria della conoscenza tramite l'interazione dialettica tra maestro

[13] FLORIANI P., *I gentiluomini letterati*, cit., pp. 41-45; cfr. anche ZORZI PUGLIESE O., *Il discorso labirintico del dialogo rinascimentale*, Bulzoni, Roma, 1995, pp. 17 e sgg.

[14] Qualche riflessione sul «dualismo» espresso dalla coppia maestro-discepolo, al di là del numero effettivo dei personaggi partecipanti al dialogo, si trova in KEMAL BÉNOUIS M., *Le dialogue philosophique*, cit., pp. 190-192.

[15] «Et ne aliqua confusio, per antiquariorum, ut adsolet, neglegentiam perveniret, magistro M graecam litteram, Δ discipulis praeposui, ut ex peregrinis characteribus et quibus latina scriptura non utitur, error omnis penitus auferatur», cfr. CICERONE, *Tusculanes disputationes*, a cura di FOHLEN M. G., Les Belles Lettres, Paris, 1960, *Introduction*, p. XIX e ANDRIEU J. *Le dialogue antique. Structure et présentation*, Les Belles Lettres Paris, 1954, p. 297-298.

e allievo, che aiuta il lettore a orientarsi nel testo e configura l'immagine di una trasmissione diretta e gerarchica del sapere, tanto nella modalità maieutico-socratica quanto in quella didascalica utilizzata nei dialoghi ciceroniani.

La categoria di "moltitudine" vuole invece designare quei dialoghi in cui gli interlocutori sono molteplici e che, in genere, rimandano a un contesto di conversazione piacevole e fra pari, desunto dall'ordinata varietà tipica del dispositivo simposiaco.[16] Sebbene il concetto di "moltitudine" appartenga al lessico critico della filosofia politica contemporanea, il termine è qui ripreso nel suo significato complessivo e generico di molteplicità: di interlocutori, di assetti cronologici e spaziali del dialogo, di argomenti e forme intratestuali.[17] Ciò non toglie che "moltitudine" rimanga un termine semanticamente denso anche per la cultura dialogica del Cinquecento e che, se inteso in tal senso, possa risultare utile alla nostra prospettiva. Da un lato perché il dialogo recuperato dagli umanisti si poneva come la raffigurazione ideale della riunione di uomini in «in conventibus, consessionibus, congressionibus familiaribusque ac civilibusque consuetudinibus» di pontaniana memoria, e dunque allargava le funzioni dialogiche dalla trasmissione del sapere fra maestro e allievo alla sua costruzione partecipata e collettiva all'interno di un congresso "civile" e, in seguito, squisitamente cortigiano. Tramite la rappresentazione storicamente accurata di un certo ceto intellettuale, tra XV e XVI secolo il dialogo diventa anche e soprattutto mezzo di autorappresentazione e idealizzazione di una società, di un modo di stare al mondo.[18]

Il concetto di moltitudine non riguarda però solo gli "attori" del dialogo ma anche il pubblico di destinazione. Secondo Castelvetro il dialogo era rivolto, in quanto forma poetica, alla «rozza moltitudine», mentre per Sigonio, alla «rudis et imperita multitudo».[19] I teorici designavano così l'orizzonte d'attesa a cui il

[16] Cfr. JEANNERET M., *Des mets et des mots. Banquets et propos de table à la Renaissance*, Librairie José Corti, Paris, 1987; DELEUZE G., *Che cos'è un dispositivo*?, Edizioni Cronopio, Napoli, 2007; ALFANO G., *Scene dal banchetto. Un dispositivo letterario di Antico Regime*, in «Intersezioni», 1, 2011, pp. 17-41.

[17] Sulla ripresa della categoria di "moltitudine" negli studi di filosofia politica cfr. almeno MORFINO V., *Il tempo della moltitudine. Materialismo e politica prima e dopo Spinoza*, Manifestolibri, Roma, 2005.

[18] Cfr. QUONDAM A., *Forma del vivere. L'etica del gentiluomo e i moralisti italiani*, Il Mulino, Bologna, 2010.

[19] Si noti però che se per Castelvetro la poesia era finalizzata puramente al diletto, per Sigonio restava valido il principio dell'*utilitas* e il dialogo, in quanto forma poetica, doveva istruire il «vulgus imperitorum». Cfr. rispettivamente CASTELVETRO L., *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, Vienna, 1570 (il testo si legge nell'ed. crit. a cura di ROMANI W., Laterza, Roma-

dialogo, e la poesia in generale, erano indirizzati: un pubblico allargato ai non specialisti della filosofia e della parola − gli «idioti» di Piccolomini e «l'uomo civile» di Tasso − che, insieme all'utilizzo del volgare e del libro a stampa, presupponeva un'accessibilità al sapere ancora fortemente aristocratica ed elitaria ma certo inedita rispetto ai secoli precedenti.

Tramite queste due morfologie archetipiche, dove alla molteplicità quindi non si oppone la singolarità del monologo ma lo sdoppiamento della coscienza descritto nel *Teeteto* e tipico delle forme pedagogico-catechetiche, si è ripercorsa nel primo capitolo la storia delle forme-dialogo. Si è partiti dalle letterature romanze medievali, in cui a predominare, anche per influenza delle pratiche scolastiche, era la tipologia a due interlocutori e la situazione insegnativa, analizzando poi le soluzioni adottate dagli umanisti con l'immissione di tradizioni diverse da quella occidentale (come nel caso di Boccaccio) e la riscoperta dei modelli classici del dialogo durante il XV secolo: Platone, Cicerone, Luciano. Il punto di approdo di questo *excursus* è rappresentato dai dialoghi prodotti lungo i primi trent'anni del Cinquecento, nei quali si assiste al progressivo affermarsi della dimensione della moltitudine finanche all'interno di quei testi a due interlocutori che però escono, tramite varie soluzioni narrative e argomentative, dalla dialettica univoca della situazione pedagogica.

Le due categorie interpretative utilizzate, pur sempre riduttive e generalizzanti, intendono sì designare il numero degli interlocutori del dialogo ma anche caratterizzarne le diverse strategie argomentative: la tesi che si è tentato di esporre in questa prima parte del lavoro intende gettare le premesse per mostrare come a prevalere, nel corso del XVI secolo, sia la tipologia a più voci non solo perché questa offrisse, ciceronianamente, il ritratto e l'idealizzazione della società cortigiana e della civile conversazione. La rappresentazione di più personaggi, radunati a ragionare in una cornice storicamente determinata, evocati tramite processi di inscatolamento dialogico o condensati in un portavoce "sociale" (il "cortigiano" e lo "scolare" dei dialoghi speroniani ad esempio), permette di lasciar circolare la molteplicità di opinioni intorno a un dato argomento. Il campo della probabilità, attraverso la finzione dialogica, si serve degli strumenti argomentativi retorici come l'entimema o l'epicherema, corrispettivi della deduzione sillogistica, per mettere in scena il relativismo epistemico tipico del pensiero umanistico e di parte della filosofia cinquecentesca, proponendo di fatto un tipo

Bari,1978, 2 voll), p. 45 e SIGONIO CARLO, *Del dialogo*, a cura di PIGNATTI F., Bulzoni, Roma, 1993, c. 40 r.

di conoscenza alternativo, poetico e retorico, all'apodissi della scienza filosofica e della teologia. Sono quindi le morfologie dialogiche a testimoniare il processo culturale per cui, durante un arco di tempo piuttosto limitato, si venne a sostituire una struttura fondamentalmente binaria e astratta della conoscenza con una plurale e storico-realistica, in cui gli strumenti "quasi-logici" della poesia e della retorica cooperavano alla ricerca del sapere.[20]

Organizzazione formale e strategie argomentative sono dunque due aspetti profondamente connaturati nello sviluppo delle scritture dialogiche tra XV e XVI secolo. L'intreccio tra le strutture della *mímesis* e la teoria dell'argomentazione, tra le ragioni dello stile e quelle della logica, porta il dialogo al centro del dibattito che si innerva nella cultura del classicismo italiano lungo i trent'anni di commenti alla *Poetica*: a questo snodo fondamentale è stato dedicato il secondo capitolo della prima parte che qui si presenta. Se dal punto di vista della prassi il dialogo gode in effetti di una straordinaria fortuna editoriale, gli espositori aristotelici 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 il dialogo diviene «una forma in cerca di genere».[21]

Nel secondo capitolo si è quindi cercato di dare conto delle principali questioni di carattere poetico, retorico e dialettico che investono la discussione intorno al dialogo, ripercorrendo sia i commenti alla *Poetica* in latino e in volgare sia gli scritti dedicati esclusivamente all'argomento. Dallo studio delle teorie emerge chiaramente un disallineamento cronologico tra l'affermazione della forma sul piano della prassi e le proposte "monografiche" di teorizzazione, che partono solo nel 1562 con il trattato di Sigonio e continuano fino al secolo successivo con lo scritto di Pallavicino (1662). Tanto i trattatisti quanto i commentatori della *Poetica*, salvo qualche raro caso, non prendono infatti in considerazione l'enorme massa della produzione contemporanea e riflettono invece esclusivamente sulla base dei modelli antichi. All'esame storico si presenta dunque

[20] Cfr. almeno PERELMAN C., *Trattato dell'argomentazione*. *La Nuova retorica*, a cura di PERELMAN C., OLBRECHTS-TYTECA L., Einaudi, Torino, 1966; PRETI G., *Retorica e logica. Le due culture*, Einaudi, Torino, 1968; VASOLI C., *La dialettica e la retorica dell'umanesimo,* Feltrinelli, Milano, 2007, (1968).

[21] GUILLÉN C., *L'uno e il molteplice. Introduzione alla letteratura comparata*, Il Mulino, Bologna, 1992, 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».

uno sfasamento quasi paradossale tra prassi e teoria, tra linguaggi e procedimenti stilistici addensati nelle forme e tentativi di messa a sistema degli stessi, i cui effetti vanno individuati anche nel ritorno agli indirizzi pedagogici a cui il dialogo è assegnato nei due trattati secenteschi di Giovan Battista Manso e di Sforza Pallavicino. La produzione dialogica cinquecentesca è su più livelli intrisa di questa doppia temporalità, in cui la macchina della sistematizzazione *more aristotelico* della letteratura, di fatto, non riesce ad arginare la proliferazione intensiva di forme ibride nella dinamica domanda-offerta di libri per il pubblico cortigiano. In gioco, del resto, non c'erano solamente questioni "tecniche" come la legittimità di realizzare un testo poetico in prosa o le problematiche legate alla verisimiglianza pragmatica e scenica, ma la possibilità di continuare a concepire una scrittura che fosse dialogica perché intrinsecamente «vocata alla *transmissio*», come accade ancora nelle poetiche tendenzialmente umanistiche di Giulio Cesare Scaligero o di Girolamo Fracastoro.[22]

Anche nel caso di autori come Speroni e Piccolomini, che praticano e sperimentano la forma-dialogo in prima persona, la riflessione teorica avviene in una sorta di retrospettiva su quella che era stata la produzione di trent'anni prima: i testi attorno cui Speroni tesse la sua *Apologia* (1574) sono perlopiù i dialoghi amorosi composti durante gli anni '30, mentre il commento piccolominiano alla *Poetica* risente fortemente dell'ibridazione tra il genere drammatico e lo stile comico della *Raffaella*, dialogo stampato nel 1539. Era del resto proprio questo tipo di produzione, a cavallo tra dialogo e commedia, a creare una frizione nella griglia aristotelica, non solo per la sostanziale condanna del modello lucianeo. Se Speroni nell'*Apologia* poteva sostenere che «i dialogi son comedie», Piccolomini pone il problema centrale del rapporto tra imitazione del linguaggio e *decorum* dei personaggi nel dialogo e nella commedia, poiché nel primo dovranno parlare le "persone civili" mentre nella seconda interverranno, con lo stile umile a loro appropriato, personaggi rozzi e vili.[23] Tra i sostenitori della commistione dei modelli e i più rigidi osservatori del dettato aristotelico, il dibattito sul dialogo metteva in discussione direttamente il ruolo e le funzioni della poesia, della capacità universale del verosimile di riorganizzare retoricamente il reale.

---

[22] Cfr. GIRARDI R., *La società del dialogo*, op. cit., p. 35.

[23] SPERONI S., *Apologia dei dialogi*, in *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, Vecchiarelli, Roma, 1991, Vol. 1, p. 334; PICCOLOMINI A., *Annotazioni nel libro della Poetica d'Aristotele*, Vinegia, Giovanni Guarisco e Compagni, 1575, p. 323 e sgg.

La posizione incerta della forma-dialogo tra i modi, dramma e racconto, e tra i registri e i generi, commedia ed epopea, sollevava la questione circa l'oggetto e il fine della stessa *mímesis*: in quanto riproduzione poetica, diretta o indiretta, di un colloquio verbale il dialogo imita il linguaggio, o meglio «il commun parlare degli huomini privati nei negotij loro»;[24] mentre dal punto di vista argomentativo esso imita con gli strumenti retorico-dialettici il discorso probabile, il ragionamento *in utramque partem* condotto su basi opinabili. Questi ambiti delle arti sermocinali, fra le teorie retoriche e dialettiche di Rodolfo Agricola, di Bartolomeo Cavalcanti e quelle di Pietro Ramo, fra il razionalismo relativistico dell'accademia patavina e la chiusura controriformistica e aristotelica alla poesia come sofistica, vanno incontro a profonde risistemazioni gerarchiche ed epistemologiche. Durante la seconda metà del XVI secolo vengono quindi meno gli equilibri retorico-argomentativi in una forma ormai assurta a mezzo di trasmissione di un sapere sociale, civile, plurale che per suo stesso statuto si era posta come espressione di molteplici discipline per i diversi ambiti discorsivi dell'oralità e della scrittura. Nei decenni centrali del Cinquecento, tuttavia, l'uso del dialogo diviene un campo aperto in cui si discutono e al contempo si mettono in scena alcune delle poste in gioco fondamentali della cultura di Antico Regime, tra natura e forma delle lingue, retorica e logica, strumenti della poesia e modi del sapere.

[24] PICCOLOMINI A., *Annotazioni*, op. cit., p. 27.

Capitolo 1. Dualismo e moltitudine, morfologie dialogiche tra XIV e XVI secolo

1.1 Premesse genealogiche sulla forma-dialogo

La nascita della scrittura dialogica coincide con quella della scrittura platonica. I *Dialoghi* di Platone si presentano in una forma improntata sulle arti mimiche e sceniche di cui il filosofo si serve in modo originale, piegando il potenziale delle creazioni poetiche ai fini del processo epistemico ed educativo della filosofia. La modalità espositiva del dialogo filosofico si distingue dai dialogismi già diffusi nell'epica e nelle rappresentazioni teatrali per dei particolari procedimenti tecnici, stilistici e strutturali, che fanno dell'opera platonica l'archetipo di questa specifica morfologia testuale.[1] I *Dialoghi* sono infatti il modello su cui, in modo diretto o indiretto, si innesta la tradizione della scrittura dialogica greca, latina e cristiana, nonostante la loro natura programmaticamente ibrida e poco incline a riduzioni categoriali. Di tale carattere enigmatico si dovrà brevemente dare conto, per chiarire il quadro in cui si inscrive l'operazione platonica nella sua peculiarità, ma anche per delineare lo stretto rapporto che intercorre tra le caratteristiche morfologiche del dialogo e le tecniche di argomentazione.

Le modalità enunciative, le strategie di interlocuzione, il numero e la distribuzione scenica dei personaggi, costituiscono infatti una fitta trama di

[1] Cfr. ANDRIEU J., *Le dialogue antique. Structure et présentation,* Les Belles Lettres, Paris, 1954, pp. 283- 355. L'articolato studio distingue il dialogo «teatrale» dal dialogo «drammatico-filosofico» sulla base della tradizione paleografica e delle tecniche di scrittura dei dialoghi antichi, greci e latini. Da queste emerge la presenza, nel dialogo drammatico, di strategie finalizzate a orientare il lettore in un testo a più voci che risente del teatrale ma che non è destinato alla rappresentazione scenica, diversificando i due "generi" sulla dicotomia lettura-rappresentazione: «L'examen des pratiques d'auteur, telles qu'elles se révèlent dans les ouvrages de théâtre et les dialogues dramatiques, montre l'existence d'une différence notable entre les deux genres de texte. Seuls les seconds comportent des procédés internes d'avertissement cohérents et continus, destinés au lecteur, alors qu'il n'est pas possible d'établir la présence, dans les œuvres de théâtre, d'une technique fonctionnelle. Cette divergence n'a rien d'étonnant: elle reflète la différence de destinataire existant entre ces deux sortes d'ouvrages: les textes de théâtre, écrits pour un spectateur, reçoivent une mise en scène établie par des gens de métier; le dialogue dramatique doit se suffire à lui seul, et s'adresse à un lecteur qui se laissera guider par la lettre du texte. Le spectateur *voit*; le lecteur *déchiffre*; […] c'est là le fait matériel qui explique les différences de techniques d'écriture et de structure entre le théâtre et le dialogue lu», p. 314.

significazioni, connaturate alle specificità dei dialoghi platonici.[2] Tramite la valutazione di questi elementi si può chiarire l'emersione storica, dal modello platonico, di due tipologie dialogiche essenziali: il dialogo a due voci, che mediante la mimesi della dinamica maestro-allievo descrive il processo psichico del ragionare filosofico, e quello a voci molteplici, che in particolare attraverso l'immagine del banchetto simposiaco si affermerà come simbolo della ritualità antropologico-sociale della discussione. Sul piano formale entrambe le tipologie rispondono al carattere 'misto' attribuito dallo stesso Platone all'imitazione del discorso dialogico,[3] che si gioca non senza criticità sul doppio crinale dell'oralità e della scrittura, della *poiesis* e della *mímesis*: la mescolanza di questi elementi costituisce un fondamentale oggetto di riflessione all'interno dei *Dialoghi* stessi e coinvolge modi e finalità della scrittura platonica, condizionandone l'interpretazione sia degli aspetti filosofico-conoscitivi, sia delle particolari soluzioni retoriche.

Una questione preliminare, non ripercorribile nella sua vasta portata filosofica, è quella che mette in discussione le motivazioni profonde della redazione di un *corpus* scritto, prima ancora che scritto in forma di dialogo. Operazione, è noto, tutt'altro che casuale nell'epoca di Platone, in cui la trasmissione della conoscenza era ancora in transizione fra «cultura orale e civiltà della scrittura», ricordando il titolo italiano del saggio di E. A. Havelock.[4] Il problema della scrittura in Platone si pone sulla scorta delle critiche di ordine psicologico ed epistemico mosse, in testi come il *Fedro* (274b-275c) e l'*Epistola VII*, all'adattabilità dei contenuti filosofici al *medium* grafico. La filosofia platonica, pur detenendo il primato cronologico della scrittura, rivendica la condizione *sine qua non* della sua valenza gnoseologica ed educativa nell'oralità della pratica socratica, nel

[24] Cfr. gli studi raccolti nel volume *La forme dialogue chez Platon*, a cura di COSSUTTA F., NARCY M., Millon, Grenoble, 2000, nella cui introduzione si ricorda che analizzare gli aspetti formali dei dialoghi «c'est mettre en évidence les procédés de questionnement et d'interlocution, la distribuiton des roles et des personnages qui en costituent la trame; c'est expliciter les relations qu'entretiennent dialogue et dialectique dans l'évolution de l'œuvre. C'est s'interroger sur la signification de ce mode d'exposition dont on peut se demander s'il est ironique ou authentique. C'est enfin comprendre, au-delà de Platon lui-même, la façon dont le genre fut reçu, interprété et remployé dans des contextes historiques différents», p. 4.

[3] PLATONE, *Repubblica,* III, 394b-c.

[4] HAVELOCK E. A., *Cultura orale e civiltà della scrittura. Da omero a Platone,* a cura di GENTILI B., trad. it. di Mario Carpitella, Laterza, Roma-Bari, 2019, (ed. or. Harvard University Press, 1963).

colloquio vivo fra maestro e discepolo, di cui i *Dialoghi* si fanno testimoni.[5] A sancire il rifiuto della scrittura come veicolo di contenuti sapienziali vale il diverso grado veritativo che intercorre tra discorso orale e discorso scritto, per cui il secondo non sarebbe, secondo Socrate, che immagine muta del primo, a cui è invece riservata la dimensione di un bel "gioco", costruito da parole che sono «inette ad aiutar sé con ragioni, e inette da sé a sufficientemente insegnare il vero».[6] La scrittura ingabbia il potenziale conoscitivo della filosofia in segni che, come le immagini dei pittori, non possono né interrogare, né ad interrogazione rispondere. Queste posizioni costituiscono da sempre un problema nodale nell'interpretazione del pensiero platonico, che deve il suo carattere peculiarmente ambiguo e aporetico certo anche alla forma in cui si presenta, frutto di particolari opzioni espositive. La questione è rinforzata infatti dalla natura drammatica, e dunque imitativa, dei *Dialoghi*. Si tratta dell'altro grande paradosso della scrittura platonica, espressa secondo una modalità, quella poetica, condannata nel noto brano della *Repubblica* dove il discorso imitativo è bandito dalla città ideale per la sua natura potenzialmente fuorviante e diseducativa.[7]

L'uso del dialogo come mezzo espositivo della filosofia trova tuttavia giustificazioni di ordine sia filosofico sia retorico. In primo luogo, la forma-dialogo offre l'immagine edificante dello scambio dialettico in cui risiederebbe l'unica strada di accesso alla vera conoscenza, inducendo così il fruitore del testo a richiamare alla memoria la giusta pratica della discussione, regolata su basi retoriche, del ragionamento critico avverso ai sofismi dell'eristica. Secondariamente, la vivacità data dall'imitazione del parlato, che nei *Dialoghi* prevede l'espansione delle voci da un minimo di due fino alle otto del *Protagora* tramite un processo di inscatolamento progressivo dei livelli comunicativi, permette a Platone di simulare l'alterità necessaria al filosofare nell'atto stesso del suo esplicarsi. La natura teatrale della scrittura platonica non si limita dunque ad un'architettura esteriore, né a un capriccio di istrionismo, ma imita il movimento dialettico di una

[5] Sulla questione della scrittura di Platone cfr., fra gli altri, LEVI A. W., *Philosophy as Literature: The Dialogue*, in «Philosophy & Rhetoric», 9.1, 1976, pp. 1–20; VEGETTI M., *Nell'ombra di Teuth. Dinamiche della scrittura in Platone,* in *Sapere e scrittura in Grecia,* Laterza, Roma-Bari, 1989, pp. 201-227.

[6] PLATONE, *Fedro*, 276c.

[7] Sul complesso rapporto tra filosofia e poetica dei dialoghi platonici cfr. LANG B., *Towards a Poetics of Philosophical Discourse*, in «The Monist», 63.4, 1980, pp. 445–64; GRISWOLD C., *Style and Philosophy: The Case of Plato's Dialogues*, in «The Monist», 63.4, 1980, pp. 530–46; cfr. anche i saggi raccolti nel volume *Plato as Author: The Rhetoric of Philosophy*, a cura di MICHELINI A. N., Brill, Boston, 2003.

filosofia viva e "animata"; al contempo, essa pregiudica la possibilità di definire sistematicamente le tesi esposte, di stabilire sicuramente la posizione dell'autore, che si cela nell'invenzione delle diverse voci messe in scena e del loro *ethos*.

Il rifiuto della scrittura e dell'imitazione poetica espresso nei *Dialoghi* è stato interpretato tramite una lettura oralistico-esoterica della filosofia platonica, che riserva alle dottrine redatte in forma scritta una funzione meramente propedeutica, di introduzione alla ricerca filosofica della sapienza, il cui raggiungimento sarebbe per contro indissolubilmente legato alla contingenza delle pratiche discorsive e affidato da Platone agli *agrapha dogmata*, poi trasmessi dai suoi allievi.[8] Un punto di mediazione per l'interpretazione delle ambiguità dell'operazione platonica è rappresentato dalla tesi "dialogica", che spiega il carattere paradossale dei *Dialoghi* cercando di tenere conto sia delle tesi esposte sia delle indicazioni fornite dalla veste letteraria e dalla struttura formale.[9] Secondo un paradigma caro alla filosofia idealistica e inaugurato dalla lettura platonica di Schleiermacher, questo approccio interpretativo insiste nella sostanziale interconnessione tra forma letteraria e contenuto filosofico.[10] Come in un gioco di specchi, nel dialogo forma e sostanza concrescono al significato, ovvero, con le parole di Albert William Levi, «the clue to the connection between the dialogue form and its content is to be found within the dialogue itself»,[11] in un'autoreferenzialità del testo tanto strutturale quanto contenutistica.

Cogliere l'importanza di questa cooperazione ci permette di individuare alcuni dei tratti formali "archetipici" del dialogo platonico, che suddivideremo secondo le due modalità morfologiche a cui essi, storicamente, si prestano da modello. In primo luogo, Platone mette in gioco il dualismo psicologico descritto a più riprese nei *Dialoghi*, nello sdoppiamento del pensiero come «dialogo che

[8] Sulla lettura oralistico-esoterica di Platone cfr. GAISER K., *Platone come scrittore filosofico*, Bibliopolis, Napoli, 1984 e in SZLEZÀK T. A., *Platone e la scrittura della filosofia. Analisi di struttura dei dialoghi della giovinezza e della maturità alla luce di un nuovo paradigma ermeneutico*, Vita e pensiero, Milano, 1988.

[9] Per questa via interpretativa cfr. GRISWOLD G., *Platonic Writings, Platonic Readings*, Routledge, New York, 1988; FREDE M., *Plato's Arguments and the Dialogue Form*, in «Oxford Studies in Ancient Philosophy», 1992, pp. 201-219; PRESS G.A., *Plato's Dialogues. New Studies and Interpretations*, Rowman and Littlefield, Lanham, 1993; KAHN C. H., *Plato and the Socratic Dialogue. The Philosophical Use of a Literary Form*, Cambridge University Press, 1996.

[10] Cfr. SCHLEIERMACHER F. D. E., *Introduzione a Platone*, trad. it. di SANSONETTI G., Morcelliana, Brescia, 1994, (ed. or. Meiner, Hamburg, 1996).

[11] LEVI A. V., cit., p. 14.

l'anima per sé fa con se stessa»,[12] rappresentato strutturalmente dallo scambio pedagogico a due, tre voci fra maestro e allievi. Da tale duplicazione iniziale, il dialogo si rivolge poi verso la molteplicità delle opinioni e si sviluppa anche in rapporto alla realtà esteriore, adattandosi a esigenze rappresentative e comunicative diverse:

> la notion de *dialogue* s'oppose à celle de *mathéma*, le dialogue étant une discussion (*dis-sertatio*, *dis-putatio*) qui résulte d'un dédoublement de soi-même ou d'une opposition entre soi et le monde et sa forme change nécessairement suivant la nature du public ou des interlocuteurs.[13]

Nella sopravvivenza pressoché ininterrotta, seppur non unitaria, delle forme dialogo attraverso i secoli e le culture, queste due polarità modali, il dualismo e la moltitudine, rimangono fondamentali e concorrenti, mantenendo il loro nucleo significativo primario nonostante il carattere enigmatico e proteiforme della scrittura dialogica.

1.1.1

Le strategie formali attuate nei *Dialoghi* di Platone sono varie, anche se il loro utilizzo appare sistematico e coerente all'interno di alcuni gruppi di testi. Questi si possono distinguere preliminarmente in base al numero degli interlocutori: due nel primo caso e molteplici nel secondo. Va osservato innanzitutto che i dialoghi a due voci (*Critone*, *Eutifrone*, *Ippia maggiore*, *Ione*, *Menesseno*, *Fedro*), quasi tutti appartenenti al primo periodo di composizione, presentano una modalità espositiva strettamente drammatica, mentre nei dialoghi a più voci, in particolare quelli con un numero di interlocutori superiore a quattro, l'inserto diegetico diventa funzionale alla conduzione della conversazione.[14] In sintesi, più sono numerosi i personaggi rappresentati, maggiore sarà il ricorso al discorso indiretto e alla moltiplicazione dei piani comunicativi, anche se l'interlocuzione

---

[12] PLATONE, *Teeteto,* 189e-190a, ma anche *Sofista,* 263e-264b.

[13] RUCH M., *Le préambule dans les œuvres philosophique de Cicéron. Essai sur la genèse et l'art du dialogue*, Les Belles Lettres, Paris, 1958, p. 20.

[14] Gli inserti rimangono comunque ridotti al minimo, secondo il procedimento di inscatolamento dialogico descritto nel famoso brano che fa da proemio al *Teeteto* (143b-c), dove Platone giustifica la natura drammatica della sua scrittura e il ricorso, di comodo, alle formule del discorso indiretto, per cui il dialogo drammatico costituirebbe una sorta di perfezionamento della narrazione. Cfr., ANDRIEU J., *Le dialogue antique*, cit., pp. 283 e sgg.

tende a procedere comunque a coppie di due, permettendo di passare agevolmente dagli inserti diegetici all'imitazione diretta.[15]

Oltre all'adattabilità dei modi imitativi, narrativi o drammatici, rispetto al numero degli interlocutori coinvolti, se si osservano i sei dialoghi che presentano esclusivamente due personaggi si noteranno alcune caratteristiche comuni, le quali, in opposizione ai tratti che caratterizzano i dialoghi a più voci, permettono di individuare le due polarità presenti in quello che si è definito l'archetipo platonico. Innanzitutto è possibile mettere in luce il carattere contingente della situazione esordiale dei dialoghi a due voci, in cui l'incontro inatteso e nella gran parte dei casi fortuito dei due interlocutori conferisce un tono di immediatezza e spontaneità alla discussione.[16] Diversamente i dialoghi a più voci, pur mantenendo sempre una modalità ingressiva mimetica, introducono il lettore in un dibattito già iniziato e imprimono un carattere di anteriorità alla scena, di cui si ha l'impressione di aver perso il momento iniziale. Oltre ad essere collocati in una precisa dimensione temporale, quella dell'"ora", i sei dialoghi a due interlocutori presentano anche una maggiore caratterizzazione dell'elemento spaziale, delineando nelle battute iniziali il luogo dove avverrà la conversazione, spesso condotta durante una passeggiata, o comunque in uno spazio aperto e gradevole. L'assetto drammatico dei dialoghi a due voci permette inoltre a Platone di mettere in scena in modo diretto, senza filtraggio diegetico, un "teatro" delle idee, consentendo efficacemente al lettore di cogliere la realtà psicologica relativa all'esperienza socratica:

> le dialogue dramatique est lié à la vie de l'esprit; c'est la projection sur le plan artistique et littéraire d'une opération psychique, d'une investigation, destinée à exprimer le oui et le non, la question et la réponse que suggèrent les choses et les idées. Aussi la forme essentielle du dialogue philosophique c'est l'entretien socratique à deux voix.[17]

È secondo tale articolazione primaria che la forma viene accolta dalla tradizione successiva, la quale, di fatto, si manterrà costante nell'associare la presenza di due, massimo tre voci alla modalità dialogica drammatica: al di là della forza centrifuga della trasmissione storica e culturale dei testi, ad essa vengono in

---

[15] Cfr. PRANDI S., *Scritture al crocevia. Il dialogo letterario nei secoli XV e XVI*, Edizioni Mercurio, Vercelli, 1999, pp. 61-62 e ANDRIEU J., op.cit., p. 306.

[16] Cfr. lo studio sui sei dialoghi a due voci di SOLÈRE-QUEVAL S., *Les entretiens en tete à tete dans l'œuvre de Platon*, in *La forme dialogue chez Platon*, cit., pp. 49-68.

[17] ANDRIEU J., cit., p. 315.

genere associate finalità prettamente pedagogiche e conoscitive. In parallelo a questa tipologia, l'altro polo su cui si innesta la ricezione dell'opera e dell'immaginario dei dialoghi platonici, è quello legato al dispositivo simposiaco del banchetto conviviale. Secondo la ricchissima ricostruzione storica di Micheal Jeanneret, il dialogo-simposio di Platone svolgerebbe una funzione educativa in senso sociale, comunitario, permettendo la rappresentazione dell'«expérience de l'interdit sous le controle de la raison», ovvero garantendo un equilibrio tra i piaceri dionisiaci del rito antropologico-sociale del banchetto e la presenza edificante della parola filosofica. Pure all'interno di una concezione pedagogica, nel *Convito* platonico non a caso rivolta al tema erotico, l'immagine del simposio rappresenta la dialettica tra l'eccesso e la norma, la convivialità regolata che raggiunge «le plaisir le plus complet, somme de gaieté et d'éloquence, d'excitation sensuelle et perspicacité».[18] Dal punto di vista della forma letteraria, il dialogo simposiaco è forse quello che sfrutta al meglio le potenzialità sceniche della morfologia a più voci, servendosi, da un lato, dei moduli diegetici per permettere al lettore di districarsi tra i discorsi degli interlocutori e dall'altro della fissità di una scena di vita per ritrarre teatralmente una situazione sociale ben determinata, non accessoria. I diversi piani strutturali offerti dal dialogo a più voci permettono in altri termini di allontanare il momento della conversazione e di oggettivarlo: qui non sono la contingenza e l'intimità del momento pedagogico a emergere, ma la coesistenza logicamente regolata della pluralità delle voci, della varietà degli argomenti.

L'archetipo platonico è costituito da queste due tipologie dialogiche, una polarizzata verso il dualismo, l'altra verso la molteplicità, che sono al contempo forma e sostanza, struttura e simbolo. Tramite un insieme complesso di istanze filosofiche ed elementi poetici la tradizione successiva accoglie e sviluppa in modi diversi il modello morfologico dei *Dialoghi*. Il rovesciamento comico e fantastico dei dialoghi lucianei influenza profondamente la produzione quattrocentesca, mentre fondamentali saranno le imitazioni della cultura latina, in primo luogo quella di Cicerone, la cui argomentazione retorica e cronotopicamente collocata svolge, com'è noto, un ruolo centrale nella fortuna della dialogistica umanistica e rinascimentale.

[18] Cfr. JEANNERET M., *Des mets et des mots. Banquets et propos de table à la Renaissance,* Librairie José Corti, Paris, 1987, pp. 61-64.

1.2 Forme dialogate nelle letterature romanze e medievali

Il Medioevo conosce la scrittura dialogica tramite un ventaglio di tipologie fortemente eterogeneo, che spazia dai documenti riguardanti l'antica pratica disputativa delle *Scholae* e delle prime Università alle raccolte di novelle con cornice dialogica, importate dalla narrativa indiana, araba e semitica. In ambito romanzo il dialogo si attesta come architettura portante di opere a carattere enciclopedico dalla chiara vocazione didascalica, ma si presenta anche sotto la veste più piacevole e disimpegnata dei *partimens* in versi franco-provenzali. Prassi e scritture di tipo dialogico-dialettico si diffondono dunque in epoca medievale con una grande varietà d'usi, a livello culturale e letterario, in lingua latina e nelle lingue vernacolari. È però agli umanisti italiani che si deve il recupero di forme dialogiche conformate ai criteri stilistico-retorici dei grandi modelli classici di Platone, Cicerone e Luciano, di cui si rinnovò lo spirito logico-retorico e argomentativo in contrasto con la dialettica tardo-scolastica. Solo a partire dalla metà del XIV secolo si rileva infatti un uso non meramente strutturale della forma-dialogo, che inizia ad assumere morfologie più complesse e stratificate, sconosciute alla pratica dialogica di matrice didattico-religiosa che aveva caratterizzato la cultura mistica medievale fin dall'epoca carolingia.

Questa rappresentava poco più che una *variatio* della forma-trattato, finalizzata a scopi didascalici, nella quale prendevano parola figure umane stilizzate, personificazioni o allegorie, «menschliche typen».[19] In tali forme "rudimentali" di dialogo, la successione di domande e risposte veniva disposta secondo una logica predeterminata, che non lasciava vere possibilità di scambio dialettico, e, nonostante la presenza di una certa tensione agonistica, l'argomentazione era utilizzata al solo scopo di dimostrare la superiorità di una tesi su un'altra. Queste caratteristiche determinarono il lungo dominio della forma dualistica maestro-allievo, che si riflette nelle prassi dialettiche universitarie come anche nelle opere dal carattere più divulgativo delle letterature romanze. Un punto di svolta importante per gli sviluppi del dialogo umanistico-rinascimentale è tuttavia ravvisabile già in alcune innovazioni apportate da Petrarca e, in particolare, da Boccaccio, che pure restando ancorati a strutture tipicamente medievali, aprono la strada al superamento delle strettoie logiche della scolastica e alla rappresentazione di una

[19] Al dialogo medievale dedica parte del lavoro PRANDI S., *Scritture al crocevia*, cit., pp. 83-107, da cui riprendo l'espressione citata da HIRZEL R., *Der dialog. Ein literarhistorischen Versuch*, Hildesheim, Georg Olms, 1963, (ed. or. Lepzig, 1895), I, pp. 384-385.

moltitudine di figure realistiche, svincolandosi dalla fissità della morfologia dualistica e schiudendo nuove possibilità retorico-argomentative del ragionare e del conversare.

1.2.1

Le istituzioni universitarie e monastiche si erano dotate di un preciso e ritualizzato metodo di ricerca e di insegnamento: la *disputatio*. Prescritta dagli statuti intorno alla fine del 1200, 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.[20] Essa prevedeva il confronto fra «duae personae opponentis et respondentis» chiamate a difendere tesi opposte per mezzo degli strumenti argomentativi 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*, infatti, 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 tecnica delle *quaestiones disputatae* veniva insegnata, appresa e utilizzata come *methodus* 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.[21]

La disputa derivava infatti dalla pratica didattica, scolastica e universitaria, 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* in principio, 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

[20] THOMAE AQUINATIS, *De fallaciis*, in *Opuscula philosophica*, a cura di SPIAZZI R. M., Torino-Roma, Marietti, 1954, pp. 225-240.

[21] BAZAN B. C., *Les questions disputées, principalement dans les Facultés de Théologie*, in *Les questions disputées et les question quodlibétiques dans les Facultés de Théologie, de Droit et de Médecine*, a cura di BAZAN B. C. *et al*., Brepols, Turnhout, 1985, pp. 13-149: 24.

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*, oppure utilizzava la questione come puro pretesto pedagogico, nell'ambito di un percorso formato al contempo da ricerca e insegnamento.[22] La diffusione di questi strumenti dialettici è testimoniata dall'attestazione europea di una letteratura per "quesiti", che rappresentò una della opzioni espositive fondamentali a cui affidare la trasmissione e la divulgazione del sapere. Su scala più ampia però, si può affermare che questa *methodus* scolpì la mentalità prettamente "problematica" che caratterizzò la cultura tardo-medievale.[23] 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 da problemi non necessariamente legati all'esegesi testuale.[24] L'affermarsi della disputa slegò gradualmente il discorso argomentativo dalle *auctoritates* tradizionali, affidando una crescente importanza al ruolo del *magister* che, grazie alle armi razionali della logica, fornisce una soluzione critica al problema discusso. Non ci sono certezze filologiche sul grado di rielaborazione che intercorre fra la pratica orale delle disputazioni e le diverse forme scritte in cui ci sono giunte: se gran parte della

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

[23] GIUNTA C., *Versi a un destinatario. Saggio sulla poesia italiana del Medioevo*, Il Mulino, Bologna, 2002, p. 194, ma in particolare cfr. GARIN E., *L'educazione in Europa (1400-1600). Problemi e programmi*, Laterza, Roma-Bari, 1957: «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», p. 61.

[24] Cfr. GLORIEUX P., *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, 1968, pp. 65-186.

produzione scolastica si presenta difatti 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.

Una declinazione retorica particolarmente interessante di tali pratiche scolastiche, in quanto "genere dialogato",[25] 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 disputatae*. Questo tipo di poesia rielabora infatti lo schema tripartito delle dispute universitarie, costituito dalla partecipazione di *magister, opponens* e *respondens* e dalla definizione finale data 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 fare sfoggio delle proprie capacità retorico-argomentative.[26]

L'eco delle pratiche scolastiche all'interno delle letterature romanze è un fenomeno che ne accompagna gli esiti fin dagli esordi, come ricorda 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.[27] 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, in particolare, dovevano trovare delle occupazioni piacevoli con cui intrattenersi nei momenti di sospensione delle guerre,

[25] GIUNTA C., cit., p. 195.

[26] Cfr. GALLY M., *Le chant et la dispute*, in «Argumentation», 1, 4, 1987, pp. 379-395: 387.

[27] CURTIUS E. R., *Letteratura europea e medioevo latino*, La Nuova Italia, Firenze, 1992 (1968), pp. 425 e sgg.

favorendo la nascita di un ambiente intellettuale fertile per lo sviluppo di nuove pratiche sociali che mescolassero erudizione e diletto. In questo modo l'arte disputativo-dialogica si diffuse all'esterno delle facoltà universitarie per riemergere, in forme e modi talvolta originali, all'interno della produzione letteraria.

La centralità dell'opzione dialogica nei modi dell'organizzazione 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 originale la disposizione del materiale didattico all'interno di una cornice dialogata.[28] Opere latine come l'*Elucidarium* di Onorio Augustodunense (fine XI sec.) e il *Dragmaticon philosophiae* di Guglielmo da Conches (XII sec.) avevano proposto e diffuso la forma maestro-discepolo come mezzo espositivo della filosofia, conoscendo nei secoli successivi numerosi volgarizzamenti e rielaborazioni che si servirono del modulo dialogale, arricchendo ed espandendo ad ambiti disciplinari diversi i contenuti di matrice clericale e dottrinale di queste opere.[29] 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 Guglielmno da Conches, tanto che i due interlocutori rimangono nel testo il maestro di Chartres e Goffredo, duca di Normandia. Durante gli ultimi trent'anni del 1200 la configurazione strutturale di questo tipo di produzione riemerge fortemente in ambito romanzo, spesso in modo autonomo e originale rispetto ai modelli latini, mescolando la tradizione occidentale della letteratura per questioni a quella della narrativa di provenienza orientale. Due esempi sono il *Livre de Sydrac* e il cosiddetto *Placides et Timeo*, scritti enciclopedici in forma dialogica di ambito francese che

[28] Sulle enciclopedie medievali cfr. FUMAGALLI M. T., BROCCHIERI B., *Le enciclopedie*, in *Lo spazio letterario del Medioevo*, 1. *Il Medioevo latino*, dir. da CAVALLO G., LEONARDI C., MENESTÒ E., I, *La produzione del testo*, t. II, Roma, 1992, pp. 635-657; per l'ordinamento dei materiali enciclopedici cfr. MEIER C., *On the Connection between Epistemology and Enciclopedic 'Ordo' in the Middle Ages an the Early Modern Period*, in *Schooling and Society. The Ordering and Reordering of Knowledge in the Western Middle Ages*, a cura di MACDONALD A.A e TWOMEY M. W., Ed. Peeters, Leuven, 2004, pp. 93-117.

[29] 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 S., cit., p. 86.

ebbero una fortuna e una diffusione vastissime, come testimoniano i numerosi codici che tramandano i testi e le molte traduzioni nelle altre lingue vernacolari.[30]

Il *Placides et Timeo*, 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.[31] 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 alle risposte 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* dantesco.[32] 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

[30] Sulla tradizione delle enciclopedie dialogiche di ambito romanzo cfr. lo studio di SACCHI L., *Le domande del principe. Piccole enciclopedie dialogiche romanze*, LED Edizioni Universitarie, Milano, 2009, e SILVI C., *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*, a cura di ZUCKER A., Turnhout, Brepols, 2013, pp. 381-402.

[31] Cfr. L'edizione del testo e la relativa introduzione curata da THOMASSET C. A., *Placides et Timéo ou Li secrés as philosophes*, Édition critique avec introduction et notes, Droz, Genève, 1980.

[32] Qui l'apertura del *Placides et Timeo*: «Aristotes dist en son livre de nature ou commenchement d'un livre, le quel livres est appelés le livre de metafisique, que tout homme couvoite et desire a savoir naturelment 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» (ed. THOMASSET C.A., cit., p. 1); in rapporto all'*incipit* del *Convivio:* «Sì come dice lo filosofo nel principio de la Prima Filosofia, tutti li uomini naturalmente desiderano di sapere. La ragione di che puote essere ed è che ciascuna cosa, da providenza di prima natura impinta, è inclinabile a la sua propria perfezione; onde, acciò che la scienza è ultima perfezione de la nostra anima, ne la quale sta la nostra ultima felicitade, tutti naturalmente al suo desiderio semo subietti». (DANTE ALIGHIERI, *Opere minori*, a cura di VASOLI C., DE ROBERTIS D., t. I, parte 2, Ricciardi, Milano – Napoli, 1986, pp. 3-6). Cfr. SACCHI L., *Le domande del principe*, cit., p. 24.

d'annexer toute les formes du savoir, d'en enregistrer toutes les variations grace à la faible contrainte qu'il impose».[33] Da un lato dunque, lo schema dialogico e questionativo permetteva di architettare la disposizione di materiali estremamente variegati all'interno di una struttura portante, che ne garantiva unità e coerenza; dall'altro la dinamicità di questa struttura concedeva una certa di libertà di invenzione, rilevabile nell'inserto 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 una serie di oltre 1200 questioni, poste dal re Boctus al sapiente Sydrac, discendente di Noè, si inseriscono all'interno di due prologhi narrativi che incorniciano lo scambio di domande e risposte.[34] 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 toute 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.[35] 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 muoveva sul confine del caotico. Il prologo, infatti, nella finzione del racconto, sarebbe stato scritto a Toledo nel 1243 da una commissione di «maitres et clercs»[36] i quali, pure aggiungendo note e glosse alle questioni, avrebbero decretato di non ordinarle in modo sistematico ma di lasciarle 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 aprés les autres, mais il acorderent de laisser les chapitles l'un aprés l'autre ensi comme il sont escrit en cest livre tels comme li roi Boctus les requist au sage philosophe Sydrac.[37]

---

[33] THOMASSET C. A., cit., p. 4

[34] Il testo è edito da RUHE E., *Sydrac le philosophe, Le livre de la fontaine de toutes sciences*, Edition des enzyklopädischen Lehrdialogs aus dem XIII. Jahrhundert herausgegeben, Reichert, Wiesbaden, 2000.

[35] Cfr. SACCHI L., cit., p. 23.

[36] RUHE E., cit., p. 3.

[37] *Ivi*, pp. 3-4.

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'avvicendarsi di domande e risposte.[38] Il secondo prologo funge 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 la storia del sapiente e del sovrano in un topico percorso di conversione religiosa. Il procedimento di interconnessione strutturale tra la narrazione e il modulo dialogato 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 anche la cornice dialogica *Decameron*, di cui si discute nel paragrafo successivo.[39]

1.2.2

Dal magma delle pratiche e delle scritture dialogiche medievali, le figure di Petrarca e Boccaccio emergono come anticipatrici di alcune tendenze fondamentali per la riemersione del dialogo classico in età umanistica. È in particolare nel *Secretum* petrarchesco che si individua il momento di rottura con i metodi di discussione e di ricerca propri della scolastica, nonché la rilettura innovativa di alcuni modelli, segnatamente quelli di Cicerone, Seneca, Agostino e Boezio. Le motivazioni che portano a questa interpretazione sono diverse, e, pure 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.[40]

L'opera pare tanto più innovativa, 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

[38] Cfr. RUHE D., *La roe d'astronomie: le Livre de Sidrac et les encyclopédies françaises du Moyen Âge*, in *L'enciclopedismo medievale. Memoria del tempo*, a cura di PICONE M., Longo, Ravenna, 1994, pp. 293-310.

[39] PICONE M., *Tre tipi di cornice novellistica, modelli orientali e tradizione narrativa medievale*, in «Filologia e critica», XIII, 1, 1988, pp. 3-26: 6.

[40] Cfr. MARSH D., *The Quattrocento Dialogue. Classical Tradition and Humanist Innovation*, Harvard University Press, Cambridge, 2014, (1980), pp. 16-22.

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 *pertubationes animi*, declinate sia in chiave maggiore (*"Gaudium", "Spes")* che minore (*"Dolor", "Timor"*), le quali si confrontano con la *"Ratio"* secondo le istanze stoiche per cui la ragione dovrebbe dominare sugli eccessi delle passioni. Lo schema argomentativo dei singoli dialoghi procede per via di proposizioni e confutazioni in un modo estremamente ripetitivo, passando in rassegna le più svariate possibilità dei casi della fortuna, buona o avversa, senza che ci sia un reale intento dialettico, un vero scambio dialogico fra le allegorie, che, come è stato sottolineato, si limitano piuttosto a parlare che a parlarsi.[41] La fissità del trattamento *pro et contra* degli argomenti si ripropone anche in una rete macrostrutturale 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). Opera piuttosto trascurata dagli studi contemporanei, 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.[42] Questa raccolta, sebbene molto vicina ai modelli disputativi mistico-medievali, ebbe nei secoli successivi un successo e una risonanza di non poco conto, tanto che se ne trovano numerose copie a stampa ancora tra XVI e XVII secolo.[43]

Diverse sono invece le modalità strutturali e argomentative che animano il colloquio del *Secretum*, ripartito in tre libri in cui i due personaggi, Augustinus e Franciscus, si confrontano dinanzi alla presenza personificata ma muta della

[41] Cfr. PRANDI S., *Scritture al crocevia*, cit., p. 94.

[42] Cfr. BOCCACCIO G., *Geneaolgia 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, nul denique sanctius ad instructionem mortalium dici queat», in *Opere in versi. Corbaccio, Trattatello in laude di Dante, Prose latine, Epistole*, a cura di RICCI P. G., Ricciardi, Milano-Napoli, 1965, p. 968.

[43] Cfr. PETRARCA F., *Prose,* a cura di MARTELLOTTI G., RICCI P. G., CARRARA E., BIANCHI E., Ricciardi, Milano-Napoli, 1955, pp. 1170-71 e QUONDAM A., *Forma del vivere. L'etica del gentiluomo e i moralisti italiani*, Il Mulino, Bologna, 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.

Verità. Nel proemio si fa esplicito riferimento al modello dei dialoghi ciceroniani e, di conseguenza, ai dialoghi platonici,[44] ma probabilmente Petrarca stava lavorando sul «materiale etico»[45] offerto dalle *Tuscolanae disputationes*, dai dialoghi senechiani e dalle *Confessiones* di Agostino. Sia Tateo che Noferi tendono però 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.[46] Questi due modelli forniscono a Petrarca l'esempio tradizionale della 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.[47] 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».[48] Insomma pure all'interno di un dialogo fra maestro e allievo, la struttura dialogica non è utilizzata nel *Secretum* come semplice snellimento di un lungo monologo interiore, bensì come metafora dell'anima che ragiona con se stessa, in una linea Platone-Agostino-Petrarca in cui si modella la forma-dialogo del soliloquio psicologico.[49]

---

[44] «Hunc nempe scribendi morem a Cicerone meo didici: at ipse prius a platone didicerat» cfr. PETRARCA F., *Prose,* cit., p. 26. Il richiamo a Platone è qui solo circostanziale: Petrarca non leggeva il greco ma custodiva gelosamente una copia del *Timeo* platonico nella tradizione di Calcidio. Cfr. la voce curata da FENZI E., *Filosofia*, nel *Lessico critico petrarchesco,* a cura di BOVIA R., MARCOZZI L., Carocci, Roma, 2016, pp. 126-139.

[45] Cfr. TATEO F., *Per dire d'amore. Reimpiego della retorica antica da Dante agli arcadi*, Edizioni Scientifiche italiane, Napoli, 1995, p. 61.

[46] Cfr. TATEO F., *Dialogo interiore e polemica ideologica nel Secretum del Petrarca*, Le Monnier, Firenze, 1965, pp. 14-15 e NOFERI A., *L'esperienza poetica del Petrarca*. In *Quaderni di letteratura e d'arte raccolti da Giuseppe De Robertis*, Le Monnier, Firenze, 1962, pp. 236 e sgg.

[47] Cfr. RICO F., *Vida u obra de Petrarca, I. Lectura del "Secretum"*, Antenore, Padova, 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.

[48] TATEO F., *Per dire d'amore*., cit., p. 62.

[49] Tra le possibili fonti di ispirazione all'operazione petrarchesca, in NOFERI A., cit., 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 confabulazione exigam ab ea quod

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 spinto a ridurre in sillogismo e questioni qualsiasi tipo di ragionamento, sfruttando la dialettica come un fine definitorio piuttosto che come un mezzo conoscitivo.[50] In opposizione a questa pratica "barbara" e distorta, 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*».[51] 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'impresa 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».[52]

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 ma appaiono delineati nelle loro logiche peculiari. 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

---

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, p. 951. Sull'argomento cfr. anche FENZI E., *Platone, Agostino, Petrarca*, in ID., *Saggi petrarcheschi*, XV, Cadmo, Firenze, 2003, pp. 519-552.

[50] Cfr. VASOLI C., *La dialettica e la retorica dell'umanesimo*. *"Invenzione" e "metodo" nella cultura del XV e XVI secolo*, Feltrinelli, Milano, 1968, pp. 13-14.

[51] TATEO F., *Per dire d'amore*., cit., p. 70.

[52] NOFERI A., cit., p. 238.

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 della letteratura latina.

Se Petrarca è tra i primi intellettuali in cui ravvisare il tentativo di opporsi alla deriva delle logiche formalistiche della dialettica, al contempo l'opera narrativa di Boccaccio conferma il forte radicamento culturale delle pratiche scolastiche nella mentalità medievale, che ne traspone 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 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 al contempo di diversi generi dialogici praticati nella letteratura d'oltralpe, con cui ha occasione di venire a contatto tramite il *milieu* francesizzante ed erudito della corte, e della biblioteca, di Roberto d'Angiò.[53] Tali influenze si registrano in maniera costante nella prima produzione dell'autore, in cui è possibile reperire la ripresa di lessico e strutture modellati più o meno direttamente sui testi delle *quaestiones* giuridico-universitarie. Concetta Di Franza si è occupata di rintracciare la presenza dei modelli scolastici nell'opera boccacciana, evidenziandone il ricorso, programmatico e strutturante per la progressione diegetica, in opere

[53] Sulla cultura napoletana trecentesca cfr. SABATINI F., *Napoli Angioina: cultura e società*, ESI, Napoli, 1975; per l'influenza di tale ambiente sulla formazione di Boccaccio cfr. DI FRANZA C., *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 COFANO D., VALERIO S., Ed. del Rosone, Foggia, 2011; cfr., inoltre, il volume *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 ALFANO G., GRIMALDI E., MARTELLI S., MAZZUCCHI A., PALUMBO M., PERRICCIOLI SAGGESE A., VECCE C., Cesati, Firenze, 2015.

come il *Filostrato*, l'*Elegia di Madonna Fiammetta*, il *Filocolo*, ma anche nello stesso *Decameron.*[54] 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?[55]

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.

L'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.[56] La narrazione procede nella *Fiammetta* 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.[57]

L'opera che più interessa il nostro discorso è tuttavia il *Filocolo*, e precisamente il celebre episodio delle "questioni d'amore" che occupa il Libro IV. I tredici quesiti di argomento amoroso si propongono nell'opera come un momento

---

[54] Cfr. DI FRANZA C., *Modelli scolastici nel Boccaccio napoletano*, in «California Italian Studies», 3, no. 1, 2012, pp. 1-19.

[55] BOCCACCIO G., *Filostrato*, in *Tutte le opere,* a cura di BRANCA V., Mondadori, Milano, 1964-1998, Vol. II, p. 17.

[56] SEGRE C., *Strutture e registri nella "Fiammetta"*, in «Strumenti critici», 18, 1972, pp. 134-162, poi in ID., *Le strutture del tempo*, Einaudi, Torino, 1974, pp. 87-115.

[57] DI FRANZA C., *L'«Elegia di Madonna Fiammetta»: tecniche del discorso tra coerenza di «ornatus» e funzionalità narrative*, in «Schola Salernitana», 13, 2008, pp. 221-243.

di sospensione dalla narrazione, volto a fornire al protagonista una sorta di manualetto erotico che, come nel resto del romanzo, lo istruisca sulle differenze tra amore mondano e cristiano.[58] 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, tanto da essere tradotto in diversi volgari durante i due secoli successivi.[59] Il gioco delle questioni si svolge durante una giornata di festa, in una pausa narrativa 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.[60] 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" riunita per l'occasione proporrà a turno alla regina eletta a 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.[61] 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 del gioco, 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

[58] Cfr. KIRKHAM V., *Reckoning with Boccaccio's Questioni d'amore*, in «Modern Language Notes», 89, 1974, pp. 47-59.

[59] Sulla fortuna dell'episodio cfr. RAJNA P., *L'episodio delle questioni d'amore nel Filocolo di Boccaccio*, in «Romania», 31, n.121, 1902, pp. 28-81: 29-36.

[60] Cfr. BOCCACCIO G., *Filocolo*, in *Tutte le opere*, cit., vol. I: «[…] 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 pianeto. 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», p. 382.

[61] 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 ravvedono, oltre che nella ripresa dei moduli disputativi franco-provenzali, anche nella pratica di eleggere "Re" e "Regine" durante i giochi, cfr. RAJNA P., cit., p. 70.

da qualsiasi intento dottrinale e impegnato di un discorso che si vuole invece in armonia con il momento di festa in cui si svolge.[62]

Se tale configurazione questionativa risulta essere tipica dei *partimens* provenzali, va certamente sottolineata la funzionalità dell'ambientazione e delle modalità enunciative dell'episodio, secondo Rajna vera e propria «forma embrionale»[63] 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. Secondo Wetzel, la cornice del *Decameron* svolge tre distinte funzioni nell'economia della narrazione: essa serve a scongiurare un pericolo, a dare un ordine alla consecuzione delle novelle, ma soprattutto la cornice "discute", dando rilevanza all'elemento colloquiale e orale del racconto e divenendo il «luogo preposto al parlare».[64] Boccaccio non si limita dunque a sfruttare gli strumenti dialettici offertigli dalle pratiche disputative diffuse tramite i modelli scolastici, ma, nell'ambito della narrazione, apporta un'innovazione centrale per le possibilità espressive della forma-dialogo. Tramite il dispositivo narrativo della cornice, il dialogo si appropria con Boccaccio di una dimensione che non è più esclusivamente pedagogica, assurgendo a una funzione strutturante e organizzativa nei confronti della materia narrata e offrendo l'immagine di una piccola società radunata a «ragionare insieme», che si configura ordinatamente in quanto tale proprio attraverso l'atto del discutere e del raccontare. Tale organizzazione della materia narrativa risponde, come era già avvenuto per le raccolte enciclopediche cui si faceva cenno in precedenza, ad un processo di integrazione di alcuni modelli di origine orientale che sfruttavano il dispositivo strutturale 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».[65]

A questa tradizione fanno capo opere di origine araba, persiana, siriaca, semitica, come il *Libro dei sette savi*, le *Mille e una notte,* il *Calila e Dimna,*

---

[62] Cfr. GRIMALDI E., *"Per via di festa, lievi risposte". L'episodio delle questioni d'amore nel IV libro del Filocolo,* in *Boccaccio e Napoli*, cit., pp. 217-230.

[63] RAJNA P., cit., 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).

[64] WETZEL H.H., *Premesse per una storia del genere della novella. La novella romanza dal Due al Seicento*, in *La novella italiana*; Atti del convegno internazionale di Caprarola, (19-24 settembre 1988), Roma, Salerno, 1989, pp. 265-281: 277.

[65] ALFANO G., *Introduzione alla lettura del "Decameron" di Boccaccio*, Laterza, Roma-Bari, 2014, pp. 26-27.

traduzione persiana del primo libro del sanscrito *Pañchatantra*,[66] le quali penetrarono e si diffusero in Europa grazie a traduzioni e adattamenti in latino o in volgare.[67] Boccaccio doveva esservi venuto in contatto tramite la frequentazione della ricca biblioteca angioina, sotto la guida di Paolo da Perugia, tanto che la presenza di tali modelli non si riflette solo nell'architettura innovativa del *Decameron*, ma lascia tracce 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.*[68]

L'apporto innovativo dell'opera boccacciana sta però nell'aver slegato tale struttura, che ricalcava 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 per orientarsi piuttosto verso un colloquio *inter pares*.[69] 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, vive, trasponendole in una prosa disimpegnata e di registro comico.[70] Sebbene le vicende dei personaggi della brigata e i loro caratteri siano ancora scarnamente delineati rispetto agli interlocutori dei dialoghi umanistico-rinascimentali, il *Decameron* rappresenta un punto di svolta importante per gli esiti della dialogistica, ravvisabile sia nella «ripresa del valore 'astrattivo' offerto del *locus amoenus*»,[71] sia nella possibilità retorica di esprimere un'oralità finzionale e di affidare a questa il punto prospettico della

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

[67] Tra le prime annoveriamo la *Disciplina Clericalis* di Pietro Alfonsi. Su questi aspetti cfr. VARVARO A., *Forme di intertestualità. La narrativa spagnola medievale tra Oriente e Occidente*, in ID., *Identità linguistiche e letterarie nell'Europa romanza,* Salerno Editrice, Roma, 2004, pp. 501-517; e PICONE M., *Tre tipi di cornice novellistica, modelli orientali e tradizione narrativa medievale*, in «Filologia e Critica», XIII, 1988, 1, pp. 3-26.

[68] BÉRARD C. C., *I savi giudei di Boccaccio: fonti storiche e narrative*, in *Boccaccio e Napoli*, cit., pp. 137-150.

[69] Cfr. GUGLIELMINETTI M., *Il circolo novellistico*. *La cornice e i modelli sociali*, in *La novella italiana*, cit., pp. 83-102.

[70] Cfr. BRUNI F., *Boccaccio. L'invenzione della letteratura mezzana*, Il Mulino, Bologna, 1990.

[71] PRANDI S., cit., p. 89.

narrazione.[72] Boccaccio sperimenta la commistione di schemi diegetici e schemi dialogici lungo tutto l'arco della sua produzione narrativa, trovando però, nelle ibridazioni che informano il *Decameron*, un momento centrale: tale apporto vale alla storia del genere dialogico l'abbandono della forma dualistica e pedagogica in favore di una molteplicità circolare della discussione, che diviene la marca della cultura cortigiana dei secoli successivi.

Lo scardinamento delle forme dialogiche scolastico-universitarie operato dalle innovazioni di Petrarca e Boccaccio segna profondamente la natura proteiforme e poligenetica delle forme dialogo che si attestano fra XV e XVI secolo, cui faranno da sostegno da un lato l'imitazione dei classici da parte degli umanisti del Quattrocento, dall'altro la riapertura della morfologia dialogica alle prospettive della narrativa e alla commistione con altri generi e registri stilistici.

[72] Cfr. ALFANO G., *Nelle maglie della voce. Oralità e testualità da Boccaccio a Basile,* Liguori, Napoli, 2006, pp. 33-119.

1.3 Varietas, facetitas, urbanitas*: gli umanisti e la riemersione dei modelli classici*

Gli eredi di Petrarca eleggono le forme dialogiche a veicolo principe della comunicazione sociale e letteraria, in seno a quel vasto processo di rinnovamento sociale e culturale che per almeno due secoli si concepisce nel colloquio con gli antichi e nella discussione fra contemporanei. Accanto al dialogo, e ad esso intimamente collegate, le espressioni di tipo epistolare rappresentano l'altro genere dominante della comunicazione letteraria umanistica, così che si potrebbero tracciare diversi itinerari dalle *Familiares* e le *Seniles* di Petrarca alla celebre lettera a Vettori di Machiavelli, dal *Secretum* agli *Asolani* di Bembo.[73] Proporre un'evoluzione lineare e pacifica di tale sviluppo sarebbe però un «errore di semplificazione storica», ha osservato a ragione Francesco Tateo.[74]

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».[75] 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,[76] lentamente trova la strada che porta, nelle scritture dialogiche, dalle agonistiche *disputationes* medievali al civile conversare dei dialoghi cinquecenteschi. Fra questi due estremi gli umanisti esplorano le possibilità del discorso nelle sue declinazioni più graduate, mantenendo il gusto polemico della mentalità medievale e aprendo

[73] Cfr. GARIN E., *La letteratura degli umanisti*, in *Storia della letteratura italiana*, Garzanti, Milano, 1965-1969, p. 140, e ancora dello stesso GARIN E., *Prosatori latini del Quattrocento,* Ricciardi, Milano-Napoli, 1952, dove si specifica che «se la lettera deve essere considerata *velut pars altera dialogi*, l'attenzione si 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», p. XI.

[74] TATEO F., *Per dire d'amore.,* cit., p. 61.

[75] TATEO F., *Tradizione e realtà dell'umanesimo italiano*, Dedalo Libri, Bari, 1967, p. 224. Sull'influenza di Cicerone per il dialogo quattrocentesco cfr. MARSH D., cit., pp.1-23.

[76] Cfr. VASOLI C., *La dialettica e la retorica dell'umanesimo,* Feltrinelli, Milano, 2007, (1968), pp. 9-27.

però l'argomentazione al prospettivismo retorico delle *opiniones* e alla relatività delle definizioni.

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 rifiutate in nome di una «radicale riforma della scuola e dell'educazione delle nuove *élites* cittadine».[77] Quella umanistica è una riforma del sapere che coinvolge tutti i campi della conoscenza e che 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 dialogico 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».[78]

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.[79] Gli umanisti intendono dunque ripristinare gli antichi processi di acquisizione e diffusione del sapere: tale programma culturale trova attuazione prima di tutto nella loro 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, diventano 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 dissepolti come quello platonico-simposiaco, anche sulla scorta di

---

[77] *Ivi*, pp. 24-25.

[78] SAPEGNO M. S., *Il trattato politico e utopico*, in *La Letteratura Italiana*, vol. 3/2, *La prosa*, Einaudi, Torino, 1984, pp. 963-964.

[79] Cfr. MARSH D., cit., 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.

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 ancora 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 lucianeo.[80]

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 dialogica 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».[81] 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 degli umanisti.

1.3.1

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

[80] Cfr. GARIN E., *L'educazione in Europa*, cit., 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».

[81] Cfr. *Rinascimento. Un'introduzione al Cinquecento letterario italiano*, a cura di ALFANO G., GIGANTE C., RUSSO E., Salerno Editrice, Roma, 2016, p. 23.

narrativo, retorico e ricco di "costumi".[82] 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 invenire una diversa impostazione retorico-espositiva del discorso argomentativo rispetto alle pratiche disputative delle generazioni precedenti.[83]

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 redintefret quam sermones in corona coetuque agitati, ubi vel gloria, si alios superavis, 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? [84]

Il distacco dai metodi scolastici, in particolare polemica col terminismo di matrice occamista diffusosi a Firenze in quegli anni, 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

---

[82] Cfr. FUBINI R., *All'uscita dalla scolastica medievale: Salutati, Bruni, e i "Dialogi ad petrum histrum"*, in «Archivio Storico Italiano», 150, 2, 1992, pp. 1065-1103: 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 D., cit., pp. 24 e sgg., che insiste sulla predominanza del modello ciceroniano all'interno dell'operazione dialogica dell'umanista fiorentino.

[83] Sull'esortazione iniziale alla disputa come "necessità" del dialogo cfr. TATEO F., *Tradizione e realtà*, cit., 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 sviliuppare gli umani contatti fra uomini magnanimi e dotti: e il personaggio del Salutati non è, certo, scelto a caso a dirigere l'incontro».

[84] BRUNI L., *Dialogi ad Petrum Paulum Histrum,* a cura di BALDASSARRI S. U., Istituto nazionale di studi sul Rinascimento. Studi e testi, vol. 35, Olschki, Firenze, 1994, pp. 237-238. 8.

adatta alle istanze di rinnovamento sottese al discorso dei *Dialogi*. Il luogo citato è celebre, 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.[85]

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 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.[86] L'intento informativo della stesura del dialogo è del resto dichiarato nella lettera dedicatoria a Vergerio, dove Bruni 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.[87] La sentenza finale della disputa è inoltre espressamente

[85] Cfr. DE CAPRIO V., *I cenacoli umanistici*, in *La letteratura italiana*, vol. 1, *Il letterato e le istituzioni*, Einaudi, Torino, 1982, pp. 799-822 «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», p. 806. Il rimando è a NEVIZZANO G., *Sylvae nuptialis libri sex*, Ziletto, Venezia, 1570, p. 3.

[86] Cfr. GARIN E., *La cultura fiorentina nella seconda metà del '300 e i "barbari britanni",* in «La Rassegna della Letteratura Italiana», 64, 1960, pp. 181-195, dove si afferma: «Nei dialoghi del Bruni, 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'», p. 192. Cfr. anche VASOLI C., cit., p. 24.

[87] «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», BRUNI L., *Dialogi*, cit., p. 236, 5. Le interpretazioni sulla corrispondenza tra i caratteri rappresentati e il loro realismo storico sono state diverse, in particolare per quanto riguarda il personaggio Salutati, il quale secondo alcuni studiosi presenta dei tratti inverosimili che inducono innanzitutto 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 D., *Humanism and Modernity: a Reconsideration of Bruni's* "Dialogues", in «Renaissance Quarterly», 38.3, 1985, pp. 423-445 e TROVATO P., *Dai "Dialogi ad Petrum Histrum" alle "Vite di Dante e del Petrarca",* in «Studi petrarcheschi», 2, 1985, pp. 263-284: 272.

rimessa al destinatario dei dialoghi, «quantum vero in ea re profecerimus, tuum erit iudicium», [88] quasi a dare conto della sostanza fluida delle tesi assunte nel corso delle due giornate di discussione. La controversia riportata da Bruni, 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 e storicamente 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.[89] 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 del letterato, il concetto di nobiltà. Il nucleo argomentativo dei dialoghi braccioliniani si struttura nella maggior parte dei casi 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 schematico alle cornici, in cui è tuttavia ravvisabile la cura di Bracciolini nel costruire e nel diversificare l'impostazione cronotopica dell'incontro fra gli interlocutori, presentato in chiave storica e realistica.[90] Tale configurazione formale concede particolare importanza alla rappresentazione retorica dei personaggi, la cui raffigurazione psicologica e culturale costituisce il fondamento della disputa stessa.

Ora, la ricercatezza nella caratterizzazione degli interlocutori appare ancora improntata alla messa in scena di «*tipi* psicologici», che sono «la traduzione letteraria e simbolica di altrettante *posizioni* mentali»,[91] tuttavia la dimensione umana emerge nella coerenza psicologica e filosofica tra i tipi rappresentati e le argomentazioni da loro addotte. 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

[88] *Ibidem*.

[89] MARSH D., cit., p. 38, così anche PRANDI S., cit., gli attribuisce «la diffusione di tale genere nel Quattrocento», p. 188.

[90] Cfr. TATEO F., *Tradizione e realtà*, cit., p. 252.

[91] *Ivi*, p. 253.

Lorenzo Valla, e al quale è in genere assegnato il compito di rappresentare lo spirito dell'anticonformismo e della *vis* polemica.[92]

Che gli interlocutori dialogici vengano investiti di una certa carica drammatica, rispetto alle scritture questionative medievali, lo si può rilevare anche dalla disputa interiore messa in scena nella terza delle *Facetiae* bracciolinianе, 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 Guascorum, 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 expergiscor 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 permanendumindulgendumque corporis quieti, neque semper laboribus vacandum. Prior insuper rationes suas tuetur. Ita ut, cum diutius disputent atque altercentur, ego, tanquam aequus iudex, nullam in partem declinans, audio disputantes, expectans quoad sint sententia concordes. Hoc fit ut surgam tardius, expectans litis finem».[93]

Franco Pignatti, in un recente studio su dialoghi e dialogismi Quattro-Cinquecenteschi,[94] 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 scettica e arguta del modulo faceto pervade egualmente 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

---

[92] *Ivi*, p. 271 e n. 35.

[93] BRACCIOLINI P., *Facetiae,* III, a cura di PITTALUNGA S., Garzanti, Milano, 1995. Il testo è consultabile *on line* su *Biblioteca italiana,* all'indirizzo http://www.bibliotecaitaliana.it/testo/bibit001358.

[94] PIGNATTI F., *Dialogisme, dialogicité, dialogue: le dialogue en Italie entre Quattrocento et Cinquecento*, in *Les états du dialogue à l'âge de l'humanism*e, a cura di BURON E., GUERIN P., LESAGE C., Presses Universitaires François-Rabelais, 2015, pp. 27-37.

situazioni discorsive e di separare l'esistenza di una verità da prerogative etiche individuali, pure rappresentate, nelle loro diverse angolazioni, dai personaggi dialoganti. Secondo la nuova prospettiva umanistica, il discorso dialettico abbandona le pretese epistemologiche del sillogismo per divenire lo strumento privilegiato con cui «scrutare il mondo nelle sue varie apparenze».[95] La forma-dialogo, una volta recuperato il modello ciceroniano, offre a Bracciolini la duplice possibilità di ritrarre l'intimo circuito dell'intellettuale umanista ma anche di farsene scudo, procurandosi una sorta di «literary immunity for the discussion of controversial topics»[96] 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 dei moduli dialettico-dialogici. Trattati come il *De libero arbitrio* (1439), il *De professione religiosorum* (1442) e il *De vero falsoque bono* (1431-1441), sebbene tramite soluzioni espositive variegate, propongono uno schema legato alle dispute di tipo dottrinale incorporando però i nuovi modi della riflessione umanista. I primi due dialoghi sono di carattere misto e presentano quindi una cornice diegetica a cui sussegue la modalità mimetica dell'interlocuzione 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, sia nel numero di personaggi che nella struttura della conversazione, del *De finibus*. Qui ai singoli interventi è lasciato lo spazio ampio di argomentazioni distese, retoricamente organizzate. La varietà di scelta tra le soluzioni diegetiche, mimetiche e miste non sembra però essere un elemento discriminante per la comprensione del carattere profondamente innovativo dei dialoghi di Valla, che appunto non va ricercato nell'utilizzo di nuove strategie modali, come ha sottolineato Tateo, quanto nella riproduzione, in forma di dialogo, della *methodus* dialettico-retorica che Valla formula nelle *Dialecticae disputationes.* [97] In queste viene teorizzato uno spostamento prospettico ed epistemico tale per cui il luogo preposto alla conoscenza non è più lo studio dialettico e metafisico degli

[95] TATEO F., *Tradizione e realtà*, cit., p. 275.

[96] MARSH D., cit., p. 54.

[97] Lo studioso osserva infatti che le diverse modalità mimetiche o diegetiche di esposizione possono essere eguagliate, già a quest'altezza, a «meri strumenti tecnici», cfr. TATEO F., *La civile conversazione. Trattati del comportamento e forme del racconto*, in *La novella italiana*, cit., p. 70, (poi in ID., *Per dire d'amore*., cit.).

enti universali, ma l'apprendimento storicamente determinato del particolare e la sua seguente dimostrazione retorica, ossìa probabile e persuasiva.

Il *modus philosophandi* valliano si prefigura dichiaratamente come impostato su basi retorico-filologiche piuttosto che logico-filosofiche. Tale processo è senz'altro favorito dalla recente riscoperta dell'*Institutio* di Quintiliano, che permette a Valla di operare una commistione tra dialettica ed eloquenza retorica, 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.[98]

La tecnica argomentativa proposta da Valla riprende insomma il concetto greco di *ἀλήθεια*, costruendo un discorso retorico che tramite la varietà dei procedimenti e delle soluzioni discorsive risulti capace di far emergere una verità nascosta nella sua relatività, senza che venga affermata da un *magister* con certezza epistemica.[99]

Tale riforma dei modi discorsivi emerge nella morfologia sostanzialmente 'aperta' in cui si presentano i dialoghi valliani, i quali si inseriscono

---

[98] TATEO F., *Il bivio dell'anima*: *dal Secretum agli Asolani*, in *Per dire d'amore*, cit., p. 60; un'analisi dettagliata di tali aspetti si trova nel secondo capitolo del volume di VASOLI C., *Filologia, critica e logica in Lorenzo Valla*, in *La dialettica e la retorica dell'umanesimo,* cit.*,* 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 principî 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.

[99] È interessante a tal proposito riportare un brano di Valla dal terzo libro del *De vero bono*, cfr. VALLA L., *Scritti filosofici e religiosi*, a cura di RADETTI G., Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 2009: «Che v'è di più sciocco della maniera dei filosofi? Se si sbaglia una parola tutta la causa è in pericolo. L'oratore invece adopera molti e svariati procedimenti: porta i termini contrari, ricerca gli esempi, raccoglie le similitudini, e costringe a rivelarsi, anche se nascosta, la verità. Che povero e misero generale è colui che pone tutta la fortuna della guerra nell'animo di un solo soldato! Bisogna combattere con tutte le armi: e se qualche soldato cade, se qualche squadrone è sbaragliato, sostituirli con altri», p. 204.

progettualmente 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'argomentatività retoricizzata della discussione 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 comprende dunque perché la morfologia dialogata funga da specchio alle concrete finalità conoscitive assegnate da Valla alla sua filosofia filologica, nonché alla pratica prettamente estrinseca, sociale, e storicamente attualizzata di quest'ultima.

1.3.2

Nel panorama eterogeneo della produzione dialogica quattrocentesca un discorso a sé meritano le opere di Leon Battista Alberti e Giovanni Pontano, le quali contribuiscono in diversi modi alla morfologia aperta e variegata che assumeranno i dialoghi in volgare dei primi decenni XVI secolo, grazie alla forte commistione di modelli, stili e prassi argomentative. La dimensione del molteplice viene qui sviluppata sotto ogni suo aspetto, innestandosi sulla crisi delle istituzioni logiche tradizionali a scapito dell'impianto fondamentalmente dualistico e dottrinale dei dialoghi cristiano-medievali. Questi ampliamenti prospettici comportano l'espansione delle possibilità offerte dal modello ciceroniano verso la ricezione di suggestioni neoplatoniche, che trovano la loro fonte e quasi il loro esaurimento nel cenacolo mediceo e ficiniano dove opera il Landino delle *Disputationes Camaldulenses*, e lucianee, tramite il processo di inclusione dello stile teatrale e comico-satirico degli opuscoli del samosatense.

A livello morfologico la compresenza e il sovrapporsi dei modelli disponibili si riflette nella coesistenza e talvolta nell'intercambiabilità dei modi drammatici e diegetici: situazione che, nonostante la pervasività di una matrice ancora fortemente ciceroniana nei dialoghi primo-cinquecenteschi, erompe in un sostanziale polimorfismo della forma-dialogo. [100] D'altra parte, autori come Alberti e Pontano approfondiscono in particolar modo, pure con intenti diversi, le potenzialità rappresentative e sceniche del testo dialogico, sfruttando l'affinamento delle

[100] Si pensi alla produzione dialogica di Lorenzo Valla, che come più sopra osservato usa tanto la modalità diegetica (*De vero falsoque bono*) quanto la soluzione mista (*De libero arbitrio, De professione religiosorum*), che introduce un dibattito a due voci reso mimeticamente dopo una cornice narrativa.

conoscenze 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. Altre tendenze centrali per i destini della morfologia dialogica, rilevabili esemplarmente nelle opere di Alberti e Pontano, vengono inoltre suggerite dalla sistematica adesione a taluni simboli, come quello del convito filosofico o del mondo infernale, e dalla commistione di registri che permette l'agile passaggio da momenti di speculazione filosofica e morale a situazioni comiche e parodiche.

La sostanza rivoluzionaria, sebbene non indolore, delle acquisizioni filosofico-filologiche dell'opera di Leon Battista Alberti si rivela nella scelta 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 o motteggianti del linguaggio comico. Fra i dialoghi in volgare vale la pena soffermarsi 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»,[101] 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 ad un interlocutore principale a cui l'*opponens* fa da lieve contrappunto, eccezion fatta per lo scambio più vivace fra Lionardo e Battista sul tema amoroso che apre il secondo libro ma che non inficia la chiusura in positivo del discorso.

L'intento pedagogico del trattato, oltre ad emergere dalla scelta linguistica,[102] viene esplicitato anche nella giustificazione dell'ordinamento 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 e piacevolezza di un discorso retorico rispetto alle oscure argomentazioni della dialettica tradizionale.[103]

---

[101] TATEO F., *La civile conversazione*, cit., p. 70.

[102] L'uso del volgare è giustificato dal carattere volutamente "divulgativo" dell'opera, descritto nel *Proemio* al Libro III.

[103] Cfr. TATEO F., *Tradizione e realtà,* cit., p. 283: «La differenza, qui riportata ad una distinzione stilistica, riflette evidentemente la differenza comunemente accolta dagli umanisti fra il

Questo tipo di 'trattazione dialogata' trova nel rapporto tra i caratteri psicologici messi in scena e le corrispettive opinioni il suo aspetto più interessante, in quanto ambisce a dare una rappresentazione antropologicamente fedele dei diversi «atteggiamenti mentali» che possono coesistere su una determinata questione. Ciò non si traduce, nei *Libri della famiglia*, nell'abbandono di diverbi e discordanze per una distesa e artificiosa discussione oratoria, ma piuttosto nella possibilità di procedere per smussamenti e adeguamenti, di sostenere finanche tesi che non si condividono, in modo da poter 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», come dichiara Lionardo in risposta a Battista nel secondo libro: «io ora dimando, ora rispondo difendendo il contrario di quello che gli altri dicono».[104] Alberti riesce così a combinare la piacevolezza, la «iocundità» del discorso retorico con la rappresentazione critica e problematica del mondo nel suo dinamismo, dell'uomo inserito nella concretezza della dimensione politica, civile ed economica di una realtà in crisi:

> 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 *volersi esprimere, voler comunicare;* comunicare è

discorso dialettico e quello retorico, in altri termini "artistico", privo di sottigliezze e ricco di umana piacevolezza».

[104] ALBERTI L. B., *Opere volgari*, a cura di GRAYSON C., Laterza, Bari, 1960-73, vol. I, p. 83. Sulla possibilità retorica di sostenere posizioni dissonanti per il puro gusto di movimentare la 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». Anche nel *Theogenius* (1338-1441) viene ribadito il metodo con cui si procede ad una discussione probabile fondata sull'*opinio*: «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 oppinione 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», *Ivi,* Vol. II pp. 61-62.

possibile soltanto conoscendo l'interlocutore, "*quis es, tu, homo?"* (Plauto, *Amphitruo*, IV, 2); fedeltà al testo implica realismo antropologico.[105]

A questa doppia funzione, che è a un tempo etica e poetica, dei caratteri chiamati a interloquire su uno sfondo marcatamente conviviale, si ispirerà la trasposizione sul piano della cultura di corte da parte Castiglione. Prima di lui però gli umanisti, come si è detto, 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, quest'ultima si nutriva della sua stessa 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.[106]

Il dialogismo è dunque fondamento del sodalizio letterario che a sua volta si esprime tramite una parola messa in relazione, con gli uomini e col mondo. Tra le forme offerte dalla letteratura antica quella del banchetto conviviale torna 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 (§1.1.2), 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 dialogico, 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 ad una modalità anti-disputativa della discussione:

> laboratoire privilegié de la profusion et de la diversité, le dispositive symposiaque est aussi une forme ouverte; il libère un discours excentrique qui ne cherche pas à uniformiser ni totaliser la multiplicité de ses elements.[107]

---

[105] CACCIARI M., *La mente inquieta. Saggio sull'umanesimo*, Einaudi, Torino, 2019, p. 56.
[106] DE CAPRIO V., *I cenacoli umanistici*, cit., p. 802.
[107] JEANNERET M., cit., p. 164.

Il discorso messo in scena durante o a seguito di un banchetto permette di manifestare l'uomo, declinato nelle molteplici *personae* del dialogo, in 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»,[108] mettendo in scena le disinvolte conversazioni dell'*élite* intellettuale della signoria viscontea. Diverso il caso delle *Intercenali* 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»[109], le intenzioni sono di tipo principalmente moraleggiante, nel tentativo di persuadere alla virtù, «per risum atque hilaritatem».[110] La *poikilia* che domina il discorso simposiaco, contaminata dalle influenze satirico-menippee e dal rovesciamento parodico attuato

[108] TATEO F., *Tradizione e realtà,* cit*.,* p. 233.

[109] ALBERTI L. B., *Intercenales*, a cura di BACCHELLI F. e D'ASCIA L., Pendragon, Bologna, 2003, p. 2.

[110] Cfr. quanto Alberti afferma nel *Theogenius*, dove vengono ritratte, nell'orizzonte mentale del personaggio eponimo, le diverse fonti a cui attingere per ottenere diverse gradazioni intellettuali di intrattenimento: «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 dilettano 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 satisfare alle domestiche necessità, a servarsi sanza molestia, molti dotti, quanto io gli richieggio, 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 L.B., *Opere volgari,* cit*.,* vol. II, p. 74.

dal Luciano dei *Lapiti*, si presta a divenire un elemento dominante nelle possibilità retoriche e argomentative che la forma-dialogo forniva agli umanisti.

Il modello dialogico lucianeo gioca un ruolo fondamentale nelle opere di Alberti e Pontano e si diffonde a partire dagli anni '30 del secolo con le prime traduzioni. Successivamente tuttavia trova accoglienza, salvo rare eccezioni, soprattutto fuori d'Italia, dove invece la linea platonico-ciceroniana e la modalità "mista" restano predominanti. [111] Se il recupero umanista di Luciano non si può dire quindi particolarmente produttivo sul piano delle modalità espositive, esso rappresenta 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 già 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.[112]

Stimatore di Luciano, oltre ad Alberti, fu certamente Giovanni Pontano. Le sue opere dialogiche sfruttano al massimo grado la commistione di modelli e registri stilistico-retorici sperimentate dalle generazioni precedenti, mettendo in pratica alcune istanze di fondamentale importanza per comprendere sia l'ambizione etico-rappresentativa dei suoi scritti, che sarà poi quella di tanta trattatistica sul comportamento cinquecentesca, sia alcuni esiti morfologici della letteratura dialogica rinascimentale. Ciò che aveva colpito maggiormente gli umanisti, negli scritti di Luciano, era da una parte l'uso sottile dell'umorismo ironico e satirico, la commistione di linguaggio filosofico e registro comico, dall'altra la particolare espressività stilistica che conferiva ai testi una 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. Lo stesso Erasmo, che pure si muoveva all'interno di

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

[112] Sulla fortuna di Luciano fra XV e XVI secolo cfr. almeno GERI L., *A colloquio con Luciano di Samosata: Leon Battista Alberti, Giovanni Pontano ed Erasmo da Rotterdam*, Bulzoni, Roma, 2012, pp. 28 e sgg.

una concezione della letteratura in netta opposizione a quella pontaniana,[113] esaltava i dialoghi lucianei, 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.[114]

Il concetto di *decorum* è qui in stretta relazione con i diversi linguaggi modellati sui personaggi: l'uno faceto e festivo l'altro aspro e rozzo. Già Pontano però, nel *De sermone*, 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 collocutionibusque sive inter paucos sive inter multos. Qua quidem e re Ioannes Boccatius maximam sibi laudem, apud doctos pariter atque indoctos homines, comparavitcentum illis conscribendis fabulis, quae hodie in hominum versantur manibus. Hoc idem Graece conatus est Lucianus.[115]

Pontano si dimostra attentissimo nella sua riflessione teorica come nei suoi 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 nella produzione dialogica pontaniana dalla pragmatica imitazione di stili e registri linguistici, sfruttati al fine di raggiungere un sostanziale sincretismo tra unità "verbali" e "tematiche", al di là della forte varietà delle

---

[113] 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 F., *Erasmo e l'umanesimo italiano nel* Ciceronianus*,* in «Interpretes», XXXV, 2017, pp. 228-260: 240.

[114] ERASMO, *Opera omnia Desiderii Erasmi Roterodami recognita et adnotatione critica instructa notisque illustrata*, North-Holland, Amsterdam, 1969, I-1, pp. 423-425.

[115] PONTANI I. I., *De sermone libri sex,* ediderunt LUPI S. et RISICATO A., in Aedibus Thesauri Mundi, Lucani, 1954, I, 10, 4.

possibili combinazioni strutturali e tonali.[116] Gli studiosi tendono a separare i dialoghi più marcatamente lucianei 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:[117] l'immagine di quest'ultima è tuttavia sempre presente, ora esplicitamente, ora inglobata nella finzione dialogica, a garantire la sostanziale unità del progetto pontaniano.

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* (1499), in grado di rappresentare di situazione in situazione il vincolo verbale che lega gli uomini in congregazioni sociali. Il discorso faceto prefigurato da Pontano 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»[118] si passi a quella privata e familiare dell'uomo civile e *facetus*, dotato idealmente di determinate competenze linguistiche. 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.

È interessante a tal proposito riprendere le osservazioni fatte da Francesco Tateo sui rapporti fra il personaggio di Pontano e quello dell'ingenuo e rozzo

---

[116] MARSH D., cit., p. 109 ma anche MARIOTTI S., *Per lo studio dei dialoghi del Pontano*, in «Belfagor», 2, 1947, pp. 332-339, 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 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.

[117] *Ivi*, pp. 100-101. David Marsh considera anche l'*Antonius* fra i dialoghi di marca lucianea, mentre Prandi lo annette piuttosto ai dialoghi ciceroniani e accademici, cfr. PRANDI S., *Scritture al crocevia*, cit., p. 221 e sgg.

[118] ALFANO G., *La misura e lo scacco: sul "De Sermone" di Gioviano Pontano*, in «Modern Language Note», Italian Issue, vol. 115 no. 1, 2000, pp. 13-33: 13-14.

contadino all'interno dell'*Asinus*.[119] 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».[120] 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:

> l'oggetto (o il soggetto) della scena non è il contadino con la sua dabbenaggine 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'.[121]

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, consessionibus, congressionibus familiaribusque ac civilibusque consuetudinibus».[122]

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»,[123] codificazione etico-morale:

---

[119] TATEO F., *L'umorismo di Giovanni Pontano e l'ispirazione etica dell'Asinus*, in *Tradizione e realtà*, cit., pp. 319-354.

[120] *Ivi,* p. 349.

[121] *Ivi*, p. 350.

[122] PONTANI I.I., *De sermone,* cit., I 3 2.

[123] L'espressione è tratta dalla *Civil conversazione* (1574) di Stefano Guazzo, ripresa in particolare nei lavori di Amedeo Quondam, cfr. QUONDAM A., *Forma del vivere*, cit., pp. 538-556, e nota successiva.

> 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 […].[124]

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*.[125] 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 ed etichetta più che procedere verso un'attuazione del potere conoscitivo che il Quattrocento aveva affidato alla parola dialogata. 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 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, funzioni conoscitive e funzioni epidittiche, in una forma inclusiva quale il dialogo.

[124] QUONDAM A., *La conversazione. Un modello italiano*, Donzelli, Roma, 2007, p. 47; sulla teorizzazione del *sermo* pontaniano cfr. anche BATTISTINI A., RAIMONDI E., *Le figure della retorica,* Torino, Einaudi, 1984, pp. 93 e sgg.

[125] 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 A., cit., p. 44.

1.4 Il gioco delle voci tra corti e accademie: dualismo e moltitudine nei dialoghi in volgare

I primi decenni del XVI secolo sono quelli che con Mazzacurati possiamo definire gli anni di «storia *biologica* del dialogo»,[126] 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.[127]

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 che stilisticamente dalle tradizionali prassi disputative delle università, potendo disporre materialmente di un'ampia gamma di modelli 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 *Il Cortegiano* di Castiglione, gli *Asolani* e le *Prose della volgar lingua* di Bembo, *L'arte della Guerra* di Machiavelli, 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 parentetica. 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 cortigiano italiano attraversa una fase di radicali trasformazioni, con Roma saccheggiata dai Lanzichenecchi e Carlo V in procinto di essere incoronato imperatore a Bologna. [128]

---

[126] MAZZACURATI G., *Pietro Bembo e il primato della scrittura*, in *Il Rinascimento dei moderni. La crisi culturale XVI secolo e la negazione delle origini*, Il Mulino, Bologna, 2016 (1985), p. 76. Corsivo mio.

[127] *Ivi*, *Contro le origini municipali*, p. 35.

[128] 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

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 già storicizzata ma stilisticamente manipolata al fine di raffigurare non solo un'opinione nella *querelle* sulla lingua volgare, ma anche un ceto intellettuale *tout court*. Come si vedrà, i primi dialoghi dell'oratore patavino nascono da premesse retorico-linguistiche e ideologico-formali che preludono, già all'altezza degli anni '30, ai diversi sentieri percorsi dal dialogo durante la seconda metà del secolo rispetto agli illustri esordi di pochi anni prima, tra la caduta degli ideali del classicismo, l'immissione della *Poetica* aristotelica nel sistema estetico e l'inasprirsi del clima controriformistico.

La dialogistica primo-cinquecentesca guardava invece ancora con fede allo sperimentalismo formale che aveva caratterizzato la fine del Quattrocento, mirando a ripristinare l'antica unione tra *res* e *verba*, tra forma e sostanza, anche in lingua volgare. Nei dialoghi prodotti lungo il XVI secolo, tuttavia, si oscillerà tra preminenza del segno grafico e suggestione dell'oralità: pure nella ricerca di modelli rigorosi, si diedero corpo e struttura alle forme non organiche di una vita culturale ormai «pluricentrica», che iniziava a muoversi fra corti, accademie, università, tipografie.[129]

Non è semplice 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).[130] La difficoltà è anzitutto quantitativa: al di là di alcune catalogazioni non sistematiche, non esiste

---

rileggerlo; e subito nella prima fronte, ammonito dal titulo, presi non mediocre tristezza, la qual ancora nel passar più avanti molto si accrebbe, ricordandomi la maggior parte di coloro, che sono introdutti nei ragionamenti, esser già morti […]». Le citazioni del *Cortegiano* sono prese da CASTIGLIONE B., *Il libro del cortegiano*, a cura di QUONDAM A. e LONGO N., Garzanti, Milano, 2007 (1981), digitalizzato su http://www.bibliotecaitaliana.it/testo/bibit000135, e d'ora in avanti indicate solo con numero romano del libro e numero arabo del paragrafo.

[129] Cfr. FLORIANI P., *Il dialogo e la corte*, in *I gentiluomini letterati. Studi sul dibattito culturale nel primo Cinquecento*, Liguori, Napoli, 1981, p. 48.

[130] Cfr. ORDINE N., *Il dialogo cinquecentesco tra diegesi e mimesi*, in «Studi e problemi di critica testuale», XXXVII, 1988, pp. 155-179.

un censimento completo dell'ingente numero di scritti dialogici cinquecenteschi.[131]

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, le quali si riflettono sulle morfologie e sulle destinazioni d'uso della forma-dialogo.[132] Le tipologie classificatorie proposte da chi ha fornito prospetti di ampio raggio sul dialogo cinquecentesco sono numerose e di diverso ordine.[133] Seguendo le indicazioni analitiche fornite da Olga Zorzi Pugliese,[134] 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 'moltitudine', le quali continuano a coesistere talvolta prendendo direzioni opposte talvolta mescolandosi nel polimorfismo della dialogistica primocinquecentesca. L'avvicendarsi di modi diegetici e mimetici, le voci storiche o fittizie messe in scena nel dialogo, la presenza-assenza di una specifica

[131] Un'utile schedatura (1500-1650) si trova in appendice al lavoro di COX V., *The Renaissance Dialogue*, cit., pp. 209-215, 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.

[132] Cfr. FLORIANI P., *Sperone Speroni letterato 'nuovo'*, in *I gentiluomini letterati*, cit., p. 112 ma cfr. anche VIANELLO V., *Il Letterato, l'Accademia, il Libro. Contributi sulla cultura veneta del Cinquecento*, Antenore, Padova, 1988, pp. 14-15.

[133] Fra queste ricordiamo l'approccio pragmalinguistico suggerito da PRANDI S., *Scritture al crocevia*, cit., p. 46, che distingue l'interlocuzione dialogica tra "simmetria" (euristico, di conferma, eristico) e "asimmetria" (maieutico, peirastico, didattico) nella gerarchia dei personaggi e quello adottato da Cox V., *The Renaissance Dialogue*, cit., dove si distingue tra «fictional» e «documentary dialogues», mentre FLORIANI P., *I gentiluomini letterati,* cit., pp. 44-49, rifiutando la classificazione in «dialoghi insegnativi» e «dialoghi piacevoli» proposta da WYSS MORIGI G., *Contributo allo studio del dialogo all'epoca dell'umanesimo e del rinascimento*, Scuola Tipografica Artigianelli, Monza, 1947, riprendeva le categorie di "mimetico" e "diegetico" sulla scorta della distinzione tassiana tra dialoghi "rappresentativi" e "istorico-narrativi".

[134] ZORZI PUGLIESE O., *Il discorso labirintico del dialogo rinascimentale,* Roma, Bulzoni, 1995, pp. 17 e sgg.

collocazione cronotopica, sono tutti fattori indicativi dei mutamenti che investono questa forma aperta in quegli anni di forti tensioni storiche, religiose e poetiche.[135]

Nei dialoghi narrativi di matrice ciceroniano-boccacciana che dominano i primi decenni del secolo la dimensione del molteplice si esprime nel massimo delle sue possibilità, permettendo di dare voce a una moltitudine di personaggi, identificati singolarmente in fattezze realistiche e inseriti in un particolare contesto di relazione sociale, circolare, registicamente architettato per mezzo della trama diegetica che sorregge la struttura dei testi. Il giardino, il convito, la corte non sono più fondali di scena prospetticamente quattrocenteschi 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 *princeps sermonis*. Sarà utile ricorrere ancora una volta alla nozione di "dispositivo simposiaco" utilizzata da Michel Jeanneret cui si è fatto cenno nei paragrafi precedenti a proposito del convito quattrocentesco, nella misura in cui si intenda per "dispositivo" un insieme "multilineare" di oggetti visibili ed enunciati possibili.[136] 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 a 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'ordine di senso che vi si è reso visibile».[137] In altre parole i dialoghi cinquecenteschi manifestano il senso del molteplice 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».[138] Alle ambizioni dialettiche dei dialoghi umanistici si sostituisce una marcata funzione epidittica e apologetica, per cui il "dialogare" cortigiano è

[135] 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* del già citato *The Renaissance Dialogue*, pp. 99-113.

[136] Cfr. DELEUZE, *Che cos'è un dispositivo?*, Edizioni Cronopio, Napoli, 2007, pp. 11 e sgg.

[137] Cfr. ALFANO G., *Scene dal banchetto. Un dispositivo letterario di Antico Regime*, in «Intersezioni», 1, 2011, pp. 17-41: 24.

[138] TATEO F., *Per dire d'amore*, cit., p. 182.

espressamente rivolto alla rappresentazione celebrativa più che al raggiungimento della conoscenza:[139]

> 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.[140]

La breve parabola del dialogo "istorico o narrativo" esemplato nelle opere di Bembo e Castiglione, dove la molteplicità delle *opiniones* 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 dualistica tuttavia tende a svincolarsi dalla fissità dei rapporti tra maestro e discepolo e ad incorporare nei procedimenti tecnici e 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. [141] 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.

Questi esperimenti morfologici, che fanno di moduli retorici come il dialogo e la novella ciò che Floriani definiva generi "cuscinetto",[142] devono la loro genesi

---

[139] Sulla funzione epidittica del dialogo "cortigiano" cfr. MAZZACURATI G., *Baldassar Castiglione e la prosopopea della corte*, in *Il rinascimento dei moderni*, cit., pp. 149-207, già in *Misure del classicismo rinascimentale*, Liguori, Napoli, 1967, col titolo *B. Castiglione e l'apologia del presente*; cfr. anche PATERNOSTER A., *Aptum. Retorica ed ermeneutica nel dialogo rinascimentale del primo Cinquecento*, Bulzoni, Roma, 1988, pp. 99-230 e COX V., *The Renaissance Dialogue*, cit., pp. 22-33.

[140] MAZZACURATI G., *Contro le origini municipali*, in *Il Rinascimento dei moderni*, cit., p. 35.

[141] Per gli inserti lirici nella trattatistica amorosa rinascimentale cfr. il volume di FAVARO M., *L'ospite preziosa. Presenze della lirica nei trattati d'amore del Cinquecento*, Pacini-Fazzi, Lucca, 2012.

[142] FLORIANI P., *I gentiluomini letterati*, cit., pp. 33-34, n. 1.

anche all'ibridazione boccacciana di stili e registri, di materiale orientale e occidentale.[143] 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.[144]

Da un lato, quindi, l'abito del "quistionare" entrava di diritto nei riti dell'intrattenimento cortigiano,[145] dall'altro le forme della discussione filosofica, nel loro ibridarsi ai modi della retorica e della letteratura, andavano perdendo progressivamente la loro portata gnoseologico-conoscitiva per ritornare ad una funzione marcatamente pedagogica.

1.4.1

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 riducibile a una sola prospettiva.[146]

Nel 1505 Aldo Manuzio pubblicava la prima edizione degli *Asolani* di Bembo, opera all'origine della dialogistica amorosa del Cinquecento. Dedicati a Lucrezia Borgia, negli *Asolani* vengono raccontati i ragionamenti avvenuti tra sei

---

[143] 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.

[144] Cfr. PATERNOSTER A., *La controversia nel "Libro del Cortegiano" di Baldassar Castiglione: retorica della conflittualità a corte*, in «Lettere italiane», vol. 57, n. 2, 2005, pp. 209-236.

[145] Il gioco delle "quistioni" 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.

[146] Cfr. PLATONE, *Fedro, 263c.* Sul tema rimane fondamentale l'apporto di TATEO F., *Per dire d'amore*, cit., 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 POZZI M., *Introduzione* alla ristampa dei *Trattati d'amore del Cinquecento*, Laterza, Bari, 1975, (ZONTA G., Laterza, Bari, 1912); LEUSHUIS R., S*peaking of Love: The Love Dialogue in Italian and French Renaissance Literature*, Brill, Boston, 2017.

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 formale. 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.[147]

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:

> il primo rappresenta l'obiettivo polemico, la posizione da rimuovere, il secondo l'argomento per rimuoverla e preparare frattanto la posizione finale che si giova della precedente confutazione e riprende, trasformandoli, gli elementi positivi da essa scaturiti.[148]

---

[147] FICINO M., *El libro dell'amore*, a cura di NICCOLI S., Olschki, Firenze, 1987. 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 dì 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.

[148] Cfr. TATEO F., *Per dire d'amore*, cit., p. 196.

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*».[149] I sei cortigiani protagonisti del dialogo, una volta congedati dalla regina, e quindi potremmo dire, una volta usciti dalla dimensione pubblica rappresentata dalla presenza ufficiale del potere, si ritirano nell'ameno giardino della corte di Asolo, descritto nei suoi aspetti classici di luogo «vago molto e di maravigliosa 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 doverebbono, 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».[150] 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 ad esprimere le loro opinioni:

> [Berenice] -Se pure non c'è disdetto il trametterci nelle vostre dispute, nella qual cosa io per me tuttavia errare non vorrei o esser da voi tenuta senza rispetto e presontuosa.
>
> -Senza rispetto non potrete voi essere, Madonna, né presontuosa da noi tenuta parlando e ragionando, -disse allora Gismondo – e le vostre compagne similmente, poi

[149] *Ivi*, p. 78.

[150] BEMBO P., *Asolani*, in *Prose e Rime*, a cura di DIONISOTTI C., Unione tipografico-editrice torinese, Torino, 1966 (1960), pp. 311-504: 325, VII.

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.[151]

Alla pudica esitazione di Berenice, che non vorrebbe risultare presuntuosa, Gismondo invita lei e le altre donne a intervenire liberamente in quelli che 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. L'opzione 'istorico-narrativa' scelta da Bembo per mettere in scena i suoi ragionamenti amorosi è frutto di mirate scelte retorico-morfologiche, che fondano un precedente importante per la realizzazione del *Cortegiano*, di cui si parlerà nel paragrafo successivo.

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 con la teologia semitica, dove tale morfologia si presentava come «the best way to express the dualism of matter and form or body and soul».[152]

I rapporti tra i due interlocutori, tuttavia, non sono definiti fissamente nella dinamica maestro-allievo, né l'ovvio rimando descrittivo del nome dei due

[151] *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 A., *Aptum*, cit., pp. 108-111 e TATEO F., *Per dire d'amore*, cit., p. 77.

[152] Cfr. SEIDEL E., *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, 2002, pp. 97-105: 100. I *Dialoghi d'amore* volevano essere tra l'altro una risposta critica al platonismo cristiano coltivato nell'Accademia fiorentina.

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*.[153] 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, descritta tramite il lessico tipico del "servizio d'amore" e della lirica provenzale e petrarchesca.[154]

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.[155] 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

---

[153] Cfr. PERRY T. A., *Dialogue and Doctrine in Leone Ebreo's Dialoghi d'amore*, in «PLMA», Vol. 88, n. 5, 1973, pp. 1173-1179, dove si sottolineano le peculiarità del rapporto maestro-allievo che intercorre fra i due personaggi.

[154] *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».

[155] Cfr. *Trattati d'amore del Cinquecento*, a cura di POZZI M., cit. L'unica eccezione alla morfologia mimetico-dualistica è il dialogo *La Leonora* di Betussi (1557), che è misto e a più voci.

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.[156]

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»,[157] 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 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».[158] 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.[159]

La coesistenza dei due modi all'interno della trattatistica amorosa prodotta in forma di dialogo durante la prima metà del secolo pare sintomatica delle diverse tensioni e finalità che potevano animare la scelta di utilizzare il dialogo e le sue diverse possibili strutturazioni. Mettendo a confronto le opere di Castiglione e Speroni, in particolare osservando il diverso uso del sistema dei personaggi dialoganti, la divaricazione e la commistione fra le due morfologie appare quanto più evidente, mostrando come la ripresa e la diffusione della forma-

---

[156] BASSANI N., *Il poligrafo veneto Giuseppe Betussi*, Antenore, Padova, 1992, p. 26.

[157] BETUSSI G., *Il Raverta*, in *Trattati d'amore del Cinquecento*, cit., p. 49.

[158] PIGNATTI F., *Dialogisme, dialogicité, dialogue: le dialogue en Italie entre Quattrocento et Cinquecento*, cit., pp. 14-15.

[159] Su questi aspetti si tornerà in modo più specifico nella seconda parte del lavoro.

dialogo, e successivamente i tentativi di teorizzazione del genere, rispondessero a ragioni tanto strutturali e retoriche quanto ideologiche.[160]

1.4.2

Gli scritti di Castiglione e Speroni occupano un posto di prima rilevanza nella storia cinquecentesca della forma-dialogo, 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, che abbandona gli intenti di tipo pedagogico per incentrarsi sulle possibilità retoriche della rappresentazione di opinioni.

L'elaborazione del *Libro del Cortegiano* risponde all'esigenza di narrare e celebrare la corte urbinate 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»,[161] in esso ogni elemento risponde al criterio della varietà e della molteplicità necessarie a suscitare diletto.[162] 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-sistematica di *exempla* della tradizione».[163] Il metodo espositivo, com'è noto, viene dichiarato dallo stesso Castiglione in apertura, nella dedica del primo libro ad Alfonso Ariosto:

---

[160] Cfr. ALFANO G., *La conversazione ghiacciata*, cit., p. 212.

[161] *Cort*., I, 12.

[162] Cfr. BATTISTINI A., RAIMONDI E., *Le figure della retorica,* cit., p. 111: «Così il cortegiano rifugge da ogni normativa scolastica, trova "difficile dar regula alcuna, per le infinite e varie cose che occorrono nel conversare" (II, 17), crede, nel suo platonismo mondano, a un dialogo aperto e fertile, invera 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».

[163] Cfr. OSSOLA C.*, Il Libro del Cortegiano: esemplarità e difformità*, in ID., *La corte e "Il Cortegiano"*, Bulzoni, Roma, 1980, pp. 15-82: 50-54, poi in *Dal "Cortegiano" all'"Uomo di*

> Noi in questi libri non seguiremo un certo ordine o regula 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, recitaremo alcuni ragionamenti, i quali già passarono tra omini singularissimi a tale proposito.[164]

La dimensione apparentemente disordinata, senza «ordine o regula», 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 questioni», «disputazioni» e «pronti detti».[165] A livello strutturale, anche per tenere coesa questa varietà conversativa, viene stabilita una pluridimensionalità 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»,[166] a seguito della lunga descrizione di Urbino, del palazzo ducale, e delle circostanze che in quel preciso momento avevano portato la compagnia a riunirsi.

Come osservato da Pietro Floriani, il *Cortegiano* è un'«opera che fa della rappresentazione dei personaggi contemporanei, lo strumento privilegiato della persuasione».[167] 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.[168] Questa permette innanzitutto all'autore di distribuire l'elaborazione dell'idea di "cortegianìa" sul

---

mondo": Storia di un libro e di un modello sociale, Einaudi, Torino, 1987 e PATERNOSTER A., *Aptum,* cit., p. 148.

[164] *Cort.*, I, 1.

[165] *Cort*., 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. Dedica*, III) anche se come ha sottolineato TATEO F., *Per dire d'amore*, cit., 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.

[166] *Cort*., I, 6.

[167] FLORIANI P., *I personaggi del ' Cortegiano'*, in *I gentiluomini letterati*, cit., pp. 50-67: 55.

[168] Cfr. PATERNOSTER A., *Il teatro della retorica non-apparente. La struttura del Dialogo nel 'Cortigiano'*, in «Lingua e Stile», 26, 1991, pp. 35-55: 39.

complesso sistema di «personaggi e interpreti»[169] che partecipano al "gioco", creando così l'impressione di un ideale collettivamente costruito, accordo armonico di una moltitudine di voci fra cui nessuna risulta decisivamente dominante.[170] 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. Nel corso del suo studio Floriani ha mostrato come nell'evoluzione delle redazioni i caratteri e i discorsi attribuiti ai diversi personaggi vengano limati «secondo la necessità […] di *modificare l'immagine della corte in relazione alla modifica dei suoi stessi ideali cortigiani*».[171] Così se nelle prime redazioni si denota 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».[172]

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

---

[169] FLORIANI P., cit., p. 42.

[170] Cfr. FLORIANI P., *Bembo e Castiglione: studi sul classicismo del Cinquecento*, Bulzoni, Roma, 1976: «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», p. 131.

[171] FLORIANI P., cit., p. 55, corsivo dell'autore.

[172] *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.

[173] Cfr. GENETTE G., *Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, Torino, 1984, (1972), e ID., *Nuovo discorso del racconto*, Einaudi, Torino, 1987, (1983).

> benché io non v'intervenissi presenzialmente per ritrovarmi, allor che furon 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 giudicio in ogni cosa prestar si potea indubitata fede.[174]

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 diviene così «registratore, *recorder*»,[175] deresponsabilizzato in quanto si limiterà a "recitare" i ragionamenti così come gli sono stati riferiti da altri.[176] È nel rapporto tra l'"ora" scritturale della cornice e l'"allora" orale del dialogo, nel patto di finzione che l'autore stringe col lettore, che va quindi 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.

La parola "detta" 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 suspetto della guerra dubitavano essi ancor de' Poloni, erano già sull'altra riva, ma non s'accostavano, se non quanto era largo il fiume. Così

---

[174] *Cort.,* I, 1.

[175] SACCONE E., *Galateo e generi letterari. Dialogo, trattato, ritratto,* in *Le buone e le cattive maniere. Letteratura e galateo nel Cinquecento*, Il Mulino, Bologna, 1992, pp. 9-34: 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», *Cort*., IV*,* 38.

[176] Sulla rilevanza del termine "recitare" cfr. ALFANO G., *Nelle maglie della voce*, cit., pp. 91 e sgg., secondo cui «recitare varrebbe sia per la trasmissione orale […] "prima" di un racconto sia per la trasmissione seconda per iscritto». Sulla questione si ritorna nei capitoli della *Seconda parte* di questo lavoro.

> 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 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 sùbito furono intese benissimo, benché già gli omini di là fossero partiti.[177]

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 esplicarsi, 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*».[178] 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.

Diverse sono infatti le modalità e gli intenti della produzione dialogica di Sperone Speroni, la cui composizione inizia all'altezza degli anni Trenta e, anche dopo la stampa dei *Dialogi* del 1542,[179] rimane opzione espositiva privilegiata durante la lunga carriera dell'oratore patavino. Si tratta di una precisa scelta

---

[177] *Cort*., II, 55. Sul valore "metalinguistico" della novella in questione, e in generale sul *topos* plutarcheo delle "parole ghiacciate", reso celebre dall'episodio rabelaisiano, cfr. OSSOLA C., *L'invisibile e il suo dove,* in *Figurato e rimosso. Icone e interni del testo*, Il Mulino, Bologna, 1988, pp. 15-166: 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 narrazion 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 E., *Parole ghiacciate parole liquefatte. Il secondo libro del "Cortegiano",* Edizioni dell'Orso, Torino, 1990.

[178] ALFANO G., *Nelle maglie della voce*, cit., p. 137.

[179] SPERONI S., *I dialogi di messer Speron Sperone,* in Vinegia, eredi di Aldo Manuzio il Vecchio, 1542. I dialoghi e la prima perte dell'*Apologia* si leggono oggi nell'edizione contenuta in *Trattatisti del Cinquecento,* a cura di Pozzi M., Ricciardi Editore, Milano-Napoli, 1996, To. I, pp. 471-784, ma cfr. anche la ristampa anastatica dell'edizione settecentesca presso Vecchiarelli, Manziana, 1989.

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, cui si è fatto cenno a proposito della trattatistica amorosa.[180]

A tale ambito si ricollegano le prime prove dialogiche di Speroni, il cui *Dialogo d'amore* (1537),[181] che mette in scena la conversazione tra Tullia d'Aragona, Bernardo Tasso e Niccolò Grazia, presenta già le «ragioni di un nuovo stile dialogico».[182] Nonostante i personaggi siano contemporanei e facilmente riconoscibili, il dialogo si propone piuttosto come una «comédie des idées»,[183] dove l'ambiguità della nozione di amore trova forma e voce senza risolversi mai in una determinazione finale e anzi enfatizzando la circolarità della «convivenza dei contrari», in cui può esprimersi «senza fine una dialettica irrisolta, un'eterna ambivalenza di valori».[184] 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

[180] Sulla figura e l'opera di Sperone, oltre alla *Nota introduttiva* curata da Pozzi M. in *Trattatisti del Cinquecento*, cit., cfr. anche SCRIVANO R., *Cultura e letteratura in Sperone Speroni*, in «La Rassegna della Letteratura italiana», VIII, LXIII, 1959, pp. 38-51; GARIN E., *Medioevo e Rinascimento*, Laterza, Bari, 1960, pp.133-140; MARTI M., *Sperone Speroni retore e prosatore*, in *Dal certo al vero*, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1962, pp. 251-272; BRUNI F., *Sperone Speroni e l'Accademia degli Infiammati*, in «Filologia e Letteratura», XIII, n. 49, 1967, Vol. I, pp. 24-71; FOURNEL J.L., *Les dialogues de Sperone Speroni: Libertés de la parole et règles de l'écriture*, Ledizioni, Milano, 2014 (1990); COTUGNO A., *La scienza della parola. Retorica e linguistica di Sperone Speroni*, Il Mulino, Bologna, 2018.

[181] 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*, cit., p. 1185.

[182] GIRARDI R., *La società del dialogo: retorica e ideologia nella letteratura conviviale del Cinquecento*, Adriatica, Bari, 1989, pp. 87-88.

[183] FOURNEL J.L., *Les dialogues de Sperone Speroni*, cit., p. 71.

[184] GIRARDI R., cit., p. 96.

honour: valid currency for settling debts of gratitude or creating new ones, for fostering speculative acquaintances or rewarding the friendships of years».[185]

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. Questi accetta stupendosi però di come due amanti, «sì congiunti e sì uniti», possano trovarsi in disaccordo.[186] 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»[187] 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. [188]

Sulle ricadute di carattere retorico ed epistemico dei principi esposti nell'*Apologia*, che rappresenta la «visione retrospettiva di una multiforme esperienza dialogica»,[189] si tornerà nel capitolo successivo, per ora ci interessa soffermarci su alcuni dialoghi del primo nucleo stampato nel '42, al fine di sottolineare quegli aspetti strutturali e stilistici che rendono gli scritti speroniani un punto di raccordo fondamentale tra le forme dialogiche ereditate dalla prassi umanistico-rinascimentale e le nuove esigenze culturali degli intellettuali operanti nei decenni centrali del secolo.

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,

---

[185] COX V., cit., p. 36. È nota la lettera d'encomio 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 P., *Lettere. Il primo e il secondo libro,* ed. a cura di FLORA F., Mondadori, Milano, 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*, a cura di A. F. Seghezzi, Padova, 1733, I vol., p. 319).

[186] SPERONI S., *Dialogo d'amore*, in *Trattatisti del Cinquecento*, cit., p. 512.

[187] ALFANO G., *La conversazione ghiacciata,* cit., p. 224.

[188] SPERONI S., *Apologia dei dialogi*, in Trattatisti del Cinquecento, cit., pp. 706-707.

[189] GIRARDI R., *La società del dialogo*, cit., p. 81.

esaltano la sostanza polimorfica del reale, suggellandola in immagini "leggere", che non postulano 'fatica'».[190] 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 celebre *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 ambientati su uno sfondo bolognese, l'aggiunta di dettagli cronotopici non incide sulla «configurazione complessiva del dibattito».[191] Il dialogo è invece costruito sulla base della rappresentazione, retoricamente modulata, dei diversi personaggi e del loro linguaggio specifico.

Tornando ancora al *Dialogo delle lingue*, 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

[190] *Ivi*, p. 85.

[191] FLORIANI P., *Sperone Speroni, letterato 'nuovo',* in *I gentiluomini letterati*, cit., 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».

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":[192] 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.[193] Come sottolineava 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 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.[194]

In questa accademia preposta all'esercizio delle opinioni, quella degli Infiammati verrà costituita un paio d'anni prima dell'uscita a stampa dei *Dialogi,* [195] 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

---

[192] Cfr. MAZZACURATI G., *Il «cortegiano» e lo «scolare»*, in *Il Rinascimento dei moderni*, cit., pp. 261-295: 261.

[193] *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 estroversi 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 […]».

[194] FLORIANI P., cit., p. 120.

[195] Sul rapporto tra genere dialogico e accademia nell'opera speroniana cfr. VIANELLO V., *Il Letterato, l'Accademia, il Libro. Contributi sulla cultura veneta del Cinquecento*, Antenore, Padova, 1988.

di personaggi che presuppone un *engagement*, certo di tipo ludico, da parte dei fruitori del dialogo chiamati a decifrarne il significato.[196]

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 […]».[197] 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 favelliate che voi fareste se in presenzia di molti cosí dotti come ignoranti ne ragionaste; la qual cosa peraventura averrà, perciò che 'l Soranzo, diligentissimo guardatore de' vostri detti, quegli in uno raccoglierà e, raccolti, non potrà fare che molti suoi amici disiderosi di novità non ne faccia partefici.[198]

Come si accennava nel paragrafo precedente a proposito della dialogistica erotica prodotta intorno agli anni '30-'40, la manifestazione del conflitto tra oralità e scrittura diventa, in questo periodo, un tratto caratterizzante della forma-dialogo. Per chiarire tali dinamiche può essere utile mettere a confronto, in conclusione, 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: «se per sorte qui fosse alcuno che scrivesse i nostri ragionamenti […]».[199] 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

[196] 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 G., cit., p. 261.

[197] ALFANO G., *La conversazione ghiacciata*, p. 224.

[198] SPERONI S., *Dialogo della retorica*, in *Trattatisti del Cinquecento*, cit., p. 651.

[199] *Cort.*, III, 17.

sodali in virtù di una più ampia diffusione.[200] Nella morfologia dei dialoghi speroniani traspare insomma la molteplicità dei livelli e delle fruizioni concentratesi negli usi della forma-dialogo, 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.[201]

Come si vedrà nel capitolo seguente questo squarcio culturale, in cui la natura plurivoca e molteplice del dialogo riusciva a convivere con quella univoca e monologica dell'autore, «lasciava aperto un varco attraverso il quale la poesia potesse accedere ai modi del pensiero»,[202] creando il problema della portata conoscitiva attribuita al dialogo, dunque alla poesia, e della sua collocazione tra i generi imitativi.

[200] Sugli strumenti e le tecniche "meta-dialogiche" si torna nella *Seconda parte* del presente lavoro, in sede di analisi dei dispositivi retorici che in modo riflessivo dovevano fornire una *vraisemblance pragmatique* alla situazione enunciativa. Cfr., intanto, CAVILLAC C., «*Vraisemblance pragmatique et autorité fictionnelle*», in «Poétique», no. 101 (février), 1995, pp. 23-46.

[201] MAZZACURATI G., cit., p. 292.

[202] ALFANO G., *La conversazione ghiacciata*, cit., p. 222.

Capitolo 2. «Una forma in cerca di genere»: prospettive teoriche sul dialogo

2.1 L'argomentazione tra dialettica e retorica

Nel *De dialogo liber* 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 l'ingresso della *Poetica* aristotelica nello spettro teorico rinascimentale bisognerà attendere almeno la metà del Cinquecento, le tradizioni della retorica e della dialettica avevano subìto 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*, il reperimento degli *argumenta* atti a generare la *fides* nell'uditorio. Il primato sull'invenzione era infatti 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] ciò fu possibile solo grazie alla temporanea

[1] SIGONIO CARLO, *Del dialogo*, a cura di PIGNATTI F., Bulzoni, Roma, 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 M., *The Art of Dialectic between Dialogue and Rhetoric. The Aristotelian Tradition*, John Benjiamin Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia, 2011 e PERREIAH A. R., *Renaissance Truths. Humanism, Scolasticism and the search for the perfect language*, Ashgate, Burlington, 2014.

mediazione che tra Quattro e Cinquecento venne effettuata 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 di Platone, Cicerone e Luciano, assumono un peculiare assetto argomentativo-probatorio. Si trovano quindi a convivere da un lato la pratica disputativa delle *scholae* e delle università, la quale, caratterizzata da specifiche procedure logico-pedagogiche, viene praticata soprattutto in ambito orale e mantenuta nel tempo secondo prerogative non dissimili da quelle aristotelico-medievali; d'altra parte, grazie agli sviluppi della filologia, della retorica e della dialettica umanistiche, 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 nella civiltà moderna.[5]

2.1.1

Fra le spinte più influenti verso l'uscita dalla logica medievale e scolastica, il sistema dialettico-retorico prefigurato da Lorenzo Valla aveva il duplice fine di semplificare la dialettica ad un uso realmente funzionale rispetto all'astrattismo universitario e di allineare procedimenti logici e linguistico-retorici

[4] Fra il 1500 e il 1599 si stampano circa duemila opere contenenti nel titolo la parola dialogo/i-*dialogus*/*i* e settecento nominate 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). Sulle ulteriori specializzazioni lemmatiche interne alla forma dialogica, rispetto a quella disputativa, si tornerà in seguito.

[5] Cfr. PRETI G., *Retorica e logica. Le due culture*, Bompiani, Milano, 2018, (Einaudi, Torino, 1968), 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».

all'interno di un'idea di *sermo* che potesse comprendere la molteplicità del reale, raggiungendo «il più compiuto equilibrio tra il pensiero e la sua "forma" letteraria».[6]

Il II libro delle *Dialecticae disputationes* è dedicato alla trattazione alla 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 topici differentiis* di Boezio, l'*Institutio* quintilianea è sfruttata come bacino teorico tramite cui ridefinire le competenze di un *argumentum* inteso al contempo come *argumentatio* ed *elocutio argumenti*. La volontà dell'umanista di riaffermare la preminenza 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 inclusione e di ridistribuzione dei pesi e delle pertinenze. Questa impostazione favorisce la valenza fondativa dello scambio discorsivo tra due o più locutori, che 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]

---

[6] VASOLI C., *La dialettica e la retorica dell'Umanesimo*, cit., p. 31.

[7] CASTALDO P., *Retorica e logica nella critica di Lorenzo Valla del quadrato delle opposizioni*, in «Rhetorica», Vol. XXXVII, 1, 2019, pp. 35–59: 42-43. Il ruolo dell'"uditorio" in un'argomentazione retorica è stato riportato all'attenzione nella seconda metà del '900 dagli studi di Chaim Perelman, cfr. *Trattato dell'argomentazione*. *La Nuova retorica*, a cura di PERELMAN C., OLBRECHTS-TYTECA L., Einaudi, Torino, 1966.

[8] *Ivi*, p. 58. Per quanto riguarda la "dialogicità" connaturata alla dialettica sarà bene rimandare anche a PERELMAN C., *La méthode dialectique et le rôle de l'interlocuteur dans le dialogue*, «Revue de Métaphysique et de Morale», No. 1/2, Janvier-Juin 1955, pp. 26-31, 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".

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 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 *δόξα* e *ἀλήθεια*.[11]

La vera svolta in direzione della retoricizzazione dell'arte dialettica venne impressa da 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 europei, 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

[9] QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, V, 10, 1-10.

[10] VALLA L., *Dialectical disputations*, ed. e trad. a cura di COPENHAVER B. P., NAUTA L., Harvard University Press, 2012, Libro III, Cap. 17, I, p. 416. Rimando ancora al capitolo dedicato alla dialettica valliana di VASOLI C., *Dialettica e retorica*, cit.; sui sillogismi retorici cfr. in particolare p. 67.

[11] Sulle differenze tra i due concetti nella teoria dell'argomentazione moderna cfr. ancora PRETI G., *Retorica e logica*, cit., pp. 172 e sgg.

[12] MONFASANI J., *Lorenzo Valla and Rudolph Agricola*, in «Journal of the History of Philosophy», 28, 1990, pp. 181-200: 187 «Agricola had rhetoricized logic and devalued rhetoric. Paradoxically, he had created a humanist conception of logic which reduced rhetoric to its

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 tratise. Rhetoric is kept distinct from dialectic, but only being given an a-logical assignment, concerned somehow with ornamentation.[13]

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

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 W. J., *Method. Ramus and the decay of dialogue. From The Art Of Discourse To The Art Of Reason*, University of Chicago Press, 2005 (1958), pp. 102-103.

[14] Cito il testo dalla terza edizione dell'opera, AGRICOLA R., *De inventione dialectica*, Alardus, Amsterdam, 1539, Lib. I, cap. I, p. 1.

pro facultate rei de qua differitur, id est, invenire quae fidei faciende sint apta, et inventa disponere, atque ut ad docendum quam accomodatissima sint ordinare.[15]

Tale fusione di intenti e strumenti, per cui nella dialettica conferiscono 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-dialogo 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 «concisa, 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:

---

[15] *Ivi*, Lib. II, capp. II-III, pp. 257-264. Di seguito la traduzione di Orazio Toscanella, *Della invention 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 W. J., cit., 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, existatialist world of sound) toward a concept of knowledge which associated it with a silent object world, conceived in visualist, diagrammatic terms».

[17] AGRICOLA R., cit., Lib. II, cap. XII, p. 380.

> 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 lucianea, 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, all'aristotelismo universitario. A partire dalla metà del Cinquecento, mentre in Italia si continua 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 *methodus* dialettica sviluppata da Pietro Ramo nell'università parigina a partire dagli anni '40 è quella che maggiormente influenzerà la storia culturale 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

[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».

[19] RAMO P., *Dialecticae institutiones ad Lutetiae Parisiorum Academiam*, Parigi, 1543, f. 4.

l'unica differenza, secondo quanto sostenuto forse in modo eccessivamente categorigo 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] L'ultima scossa alle ambizioni dell'argomentazione dialogica in Italia arriva però in precedenza rispetto agli stravolgimenti delle logiche rinascimentali europee ed è causato in larga misura dall'immissione della *Poetica* aristotelica nel sistema teorico ed estetico-letterario cinquecentesco. A partire dalla rinnovata necessità di costruire griglie di interpretazione fisse

---

[20] ONG W. J., cit., p. 182.

[21] *Ivi*, p. 287.

[22] Cfr. il quadro culturale fornito da CHARTRIER R., *Letture e lettori nella Francia di antico regime*, Einaudi, Torino, 1997 (1988): «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 V., *The Renaissance Dialogue*, cit., p. 103: «In the course of the sixteenth century, however, as the solipsistic mental habits of print culture became more and more deeply internalized, thoght 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 to come», p. 107.

e rigidamente scandite, le forme-dialogo tenderanno ad essere progressivamente escluse tanto dalle possibilità logico-dialettiche che da quelle retorico-poetiche.

2.2 Un'arte senza nome: 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 stagione dei commenti alla *Poetica* aristotelica, in cui si determinò un riassestamento della letteratura, intesa come disciplina autonoma, intorno a nuovi principi ordinatori.[23] 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, ossìa l'aderire logico-strutturale degli elementi poetici alla realtà, nel senso di "riproduzione" e "rappresentazione" del reale.[24] 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:

> 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.[25]

Il riferimento ai "discorsi socratici" e ai mimi di Sofrone e Senarco pone un problema a lungo dibattuto durante il Cinquecento, riguardante da un lato la nozione di mimesi in generale e dall'altro la possibile legittimità poetica delle

[23] 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. TOFFANIN G., *La fine dell'Umanesimo*, Bocca, Torino, 1920; WEINBERG B., *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, 2 voll., The Univ. of Chicago Press, Chicago, 1961 e HATHAWAY B., *The Age of Criticism: The Late Renaissance in Italy*, Cornell University Press, New York, 1962.

[24] 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 G., *Il racconto e la voce: mimesi e "imitatio" nel dibattito aristotelico cinquecentesco sul dialogo*, in «Filologia e Critica», 2004, 2, pp. 161-200, a cui le seguenti pagine faranno costante riferimento.

[25] ARISTOTELE, *Poetica*, in *Opere,* trad. it. a cura di Manara Valmigli, Laterza, Roma-Bari, 1988, p. 194.

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 si poneva nel Cinquecento innanzitutto come problema di ordine filologico. [26] 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 sollevava la questione dell'ampliamento dei generi ascrivibili all'epica, il problema centrale riguardava l'esegesi e la traduzione del sintagma *toís lógois psiloís*, *è toís 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:

> 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, aliisve talibus aliquibus imitationem fecerit.[27]

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

[26] Cfr. PIGNATTI F., *Introduzione* a SIGONIO C., *Del Dialogo*, cit., 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.

[27] ARISTOTELE, *Poetica*, *in aedibus Aldi et Andreae de Asula*, Venezia, 1536, c. 6v.

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.[28]

Tali problematiche filologiche 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.[29] 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 o 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 infatti 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 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

[28] Sull'insieme di tali questioni cfr. in particolare PIGNATTI F., *Introduzione*, cit., e GIRARDI R., *La società del dialogo*, cit., pp. 27-62.

[29] Alla lezione aristotelica si unì in special modo, nella teorizzazione cinquecentesca, la poetica oraziana. Cfr. HERRICK M., *The Fusion of Horatian and Aristotelian Literary Criticism, 1531-1555*, Univ. of Illinois Press, Urbana, 1943. Sulla commistione di problemi tra retorica e poetica cfr. invece GROSSER H., *La sottigliezza del disputare: teorie degli stili e teorie dei generi in età rinascimentale e nel Tasso*, Nuova Italia, Firenze, 1992 e BATTISTINI A., RAIMONDI E., *Le figure della retorica*, cit.

dunque irrisolti, nella sistemazione dei generi, sia i problemi sollevati dal versante comico della tradizione di matrice lucianea, 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 sostanziato la trattatistica erotica e piacevole delle corti italiane.[30]

2.2.1

Le *Explicationes* di Francesco Robortello, pubblicate nel 1548, aprirono la strada alla folta schiera di commenti sulla *Poetica*.[31] Qui il testo greco è presentato con una divisione in *particulae*, corredate dalla traduzione latina del Pazzi e dall'esegesi robortelliana.[32] 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».[33] 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:

[30] Sulla codifica rinascimentale del genere dialogico esiste una vasta produzione critica, ma oltre agli studi già citati cfr. FORNO C., *Il "Libro animato": teoria e scrittura del dialogo nel Cinquecento*, Tirrenia stampatori, Torino, 1992; MULAS L., *La scrittura del dialogo. Teorie del dialogo tra Cinque e Seicento,* in *Oralità e scrittura nel sistema letterario. Atti del Convegno di Cagliari.*, a cura di CERINA Hrsg. von G., LAVINIO C. e MULAS L., Bulzoni, Roma, 1982, pp. 245-263.

[31] Su Robertello interprete di Aristotele cfr. la recente raccolta di saggi *Francesco Robortello. Réception des Anciens et construction de la modernité*, a cura di BOUQUET M., CAPPELLO S., LESAGE C., MAGNIEN M., Presses Universitaires de Rennes, 2020, e in particolare i contributi sulla teoria dialogica robortelliana di Grenot Michael Müller and Laurence Boulègue.

[32] Il modo in cui si frammenta il testo Aristotelico nei diversi commentari è già, come ha osservato Giancarlo Alfano, sintomo di una precisa scelta interpretativa. Cfr. ALFANO G., *Il racconto e la voce*, op.cit., p.176.

[33] ROBORTELLO F., *In librum Aristotelis de arte poetica explicationes* […], Florentiae, in Officina Laurentii Torrentini Ducalis Typographi, 1548, rist. an., FINK W., München, 1967, p. 14.

> vulgi 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.[34]

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 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».[35] 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».[36] Rimaneva tuttavia 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».[37] 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, di pontaniana memoria. 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».[38] 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

[34] *Ibidem.*
[35] ALFANO G., cit., p. 177.
[36] ROBORTELLO F., cit., p. 15.
[37] *Ibidem.*
[38] ALFANO G., cit., p. 179.

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.[39]

Pur occupando uno spazio marginale nell'economia dell'esegesi robortelliana, il problema dell'ambiguità di opere come i dialoghi non era marginale 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 Robortello, 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".[40] 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 lucianea 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

[39] Di seguito il commento al passo aristotelico di SEGNI B., *Poetica d'Aristotile: tradotta di greco in lingua vulgare fiorentina da Bernardo Segni gentiluomo et accademico fiorentino*, Edizioni di storia e letteratura, Roma, 2015, p. 19: «Per i quali suoi detti si può conchiudere 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 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 A., *La via della dottrina. Le lezioni accademiche di Benedetto Varchi*, ETS, Pisa, 2012.

[40] Cfr. PIGNATTI F., *Introduzione*, cit., pp. 22-23.

deludebat. Unde constat dialogum, et comoediam imitationem esse: differre autem inter se, quoniam publica haec, privatus ille: plurium haec, paucorum ille sermo fit.[41]

La differenza tra i due generi è individuata nel carattere privato del dialogo filosofico, 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. 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 senso "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. Poetiche erano quindi soprattutto, a partire dall'opinione comune, le opere che all'imitazione congiungevano il verso, mentre a scalare si trovavano quelle che imitavano 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 e addirittura in metrica che però non imitavano e viceversa riconoscerlo a testi in prosa che imitavano.[42] Secondo questo ragionamento il dialogo sarebbe rientrato o meno nella sfera poetica a seconda del livello a cui si poneva il problema: «cum ergo quaeritur an dialogus poesis sit, respondetur et esse et non esse».[43]

Una risposta più netta alle sollecitazioni fornite da *Poetica* 1447 a-b viene fornita nei *Commentarii* di Pietro Vettori.[44] A condizionare l'interpretazione del brano sui *lógois psiloís* 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

[41] VINCENTII MADII brixiani et BARTHOLOMAEI LOMBARDI veronensis in *Aristotelis librum de poetica communes explanationes. MADII vero in eundem librum propriæ annotationes* […], Venetiis, in officina Erasmiana Vincentij Valgrisij, 1550, Rist. An., FINK W., München, 1969, p. 54.

[42] PIGNATTI F., *Introduzione*, cit., p. 23.

[43] VINCENTII MADII, cit., p. 57.

[44] VETTORI P., *Commentarii, in primum librum Aristeotelis de Arte Poetarum* […], Florentiæ, in Officina Iuntarum, Bernardi Filiorum, 1560, Rist. An., FINK W., München, 1967.

poëtae».[45] 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 *mímesis* affrancata da ogni ipoteca referenziale», l'obiettivo continuava a vacillare nel confronto con la tradizione dialogica, ad ulteriore riprova delle «resistenze che i testi concreti oppongono alla soluzione tutta formale dell'esperienza letteraria».[46]

L'anno successivo al commento di Vettori venivano pubblicati i *Poetices libri septem* di Giulio Cesare Scaligero, nei quali risuonava una visione ancora umanistica del sistema letterario, essendo stati concepiti e redatti a partire dagli anni '40 e sotto il segno dell'insegnamento pomponazziano.[47] 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*

[45] *Ivi*, p. 11.

[46] ALFANO G., cit., pp. 183-84; cfr. anche quanto osserva GIRARDI R., *La società del dialogo*, cit., «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».

[47] IULII CÆSARIS SCALIGERI, *Poetices libri septem*, Lione, A. Vincenzi, 1561, Rist. An. F. FROMMANN V., Stuttgart, 1964. Sulla poetica di Scaligero e la sua collocazione nel contesto umanistico-rinascimentale cfr. MAZZACURATI G., *Giulio Cesare Scaligero e l'istituzione del poeta*, in *Rinascimenti in transito*, Bulzoni, Roma, 1996, pp. 113-29 (già in *La circulation des hommes et des œuvres entre la France et l'Italie à l'époque de la Renaissance*. Actes du Colloque International Cirri (22-24 nov. 1990), Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 1992, pp. 149-64.

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 *exegematikon* 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 semonem designat. Scio autem, uti dicebamus, ad animi communicationem: *dià* enim transmissionem notat.[48]

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.[49] Un ragionamento del genere poneva il problema della mimesi dal punto di vista dello svolgimento dell'azione linguistica da parte dei personaggi e della loro costruzione.[50] 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 introducit collocutionem.[51]

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

---

[48] *Ivi,* p. 6.

[49] Cfr. in particolare ALFANO G., cit., 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 R., cit., che distingue tra «una natura monologica e intransitiva della scrittura e una natura vocata alla *transmissio*, la quale postula l'alterità», p. 35.

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

[51] IULII CÆSARIS SCALIGERI, cit., p. 6.

narrazione a una trattazione retorica dei discorsi, delle figure, degli stili. 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.[52] Nonostante la trattazione di Scaligero ripiegasse infine sullo scopo morale ed educativo della letteratura, l'accavallarsi di problemi materiali e problemi modali incrinava i presupposti della finzione letteraria all'interno di un sistema classicistico non ancora arreso alle rigide tassonomie aristoteliche.

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.[53] 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.

[52] Sarebbe perciò utile recuperare, per il dialogo cinquecentesco, le categorie elaborate da Genette in merito al "modo" e alla "voce" della narrazione, cfr. GENETTE G., *Figure III*, cit., ma cfr. anche ID., *Figure* II. *La parola letteraria*, trad. it. a cura di MADONIA F., Einaudi, Torino, 1982 (1966), p. 29, dove l'autore rilegge l'opposizione tra *mímesis* 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 G., cit., 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-mímesis* sarà quella del linguaggio. Che se è formulazione aristotelica, reca nel contempo il segno del ritorno a riflessioni di stampo marcatamente platonico».

[53] BACHTIN M., *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, trad. it. a cura di GARRITANO G., Einaudi, Torino, 2002 (1968), p. 142.

2.3 Riflessioni in prospettiva: il dialogo come genere poetico da Castelvetro a Tasso

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).[54] 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).[55] Com'è stato ormai ampiamente discusso dalla critica sulla teoria del dialogo, 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.[56]

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».[57] 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 prospettico su quella che era stata la 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.[58]

---

[54] Fra questi va annoverata anche la breve normativa sulla composizione del dialogo di Orazio Toscanella, fra l'altro traduttore del *De inventione dialectica* di Agricola, che inserisce nel suo *Quadrivio* stampato nel 1567 delle *Avvertenze sul tesser dialoghi*.

[55] CASTELVETRO L., *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, Vienna, 1570 (il testo si legge nell'ed. crit. a cura di ROMANI W., Laterza, Roma-Bari,1978, 2 voll); PICCOLOMINI A., *Annotazioni di M. Alessandro Piccolomini nel Libro della Poetica d'Aristotele*, Venezia, Guarisco, 1575.

[56] Cfr. *Infra*, n. 233.

[57] FOURNEL J.L., *Les dialogues de Sperone Speroni*, cit., p. 198.

[58] Si ricordi che Piccolomini aveva pubblicato a Venezia, nel 1539, *La Raffaella, ovvero dialogo della bella creanza delle donne* (ora riedito a cura di ALFANO G., Salerno Editrice, Roma,

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 modelli antichi la propria griglia logica.[59] 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».[60] 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.[61] Castelvetro indica i difetti comuni e specifici di ognuna delle tre modalità di esposizione dialogica, le quali ponevano dei problemi sia di ordine

2001), dialogo che per stile e materia giocava al limite tra il trattato e la commedia. Ancora agli anni Quaranta risale un altro importante trattato piccolominiano, *De la institutione di tutta la vita de l'huomo nato nobile, & in città libera* (1542), testimone del progetto culturale di volgarizzamento dell'educazione morale che il senese porta avanti in seno all'Accademia degli infiammati di Padova, su cui cfr. RESIDORI M., *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 PIEJUS M.F., PLAISANCE M., RESIDORI M., Centre Interuniversitaire de Recherche sur la Renaissance Italienne, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, Parigi, 2011, pp. 65-81.

[59] Sulla poetica di Ludovico Castelvetro cfr. almeno RAIMONDI E., *Poesia come retorica*, Olschki, Firenze, 1980; ID., *Rinascimento inquieto*, Einaudi, Torino, 1994 (1965); MAZZACURATI G., *Aristotele a corte: il piacere e le regole (Castelvetro e l'edonismo)*, in *Culture et Société en Italie. Du Moyen-âge à la Renaissance. Hommage à André Rochon*, Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 1985, pp. 265-83, (poi in ID., *Rinascimenti in transito*, cit., pp. 131-57).

[60] CASTELVETRO L., *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, cit., p. 31.

[61] *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, percioché 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, percioché, 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 narraitivi, e tali sono per lo più que' di Ciecerone. 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*.

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 sollevava però delle inclinazioni sul piano della verisimiglianza: non era infatti possibile conciliare il 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'azzione 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? [62]

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-retorico: 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.[63] La poesia aveva come unico scopo quello di intrattenere e divertire «gli animi della rozza moltitudine e del commune popolo, il quale non intende le ragioni né le divisioni né gli argomenti sottili e lontani dall'uso degli idioti, quali adoperano i filosofi […]».[64] 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

[62] *Ivi*, p. 38.

[63] A questo proposito sono importanti le riflessioni svolte da ALFANO G., cit., 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.

[64] CASTELVETRO L., cit., p. 45.

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 suscitata, in primo luogo, dal contatto con le realtà accademiche di Siena, Padova e Firenze.[65] 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»,[66] senza dover ricorrere al mezzo del verso per garantire la verisimiglianza scenica dell'azione, secondo una prassi comica ben affermata nell'ambiente intronatico.[67] 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 […].[68]

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

---

[65] Sull'attività accademica e intellettuale di Piccolomini cfr. CERRETA F., *Alessandro Piccolomini letterato e filosofo senese del Cinquecento*, Accademia Senese degli Intronati, Siena, 1960.

[66] PICCOLOMINI A., *Annotazioni*, cit., p. 27.

[67] 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».

[68] *Ivi*, p. 32.

fruizione del testo dialogico, che pur essendo destinato al popolo incolto nondimeno 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 ascoltatrici in quelle camere et in quei quanto si voglian segreti luoghi […] dove d'ogni più riposta scientia et arte si può, senza sconvenevolezza alcuna, discorrere e favellare.[69]

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».[70] 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 […].[71] 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».[72] L'ambiguità dello statuto imitativo della scrittura dialogica rimaneva, nonostante i numerosi interventi

[69] *Ibidem.*

[70] *Ivi*, p. 33. Cfr. GIRARDI R., *La società del dialogo*, cit., 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*», p. 53.

[71] PICCOLOMINI A., cit., p. 33.

[72] *Ibidem*.

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.

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.[73] 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».[74] 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

[73] Sulla teoria speroniana del dialogo cfr. in particolare SNYDER J. R., *La maschera dialogica. La teoria del dialogo di Sperone Speroni*, in «Filologia veneta. Lingua, letteratura, tradizione», II, 1989, pp. 112-138 e ID., *Writing the Scene of Speaking: Theories of Dialogue in the Late Italian Renaissance*, Stanford University Press, Stanford, 1989, pp. 87-133.

[74] SNYDER J.R., *La maschera dialogica*, cit., 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 *auctoritatates* che speroni cita», p. 117.

> 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.[75]

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 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».[76] 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.[77]

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»:

---

[75] FOURNEL J.L., *Les dialogues de Sperone Speroni*, cit., p. 193.

[76] SPERONI S., *Apologia dei dialogi*, in *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, Vecchiarelli, Roma, 1991, Vol. 1, p. 276.

[77] *Ivi*, p. 267.

> 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 scienzia che si può d'esse acquistare non è espressa in effetto, quale è nel metodo aristotelico, ma è imitata e ritratta.[78]

L'impianto apologetico della teoria speroniana si basa esattamente su questo assunto, che colloca la scrittura dialogica sul piano intermedio delle *opiniones* 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 «una sera di carnovale», in cui Speroni si autoritrae per la prima volta, seppure come ascoltatore silenzioso.[79] 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. 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 sentenzia finale, ma resta sempre intra due: onde ciascun dei favellatori possa vantarsi di aver ragione nella vittoria».[80] Il contrasto dialettico fra i personaggi, sebbene sia il «cuore e l'anima del dialogo», deve restare insoluto.[81]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

---

[78] *Ivi*, p. 280; Cfr. a questo proposito anche il noto brano del *Dialogo della vita attiva e contemplativa*, in *Opere*, cit., 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».

[79] *Apologia*, p. 361 e sgg.

[80] *Ivi*, p. 275.

[81] *Ivi,* p. 282.

ciascun d'essi ci rappresenta».[82] 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».[83] 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».[84] 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 servar più il suo decoro».[85]

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.[86]

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».[87] 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

[82] *Ivi*, p. 267.

[83] *Ivi,* pp. 330 e sgg. Sui "tre decori" teorizzati da Speroni cfr. FORNO C., *Il "Libro animato"*, cit., pp. 67-77.

[84] *Ibidem.*

[85] *Ivi*, p. 341.

[86] *Ivi*, p. 274.

[87] PIGNATTI F., *Introduzione*, cit., p. 55.

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 oralite 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».[88]

2.3.1

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

[88] ALFANO G., *La conversazione ghiacciata: il dialogo in tipografia*, cit., p. 242.

del piano imitativo rispetto a quello speculativo, dell'opinione rispetto alla scienza. Così 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.[89]

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 l'inizio del 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.[90] Il libro costituisce il primo intervento interamente dedicato alla definizione del dialogo

---

[89] RAIMONDI E., *Il problema filologico e letterario dei* Dialoghi *di Torquato Tasso,* in ID., *Rinascimento inquieto*, Einaudi, Torino, 1994 (1965), pp. 229-264: 245-46.

[90] 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 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 W., *Carlo Sigonio: the changing world of the late Renaissance,* Princeton University Press, Princeton, 2014.

e nonostante la destinazione dotta per la quale è concepito e la sua marginale 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 lucianeo, così come di tutta la produzione cinquecentesca, è frutto di una scelta volutamente mirata a tracciare per il dialogo una trafila erudita ed elevata, 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*.[91]

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 […]».[92] 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»,[93] affiancando così alla strada "monologica" del trattato scientifico-aristotelico, quella della *collocutio* socratico-platonica.[94] A queste due possibili strade di ricerca e trasmissione della conoscenza Sigonio 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

[91] A proposito della diversa fruizione prevista da Sigonio, Castelvetro e Tasso cfr. BALDASSARRI G., *L'«arte del dialogo» in T. Tasso*, in «Studi Tassiani», XX, 1970, pp. 5-46: 12-13.

[92] SIGONIO CARLO, *Del dialogo*, a cura di PIGNATTI F., Bulzoni, Roma, 1993, p. 133; cito il testo dalla traduzione italiana offerta dal curatore dell'edizione.

[93] *Ibidem.*

[94] 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 F., *Introduzione*, cit., p. 42.

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.[95]

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.[96] 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*).[97] 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 ragionative. Rispetto a una generica *collocutio* o *diverbium*, se per il dialogo si vorrà parlare ancora di azione, si tratterà ora di un'azione puramente speculativa e il linguaggio sarà aristotelicamente la figura con cui questa si offre alla comunicazione degli uomini.[98]

---

[95] SIGONIO CARLO, *Del dialogo*, cit., p. 235.

[96] Cfr. GIRARDI R., *"Elegans imitatio et erudita": Sigonio e la teoria del dialogo*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CLXIII (523), 1986, pp. 321-354: 322 e DIONISOTTI C., *Geografia e storia della letteratura italiana*, Einaudi, Torino, 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».

[97] SIGONIO CARLO, *Del dialogo*, cit., 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».

[98] PIGNATTI F., *Introduzione*, cit., p. 43.

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».[99] 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 […]».[100] 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».[101] La capillare attenzione analitica 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».[102]

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.[103] Qui si propone di nuovo la questione della

---

[99] SIGONIO CARLO, *Del dialogo*, cit., 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*.

[100] *Ivi,* p. 185

[101] *Ivi,* p. 193.

[102] *Ivi,* p. 201.

[103] 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 1555 risale la pubblicazione della *Dialectique* di Pietro Ramo. Cfr. SPRANZI M. *Le Traité du dialogue de Carlo*

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.[104] 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».[105] 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 accumunare 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.[106]

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.[107] Se la soluzione proposta da Speroni

---

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, 2006.

[104] SIGONIO CARLO, *Del dialogo*, cit., 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 eccesiva malizia e capziosità dalla professione di quest'arte e mira alla fama esteriore che circonda la vittoria di una disputa».

[105] *Ibidem*.

[106] PIGNATTI F., *Introduzione*, cit., p. 77.

[107] Cfr. GUERIN P.*, «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

apriva però le possibilità del dialogare alla ricerca aporetica, alla moltitudine 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*.[108] 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.[109]

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».[110]

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».[111] 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

---

Rennes, 2003, pp. 77-98: «[…] 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».

[108] GIRARDI R., *"Elegans imitatio et erdudita"*, cit., p. 347.

[109] SIGONIO CARLO, *Del dialogo*, cit., p. 179.

[110] *Ibidem.*

[111] *Ivi*, p. 157.

contemporanee. Nel tentativo di legittimare il genere mediante la trafila 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 intensità crescente erano andate caratterizzando l'inquieta e variegata esperienza del dialogo cinquecentesco».[112]

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».[113] 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 comedie 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 […].[114]

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».[115] 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

[112] GIRARDI R., *"Elegans imitatio et erdudita"*, cit., p. 354.

[113] 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 curata da Guido Baldassarri, Liguori Editore, Napoli, 1998; la citazione è a p. 37, 1.

[114] *Ivi*, p. 41, 8. Sul dialogo come "imitazione di ragionamento" in prospettiva diacronica cfr. i saggi raccolti nel volume «*Imitazione di ragionamento». Saggi sulla forma dialogica dal Quattro al Novecento*, a cura di CAPUTO V., Franco Angeli Editore, Milano, 2019.

[115] TASSO T., *Dell'arte del dialogo*, cit., p. 42, 10.

"costumato".[116] In entrambi i casi, in tono polemico con le tesi della *Poetica vulgarizzata e sposta*, Tasso ribadisce che l'imitazione di ragionamento «non ha bisogno di palco […] né gli conviene ancora il verso, come hanno detto, ma la prosa».[117] 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 porrem 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.[118]

Rispetto alla «rozza moltitudine» di Castelvetro, ma anche al generico «vulgus imperitorum» 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 overo 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.[119]

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».[120] 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

---

[116] *Ibidem*.

[117] *Ivi*, p. 43, 12.

[118] *Ivi*, p. 45, 14.

[119] Cfr. TASSO T., *Il Porzio overo de le virtù*, in *Dialoghi*, a cura di BAFFETTI G., Rizzoli, Milano, 1998, vol. II, p. 982 e PIGNATTI F., *I* Dialoghi *di Torquato Tasso e la morfologia del dialogo cortigiano rinascimentale*, in «Studi tassiani», XXXVI, 1988, pp. 7-43: 16.

[120] BALDASSARRI G., *La prosa del Tasso e l'universo del sapere*, in *Torquato Tasso e la cultura estense*, II, Olschki, Firenze, 1999, pp. 361-408: 374.

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.[121]

Tasso elenca in seguito i quattro generi delle dispute, ovvero il "dottrinale" il "dialettico", il "tentativo" e il "contenzioso", distaccandosi dal testo sigoniano e riprendendo la distinzione dalla scuola tomistica e, mi pare si possa dire, direttamente dal *De fallaciis* di Tommaso d'Aquino.[122] 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 infatti costituito, per Tasso, dalle opere di Platone, Senofonte e Luciano, mentre il modello ciceroniano è criticato per l'impianto piuttosto oratorio che dialettico.[123]

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».[124] Ancora

---

[121] TASSO T., *Dell'arte del dialogo*, cit., pp. 47-48, 18.

[122] Cfr. THOMAE AQUINATIS, *De fallaciis*, in *Opuscula philosophica*, cit., 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 respondenti. Sophistica autem est tendens ad gloriam ut sapiens esse videatur: unde dicitur sophistica quasi apparens sapientia». Corsivo mio.

[123] A differenza di Sigonio, Tasso annovera senza troppi indugi anche le opere lucianee fra i grandi modelli classici.

[124] TASSO T., *Dell'arte del dialogo*, cit., 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

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».[125] Sulla scorta del *De elocuzione* 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, come par che si convenga alla materia».[126]

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 Amorose*, 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 simolacri 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

riflessione sull'imitazione dialogica tassiana di BALDASSARRI G., *L'«arte del dialogo» in T. Tasso*, cit., 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». Su questi aspetti della dialogistica tassiana si torna in seguito, nel capitolo 5.2 del presente lavoro.

[125] TASSO T., *Dell'arte del dialogo*, cit., p. 53, 26.

[126] *Ivi*, p. 62, 38. Com'è noto Tasso era stato attento lettore della traduzione e dei *Commentarii* al *De elocutione* curati da Pietro Vettori nel 1562, cfr. RAIMONDI E., *Poesia come retorica*, Olschki, Firenze, 1980. Sulle questioni relative alla sentenza e al costume nei dialoghi tassiani si torna in maniera più approfondita nel paragrafo 5.2 del lavoro.

sono a guisa d'ancora che possa fermarla: e chi edifica con le parole senza lettere, fa uno edificio ruinoso ne l'arena; ma sovra le lettere s'edifica quasi in saldissima pietra. Oltre acciò la voce afferma e niega, 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, leggiere, vane, discordi, tumultuose, agitate sono le parole; certe, gravi, stabili, concordi a se medesme 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 sovra i capi e sovra le corone ancora de gli altissimi re; ma spesso da le bocche de gli uomini 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' quistionanti.[127]

[127] TASSO T., *Il Cataneo overo de le Conclusioni Amorose*, in *Dialoghi*, cit., p. 801, 14-17.

2.4 Riflessioni in retrospettiva: gli scritti teorici di Manso e Pallavicino

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.[128] Il predominio della logica sulla retorica, ridotta ad arte dell'elocuzione e dell'ornato, porta inoltre 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 parlassent que bas-breton, et qui n'eussent jamais appris de rhétoriques.[129]

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.[130]

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*, *overo dell'amore e della bellezza* e il *Trattato*

[128] Sul dialogo come scrittura religiosa cfr. la *Parte Terza* del volume di GIRARDI R., *La società del dialogo*, cit., pp. 189-270.

[129] DESCARTES R., *Discours de la méthode*, in *Œuvres et lettres*, a cura di BRIDOUX A., Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1958, pp. 129-130.

[130] Sui due trattati secenteschi cfr. SNYDER J. R., *Writing the scene of speaking,* cit., pp. 181 e sgg; MULAS L., *La scrittura del dialogo. Teorie del dialogo tra Cinque e Seicento,* in *Oralità e scrittura nel sistema letterario. Atti del Convegno di Cagliari.*, a cura di Hrsg. von G. CERINA, LAVINIO C. e MULAS L., Bulzoni, Roma, 1982, pp. 245–263.

del dialogo, posto in appendice di quest'ultimi e anch'esso scritto, in parte, in forma di dialogo.[131] 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.[132] 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 dilettando». Come nel trattato di Tasso, Manso separa i due ambiti rispettivi dell'imitazione e dell'argomentazione, affidando alla prima il compito di dilettare, 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».[133]

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 "contempltativo" 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

[131] Cfr. MANSO G.B., *Erocallia overo 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, 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.

[132] *Ivi,* p. 1034.

[133] *Ivi,* p. 1043.

norma.[134] I "favellatori" si divideranno i ruoli tra chi insegna e chi apprende, oppure, a seconda del tipo di disputazione 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 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».[135] 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

[134] *Ivi,* p. 1049.
[135] *Ivi,* p. 1052.

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».[136] 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 […]».[137]

Una maggiore innovatività si può invece riconoscere al *Trattato dello stile e del dialogo* del cardinale Pietro Sforza Pallavicino.[138] 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».[139] 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.[140] Già nei quattro libri *Del bene* Pallavicino aveva abbordato 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 dilettosa alla meno insegnativa e più dilettosa.[141]

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

---

[136] *Ivi,* p. 1062.

[137] *Ivi,* p. 1064.

[138] SFORZA PALLAVICINO P., *Trattato dello stile e del dialogo*, Mascardi, Roma, 1662, ora riedito anastaticamente per Mucchi, Modena, 1994. Il trattato è una terza rielaborazione delle *Considerazioni sopra l'arte dello stile e del dialogo*, Ed. Corbelletti, Roma, 1646.

[139] *Ivi*, Cap. XXX, p. 196.

[140] *Ivi*, Cap. XXXI, p. 219.

[141] *Ivi*, p. 222.

padri della chiesa, anche quelle di Bembo, Speroni, Bargagli e Tasso.[142] Proprio 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.[143] 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 criticavano 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.[144]

Una tale lettura sarebbe utile per rischiarare la produzione comico-dialogica sul tema amoroso prodotta durante gli anni Quaranta del secolo precedente, che oscillando fra dialogo e commedia, e ponendo l'accento anche su fattori esterni

[142] «Usolla [la composizione del dialogo] universalmente e gloriosamente Platone; non se ne ritenne Aristotile, se uomini chiari scrissero il vero: a Zenofonte asciriversi 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, oltra 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 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 M. L., *Il "Dialogo" di Galileo e l'"arte del dialogo" di Sforza Pallavicino*, in «Lingua e stile», XXXVII, 2002, pp. 65-74.

[143] PIGNATTI F., *Introduzione*, cit., p. 52.

[144] MULAS L., *La scrittura del dialogo*, cit., p. 256.

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.[145] 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 eccessivamente lusinghiera tramite gli effetti retorici.[146] 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, saldando, ancora per poco, le due culture per mezzo di un'eleganza temperata dal nitore del metodo scientifico, squisitamente didascalica nella sua evidenza […][147]

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.[148]

---

[145] Cfr. BELLINI E., *Scrittura letteraria e scrittura filosofica in Sforza Pallavicino*, in, *Il Vero e il falso dei poeti*, a cura di SCARPATI C., BELLINI E., Vita e Pensiero, Milano, 1990, pp. 73-189.

[146] Questa visione presuppone una lettura 'attiva' del dialogo, come hanno notato Eraldo Bellini nel saggio sopracitato e Virgina 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 persiasion they may fall victim to in future». Cfr. *The Renaissance Dialogue*, cit., p. 80.

[147] BATTISTINI A., RAIMONDI E., *Le figure della retorica*, cit., p. 175.

[148] Cfr. BAFFETTI G., *Retorica e scienza. Cultura gesuitica e seicento italiano*, CLUEB, Bologna, 1997.

Parte seconda. Alle soglie del dialogo: il medio Cinquecento e la pluralità del sapere

> Se noi fossimo in un gran bosco et avessimo desiderio di ben vederlo tutto, in quello stando, al desiderio nostro non potremmo sodisfare, perciò che la vista intorno volgendo, da noi non se ne potrebbe veder se non una picciola parte, impedendoci le piante circonvicine il veder delle lontane; ma se vicino a quello vi fosse una erta la qual ci conducesse sopra un alto colle, del bosco uscendo, dall'erta cominceremmo a veder in gran parte la forma di quello; poi, sopra il colle ascesi, tutto intiero il potremmo raffigurare.
>
> (Giulio Camillo Delminio, *L'idea del Teatro*, 1550)

Introduzione

Dopo aver passato in rassegna la storia delle forme-dialogo e i tentativi di codificazione poetica e retorica del genere, la seconda parte del lavoro riprende alcune delle questioni poste in precedenza da una diversa prospettiva. Alla luce del ruolo centrale della tipografia e dello straordinario successo editoriale riscosso dalla letteratura dialogica, si è infatti provato a ragionare in maniera telescopica sui dati ricavabili dai censimenti delle opere pubblicate durante il XVI secolo.[1]

Una delle maggiori difficoltà nello studio del dialogo cinquecentesco risiede, infatti, nel prendere in considerazione una fenomenologia tanto vasta quanto eterogenea cercando di non cadere in astrazioni interpretative troppo distanti dai testi e dai contesti storici. Gli interrogativi che hanno guidato questa sezione analitica del lavoro sono quindi innanzitutto legati ai problemi che si offrono allo sguardo critico quando si tenta di osservare, da diverse distanze e prospettive, la "massa" di dialoghi, ragionamenti, dispute, convivi, pubblicati in Italia nel corso del '500. Al fine di ottenere questa visione macroscopica si è proceduto ponendo le basi teoriche e storico-letterarie per un'indagine di carattere quantitativo, con l'obiettivo di dare conto in modo estensivo della tradizione dialogica a stampa nell'Italia del XVI secolo e di vagliarne così tendenze generiche, pratiche editoriali, momenti evolutivi.[2] Si pertanto è cercato, in un primo momento, di guardare

[1] Il lavoro di raccolta dei dati bibliografici è stato svolto principalmente grazie al *Censimento nazionale delle edizioni italiane del XVI secolo* (Edit16), consultabile all'indirizzo http://edit16.iccu.sbn.it/web_iccu/ihome.html.

[2] Virginia Cox offre un'utile schedatura dei dialoghi pubblicati tra il 1500 e il 1650 in appendice al saggio *The Renaissance Dialogue*, cit., pp. 209-215, 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. La studiosa ha in seguito realizzato un catalogo dei personaggi femminili presenti in un gruppo di cinquantanove dialoghi prodotti tra il 1437 e il 1628, cfr. COX V., *The Female Voice in Italian Renaissance Dialogue*, in «Modern Language Notes», Vol. 128, No. 1, *Italian Issue*, 2013, pp. 53-78. Per quanto riguarda la produzione dialogica nella penisola iberica, è in corso un interessante progetto di catalogazione e digitalizzazione presso l'Università di Madrid, cfr. *Dialogyca BDDH. Biblioteca Digital de Diálogo Hispánico*, consultabile all'indirizzo http://www.dialogycabddh.es/it. A nostra conoscenza non esistono, tuttavia, catalogazioni esaustive e sistematiche dei dialoghi prodotti e stampati in Italia durante il XVI secolo. Ci si auspica che queste ricerche iniziali possano svilupparsi nella costituzione di un database relazionale che proponga una mappatura esaustiva del fenomeno dialogico e della sua vasta gamma morfologica, a partire dal contesto italiano per poi allargarsi, in chiave comparativa, anche alle realtà europee dove il dialogo trovò terreno fertile per svilupparsi in altre lingue volgari.

all'insieme delle forme-dialogo soffermandosi sulle soglie dei testi, valutando in particolare le caratteristiche dei frontespizi, come la presenza, nei titoli, delle indicazioni circa gli interlocutori e le loro funzioni argomentative. A partire da tali riflessioni di carattere generale, ci si è in seguito concentrati su un *corpus* di opere circoscritto al ventennio che va dagli anni Quaranta agli anni Sessanta del XVI secolo, mettendone in evidenza il rapporto tra morfologie dialogiche e strategie retorico-argomentative.

Le metodologie legate alla pratica del *distant reading* non sono più, ormai, una novità negli studi storici e letterari.[3] Se è vero che queste non costituiscono uno strumento universalmente efficace per l'analisi dei testi, nel caso specifico del dialogo cinquecentesco l'assunzione preliminare di una prospettiva allargata permette di identificare alcune configurazioni altrimenti meno evidenti nell'analisi di singole unità dalla natura tanto eterogenea. Un dato, sopra tutti gli altri, è parso particolarmente significativo durante la fase di censimento: a discapito del noto e progressivo decadimento dell'uso delle forme-dialogo, la loro fortuna editoriale non conosce soluzione di continuità fino alla fine del secolo e anzi registra i numeri più alti proprio durante l'ultimo ventennio del Cinquecento. Alle specificità di questo fenomeno tardo-cinquecentesco sono dedicati gli ultimi paragrafi della terza parte della ricerca, per ora ci si limita a dare conto di alcune questioni di carattere metodologico sorte intorno all'atto stesso della mappatura e affrontate nel capitolo terzo, *Esperimenti di letteratura quantitativa.* Già il tentativo di realizzare una prima catalogazione dei dialoghi stampati nel Cinquecento pone, infatti, alcune problematiche interpretative non trascurabili, che riguardano in particolare due punti.

Il primo è strettamente legato alla mancanza di uno statuto di genere per il dialogo: questo significa che nei titoli e nei frontespizi delle opere non sempre è

[3] Cfr. QUONDAM A., *Le «carte messaggiere». Retorica e modelli di comunicazione epistolare: per un indice dei libri di lettere del Cinquecento*, Bulzoni, Roma, 1981 e ID., *«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 Petrucci A., Laterza, Bari, 1989 (1977), pp. 51-104. In anni più recenti le suggestioni sull'uso del metodo quantitativo e del *distant reading* sono arrivate in particolare dagli studi di Franco Moretti condotti presso il *Literary Lab* dell'Università di Stanford. Cfr. MORETTI F., *La letteratura vista da lontano*, Einaudi, Torino, 2005. Sulla ricezione delle metodologie promosse da Franco Moretti la letteratura è già piuttosto corposa, ma cfr. almeno *Reading Graphs, Maps, Trees. Responses to Franco Moretti*, a cura di GOODWIN J., HOLBO J., Parlor Press, Anderson, 2011. Si rimanda inoltre alle recenti riflessioni di DE CRISTOFARO F., *I testi visti da lontano*, in *Il testo letterario. Generi, forme, questioni,* a cura di RUSSO E., Carocci, Roma, 2020, pp. 455-477.

rintracciabile un riferimento "rematico" univoco circa l'assetto formale del testo.[4] Quando questo è presente, la casistica risulta piuttosto vasta: un testo dialogico cinquecentesco può presentarsi, oltre che con il nome di dialogo, anche come ragionamento, disputa, discorso, conversazione, o ancora recare l'indicazione ambientale di "giornate", "notti", "banchetti". Per quanto riguarda la catalogazione realizzata ai fini di questo lavoro, oltre alle declinazioni di dialogo, sono state prese in considerazione due chiavi di ricerca individuabili nei campi del "ragionamento" e della "disputa". Si tratta certamente delle titolazioni più comuni, non è raro infatti trovare dialoghi intitolati, *tout court*, come "ragionamenti" e del resto in questo modo venivano generalmente denominati i dialoghi platonici nelle traduzioni volgari. In altri casi "ragionamento" è aggiunto come specifica all'indicazione "dialogo" oppure rappresenta una sezione autonoma all'interno di opere che raccolgono forme diverse. La titolazione di "disputa/*disputatio*" rimanda invece, perlopiù, a testi in lingua latina che nella maggioranza dei casi trascrivono discussioni teologiche e universitarie. Anche "disputa", tuttavia, si può trovare in aggiunta al titolo di "dialogo" o "ragionamento" nei testi in volgare, rappresentando però quasi sempre un richiamo alle pratiche disputative delle *scholae*.

Sommando i risultati di queste ricerche, che non hanno alcuna pretesa di esaustività ma sono funzionali all'ottenimento di un primo quadro generale, si ottiene un *corpus* totale di circa duemila libri in latino e in volgare prodotti tra il 1500 e il 1600, comprese ristampe ed edizioni di testi antichi. Ora, una cifra del genere non consente di ragionare su una scala quantitativa paragonabile a quella che Franco Moretti ha sperimentato per lo studio del romanzo ottocentesco.[5] D'altro canto, neanche è pensabile un'analisi capillare di una mole così elevata e variegata di opere. A metà strada tra l'una e l'altra dimensione, è parso possibile soffermarsi sulle soglie del dialogo, guardando "da lontano" a frontespizi, titoli, paratesti, in quanto luoghi liminari che segnano il passaggio tra oralità e scrittura, tra rappresentazione del mondo e mondo rappresentato.

Il secondo scoglio con cui è stato necessario confrontarsi riguarda, ancora una volta, un problema di cronologie. Prendere in considerazione solamente le date di stampa delle opere cinquecentesche, e dei dialoghi in particolare, si rivela infatti un'operazione rischiosa. Quando il *Libro del cortegiano* viene dato alle

[4] Sulle titolazioni "rematiche" cfr. GENETTE G., *Soglie. I dintorni del testo*, Einaudi, Torino, 1989, pp. 78 e sgg.

[5] Cfr. MORETTI F., *Atlante del romanzo europeo 1800-1900*, Einaudi, Torino, 1997.

stampe, nel 1528, il mondo che l'opera ritrae è già radicalmente mutato, così come il rapporto tra cortigiani, potere e produzione letteraria. Un discorso simile si potrebbe fare per molti altri dialoghi in cui tra circolazione manoscritta e pubblicazione a stampa corrono spesso tempi lunghi, basti pensare anche al caso dei primi dialoghi speroniani, scritti intorno agli anni Trenta e pubblicati, senza supervisione dell'autore, nel 1542. Si rende quindi necessaria una riflessione articolata sui processi di produzione, pubblicazione e circolazione dei testi dialogici, che già per loro natura presentano una doppia temporalità tra momento della scrittura e collocazione storica di quanto narrato o messo in scena: questa duplice cronologia interna diventa tripla quando poi si considera, nel complesso, anche la data di pubblicazione a stampa.[6]

Non si tratta solo di un problema di ricostruzione filologica e storiografica, ma anche di questioni intimamente connesse agli aspetti retorici e argomentativi della prosa dialogica. Nella prima parte del lavoro si sono messi a confronto il *Cortegiano* e gli *Asolani* con altre opere dialogiche redatte all'altezza della loro pubblicazione, come i dialoghi amorosi di Speroni, appunto, ma anche quelli di Giuseppe Betussi, Leone Ebreo, Alessandro Piccolomini, Francesco Sansovino, Bartolomeo Gottifredi, evidenziando le ragioni per cui questi testi presentano differenze morfologiche piuttosto nette. Da un lato si ritrae infatti una conversazione precisamente collocata in un tempo e in uno spazio, mentre dall'altro le indicazioni cronotopiche sono assenti o solo fugacemente accennate; nei primi il numero dei personaggi è elevato, negli altri gli interlocutori si riducono a due o tre. Quello che rimane in comune è la modalità argomentativa plurale, aperta, mondana, che si distacca da ogni pretesa epistemica per entrare a pieno diritto nel campo probabilistico e plurivoco della *doxa* fornito dall'atto del ragionare insieme. Non volendo ridurre questo cambiamento di tendenza a una maggiore popolarità del modello platonico su quello ciceroniano, va innanzitutto sottolineato come l'uso del dialogo si affermi anche in lingua volgare in quanto valida alternativa sia alla forma del trattato sia a quella della disputa scolastica in quanto luogo di costruzione, esposizione e trasmissione di un peculiare regime di verità.

Il problema della pubblicazione a stampa coinvolge poi lo statuto stilistico e gnoseologico del dialogo poiché, rappresentando una conversazione privata avvenuta nel passato, è necessario che qualcuno, in modo diretto o indiretto, faccia

[6] Sulla doppia circolazione di testi manoscritti e a stampa in epoca moderna cfr. almeno BOUZA ALVAREZ F. J., *Corre manuscrito: una historia cultural del Siglo de Oro*, Marcial Pons, Madrid, 2001, pp. 163-170. Cfr. anche LOVE H., *Scribal Publication in Seventeenth-Century England*, Oxford University Press, 1993.

da mediatore nell'affidare quanto "detto" alla fissità della scrittura, in più alla scrittura meccanicamente riproducibile della pagina tipografica.[7] Il dialogo si sottrae allora quasi "di nascosto" alla fugacità della parola detta, offrendosi allo sguardo di un pubblico ampio e modulando su questa doppia scala il proprio registro stilistico. La topica della *reportatio*, che a partire dal modello boccacciano è presente in larga parte della dialogistica cinquecentesca, non è solo un espediente della retorica esordiale dei testi dialogici ma un passaggio che scandisce il sovrapporsi del mondo orale a quello della scrittura retoricamente organizzata.[8] Tale strategia segnala, di conseguenza, anche la sovrapposizione di due diversi e specifici ambiti del discorso, che determinano la dialettica tra segretezza e divulgazione del colloquio. A prescindere che si trovino in una cornice esterna o che restino impliciti tra le battute degli interlocutori, elementi come il dialogo riportato, il dialogo letto come motivo di avvio della conversazione, le raccomandazioni di non trascrivere quanto si dirà durante il ragionamento, costituiscono tratti narrativi insiti nella struttura dialogica che svolgono una funzione di "margine" tra i due mondi.[9] Si tratta di una *topica* stilizzata e ripresa certo dai modelli antichi e medievali, ma che nell'era tipografica diventa funzionale a denunciare l'oscillazione tra le due sfere dell'oralità e della scrittura, tra il carattere privato del *sermo paucorum* e quello pubblico dell'*oratio*, tra lo stile proprio del dialogo e quello dei testi drammatici e, in particolare, della commedia.[10] Come visto nei

[7] Va osservato come parte della generazione di intellettuali operanti durante questi anni, fra cui lo stesso Speroni, nutrisse ancora forti riserve sul nuovo strumento editoriale e sulle conseguenze della riproducibilità della scrittura. Cfr. SPERONE S., *Discorso in lode della stampa,* in *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, Vecchiarelli, Roma, 1991. Vol. III, p. 454.

[8] Su questi aspetti, per quanto riguarda la letteratura dialogica, cfr. PIGNATTI F., *Aspetti e tecniche della rappresentazione nel dialogo cinquecentesco*, in *Il sapere delle parole*, cit., pp. 115-140; con uno sguardo e una cronologia più ampi invece cfr. ALFANO G., *Nelle maglie della voce. Oralità e testualità da Boccaccio a Basile,* Liguori, Napoli, 2006 e ID., *Uno scartafaccio animato: letteratura e modelli di mondo nell'età del Classicismo*, in *Classicismo e culture di Antico regime*, a cura di A. QUONDAM, Bulzoni, Roma, 2010, pp. 321-331.

[9] Per il concetto di "margine" nella cultura di epoca moderna, su cui si torna ampiamente all'interno dei capitoli che seguono, cfr. intanto STOICHITA V., *Margini*, in *La cornice. Storie, teorie, testi*, a cura di FERRARI D., PINOTTI A., Johan & Levi, Cremona, 2018, pp. 173-196.

[10] Sul carattere "pubblico" della commedia in confronto a quello "privato" del dialogo cfr. in particolare il commento Maggi-Lombardi alla poetica aristotelica, VINCENTII MADII brixiani et BARTHOLOMAEI LOMBARDI veronensis in *Aristotelis librum de poetica communes explanationes. MADII vero in eundem librum propriæ annotationes* […], Venetiis, in officina Erasmiana

capitoli precedenti, è anche e soprattutto sulle questioni della verisimiglianza e del *decorum*, cioè dell'adeguamento dello stile all'ambiente e ai caratteri, che si scontreranno durante gli anni Settanta le diverse posizioni sulla legittimità poetica del dialogo. Complice anche l'immissione del problema del verisimile aristotelico, questo gioco degli specchi tra mondo reale e mondo di carta era diventato più urgente e complesso nei decenni centrali del Cinquecento, richiedendo la ricerca di specifiche strategie retorico-stilistiche atte a giustificare l'esistenza del dialogo come registrazione di un colloquio orale e privato, avvenuto tra interlocutori spesso contemporanei, storicamente raffigurati.[11]

Di tali strategie, in rapporto con lo statuto veritativo del discorso dialogico, si è cercato di dare conto all'interno del quarto capitolo: *Conflitti di verità: oralità e scrittura, forme e ideologie*. Dopo la panoramica a volo d'aquila sulla "superficie" della produzione cinquecentesca offerta nel terzo capitolo, è parso opportuno focalizzare l'attenzione sui dialoghi prodotti tra gli anni '40 e gli anni '60 del secolo. Da un lato, questo ha scongiurato il rischio di finire nel vicolo cieco della lettura vista "da lontano": la raccolta di medie o grandi quantità di dati a proposito dei testi letterari può aiutare ad assumere una prospettiva globale e oggettivante su un determinato fenomeno ma non rappresenta, almeno nello specifico caso di una forma ibrida come il dialogo, una modalità esaustiva di indagarne storia e funzioni. D'altro canto, grazie anche alle conferme derivate dai dati

---

Vincentij Valgrisij, 1550, Rist. An., a cura di W. Fink, München, 1969: «[…] 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», p. 54.

[11] Cfr., a questo proposito, CHARTIER R., *Inscrivere e cancellare. Cultura scritta e letteratura*, a cura di ARGENTIERI L., Laterza, Roma, 2006 (Seuil, Paris, 2005): «La *mise en abîme* del testo, dello scritto nella scrittura, non implica solo oggetti o tecniche, ma coinvolge anche il registro delle numerose metafore che indicano lo scrivere. La produzione del teste, dalla sua composizione alla sua pubblicazione o rappresentazione, non può essere pensata nelle sue corrispondenze con le diverse tappe del disegno, della fabbricazione, e della vendita dei tessuti. […] La lettura di cui ha bisogno la scrittura così cambiata in immagini non può essere quella delle abitudini antiche, ma suppone una rivoluzione delle pratiche e dei cuori. Gli oggetti della scrittura e i processi della pubblicazione, dunque, ritornano spesso in modo realistico o metaforico nelle opere stesse. Questa messa in letteratura va senza dubbio intesa come uno di quei procedimenti con cui le società tentano di controllare l'irresistibile proliferazione dello scritto, di ridurre l'inquietante dispersione dei testi […]»», pp. XIII-XIV.

statistici, è sembrato di poter individuare in questo ventennio uno snodo fondamentale nella storia del dialogo rinascimentale, per diverse ragioni.

Dal punto di vista prettamente storico-letterario, ricordando le parole di Giancarlo Mazzacurati, questi anni segnano

> […] il viaggio di una cultura di palazzo/castello, fortemente selezionata e fatta da "grandi" intellettuali, ad una cultura di dimore cittadine e di sedi diplomatiche, da transiti radi e prestigiosi a peregrinazioni massicce, da cerchie di pubblico rarefatte a spazi urbani e provinciali affollati, dai grandi ruoli alla frantumazione dei servigi minori.[12]

Per il dialogo, che come altre forme affini era dedicato a una fruizione prevalentemente orale, quando non proprio scenica, tali rinnovamenti socio-culturali determinano la necessità stringente di adattamento alle regole del verosimile, cui spetta il compito di orientare il lettore nel tessuto dell'oralità trascritta.[13] Si può parlare di una messa in crisi pre-aristotelica del concetto di *mímesis*: tali fenomeni vanno infatti osservati sotto il primato di una verisimiglianza pragmatica atta a rendere ricevibile l'istanza narrativa del testo dialogico.[14]

Sul piano retorico-argomentativo, è a quest'altezza cronologica che il dialogo si distacca dalla dimensione storica e celebrativa dello spazio cortigiano per

---

[12] MAZZACURATI G., *Il rinascimento dei moderni. La crisi culturale XVI secolo e la negazione delle origini*, Il Mulino, Bologna, 2016 (1985), pp. 214-215 e DIONISOTTI C., *Geografia e storia della letteratura italiana*, Einaudi, Torino, 1967, che designa il periodo che va dagli anni Quaranta agli anni Sessanta come quelli di «massima e più facile espansione della letteratura italiana», p. 67; su questo stesso ventennio si incentra poi il capitolo *La letteratura italiana nell'età del Concilio di Trento*, *Ibidem,* pp. 227-254. L'importanza di tale snodo cronologico è approfondita anche in ID., *Gli umanisti e il volgare fra Quattro e Cinquecento*, Le Monnier, Firenze, 1968 e in JOSSA S., *Rappresentazione e scrittura. La crisi delle forme poetiche rinascimentali*, (1540-1560), Vivarium, Napoli, 1996.

[13] Sul passaggio da un pubblico di spettatori/uditori a uno composto principalmente da lettori nella letteratura del Cinquecento cfr. PIERI M., *Narrare, cantare, recitare. Appunti sullo spettatore cinquecentesco*, in *«Por tal variedad tiene belleza». Omaggio a Maria Grazia Profeti*, A. Gallo K. Vaiopoulos (a cura di), Alinea Editrice, Firenze, 2012, pp. 115-126.

[14] Cfr. LAVOCAT F., *Fatto e finzione. Per una frontiera*, Del Vecchio Editore, Roma, 2020 (Seuil, Paris, 2016) e CAVILLAC C., *Vraisemblance pragmatique et autorité fictionnelle*, in «Poétique», no. 101 (février), 1995, pp. 23-46. Fondamentali, sul tema, restano le osservazioni di GENETTE G., *Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, Torino, 1984 (1972): «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 […]», pp. 244-245.

riprodurre uno luogo virtuale dove praticare l'esercizio delle opinioni in modo disimpegnato e piacevole, ricercando un 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 un registro mediocre. Per una parte non trascurabile della dialogistica rinascimentale, tale collocazione stilistica risulta infatti funzionale alla mesa in scena di una conoscenza di tipo empirico, che sembra quasi preannunciare le tendenze scientifiche secentesche. Non solo lo "scolare" e il "cortigiano" utilizzati da Speroni come anonimi rappresentanti di un certo ceto sociale e intellettuale, ma "giovani", "ingegneri", "villani", "cavalieri", "nocchieri".

L'argomentazione retorica, calata in un contesto storico e sociale ben individuato, riesce in questo torno d'anni ad affermarsi come strada alternativa sia al rigore filosofico ed epistemico della logica sia alla falsità di una retorica sofisticamente intesa e concettualmente disimpegnata. Pur fondandosi sul meccanismo dubbio-persuasione, che lascia all'eloquenza il compito ultimo di generare la *fides* nell'uditorio, la mescolanza delle opinioni, dei linguaggi, delle esperienze della vita civile, garantisce il successo di "massa" della forma-dialogo. Questo sovrapporsi tra modi della rappresentazione e forme dell'identificazione sociale costituisce, in altre parole, una possibilità "mondana" per la costruzione del sapere, in cui si trovano a convivere istanze conoscitive e istanze poetiche, dove possono prendere parola personaggi di spicco del panorama intellettuale come personaggi mezzani, dotti solo per mezzo dell'esperienza e che quindi si esprimono tramite una «favella» naturale.

Proprio negli anni di accentramento e burocratizzazione degli apparati del potere politico, l'eterogeneità delle forme-dialogo testimonia la profonda crisi degli statuti comunicativi dell'ideologia classicistica e cortigiana, chiamata al confronto con una cultura intellettualmente più impegnata ma altrettanto mondana come quella del salotto privato o dell'accademia.[15] Questi processi di

[15] Cfr. FONTANA A., FOURNEL J.L., *Piazza, Corte, Salotto, Caffè*, in *Letteratura italiana*, vol. V: *Le questioni*, Einaudi, Torino, 1986, pp. 635-686, a proposito dell'ipotesi secondo cui «non esiste nessuna autonomia, se non empirica, dei testi, né corre alcun rapporto immediato fra una presunta "realtà" e la sua rappresentazione "letteraria". In effetti, tra *questa realtà e la sua rappresentazione* esistono degli *spazi* o *istanze intermedie* che rendono possibile, attraverso modalità specifiche, il *passaggio* dall'una all'altra: al di fuori di questi spazi e istanze, che fungono

rinnovamento recano già in loro, tuttavia, il germe del proprio fallimento e la pretesa autonomia del discorso retorico e poetico, come abbiamo ripercorso nel secondo capitolo di questo lavoro, ha come esito la progressiva separazione dell'estetica dal campo dei saperi logici. Nonostante ciò, il dialogo riesce a resistere, anche al di là delle esperienze più marcatamente umanistiche, come mezzo di costruzione e trasmissione di un sapere inteso come pratica aperta, plurale, collettiva della parola poetica. La dimensione della moltitudine si esprime così nella varietà di personaggi convocati a discutere dei temi più diversi, nella compresenza di molteplici forme dalle modalità espressive distinte: dalla trattatistica etico-morale a quella tecnico-specialistica, dai dialoghi d'amore di stampo neoplatonico a quelli sulla costruzione della rete idrica della città di Venezia o sul mantenimento di una villa di campagna. Come osservato da Amedeo Quondam, non si possono comprendere a pieno i grandi esiti letterari di una determinata cultura tralasciando la vasta produzione generalmente indicata come "minore":

> […] senza l'insieme del fitto bosco e dei rigogliosi cespugli che stanno sotto le sue più alte cime (comprese le piante parassite e saprofite, e quelle in decomposizione e morte, compresi i tanti detriti e il tanto marciume), la loro stessa vertiginosa e complessa grandezza risulterebbe deformata, incomprensibile.[16]

Di qui l'opportunità di provare a ragionare in termini quantitativi, sfruttando così a favore di un'interpretazione più capillare l'enorme mole di dati che il digitale mette a disposizione, la quale rischia al contempo di risultare sovrabbondante e dispersiva. Nei capitoli che seguono si è proposta una prima schedatura dei dialoghi stampati tra il 1543 e il 1562, a partire cioè dall'anno seguente alla pubblicazione dei dialoghi speroniani fino all'uscita del *De dialogo liber* di Carlo Sigonio: per ora si è tenuto conto degli attori "esterni" (autori ed editori) e degli attori "interni", gli interlocutori principali; per ogni dialogo è stata inoltre indicata l'appartenenza alla modalità mimetica, diegetica o mista. L'incrocio di questi dati ci ha permesso di confermare una delle ipotesi iniziali circa la maggiore rilevanza del numero e dello statuto dei personaggi rispetto al "modo" mimetico o diegetico di ingresso al testo, che pur essendo drammatico per la maggior parte dei casi presi in esame non impedisce la presenza di tratti narrativi come quelli appena discussi. In un'ottica più ampia, quindi, questo lavoro di schedatura

---

da veri e propri articolatori fra i dati immediati e i segni rappresentativi, la realtà rimane indicibile e la letteratura impensabile», p. 636.

[16] QUONDAM A., *Forme del vivere*, cit., p. 197.

andrebbe aperto anche alla presenza di personaggi secondari, ai ruoli argomentativi degli interlocutori, alle tematiche affrontate nonché ai luoghi di ambientazione dei dialoghi. Avere un quadro esaustivo di chi prende parola e come, a proposito di cosa e in che posizione rispetto al resto degli interlocutori, potrebbe certamente evidenziare il complesso ecosistema delle "voci ragionanti" nei dialoghi del Cinquecento e il loro rapporto con la funzione argomentativa degli strumenti retorici e poetici.

Capitolo 3. Esperimenti di letteratura quantitativa

3.1 Giudicare i libri dalla copertina

Studiare il dialogo rinascimentale *sub specie generis* è tanto complesso quanto molteplici sono le forme e le tipologie testuali in cui si può presentare: una ricognizione bibliografica di tutta la produzione dialogica cinquecentesca è perciò un processo che si scontra con numerose difficoltà, sia pratiche sia metodologiche. L'incerto statuto "generico" del dialogo, situato al crocevia tra altre forme poetiche e narrative, più che a quella di genere ne suggerisce l'appartenenza alla categoria di "struttura temporanea", secondo una formula che Franco Moretti ha utilizzato per definire lo spazio temporale proprio del genere letterario.[17] Sulla scorta della lezione di Fernand Braudel, che individuava nei "cicli" una via di mezzo tra la dimensione storica legata all'evento e quella della *longue durée*, lo studioso ha infatti sottolineato il tempo mediano che caratterizza la storia dei generi:

> Struttura, perché un ciclo comporta ripetizione, e dunque regolarità. Ordine, forma, all'interno della storia; temporanea, perché il suo corso è breve. Ora, "struttura temporanea" è anche un ottimo modo di definire una cosa che a prima vista sembra non avere nulla a che fare con il ciclo, vale a dire il genere letterario: il quale è anch'esso una forma che dura nel tempo- ma sempre solo per un certo tempo. Sorta di Giano morfologico, con una faccia rivolta alla storia e l'altra alla forma, il genere è dunque il vero protagonista di questo tempo di mezzo della storia letteraria: di questo livello più razionale, dove il flusso si incontra con la forma.[18]

In questa seconda parte del lavoro si intende proporre una panoramica dei dialoghi prodotti durante il XVI secolo che dia conto della variegata fenomenologia strutturale di una forma sospesa tra oralità e scrittura, tra diegesi e mimesi, tra pratiche sociali e prassi retorico-scrittorie. Si è proceduto quindi da uno sguardo estremamente ampio, che abbraccia l'intero secolo, verso una più mirata schedatura dei testi prodotti tra il quarto e il sesto decennio, con il fine di mettere in luce alcune strategie testuali e retoriche che caratterizzano le diverse morfologie, avendo come discrimine in particolar modo il numero e la tipologia dei

[17] Cfr. MORETTI F., *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for Literary History*, tr. it. *La letteratura vista da lontano*, Einaudi, Torino, 2005, (Verso, London and New York, 2005), pp. 21-22.

[18] *Ibidem*.

personaggi oltre che la modalità diegetica, mimetica o mista del confronto. Il lavoro di raccolta dei dati bibliografici è stato svolto grazie al *Censimento nazionale delle edizioni italiane del XVI secolo* (Edit16), tuttavia già il solo processo di ricerca e catalogazione ha presentato diverse difficoltà metodologiche preliminari.[19] In primo luogo, non tutti i testi dialogici rispondono al titolo di "dialogo/dialoghi" e, inoltre, non tutte le opere che ricadono sotto tale denominazione si presentano effettivamente in forma dialogata. Per ottenere una visione più esaustiva sono state aggiunte due chiavi di ricerca individuabili nei campi del "ragionamento" e della "disputa".[20] Non è raro infatti trovare dialoghi intitolati, *tout court*, come "ragionamenti", del resto era così che venivano denominati i dialoghi platonici; in altri casi "ragionamento" è invece aggiunto come specifica all'indicazione "dialogo" oppure rappresenta una sezione autonoma all'interno di opere che raccolgono forme diverse.[21] Sotto la titolazione di "disputa/*disputatio*" ricadono perlopiù testi in lingua latina che nella maggioranza dei casi trascrivono discussioni teologiche e universitarie, può capitare tuttavia di imbattersi in testi volgari dove l'aggiunta del termine "disputa" sembra indicare la modalità argomentativa del dialogo.[22] Sommando i risultati di queste ricerche si ottiene un

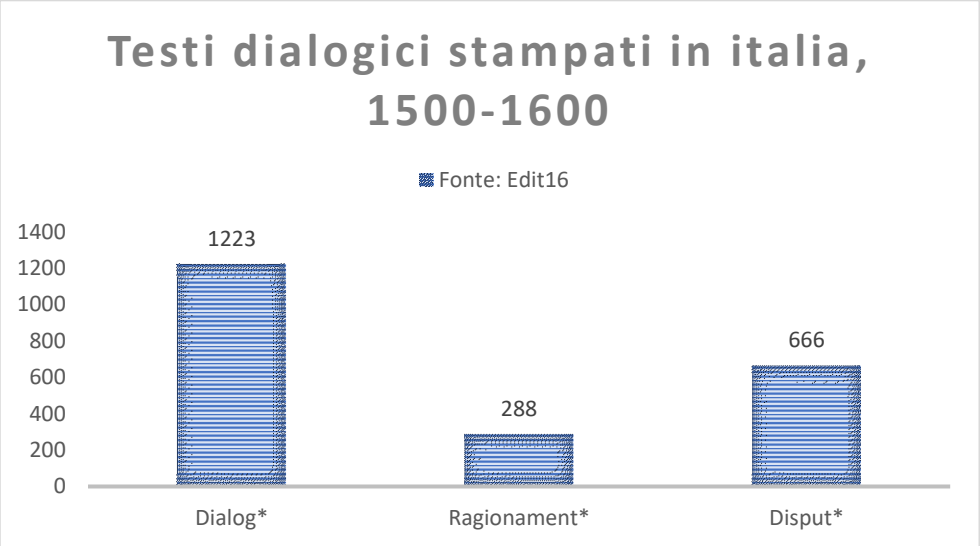
[19] Il censimento è consultabile all'indirizzo http://edit16.iccu.sbn.it/web_iccu/ihome.html.

[20] Molti altri, tuttavia, potrebbero essere i titoli sotto cui vengono raccolti testi dialogici, come "convito", "parlamenti", "questioni", "quesiti", "trattenimenti", "giornate", ecc. Una tale eterogeneità ha imposto una scelta che per ragioni di economia si è limitata alla ricerca dei soli lemmi "dialogo", "ragionamento" e "disputa", i quali, nelle loro diverse declinazioni, fornivano il maggior numero di risultati e sembravano funzionali alla definizione di tipologie testuali distinte.

[21] Solo per fare qualche esempio dei due casi, si veda l'edizione volgare dei dialoghi lucianei intitolata *Dialogi di Luciano philosopho, nelli quali sotto piaceuoli ragionamenti si tratta la vita morale...*, stampati in Vinegia per Francesco Bindoni, & Mapheo Pasini compagni, 1527 o ancora la traduzione dei dialoghi di Achille Tazio fatta da Ludovico Dolce e intitolata *Amorosi ragionamenti. Dialogo, nel quale si racconta vn compassioneuole amore di due amanti, tradotto per Lodouico Dolce, da i fragmenti d'vno antico scrittor greco*, in Vinegia appresso Gabriel Giolito de Ferrari, 1546; tra le opere che invece raccolgono dialoghi e ragionamenti come entità separate si faccia riferimento ai *Varii componimenti di m. Hort. Lando nuouamente venuti in luce. Quesiti amorosi, con le risposte. Dialogo intitolato Vlisse. Ragionamento occorso tra vn caualliere, & vn'huomo soletario. Alcune nuouele. Alcune fauole. Alcuni scroppoli, che sogliono occorrere nella cottidiana nostra lingua*, in Vinegia, appresso Gabriel Giolito de Ferrari, e fratelli, 1552, oppure al *Dialogo dell'imprese militari et amorose di monsignor Giouio vescouo di Nocera. Con vn ragionamento di messer Lodouico Domenichi, nel medesimo soggetto. Con la tauola*, in Vinegia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1556.

[22] È il caso, ad esempio, delle riedizioni cinquecentesche dei proverbi di Antonio Cornazzano, che recano il titolo *Prouerbij d.m. Antonio Cornazano in facetie: ristampati di nuouo: &*

corpus totale, comprese le ristampe e le edizioni di testi più antichi, di circa 2000 libri prodotti tra il 1500 e il 1600.



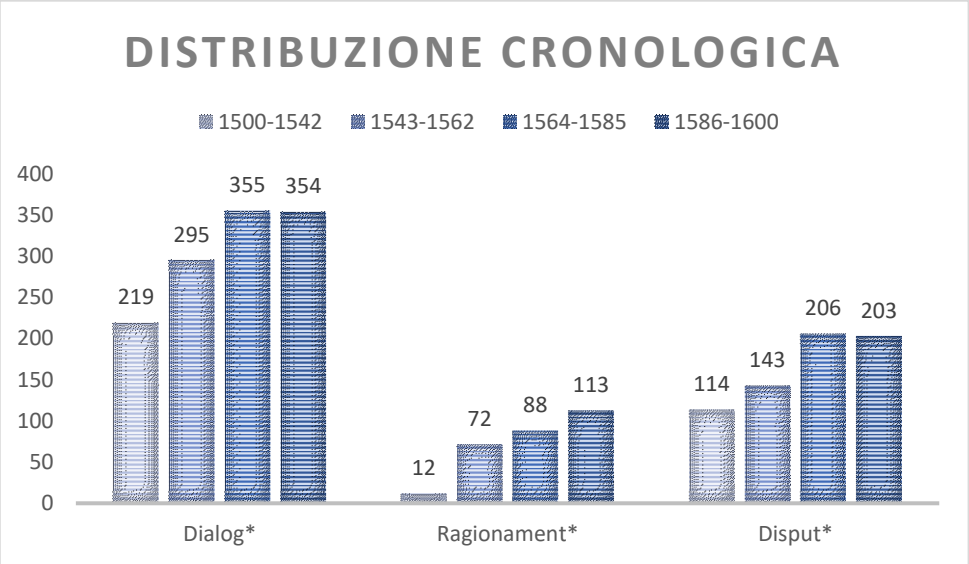
È evidente che questo computo è al contempo parziale e ridondante: ci sono molte omissioni e qualche "grande" escluso, è il caso ad esempio del *Cortegiano* e delle *Prose della volgar lingua*, così come sono presenti intrusioni di testi non propriamente dialogici.[23] Da un punto di vista storico l'altro scoglio che rende difficile una catalogazione completa dei dialoghi cinquecenteschi è la convivenza, lungo tutto il secolo e oltre, della produzione a stampa con quella manoscritta.[24] Tale discrasia si annida anche nella datazione delle opere, alcune delle

con tre prouerbij agiunti: & dui dialoghi nuoui in disputa: cose sententiose & de piacere: istoriati ... Stampata in Venetia, per Nicolo Zopino de Aristotile de Rossi de Ferrara, 1525.

[23] Comprendendo la totalità dei risultati, nel computo rientrano anche testi di altra natura, come le composizioni musicali "in dialogo" che si diffusero in concomitanza alla fioritura rinascimentale della forma letteraria, per la cui tradizione si può fare riferimento all'ampia descrizione presente alla voce "Dialogue" del *New Grove Dictionary of Music*, Oxford University Press, Oxford, vol. 7., 1878-2001, pp. 282-288: «As applied to music, the term is used in two general senses: to denote the setting of a text involving conversational exchanges between two or more characters; and to describe a musical work (or part of a work) that uses devices such as alternation, echo or contrast in a way that seems analogous to spoken dialogue».

[24] Sulla doppia circolazione di testi manoscritti e a stampa in epoca moderna cfr., per ora, almeno BOUZA ALVAREZ F. J., *Corre manuscrito: una historia cultural del Siglo de Oro*, Marcial Pons, Madrid, 2001, pp. 163-170. Cfr. anche LOVE H., *Scribal Publication in Seventeenth-Century England*, Oxford University Press, 1993 e CHARTIER R., *Inscrivere e cancellare. Cultura scritta e letteratura*, a cura di ARGENTIERI L., Laterza, Roma, 2006 (Seuil, Paris, 2005).

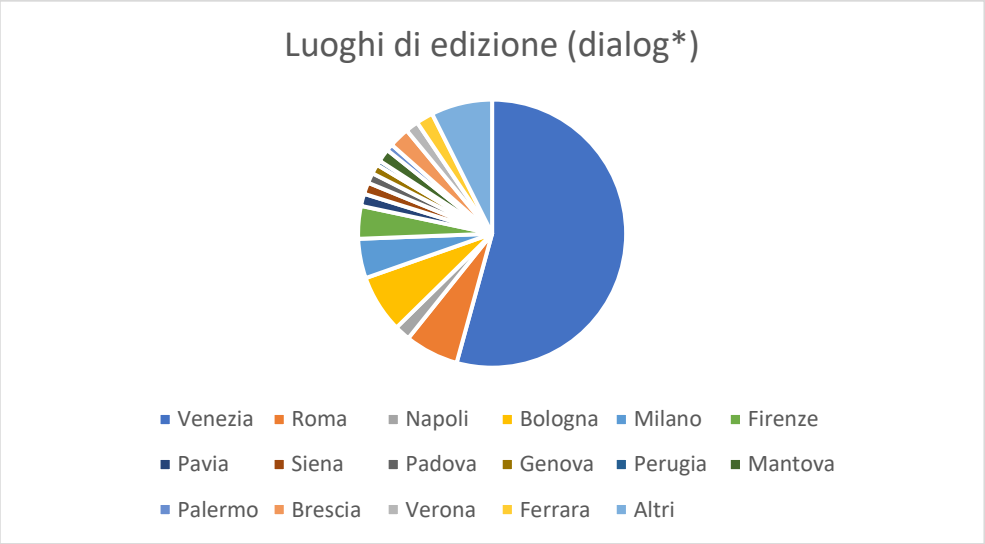
quali vengono impresse solo dopo una lunga circolazione manoscritta falsando i dati cronologici ricavati da una ricerca che tiene conto dei soli testi a stampa. Da una simile indagine, che quindi non intende essere esaustiva né dal punto di vista bibliografico né da quello cronologico, emergono tuttavia dei dati preliminari che meritano qualche riflessione. Tra questi forse il più significativo si rileva osservando la distribuzione delle pubblicazioni durante il secolo. A dispetto del sostanziale declino delle forme dialogiche umanistico-rinascimentali, la presenza di dialoghi sul mercato editoriale sembra mantenere una crescita costante a partire dagli anni '40 fino al 1600, come si è cercato di evidenziare nel grafico sottostante:



La periodizzazione cronologica qui rappresentata si basa su elementi caratterizzanti per la storia della forma-dialogo, in cui la prima a più larga campitura riunisce i primi quarant'anni del secolo e si spinge fino al 1542, anno di edizione dei *Dialogi* di Sperone Speroni. La restante metà del secolo è stata suddivisa cercando di tenere conto di alcuni momenti-chiave per l'evoluzione della forma, come la chiusura del concilio di Trento e l'edizione, nel 1562, del *De dialogo liber* di Sigonio; l'ultimo segmento parte dalla metà degli anni Ottanta che vedono ormai edita buona parte dei dialoghi tassiani e di quelli italiani di Giordano Bruno. Una tale segmentazione non intende proporre dei limiti definiti né delle date di cesura, ma è funzionale alla computazione dei dati e all'individuazione di alcune fasi tra loro distinte da una moltitudine di fattori culturali, sociali, editoriali e logico-retorici su cui si tornerà in seguito. Il salto quantitativo più evidente

è osservabile nella prima sezione dei testi che ricadono sotto il campo dei "ragionamenti", che sono solo dodici e quasi tutti ristampe dei *Ragionamenti* aretiniani, mentre a partire dal 1543 si registra una notevole impennata di titoli e autori, nonostante il periodo preso in considerazione sia più breve.

Altro dato da tenere in considerazione è quello geografico-editoriale, che conferma la preminenza di Venezia come centro produttivo più importante. Guardando ai luoghi di edizione del campo "dialogo", quello che ci assicura la maggiore pertinenza dei dati, le opere stampate a Venezia risultano essere il 54% rispetto al totale:



Se il dominio veneziano è più che prevedibile, sorprende la mancanza di edizioni meridionali, ad esclusione delle piccole percentuali registrate su Napoli e Palermo. Dal punto di vista linguistico, invece, si afferma una certa uniformità nella scelta del volgare toscano in concomitanza alla produzione latina, eccezion fatta per alcune opere dialettali provenienti soprattutto dall'area padana.

Tale vista a volo d'aquila sulle edizioni di dialoghi nel Cinquecento permette di accogliere un sostanzioso numero di testi, ma se la grande quantità rende da un lato possibile "misurare" alcuni aspetti della prassi scrittoria, dall'altro ne impedisce un'analisi testuale circoscritta e dettagliata. Questo fa sì, in altre parole, che una serie di dati empirici diventino computabili pur non aggiungendo molto, di per sé, alla conoscenza di un fenomeno cospicuo e sfuggente come la prassi

dialogica del XVI secolo. Assumere una visione più oggettiva e individuare i *pattern* ricorrenti che hanno caratterizzato l'evoluzione storica della forma-dialogo in relazione al mercato editoriale, può risultare nondimeno utile come momento iniziale di un'indagine più ravvicinata. La sempre più ampia e accessibile digitalizzazione delle opere a stampa di età moderna ha infatti portato a riaprire piste di ricerca su larga e larghissima scala, incorporando alcune metodologie dalle scienze storiche e sociali, dalla macroeconomia.[25] Questo tipo di approccio era stato sperimentato già nell'ambito degli studi storici a partire dagli anni '50 del secolo scorso, in cui tramite i risultati statistici ricavati da grandi quantità di dati si tentava di valutare gli impatti socio-culturali di determinati eventi. È in particolare in Francia, sull'onda lunga delle *Annales*, che la storia quantitativa trovò applicazioni anche in altri campi apparentemente meno adeguati a questo tipo di indagine, come la storia della cultura e delle idee, della civilizzazione e, non ultima, della letteratura.[26] La convenzione comune di queste metodologie consiste nel "quantificare" e cioè nell'oggettivare problemi che non richiedono l'individuazione di leggi generali quanto piuttosto di elaborare tendenze, modelli.

Le ricerche nel terreno della letteratura quantitativa condotte da Franco Moretti nel *Litterary Lab* dell'Università di Stanford hanno portato, negli ultimi vent'anni, a «definire un oggetto che si pone per sé come il campo d'analisi più

[25] Un'ampia riflessione su come l'utilizzo dei *big-data* stia cambiando anche l'approccio alla storia della letteratura si trova nel volume di JOCKERS M. L., *Macroanalysis*. *Digital methods & literary history*, University of Illinois, Chicago, 2013, p. 4: «Though not "everything" has been digitized, we have reached a tipping point, an event horizon where enough text and literature have been encoded to both allow and, indeed, force us to ask an entirely new set of questions about literature and the literary record».

[26] Si faccia riferimento, in particolare, ai saggi raccolti in *Livre et société dans la France du XVIIIe siècle*, a cura di FURET F., 2 voll. Mouton et C.ie, Paris, 1965-1970 e a MARTIN J.H., *Livre, pouvoirs et société à Paris au XVIIe siècle (1598- 1701)*, 2 voll. Droz, Genève, 1969. Cfr. su questo anche il volume *Libri, editori e pubblico nell'Europa moderna. Guida storica e critica,* a cura di PETRUCCI A., Laterza, Bari, 1989 (1977), che a pagina XIV dell'*Introduzione* citava questo brano dalla premessa del libro curato da François Furet: «[…] se niente può essere sostituito allo studio dei testi stessi, questo tipo di ricerche può far risaltare con maggiore evidenza – a meno di pregiudizi teorici- i grandi punti di convergenza fra una società e la sua produzione scritta. Esso deve essere inteso come una premessa ed una cornice all'analisi propriamente letteraria. Niente di più, ma neppure niente di meno». In Italia il metodo quantitativo è stato utilizzato soprattutto negli studi di Amedeo Quondam, tra cui si rimanda almeno a *Le «carte messaggiere». Retorica e modelli di comunicazione epistolare: per un indice dei libri di lettere del Cinquecento*, Bulzoni, Roma, 1981 oltre al saggio presente nel sopracitato volume curato da Armando Petrucci, *«Mercanzia d'onore»/«Mercanzia d'utile». Produzione libraria e lavoro intellettuale a Venezia nel Cinquecento*, pp. 51-104.

utile a un approccio diacronico e spaziale della teoria dei generi letterari».[27] In un certo senso tale metodologia richiede però un abbandono del modo in cui si è tradizionalmente abituati a leggere i testi, cioè da vicino, per guardarli da una diversa e maggiore distanza. Osservare la storia del dialogo cinquecentesco da lontano, praticando appunto quello che viene comunemente chiamato *distant reading* in opposizione alle metodologie di *close reading*, conferma alcune categorizzazioni già esistenti e ampiamente riconosciute ma permette altresì di individuarne di nuove, di far emergere strutture e modelli meno visibili che possono coadiuvare un'analisi più ravvicinata. Non si tratta infatti di definire un'unica "giusta distanza", com'è stato osservato di recente, ma di calibrare il punto di osservazione a seconda delle necessità ermeneutiche che si presentano.[28]

Per quanto riguarda la presente ricerca, già dalla specola più esterna ai testi, prendendo cioè in considerazione solamente i dati bibliografici relativi ai frontespizi delle opere, si possono ricavare informazioni interessanti a proposito dello statuto di genere della forma-dialogo. Questo è possibile soprattutto per quei titoli che con Genette possiamo definire "rematici" e cioè "generici", recanti l'indicazione sull'assetto formale e oggettivo dell'opera:

> L'essenziale dal nostro punto di vista è sottolineare il fatto che la scelta non è esattamente tra intitolare riferendosi al contenuto (*Le spleen de Paris*) o alla forma (*Petits poèmes en* prose) ma, più precisamente, tra l'avere come obiettivo il contenuto tematico o il testo in sé considerato in quanto opera e in quanto oggetto.[29]

Le indicazioni contenute nei titoli appaiono maggiormente preziose e suscettibili di analisi se relative a un periodo storico in cui si risveglia un grande

---

[27] Cfr. l'*Introduzione* di EPISCOPO G. alla raccolta di studi *La letteratura in laboratorio*, Federico II University Press, Napoli, 2019, p. 21 e il saggio ivi presente di MORETTI F., *Misurare la letteratura*, pp. 33-42, traduzione del già edito *Introduction. La littérature, à sa mesure*, in ID. *La littérature au laboratoire*, a cura di DAVID J., LËYS V., GEFEN A., ROGER P., Ithaque Éditions, Parigi, 2016, pp. 7-17. Sulla ricezione delle metodologie promosse da Franco Moretti la letteratura è piuttosto corposa, ma cfr. almeno *Reading Graphs, Maps, Trees, Responses to Franco Moretti*, a cura di GOODWIN J., HOLBO J., Parlor Press, Anderson, 2011.

[28] Si rimanda alle recenti riflessioni sulla metodologia del *distant reading* di DE CRISTOFARO F., *I testi visti da lontano*, in *Il testo letterario. Generi, forme, questioni,* a cura di RUSSO E., Carocci, Roma, 2020, pp. 455-477: «il dilemma tra *close reading* e *distant reading* risulta poco più che una guerra tra slogan, se solo si va un po' oltre le esequie dello strutturalismo e le ordinarie contese accademiche: se s'intende, cioè, che le scienze del testo possono nuovamente allearsi, dando vita a un circolo virtuoso», p. 465.

[29] GENETTE G., *Soglie. I dintorni del testo*, Einaudi, Torino, 1989, p. 78.

interesse sulle questioni formali e in cui teorie dei generi e teorie degli stili sono ancora sostanzialmente interconnesse.[30] Per questo motivo si è ritenuto utile scandagliare i dati relativi ai due campi di ricerca che raccolgono il maggior numero di testi in volgare, ossia "dialogo" e "ragionamento", alfine di annotare le aggettivazioni accostate al titolo "oggetto" e, laddove presenti, le indicazioni relative agli interlocutori.

Per quanto riguarda gli aggettivi che accompagnano il titolo si può notare che alcuni svolgono un ruolo funzionale alla definizione dell'argomento e del tono retorico del testo, mentre altre volte rappresentano delle vere e proprio sottocategorie. Nel primo caso rientrano soprattutto testi di ambito piacevole e amoroso, di cui viene messo in risalto il carattere dilettevole tramite la specificazione della tematica con l'aggettivo "amoroso" o l'indicazione "d'amore". In generale, il registro faceto e piacevole viene sempre reso esplicito quando presente, tramite aggettivi che ruotano attorno al campo semantico del diletto e che trovano terreno fertile per una modellizzazione con le edizioni volgari delle opere lucianee, le quali nella veste più diffusa recavano il titolo *I Diletteuoli dialogi: le vere narrationi: le facete epistole di Luciano philosopho: di greco in volgare nuouamente tradotte et historiate.*[31] Ancora aggettivazioni simili sono apposte nei titoli di quei dialoghi che si avvicinano esplicitamente ai modi della commedia, come i dialoghi di Ruzzante pubblicati intorno agli anni Trenta, o gli scritti rustici di area senese di un non meglio noto Falotico della Congrega dei Rozzi, intitolati *Il Bruscello, et il boschetto. Dialoghi molto allegri & diletteuoli, del Falotico della Congrega de' Rozzi. Et vn Capitolo alla sposa nuoua padrona, del Fumoso della medesima Congrega*.[32] Oltre all'area amorosa e a quella della letteratura di intrattenimento si sviluppano, durante il Cinquecento, diversi filoni tematici in forma di dialogo, fra cui emergono dalle titolazioni principalmente quello spirituale-teologico, quello marittimo-pastorale e quello tecnico-scientifico.[33]

---

[30] Su questo tema rimando ancora a GROSSER H., *La sottigliezza del disputare: teorie degli stili e teorie dei generi in età rinascimentale e nel Tasso*, Nuova Italia, Firenze, 1992; sui problemi relativi all'incrocio tra morfologie e stili si tornerà più diffusamente nei capitoli seguenti.

[31] La prima è datata 1525, stampata a Venezia da Niccolò Zoppino.

[32] Stampato in Siena, alla Loggia del Papa, non prima del 1571.

[33] Sulla tematica marittima e pastorale cfr. BRITONIO G., *Elegantissimo dialogo pastorale et maritimo et ninfale, diuiso in duo atti, et in diuerse rime composto, in gloria della creatione di p. Paulo terzo*, In Roma, per Antonio Blado, 1535; BOTTAZZO G. I, *Dialogi maritimi di m. Gioan Iacopo Bottazzo. Et alcune rime maritime di m. Nicolo Franco, et d'altri diuersi spiriti, dell'Accademia de gli Argonauti,* In Mantoua, per Iacomo Ruffinelli venetiano, 1547; BERNARDINO P.,

Spesso il titolo dell'opera riporta già il numero, il nome o l'entità degli interlocutori del testo, fornendo preziose indicazioni sulla sostanza retorico-dialettica del dialogo. Si possono infatti trovare sia riferimenti puntuali a personaggi storici o fantastico-mitologici, sia più generiche indicazioni sul ruolo degli interlocutori, come accade ad esempio per le numerose declinazioni della coppia "maestro-discepolo". Di seguito si riporta una tabella esemplificativa contenente i titoli pubblicati tra gli anni '40 e '60 che appartengono al campo di ricerca "dialogo" e che presentano i personaggi fin dal frontespizio.

TITOLO	PUBBLICAZIONE
Capitoli noui in comedia alla villotta da ridere, con vno dialogo de doi villani li quali ridendo insieme ragionauano della pazzia d'uno vecchio il quale si uolea maritare. Cosa da pigliare piacere e gran solazzo, con la brauata de un bulo da ridere. Composta per Antonio de Barisoni.	Barisoni Antonio, Venezia, Agostino Bindoni (incerto), 1520.
Dialogo de Salomone & Marcolpho.	Salomon et Marcolfus, Venezia, per Augustino di Bedoni, 1541.
Dialogo erasmico di due donne maritate, in nel quale luna mal contenta del marito si duole, laltra la consiglia, e con eficaci esempi la induce a ben viuere, opera molto utile per le donne maritate. Tradotta per Andronico Collodio di latino in vulgare.	Erasmus Roterodamus, Stampato in Vinetia, ad istantia di Damonfido pastore detto il Peregrino nato e nutrito sopra la foresta di Corzona inter oues et boues, 1542.
Due dialoghi, l'vno di Mercurio, et Caronte, nel quale, oltre molte cose belle, gratiose, et di bona dottrina, si racconta quel, che accade nella guerra dopo l'anno, MDXXI. L'altro di	Valdès Alfonso, 1546.

L'Eunia ragionamenti pastorali, nuouamente ritrouati tra gli antichi giouanili componimenti di messer Bernardino Pino da Cagli, In Venezia, appresso Paolo Meietti, 1582.

Lattantio, et di vno archidiacono, nel quale puntalmente [!] sitrattano le cose auenute in Roma nell'anno MDXXVII. Di spagnuolo in italiano con molta accuratezza et tradotti, et reuisti.	
Dottrina verissima, et hora nuovamente venuta in luce, tolta dal cap. quarto a Romani a consolare fermamente le afflitte conscienze dal peso de i peccati grauate. Aggiuntoui vno dialogo tra Satan et il peccatore, oue si manifesta doue debbe ricorrere l'afflitta conscienza. Autore V. R.	Rhegius Urbanus, Venezia (incerto), 1547.
Catechismo, cio è formulario per amaestrare i fanciulli nella christiana religione. Fatto in modo di dialogo, one [!] il ministro della chiesa dimanda, e'l fanciullo risponde. Composto in latino & francese per M. Gioanni Caluino, & tradotto fedelmente initaliano per G. Domenico Gallo.	Calvin Jean, In Geneua, per Adamo & Giouanni Riueriz, 1551.
Dialogo in laude de la croce composto per il reuerendo m. don Lorenzo Dauidico sacerdote & predicatore infatigabile per Giesu Christo. Della cattolica verita interlocutori sonno el maestro el discipulo et nel fine parla el fidel amico solo in eccesso di mente.	Davidico Lorenzo, In Roma, per Valerio & Alouisi Dorici fratelli, impressori del populo romano, 1552.
Varii componimenti di m. Hort. Lando nuouamente venuti in luce. Quesiti amorosi, con le risposte. Dialogo intitolato Vlisse. Ragionamento occorso tra vn caualliere, &	Lando Ortensio, In Vinegia, appresso Gabriel Giolito de Ferrari, e fratelli, 1552.

vn'huomo soletario. Alcune nuouele. Alcune fauole. Alcuni scroppoli, che sogliono occorrere nella cottidiana nostra lingua.	
Dialogo de dui villani liquali s'incontrano, & vno racconta a l'altro quello che ha veduto in Padoua mentre vi era la peste. Con vno intermedio d'vna donna opera nouamente fatta in lingua rustica padouana, per Francesco de la honesta vicentino del anno MDLV.	De la Honestà Francesco, Padova, Attribuito a Grazioso Percacino sulla base del confronto del materiale tipografico, >1555
Dialogo intitolato collirio della mente, composto dal seruo di Iesu Christo frate Pietromartire da Garesio dell'Ordine de predicatori. Li interlocutori sono Addia, Amatino, Athenobio, Sabetio e Cainam.	Morelli Pietro Martire, Stampata in Genoua, appresso Antonio Bellono, 1555.
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.	Tolomei Claudio, In Vinegia, appresso Gabriel Giolito De Ferrari, et fratelli, 1555.
Due dialoghi di m. Iacomo de' Lanteri da Paratico, bresciano; ne i quali s'introduce messer Girolamo Catanio nouarese, & messer Francesco Treuisi ingegnero veronese, con un giouene bresciano, a ragionare del modo di disegnare le piante delle fortezze secondo Euclide; et del modo di comporre i modelli, et torre in disegno le piante delle città.	Lantieri Giacomo, In Venetia, appresso Vincenzo Valgrisi, et Baldessar Costantini, 1557.
Regole bellissime d'amore in modo di dialogo di m. Giouanni Boccaccio. Interlocutori. Il signor Alcibiade, et	Stampato in Venetia, 1561.

Filaterio giouane. Tradotte di latino in volgare, da m. Angelo Ambrosini. Opera degna, et bella. Doue s'insegna che cosa sia amore. Qual siano i nobili effetti, & saporiti frutti di quello. Qual siano le persone che non sono buone all'amore. In che modo s'acquisti. Come s'accresca. Come si possi mantenere. Come mancha. Con altre bellissime regole d'amore.	
Dialogo di due pellegrini, intitolato Scudo e spada della fede; tradotto di latino et francese in lingua thoscana dal reuerendo m. Antonio Buonagratia canonico di Pescia, & protonotario apostolico.	Grenier Nicole, In Vinegia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1561.
Roma santa, ouero dialogo, nel quale vn romano ammaestra vn pellegrino delle cose spirituali, e sante di Roma, composto dal s. Thomasso Tertero polacco canonico di Olmuz. Con vn Summario delle reliquie delle quattro chiese della porta santa.	Treter Tomasz, In Roma, appresso gli heredi di Antonio Blado stampatori camerali, 1575.

Nel ventennio successivo, sviluppandosi l'uso editoriale di dare titolazioni sempre più esaurienti, i frontespizi contenenti indicazioni sugli interlocutori sono ancora più numerosi e tra di loro spicca il caso dell'edizione dello *Spaccio della bestia trionfante* di Giordano Bruno, dove già "in copertina" si sottolinea la funzione specifica di ciascun personaggio: *Spaccio de la bestia trionfante, proposto da Gioue, effettuato dal conseglo, reuelato da Mercurio, recitato da Sophia, vdito da Saulino, registrato dal Nolano. Diuiso in tre dialogi, subdiuisi in tre parti.*[34] All'interno delle titolazioni, tranne qualche rara eccezione, non si trovano invece quasi mai riferimenti all'ambientazione del dialogo, che diventa nel corso del secolo un annesso sempre più accessorio in relazione alle finalità della forma.

[34] Stampato a Londra da John Charlewood, 1584.

Per avere contezza dell'intera gamma dei personaggi e dei luoghi messi in scena nei dialoghi, così come delle modalità rappresentative o narrative e delle strategie di inscatolamento dialogico, non è sufficiente soffermarsi alle soglie del testo ma sarà dunque necessaria un'analisi più ravvicinata dei risultati ottenuti dalla catalogazione. Questa verrà svolta, nei seguenti paragrafi, concentrandosi in particolar modo sulla produzione volgare edita durante il ventennio che va dagli anni Quaranta agli anni Sessanta, secondo le date a stampa dei testi. Dopo la stagione dei grandi dialoghi ciceroniano-narrativi del primo Cinquecento ed esauritosi il periodo di fervente sperimentazione retorico-morfologica degli anni Trenta, questi decenni rappresentano infatti un punto di passaggio nodale per l'evoluzione della forma e per la sua stabilizzazione.

3.2 Tra lo spazio aperto delle accademie e lo spazio chiuso del libro: gli anni '40-'60 del Cinquecento

Nelle parole che Sperone Speroni dedica all'arte tipografica, in un *Discorso in lode della stampa* di difficile datazione, si intuisce l'ambiguità delle opinioni sopra 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 pubblicati 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 moltiplicar 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.[35]

Pur riconoscendo i vantaggi e la praticità della stampa quale «fertilissimo artificio della scrittura», in ottica quasi proto-benjaminiana il valore del libro scritto rimane superiore rispetto al libro impresso, il quale non è che «imagine in carta di quelle lettere, che si scolpiscono, o ver si fondono, o si conflanno per così dire nel piombo».[36] Tali riserve assumono particolare rilevanza se estese ad

[35] SPERONE S., *Discorso in lode della stampa,* in *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, Vecchiarelli, Roma, 1991. Vol. III, p. 454.

[36] *Ivi*, p. 452. Una simile visione viene espressa anche da Lodovico Domenichi in un dialogo sulla stampa, cfr. *Dialoghi di m. Lodouico Domenichi; cioè, d'amore, della uera nobiltà, de'*

alcune delle variegate 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.[37] 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 esclusiva 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 privato.

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».[38] 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

rimedi d'amore, dell'imprese, dell'amor fraterno, della corte, della fortuna, et della stampa, Giolito De Ferrari, Venezia 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.

[37] DIONISOTTI C., *Geografia e storia della letteratura italiana*, cit., 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 ID., *Gli umanisti e il volgare fra Quattro e Cinquecento*, Le Monnier, Firenze, 1968 e QUONDAM A., *«Mercanzia d'onore»/«Mercanzia d'utile»*, cit.

[38] PROCACCIOLI 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 di in PROCACCIOLI P., ROMANO A., Vecchiarelli, Manziana (Roma), 1999, p. 26. Sulle mutazioni culturali e sociali apportate dall'era tipografica, riferimento fondamentale resta il volume di MCLUHAN M., *La galassia Gutenberg: nascita dell'uomo tipografico*, Armando, Roma, 1976 (ed. or. 1962); cfr. anche EISETEIN E. L., *Le rivoluzioni del libro. L'invenzione della stampa e la nascita dell'età moderna*, Il Mulino, Bologna, 2011 (ed. or. 1983) e CHARIER R., *La mano dell'autore, la mente dello stampatore. Cultura e scrittura nell'Europa moderna*, Carocci, Roma, 2015 (ed. or. 2014).

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 e alberi visuali per facilitare l'apprendimento.[39] 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.[40] 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".[41]

Il ventennio durante il quale si svolge il concilio Tridentino rappresenta un momento di particolare espansione per le scritture dialogiche, come mostrato nei grafici del paragrafo precedente, che ormai emancipatesi dai grandi modelli umanistici vivono una crescita quantitativa tanto più notevole proprio per il carattere "medio" e allargato della produzione e del consumo.[42] I fattori che resero

[39] Cfr. BOLZONI L., *The Gallery of Memory: Literary and Iconographic Models in the Age of the Printing Press*, University of Toronto Press, Toronto, 2001: «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, interacetd 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», p. 29.

[40] QUONDAM A., *L'accademia*, in *Letteratura italiana, volume I: Il letterato e le istituzioni*, Einaudi, Torino, 1982, pp. 823-898: «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», p. 827.

[41] 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 a GIGLIUCCI R., *«Qualis coena tamen!» Il "*topos*" anti-cortigiano del 'tinello'*, in «Lettere Italiane», Vol. 50, No. 4, Ottobre-dicembre, 1998, pp. 587-605.

[42] 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 C., *Storia e geografia*, cit., p. 231.

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.[43]

Di contro, la produzione 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.[44]

Considerare questo insieme di questioni consente di assumere una prospettiva maggiormente adeguata per 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 a garanzia di una più efficace e diretta fruizione dei

---

[43] DESCENDRE R., FOURNEL J.L, ZANCARINI J.C., *Après les Guerres d'Italie: Florence, Venise, Rome (1530-1605)*, in «Astérion», 15, 2016.

[44] QUONDAM A., *Nel giardino del Marcolini. Un editore veneziano tra Aretino e Doni*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 157, 1980, pp. 75-116: 105.

testi dialogici. L'affermazione di una tipologia più marcatamente drammatica della forma-dialogo è dipesa anche dalle rinnovate esigenze di autorappresentazione del ceto intellettuale e letterato, ormai non più connaturato solamente allo spazio-corte, dalle possibilità di apertura stilistica del modo dialogico a quello più propriamente comico-scenico, dalla separazione logico-linguistica tra *res* e *verba* e quindi tra statuti di verità della filosofia da un lato e della retorica e della poesia dall'altro. A tale processo partecipa con un ruolo da protagonista il diffondersi della *Poetica* aristotelica e il conseguente adeguamento del sistema delle arti sermocinali alla teoria dell'imitazione. È in quella stessa compagine teorica, inoltre, che si afferma con forza la riforma retorico-dialettica portata avanti nelle scuole umanistiche del nord Europa, indirizzata verso un tipo di elocuzione lineare e priva di ornamenti per qualsiasi linguaggio diverso da quello poetico. 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, riprendendo l'ipotesi di Ong sul legame tra la riforma ramista e lo sviluppo del libro moderno e riferendola al contesto dell'Accademia veneziana:

> 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.[45]

È infatti soprattutto nelle realtà accademiche di aerea padana attive tra gli anni '40 e '60 del secolo che si sviluppa un progetto di "mondanizzazione" di quei campi del sapere fino ad allora appannaggio delle aule universitarie e della lingua latina.[46] Prima fra queste l'Accademia degli Infiammati, fondata a Padova nel 1540, di cui Sperone Speroni viene eletto principe l'anno successivo. Il programma culturale degli Infiammati ruotava attorno a due punti cardine: l'apertura alla lingua volgare delle sfere del sapere, con il fine di una più ampia divulgazione al di fuori del cenacolo di eruditi e studiosi universitari; la trattazione di soggetti che, soprattutto nel progetto speroniano, dovevano essere limitati al

[45] Cfr. ancora BOLZONI L., *The Gallery of Memory*, cit., p.14.

[46] Un panorama dell'attività accademica italiana nel Cinquecento si trova in TESTA S., *Italian Academies and Their Networks, 1525-1700: From Local to Global*, Palgrave Macmillan, 2015.

campo della retorica e cioè a quei temi che si fondavano sulla persuasione piuttosto che sulla dimostrazione, consentendo dunque una pratica "festiva", non filosoficamente impegnata degli studi accademici.[47]

I primi giorni del principato di Sperone sono rimasti ritratti nei *Ragionamenti della lingua toscana* di Bernardino Tomitano. La scelta formale del trattato di Tomitano diverge sostanzialmente dall'impostazione della gran parte dei dialoghi speroniani e ricade piuttosto sul modello del *De orator* ciceroniano: i *Ragionamenti* si presentano infatti come un dialogo diegetico con più interlocutori che procede, almeno inizialmente, in modo libero e indisciplinato per poi confluire in una più ordinata discussione.[48] Si narra che il giorno dopo l'elezione di Speroni alcuni gentiluomini si fossero ritrovati in casa dello stesso con il fine di «dar occasione di ragionare più chetamente et con maggior ordine d'intorno a quelle cose, che per la brevità del giorno precedente, e per il tumulto delle brigate non s'era potuto fare».[49] Nonostante la minuziosa descrizione delle circostanze che precedono il momento dell'inizio della conversazione, i *Ragionamenti* non dipingono lo spazio e il tempo dell'accademia in modo da fornirne un modello ideale, ma si vedono piuttosto messe in atto, alla maniera degli «antichi filosofanti»,

[47] Diversa e più radicale era invece la posizione di Alessandro Piccolomini e di Benedetto Varchi, per le quali cfr. MIKKELI H., *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 BLACKWELL C., KUSUKAWA S., Routledge, New York, 2016, (ed. or. 1999): «Compared with the more conventionally humanistic programma of Speroni, the one Piccolomini and Varchi shared was far more radical. Abovee all, it encouraged the dissemination of scientific knowledge even to the uneducated groups of society at a time when the justificaiton for such proframme was not self-evident. Moreover, the comparison between the two programmes can perhaps shed new light on the the complicated relationshop between humanism and science at the beginning of the sixteenth century which has recently received increasing attention».

[48] TOMITANO BERNARDINO*, Ragionamenti della lingua toscana, doue si parla del perfetto oratore, et poeta uolgari, dell'eccellente medico et philosopho Bernardin Tomitano, diuisi in tre libri,* Farri, Venezia, 1545: «Nel quale ragionamento furono (per quanto ciascuno potea comprendere) conosciuti di molti dotti e generosi spiriti, li quali per non raccontar ad uno ad uno, mi tacerò. Fornita la solenne et felice incoronazione, et datosi licenza a ciascheduno di partirsi, questi e molt'altri insieme ch'io dissi a ragionar si diedero chi d'una cosa e chi d'un'altra, secondo che più gaveano in destro, tuttavia delle vedute e utide cose non so che buccinando. Et furono questi cotal ragionamenti si vaghi che tutto il rimanente del di infino a sera ci venne trapassato. Dove di bellissime cose e maravigliose furono dette e ascoltate: di maniera che ne lunghezza di tempo, in ingombramento di cure, ne assalimento di pensiero per torbido e maninconioso che egli sia, hanno potuto per fin a quest'hora cancellare la dolce e fresca rimembranza nell'animo mio di cosi fatto piacere», p. 13.

[49] *Ibidem*, p. 14.

l'interdisciplinarietà, la libertà conversativa, il diletto nell'udire un «vago e dilicato ragionamento» fra dotti. Certo l'impostazione del dialogo di Tomitano, nel suo intento programmatico rispetto alla questione della lingua, non presuppone una vera e propria circolarità del ragionamento ma pone l'accento su una raffigurazione accademica della situazione insegnativa. Rispetto alla simulazione dell'oralità diretta e naturale ricercata nei dialoghi speroniani qui il peso dello schema dialogico è infatti decentrato sul versante della scrittura.[50] Non per questo viene meno il rilievo dato al valore etico e civile di una conversazione immersa nella società e nella storia rispetto all'astrattezza e all'immobilità del linguaggio filosofico. Il dialogo, nel suo assetto formale e linguistico, suggerisce le competenze della vita "attiva" rispetto alla solitudine e alla chiusura di quella "contemplativa", guarda alle prassi urbane delle piazze e delle abitazioni private rispetto a quelle della corte e degli studi. Per questo nel testo abbondano i nomi di personaggi-partecipanti, che tuttavia con le parole di Giancarlo Mazzacurati si possono descrivere come un

> […] coro di voci indistinte che non solo fornisce una sorta di sintesi o media delle posizioni culturali ch'erano accreditate dall'esterno allo spazio cortigiano, ma 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. Essi segnano insomma […] il viaggio di una cultura di palazzo/castello, fortemente selezionata e fatta da «grandi» intellettuali, ad una cultura di dimore cittadine e di sedi diplomatiche, da transiti radi e prestigiosi a peregrinazioni massicce, da cerchie di pubblico rarefatte a spazi urbani e provinciali affollati, dai grandi ruoli alla frantumazione dei servigi minori.[51]

Dare dignità al discorso retorico e volgare come strumento conoscitivo per tutto ciò che può essere compreso nella «umana conversazione» diventa allora funzione primaria delle raffigurazioni dialogiche, in forma drammatica o narrativa, realizzate dagli intellettuali attivi durante gli anni del "dopoguerra". Un programma che si ritrova espresso *in nuce* già nel *Dialogo della eloquenza* di un altro intellettuale di spicco dell'ambiente padovano, Daniele Barbaro, redatto probabilmente alla fine degli anni Trenta ma stampato nel '57. Nella disputa tra

[50] Cfr. GIRARDI M.T., *Il sapere e le lettere in Bernardino Tomitano*, Vita e Pensiero, Milano, 1995: «La *forma mentis* sistematica del docente universitario, la formazione letteraria bembiana e l'intento normativo del suo dialogo-trattato fanno sì che egli ponga la sua riflessione retorica e poetica, fin dalla prima redazione, nella prospettiva della lingua scritta», pp. 93-94.

[51] MAZZACURATI G., *Il rinascimento dei moderni,* cit., pp. 214-215.

arte, natura e un'anima si ritrae la tipica immagine, umanisticamente risibile, del filosofo solitario assorto in sottili meditazioni ma incapace di comunicarle altrui per l'oscurità del linguaggio con cui vengono tradotte:

> Arte: Donde procede cotesta loro cosi sottile ignoranza? Forse cosi eleggono pensando di esser avuti per dotti et intelligenti parlando in cotal guisa? Ma questa e una grossezza infinita, perche non e piacere che s'agguagli a quello che prende l'ascoltatore quando impara et intende cio che vien detto. Sai tu dunque la cagione di cosi fatto errore?
>
> Natura: Forse e perché non avendo essi alcuna esperienza della conversazione cittadinesca, fanno quel giudicio di molti che son soliti far d'alcuni pochi, coi lor compagni, coi quali tutto '1 giorno con varie disputazioni argomentando trapassano, ne mai son risoluti.

È quindi sulla traiettoria lunga della codificazione del *sermo faceto* pontaniano fino a quello "civile" di Stefano Guazzo che si inserisce la conversazione "cittadinesca" cui fa riferimento Daniele Barbaro, intendendo il dialogo nella sua dimensione primaria di pratica sociale prima che di forma retoricamente stilizzata, di insegnamento piacevole e aperto alla possibilità dubbio, alla varietà delle fruizioni non specialistiche.[52] Sul diverso grado di divulgazione del sapere si confronteranno ancora vent'anni dopo le due visioni di Speroni e Piccolomini a proposito delle rispettive esperienze dialogiche, ma già tra i cenacoli patavini e l'attività tipografica veneziana di personaggi come Francesco Marcolini e Gabriele Giolito si andava creando uno spazio favorevole alla promozione di un'autonomia della retorica che rappresentasse «la défence d'un ordre proprement humain, distinct de l'ordre théologique, et où l'éloquence, héritère de l'éloquence latine, est à la fois instrument et symbole d'harmonie politique».[53]

Se Bembo e Castiglione avevano tentato di tenere salda l'umanistica unione tra *res* e *verba*, tra logica e retorica, il razionalismo della generazione successiva

---

[52] Cfr. VIANELLO V., *Il letterato, l'accademia, il libro. Contributi sulla cultura veneta del* Cinquecento, Antenore, Padova, 1988, p. 14: «Il rifiuto del modello aristotelico muove da tali presupposti: lo Stagirita mira semplicemente al sapere, all'insegnamento, senza preoccuparsi dei moduli espressivi, servendosi di uno stile aspro e severo, ignaro di una decorosa partitura retorica: sforzo ammirabile e comprensibile filosoficamente, non artisticamente, dimensione postulante, accanto al *docere*, il *delectare*. Ed il diletto domanda la varietà e la molteplicità, talvolta spinta fino alla diatriba, dei personaggi e dei ragionamenti. Ma non è questo l'unico cammino differente; mutate sono anche le finalità e la fruizione del genere dialogico».

[53] FUMAROLI M., *L'Âge de l'éloquence. Rhétorique et* res literaria *de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Droz, Genève, 1980, p. 118.

sancisce invece un'insanabile separazione tra le due dimensioni: recuperare la retorica nei procedimenti dialettici voleva dire disinvestirla dal raggiungimento di verità filosofico-teologiche ma permetterle comunque di acquisire un peculiare statuto veritativo all'interno del dominio autonomo e regolamentato della parola.[54] Nelle opere dialogiche dei decenni centrali del Cinquecento la dimensione della moltitudine, 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;[55] 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.

[54] Questa transizione è efficacemente sintetizzata nell'introduzione al volume di JOSSA S., *Rappresentazione e scrittura. La crisi delle forme poetiche rinascimentali*, (1540-1560), Vivarium, Napoli, 1996, che distingue tra un umanesimo «fondato sull'identità tra *res* e *verba*» e due fasi successive: la prima fra gli anni Quaranta e Sessanta caratterizzata da «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», pp. 14-15.

[55] Cfr. FONTANA A., FOURNEL J.L., *Piazza, Corte, Salotto, Caffè*, in *Letteratura italiana*, cit., vol. V: *Le questioni*, 1986, pp. 635-686.

Capitolo 4. Conflitti di verità: oralità e scrittura, forma e ideologia

4.1 Morfologie dialogiche e strategie retoriche

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 fuora, per segno di caminare. Dubbio è una ambiguità dell'animo intorno al sapere, e per conseguenza ancora del corpo intorno all'operare. Si dipinge giovane, perché l'uomo in questa età, per non esser habituato ancora bene nella pura, e semplice verità ogni cosa facilmente rivoca 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 havere ancora saputa 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 fuora.[1]

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

[1] RIPA C., *Iconologia, overo descrittione dell'imagini universali cavate dall'antichità et da altri luoghi da Cesare Ripa Perugino,* Gigliotti, Roma, 1593. Traggo la definizione dal *database* dell'opera consultabile al sito https://www.asim.it/iconologia/ICONOLOGIAlist.asp. L'*Iconologia* è stata recentemente pubblicata per le cure di MAFFEI S. e PROCACCIOLI P., Einaudi, Torino, 2012.

argomentazioni come possibile risposta a questioni appartenenti al campo della dialettica.

Varrà la pena soffermarsi sulla funzione del dispositivo della cornice, che era stato sfruttato fondamentalmente, nei dialoghi primo-Cinquecenteschi, come «luogo liminale» che consentiva «l'illusorio passaggio dalla silenziosa pagina scritta al risonante mondo orale della corte».[2] 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.[3]

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.[4] Si tratta di un processo di 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…); per lui è in gioco la memoria e non più l'immaginazione, tutto deve essergli esplicitato, la

[2] ALFANO G., *Nelle maglie della voce*, cit., p. 140.

[3] PIGNATTI F., *Aspetti e tecniche della rappresentazione nel dialogo cinquecentesco*, cit., 132.

[4] *Ibidem.*

verosimiglianza diventa cruciale; non sono più possibili integrazioni visive e cinetiche, si perde la contemporaneità dell'esperienza temporale fra scena e vita.[5]

Dopo la premessa metodologica e storica con cui si è aperta la seconda parte di questo lavoro, ci si propone ora un attraversamento più "ravvicinato" di alcuni testi dialogici prodotti tra gli anni '40 e '60 del Cinquecento, riservando un'attenzione particolare ai rapporti tra le diverse morfologie dialogiche e le strategie retoriche utilizzate per simulare, tramite l'oralità fittizia del dialogo, la presenza di una prospettiva molteplice che fa del dubbio e del pluralismo ragionativo il suo carattere preminente. Tali fenomeni vanno osservati sotto il primato di una verisimiglianza 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 figure 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".

Nel processo di affermazione del modo mimetico su quello diegetico, la gamma di possibilità formali disponibili diviene estremamente vasta, dando luogo a casi di contaminazioni complesse come *I marmi* e *Gli inferni* di Anton Francesco Doni o il *Dialogo dei giuochi* di Girolamo Bargagli, solo per citarne alcuni. Di tale peculiarità di una parte della dialogistica cinquecentesca si dirà quindi nei prossimi paragrafi, constatando ancora una volta che la varietà morfologica tipica della produzione volgare della prima metà del secolo non impedisce la coesistenza di moduli questionativi strutturalmente più rigidi, legati alla *methodus* universitaria, dove egualmente gli elementi della varietà e della ricerca per mezzo del dubbio cooperano a rompere l'assetto disputativo tradizionale.

[5] PIERI M., *Narrare, cantare, recitare. Appunti sullo spettatore cinquecentesco*, in *"Por tal variedad tiene belleza". Omaggio a Maria Grazia Profeti*, a cura di GALLO A., VAIOPOULOS K., Alinea Editrice, Firenze, 2012, pp. 115-126: 123.

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.[6] 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, infatti, ad eccezione del primo tutti si svolgono tra un uomo che ricopre il ruolo di maestro e una donna che pone le domande. 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 allievo, 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 dialogo, ovvero l'esistenza di Dio.[7] Il ruolo centrale attribuito al dibattitto d'apertura è tra l'altro segnalato da alcune battute che Contile dedica alla modalità dialettica che informa i *Banchetti*, ossia al dubbio come mezzo conoscitivo e all'elocuzione come strumento:

> 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 contradittione fattami siate più tosto

[6] CONTILE L., *Dialogi spirituali diuisi in banchetti di Luca Contile*, Cartolari, Roma, 1543. Del libro esistono rare copie, traggo le citazioni dalle porzioni di testo riportate nel saggio di ASSO C., *Appunti per i* Dialogi spirituali*,* in *Luca Contile da Cetona all'Europa: atti del seminario di studi*, (Cetona 20-21 ottobre 2007), a cura di GIGLIUCCI R.*,* Vecchiarelli, Roma, 2009, pp. 123-239. Sui *Dialogi* cfr. anche QUONDAM A., *Il naso di Laura. Lingua e poesia nella tradizione del Classicismo*, Panini, Modena, 1991, p. 276.

[7] ASSO C., cit., p. 183.

openionato che dubioso.
SCI. A che v'accorgete?
COR. Al efficacia del dire.[8]

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», secondo un utilizzo eversivo del testo dialogico che sarà preminente nell'era della Controriforma.[9] 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".

Già 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 nella dedicatoria dell'opera 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. Consciosia 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

[8] CONTILE L., cit., c. 27v.
[9] *Ivi*, c. 3 r. e v., lettera dedicatoria alla marchesa Lodovica Trivulzio Pallavicino.

raccomandavo all'industria della penna […] nulla colpa è la mia, se io come trombetta paleso la sententia altrui.[10]

L'autore, che si serve della topica *reportatio*, dichiara di ripetere "come trombetta" la sentenza di altri, secondo una deresponsabilizzazione autoriale che sarà ribadita ancora in sede apologetica da Speroni parlando della "messa in silenzio" della voce dell'autore, in funzione all'emergere della pluralità di voci e stili ad esse connesse.[11] Altro testo interessante tanto per la modalità diegetica in cui si presenta quanto per i contenuti di argomento tecnico-scientifico che propone è il *Dialogo de la sphera* di Giacomo Gabriele, del 1545.[12] Questo tipo di trattazione, seppur discendente da un filone quattrocentesco di utilizzo giocoso delle tematiche scientifiche, accumula una presenza massiccia nella dialogistica volgare di argomento specialistico e rappresenta, com'è stato osservato, la sopravvivenza della correlazione tra pensiero filosofico ed ermeneutica letteraria da cui scaturisce la stessa opera galileiana.[13]

Il *Dialogo de la sphera*, 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

[10] TOLOMEI C., *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, cc. 5-6, (edizione critica a cura di FRANCO-SUBRI M. R., Bulzoni, Roma, 1975**)**

[11] SPERONI S., *Apologia dei dialogi*, cit., p. 274.

[12] GABRIELE G., *Dialogo di m. Iacomo Cabriele nel quale de la sphera, et de gli orti et occasi de le stelle, minutamente si ragiona*, Farri, Giovanni & fratelli, Venezia, 1545.

[13] Cfr. GIRARDI R., *La società del dialogo*, cit., p. 273, ma sulla relazione tra forma e lingua nelle scritture di tipo scientifico cfr. ALTIERI BIAGI M. L., *Fra lingua scientifica e lingua letteraria*, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, Pisa, 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 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.

che avevano portato il piccolo circolo a riunirsi nella villa sui colli, si narra quindi 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 a predominare è la voce "monologica" di un maestro, ovvero Trifone Gabriele.[14] 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».[15] 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.

I dialoghi prodotti in questo periodo risentono particolarmente 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. L'utilizzo di una prosa in forma di dialogo permette dunque di fratturare la linearità del discorso di tipo aristotelico, non solo come effetto letterario della rappresentazione della varietà del parlato ma anche in quanto traduzione retorica di un piano più propriamente epistemico. Contrariamente all'inno sull'eternità della scrittura celebrato da Tasso nel dialogo delle *Conclusioni amorose*, l'esordio di un testo come il *Raverta* di Betussi mette in scena proprio tale insufficienza

[14] GIRARDI R., *La società del dialogo*, cit., pp. 280 e sgg.
[15] *Ivi*, p. 292.

dell'oggetto-libro dinanzi alla necessità di un sapere costruito tramite la conversazione:

> RAVERTA: […] duolmi d'avere 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.[16]

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 retorico che riesce in questo modo 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».[17] 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 tra gli anni '40 e '60 del Cinquecento. Non sarebbero quindi solo le modalità ingressive a definire gli assetti imitativi e dialettici della conversazione: il lettore del dialogo cinquecentesco veniva guidato alla decifrazione del testo tramite una serie di *escamotages* retorici, spesso disseminati tra le "soglie" dell'opera, funzionali a fornire un effetto di realtà alla conversazione. Di alcune di queste strategie si darà conto nelle prossime pagine, frutto di una schedatura dei modi e dei personaggi delle prime edizioni di dialoghi pubblicate in tale segmento cronologico.[18]

[16] BETUSSI G., *Il Raverta*, in *Trattati d'amore del Cinquecento*, cit., p. 4.
[17] ALFANO G., *Nelle maglie della voce*, cit., p. 97.
[18] Cfr. *infra*, *Appendice*, pp. 249 e sgg.

4.2 Effetti di rifrazione: prove di verosimiglianza e metadialogismi in alcuni dialoghi del medio Cinquecento

Si è più volte fatto cenno a come alcuni dialoghi cardine per la stabilizzazione del genere durante il Cinquecento, si pensi ancora alla prima produzione speroniana, mirassero a fornire un ritratto 'dal vivo' del mondo che in essi si raffigura, rendendo "opaca" la frontiera tra rappresentato e rappresentazione e costituendosi come un duplicato della realtà.[19] Si può altresì parlare, ricorrendo a una definizione lotmaniana usata da Enrico Testa per l'oralità riprodotta nelle novelle italiane rinascimentali, di "simulazione" della realtà, intendendo con questo l'insieme delle strategie retoriche sfruttate per garantire verisimiglianza pragmatica all'oralità trascritta nei dialoghi.[20] Tali strategie, che qui abbiamo definito metadialogismi, rompono la barriera della finzione per trasportare all'interno del testo degli elementi di realismo.[21] Questi si manifestano in modo particolare nei dialoghi che, sprovvisti di una cornice cronotopica, devono giustificare e collocare su un piano prospettico la trascrizione di ragionamenti avvenuti in una dimensione strettamente privata.[22] La messa in prospettiva dell'oralità dialogica stabilisce

[19] Sul concetto di opacità cfr. MARIN L., *Opacità della pittura. Sulla rappresentazione nel Quattrocento*, La Casa Usher, Firenze, 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*, a cura di CORRAIN L., Maltemi, Roma, 2001: «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 "ripresentazione" 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», pp. 122-123.

[20] Cfr. LOTMAN J. M., *La struttura del testo poetico*, a cura di BAZZARELLI E., Mursia, Milano, 1990, (1972), 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 E., *Simulazione di parlato: fenomeni dell'oralità nelle novelle del Quattro-Cinquecento*, Accademia della Crusca, 1991.

21 Di «métadialogité» parla Franco Pignatti, soprattutto in merito ai dialoghi tassiani, nel saggio *Dialogisme, dialogicité, dialogue: le dialogue en Italie entre Quattrocento et Cinquecento*, cit., p. 17.

[22] Cfr. LAVOCAT F., *Fatto e finzione: per una frontiera*, Del Vecchio, Roma, 2020 (Seuil, Paris, 2016); CAVILLAC C., *Vraisemblance pragmatique et autorité fictionnelle*, in «Poétique», no. 101 (février), 1995, pp. 23-46, in cui viene definito il «protocollo pragmatico» necessario a garantire la verisimiglianza del testo, e DEREMETZ A., «*Tradition, vraisemblance et autorité fictionnelle*», Dictynna, 1, 2004. Fondamentali, sul tema, restano le osservazioni di GENETTE G.,

dunque un'equivalenza tra il mondo esterno, reale, e quello interno e finzionale del testo, costruendo un'immagine del mondo che da un lato viene livellata sul piano bidimensionale della pagina stampata e della scrittura, dall'altro viene restituita come modello di una pratica sociale.[23]

Limitarsi a una distinzione modale tra diegesi e mimesi appare allora una prospettiva, lo ricorda ancora Enrico Testa citando Genette, più che mai "zoppicante", nella misura in cui il problema posto dalla forma-dialogo più che una questione logica sul modo della rappresentazione necessita di una visione che lasci «aperto lo spazio di oscillazione tra mondo intra-testuale e mondo extra-testuale» e ne riconosca «la reciproca influenza, per giungere a proporre, finalmente, una definizione propriamente storica del concetto di genere […]».[24] Il lettore del dialogo, specie se drammatico, si trova 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 e al contempo si collocano all'interno della stessa dimensione finzionale, secondo il medesimo meccanismo illusionistico delle nature morte di Aertsen descritte da

---

Figure III. Discorso del racconto, Einaudi, Torino, 1984 (1972), 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 […]».

[23] Su questi problemi, su cui si avrà occasione di tornare ancora nei capitoli seguenti, cfr. anche ALFANO G., *Dioniso e Tiziano: la rappresentazione dei simili nel Cinquecento tra* decorum *e sistema dei generi*, Bulzoni, Roma, 2001, 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 cornice 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.

[24] *Ivi,* p. 119. Cfr. anche GENETTE G., *Figure IV*. *Nuovo discorso del racconto*, Einaudi, Torino, 1987, p. 34: «Un racconto, come qualsiasi atto verbale, può solo informare, cioè trasmettere significati. Il racconto non «rappresenta» una storia (reale o fittizia), ma la racconta, cioè la significa per mezzo del linguaggio - eccezion fatta per gli elementi già verbali della storia stessa (dialoghi, monologhi), che una volta di più non imita, in questo caso non certo perché non può farlo, bensì semplicemente perché non ne ha bisogno, dato che può riprodurli direttamente, o più esattamente trascriverli. Nel racconto non c'è posto per l'imitazione, dato che esso sta sempre al di qua (racconto propriamente detto) o al di là (dialogo). La coppia *diégesis*/*mímesis* è quindi zoppicante, a meno che non vogliamo, come faceva Platone, leggere *mímesis* come equivalente di dialogo, col senso non d'imitazione ma di trascrizione, o - è il termine più neutro e dunque, in questo caso, più giusto - di citazione».

Victor Stoichita nel saggio *L'invenzione del quadro*, in bilico «sur le seuil infranchissable qui sépare fiction et réalité».[25] 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 e sulla sostanza imitativa dei personaggi convocati a ragionare. Di questo si tratterà in modo più dettagliato nel prossimo paragrafo e nei prossimi capitoli del presente lavoro, limitando le pagine che seguono alla segnalazione di alcune note e meno note strategie di rifrazione del reale sul piano della scrittura dialogica.

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 Bottaio* di Giovan Battista Gelli, del 1546, in cui viene messa in scena la conversazione tra Giusto Bottaio 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 venutimi alle mani […] ho deliberato di farne parte a tutti voi.[26]

La trascrizione viene dunque effettuata da ser Bindo Notaio che origlia il segreto ragionamento 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

[25] Cfr. STOICHITA V. I., *L'Instauration du tableau: Métapeinture à l'aube des temps modernes. Seconde édition revue et corrigée*, Droz, Genève, 1999, pp. 20 e sgg. Su questi temi rimando ancora ad ALFANO G., *Nelle maglie della voce*, cit., e PIGNATTI F., *Aspetti e tecniche della rappresentazione nel dialogo cinquecentesco*, cit.

[26] GIOVAN BATTISTA GELLI, *Capricci del Gello,* in *Opere*, a cura di Delmo Maestri, Utet, Torino, 1986, pp. 130-131.

godono, si è detto, di grande fortuna nei testi dialogici cinquecenteschi, soprattutto a partire dalla linea genealogica che va dal *Decameron* al *Cortigiano*.

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 ma redatto probabilmente durante gli anni '50.[27] 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 rimaso da me lontano per ristorarsi da una lunga infirmità, percioché 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 solevano ridursi a ragionare. Onde questo giovane, ch'è mediocremente 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.[28]

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 spaziotemporale, 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 stessa rappresentazione, ma, nel caso 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

---

[27] BRUNORO ZAMPESCHI, *L'innamorato. Dialogo del s. Brunoro Zampeschi, signor di Florimpopoli,* Bologna, 1565. Cfr. MANUCCI G., *Il rapporto con i modelli nel dialogo* L'innamorato *di Brunoro Zampeschi*, in «Forlimpopoli. Documenti e Studi», Vol. 13, pp. 39-48; sulla figura di Zampeschi cfr. GALASSI N., *Brunoro II cavaliere e letterato del '500*, in «Forum Popili», n. 1, 1961, pp. 90-95.

[28] BRUNORO ZAMPESCHI, *L'innamorato*, cit., pp. 1-2.

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 tramite la scrittura. 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 di lor riferito, l'ho qui nella maniera che vedrete trascritto […].[29]

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.[30]

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

---

[29] AMMIRATO SCIPIONE, *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, 1562, p. 4.

[30] *Ivi,* p. 23. Il brano è citato da PIGNATTI F. in *Aspetti e tecniche della rappresentazione nel dialogo cinquecentesco*, cit., p. 133.

Come si è visto in precedenza con l'esempio del *Raverta* di Betussi, sono anche altri i segnali che tratteggiano in sinopia la consistenza scenica e la verisimiglianza del testo mimetico. Un caso simile a quest'ultimo è il *Dialogo della istitution 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. [31] 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 infatti che i due interlocutori 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: percioché 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 peraventura d'udire.[32]

Le due giornate successive si svolgeranno invece all'aperto, prima nel giardino e poi più precisamente sotto l'albero di lauro, è tuttavia notevole come all'inizio del testo con il rapido cenno alla finestra e alla sua veduta si crei nel dialogo un senso di profondità 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 interessa sottolineare è che il colloquio tra i due interlocutori prende avvio con Dorothea che manifesta l'intenzione di proporre dei ragionamenti a Flaminio ma indugia vedendolo intento nella lettura di un libro e decide allora di chiedere quale ne sia il soggetto. Qui, appunto come nel Raverta, il libro diventa oggetto meta-dialogico, in quanto il soggetto 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

[31] DOLCE LUDOVICO, *Dialogo di m. Lodouico Dolce della institution delle donne, secondo li tre stati, che cadono nella vita humana,* Giolito, Venezia, 1545. (Ed crit. a cura di Helena SANSON, Modern Humanities Research Association, Cambridge, 2015).

[32] *Ivi,* p. 7.

conoscenza della lingua sottolineando così la valenza simbolica della conversazione come strumento di divulgazione:

> FLA: Riputate adunque, che parlando io, parli questo libro. DOR: Anzi io istimerò che questo libro sia mutolo, e che in sua vece ragioniate voi: sì come quello che se pure esso parlasse, solo (rispetto a me) intendete il suo linguaggio.[33]

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 l'oggetto-libro a stampa su cui si legge il ragionamento, animando di linguaggio ciò che altrimenti non potrebbe prendere parola.[34]

Il lettore viene in questo modo posto dinanzi all'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.[35]

Sebbene la segretezza del ragionamento sia richiesta dalla materia trattata, è vero che rimarcare il carattere intimo e privato del dialogo è anche sintomo di un distanziamento dai modi della commedia, la quale, come si sottolinea in un passo già ricordato del commento alla *Poetica* firmato da Vincenzo Maggi e Bartolomeo Lombardi (1550) si distinguerebbe dal dialogo proprio su questo punto,

---

[33] *Ibidem.*

[34] 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.

[35] GOTTIFREDI BARTOLOMEO*, Specchio d'amore, dialogo di messer Bartolomeo Gottifredi*, (1547) in *Trattati d'amore del Cinquecento*, cit., pp. 249-302: 253.

essendo quest'ultimo un tipo di *sermo* svolto tra pochi e in modo privato.[36] L'elemento della porta non è quindi accessorio ma risulta funzionale a dare profondità prospettica alla scena in cui avviene la conversazione, palesandosi come unità minima della collocazione cronotopica, ma anche a situare retoricamente 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, si trova nella dedica a Cosimo de' Medici, dove si parla di «[…] un ragionamento fatto sono già più mesi, dentro le mie case […]».[37] Ancora nella lettera indirizzata a Tullia che l'editore Mutio Iustinopolitano appone in apertura per dare 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 deverebbono 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.[38]

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 *mímesis* 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.

Oltre ai singoli testi dialogici, spesso utilizzati nelle stampe come accompagnamento a scritti di altra natura, a partire dagli anni Sessanta vengono pubblicate alcune raccolte, come ad esempio quella di Ludovico Domenichi (1562),

---

[36] VINCENTII MADII brixiani et BARTHOLOMAEI LOMBARDI veronensis in *Aristotelis librum de poetica communes explanationes*, cit., p. 54.

[37] TULLIA D'ARAGONA, *Dialogo della signora Tullia d'Aragona della infinità di amore*, (1547), in *Trattati d'amore del Cinquecento*, cit., p. 246.

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

composta da otto dialoghi su temi vari,[39] e le due sillogi di Francesco Patrizi da Cherso, che pubblica a Venezia i dialoghi *Della historia* (1560) e *Della retorica* (1562), comprendenti dieci testi ciascuna.[40] Questo tipo di raccolte, formate esclusivamente da dialoghi, sono certamente innovative e testimoniano la vitalità e la stabilizzazione di una forma ormai divenuta tanto autonoma da poter fornire la base strutturale per un *corpus* costituito da singole unità non raggruppate nell'involucro di una o più cornici narrative esterne. Il caso dei dialoghi di Francesco Patrizi, la cui vicenda filosofica è vasta e complessa, è in questo senso emblematico poiché l'autore affida ai testi dialogici il progetto unitario di una riforma retorico-poetica di cui sarà opportuno notare minimamente alcuni elementi formali. [41]

In particolare i dialoghi *Della historia* presentano un'ampia gamma di soluzioni morfologiche, includendo dialoghi mimetici, diegetici e misti, con un numero di interlocutori che varia dai tre ai cinque.[42] Nella maggior parte dei casi si tratta di personaggi reali e ben identificati, appartenenti all'*entourage* dell'autore, accompagnati però anche da figure anonime come quella dello "scolare", del "giovane gentilhuomo" e del "romano", probabilmente ricalcate sul modello speroniano.[43] A prendere parte in tutti i dialoghi delle due raccolte è lo stesso Francesco Patrizi, che con ironia socratica riveste i panni dell'allievo in cerca di risposte dai suoi interlocutori, lasciando tra l'altro, nell'ultimo dei dialoghi *Della*

[39] DOMENICHI LUDOVICO, *Dialoghi di m. Lodouico Domenichi; cioè, d'amore, della uera nobiltà, de' rimedi d'amore, dell'imprese, dell'amor fraterno, della corte, della fortuna, et della stampa,* Giolito, Venezia, 1562. Eccezion fatta per il primo dialogo, che è misto e a più interlocutori, gli altri sette sono mimetici e prevedono un numero di due o tre personaggi, tutti reali tranne nel dialogo settimo in cui prendono parola l'autore e la personificazione della Fortuna.

[40] PATRIZI FRANCESCO, *Della historia diece dialoghi di m. Francesco Patritio ne' quali si ragiona di tutte le cose appartenenti all'historia, et allo scriuerla, et all'osseruarla*, Arrivabene, Venezia, 1560 e ID., *Della retorica dieci dialoghi. Ristampa anastatica dell'edizione Venezia 1562*, Conte, Lecce, 1994.

[41] La bibliografia su Patrizi è molto ampia, ma sui dialoghi cfr. almeno BOLZONI L., *L'universo dei poemi possibili. Studi su Francesco Patrizi da Cherso*, Bulzoni, Roma, 1980, sui dialoghi si veda in particolare il cap. 2, *La difficile ricerca di una scienza del linguaggio nei dialoghi della historia e della retorica*; VASOLI C., *Francesco Patrizi and the double rethoric*, in «New Literary History», Spring, 1983, Vol. 14, No. 3, pp. 539-551; ID., *Francesco Patrizi da Cherso*, Roma, Bulzoni, 1989; ID., *Francesco patrizi e il "metodo" della filosofia*, Firenze, Olschki, 1995; PULIAFITO A. L., *Phaedrus' Cicadas: Patrizi's Dialoghi and vernacular rhetoric*, in «Intellectual History Review», 29,4, 2019, pp. 619-629.

[42] I dialoghi *Della retorica* sono invece tutti mimetici.

[43] Sull'influenza dei dialoghi di Speroni cfr. VASOLI C., *Francesco Patrizi da Cherso*, cit., p. 30.

retorica intitolato l'*Avogaro*, un proprio autoritratto. Qui per via di negazione Patrizi descrive il proprio aspetto fisico e nonostante l'astrattezza situazionale che caratterizza i dialoghi sulla retorica il "doppio" dialogico dell'autore assume indirettamente anche dei tratti fisionomici in cui riconoscere la persona oltre il personaggio del giovane in via di formazione.[44]

Il dispositivo ironico con cui Patrizi si finge ignorante sui temi trattati stabilisce il carattere privato con cui si sviluppano i ragionamenti fin dal primo dei dialoghi *Della historia*, *Il Gigante*, in cui si concorda preventivamente che il colloquio non venga divulgato:

> PATR. Ma io vi vo dir hora, quello ch'io ho gran tempo dentro all'animo mio portato, temendo non altri a cui l'havessi detto, mi havesse per uomo di grossiere ingegno, e da poco riputato, e forse sono: ma io però non vorrei che ogni uno sapesse i miei difetti, e se voi mi affidate di non palesare al popolo, io ardirò di discoprirmi a voi et al Gigante, che tanto mi siete amici, e a quali io porto tanto amore e da quali io potrò essere e nell'historia e in molte altre belle cose ammaestrato. GIG. Dite pure, che per me no'l saprà persona. BIR. Ne per me, medesimamente.[45]

Del resto la retorica concepita dall'autore e messa in pratica nei dialoghi è un'arte che non si pratica negli spazi pubblici del potere e della giustizia ma soprattutto nei colloqui privati, dove, secondo una lettura di Cesare Vasoli, si eserciterebbe la vera sapienza: «this attempt opened the realm of private discourse to rethoric; the private is the realm in which one can exert "wisdom"».[46] Il personaggio Patrizi si definisce infatti, in polemica con l'aristotelismo contemporaneo, non filosofo ma retore e poeta, criticando aspramente la «maga filosofia» peripatetica che relega l'*inventio* a un utilizzo servile finalizzato solamente all'eloquenza del discorso e a una funzione pubblica e ufficiale:

> PATR. Per le quali tutte cose, conforta medesimamente voi ambidue l'animo mio, che voi siate lontani da questa maga filosofia, se caro havete, di stare con l'honoratissimo nome d'hora, nel bellissimo essercizio che voi fate, di parlare avanti alla giustizia per coloro, che per balbettamento o tardità di lingua, overo per timidità d'animo no'l sanno fare. Et essorta

---

[44] PATRIZI FRANCESCO*, Della retorica dieci dialoghi, L'Avogaro*, cit., p. 55 v.

[45] PATRIZI FRANCESCO, *Della historia diece dialoghi*, *Il Gigante,* cit., p. 2.

[46] VASOLI C., *Francesco Patrizi and the double rethoric,* cit., pp. 547-548. Sulla natura anche privata della retorica patriziana cfr. ancora l'ultimo dei dialoghi *Della retorica*, cit., p. 57 v., «AVOGARO: […] Non sarà egli in tutto, la Retorica un'arte allettante gli animi altrui co' parlari, non solo ne giudicij, e ne gli altri popolari ragionamenti, ma ne privati anchora; la medesima, e delle picciole cose e delle grandi?».

> voi messer Alfonso, di lasciarla andare, percioche pare che voi di già ne siate guasto forte. E sarebbe per lo vero cosa da piangere, ch'ella, se non altro cotesto vostro bellissimo e rarissimo intelletto vi guastasse o vi facesse perdere cotesta vostra maravigliosa e incomparabile prontezza e acutezza che in tutte le maniere de' parlari dimostrate.[47]

In quanto attuazione di tale prospettiva antifilosofica, il gioco di illusionismo tra forma e contenuto permea la struttura dei dialoghi e si evince in modo particolare dal meccanismo di inserzione dei miti usati a supporto e integrazione delle argomentazioni. Uno studio di Anna Laura Puliafito sugli inserti mitologici nei dialoghi *Della retorica* ha evidenziato che questi non vengono presentati come semplici "novelle" favolose, ma poggiano invece il loro statuto veritativo su un meccanismo retorico che presuppone, da un lato, almeno un doppio livello narrativo (il mito è quasi sempre raccontato da qualcuno, apparso in sogno come visione o trascritto su antichi codici) e dall'altro la capacità dell'uditorio di cogliere il portato di verità di quanto viene raccontato, ovvero detto «in maniera di favola» ma «peraventura vero».[48] Quello di Francesco Patrizi da Cherso rappresenta, da un lato, un tentativo di restaurazione rispetto all'ambizione umanistica di coniugare eloquenza e sapienza, tuttavia i testi dialogici delle due raccolte appaiono già schiacciati sulla dimensione tutta scrittoria della carta stampata, in cui i residui di un'oralità realmente trascorsa emergono solo tramite fugaci cenni al contesto dove si svolgono le conversazioni e contribuiscono semmai a collocarle in una dimensione altra, fittizia e artificiosa rispetto alla realtà.[49] Dall'altro infatti la retorica patriziana viene di fatto spogliata, nel rifiuto della retorica aristotelica e ciceroniana, degli strumenti logici per accedere alla verità, l'opinione diventa simbolo di errore e inesattezza. Le parole, in altri termini, non sono adatte a rispecchiare la natura delle cose:

> Se Le parole fossero tante, quante sono le cose, e fosse l'una, all'altra convenevolmente appropriata, egli non sarebbe di necessità di trasportare una parola sopra non propria cosa […] molte sono più le cose, che le parole. Là onde è l'uom

[47] PATRIZI FRANCESCO, *Della historia diece dialoghi*, *Il Birdenuccio,* cit., pp. 6-7.

[48] Cfr. PULIAFITO A. L., *Between* res *and* verba*: The use of Myth in Francesco Patrizi's* Dialoghi della retorica *(Venice, 1562)*, in «Análisis. Revista de investigación filosófica», vol. 4, n. 2, 2017, pp. 243-263: 260 e PATRIZI FRANCESCO, *Della retorica*, cit., p. 51 r.

[49] Cesare Vasoli definisce i dialoghi della retorica come «une sorte d'éloge funèbre du vieil art de la parole». Cfr. VASOLI C., *La crise de la rhétorique*, in *L'époque de la Renaissance (1400–1600)*, To. III *Maturations et mutations (1520-1560)*, a cura di KUSHNER E., John Benjamins Publishing, Amsterdam, 2000, pp. 235-246: 245.

costretto, trasportando una parola a molte cose, dileguare la forza di lei, e isperdere la verità.[50]

Le opinioni espresse in questi dialoghi trovano, tuttavia, la loro fondatezza anche grazie allo statuto dei personaggi e all'assetto dialettico della conversazione, il nesso tra parole e cose è ristabilito sottoforma di un discorso che tanto «possente a dire», per mezzo dell'elocuzione, quanto «possente a sapere», tramite la dialettica.[51]

Se il Cinquecento rappresenta per eccellenza l'epoca del dialogo e dell'uso logico dell'opinione, secondo Eva Kushner si può parlare, in modo specifico, anche di «époque du dialogue des dialogues» e cioè di una corrispondenza interna tra i personaggi storici appartenenti a uno stesso ambiente culturale messi in scena in diversi testi dialogici.[52] La studiosa si riferiva in particolare al contesto francese e al periodo degli anni '50 e '60, quando attorno alla figura di Pierre de Ronsard si costituisce quella che viene definita una *pléiade philosophique*:

la présence de personnages historiquement identifiables ou du moins assimilables à une prise de position contemporaine semble être un des critères du dialogue de la renaissance. Cette historicité peut être liée à une identification vérifiable, ou du moins à une reconstruction idéale, correspondant à des idées et des préoccupations ambiantes.[53]

Lo stesso discorso può valere a maggior ragione per il contesto italiano che, come abbiamo visto, soprattutto a partire dagli anni '30 del Cinquecento anima i dialoghi volgari con le voci più autorevoli del panorama culturale e letterario, ma anche con quelle di figure professionali più o meno comuni, in un gioco di rispondenze tra realtà e finzione che ambisce a fornire il ritratto di una società e di un tipo di conoscenza diverso da quello fornito dal sistema aristotelico e dall'istruzione universitaria. Questa «adhésion au réel» che caratterizza i dialoghi dei decenni centrali del Cinquecento, riprendendo ancora le parole della studiosa canadese, passa quindi anche per il rapporto tra il personaggio rappresentato e

[50] PATRIZI FRANCESCO, *Della retorica*, cit., 28 r.

[51] *Ivi*, p. 61 v.

[52] KUSHNER E., *Le Dialogue à la Renaissance*. *Histoire et Poétique,* Droz, Genève, 2004, p. 9.

[53] *Ivi*, p. 47. Della stessa autrice cfr. anche *Le Dialogue en France au XVIe siècle: quelques critères génologiques*, in «Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de Littérature Comparée», 2/5, 1978, pp. 141-153.

l'opinione da questi sostenuta, oltre che dalla simulazione dell'oralità descritta nelle pagine precedenti. Non si può non ricordare, a questo proposito, la già citata lettera del giugno 1543 che Pietro Aretino manda a Speroni per elogiarne il *Dialogo d'amore*. Nella missiva si viene a conoscenza di una lettura ad alta voce del dialogo tenuta presso l'abitazione di Aretino da parte di Niccolò Grazia, uno dei protagonisti dello stesso testo. È facile allora immaginare l'effetto di vertigine degli ascoltatori che si trovavano davanti alla doppia figura del Grazia reale e del Grazia personaggio speroniano, sottolineato anche dal gioco di parole onomastico utilizzato nella lettera aretiniana in cui si legge che «[…] il Grazia con la graziosa maniera ha recitato in casa mia graziosissimamente il vostro dialogo […]».[54] La rappresentazione di personaggi realistici e contemporanei, soprattutto nella dialogistica di argomento amoroso che aveva incontrato il terreno fertile dell'editoria veneziana, prendeva così il sopravvento sull'utilizzo di nomi grecizzanti e di personaggi stereotipati. Si pensi ai protagonisti del *Raverta* di Betussi, del dialogo di Tullia d'Aragona o dello *Specchio d'amore* di Gottifredi. Gli elementi di realismo relativi alle *personae* messe in scena non risiedono tra l'altro solo nella scelta dei personaggi ma anche nella presenza riferimenti secondari, come accade ad esempio nel dialogo comico *La Raffaella* di Piccolomini in cui tra le fila del ragionamento emergono numerosi nomi di donne strettamente contemporanee e appartenenti all'ambiente senese.[55]

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

[54] PIETRO ARETINO, *Lettere. Il primo e il secondo libro,* ed. a cura di Francesco Flora, Mondadori, Milano, 1960, p. 163, lettera a messer Sperone, 6 Giugno 1537.

[55] FAVARO M., *Seguendo il vessillo d'amore. Scelte onomastiche nella trattatistica amorosa del Cinquecento,* in «Il Nome nel testo», XIV, 2012, pp. 183-190: 188, sottolinea l'effetto di realtà dato dalla presenza di nomi e toponimi nel testo di Piccolomini:«[…] madonna Lorenza, la Bianchetta, monna Brigida, madonna Giachetta, madonna Fioretta e la Roffina, madonna Loretta, la Mascarina, la Bambagiuola, madonna Andrea, madonna Artusa, «la moglie di messer Uliveri», "la moglie di messer Donati", "la moglie d'uno che è adesso de' Signori", "la mia cugina", "la tua vicina", "la tua comare", "la tua pigionale qui di sotto"; troviamo anche un allusivo "la nipote di quel cavaliere … Voi m'intendete"».

uno stile consono al suo *status*, che deve realizzare una «misurata proportione tra il favellare e lo 'ntendere».[56] Si potrebbe infatti 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».[57] 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 sovrapposizione tra «*modo della rappresentazione*» e «*modo della identificazione*», nella ricerca di un registro mezzano che permettesse di dare voce a un ceto intellettuale collocabile, anch'esso, sul piano della medietà.[58] 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.

La particolarità dei dialoghi prodotti nei decenni centrali del Cinquecento non risiede infatti solo nella storicità dei personaggi, affermatasi nella prassi già con il successo del *Cortegiano*, ma anche nella rappresentazione di persone appartenenti alla sfera della quotidianità, caratterizzate da un sapere tratto dall'esperienza. Pensiamo ancora al 'bottaio' del dialogo di Giovan Battista Gelli che oltre alla denotazione professionale è definito proprio nell'indeterminatezza dell'identità, salvo il dato anagrafico che ne sottolinea appunto l'esperienza: egli è infatti «*un certo* Giusto Bottaio da san Pier maggiore, che morì circa due anni sono» il quale «se bene non haveva lettere, era di tanta esperientia per essere molto vecchio, che aveva assai ragionevole giuditio».[59] Quello al sapere empirico, alternativo a quello dottrinario e astratto, è un riferimento tipico dei testi in cui si intende distaccarsi da un discorso filosofico e da un'esposizione sistematica. In Gelli si ritrova anche nel dialogo *Della Circe*, in cui l'ostrica, accusata da Ulisse di parlare come «il primo logico d'Atene», risponde di non sapere «cosa che sia logica» e di favellare «in quel modo che mi ha insegnato la Natura».[60]

Personaggi comuni, esperienza pratica e favella naturale sono elementi centrali nella strutturazione delle forme-dialogo mediocinquecentesche, perché

---

[56] SPERONI S., *Apologia dei dialogi*, cit., Vol. 1, p. 339.

[57] BACHTIN M., *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino, 2001, (1979), p. 108.

[58] ALFANO G., *Dioniso e Tiziano*, cit., p. 18; sul processo di *self-fashioning* rinascimentale cfr. GREENBLATT, S., *Renaissance self-fashioning: from More to Shakespeare*. University of Chicago Press, 2012, (1980).

[59] GIOVAN BATTISTA GELLI, *Capricci del Gello,* cit., p. 130, corsivo mio.

[60] ID., *La Circe, Dialogo primo*, in *Opere*, cit., p. 301.

convocano le problematiche legate al *decorum* delle *personae* messe in scena e al'oggetto stesso dell'imitazione dialogica, cioè la rappresentazione dell'opinione, che saranno al centro del dibattito aristotelico sul genere. I tre elementi appena citati sembrano caratterizzare in particolar modo i dialoghi di argomento tecnico-specialistico, che accanto alla trattatistica amorosa popolano in gran numero le fila della trattatistica cinquecentesca. I *Dialogi maritimi* di Giovanni Jacopo Bottazzo, tra i fondatori dell'Accademia degli Argonauti, ne sono un esempio. Il dialogo si svolge durante una pausa dalla navigazione fra tre interlocutori i cui nomi rimandano a personaggi della mitologia greca e dell'*Eneide*. Il ruolo di *magister* è attribuito a Peloro, semplice «nocchiero» caratterizzato dall'«esperienza e la poca dottrina».[61] Si tratta, chiaramente, di un *topos modestiae* ironico, infatti Peloro continua poi con un lungo discorso ricco di immagini e riferimenti appartenenti alla mitologia classica. La linea didattica seguita dal ragionamento, nonostante l'intento prescrittivo del dialogo, sembra però quella annunciata in apertura del testo:

> TEL. In vero, il navigare porta pericolo a ciascheduno, ma a coloro via più, che non hanno la cognition delle stelle, d'e venti, et di tutti i luoghi. CLOAN. Dunque, se noi vorremo compiere il seguente viaggio, ne sarà di bisogno essere Astrologi, Philosophi, et Geographi. TEL. Così è. Ma non forse a quella guisa che voi divisate. CLO: Dunque in che modo? TEL: che se n'habbi tanta notizia, che basti potersene servire a luogo et a tempo.[62]

Non ci si aspetta dunque un'esposizione sistematica del sapere nautico quanto piuttosto il dispiego delle nozioni sufficienti alla pratica della navigazione. Tra le virtù necessarie per quest'ultima Peloro indica fin da subito prudenza e saggezza, le quali non si acquistano «senza maestro o senza esperienza di molte faccende».[63] Pratica ed esperienza restano quindi le priorità del dialogo di Bottazzo anche nella dialettica tra maestro e allievi, come ribadito nel corso del secondo dialogo a più voci in cui il personaggio di Amycla, che viene incaricato di tenere il ragionamento, si presenta in questo modo:

---

[61] GIOVANNI JACOPO BOTTAZZO, *Dialogi maritimi di m. Gioan Iacopo Bottazzo. Et alcune rime maritime di m. Nicolo Franco, et d'altri diuersi spiriti, dell'Accademia de gli* Argonauti, Mantova, 1547, p. 5.

[62] *Ivi*, p. 3.

[63] *Ibidem.*

> Perché piacesse a Iddio che l'esperienza (che che si sia) la quale i lunghi anni m'han data, io potessi tutta in duono offerire, ch'io la vi darei in un punto: sì fui sempre bramoso, a coloro che bramano di sapere, mostrare s'egli è di bisogno il coro che ho nel petto, non che la poca dottrina che ho ne l'ingegno.[64]

Ora, i *Dialogi maritimi* si innestano all'interno di un filone "piscatorio" ben definito, come mostra l'antologia di rime a tema marittimo posta in apertura della stampa, spiegando la scelta di legare i nomi dei personaggi ai protagonisti e ai luoghi di alcune vicende marittime della mitologia. Più calzante ai fini del nostro discorso sarà l'esempio dei *Due dialoghi di m. Iacomo de' Lanteri da Paratico, bresciano; ne i quali s'introduce messer Girolamo Catanio nouarese, & messer Francesco Treuisi ingegnero veronese, con un giouene bresciano, a ragionare del modo di disegnare le piante delle fortezze secondo Euclide*, pubblicati a Venezia nel 1557. Ad animare le fila del ragionamento sono qui tre personaggi storici presentati fin dal frontespizio dell'opera con una sorta di carta d'identità che ne indica nome, provenienza e mestiere: Girolamo Catanio (Cattaneo/Cataneo), architetto novarese e autore di diversi trattati bellici e ingegneristici, Francesco Trevisi ingegnere di Verona e un più anonimo giovane da Brescia, identificato nel dialogo solo tramite il nome Giulio. Le persone messe in scena sono dunque legate a una ristretta cerchia di specialisti di ingegneria e architettura di area lombardoveneta, caratterizzati appunto dalla loro posizione sociale e geografica. Solo il "giovane bresciano", che nel dialogo svolge la funzione dell'allievo animato dalla curiosità nella richiesta di spiegazioni, mantiene il ruolo tipico del dialogo didattico. Sebbene l'argomento sia strettamente tecnico, il ragionamento si apre su un'atmosfera dilettevole, segnalata dalla possibilità di intermezzare il discorso con motti e battute e con il riferimento al *Decameron* da parte del personaggio di Francesco Trevisi, che si augura di non essere «come Ser Ciappelletto, o per dir meglio mutolo, come Masetto da Lamporechio».[65] Per rendere appunto meno noioso il ragionamento, il personaggio Girolamo inizia la discussione riportando in modo narrativo un altro dialogo occorso tredici anni prima, nel 1542, tra lui e tre conti della corte di Arco. Questa parentesi narrativa movimenta il dialogo mimetico principale che a discapito dell'intenzione didattica si arricchisce di sfumature retoriche legate alla tradizione faceta e di strategie formali che richiamano l'oralità del racconto e della novella. Come osservato da Raffaele Girardi, il

[64] *Ivi*, p. 16.

[65] GIACOMO LANTERI, *Due dialoghi*, Venezia, 1557, p. 2. L'utilizzo del registro comico si denota anche dalla presenza di risate onomatopeiche tipiche delle commedie, cfr. *ivi,* p. 3.

dialogo di Lanteri sono un «documento esemplare dell'avanzato processo di specializzazione della cultura e della tendenziale disintegrazione dell'ideale umanistico dell'«uomo universale».[66]

In casi di questo genere emerge l'elasticità del dialogo in quanto dispositivo formale capace, tramite la rappresentazione primaria o secondaria di determinati personaggi, di illustrare una varietà di figure contemporanee estranee tanto ai canoni eroici e virtuosi della tragedia quanto a quelli bassi e ridicoli della commedia. Tale rappresentazione di ambienti e personaggi mezzani si può osservare in un dialogo come *La villa* di Bartolomeo Taegio, stampato a Milano nel 1559, in cui Vitauro e Partenio discutono sul primato della vita in città o di quella in villa di campagna secondo la tipica dicotomia tra vita attiva e vita contemplativa. I due interlocutori si presentano sotto la maschera onomastica dell'Accademia dei pastori, Vitauro infatti non è altro che lo pseudonimo dello stesso autore, fondatore dell'accademia, mentre è più difficile risalire all'identità di Partenio. Ci interessa tuttavia notare come al di là delle due tesi contrapposte dai rispettivi personaggi, nel dialogo vengano elencati i nomi di più di duecento persone e famiglie appartenenti alla nobiltà milanese, oltre a numerosissime ville e giardini dell'epoca, disegnando così una galleria paesaggistica e sociale della campagna milanese dell'epoca.[67]

Non a torto quindi Pietro 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».[68] Tale questione si esplica soprattutto nella scelta dei personaggi, nella loro configurazione gerarchica e nel loro numero, che assieme all'elemento cronotopico segnalano la trasposizione delle pratiche sociali verso un modello letterario retoricamente organizzato. 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:

---

[66] GIRARDI R., *La società del* dialogo, cit., p. 304.

[67] Cfr. BARTOLOMEO TAEGIO, *La villa dialogo di Bartolomeo Taegio*, Milano, 1559. Il testo in edizione moderna si legge in *L'antico regime in villa. Tre testi milanesi: Bartolomeo Taegio, Federico Borromeo, Pietro Verri*, a cura di LORINI T., Roma, Bulzoni, 2004, pp. 1000-1111. Il testo è stato tradotto in lingua inglese per le cure di BECK T. E., University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 2011.

[68] FLORIANI P., *I gentiluomini letterati*, cit., p. 43.

> 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.[69]

Se questa transizione esaurisce la propria spinta vitale intorno agli anni '60 del secolo essa mantiene ancora una certa produttività nel corso dei decenni successivi, non cessando tra l'altro di convivere con le forme più prettamente disputative o con esempi di resistenze umanistiche. 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. A questi esempi tardo-cinquecenteschi sono dedicati i capitoli successivi del lavoro.

[69] PIERI M., *Narrare, cantare, recitare*, cit., p. 123.

Parte terza. Asimmetrie. La voce dei personaggi e la raffigurazione dell'opinione nella dialogistica del tardo Cinquecento

> Et haec est aenigmatica scientia. Habet autem visum subtilissimum, per quem videt aenigma esse veritatis aenigma, ut sciat hanc esse veritatem, quae non est figurabilis in aliquo aenigmate.
>
> (Niccolò Cusano, *De Beryllo*, 1458.)

Introduzione

Il titolo della terza e ultima parte del lavoro, *Asimmetrie*, è tratto dal saggio di Juri Lotman, *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*.[1] 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, «periodi statici» e di «compromesso tra tendenze strutturali opposte», e momenti asimmetrici, «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.[2]

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.[3] Si può infatti pensare, in quest'ottica, ai primi trent'anni del secolo come a una fase di simmetria e convivenza tra la forma dualistica e pedagogica tipica delle prassi disputative e il pluralismo relativista di matrice umanistica che si sviluppa nei dialoghi in volgare, mentre piuttosto asimmetrico si potrebbe definire il periodo successivo, in cui le forme dualistiche e insegnative tornano a prevalere riportando la struttura dialogica al modulo dialettico maestro-allievo. I testi analizzati negli ultimi paragrafi dimostrano, 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 gnoseologia, 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

[1] LOTMAN J. M., *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, a cura di SALVESTRONI S., Marsilio, Venezia, 1985.

[2] *Ivi*, p. 110.

[3] CURTIUS E. R., *Letteratura europea e medioevo latino*, La Nuova Italia, Firenze, 1992 (1968), pp. 331 e sgg.

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 di punti di vista, lasciando programmaticamente in sospeso la risoluzione della questione trattata ed esprimendo un relativismo giocato attorno alle "opinioni" e alla mondanità della conversazione. Per questo motivo all'interno del quinto capitolo si è scelto di trattare in parallelo due casi morfologicamente ed epistemicamente antitetici, I *Dialoghi italiani* di Giordano Bruno e i *Dialoghi* di Torquato Tasso, che tuttavia 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 infatti 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 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.

In questa terza parte del lavoro si è pertanto tentato di indagare parte della produzione dialogica tardo-cinquecentesca 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 in favore di quelle didattiche, 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 di fatto escluso il dialogo dal novero dei generi imitativi e la retorica si stava progressivamente riducendo a una dimensione sostanzialmente 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 infatti 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.[4] 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, infatti, 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 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 allora un problema che coinvolge in profondità l'uso del dialogo come strumento conoscitivo, i cui effetti si diramano in modi diversi durante il XVII secolo. Nel quinto capitolo si è cercato di affrontare la questione soprattutto guardando al modo in cui il sistema dei personaggi e la struttura del dialogo cooperano alla costruzione degli argomenti, indagandone poi gli esiti filosofici nella diversità di obiettivi e contesti in cui i due autori concepiscono l'uso imitativo dell'opinione.

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 *mímesis* 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

[4] Sul recupero tardo-cinquecentesco delle prassi scolastiche cfr. PRANDI S., *Scritture al crocevia*, cit., p. 143 e BATTISTINI A., RAIMONDI E., *Le figure della retorica,* Torino, Einaudi, 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».

l'autore nella *Cena delle ceneri*, «non è sorte di scienza, che non v'abbia di stracci».[5] 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'infinitezza 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».[6] 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.[7] 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, umanisticamente 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 overo 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*,

[5] BRUNO G., *Œuvres complètes*, *Le souper des cendres*, texte établi par Giovanni Aquilecchia, notes de Giovanni Aquilecchia, préface d'OPHIR A., traduction d'HERSANT Y., Les Belles Lettres, Paris, vol. II, 1994, *Proemiale epistola*, p. 19.

[6] BRUNO G., *De gli eroici furori*, *Argomento del Nolano*, cit., p. 15.

[7] Sul concetto di "argomentazione performativa" cfr. HUFNAGEL H., *Verità ed evidenza. Forme e funzioni del dialogo nelle opere italiane di Giordano Bruno,* in «Rinascimento», LI, 2011, pp. 291-311.

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 concento 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.[8]

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 se stessa tanto da rasentare un sostanziale monologismo.[9] 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

[8] TASSO T., *Dialoghi*, edizione critica a cura di RAIMONDI E., Firenze, Sansoni, 1958, *Il Malpiglio secondo overo del fuggir la moltitudine*, p. 587, 35.

[9] CAPUTO V., *L'implosione del dialogo. Appunti su 'Nifo' e 'Porzio' di Torquato Tasso*, in «Studi Rinascimentali», XV, 2017, pp. 139-149.

contiguità tra poesia e teologia.[10] 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.[11] La *mímesis* 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*.[12] 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».[13] 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 intellettiva 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.

---

[10] 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 T., *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, I, a cura di POMA L., Laterza, Bari, 1964, p. 89.

[11] Cfr. RESIDORI M., *«Del fuggir la moltitudine». Néoplatonisme et scepticisme dans le Malpiglio secondo du Tasse*, in «Italique», V, 2002, pp. 93-108. Sullo scetticismo tassiano cfr. anche ROSSI M., *Io come filosofo era stato dubbio. La retorica dei "Dialoghi" di Tasso*, Il Mulino, Bologna, 2007

[12] Cfr. GROSSER H., *La sottigliezza del disputare: teorie degli stili e teorie dei generi in età rinascimentale e nel Tasso*, Nuova Italia, Firenze, 1992.

[13] BALDASSARRI G., *L'arte del dialogo in Torquato Tasso*, in «Studi tassiani», XX, 1970, pp. 5-46: 30.

Nel sesto e ultimo capitolo ci si è posti il problema di come i nuovi modi della trasmissione del sapere e dell'autorappresentazione abbiano influenzato le morfologie e le funzioni dei dialoghi di fine Cinquecento, soprattutto da un punto di vista storico-culturale. 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.[14] 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.

A sua volta, tuttavia, l'utilizzo performativo del dialogo rientra in un più ampio fenomeno di spettacolarizzazione del sapere che durante il Cinquecento trova nella struttura architettonica e simbolica del teatro il punto di raccordo tra eloquenza, memoria e conoscenza. Com'è stato osservato da diversi studiosi, la pubblicazione della postuma *Idea del theatro* di Giulio Camillo Delminio (1550) rappresenta un momento significativo in questa storia, sia per l'impatto sulla configurazione e sulla trasmissione dei saperi rinascimentali sia perché l'opera annuncia una radicale trasformazione all'interno dei paradigmi autorappresentativi dei ceti intellettuali.[15] Nel teatro delminiano lo spettatore contempla nella sua interezza la conoscenza umana, disposta tassonomicamente sugli spalti del teatro, dal

[14] Cfr. PONTANUS J., *Progymnasmata latinitatis, sive dialogorum*, Sartoris, 1588, vol. I, pp. 426 e sgg.

[15] Cfr. QUONDAM A., *Dal teatro della Corte al teatro del mondo*, in *Il teatro italiano del Rinascimento*, a cura di DE PANIZZA LORCH M., Comunità, Milano, 1980, pp. 135-150; BOLZONI L., *Il teatro della memoria. Studi su Giulio Camillo con un'appendice di testi*, Liviana, Torino, 1984; BLAIR A., *Theatrical Metaphors*, in *The Theater of Nature. Jean Bodin and Renaissance Science*, Princeton U.P., 1997, pp. 153-179.

punto di vista privilegiato del palcoscenico: non si tratta più, per la cultura tardo-cinquecentesca, di rappresentare il mondo sulla scena per ricavarne, di ritorno, un'immagine ideale. La sempre maggiore ritualizzazione delle società di corte, nei suoi risvolti politici, religiosi, scientifici, rende possibile che la realtà tutta, la vita umana e la natura diventino a loro volta teatro, *theatrum mundi*. La larghissima diffusione su scala europea della metafora teatrale rappresenta un fenomeno che coinvolge la cultura nel suo insieme, i cui effetti coinvolgono però anche i modi con cui il dialogo e la retorica, negli ultimi anni del Cinquecento, vengono messi in relazione la ricerca e la trasmissione del sapere.

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 ragionare in ambientazioni realistiche, lo sviluppo delle nuove mnemotecniche e delle nuove prassi pedagogiche favorisce il ritorno al dualismo dell'interlocuzione 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.[16] 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.[17] 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), nel *Dialogo de' giuochi* di Bargagli (1572) o nei *Discorsi* di Romei (1586). D'altra

[16] Il riferimento è chiaramente ai dialoghi galileiani, su cui cfr. ALTIERI BIAGI M.L., *Il "Dialogo" di Galileo e l'"arte del dialogo" di Sforza Pallavicino*, in «Lingua e stile», XXXVII, 2002, pp. 65-74 e SCIANATICO G., *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, 2014.

[17] ONG W. J., *Method. Ramus and the decay of dialogue. From The Art Of Discourse To The Art Of Reason*, University of Chicago Press, 2005 (1958), 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».

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.

Capitolo 5 Verità e rappresentazione nell'argomentazione dialogica: i dialoghi di Giordano Bruno e Torquato Tasso

5.1 I Dialoghi italiani *di Giordano Bruno e* «*la moltiforme representazione di tutte cose*»

I *Dialoghi italiani* di Giordano Bruno rappresentano forse 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.[18] 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*.[19] 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. 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* et il *De somnii interpretatione*.

[18] Sul «rapporto organico» tra filosofia e autobiografia nei *Dialoghi* di Giordano Bruno si vedano, fra gli altri, CILIBERTO M., *Giordano Bruno tra mito e storia*, in «Tatti Studies in the Italian Renaissance», 7, 1997, pp. 175-190; gli atti del convegno *Autobiografia e filosofia. L'esperienza di Giordano Bruno* (Trento, 18-20 maggio 2000), a cura di PIRILLO N., Edizioni di storia e letteratura, Roma, 2003; TOMIZZA F., *Filosofia e autobiografia in Giordano Bruno: scritture del sé*, in *Linea di pensiero teso: Bruno, Leopardi, Marin*, a cura di RUSSO F., Metauro, Pesaro, 2007, pp. 253-276: «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: filosofi ed autobiografia tendono quasi a confondersi saldandosi, di volta in volta, in un medesimo ragionamento», p. 255.

[19] 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 GIORDANO BRUNO, *Opere italiane. Ristampa anastatica delle cinquecentine*, Olschki, Firenze, 1999, vol. I., pp. XII-XXXVIII.

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.[20]

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.[21] I primi tre dialoghi, quelli 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 la complessità del gioco di livelli narrativi

---

[20] GIORDANO BRUNO, *Œuvres complètes*, *Le souper des cendres*, texte établi par Giovanni Aquilecchia, notes de Giovanni Aquilecchia, préface d'Adi Ophir, traduction d'Yves Hersant, Les Belles Lettres, Paris, vol. II, 1994, *Proemiale epistola*, 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.

[21] In questo aspetto si può intravedere l'influenza del modello lucianeo, 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 BENOUIS M., *Le Dialogue philosophique dans la littérature française du seizième siècle*, Mouton, Paris, 1976, p. 186.

e personaggi su cui l'autore dispiega la nolana filosofia, basti pensare ad esempio all'ultimo dialogo della *Cabala*, (l'*Asino cillenico*), dove gli interlocutori non si presentano facendo terminare il dialogo prima che inizi, alla polifonia generata dalla moltiplicazione delle voci nel piano interno dello *Spaccio* o ancora al fatto che negli *Eroici Furori*, oltre agli interlocutori principali, 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.[22]

I *Dialoghi italiani* sfruttano dunque ogni risorsa espressiva del genere al fine di produrre un discorso veritativo, occupando un posto di primario rilievo nella produzione filosofica 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 scolastico e universitario, con cui Bruno era del resto entrato in polemica anche in Inghilterra a causa dei rifiuti ricevuti negli ambienti accademici di Oxford e Londra.[23] 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 sí terso ingegno come il vostro […]».[24]

---

[22] ELLERO M. P., *Allegorie, modelli formali e modelli semantici negli* Eroici furori *di Giordano Bruno*, in «La rassegna della letteratura italiana», XCVIII, 3, 1994, pp. 38-52: 39.

[23] Per quanto riguarda il pubblico di destinazione e la fruizione dei *Dialoghi* bisogna poi tenere in considerazione il fatto che probabilmente questi fossero pensati per una lettura ad alta voce o addirittura per la rappresentazione scenica. Su questo cfr. CILIBERTO M., TIRANNANZI N., *Il dialogo recitato. Per una nuova edizione del Bruno volgare*, Olshki, Firenze, 2002.

[24] *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 S*., A Bibliographical Catalogue of Italian Books Printed in England 1558-1603*, Routledge, London, 2016.

D'altra parte, l'uso della lingua italiana segnala anche 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' del sapere e nell'intrattenimento cortigiano quanto nelle forme della didassi scientifica. Se infatti 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*.[25]

Il dialogo si proponeva, ancora a quest'altezza e in un contesto diverso da quello italiano, come forma di uso convenzionale su 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 stessa in modo diretto ma il suo costituirsi primario tramite il linguaggio, da cui poi sarà necessario estrarla «rompendo l'ossa e cavandone le midolla».[26] Si pone in questo senso, per i *Dialoghi* bruniani, il fondamentale problema del rapporto tra verità e imitazione, tra funzione argomentativa e funzione mimetica degli ambiti di discorso. Ancora nei paratesti della *Cena delle ceneri*, e precisamente nell'*Argomento del secondo dialogo*, si può leggere come Bruno abbia costruito l'argomentazione, cioè 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

[25] HUFNAGEL H., *Verità ed evidenza. Forme e funzioni del dialogo nelle opere italiane di Giordano Bruno*, in «Rinascimento», LI, 2011, pp. 291-311:310.

[26] *Cena delle ceneri*, *Proemiale epistola*, p. 9. L'espressione «iocari serio» è tratta dalla citazione ficiniana che dà il titolo al saggio di CULIANO I. P., *Iocari serio. Scienza e arte nel pensiero del Rinascimento*, tr. it. a cura di CICORTAS C. H., Lindau, Torino, 2017, (2003).

> 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 satisfazzione di chi remira e giudica, viene ad istoriar (come dicono) la figura.[27]

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* dialettica, che in un dialogo dovrebbe occupare lo spazio maggiore, e le digressioni che svolgerebbero invece una funzione sostanzialmente ornamentale.[28] 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».[29] 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.[30] Per Bruno, infatti, un ragionamento fondato sulla *doxa* come criterio di validità all'interno della sfera epistemologico-retorica, non poteva che restare

[27] *Cena delle ceneri, Argomento del secondo dialogo*, p. 13.

[28] Su questo aspetto cfr. ELLERO M. P., *Lo specchio della fantasia. Retorica, magia e scrittura in Giordano Bruno,* Pacini Fazzi, Lucca, 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».

[29] *De la causa, principio et uno*, *Dialogo primo*, p. 53.

[30] Sul precetto aristotelico della gerarchia tra favola ed episodi nel dialogo cfr. COX V., *The Renaissance Dialogue*, cit., 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».

necessariamente falso, soprattutto alla luce della parzialità dei sensi umani rispetto all'idea di un universo infinito.[31]

L'insufficienza del *logos* di fronte all'infinitezza della verità bruniana 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 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?[32]

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».[33] Alla conoscenza della verità, che è dunque sempre parziale e "umbratile" rispetto la sua infinitezza, si può giungere procedendo per gradi cercandola «ne l'oggetto sensibile come in un specchio, nella raggione per modo di argumentazione e discorso, nell'intelletto per modo di principio o di conclusione, nella mente in propria e viva forma».[34] Nella strada verso il sapere delineata da Bruno, quindi, tanto l'oggetto sensibile quanto gli strumenti della ragione, cioè argomentazione e discorso, rappresentano solo le tappe verso una conoscenza che è prettamente metafisica, distaccandosi così dal reperimento collettivo e opinabile della verità di marca sperionana ma anche dalla dialettica-logica sviluppatasi con la riforma

---

[31] Cfr. ancora ELLERO M. P., *Allegorie, modelli formali e modelli semantici negli* Eroici furori *di Giordano Bruno*, cit., 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».

[32] *De l'infinito, universo e mondi, dialogo primo*, p. 57.

[33] *Ivi,* p. 61.

[34] *Ibidem.*

ramista delle arti sermocinali. 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 manifestaranno gli argumenti demostrativi, che pendeno da vivaci raggioni, che derivano da regolato senso, che viene informato da non false specie che, come veraci ambasciatrici si spiccano da gli suggetti 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.[35]

La forma-dialogo, specchio imitativo del sapere umanistico per eccellenza, nella sua malleabilità in quanto 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, 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».[36] In questo modo, nei *Dialoghi* bruniani si stabilisce una tensione continua tra l'aspirazione all'assoluto del vero, all'*unum*, e la necessaria «moltiforme representazione di tutte cose»,[37] tra pensiero autoriale e discorsi degli interlocutori, i quali

[35] *De l'infinito, universo e mondi, Proemiale epistola,* pp. 7-9.

[36] HUFNAGEL H., *Verità ed evidenza,* cit., 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 V., *The Renaissance Dialogue*, cit., pp. 65-66 e PRANDI S., *Scritture al crocevia*, cit., pp. 288 e sgg.

[37] *Spaccio de la bestia trionfante, Dialogo secondo*, *seconda parte*, p. 233.

fanno la lor voce, e da quali son raportati gli discorsi de molti e molti altri, che parimente abondano nel proprio senso, raggionando con quel fervore e zelo che massime può essere et è appropriato a essi.[38]

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.[39]

5.1.1

Nella *Cena delle ceneri* la tensione tra 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 dottori oxoniensi. Nel dialogo-cornice inoltre sono presenti altri due personaggi che svolgono una funzione di disturbo e digressione rispetto i temi principali, il servitore Frulla e il pedante Prudenzio.[40] 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

[38] *Spaccio de la bestia trionfante*, *Epistola esplicatoria*, p. 15.

[39] Cfr. ELLERO M. P., *Lo specchio della fantasia*, cit., 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».

[40] Com'è noto i due personaggi risalgono alla tradizione comica, cfr. AQUILECCHIA G., *Componenti teatrali nei dialoghi italiani di Giordano Bruno*, in «Bruniana & Campanelliana», Vol. 5, No. 2, 1999, pp. 265-276:272: «Scarsi nel complesso dei *Dialoghi* londinesi gli echi teatrali specificamente identificabili. Il nome del pedante 'Prudenzio' 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).

Greville, nella scansione dei diversi momenti della disputa e nella disposizione dei posti a tavola.

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 infatti i due interlocutori principali, Teofilo e Smitho, iniziano a discorrere di quanto sostenuto dal Nolano nella disputa con i due 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 Prudenzio. 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'».[41] 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'.[42] 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? Fuvi posto forse questo pasto 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.[43]

Della tradizione simposiaca viene tuttavia mantenuto il gradiente di varietà, sia a livello tematico sia a livello propriamente linguistico: proprio al latino

[41] ELLERO M. P., *Lo specchio della fantasia*, cit., p. 76.

[42] 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"».

[43] *Cena delle ceneri, Proemiale epistola*, p. 9.

parlato dai tre personaggi pedanti, Prudenzio e i due dottori oxoniensi, è infatti affidata la carica polemica del dialogo verso l'*usus disputandi* universitario.[44] Prudenzio 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:

> Prudenzio. *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 Nundinio. Frulla. Vorrei sapere quel che volete intendere per quel tetralogo. Prudenzio. Tetralogo, dissi io: *id est, quatorum sermo*; come dialogo vuol dire *duorum sermo*, trilogo *trium sermo*; e cossì oltre, de pentalogo, eptalogo, 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.[45]

Nundinio e Torquato invece parlano in latino perché il Nolano non comprende l'inglese; infatti, riporta Teofilo, egli «non intende più che due o tre ordinariissime paroli; le quali sa che sono salutazioni, ma non già particolarmente quel che voglian dire».[46] 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 costerà a Bruno le critiche del pubblico britannico

---

[44] 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; cossí dunque questa dialogale ha le sue parti varie e diverse, qual varie e diverse quell'altra suole aver le sue; non altrimente questa ha le proprie condizioni, circonstanze e mezzi, che come le proprie potrebbe aver quella».

[45] *Cena delle ceneri*, *Dialogo primo*, p. 33.

[46] *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 allora 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.

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 inglesa non viene in uso se non dentro quest'isola, se stimarebbono salvatici, non sapendo altra lingua che la propria naturale.[47]

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 suggetti», 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.[48]

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 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

[47] *Cena delle ceneri*, *Dialogo terzo*, *Prima proposta di Nundinio*, p. 125.

[48] Cfr. OPHIR A., *Introduction* à GIORDANO BRUNO, *Œuvres complètes, vol. II, Le souper des cendres*, cit., pp. IX-LXVIII:XXIX.

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 serveno a coloro che son piú 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.[49]

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».[50] 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 in un discorso retoricamente organizzato.[51] Bruno si

[49] *De gli eroici furori*, *Dialogo primo*, pp. 65-67.

[50] BOLZONI L., *Il cacciatore di anime. Note su poetica, retorica e magia in Giordano Bruno*, in *Studi sul Manierismo letterario per Riccardo Scrivano*, a cura di N. LONGO, Bulzoni, Roma, 2000, pp. 173-188:177.

[51] Cfr. MAZZACURATI G., *"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, 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 serra 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

serve invece, come abbiamo visto, 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 […]».[52] 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", come viene esplicitamente dichiarato all'interno dell'argomento proemiale:

> 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.[53]

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.[54] Nel testo viene stabilito, anche attraverso l'invito a un'interpretazione metaforica, un nesso tra sentimento eroico e intelletto sensibile, tra immanenza della poesia amorosa e ricerca filosofica di una verità assoluta. Questo provoca un effetto di disallineamento tra segno e referente che rappresenta «il punto di sutura di una antitesi incomposta», ha

---

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».

[52] *De gli eroici furori*, *Dialogo primo*, p. 69.

[53] *Ivi*, *Argomento del Nolano*, p. 13.

[54] Un cospicuo commento all'*Argomento* degli *Eroici furori* si può leggere a cura di CANONE E., *L'Argomento degli "Eroici Furori" di Bruno*, in «Bruniana & Campanelliana», Vol. 17, No. 2, 2011, pp. 665-775. Sul carattere simbolico dell'opera bruniana restano fondamentali i lavori di YATES F. A., fra cui si ricorda almeno *Giordano Bruno e la cultura europea del Rinascimento*, trad. it. di DE MARTINI GRIFFIN M. e ROJEC A., introduzione di GARIN E., Laterza, Roma-Bari, 1988.

osservato Maria Pia Ellero, ponendo «le condizioni che permettono di ricondurre all'uno ciò che non è solamente molteplice, ma contraddittorio».[55]

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 virtú di metafora e pretesto d'allegoria, a significar tutto quello che piace a chi piú comodamente è atto a stiracchiar gli sentimenti, e far cossí 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: […] cossí questi Cantici hanno il proprio titolo, ordine e modo che nessun può meglio dechiarar ed intendere che io medesimo, quando non sono absente.[56]

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 collettiva del dialogo e dell'agone dialettico tra due parti distinte. I dieci dialoghi, infatti, prevedono tutti la presenza di due interlocutori, 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, in cui si esprime sempre la dinamica maestro-allievo.

A questi interlocutori ne vanno poi aggiunti altri di secondo livello, tutti a loro volta protagonisti di dialoghi riportati da uno dei personaggi 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

[55] Cfr. ELLERO M. P., *Allegorie, modelli formali e modelli semantici*, cit., p. 40.
[56] *De gli eroici furori*, *Argomento del Nolano*, p. 15.

continuo passaggio 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, per Bruno, felicità senza desiderio e desiderio senza felicità:

> Gli occhi lacrimosi significano la difficultà 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 bevere 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.[57]

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 formula «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 vorrebe senza offendere o provocar sdegno».[58] Nonostante la preponderanza della struttura binaria e insegnativa, anche negli *Eroici furori* subentrano delle strategie di moltiplicazione e diversificazione delle voci che contribuiscono alla costruzione generale dell'argomentazione.

Quasi totalmente assente è invece 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 e di doversi dirigere verso un altro, ad ogni modo senza fornire ulteriori specificazioni spaziali. L'astrattezza della conversazione rende però maggiormente percepibile, come

---

[57] *Ivi*, *Parte seconda, Dialogo terzo*, p. 423. Su questo tema cfr. CILIBERTO M., *L'occhio di Atteone. Nuovi studi su Giordano Bruno*, Storia e Letteratura, Roma, 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* Eroici furori, pp. 95-110.

[58] *De gli eroici furori*, *Parte seconda, Dialogo quarto*, p. 445. Sulla struttura dialogica degli *Eroici furori* cfr. SABATINO P., *A l'infinito m'ergo, Giordano Bruno e il volo del moderno Ulisse*, Olschki, Firenze, 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.

per contrasto, la presenza materiale del canzoniere che viene commentato, il quale diventa «l'unico oggetto che popola il mondo» degli *Eroici Furori*.[59] L'uso di nomi storici e realistici per i personaggi, che tranne nel caso della coppia principale Tansillo-Cicada risultano tuttavia anonimi per il lettore, e l'assenza di una scena di collocazione delle conversazioni in cui si intrecciano racconti, altri dialoghi, allegorie, 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 tale aspetto, 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*, si è già osservato precedentemente, è poi particolarmente significativo in quanto indica con precisione il ruolo di ciascun interlocutore non tanto all'interno del dialogo, quanto nella sua messa in forma come scrittura, guidando in questo modo il lettore nella decifrazione del testo: *Spaccio de la bestia trionfante. Proposto da Giove, effettuato dal Conseglio, revelato da Mercurio, recitato da Sofia, udito da Saulino, registrato dal Nolano; diviso in tre dialogi, subdivisi 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.

La trafila performativa che viene esplicitata, 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 aveva caratterizzato le scritture narrative e dialogiche cinquecentesche. In queste, però, l'espediente retorico era funzionale alla dimensione logica del rapporto tra materiale discorsivo orale e

[59] Traggo la citazione dal saggio di AQUILECCHIA G., *Componenti teatrali nei dialoghi italiani di Giordano Bruno*, cit., in cui viene riportato un brano da una comunicazione di ELLERO M. P., *Modelli letterari in Bruno*, Nola, 17 febbraio 1996.

materiale narrativo scritto, ne garantiva cioè la verosimiglianza.[60] La natura 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».[61] 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».[62] 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 'minuzzarie', 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.[63]

---

[60] Sul piano della teoria la questione era stata discussa nell'ambito dei commenti alla *Poetica* aristotelica, fra cui cfr. in particolare PICCOLOMINI ALESSANDRO, *Annotazioni nel libro della Poetica d'Aristotele*, Vinegia, Giovanni Guarisco e Compagni, 1575, p. 23 «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 imitazion le cose che essi udissero o vedessero, resterebber privi di quel diletto che l'imitazione apporta quando è conosciuta per imitazione».

[61] *Ivi*, p. 33.

[62] *Spaccio de la bestia trionfante*, *Dialogo primo, Parte terza,* p. 161.

[63] *Ivi*, p. 163.

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 espungere da sé zone e sentimenti giudicati negativi: ed è per questo strutturalmente un "impasto" di livelli e piani diversi».[64]

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".[65] A differenza della registrazione effettuata da Castiglione nel *Cortegiano* però, Bruno rompe la dialettica che il dispositivo della cornice e della *reportatio* instaurano tra oggetto raffigurato e raffigurabilità discorsiva di tale oggetto, in quanto il concilio divino che viene narrato, così come i personaggi che lo narrano, occupano uno spazio del tutto finzionale e astratto, non finalizzato quindi alla formazione di un'idea di mondo ma all'emersione del significato simbolico del linguaggio. Come afferma lo storico della filosofia Mario Agrimi, 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, epperciò 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.[66]

---

[64] CILIBERTO M., *Lessico di Giordano Bruno*, per la collana *Lessico Intellettuale Europeo*, no. XVI, Olschki, Firenze, 1979, p. 35.

[65] ALFANO G., *Uno scartafaccio animato: letteratura e modelli di mondo nell'età del Classicismo*, in *Classicismo e culture di Antico regime*, a cura di QUONDAM A., Bulzoni, Roma, 2010, pp. 321-331.

[66] AGRIMI M., *Giordano Bruno, filosofo del linguaggio*, in «Studi Filosofici», II, 1981, pp. 105-153:146; cfr. anche AQUILECCHIA G., *Il linguaggio filosofico di Bruno tra "comoedia" e "tragoedia"*, Letture Bruniane I-II del *Lessico intellettuale Europeo 1996-1997*, a cura di CANONE E., Istituti Editoriali Poligrafici Internazionali, Pisa, 2002.

La testualità e la lingua dei dialoghi bruniani vanno quindi intese seguendo tali direttrici orizzontali e verticali, esoteriche ed essoteriche, com'è stato detto.[67] Proseguimento ideale dello *Spaccio*, in tal senso, sono la *Cabala del cavallo pegaseo* e l'*Asino cillenico*, in cui le strutture dialettico-dialogiche vengono sfruttare 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'inviate? quale è il suggetto di questo libro? di che presente m'avete fatto degno? Ed io vi rispondo, che vi porgo il dono d'un Asino».[68]

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 in terza rima, incompiuto, nel 1549) o ancora di Vincenzo Cartari (*L'asinesca gloria dell'Inasinito academico Pellegrino*, 1553) e di Giovan Battista Pino (*Ragionamento sovra de l'asino*, pubblicato all'inizio degli anni Sessanta).[69] 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.[70] Il dialogo della *Cabala* e quello dell'*Asino* giocano la

---

[67] *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 'mediano' (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'».

[68] *Cabala del cavallo pegaseo*, *Epistola dedicatoria*, p. 9.

[69] Sulla fortuna rinascimentale del tema cfr. ORDINE N., *La Cabala dell'asino. Asinità e conoscenza in Giordano Bruno*, Liguori, Napoli, 1987; BONAZZI N., *Asino chi legge. Elogi dell'asino e altre "asinerie" del Rinascimento italiano*, Patron, Bologna, 2015 e FIGORILLI M. C., *Meglio ignorante che dotto. L'elogio paradossale in prosa nel Cinquecento*, Liguori, Napoli, 2008, pp. 60-68.

[70] ORDINE N., *La Cabala dell'asino*, cit., 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».

partita dialettica esattamente su queste due 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, cossí nell'asinità concorreno la verità e la cognizione, detta da noi sofia.[71]

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 della conversazione.[72]

Sulla conclusione aporetica della *Cabala* si innesta però il dialogo nel dialogo 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».[73] 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

[71] *Cabala del cavallo pegaseo*, p. 71.

[72] Sulla struttura argomentativa della *Cabala* si veda HUFNAGEL 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, 2013, pp. 179-196:193: «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».

[73] *Cabala del cavallo pegaseo*, p. 147.

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*, di nuovo si rappresenta non una conversazione ma il suo fallimento.

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 tanto delle dottrine filosofiche aristoteliche e neoplatoniche quanto di quelle religiose, cristiane e riformate, è particolarmente denso e complesso anche in un testo breve come l'*Asino cillenico* e non è questa la sede per soffermarvisi. 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.[74] 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 e incarnato poi dalla figura del furioso:

> 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, constituisco 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 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, dechiara e

[74] Così è annunciato l'arrivo di Mercurio dall'asino: «Ben vegna il vago aligero, nuncio di Giove, fido interprete della voluntà de tutti gli dei, largo donator de le scienze, addirizzator de l'arti, continuo oracolo de matematici, computista mirabile, elegante dicitore, bel volto, leggiadra apparenza, facondo 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.

> determina tra' fisici; trovati con tutti, discorri con tutti, affratellati, unisciti, identificati con tutti, domina a tutti, sii tutto.[75]

L'epifania finale dell'*Asino cillenico* richiama e riassume la dialettica tra l'infinita molteplicità del reale e l'*unum* della verità filosofica: questa caratterizza il pensiero bruniano sul piano delle riflessioni cosmologiche e morali così come nell'utilizzo della forma-dialogo in volgare, declinata sfruttando il più ampio spettro delle possibilità espressive offerte dalle rielaborazioni cinquecentesca del modello platonico, ciceroniano e lucianeo.

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 soprattutto della produzione erasmiana e della dialogistica primo-cinquecentesca, 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 disgiunta dalla 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 dove le diverse voci dei personaggi costituiscono solo le premesse di un'argomentazione dimostrativa implicante l'intero apparato formale dialogico, «eccellente artificio» testimone della resistenza e della mutazione del genere alle soglie del XVII secolo.

[75] *Ibidem.*

5.2 «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.[76] 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.[77] 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 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 publicassero gli Amori; nel secondo, le Laudi e gli Encomi de' principi e de le donne illustri; nel terzo, le cose sacre, o

[76] Venticinque sono i dialoghi raccolti nell'edizione critica curata da Ezio Raimondi (TASSO T., *Dialoghi*, edizione critica a cura di RAIMONDI E., Firenze, Sansoni, 1958), da cui di seguito si citano i testi riportando titolo, pagina e paragrafo; com'è noto il numero dei dialoghi varia a seconda che si consideri anche l'*Apologia* o il caso del *Della precedenza*, sui cui cfr. GIGANTE C., *Tasso*, Salerno Editrice, Roma, 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.

[77] 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 boccaccievole come piace ad alcuni, ed a me non piacque mai». Le lettere si citano con l'abbreviazione *Lett.* e la relativa numerazione dall'edizione di GUASTI C., *Lettere*, Le Monnier, Firenze, 1852-1855.

almeno in laude de' prelati. Le prose dovrebbono esser distinte ne' Dialoghi, ne' Discorsi, e ne le Lettere.[78]

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».[79] 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 le parole o meglio il ragionamento.[80] Della liceità poetica dell'imitazione di ragionamento si è già discusso in precedenza, ma è utile soffermarsi ancora su alcuni aspetti teorici 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. Le parti che cooperano alla realizzazione di un dialogo, secondo quanto esposto da Tasso nel trattato del 1585, sono infatti 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, ciò è la sentenza e 'l costume e l'elocuzione.[81]

---

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

[79] TASSO T., *Dell'arte del dialogo*, cit., p. 48, 19.

[80] 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 vicendevole, senza contesa o diversità di pareri […]», TASSO T., *Lett.,* 944.

[81] 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 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 T., *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, I, a cura di POMA L., Laterza, Bari, 1964, p. 74.

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.[82] Anche nell'ambito della teoria e della pratica dialogica tale rapporto svolge una funzione fondamentale, che permette forse di individuare con maggiore chiarezza il fine ultimo e l'oggetto imitativo della forma-dialogo utilizzata da Tasso, secondo alcuni studiosi non riducibili al solo ritratto divulgativo di un'erudita conversazione cortigiana.[83] L'imitazione del pensiero, e la seguente espressione verbale condotta tramite le voci dei personaggi ragionanti, elementi riconducibili alla sentenza e al costume, rappresentano un passaggio intermedio tra materia ed elocuzione, tra *res* e *verba*. Tale 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», è il 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.[84] 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

[82] Cfr. RAIMONDI E., *Poesia come retorica*, Olschki, Firenze, 1980 e GROSSER H., *La sottigliezza del disputare: teorie degli stili e teorie dei generi in età rinascimentale e nel Tasso*, Nuova Italia, Firenze, 1992.

[83] Ezio Raimondi tendeva ad ascrivere la produzione dialogica tassiana alla divulgazione della cultura di corte, cfr. RAIMONDI E., *La prigione della letteratura,* introduzione a TASSO T., *Dialoghi*, a cura di BAFFETTI G., Milano, Rizzoli, 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 tassiani; cfr., rispettivamente, PIGNATTI F., Recensione a PRANDI S., *Sul dibattito critico attorno ai "Dialoghi" di T.Tasso*, (in «Lettere italiane», XLII, 1990, pp.460-466), in «Studi Tassiani», XXXIX, 1992, p. 250 e BALDASSARRI G., *L'arte del dialogo in Torquato Tasso*, in «Studi tassiani», XX, 1970, pp. 5-46:17-23. Interpretazioni complessive dei *Dialoghi* tassiani nell'ambito di una storia del genere si trovano in COX V., *The Renaissance Dialogue*, cit., pp. 84-113 e PRANDI S., *Scritture al crocevia*, cit., pp. 288-315.

[84] TASSO T., *Discorsi dell'arte poetica*, cit., pp. 40-49; su questo passaggio cfr. GROSSER H., *La sottigliezza del disputare,* cit., pp. 178-179.

un'eloquenza non formalistica, ma fondata sulla sapienza e sulla creatività del poeta.[85]

Tornando al dialogo, l'imitazione del ragionamento prende dai diversi tipi di disputa la modalità con cui viene trattata e disposta la materia,[86] ma, come il poema eroico, trae la sua sostanza stilistica dal costume e dalla sentenza attribuiti agli interlocutori, dove 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 dimostran 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 dianoia, 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 dianoia, 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 dianoia: perché, essendo officio della dianoia (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 enunziazione 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 […].[87]

---

[85] *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 sesso […] dall'altro potrebbe costituire anche una sorta di premessa […] agli sviluppi secenteschi barocchi, quando l'esasperata 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».

[86] 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 abbiam 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; […]». TASSO T., *Dell'arte del dialogo*, cit., p. 54, 28.

[87] TASSO T., *Discorsi del poema eroico,* III, cit., p. 153.

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 quindi un rilievo particolare nel ragionamento probabilistico proprio del dialogo, in cui l'imitazione delle opinioni 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.[88]

Tale configurazione pone un problema interpretativo riguardo alla sostanza dei personaggi e di conseguenza mette in dubbio anche l'effettiva vocazione dialogica degli opuscoli tassiani.[89] Secondo la 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».[90] Sebbene lo studioso non fosse 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, da un punto di vista retorico, della gnome, sembra suggerire che lo stile prevalga nella costruzione dei caratteri e della relativa argomentazione dei personaggi, proprio nel senso di quella funzione intermedia tra materia ed elocuzione del "concetto" illustrata da Grosser.[91] 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 sono solo accennati e l'*ethopoiia* ricercata da Tasso è rivolta alla rappresentazione delle opinioni piuttosto che dei caratteri, andrà allora

[88] PIGNATTI F., *I* Dialoghi *tra dialettica e poesia*, in *Torquato Tasso e la cultura estense*, to. I, Olschki, Firenze, 1999, pp.263-291: 266.

[89] Sulla costruzione degli interlocutori nei dialoghi di Tasso cfr. BALDASSARRI G., *L'arte del dialogo in Torquato Tasso*, cit.; PATERNOSTER A., *I* Dialoghi *di Tasso e l'*ethos *dei personaggi*, in *Il sapere delle parole*. *Studî sul dialogo latino e italiano del Rinascimento*, cit., pp. 159-174; VAGNI G., *Fra realtà biografica e verosimile letterario. Primi appunti sui personaggi dei 'Dialoghi' di Tasso*, in *«Imitazione di ragionamento»: il dialogo nella letteratura italiana dal Quattro al Settecento*, a cura di V. Caputo, Milano, Franco Angeli, 2019, pp. 127-138; cfr. anche COX V., *Rhetoric and Politics in Tasso's 'Nifo'*, in «Studi secenteschi», XXX, 1989, pp. 3-100, sulle cui riflessioni si tornerà a breve.

[90] BALDASSARRI G., *L'arte del dialogo in Torquato Tasso*, cit., p. 30.

[91] RAIMONDI E., *Il problema filologico e letterario dei* Dialoghi *di Torquato Tasso,* in ID., *Rinascimento inquieto*, Einaudi, Torino, 1994 (1965), p. 247 e GROSSER H., cit., pp. 166 e sgg.

individuato nell'opinione, e in particolare nell'«altrui opinione», sia il mezzo retorico sia 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* degli interlocutori del dialogo.[92]

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 poteva individuare quello di figure sociali e culturali tramite cui mettere in scena il "teatro" del pensiero. Tale strategia permetteva appunto l'emergere della sentenza rispetto ai costumi, delle opinioni rispetto ai caratteri, accordando una maggiore rilevanza ai contenuti rispetto all'organizzazione formale del dialogo. Quanto a Speroni si è già fatto riferimento al passaggio 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.[93] 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.*[94] Nella produzione tassiana, seppure con fini diversi, sembra

[92] 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 sovra l'altrui opinioni filosofare; paucis nondimeno, come piacque a Neottolomeo, e la mia propria sentenza in mezzo recare», TASSO T., *Discorso della virtù feminile e donnesca*, a cura di DOGLIO M. L., Sellerio, Palermo, 1997, p. 53.

[93] Cfr. SPERONI S., *Apologia dei dialogi*, cit., 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».

[94] Su questo punto sarebbe infatti interessante confrontare la teoria di Piccolomini, che distingue dialogo e commedia non tanto per il "modo" della rappresentazione quanto per l'"oggetto" dell'imitazione sul piano linguistico e 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 A., *Annotazioni,* cit., p. 323. Su questo tema si veda ALFANO G., *Dioniso e Tiziano*, cit., 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,

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 filosofico presupponendo quindi un'implicita «sostituibilità delle "persone"».[95] Se i protagonisti dei i 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 costruire l'edificio logico del ragionamento. L'autore sembra infatti seguire una doppia strategia: da un lato 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;[96] dall'altro l'andamento aporetico e dispersivo dell'argomentazione, nonostante la generale predominanza delle tesi sostenute dal Forestiero Napoletano, sembra suggerire che il «confronto di opinioni è solo una tappa verso la riunificazione del sapere», la quale non può essere compiuta che in modo parziale in un testo dialogico, quindi poetico.[97] Del resto la legittimità dell'uso filosofico dell'opinione, per Tasso, non sta tanto nel reperimento della verità quanto nel procedimento con cui la si investiga collettivamente nella finzione del ragionamento, come l'autore scrive nella dedicatoria al dialogo sulla poesia toscana:

---

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».

[95] Su questo punto sarebbero necessarie ulteriori indagini anche alla luce delle dinamiche redazionali dei singoli testi, ma cfr. intanto ancora BALDASSARRI G., *L'arte del dialogo in Torquato Tasso*, cit., p. 30.

[96] TASSO T., *Risposta alla lettera di B. de' Rossi, Accadeemico della Crusca, in difesa del suo dialogo del Piacere honesto,* Ferrara, G. Vassalini, 1586, in *Le prose diverse di Torquato Tasso,* a cura di Guasti C., Le Monnier, Firenze, 1875*,* vol. II, p. 408.

[97] BAFFETTI G., *L'arte del molteplice nei* Dialoghi *del Tasso*, in «Lettere Italiane», LX, 2, 2008, pp. 194-204: 198.

> Ma pur fra tutti gli altri modi estimo questo, usato nel dialogo, il più dilettevole e 'l meno odioso; perc'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, participano con maggior diletto de la commune laude: e gli altri leggono ed ascoltano più volentieri una amichevole contesa d'ingegni e d'opinioni; […].[98]

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.[99] 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-imitativo teso a proporre una raffigurazione mondana del discorso filosofico, come accadeva nelle operette speroniane degli anni '30. I *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:

> 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.[100]

---

[98] *La Cavaletta overo de la poesia toscana*, p. 613.

[99] L'espressione «dialoghi impossibili» è tratta da CAPUTO V., *L'implosione del dialogo. Appunti su 'Nifo' e 'Porzio' di Torquato Tasso*, in «Studi Rinascimentali», XV, 2017, pp. 139-149.

[100] ROSSI M., *Io come filosofo era stato dubbio. La retorica dei "Dialoghi" di Tasso*, Il Mulino, Bologna, 2007, (ed. digit.: 2009, doi: 10.978.8815/140913).

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 overo 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 avere un fine insegnativo e di veicolare una qualsiasi verità, dovendo ripiegare sui piaceri dell'elocuzione come unico mezzo di persuasione del proprio 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».[101] 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 piacevole in possesso di un suo peculiare statuto veritativo.

Il *Nifo* tassiano, facendo leva sulla figura e 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; secondariamente, i discorsi di Martelli e del Tasso padre vengono volutamente distorti rispetto ai testi reali con il fine di far emergere 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, dei loro discorsi e opinioni, ma segnala anche, ha osservato Virginia Cox, il modo in cui si esplica la dialettica all'interno del dialogo stesso:

[101] COX V., *Rhetoric and Politics in Tasso's 'Nifo'*, cit., p. 90.

> 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.[102]

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 nei 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».[103] Anche qui, come nel dialogo della retorica speroniano, assistiamo a una messa in pratica del tipo di retorica sostenuta dal personaggio Nifo, con una sostanziale differenza però 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 filosofia che crede ancora nel dominio retorico della dialettica, sebbene, va sottolineato, questo venga poi nettamente distinto dalle sfere dell'intelletto e della scienza, che nel pensiero tassiano assumono un carattere preminentemente teologico.[104] Nonostante Tasso affermi a più riprese la portata veritativa della parola poetica, soprattutto nella tarda produzione teorica, i *Dialoghi* restano principalmente il luogo di una dispersione del sapere tra le parole, le sentenze, le opinioni: il carattere aporetico ed erudito di tanti degli opuscoli tassiani

[102] *Ivi*, p. 12.

[103] *Il Nifo overo del piacere*, p. 222, 190; *Il Cataneo overo de gli idoli*, p. 710, 77: «F. N. Direm dunque: amico il Caro, amico il Castelvetro, ma più amica la verità».

[104] Cfr. BALDASSARRI G., *L'arte del dialogo in Torquato Tasso*, cit., 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».

non si spiegherebbe in questo senso con un'incapacità di sintesi filosofica dell'autore, ma piuttosto tramite una sofferta consapevolezza del fallimento dell'idea che la realtà si potesse conoscere per mezzo della parola.[105] Questa vena scettica, che caratterizza la prosa dei dialoghi, emerge in modo evidente nel *Malpiglio secondo overo 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».[106] L'ambizione verso la *reductio ad un unum*, pur costituendo il limite a cui tende l'intera opera tassiana, non può darsi nei dialoghi, vocati ontologicamente alla molteplicità, in cui il sapere generato nei ragionamenti è frammentato nella moltitudine di oggetti, passioni interne e opinioni che popolano ragione e immaginazione.[107]

Il *Malpiglio secondo* si apre, con una celebre sequenza narrativa, sulla descrizione dello 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

[105] Sulla tradizione scettica nel pensiero moderno cfr. CASSIRER E., *Il problema della conoscenza nella filosofia e nella scienza dall'Umanesimo alla scuola cartesiana*, in *Storia della filosofia moderna*, to. 1, Einaudi, Torino, 1952, pp. 200-229 e POPKIN R. H., *Storia dello scetticismo*, Mondadori, Milano, 2000 (1995). 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 gnoseologico, caricata cioè di una tensione conoscitiva. In questo senso si rivelerebbero utili le riflessioni, su cui in questa sede non è possibile indugiare, 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. Cfr. CASSIN B., *L'effetto sofistico*, tr. it. a cura di ROGNONI C., Jaka Book, Milano, 2002, (ed. or., Gallimard, Paris, 1995) e KATINIS T., *Sperone Speroni and the Debate over Sophistry in the Italian Renaissance*, Brill, Leiden-Boston, 2018.

[106] ROSSI M., *Io come filosofo era stato dubbio*, cit. Cfr. anche RESIDORI M., *«Del fuggir la moltitudine». Néoplatonisme et scepticisme dans le Malpiglio secondo du Tasse*, in «Italique», V, 2002, pp. 93-108.

[107] Cfr. ZATTI S., *L'uniforme cristiano e il multiforme pagano: saggio sulla "Gerusalemme Liberata"*, Il Saggiatore, Milano, 1983, pp. 9-44. A proposito dei dialoghi tassiani, sul tema dell'uniformità e della molteplicità, cfr. PRANDI S., *Scritture al crocevia*, cit., p. 310.

centro del commercio cittadino.[108] 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, alberga «una multitudine di sensi interiori e d'imaginazioni».[109] Opporsi a questo tipo di turbamenti dell'animo è vano: unico riparo, «tempio e assilo», sembra essere quello delle scienze.[110] Su questo punto il Forestiero Napoletano sostiene due tesi opposte all'inizio e alla fine della discussione, infatti 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.[111]

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, sebbene non ci sia contrarietà nella scienza, il moltiplicarsi e l'avvicendarsi nel tempo delle opinioni rendono 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'imagini a l'imagini, 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 princìpi: nondimeno, volendo ripararci in questo porto, abbiam ritrovata una gran multitudine d'opinioni ch'il rendono men tranquillo.
> G.M. Abbiam senza fallo.

---

[108] 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 overo del fuggir la moltitudine*, p. 569, 2.

[109] *Ivi,* p. 572, 10.

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

[111] *Ivi*, p. 575, 18.

F.N. Nel seno adunque de la filosofia non possiam fuggire la moltitudine.[112]

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 unitario 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 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 di porsi come fondatore di una nuova poetica incarnando, «quasi nuovo Socrate», tanto Dante quanto Platone.[113]

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 si possono riconoscere nei dialoghi tassiani, 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, negare ai dialoghi un'ambizione speculativa né riproporre il mito romantico tassiano: oltre alla rappresentazione dei personaggi primari e secondari presenti nei singoli testi, Tasso mette in scena la moltitudine delle opinioni antiche e contemporanee con il fine di intervenire attivamente su molti temi 'caldi' della cultura tardocinquecentesca, «realizzando per accumulazione un prontuario di etica moderna».[114] Sono infatti proprio quegli spazi privilegiati della conversazione civile

[112] *Ivi*, p. 606, 112.

[113] Cfr. TASSO T., *Lett.,* 129, *A' Seggi ed al popolo napolitano Torquato Tasso, figliuolo di Bernardo Tasso e di Porzia Rossi* e BALDASSARRI G., *La prosa del Tasso e l'universo del sapere*, cit., p. 374.

[114] RUSSO E., *L'ordine, la fantasia e l'arte. Ricerche per un quinquennio tassiano (1588-1592)*, Bulzoni, Roma, 2002, p. 11; sulla tradizione della scrittura moralistica nell'Italia di antico regime, su cui si tornerà in seguito, cfr. anche QUONDAM A., *Forma del vivere. L'etica del gentiluomo e i moralisti italiani*, Il Mulino, Bologna, 2010.

da cui lui stesso è escluso a essere riprodotti, seppur in sordina, nei dialoghi: corti, salotti privati, giardini, biblioteche. Al di là dell'impianto fortemente dualistico e disputativo su cui si strutturano quasi tutti i testi, tendenzialmente scevri di dettagli ornamentali nella discussione dialettica, è anche negli elementi squisitamente letterari tipici della forma-dialogo che vanno rintracciate le tessere dell'argomentazione, che procede poeticamente grazie al principio dell'evidenza, modellato sull'esempio platonico con cui si chiude il discorso sull'arte del dialogo:

> Ma l'altre parti debbono esser ornate con maggiore diligenza; e dovendo lo scrittor del dialogo assomigliare i poeti nell'espressione e nel por le cose inanzi 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 […].[115]

Gli elementi cronotopici e gli oggetti presenti sulla scena, spesso collocati nelle brevi sequenze diegetiche con cui si aprono alcuni dei dialoghi, hanno lo scopo di contribuire a rinforzare l'"evidenza" della narrazione e a comporre il quadro del ragionamento. Si pensi ai libri ordinatamente disposti nello studio di Vincenzo Malpiglio, che non 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 su cui Tasso si autoritrae in modo tipicamente malinconico:

> Io era per molte occupazioni sollecito e per varie sollecitudini occupato, quando, sopragiungendomi quasi a l'improviso 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.[116]

---

[115] TASSO T., *Dell'arte del dialogo*, cit., 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 avenimento avete narrato, e con maravigliose parole postomi quasi avanti gli occhi Cesare e Cinna, e vi lamentate di non aver memoria», (p. 786, 73).

[116] *Il Costante overo de la Clemenza*, p. 766, 1.

Allo stesso modo si apre il *Manso overo 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?[117]

Tornando ancora al *Nifo overo del piacere* di cui si è discusso in precedenza, le due orazioni deliberative non solo convocano sulla scena i due personaggi di secondo grado, come accade per esempio nel *Cataneo overo de gli idoli* con i componimenti 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 disputativa dei dialoghi tassiani, come punti di dilatazione prospettica rispetto alla scena principale del ragionamento. Per fare un ultimo 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, percioch'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.[118]

L'oralità della scrittura dialogica, come si è già detto in precedenza facendo riferimento al *Cataneo overo delle conclusioni amorose*, nei *Dialoghi* tassiani è

[117] *Il Manso overo de l'amicizia*, pp. 842-43, 2-3.
[118] *Il padre di famiglia*, p. 386, 172-173.

tutta improntata a sottolineare l'eternità e la stilizzazione del sapere affidato alla scrittura poetica, che diventa un vero «teatro della memoria filosofica» fatto di carta e popolato dai libri di una enorme biblioteca virtuale.[119] Di questo si ha testimonianza anche nella continua e quasi disperata richiesta, da parte di Tasso, dei volumi da lui postillati e annotati in cui reperire brani per i dialoghi: «Laonde non sarebbe necessario ch'io li rileggessi di nuovo, ma potrei ritrovare nel margine molte cose necessarie per alcuni miei dialoghi».[120] I libri, in quanto apparato ipotestuale e dispositivo mnemotecnico, costituiscono la vera polifonia e gli ingranaggi argomentativi della macchina dialogica tassiana, quasi sostituendo il ruolo strutturale degli elementi relativi all'ambientazione e alla costruzione dei caratteri tipico dei dialoghi primo-cinquecenteschi. Non si tratta solamente di inserzioni narrative all'interno del testo o del passaggio mimetico, ma di tratti formali che, letti in una prospettiva culturale, permettono di orientarsi meglio nella complessa fenomenologia cinquecentesca delle forme-dialogo.

Le due categorie con cui abbiamo ripercorso la storia della forma-dialogo nel primo capitolo di questo lavoro, il dualismo e la moltitudine, 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 carattere 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'avvicendarsi e della contraddittorietà delle opinioni, nella primazia delle sentenze sui costumi, della poesia sulla storia, rielaborando il relativismo pluralista di stampo umanistico nella creazione di uno statuto

[119] Cfr. A questo proposito PIGNATTI F., *Dialogisme, dialogicité, dialogue: le dialogue en Italie entre Quattrocento et Cinquecento*, in *Les états du dialogue à l'âge de l'humanism*e, a cura di Emmanuel Buron, Philippe Guérin, Claire Lesage, Presses universitaires François-Rabelais, 2015, pp. 27-37: 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».

[120] TASSO T., *Lett*., 647, a Rodolfo Gonzaga. Sulla biblioteca tassiana cfr. BALDASSARRI G., *La biblioteca del Tasso. Rilievi ed elenchi di libri dalle Lettere del poeta*, in «Filologia e critica», XXV, 2000, pp. 222-244.

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».[121] Come si vedrà nel capitolo successivo, le motivazioni di questa rarefazione strutturale della forma-dialogo non dipendono solamente dall'imporsi del modello platonico su quello ciceroniano, né dallo stringersi delle maglie inquisitorie della Controriforma. Nell'esperienza tassiana si può leggere anche il commiato a una cultura unitaria in cui tuttavia si preparava un terreno fertile all'espansione dei linguaggi e delle procedure del classicismo. Dai *Discorsi* di Annibale Romei, (1585), a testi peculiari come il *Tropotipo, cioè a dire norma dei costumi* (1591), un dialogo in versi endecasillabi tra un filosofo morale e i suoi discepoli, fino ai dialoghi galileiani; dalla commistione con le forme della narrativa alle raccolte dossografiche barocche, 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.

[121] BOZZOLA S., «Questo quasi arringo del ragionare». La tecnica dei «Dialoghi» tassiani, in «Italianistica», XXVI, 2, 1997, pp. 253-278. 276.

Capitolo 6. *Theatrum mundi*

6.1 Il dialogo e la "scena"

A partire dagli ultimi decenni del Cinquecento, il dialogo diventa uno degli strumenti educativi prediletti per le esercitazioni di retorica nei 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.[122]

Egloghe, scene, dialoghi, sono tra gli esercizi che gli allievi possono attivamente svolgere tramite un 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, soprattutto nell'ambito dell'educazione e della predicazione gesuitiche che si servono principalmente degli aspetti teatrali della retorica come mezzi di persuasione.[123] *Elocutio*, *memoria*, *actio*, sono del resto le parti che prevalgono

---

[122] *Ratio atcque institutio studiorum societatis Jesus*, a cura di BIANCHI A., Rizzoli, Milano, 2002. (Napoli, 1599). 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 quedam faciant, ut scilicet de una re proposita singuli sua sententiam afferant».

[123] Cfr. BAFFETTI G., *Retorica e scienza. Cultura gesuitica e seicento italiano*, CLUEB, Bologna, 1997; BRIZZI G. P., *La "Ratio studiorum": modelli culturali e pratiche educative dei Gesuiti in Italia tra Cinque e Seicento*, Bulzoni, Roma, 1981; BALDINI U., *«Legem impone subactis». Studi su filosofia e scienza dei gesuiti in Italia 1540-1632*, Bulzoni, Roma, 1992. Sul teatro gesuitico cfr. almeno RAIMONDI E., *Di alcuni aspetti del classicismo nella letteratura italiana del Seicento*, in «Lettere Italiane», XV, n. 3, 1963, pp. 269-278 e FILIPPI B., *«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, 1994, pp. 91-130; FUMAROLI M., *«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, Roma, 1995, pp. 39-56. In rapporto con la prosa galileiana cfr. anche BATTISTINI A., *La retorica nei manuali per i collegi*, in ID., *Galileo e i gesuiti. Miti letterari e retorica della scienza*, Vita e Pensiero, Milano, 2000, pp. 185-238.

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 prettamente pedagogica, che, come testimoniato anche dai trattati teorici secenteschi, non è più preposta alla costruzione plurivoca del sapere per via di imitazione ma 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».[124]

Nel corso del Cinquecento il dialogo si era affermato, tramite la scelta della lingua volgare e la piena espansione del libro a stampa, come luogo retorico 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 dunque gli strumenti e l'oggetto dell'imitazione dialogica, configurando quindi una geografia antropologica e culturale in cui retorica e ritualità sociale vengono riprodotte "in atto" sulla scena virtuale della conversazione. Il dialogo si pone, insomma, come risposta speculare e squisitamente letteraria alla sempre più marcata teatralizzazione della vita quotidiana e delle 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

[124] SFORZA PALLAVICINO P., *Trattato dello stile e del dialogo*, Mascardi, Roma, 1662, riedito anastaticamente per Mucchi, Modena, 1994, p. 222. Sui rapporti tra il trattato di Pallavicino e la dialogistica secentesca cfr. ALTIERI BIAGI M.L., *Il "Dialogo" di Galileo e l'"arte del dialogo" di Sforza Pallavicino*, in «Lingua e stile», XXXVII, 2002, pp. 65-74.

> 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 […].[125]

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*.[126] 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.[127] Amedeo Quondam ha individuato negli anni Cinquanta del Cinquecento il principio di questo processo all'interno della cultura di corte, osservando l'espansione, nei frontespizi, dei riferimenti al teatro e

[125] FONTANA A., *La scena*, in *Storia d'Italia*, vol. I, to. II, Einaudi, Torino, 1972, ora ripubblicato da Marsilio, Padova, 2019, con una postfazione di Piermario Vescovo.

[126] Sul *topos* del mondo come teatro la letteratura è vasta. Cfr. Almeno CURTIUS E. R., *Topica*, in *Letteratura europea e medioevo latino*, La Nuova Italia, Firenze, 1992 (1968), pp. 158-164; YATES F., *Theatre of the World*, Chicago University Press, Chicago, 1969; COSTANZO M., *Il «Gran Theatro del Mondo». Schede per lo studio dell'iconografia letteraria nell'età del Manierismo*, Scheiwiller, Milano, 1964; QUONDAM A., *Dal teatro della Corte al teatro del mondo*, in *Il teatro italiano del Rinascimento*, a cura di DE PANIZZA LORCH M., Comunità, Milano, 1980, pp. 135-150; CAVAILLÉ J.P., *Theatrum mundi. Notes sur la théatralité du monde baroque*, European University Institute, Working Papers, Firenze, 1987; ID.; *Le monde et son théâtre*, in ID., *Descartes. La fable du monde*, Vrin, Paris, 1991, pp. 11-56; BLAIR A., *Theatrical Metaphors*, in *The Theater of Nature. Jean Bodin and Renaissance Science*, Princeton U.P., 1997, pp. 153-179; POGLIANO C., *TEATRO, MONDO, SAPERE: un percorso di lettura sulle origini della modernità*, in «Belfagor», Vol. 55, No. 1, 2000, pp. 9-30.

[127] POGLIANO C., *TEATRO, MONDO, SAPERE*, cit., p. 15.

segnalando il fondamentale passaggio dalla teatralità della corte a una visione organica del mondo come teatro:

> 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.[128]

Quello del "teatro del mondo" è un *topos* dalle radici antiche, che tuttavia assume durante il Rinascimento un significato non trascurabile, soprattutto se riletto accanto alla storia della forma-dialogo, dove si scontrano 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 contenti 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.[129] 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 di tale utilizzo si trova, già in chiave di *cliché*, nella celebre 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

[128] Cfr. QUONDAM A., *Dal teatro della Corte al teatro del mondo*, cit., 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 M., *Il «Gran Theatro del Mondo»*, cit., p. 24.

[129] Cfr. BLAIR A., *Theatrical Metaphors*, cit., pp. 153 e sgg.

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.[130]

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 in ogni scena contiene un nuovo palcoscenico. Inoltre, il *topos* serve qui a rimarcare il relativismo annunciato già all'inizio del dialogo, in cui si preferisce deporre la gravità filosofica e non «decider la questione» ma piuttosto «dilettar gli ascoltanti».[131] 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, in una linea di 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.[132] Una delle opere più caratterizzanti, da questo punto di vista, è la postuma *Idea del theatro* di Giulio Camillo, detto Delmino (1550).[133] 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».[134] Tale proposito nasce da una filosofia permeata da correnti neoplatoniche,

[130] SPERONI S., *Dialogo della dignità delle donne*, in *Trattatisti del Cinquecento*, cit., p. 582.

[131] *Ivi*, p. 568.

[132] Cfr. ancora QUONDAM A., cit., 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».

[133] CAMILLO G., *L'idea del theatro*, a cura di BOLZONI L., Sellerio, Palermo, 1991.

[134] CAMILLO G., *Discorso in materia del suo teatro*. *A m. Trifon Gabriele et ad alcuni altri gentiluomini*, in ID., *L'idea del teatro e altri scritti di retorica*, a cura di SODANO R., CHIODO D., Res, Torino, 1990, pp. 11-36: 11. Sul progetto del *Theatro* cfr. BOLZONI L., *Il teatro della memoria. Studi su Giulio Camillo con un'appendice di testi*, Liviana, Torino, 1984.

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 dove può accedere a una visione organica e complessiva del *theatrum mundi*, che diventa appunto emblema e metafora del sapere. Se nei dialoghi speroniani, composti alla stessa altezza del teatro delminiano, si poteva vedere in atto una esplicita «contraffazione teatrale» della realtà e dei personaggi messi in scena, una sorta di «commedia delle idee» che raffigurava la scienza per mezzo dell'imitazione comica, qui ci troviamo di fronte a una soluzione opposta.[135] Giulio Camillo si serve infatti 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'intero scibile. 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 i florilegi aforistici e apoftegmatici o le raccolte di emblemi. Si pensi, solo per fare un esempio 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 durante la seconda metà del Cinquecento 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 ou s'élabore en même temps une nouvelle vision du monde».[136] Tale processo di decostruzione e rimodellamento del sapere assume un aspetto proteiforme, che tuttavia si può tentare di sintetizzare, ai fini della riflessione qui condotta, in 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:

[135] Cfr. MAZZACURATI G., *Il «cortegiano» e lo «scolare»*, in *Il Rinascimento dei moderni*, cit., pp. 261-295: 267. La definizione dei dialoghi speroniani come «comédie des idées» è di FOURNEL J.L., *Les dialogues de Sperone Speroni*, cit., p. 71.

[136] CAVAILLE J.P., *Theatrum mundi*, cit., p. 2.

> […] 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.[137]

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 anche le sale dove studiare l'anatomia (il teatro anatomico di Padova viene costruito nel 1590), ma scene teatrali possono essere considerate anche le architetture religiose di epoca barocca.[138] È a questo stesso impianto culturale che, dal punto di vista letterario, risponde ancora 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: […] cossí voi altri signor pedanti, per esser esclusi e fuor d'ogni atto di scienza e filosofia, e per non aver, e giamai aver avuto participazione con Aristotele, Platone et altri simili, possete meglio giudicarli e condannar con la vostra sufficienza grammatticale e presunzion del vostro naturale, che il Nolano che si ritrova

---

[137] Cfr. QUONDAM A., *Dal teatro della Corte al teatro del mondo*, cit., p. 144. Si veda anche il contributo di PIERI M., *Il teatro «per uldire 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 SANTI F., Edizioni del Galluzzo, Firenze, 2003, pp. 157-169:158: «II 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».

[138] 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 L., *Le radici folkloriche dell'anatomia. scienza e rituale all'inizio dell'età moderna*, in «Quaderni Storici», 29, 85, 1994, pp. 193-233.

nel medesmo teatro, nella medesma familiarità e domestichezza, tanto che facilmente le combatte dopo aver conosciuti i loro interiori e piú profondi sentimenti.[139]

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 ancora nei *Dialoghi* tassiani, come si è visto nel capitolo precedente, 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:

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.[140]

Già i dialoghi tassiani, pur sfruttando i nomi di personalità di spicco del panorama intellettuale e cortigiano contemporaneo, sono caratterizzati da un'insofferenza non priva di polemica 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 overo 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?».[141] Il dialogo sviluppa in seguito il tema del conflitto tra essere e apparire, trattando dell'imitazione comica e dei rapporti di potere tra

[139] GIORDANO BRUNO, *De la causa, principio et uno*, *Dialogo terzo*, cit., p. 87; La metafora teatrale è poi esplicitamente presente *nell'Argomento* degli *Eroici Furori*, cit., p. 13: «Che tragicomedia? Che atto, dico, degno piú 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, constanti, fermi, fideli, 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 piú senso, intelletto e bontade, che trovarsi possa in una statua o imagine depinta al muro?». Cfr. AQUILECCHIA G., *Componenti teatrali nei dialoghi italiani di Giordano Bruno*, cit.

[140] POGLIANO C., *TEATRO, MONDO, SAPERE*, cit., pp. 20-21.

[141] TASSO T., *Il Gianluca overo de le Maschere*, in ID., *Dialoghi*, edizione critica a cura di RAIMONDI E., cit., p. 733.

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 comedia, e mescolarmi con gli altri.[142]

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.[143] Anche qui, tuttavia, il *topos* del mondo come teatro, «mundus universum exercet histironam!», viene utilizzato per ribadire il rifiuto della maschera e della falsa apparenza, per spogliare il discorso dalle immagini ingannevoli.[144] 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

[142] *Ivi*, pp. 774-75.

[143] 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 personaggio formato dall'apporto di diverse voci, cfr. PERONA B., *Prosopopée et 'persona' à la Renaissance*, Classiques Garnier, Paris, 2013, pp. 201-95. Cfr. anche ID., *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, 2017, pp. 41-53 e STAROBINSKI J., *Montaigne et la dénonciation du mensonge*, in «Dialectica», 22, 2, 1968, pp. 120-131.

[144] Cfr. MONTAIGNE M., *Essais*, in *Œuvres complètes*, Seuil, Paris, 1967, III, 10, 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».

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 conscensurus, in quo hactenus spectator exstiti, larvatus prodeo. […] Larvatae nunc sientiae sunt: quae, larvis sublatis, pulcherrimae apparent.[145]

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.[146] Si può spiegare anche così, pur rendendone conto all'interno del complesso mutamento delle condizioni storico-sociali, delle istanze religiose controriformistiche e degli assetti gerarchici tra poetica, retorica e logica, il ritorno a una tendenza fortemente dualistica e a una funzione pedagogico-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 scolastica, improntata sulle tecniche disputative, 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

[145] DESCARTES R., *Cogitationes privatae*, in *Œuvres*, a cura di ADAM C. e TANNERY P., Vrin, Paris, 1966, p. 215.

[146] Cfr. ancora FONTANA A., *La scena*, cit., 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, blasone, 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».

domande vengono sempre poste non dai "sapienti" ma dai "discenti", la qual cosa spiaceva a Tasso.[147]

Il percorso fin qui ricostruito sembra suggerire che le ragioni profonde di tale ritorno a un dualismo pedagogico di fondo nella produzione dialogica del tardo-Cinquecento vadano collocate cronologicamente tra gli anni Quaranta e gli anni Sessanta, e cioè in quello stesso ventennio che aveva decretato l'enorme fortuna del dialogo volgare e 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 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 verso direzione predefinita. I fattori che determinano questa evoluzione sono molteplici e appartenenti a diversi ordini di problemi, poetici, filosofici, religiosi, sociali e culturali. Le questioni poste dalla sostanza essenzialmente drammatica, orale, collettiva del dialogo come mezzo di ricerca ed esposizione del sapere sembrano, tuttavia, offrire un utile nodo di raccordo tra le diverse circostanze che ne determinano la sconfitta rispetto ad altre modalità d'indagine e di trasmissione della conoscenza. 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 corte, «dove chiunque, purché ne abbia acquisito le competenze necessarie, può giocare la parte di attore protagonista nel grande teatro del mondo».[148]

[147] PRANDI S., *Il «Cortegiano» ferrarese: i «Discorsi» di Annibale Romei e la cultura nobiliare nel Cinquecento*, Olshki, Firenze, 1990, pp. 85-86.

[148] QUONDAM A., *Forme del vivere*, cit., p. 198.

Appendice.[1]

[1] La seguente schedatura riguarda le prime edizioni della categoria “dialog*” per l’arco temporale 1543-1562. Si tratta di un’indagine minima e parziale, realizzata sfruttando le digitalizzazioni reperibili on line laddove non presenti edizioni critiche moderne.

Autore	Titolo	Editore	Pubblicazione	Modo	Interlocutori
1. Aretino Pietro	Dialogo nel quale si parla del gioco con moralità piacevole	Farri, Giovanni & fratelli	Venezia, 1543	Mimetico	Padovano cartaro, le carte
2. Betussi Giuseppe	Dialogo amoroso	Arrivabene, Andrea	Venezia, 1543	Mimetico	Madonna Francesca, il Pigna, il Sansovino
3. Contile Luca	Dialogi spirituali diuisi in banchetti di Luca Contile.	Cartolari, Baldassarre	Roma, 1543	Misto	1. Girolamo Pallavicino marchese di Cortemaggiore e Girolamo Pallavicino dei marchesi di Scipione; 2. Giulio Boiardo, conte di Scandiano e Camilla de' Rossi, marchesa Pallavicino; 3. Giampaolo Meli-Lupi, marchese di Soragna e Giulia Trivulzio, marchesa di Vigevano; 4. Sforza Pallavicino e Camilla di Rocchetta Pallavicino; 5. Giulio Landi, conte e Virginia Pallavicino Gambara.
4. Betussi Giuseppe	Il Rauerta, dialogo di messer Giuseppe Betussi, nel quale si ragiona d'amore, et degli effetti suoi	Giolito De Ferrari, Gabriele	Venezia, 1544	Mimetico	Ottaviano Raverta, Francesca Baffo, Ludovico Domenichi
5. Doni Anton Francesco	Dialogo della musica di m. Antonfrancesco Doni fiorentino.	Scoto, Girolamo	Venezia, 1544	Mimetico	Michele, Hoste, Bargo, Grullone

6.	Feliciano da Civitella del Tronto	Dialogo del dolce morire di Giesu Christo sopra le sei visioni di m. Francesco Petrarca. Composto dal reuerendo padre frate Feliciano Vmbruno da Ciuitella, dell'Ordine de frati minori de osseruanza. Nouamente posto in luce, e castigato	Nicolini da Sabbio, Giovanni Antonio & Nicolini da Sabbio, Pietro	Venezia, 1544	Mimetico	Leoncio, Giacopa
7.	Dolce Lodovico	Dialogo di m. Lodouico Dolce della institution delle donne, secondo li tre stati, che cadono nella vita humana	Giolito De Ferrari, Gabriele	Venezia, 1545	Mimetico	Dorotea, Flaminio
8.	Gabriele Giacomo	Dialogo di m. Iacomo Cabriele nelquale [!] de la sphera, et de gli orti et occasi de le stelle, minutamente si ragiona.	Farri, Giovanni & fratelli; Griffio, Giovanni	Venezia, 1545	Diegetico	Triphone, Gradonico, Bernardino, Marino et al.
9.	Memmo Giovanni	Tre libri della sostanza et forma del mondo del clarissimo m. Giouan Maria Memo, dottor & caualiere. Ne quali per modo di dialogo si disputano molte acutissime questioni, & sono poi risolute con le ragioni de i piu saui philosophi, & de i piu dotti astrologi antichi.	Farri, Giovanni & fratelli; Griffio, Giovanni	Venezia, 1545	Misto	G.B., G.M.

10. Vanono Giovanni	Nuouo capricio in dialogo, opera non manco utile, che diletteuole, per Io. Maria Vanono papiense, et de medicina professore. Nouamente composta et del medesimo giontoui nel fine una ingeniosissima dechiaratione di quattro dubbi d'amore.	Castiglione, Giovanni Antonio	Milano, 1545	Mimetico	L'oratore (Matteo Sacchetto), Giove, Mercurio, Plutone, Astrologo (Iacopo Philippo de' Marchesi); Medico (Maestro Silvestro Brunello), Apollo, Esculapio
11. Gelli Giovanni Battista	Capricci del Gello, col dialogo dell'inuidia,& con la tauola nouuamente aggiunti.	Doni, Anton Francesco	Firenze, 1546	Mimetico	Giusto Bottaio, Anima
12. Politiano Giovanni	Dialogo della vecchiezza.	-	Genova, 1547, incerto	Mimetico	Marcantonio, Politiano
13. Tullia d'Aragona	Dialogo della signora Tullia d'Aragona della infinità di amore.	Giolito De Ferrari, Gabriele	Venezia, 1547	Mimetico	Tullia, Benedetto Varchi, Lattanzio Benucci
14. Bottazzo Giovanni Iacopo	Dialogi maritimi di m. Gioan Iacopo Bottazzo. Et alcune rime maritime di m. Nicolo Franco, et d'altri diuersi spiriti, dell'Accademia de gli Argonauti.	Ruffinelli, Giacomo	Mantova, 1547	Mimetico	1. Telone, Cloanto, Peloro 2. Tiphi, Phoceo, Canopo, Amicla 3. Cloanto, Telone, Ergino, Nausitheo
15. Gottifredi Bartolomeo	Specchio d'amore, dialogo di messer Bartolomeo Gottifredi	Doni, Anton Francesco	Firenze, 1547	Mimetico	Coppina, Maddalena
16. Nerli Reginaldo	Instruttione della fede christiana per modo di dialogo con l'esposition del sy mbolo d'Athanasio.	Cicognara, Innocenzo	Milano, 1548, data incerta	Mimetico	Interrogazione, Risposta

17. Da Castello Bartolomeo	Dialogo de la vnione spirituale de Dio con l'anima	Nicolini da Sabbio, Pietro	Venezia, 1548	Mimetico	Amor divino, Sposa Anima, Ragione umana
18. Da Poscante Benedetto	Dialogo del ragionamento del Messia dell'eccellente dottor messer Benedetto Poscantino bergomese, diviso in tre giornate & novamente da lui dato in luce.	Comin da Trino	Venezia, 1548	Mimetico	Benedetto, Semelo, Emanuel
19. Pino Paolo	Dialogo della pittura di esser Paolo Pino	Comin da Trino Gherardo, Paolo	Venezia, 1548	Mimetico	Lauro, Fabio
20. Rosello Lucio Paolo	Due dialoghi di messer Pauolo Rosello. Vno, in cui si tratta il modo di conoscere, & di far la scelta d'un seruitore, & de l'vfficio suo. L'altro, de la vita de cortegiani, intitolato la patientia.	Comin da Trino	Venezia, 1549	Mimetico	Messer Marco, Messer Paulo
21. Agricola Gregorius	Di Giorgio Agricola De la generatione de le cose, che sotto la terra sono e de le cause de' loro effetti e nature …	Tramezzino, Michele	Venezia, 1550	Misto	Bermanno, Giovanni Nevio, Nicola Ancone

22. Pictorius Georg	Dialogi del eccellente medico m. Giorgio Pittore Villingano, del modo del conseruare la sanita. Nuouamente dalla lingua latina nella uolgar italiana tradotto. Aggiuntoui un trattato di Arnaldo di Villa nuoua, del modo di conseruar la gioventù, et ritardar la uecchiezza.	Valgrisi, Vincenzo	Venezia, 1550	Mimetico	1-7 Teofrasto, Polilogo 8-9 Federico, Iacopo, Stefano
23. Ringhieri Innocenzio	Dialoghi della vita, et della morte. Composti per M. Innocentio Ringhieri gentil'huomo bolognese.	Giaccarelli, Anselmo	Bologna, 1550	Mimetico	Vita, Morte
24. Vergerio Pietro Paolo	Dialogo del modo di conoscere et servire Dio.	Kündig, Jakob	Basilea, 1550	Mimetico	Domanda, Risposta (d., r.)
25. Vergilio Polidoro	I dialoghi di Polidoro Vergilio tradotti per m. Francesco Baldelli. Della pacienza, et del frutto di quella, libri due. Della uita perfetta, libro uno. Della uerità et della bugia, libro uno. De'prodigij, libri tre.	Giolito De Ferrari, Gabriele & fratelli	Venezia, 1550	Mimetico	1-3. Virgilio, Pinnio 4. Virgilio, Pinnio, Henrico Colco, 5. Polidoro, Roberto Ridleo

26. *Gelli Giovan Battista	Pierfrancesco Giambullari fiorentino De la lingua che si parla & scriue in Firenze. Et vno dialogo di Giouan Batista Gelli sopra la difficultà dello ordinare detta lingua.	Torrentino, Lorenzo	Firenze, 1551, data incerta	Misto	Cosimo Bartoli, Giovan Battista Gelli
27. Ruzzante	Due dialoghi di Ruzzante in lingua rustica, sententiosi, arguti, et ridiculosissimi, nuouamente venuti in luce.	Alessi, Stefano, Cesano, Bartolomeo	Venezia, 1551	Mimetico	1. Ruzzante, Menato e Gnua 2. Bilora e Barba Oittaro villani, Dina moglie di Bilora e M. Andronico venitian, Tonin bergamasco suo fante
28. Caggio Paolo	Iconomica del signor Paolo Caggio gentil'huomo di Palermo, nella quale s'insegna breuemente per modo di dialogo il gouerno famigliare, come di se stesso, della moglie, de' figliuoli, de' serui, delle case, delle robbe, & d'ogn'altra cosa a quella appartenente.	Arrivabene, Andrea	Venezia, 1552	Mimetico	Monophilo, Franchino, Baralbo
29. Dentice Luigi	Del signor Luigi Dentice gentil'huomo napoletano, Duo dialoghi della musica.	Cancer, Mattia	Napoli, 1552	Mimetico	Paolo Soardo, Gio. Antonio Serone

30. Lando Ortensio	Dialogo di m. Hortensio Lando, nel quale si ragiona della consolatione, et utilità, che si gusta leggendo la sacra scrittura. Trattasi etiandio dell'ordine, che tener si dee nel leggerle, et mostrasi essere le sacre lettere di uera eloquenza, et di uariadottrina alle pagane superiori.	Arrivabene Andrea Comin da Trino	Venezia, 1552	Mimetico	Lucrezia Gonzaga, Philalethe
31. Agrippa Camillo	Trattato di scientia d'arme, con vn dialogo di filosofia di Camillo Aggrippa milanese.	Blado, Antonio	Roma, 1553	Mimetico	Camillo, Annibale
32. Patrizi Francesco	Di m. Francesco Patritio La città felice di m. Francesco Patritio. Del medesimo, dialogo Dell'honore, Il barignano. Del medesimo, discorso Della diuersita de' furori poetici. Lettura sopra il sonetto del Petrarca. La gola, e'l sonno, e l'ociose piume.	Griffio, Giovanni	Venezia, 1553	Mimetico	Conte Gio. Giacomo Lionardo e Fabio Barignano
33. Possevino Giovanni	Dialogo dell'honore di m. Giouanni Battista Posseuini mantouano.	Giolito De Ferrari, Gabriele & fratelli	Venezia, 1553	Mimetico	Gilberto di Correggio e Giovan Battista Possevino

34. Lionardi Alessandro	Dialogi di messer Alessandro Lionardi, della inuentione poetica. Et insieme di quanto alla istoria et all'arte oratoria s'appartiene, et del modo di finger la fauola.	Pietrasanta, Plinio	Venezia, 1554	Mimetico	1. Marc'Antonio Genova, M. Sperone, Mons. D'Arimini 2. Genova, Sperone, Mons. Torquato, Bembo
35. Giovio Paolo	Dialogo dell'imprese militari et amorose di monsignor Paolo Giouio vescouo di Nucera. Di nuouo ristampati & corretti.	Antoine, Barré	Roma, 1555	Mimetico	Mons. Giovio e Ludovico Domenichi
36. Carello Giovanni Battista	Le efemeridi volgari per anni 17, al meridiano dell'inclita città di Vinegia diligentissimamente calcolate per Gio. Battista Carello piacentino, co i lor canoni in dialogo, in due parti diuisi. …	Bevilacqua, Niccolò	Venezia, 1555	Mimetico	Giovan Battista Carrello, M. Pietro Loredano, M. Iacopo Antonio Balbi
37. Morelli Pietro Martire	Dialogo intitolato collirio della mente, composto dal seruo di Iesu Christo frate Pietromartire da Garesio dell'Ordine de predicatori. Li interlocutori sono Addia, Amatino, Athenobio, Sabetio e Cainam.	Bellone, Antonio	Genova, 1555	Mimetico	Addia, Amatino, Athenobio, Sabetio e Cainam

38. Tolomei Claudio	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.	Giolito De Ferrari, Gabriele & fratelli	Venezia, 1555 (redatto 1525)	Diegetico	Bembo, Trissino, Castiglione, Alessandro de' Pazzi, il Cesano
39. Betussi Giuseppe	Le imagini del tempio della signora donna Giouanna Aragona, dialogo di m. Giuseppe Betussi.	Torrentino, Lorenzo	Firenze, 1556	Mimetico	Verità, Fama
40. Fausto Sebastiano	Dialogo del Fausto da Longiano, del modo de lo tradurre d'vna in altra lingua segondo le regole mostrate da Cicerone.	Avanzi, Ludovico Griffio, Giovanni	Venezia, 1556	Mimetico	Inquieto, Occulto
41. Zampeschi Brunoro	L'innamorato. Dialogo del s. Brunoro Zampeschi, signor di Florimpopoli.	Rossi, Giovanni	Bologna, 1556 Incerto	Diegetico	M. Giovan Battista Suzzo, M. Vincentio Passeri
42. Barbaro Daniele	Della eloquenza, dialogo del reuerendiss. monsignor Daniel Barbaro, eletto patriarca d'Aquileia. Nuouamente mandato in luce da Girolamo Ruscelli ...	Farri, Domenico Valgrisi, Vincenzo	Venezia, 1557	Mimetico	Arte, Natura, Anima

43. Dolce Lodovico	Dialogo della pittura di m. Lodouico Dolce, intitolato l'Aretino. Nel quale si ragiona della dignità di essa pittura, e di tutte le parti necessarie, che a perfetto pittore si acconuengono, con esempi di pittori antichi, & moderni, e nel fine si fa mentione delle uirtu e delle opere del diuin Titiano.	Giolito De Ferrari, Gabriele	Venezia, 1557	Mimetico	Pietro Aretino, Giovan Francesco Fabrini
44. De Fuentes Alonso	Somma della natural filosofia di Alfonso di Fonte diuisa in dialoghi sei, ne' quali, oltra le cose fisiche, s'ha piena cognitione delle scienze, astronomia, et astrologia, dell'anima, et della notomia del corpo humano, nouellemente tradotta di spagnuolo in volgare da Alfonso di Vlloa. Con la tauola delle cose piu degne, che in essa si leggono.	Marcolini, Francesco Pietrasanta, Plinio	Venezia, 1557	Mimetico	Etrusco, Vandalo
45. Lanteri Giacomo	Due dialoghi di m. Iacomo de' Lanteri da Paratico, bresciano; ne i quali s'introduce messer Girolamo Catanio nouarese, & messer Francesco Treuisi ingegnero veronese, con un giouene bresciano, a ragionare del modo di disegnare le piante delle fortezze secondo Euclide; et del modo di comporre i modelli, et	Valgrisi, Vincenzo Costantini, Baldassarre	Venezia, 1557	Mimetico	Giulio, Francesco Trevisi, Girolamo Catanio

	torre in disegno le piante delle città.				
46. Mexìa Pedro	Dialoghi di Pietro Messia tradotti nuouamente di spagnuolo in volgare da Alfonso d'Vlloa. Con la tauola di tutte le cose degne di memoria, che in essi si leggono.	Marcolini, Francesco Pietrasanta, Plinio	Venezia, 1557	Mimetico	I. Dialogo del sole Lope, Beltramo, Diego, Alvaro II. Dialogo della terra Lope, Beltramo, Diego III. Dialogo delle meteore Diego, Lope, Beltramo IV. Dialogo primo del convito Ignico, Ordogno, Bermudes Roderico, Beltramo, Maestro Velasco V. Dialogo secondo del convito medesimi, che nel primo VI.Dialogo del contentioso Diego, Alfonso, Alvaro, Dottor Narvaes VII. Dialogo de' medici Gonsalvo, Ferdinando, Don Nugno, Maestro Velasco
47. Natta Marco Antonio	Dialogo della oratione a Dio, composto per il magnifico et eccellente dottore Marco Antonio Natta Astesano, e tradotto per vno religioso dottissimo di latino in vulgare.	Portonari, Francesco	Venezia, 1557	Mimetico	Marino, Doroteo

48. Taegio Barolomeo	La villa dialogo di m. Bartolomeo Taegio.	Moscheni, Francesco	Milano, 1559	Mimetico	Partenio, Vitauro
49. Patrizi Francesco	Della historia diece dialoghi di m. Francesco Patritio ne' quali si ragiona di tutte le cose appartenenti all'historia, et allo scriuerla, et all'osseruarla.	Arrivabene, Andrea	Venezia, 1560	I. Mimetico II. Mimetico III. Misto IV. Mimetico V. Diegetico VI. Misto VII. Diegetico VIII. Mimetico IX. Mimetico X. Diegetico	I. *Il Gigante* Alfonso Bidernuccio, Giovanni Gigante, Francesco Patrizi II. *Il Birdenuccio* Alfonso Bidernuccio, Giovanni Gigante, Francesco Patrizi III. *Il Contarino* Giorgio e Paolo Contarini, Francesco Patrizi IV. *Il Sanuto* Daniele Sanuto; Francesco Patrizi, Scolare V. *Il Contile* Francesco Patrizi, Antonio Borghesi, Luca Contile, Romano VI. *Il Zena* Francesco Patrizi, Luigi Stoppa, Nicolo Zeno VII. *Il Guidone* Francesco Patrizi, Gentilhuomo, Lorenzo Guidone VIII. *Il Valerio* Agostino Valerio, Francesco Patritio IX. *Il Donato* Lionardo e Giovanni Donati, Francesco Patritio X. *Lo Strozza* Camillo Strozzi, Clemente Politi, Sardo, Francesco Patritio, P. Battista Cataneo

50. Borro Girolamo	Dialogo del flusso e reflusso del mare d'Alseforo Talascopio. Con un ragionamento di Telifilo Filogenio della perfettione delle donne.	Busdraghi, Vincenzo	Lucca, 1561	Misto	Girolamo Borro, Reina Giovanna d'Austria, Giovanni Acciaiuoli, Alessandro Neroni
51. Grenier Nicole	Dialogo di due pellegrini, intitolato Scudo e spada della fede; tradotto di latino et francese in lingua thoscana dal reuerendo m. Antonio Buonagratia canonico di Pescia, & protonotario apostolico.	Giolito De Ferrari, Gabriele	Venezia, 1561	Mimetico	Pellegrino babilonico, pellegrino hierosolimitano
52. Mantova Benavides Marco	Dialogo brieue et distinto, nel quale si ragiona del duello et si decide ben cento, e più quistioni, non sanza molta utilità di cui lo leggerà à pieno, & leggendolo il considererà bene & diligentemente. D'incerto autore.	Percacino, Grazioso	Padova, 1561	Mimetico	Luigi, Man.
53. Mantova Benavides Marco	Discorsi sopra i dialoghi di m. Speron Sperone. Ne' quali si ragiona della bellezza & della eccellenza de lor concetti. D'incerto autore.	Rampazetto, Francesco	Venezia, 1561	Mimetico	Il Mantoa, Ulisse Bassiano Bolognese
54. Ammirato Scipione	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.	Scoto, Giovanni Maria	Napoli, 1562	Misto	Nino de Nini, vescovo di Potenza, il sig. Bernardino Rota, il S. Alfonso Cambi & M. Bartolomeo Maranta

55. Dolce Lodovico	Dialogo di m. Lodouico Dolce, nel quale si ragiona del modo di accrescere e conseruar la memoria.	Sessa, Giovanni Battista & Sessa, Melchiorre	Venezia 1562	Mimetico	Hortensio, Fabrizio
56. Domenichi Lodovico	Dialoghi di m. Lodouico Domenichi; cioè, d'amore, della uera nobiltà, de' rimedi d'amore, dell'imprese, dell'amor fraterno, della corte, della fortuna, et della stampa.	Giolito De Ferrari, Gabriele	Venezia, 1562	I Misto II-VIII Mimetico	I. *Dialogo amoroso.* Silvia Baiarda, contessa di Scondiano, signora Battista Verona, signora Lucia Bertana, Conte Hercole Rangone, m. Gherardo spini. II. *Della vera nobiltà.* Il Volpe, il Domenichi. III. *I rimedi d'amore.* M. Lionardo Ghini, Francesco Baldelli. IV *Le imprese d'armi e d'amore.* M. Pompeo della Barba, M. Arnoldo Arlenio, Ludovico Domenichi. V. *Dell'amore fraterno.* Gregorio Rorario, Bartolo Gottifredi. VI. *La corte.* Il Lario, il Sardo VII. *La fortuna.* Il Domenichi, la Fortuna. VIII. *La stampa.* Alberto Lollio, Francesco Coccio, Paolo Crivello
57. Orologi Giuseppe	L'inganno dialogo di m. Gioseppe Horologgi.	Giolito De Ferrari, Gabriele	Venezia, 1562	Mimetico	Ruscelli, Dolce
58. Patrizi Francesco	Della retorica dieci dialoghi di m. Francesco Patritio: nelli quali si fauella dell'arte oratoria con ragioni repugnanti all'openione, che intorno a quella hebbero gli antichi scrittori.	De Franceschi, Francesco Senese	Venezia, 1562	Mimetico	I. *Il Lamberto, overo del parlare.* Michele Lamberti, Giulio Strozzi et Francesco Patritio. II. *Il Figliucci, overo delle materie oratorie.* Felice Figliucci, Antonio et Giovanni, Fulvio Tolomei, Francesco Patritio. III. *Il primo Tolomei, overo delle stesse materie oratorie.* Patritio, Antonio, Figliucci

					IV. *Il secondo Tolomei, overo delle stesse materie oratorie.* Patritio, Giovanni, Fulvio, V. *Il Sansovino, overo de gli ornamenti oratorij*. Sansovino, Patritio VI. *Il Baranzone, overo delle parti oratorie.* Francesco Patritio et Alessandro Baranzone. VII. *Il Maresio, overo delle qualità dell'Oratore.* Florio Maresio et Francesco Patritio. VIII. *Il Pantaleone, overo dell'arte oratoria.* Giovanni Pantaleone et Francesco Patritio. IX. *Il Cornaro, overo della Retorica perfetta*. Gabriello Cornaro et Francesco Patritio. X. *L'Avogaro, overo dell'ampiezza della Retorica*. Altenieri Avogaro et Francesco Patritio.
59. Ugoni Stefano	Dialogo della vigilia, et del sonno del magnifico signore Vgoni, gentilhuomo bresciano.	Da Fino, Pietro	Venezia, 1562	Mimetico	Gregoria, Endimione, Carteria

Bibliografia

Bibliografia primaria

Ratio atcque institutio studiorum societatis Jesus, a cura di BIANCHI A., Rizzoli, Milano, 2002.

AGRICOLA R., *De inventione dialectica*, Alardus, Amsterdam, 1539.

ALBERTI L. B., *Opere volgari*, a cura di GRAYSON C., Bari, 1960-73.

ID., *Intercenales*, a cura di BACCHELLI F. e D'ASCIA L., Pendragon, Bologna, 2003.

AMMIRATO S., *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, 1562.

ARETINO P., *Lettere. Il primo e il secondo libro*, a cura di FLORA F., Mondadori, Milano, 1960.

ARISTOTELE, *Poetica*, in *Opere*, trad. it. a cura di VALMIGLI M., Laterza, Roma-Bari, 1988.

BARGAGLI G., *Dialogo de' giuochi che nelle vegghie senesi si usano di fare*, a cura di D'INCALCI ERMINI P., Accademia senese degli Intronati, Siena, 1982.

BEMBO P., *Prose e Rime* a cura di DIONISOTTI C., Unione tipografico-editrice torinese, Torino, 1966 (1960).

BOCCACCIO G., *Opere in versi. Corbaccio, Trattatello in laude di Dante, Prose latine, Epistole*, a cura di RICCI P.G., Ricciardi, Milano-Napoli, 1965.

ID., *Tutte le opere,* a cura di BRANCA V., Mondadori, Milano, 1964-1998.

BRACCIOLINI P., *Facetiae,* III, a cura di PITTALUNGA S., Garzanti, Milano, 1995.

BRUNI L., *Dialogi ad Petrum Paulum Histrum,* a cura di BALDASSARRI S. U., Olschki, Firenze, 1994.

BRUNO G., *Œuvres complètes*, texte établi par AQUILECCHIA G., Les Belles Lettres, Paris, 1993-1999.

ID., *Opere italiane. Ristampa anastatica delle cinquecentine*, a cura di CANONE E., Olschki, Firenze, 1999.

CAMILLO G., *L'idea del theatro*, a cura di BOLZONI L., Sellerio, Palermo, 1991.

ID., *Discorso in materia del suo teatro*. *A m. Trifon Gabriele et ad alcuni altri gentiluomini*, in ID., *L'idea del teatro e altri scritti di retorica*, a cura di SODANO R., CHIODO D., Res, Torino, 1990,

CASTELVETRO L., *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, Vienna, 1570, a cura di ROMANI W., Roma-Bari, Laterza, 1978, 2 voll.

CASTIGLIONE B., *Il libro del cortegiano*, a cura di QUONDAM A. e LONGO N., Garzanti, Milano, 2007 (1981).

CONTILE L., *Dialogi spirituali diuisi in banchetti di Luca Contile*, Cartolari, Roma, 1543.

DESCARTES R., *Discours de la méthode*, in *Œuvres et lettres*, a cura di BRIDOUX A., Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1958.

DESCARTES R., *Cogitationes privatae*, in *Œuvres*, a cura di ADAM C. e TANNERY P., Vrin, Paris, 1966.

DOLCE L., *Dialogo di m. Lodouico Dolce della institution delle donne, secondo li tre stati, che cadono nella vita humana,* Giolito, Venezia, 1545, (Ed. crit. a cura di Helena SANSON, Modern Humanities Research Association, Cambridge, 2015).

DOMENICHI L., *Dialoghi di m. Lodouico Domenichi; cioè, d'amore, della uera nobiltà, de' rimedi d'amore, dell'imprese, dell'amor fraterno, della corte, della fortuna, et della stampa,* Giolito, Venezia, 1562.

ERASMO, *Opera omnia Desiderii Erasmi Roterodami recognita et adnotatione critica instructa notisque illustrata, Amsterdam, North-Holland*, 1969.

FICINO M., *El libro dell'amore*, a cura di NICCOLI S., Olschki, Firenze, 1987.

GABRIELE G., *Dialogo di m. Iacomo Cabriele nel quale de la sphera, et de gli orti et occasi de le stelle, minutamente si ragiona*, Farri Giovanni & fratelli, Venezia, 1545.

GELLI G. B., *Capricci del Gello,* Firenze, 1546.

IULII CÆSARIS SCALIGERI, *Poetices libri septem*, Lione, A. Vincenzi, 1561, rist. an. FROMMANN F. V., Stuttgart, 1964.

MANSO G. B., *Erocallia overo 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, 1628.

MONTAIGNE M., *Essais*, in *Œuvres complètes*, Seuil, Paris, 1967.

NEVIZZANO G., *Sylvae nuptialis libri sex*, Ziletto, Venezia, 1570.

NIFO A., *Aristotelis Topicorum libri octo cum Augustini Niphi* commentaries, Venezia, 1557.

PATRIZI F., *Della historia diece dialoghi di m. Francesco Patritio ne' quali si ragiona di tutte le cose appartenenti all'historia, et allo scriuerla, et all'osseruarla*, Arrivabene A., Venezia, 1560.

ID., *Della retorica dieci dialoghi. Ristampa anastatica dell'edizione Venezia 1562*, Conte, Lecce, 1994.

PETRARCA F., *Prose,* a cura di MARTELLOTTI G., RICCI P. G, CARRARA E., BIANCHI E., Ricciardi, Milano, 1955.

PICCOLOMINI A., *Annotazioni di M. Alessandro Piccolomini nel Libro della Poetica d'Aristotele*, Guarisco, Venezia, 1575.

PONTANI I. I., *De sermone libri sex,* ediderunt LUPI S. et RISICATO A., in Aedibus Thesauri Mundi, Lucani, 1954.

PONTANUS J., *Progymnasmata latinitatis, sive dialogorum*, Sartoris, 1588.

POZZI M., *Trattati d'amore del Cinquecento* Laterza, Bari, 1975, (ZONTA G., Laterza, Bari, 1912).

ID., *Trattatisti del Cinquecento*, Ricciardi Editore, Milano-Napoli, 1996.

RAMO P., *Dialecticae institutiones ad Lutetiae Parisiorum Academiam*, Parigi, 1543.

RIPA C., *Iconologia, overo descrittione dell'imagini universali cavate dall'antichità et da altri luoghi da Cesare Ripa Perugino,* Gigliotti, Roma, 1593.

ROBORTELLO F., *In librum Aristotelis de arte poetica explicationes […],* Florentiae, in Officina Laurentii Torrentini Ducalis Typographi, 1548, rist. an. FINK W., München, 1967.

RUHE E., *Sydrac le philosophe, Le livre de la fontaine de toutes sciences*, Edition des enzyklopädischen Lehrdialogs aus dem XIII, Jahrhundert herausgegeben, Wiesbaden, Reichert, 2000.

SFORZA PALLAVICINO P., *Trattato dello stile e del dialogo*, Mucchi, Modena, 1994.

SIGONIO CARLO, *De dialogo liber*, a cura di PIGNATTI F., Bulzoni, Roma, 1993.

SPERONI S., *I dialogi di messer Speron Sperone,* in Vinegia, eredi di Aldo Manuzio il Vecchio, 1542.

ID., *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, Vecchiarelli, Roma, 1991.

TASSO B., *Lettere*, a cura di A. F. Seghezzi, Padova, 1733.

TASSO T., *Lettere*, a cura di GUASTI C., Le Monnier, Firenze, 1852-1855.

ID., *Le prose diverse di Torquato Tasso,* a cura di GUASTI C., Le Monnier, Firenze, 1875.

ID., *Dialoghi*, edizione critica a cura di RAIMONDI E., Sansoni, Firenze, 1958.

ID., *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di POMA L., Laterza, Bari, 1964.

ID., *Discorso della virtù feminile e donnesca*, a cura di DOGLIO M. L., Sellerio, Palermo, 1997.

ID., *Dialoghi*, a cura di BAFFETTI G., Rizzoli, Milano, 1998.

ID., *Dell'arte del dialogo*., a cura di BALDASSARRI G., Liguori Editore, Napoli, 1998.

THOMAE AQUINATIS, *Opuscula philosophica*, a cura di SPIAZZI R. M., Torino-Roma, Marietti, 1954.

THOMASSET C. A., *Placides et Timéo ou Li secrés as philosophes*, Édition critique avec introduction et notes, Droz, Genève, 1980.

TOMITANO B., *Ragionamenti della lingua toscana, doue si parla del perfetto oratore, et poeta uolgari, dell'eccellente medico et philosopho Bernardin Tomitano, diuisi in tre libri,* Farri, Venezia, 1545.

TOSCANELLA O., *Della invention dialettica*, Appresso G. Bariletto, Venezia, 1567.

VALLA L., *Dialectical disputations*, ed. e trad. a cura di COPENHAVER B. P., NAUTA L., Harvard University Press, 2012.

ID., *Scritti filosofici e religiosi*, a cura di RADETTI G., Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 2009.

VETTORI P., *Commentarii, in primum librum Aristeotelis de Arte Poetarum* […], Florentiæ, in Officina Iuntarum, Bernardi Filiorum, 1560, rist. an., FINK W., München, 1967.

VINCENTII MADII brixiani et BARTHOLOMAEI LOMBARDI veronensis, *In Aristotelis librum de poetica communes explanationes. MADII vero in eundem librum propriæ annotationes […]*, Venetiis, in officina Erasmiana Vincentij Valgrisij, 1550, Rist. An., FINK W., München, 1969.

ZAMPESCHI B., *L'innamorato. Dialogo del s. Brunoro Zampeschi, signor di Florimpopoli*, Bologna, 1565.

Bibliografia secondaria

Printed Voices: The Renaissance Culture Of Dialogue, a cura di HEITSCH D., VALLÉE J.F., University of Toronto Press, 2004.

*Les états du dialogue à l'âge de l'humanism*e, a cura di BURON E., GUERIN P., LESAGE C., Presses universitaires François-Rabelais, 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 ALFANO G., Grimaldi E., MARTELLI S., MAZZUCCHI A., PALUMBO M., PERRICCIOLI SAGGESE A., VECCE C., Cesati, Firenze, 2015.

Rinascimento. Un'introduzione al Cinquecento letterario italiano, a cura di ALFANO G., GIGANTE C., RUSSO E., Salerno Editrice, Roma, 2016.

«*Imitazione di ragionamento». Saggi sulla forma dialogica dal Quattro al Novecento*, a cura di CAPUTO V., Franco Angeli Editore, Milano, 2019.

Francesco Robortello. Réception des Anciens et construction de la modernité, a cura di BOUQUET M., CAPPELLO S., LESAGE C., MAGNIEN M., Presses Universitaires de Rennes, 2020.

AGRIMI M., *Giordano Bruno, filosofo del linguaggio*, in «Studi Filosofici», II, 1981, pp. 105-153.

ALFANO G., *La misura e lo scacco: sul "De Sermone" di Gioviano Pontano*, in «Modern Language Note», Italian Issue, vol. 115, no. 1, 2000, pp. 13-33.

ID., *Dioniso e Tiziano: la rappresentazione dei simili nel Cinquecento tra decorum e sistema dei generi*, Bulzoni, Roma, 2001.

ID., *Sul concetto di verisimile nei commenti cinquecenteschi alla Poetica di Aristotele*, in «Filologia e critica», XXVI, 2001, pp. 187-209.

ID., *La conversazione ghiacciata: il dialogo in tipografia*, in «Filologia e critica», XXVIII, 2003, pp. 1000-1034.

ID*., Il racconto e la voce: mimesi e "imitatio" nel dibattito aristotelico cinquecentesco sul dialogo,* in «Filologia e critica», 2004, 2, pp. 161-200.

ID., *Nelle maglie della voce. Oralità e testualità da Boccaccio a Basile,* Liguori, Napoli, 2006.

ID., *Uno scartafaccio animato: letteratura e modelli di mondo nell'età del Classicismo*, in *Classicismo e culture di Antico regime*, a cura di A. QUONDAM, Bulzoni, Roma, 2010.

ID., *Scene dal banchetto. Un dispositivo letterario di Antico Regime*, in «Intersezioni», 1, 2011, pp. 17-41.

ID., *Introduzione alla lettura del "Decameron" di Boccaccio*, Laterza, Roma-Bari, 2014.

ALTIERI BIAGI M. L., *Fra lingua scientifica e lingua letteraria*, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, Pisa, 1998.

EAD., *Il "Dialogo" di Galileo e l'"arte del dialogo" di Sforza Pallavicino,* in «Lingua e stile», XXXVII, 2002, pp. 65-74.

ANDREONI A., *La via della dottrina. Le lezioni accademiche di Benedetto Varchi*, ETS, Pisa, 2012.

ANDRIEU J., *Le dialogue antique. Structure et présentation,* Les Belles Lettres, Paris, 1954.

AQUILECCHIA G., *Componenti teatrali nei dialoghi italiani di Giordano Bruno*, in «Bruniana & Campanelliana», Vol. 5, No. 2, 1999, pp. 265-276.

ID., *Il linguaggio filosofico di Bruno tra "comoedia" e "tragoedia", Letture Bruniane I-II del Lessico intellettuale Europeo 1996-1997,* a cura di CANONE E., Istituti Editoriali Poligrafici Internazionali, Pisa, 2002.

ARMSTRONG C. JR, *The dialectical road to truth: the dialogue*, in «French Renaissance Studies. 1540–1570: Humanism and the Encyclopedia», 1976, pp. 36-46.

ASSO C., *Appunti per i* Dialogi spirituali*,* in *Luca Contile da Cetona all'Europa: atti del seminario di studi*, (Cetona 20-21 ottobre 2007), a cura di GIGLIUCCI R., Vecchiarelli, Roma, 2009, pp. 123-239.

BACHTIN M., *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, trad. it. a cura di GARRITANO G., Einaudi, Torino, 2002 (1968).

BAFFETTI G., *Retorica e scienza. Cultura gesuitica e seicento italiano*, CLUEB, Bologna, 1997.

ID., *L'arte del molteplice nei* Dialoghi *del Tasso*, in «Lettere Italiane», LX, 2, 2008, pp. 194-204.

BALDASSARRI G., *L'arte del dialogo in Torquato Tasso*, in «Studi tassiani», XX, 1970, pp. 5-46.

ID., *La prosa del Tasso e l'universo del sapere*, in *Torquato Tasso e la cultura estense*, II, Firenze, Olschki, 1999, pp. 361-408.

ID., *La biblioteca del Tasso. Rilievi ed elenchi di libri dalle* Lettere *del poeta*, in «Filologia e critica», XXV, 2000, pp. 222-244.

BALDINI U., *«Legem impone subactis». Studi su filosofia e scienza dei gesuiti in Italia 1540-1632*, Bulzoni, Roma, 1992.

BASSANI N., *Il poligrafo veneto Giuseppe Betussi*, Antenore, Padova, 1992.

BATTISTINI A., RAIMONDI E., *Le figure della retorica. Una storia letteraria italiana*, Einaudi, Torino, 1990.

BATTISTINI A., *Galileo e i gesuiti. Miti letterari e retorica della scienza*, Vita e Pensiero, Milano, 2000.

BAUSI F., *Erasmo e l'umanesimo italiano nel* Ciceronianus*,* in «Interpretes», XXXV, 2017.

BAZAN B. C., *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 BAZAN B. C., Brepols, Turnhout, 1985, pp. 13-149.

BESSIÈRE J., *et al*., *Storia delle poetiche occidentali*, trad. it. a cura di SINOPOLI F., Meltemi, Roma, 2001, (PUF, Paris, 1997).

BLAIR A., *Theatrical Metaphors*, in *The Theater of Nature. Jean Bodin and Renaissance Science*, Princeton University Press, 1997, pp. 153-179.

BOLZONI L., *L'universo dei poemi possibili. Studi su Francesco Patrizi da Cherso*, Bulzoni, Roma, 1980.

EAD., *Il teatro della memoria. Studi su Giulio Camillo con un'appendice di testi*, Liviana, Torino, 1984.

EAD., *Il cacciatore di anime. Note su poetica, retorica e magia in Giordano Bruno*, in *Studi sul Manierismo letterario per Riccardo Scrivano*, a cura di N. LONGO, Bulzoni, Roma, 2000.

EAD., *The Gallery of Memory: Literary and Iconographic Models in the Age of the Printing Press*, University of Toronto Press, 2001.

BONAZZI N., *Asino chi legge. Elogi dell'asino e altre "asinerie" del Rinascimento italiano*, Patron, Bologna, 2015.

BOUZA ALVAREZ F. J., *Corre manuscrito: una historia cultural del Siglo de Oro*, Marcial Pons, Madrid, 2001.

BOVIA R., MARCOZZI L., *Lessico critico petrarchesco*, Carocci, Roma, 2016.

BOZZOLA S., *«Questo quasi arringo del ragionare». La tecnica dei «Dialoghi» tassiani*, in «Italianistica», XXVI, 2, 1997, pp. 253-278.

BRIZZI G. P., *La "Ratio studiorum": modelli culturali e pratiche educative dei Gesuiti in Italia tra Cinque e Seicento*, Bulzoni, Roma, 1981.

BRUNI F., *Sperone Speroni e l'Accademia degli Infiammati*, in «Filologia e Letteratura», a. XIII, n. 49, 1967.

ID., *Boccaccio. L'invenzione della letteratura mezzana*, Il Mulino, Bologna, 1990.

CACCIARI M., *La mente inquieta. Saggio sull'umanesimo*, Einaudi, Torino, 2019.

CALITTI F., *L'arte della conversazione nelle corti del Rinascimento*, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, Roma, 2003.

CANONE E., *L'Argomento degli "Eroici Furori" di Bruno*, in «Bruniana & Campanelliana», 2011, Vol. 17, No. 2, 2011, pp. 665-775.

CAPUTO V., *L'implosione del dialogo. Appunti su 'Nifo' e 'Porzio' di Torquato Tasso*, in «Studi Rinascimentali», XV, 2017, pp. 139-149.

CASSIN B., *L'effetto sofistico*, tr. it. a cura di ROGNONI C., Jaka Book, Milano, 2002, (Gallimard, Paris, 1995).

CASSIRER E., *Il problema della conoscenza nella filosofia e nella scienza dall'Umanesimo alla scuola cartesiana*, in *Storia della filosofia moderna*, to. 1, Einaudi, Torino, 1952.

CASTALDO P., *Retorica e logica nella critica di Lorenzo Valla del quadrato delle opposizioni*, in «Rhetorica», Vol. XXXVII, Issue 1, 2019, pp. 35–59.

CAVILLAC C., *Vraisemblance pragmatique et autorité fictionnelle*, in «Poétique», no. 101 (février), 1995, pp. 23-46.

CAVAILLE' J.P., *Theatrum mundi. Notes sur la théatralité du monde baroque*, European University Institute, Working Papers, Firenze, 1987.

ID., *Le monde et son théâtre*, in ID., *Descartes. La fable du monde*, Vrin, Paris, 1991, pp. 11-56.

CESERANI R., *Guida allo studio della letteratura*, Laterza, Roma, 1999.

CHARTIER R., *Letture e lettori nella Francia di antico regime*, Einaudi, Torino, 1997 (1988).

ID., *Inscrivere e cancellare. Cultura scritta e letteratura*, a cura di ARGENTIERI L., Laterza, Roma, 2006 (Seuil, Paris, 2005).

CILIBERTO M., *Lessico di Giordano Bruno*, per la collana *Lessico Intellettuale Europeo*, no. XVI, Olschki, Firenze, 1979.

ID., *Giordano Bruno tra mito e storia*, in «Tatti Studies in the Italian Renaissance», 7, 1997, pp. 175-190.

ID., TIRANNANZI N., *Il dialogo recitato. Per una nuova edizione del Bruno volgare,* Olshki, Firenze, 2002.

ID*., L'occhio di Atteone. Nuovi studi su Giordano Bruno*, Storia e Letteratura, Roma, 2002.

COSTANZO M., *Il «Gran Theatro del Mondo». Schede per lo studio dell'iconografia letteraria nell'età del Manierismo*, Scheiwiller, Milano, 1964.

COSSUTTA F., NARCY M., *La forme dialogue chez Platon*, Millon, Grenoble, 2000.

COTUGNO A., *La scienza della parola. Retorica e linguistica di Sperone Speroni*, Il Mulino, Bologna, 2018.

COX V., *The Renaissance Dialogue. Literary dialogue in its social and political contexts*, *Castiglione to Galileo*, Cambridge University Press, 2008, (1992).

EAD., *Rhetoric and Politics in Tasso's 'Nifo'*, in «Studi secenteschi», XXX, 1989, pp. 3-100.

COX V., *The Female Voice in Italian Renaissance Dialogue*, in «Modern Language Notes», Vol. 128, No. 1, *Italian Issue*, 2013, pp. 53-78.

CULIANO I. P., *Iocari serio. Scienza e arte nel pensiero del Rinascimento*, tr. it. a cura di Horia Corneliu Cicortas, Lindau, Torino, 2003 (2017).

CURTIUS E. R., *Letteratura europea e medioevo latino*, La Nuova Italia, Firenze, 1992 (1968).

DE CAPRIO V., *I cenacoli umanistici*, in *La letteratura italiana*, vol. 1, *Il letterato e le istituzioni*, Einaudi, Torino, 1982.

DE CRISTOFARO F., *I testi visti da lontano*, in *Il testo letterario. Generi, forme, questioni,* a cura di RUSSO E., Carocci, Roma, 2020.

DELEUZE, *Che cos'è un dispositivo?*, Edizioni Cronopio, Napoli, 2007.

DESCENDRE R., FOURNEL J.L, ZANCARINI J.C., *Après les Guerres d'Italie: Florence, Venise, Rome (1530-1605)*, «Astérion» [En ligne], 15, 2016.

DEREMETZ A., «*Tradition, vraisemblance et autorité fictionnelle*», Dictynna [En ligne], 1, 2004.

DI FRANZA C., *L'«Elegia di Madonna Fiammetta»: tecniche del discorso tra coerenza di «ornatus» e funzionalità narrative*, in «Schola Salernitana», 13, 2008, pp. 221-243.

EAD., *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 COFANO D. e VALERIO S., Ed. del Rosone, Foggia, 2011.

EAD., *Modelli scolastici nel Boccaccio napoletano*, in «California Italian Studies», 3, no. 1, 2012, pp. 1-19.

DIONISOTTI C., *Geografia e storia della letteratura italiana*, Einaudi, Torino, 1967.

ID., *Gli umanisti e il volgare fra Quattro e Cinquecento*, Le Monnier, Firenze, 1968.

ELLERO M. P., *Allegorie, modelli formali e modelli semantici negli* Eroici furori *di Giordano Bruno*, in «La rassegna della letteratura italiana», XCVIII, 3, 1994, pp. 38-52.

EAD., *Lo specchio della fantasia. Retorica, magia e scrittura in Giordano Bruno,* Pacini Fazzi, Lucca, 2005.

FAVARO M., *L'ospite preziosa. Presenze della lirica nei trattati d'amore del Cinquecento*, Lucca, Maria Pacini Fazzi (series «Morgana»), 2012.

FENZI E., *Platone, Agostino, Petrarca*, in ID., *Saggi petrarcheschi*, XV, Cadmo, Firenze, 2003, pp. 519-552. NOFERI A., *L'esperienza poetica del Petrarca*. In "Quaderni di letteratura e d'arte raccolti da Giuseppe De Robertis", Le Monnier, Firenze, 1962.

FIGORILLI M. C., *Meglio ignorante che dotto. L'elogio paradossale in prosa nel Cinquecento*, Liguori, Napoli, 2008.

FONTANA A., FOURNEL J.L., *Piazza, Corte, Salotto, Caffè*, in *Letteratura italiana*, vol. V: *Le questioni*, Einaudi, Torino, 1986, pp. 635-686.

FILIPPI B., «*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, 1994, pp. 91-130.

FLORIANI P., *Bembo e Castiglione: studi sul classicismo del Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1976.

ID., *I gentiluomini letterati. Il dialogo culturale nel primo Cinquecento*, Liguori, Napoli, 1981.

FONTANA A., *La scena*, in *Storia d'Italia*, vol. I, to. II, Marsilio, Padova, 2019, (Einaudi, Torino, 1972).

FORNO C., *Il "Libro animato": teoria e scrittura del dialogo nel Cinquecento*, Tirrenia stampatori, Torino, 1992.

FOURNEL J.L., *Les dialogues de Sperone Speroni: Libertés de la parole et règles de l'écriture*, Ledizioni, Milano, 2014 (1990).

FREDE M., *Plato's Arguments and the Dialogue Form*, in «Oxford Studies in Ancient Philosophy», *Methods of interpreting Plato*, 1992, pp. 201-219.

FUBINI R., *All'uscita dalla scolastica medievale: Salutati, Bruni, e i* "Dialogi ad petrum histrum", in «Archivio Storico Italiano», 150, 2, 1992.

FUMAGALLI M. T., BROCCHIERI B., *Le enciclopedie*, in *Lo spazio letterario del Medioevo*, 1. *Il Medioevo latino*, dir. da CAVALLO G., LEONARDI C., MENESTÒ E., I, *La produzione del testo*, t. II, Roma, 1992, pp. 635-657.

FUMAROLI M., *L'Âge de l'eloquence. Rhetorique et* res literaria *de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Droz, Genève, 1980.

ID., *«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, Roma, 1995, pp. 39-56.

GAISER K., *Platone come scrittore filosofico,* Bibliopolis, Napoli, 1984.

GALASSI N., *Brunoro II cavaliere e letterato del '500*, in «Forum Popili», n. 1, 1961, pp. 90-95.

GALLY M., *Le chant et la dispute*, in «Argumentation», 1, 4, 1987, pp. 379-395.

GARIN E., *Prosatori latini del Quattrocento,* Ricciardi, Milano-Napoli, 1952.

ID., *L'educazione in Europa (1400-1600)*. *Problemi e programmi,* Laterza, Bari, 1957.

ID., *Medioevo e Rinascimento*, Editori Laterza, Bari, 1960.

ID., *La cultura fiorentina nella seconda metà del '300 e i "barbari britanni",* in «La Rassegna della Letteratura Italiana», 64, 1960.

ID., *La letteratura degli umanisti*, in *Storia della letteratura italiana*, Garzanti, Milano, 1965-1969.

GEERTS W. et al. (a cura di), *Il sapere delle parole: studî sul dialogo latino e italiano del Rinascimento: giornate di studio, Anversa 21-22 febbraio 1997*, Bulzoni, Roma, 2001.

GENETTE G., *Figure II. La parola letteraria*, trad. it. Torino, Einaudi, 1982 (1969).

ID., *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1984 (1972).

ID., *Figure IV. Nuovo discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1987 (1983).

ID., *Soglie. I dintorni del testo*, Einaudi, Torino, 1989.

ID., *Métalepse*. *De la figure à la fiction*, Seuil, Paris, 2009.

GERI L., *A colloquio con Luciano di Samosata: Leon Battista Alberti, Giovanni Pontano ed Erasmo da Rotterdam*, Bulzoni, Roma, 2012.

GIGANTE C., *Tasso*, Salerno Editrice, Roma, 2007.

GIGLIUCCI R., *«Qualis coena tamen!» Il "*topos*" anti-cortigiano del 'tinello'*, in «Lettere Italiane», Vol. 50, No. 4, (Ottobre-dicembre 1998), pp. 587-605.

GIRARDI M.T., *Il sapere e le lettere in Bernardino Tomitano*, Vita e Pensiero, Milano, 1995.

GIRARDI R., *"Elegans imitatio et erudita": Sigonio e la teoria del dialogo*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 1986, CLXIII (523), pp. 321-354.

ID., *La società del dialogo: retorica e ideologia nella letteratura conviviale del Cinquecento*, Adriatica, Bari, 1989.

GIUNTA C., *Versi a un destinatario. Saggio sulla poesia italiana del Medioevo*, Il Mulino, Bologna, 2002.

GLORIEUX P., *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, 1968, pp. 65-186.

GRISWOLD C., *Style and Philosophy: The Case of Plato's Dialogues*, in «The Monist», 63.4, 1980, pp. 530–46.

ID., (a cura di), *Platonic Writings, Platonic Readings*, Routledge, New York, 1988.

GROSSER H., *La sottigliezza del disputare: teorie degli stili e teorie dei generi in età rinascimentale e nel Tasso,* Nuova Italia, Firenze, 1992.

GUERIN P., *«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, 2003.

GUILLEN C., *L'uno e il molteplice. Introduzione alla letteratura comparata*, Il Mulino, Bologna, 1992.

HATHAWAY B., *The Age of Criticism: The Late Renaissance in Italy*, Cornell University Press, New York, 1962.

HAVELOCK E. A., *Cultura orale e civiltà della scrittura, Da omero a Platone,* a cura di GENTILI B., trad. it. di Mario Carpitella, "Biblioteca storica Laterza", 2019; (Harvard University Press, 1963).

HERRICK M., *The Fusion of Horatian and Aristotelian Literary Criticism*, 1531-1555, University of Illinois Press, 1943.

HIRZEL R., *Der dialog. Ein literarhistorischen Versuch*, Hildesheim, Georg Olms, 1963, (Lepzig, 1895).

HUFNAGEL H., *Verità ed evidenza. Forme e funzioni del dialogo nelle opere italiane di Giordano Bruno,* in «Rinascimento», LI, 2011, pp. 291-311.

ID., *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, 2013, pp. 179-196.

JEANNERET M., *Des mets et des mots. Banquets et propos de table à la Renaissance*, Librairie José Corti, Paris, 1987.

JOCKERS M. L., *Macroanalysis*. *Digital methods & literary history*, University of Illinois, 2013.

JOSSA S., *Rappresentazione e scrittura. La crisi delle forme poetiche rinascimentali (1540-1560)*, Vivarium, Napoli, 1996.

KAHN C. H., *Plato and the Socratic Dialogue. The Philosophical Use of a Literary Form*, Cambridge University Press, 1996.

KATINIS T., *Sperone Speroni and the Debate over Sophistry in the Italian Renaissance*, Brill, Leiden-Boston, 2018.

KEMAL BENOUIS M. K., *Le dialogue philosophique dans la littérature française du seizième siècle*, Mouton, Paris, 1976.

KIEFER LEWALSKI B., *Renaissance Genres: Essays on Theory, History, and Interpretation*, Harvard University Press, 1986.

KIRKHAM V., *Reckoning with Boccaccio's Questioni d'amore*, in «Modern Language Notes», 89, 1974, pp. 47-59.

KUSHNER, *Le dialogue de 1580 à 1630 : articulations et fonctions*, dans *L'automne de la renaissance*, Vrin, Paris, 1981, pp. 149-162.

EAD., *Le dialogue à la Renaissance : histoire et poétique*, Librairie Droz, Genève, 2004.

EAD., *Le dialogue en France à la Renaissance : quelques critères génologiques*, in «Revue canadienne de littérature comparée», V, 1978, pp. 142-153.

LANG B., *Towards a Poetics of Philosophical Discourse*, in «The Monist», 63.4, 1980, pp. 445–64.

LAVOCAT F., *Fatto e finzione: per una frontiera*, Del Vecchio, Roma, 2020 (Seuil, Paris, 2016).

LAZZERINI L., *Le radici folkloriche dell'anatomia. scienza e rituale all'inizio dell'età moderna*, in «Quaderni Storici», 29, 85, 1994, pp. 193-233.

LE GUERN M., *Sur le genre du dialogue*, dans *L'Automne de la Renaissance*, Vrin, Paris, 1981, pp. 141-148.

LEUSHUIS R., S*peaking of Love: The Love Dialogue in Italian and French Renaissance Literature*, Brill, Boston, 2017.

LEVI A. W., *Philosophy as Literature: The Dialogue*, in «Philosophy & Rhetoric», 9.1, 1976, pp. 1–20.

LOTMAN J. M., *La struttura del testo poetico*, a cura di BAZZARELLI E., Mursia, Milano, 1990, (1972).

ID., *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, a cura di SALVESTRONI S., Marsilio, Venezia, 1985.

LOVE H., *Scribal Publication in Seventeenth-Century England*, Oxford University Press, 1993.

MARIN L., *Opacità della pittura. Sulla rappresentazione nel Quattrocento*, La Casa Usher, Firenze, 2012.

ID., *Della rappresentazione*, a cura di CORRAIN L., Maltemi, Roma, 2001.

MANUCCI G., *Il rapporto con i modelli nel dialogo* L'innamorato di *Brunoro Zampeschi*, in «Forlimpopoli. Documenti e Studi», Vol. 13, pp. 39-48.

MARIOTTI S., *Per lo studio dei dialoghi del Pontano*, in «Belfagor», 2, 1947.

MARSH D., *The Quattrocento Dialogue. Classical Tradition and Humanist Innovation*, Harvard University Press, 2014, (1980).

MARTI M., *Dal certo al vero*, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1962.

MARTIN J.H., *Livre, pouvoirs et société à Paris au XVIIe siècle (1598- 1701)*, 2 voll. Droz, Genève, 1969.

MAZZACURATI G., *"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, 1981, pp. 103-124.

ID., *Il Rinascimento dei moderni. La crisi culturale XVI secolo e la negazione delle origini*, Il Mulino, Bologna, 2016, (1985).

MCLUHAN M., *La galassia Gutenberg: nascita dell'uomo tipografico*, Armando, Roma, 1976 (ed. or. 1962).

MEIER C., *On the Connection between Epistemology and Enciclopedic 'Ordo' in the Middle Ages an the Early Modern Period*, in *Schooling and Society. The Ordering and Reordering of Knowledge in the Western Middle Ages*, a cura di MACDONALD A.A., TWOMEY M. W., Ed. Peeters, Leuven, 2004, pp. 93-117.

MICHEL A., *Rhétorique et philosophie chez Cicéron: essai sur les fondements philosophiques de l'art de persuader*, Paris, 1960.

ID., *La parole et la beauté: rhétorique et esthétique dans la tradition occidentale*, Paris, 1982.

MICHELINI A.N., *Plato as author: The rhetoric of philosophy*, Brill, Boston, 2003.

MIKKELI H., *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 BLACKWELL C., KUSUKAWA S., Routledge, New York, 2016, (1999).

MONFASANI J., *Lorenzo Valla and Rudolph Agricola*, in «Journal of the History of Philosophy», 1990, pp. 181-200.

MONTAIGNE V., *Le dialogue à la Renaissance : notes sur la théorisation contemporaine du genre*, in «Revue d'histoire littéraire de la France», III, 2011, pp. 789-817.

MORETTI F., *Atlante del romanzo europeo 1800-1900*, Einaudi, Torino, 1997.

ID., *La letteratura vista da lontano*, Einaudi, Torino, 2005, (Verso, London and New York, 2005).

MORFINO V., *Il tempo della moltitudine. Materialismo e politica prima e dopo Spinoza*, Manifestolibri, Roma, 2005.

MULAS L., *La scrittura del dialogo. Teorie del dialogo tra Cinque e Seicento,* in *Oralità e scrittura nel sistema letterario. Atti del Convegno Cagliari.*, CERINA Hrsg. von G, LAVINIO C. und MULAS L., Bulzoni, Roma, 1982, pp. 245–263.

ONG W. J., *Method. Ramus and the decay of dialogue. From The Art Of Discourse To The Art Of Reason,* University of Chicago Press, 2005 (1958).

ORDINE N., *La Cabala dell'asino. Asinità e conoscenza in Giordano Bruno*, Liguori, Napoli, 1987.

ID, *Il dialogo cinquecentesco italiano tra diegesi e mimesi*, in «Studi e problemi di critica testuale», XXVII, 1988, pp. 155-179.

ID., *Le rendez-vous des savoirs: littérature, philosophie et diplomatie à la Renaissance*, Les Belles Lettres, Paris, 2009.

OSSOLA C., *Il Libro del Cortegiano: esemplarità e difformità*, in ID., *La corte e "Il Cortegiano"*, Bulzoni, Roma, 1980, pp. 15-82.

ID., *Figurato e rimosso. Icone e interni del testo*, Il Mulino, Bologna, 1988.

PATERNOSTER A., *Aptum. Retorica ed ermeneutica nel dialogo umanistico*, Roma, Bulzoni, 1998.

EAD., *Il teatro della retorica non-apparente. La struttura del Dialogo nel 'Cortigiano'*, in «Lingua e Stile», 26, 1991, pp. 35-55.

EAD., *La controversia nel "Libro del Cortegiano" di Baldassar Castiglione: retorica della conflittualità a corte*, in «Lettere italiane», vol. 57, n. 2, 2005, pp. 209-236.

PEDERSEN J., *Le dialogue: du classicisme aux lumières. Reflexions sur l'evolution d'un genre,* in «Studia neophilologica», LI, 1979, pp. 305-313.

PERELMAN C., *La méthode dialectique et le rôle de l'interlocuteur dans le dialogue*, in «Justice et raison», Bruxelles, Presse Universitaires, 1966 pp. 132-139; già in "Revue de Métaphysique et de Morale", No. 1/2 (Janvier-Juin 1955), pp. 26-31.

ID., *Trattato dell'argomentazione*. *La Nuova retorica*, a cura di PERELMAN C., OLBRECHTS-TYTECA L., Einaudi, Torino, 1966.

PERONA B., *Prosopopée et 'persona' à la Renaissance*, Classiques Garnier, Paris, 2013.

ID., *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, 2017, pp. 41-53.

PERREIAH A. R., *Renaissance Truths. Humanism, Scolasticism and the search for the perfect language*, Ashgate, Burlington, 2014.

PERRY T. A., *Dialogue and Doctrine in Leone Ebreo's Dialoghi d'amore*, in «PLMA», Vol. 88 n. 5, 1973, pp. 1173-1179.

PETRUCCI A., *Libri, editori e pubblico nell'Europa moderna. Guida storica e critica,* Laterza, Bari, 1989 (1977).

PICONE M., *Tre tipi di cornice novellistica, modelli orientali e tradizione narrativa medievale*, in "Filologia e Critica", a. XIII, 1, 1988, pp. 3-26.

PIERI M., *Il teatro «per uldire 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 SANTI F., Edizioni del Galluzzo, Firenze, 2003, pp. 157-169.

EAD., *Narrare, cantare, recitare. Appunti sullo spettatore cinquecentesco*, in *"Por tal variedad tiene belleza". Omaggio a Maria Grazia Profeti*, a cura di GALLO A., VAIOPOULOS K., Alinea Editrice, Firenze, 2012, pp. 115-126.

PIGNATTI F., *Aspetti e tecniche della rappresentazione nel dialogo cinquecentesco*, in *Il sapere delle parole. Studî sul dialogo latino e italiano del Rinascimento*, a cura di GEERTS W., PATERNOSTER A., PIGNATTI F., Giornate di studio, Anversa (21-22 febbraio 1997), Bulzoni, Roma, 2001, pp. 115-140.

ID., *Dialogisme, dialogicité, dialogue : le dialogue en Italie entre Quattrocento et Cinquecento*, in *Les états du dialogue à l'âge de l'humanism*e, a cura di Emmanuel Buron, Philippe Guérin, Claire Lesage, Presses universitaires François-Rabelais, 2015.

ID., *I* Dialoghi *di Torquato Tasso e la morfologia del dialogo cortigiano rinascimentale*, in «Studi tassiani», XXXVI, 1988, pp. 7-43.

ID., *Il dialogo del Rinascimento. Rassegna della critica*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXVI, 1999, pp. 408-443.

PIRILLO N. (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 C., *TEATRO, MONDO, SAPERE: un percorso di lettura sulle origini della modernità*, in «Belfagor», Vol. 55, No. 1, 2000, pp. 9-30.

POPKIN R. H., *Storia dello scetticismo*, Mondadori, Milano, 2000 (1995).

PRANDI S., *Il «Cortegiano» ferrarese: i «Discorsi» di Annibale Romei e la cultura nobiliare nel Cinquecento*, Olshki, Firenze, 1990.

ID., *Scritture al crocevia. Il dialogo letterario nei secoli XV e XVI*, Edizioni Mercurio, Vercelli, 1999.

PRESS G.A., *Plato's Dialogues. New Studies and Interpretations*, Rowman and Littlefield, Lanham, 1993.

PRETI G., *Retorica e logica. Le due culture*, Bompiani, Milano, 2018, (Einaudi, Torino, 1968).

PROCACCIOLI 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 PROCACCIOLI P., ROMANO A., Manziana (Roma), Vecchiarelli, 1999.

PULIAFITO A. L., *Phaedrus' Cicadas: Patrizi's Dialoghi and vernacular rhetoric*, in «Intellectual History Review», 29:4, 2019, pp. 619-629.

EAD., *Between* res *and* verba*: The use of Myth in Francesco Patrizi's* Dialoghi della retorica *(Venice, 1562)*, in «Análisis. Revista de investigación filosófica», vol. 4, n. 2, (2017), pp. 243-263.

QUINT D., *Humanism and Modernity: a Reconsideration of Bruni's* "Dialogues", in «Renaissance Quarterly», 38.3, 1985.

QUONDAM A., *Dal teatro della Corte al teatro del mondo*, in *Il teatro italiano del Rinascimento*, a cura di DE PANIZZA LORCH M., Comunità, Milano, 1980, pp. 135-150.

ID., *Le «carte messaggiere». Retorica e modelli di comunicazione epistolare: per un indice dei libri di lettere del Cinquecento*, Bulzoni, Roma, 1981.

ID., *Nel giardino del Marcolini. Un editore veneziano tra Aretino e Doni*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 157, 1980, pp. 75-116: 105.

ID., *«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 Petrucci A., Laterza, Bari, 1989 (1977), pp. 51-104.

ID., *Il naso di Laura. Lingua e poesia nella tradizione del Classicismo*, Panini, Modena, 1991.

ID., *La conversazione. Un modello italiano*, Donzelli, Roma, 2007.

ID., *Forma del vivere. L'etica del gentiluomo e i moralisti italiani*, Il Mulino, Bologna, 2010.

RAIMONDI E., *Di alcuni aspetti del classicismo nella letteratura italiana del Seicento*, in «Lettere Italiane», XV, n. 3, 1963, pp. 269-278.

ID., *Poesia come retorica*, Olschki, Firenze, 1980.

ID., *Rinascimento inquieto*, Einaudi, Torino, 1994.

RAJNA P., *L'episodio delle questioni d'amore nel Filocolo di Boccaccio*, in «Romania», t. 31 n.121, 1902, pp. 28-81.

RESIDORI M., *«Del fuggir la moltitudine». Néoplatonisme et scepticisme dans le Malpiglio secondo du Tasse*, in «Italique», V, 2002, pp. 93-108.

ID., *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 PIEJUS M.F., PLAISANCE M., RESIDORI M., Centre Interuniversitaire de Recherche sur la Renaissance Italienne, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, Parigi, 2011, pp. 65-81.

RICO F., *Vida u obra de Petrarca, I. Lectura del 'Secretum'*, Antenore, Padova, 1974.

ROSSI M., *Io come filosofo era stato dubbio. La retorica dei "Dialoghi" di Tasso*, Il Mulino, Bologna, 2007.

RUCH M., *Le préambule dans les œuvres philosophique de Cicéron. Essai sur la genèse et l'art du dialogue*, Les Belles Lettres, Paris, 1958.

RUHE D., *La roe d'astronomie: le Livre de Sidrac et les encyclopédies françaises du Moyen Âge*, in *L'enciclopedismo medievale. Memoria del tempo*, a cura di PICONE M., Longo, Ravenna, 1994, pp. 293-310.

RUSSO E., *L'ordine, la fantasia e l'arte. Ricerche per un quinquennio tassiano (1588-1592)*, Bulzoni, Roma, 2002.

SABATINI F., *Napoli Angioina: cultura e società*, ESI, Napoli, 1975.

SABATINO P., *A l'infinito m'ergo, Giordano Bruno e il volo del moderno Ulisse*, Olschki, Firenze, 2003.

SACCHI L., *Le domande del principe. Piccole enciclopedie dialogiche romanze*, LED Edizioni Universitarie, Milano, 2009.

SACCONE E., *Le buone e le cattive maniere. Letteratura e galateo nel Cinquecento*, Il Mulino, Bologna, 1992.

SAPEGNO M. S., *Il trattato politico e utopico*, in *La Letteratura Italiana*, vol. 3/2, La prosa, Einaudi, Torino, 1984.

SCHLEIERMACHER F. D. E., *Introduzione a Platone*, trad. it. di SANSONETTI G., Morcelliana, Brescia, 1994, (Meiner, Hamburg, 1996).

SCIANATICO G., *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, 2014.

SCRIVANO R., *Cultura e letteratura in Sperone Speroni*, in «La Rassegna della Letteratura italiana», s. VIII, LXIII, 1959.

SEGRE C., *Strutture e registri nella "Fiammetta"*, in «Strumenti critici», 18, 1972, pp. 134-162, poi in ID., *Le strutture del tempo*, Einaudi, Torino, 1974, pp. 87-115.

SEIDEL E., *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, 2002, pp. 97-105.

SILVI C., *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, 2013, pp. 381-402.

SNYDER J. R., *La maschera dialogica. La teoria del dialogo di Sperone Speroni*, in «Filologia veneta. Lingua, letteratura, tradizione», Padova, 1989, pp. 112-138.

ID., *Writing the Scene of Speaking: Theories of Dialogue in the Late Italian Renaissance*, Stanford, Stanford university press, 1989.

SPRANZI M. *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, 2006.

EAD., *The art of dialectic between dialogue and rhetoric: The Aristotelian Tradition*, Amsterdam, Philadelphia, John Benjamins Publishing, 2011.

STAROBINSKI J., *Montaigne et la dénonciation du mensonge*, in «Dialectica», 22, 2, 1968, pp. 120-131.

STOICHITA V. I., *L'Instauration du tableau: Métapeinture à l'aube des temps modernes. Seconde édition revue et corrigée*. Librairie Droz, Genève, 1999.

STOICHITA V., *Margini*, in *La cornice. Storie, teorie, testi*, a cura di FERRARI D., PINOTTI A., Johan & Levi, Cremona, 2018, pp. 173-196.

SZLEZÀK T. A., *Platone e la scrittura della filosofia. Analisi di struttura dei dialoghi della giovinezza e della maturità alla luce di un nuovo paradigma ermeneutico*, Vita e pensiero, Milano, 1988.

TATEO F., *Dialogo interiore e polemica ideologica nel Secretum del Petrarca*, Le Monnier, Firenze, 1965.

ID., *Per dire d'amore. Reimpiego della retorica antica da Dante agli arcadi*, Edizioni Scientifiche italiane, 1995.

ID., *La civile conversazione. Trattati del comportamento e forme del racconto*, in *La novella italiana*, Atti del convegno (Caprarola, 19-24 settembre 1988), Roma, pp. 59-81.

ID., *Tradizione e realtà dell'umanesimo italiano*, Dedalo Libri, Bari, 1967.

TESTA S., *Italian Academies and their networks, 1525-1700. From local to global*, New York, Palgrave Mac Millan, 2015.

TESTA S., *Italian Academies and Their Networks, 1525-1700: From Local to Global*, Palgrave Macmillan , 2015.

TOFFANIN G., *La fine dell'Umanesimo*, Bocca, Torino, 1920.

TOMITA S., *A Bibliographical Catalogue of Italian Books Printed in England 1558-1603*, Routledge, London, 2016.

TOMIZZA F., *Filosofia e autobiografia in Giordano Bruno: scritture del sé*, in *Linea di pensiero teso: Bruno, Leopardi, Marin*, a cura di RUSSO F., Metauro, 2007, pp. 253-276.

TROVATO P., *Dai "Dialogi ad Petrum Histrum" alle "Vite di Dante e del Petrarca",* in «Studi petrarcheschi», n. s., 2, 1985.

VARVARO A., *Forme di intertestualità. La narrativa spagnola medievale tra Oriente e Occidente*, in ID., *Identità linguistiche e letterarie nell'Europa romanza*, Salerno Editrice, Roma, 2004, pp. 501-517.

VASOLI C., *La dialettica e la retorica dell'umanesimo,* Feltrinelli, Milano, 2007, (1968).

ID., *Francesco Patrizi and the double rethoric*, in «New Literary History», Spring, 1983, Vol. 14, No. 3, pp. 539-551.

ID., *Francesco Patrizi da Cherso*, Bulzoni, Roma, 1989.

ID., *Francesco patrizi e il "metodo" della filosofia*, Olschki, Firenze, 1995.

ID., *La crise de la rhétorique*, in *L'époque de la Renaissance (1400–1600)*, To. III *Maturations et mutations (1520-1560)*, a cura di KUSHNER E., John Benjamins Publishing, 2000, pp. 235-246.

VEGETTI M., *Nell'ombra di Teuth. Dinamiche della scrittura in Platone*, in *Sapere e scrittura in Grecia*, Laterza, Roma-Bari, 1989, pp. 201-227.

VIANELLO V., *Il letterato, l'accademia, il libro. Contributi sulla cultura veneta del Cinquecento*, Biblioteca Veneta, Antenore, Padova, 1988.

ID., *Il "giardino" delle parole: itinerari di scrittura e modelli letterari nel dialogo cinquecentesco*, Jouvence, Roma, 1993.

WEINBERG B., *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, 2 voll., The Univ. of Press Chicago, 1961.

WETZEL H. H., *Premesse per una storia del genere della novella. La novella romanza dal Due al Seicento*, in *La novella italiana*; Atti del convegno internazionale di Caprarola, 19-24 settembre 1988, Roma, Salerno Editrice, 1989, pp. 265-281.

WYSS MORIGI G., *Contributo allo studio del dialogo all'epoca dell'umanesimo e del rinascimento*, Scuola Tipografica Artigianelli, Monza, 1947.

YATES F., *Theatre of the World*, Chicago University Press, Chicago, 1969.

YATES F., *Giordano Bruno e la cultura europea del Rinascimento*, trad. it. di M. DE MARTINI GRIFFIN e A. Rojec, introduzione di E. GARIN E., Laterza, Roma-Bari, 1988.

ZATTI S., *L'uniforme cristiano e il multiforme pagano: saggio sulla "Gerusalemme Liberata"*, Il Saggiatore, Milano, 1983.

ZORZI PUGLIESE O., *Il discorso labirintico del dialogo rinascimentale,* Bulzoni, Roma, 1995.