



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

**Università degli Studi di
Padova**

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari
(DiSLL)

Corso di Laurea Magistrale in
Filologia Moderna
Classe LM-14

Tesi di Laurea

«A guisa di Aceste commetto i colpi alle nuvole»:
i Dialogi di Sperone Speroni

Relatore

Chiar.mo Prof. Guido Baldassarri

Laureanda

Alessandra Dal Bello

N° matr.1084722 / LMFIM

Anno Accademico 2017/2018

Indice

INTRODUZIONE	5
CAPITOLO I: La teoria del dialogo nel Cinquecento	11
1.1 Il dialogo: un'arte versatile.....	13
1.2 Alcuni modelli formali	15
1.3 Il dialogo con l'antico.....	17
1.4 Il Cinquecento, il secolo del dialogo e della sua teorizzazione	23
1.4.1 Il silenzio di Aristotele	24
1.4.2 Il giudizio negativo del Castelvetro.....	29
1.4.3 Il <i>De dialogo liber</i> di Carlo Sigonio.....	33
1.4.4 <i>Dell'arte del dialogo</i> di Torquato Tasso	53
1.5 Il dialogo e la corte	63
CAPITOLO II: I <i>Dialogi</i> di Sperone Speroni	69
2.1 Sperone Speroni: la vita, il pensiero e le opere	71
2.2 I <i>Dialogi</i>	88
2.2.1 Il <i>Dialogo d'Amore</i>	88
2.2.2 Il <i>Dialogo Della Dignità delle Donne</i>	114
2.2.3 Il <i>Dialogo delle Lingue</i>	122
2.2.4 Il <i>Dialogo della Retorica</i>	148
CAPITOLO III: L' <i>Apologia dei Dialogi</i> di Sperone Speroni	163
3.1 L' <i>Apologia dei Dialogi</i>	165
3.2 «A guisa di Aceste commetto i colpi alle nuvole»	197
BIBLIOGRAFIA.....	201

INTRODUZIONE

Nella presente dissertazione si è tentato di analizzare la peculiare teoria e prassi dialogica del letterato padovano Sperone Speroni, una delle personalità intellettuali più versatili che hanno animato lo scenario culturale del Cinquecento.

La disamina è finalizzata a far emergere gli aspetti più innovativi della concezione del dialogo e della modalità con cui viene dipanato dallo Speroni, rispetto alle direttive compositive più tradizionali che connotano il primo trentennio del secolo.

Il lavoro è articolato in tre sezioni: nel primo capitolo si è cercato di fornire degli strumenti teorici per approcciare la controversa categoria letteraria del dialogo, partendo dalle variegate definizioni che la critica moderna ha coniato per individuare e caratterizzare propriamente tale scrittura. L'attenzione si è focalizzata sullo spiccato ibridismo che permea il dialogo e su come la sua natura estremamente polimorfica abbia creato notevoli difficoltà nell'inserirlo in una precisa tassonomia.

La riflessione si è protratta nel riscontrare come l'imbarazzo classificatorio non sia proprio solamente degli studiosi contemporanei, ma abbia ampiamente coinvolto gli scrittori e i filologi cinquecenteschi, che sono stati i protagonisti di un acceso *battage* critico intorno al dialogo, scaturito dalla progressiva tendenza alla "codificazione", tipica della seconda metà del Cinquecento. Infatti, alla luce della traduzione della *Poetica* di Aristotele, stilata nel 1536 dall'esule fiorentino Alessandro de' Pazzi, il dibattito culturale intorno agli statuti identitari dei generi letterari si è marcatamente acceso.

A questo proposito, nel corso del primo capitolo, ci si è addentrati nei complessi meandri della *querelle* che ha per oggetto la celebre "*Particula VII*" della *Poetica*, dove lo Stagirita tratteggia in maniera sfuggente la pertinenza del dialogo, di impronta socratica, alla macro-categoria dell'epopea. Proprio a causa di tale vuoto normativo e della difficoltà avvertita dall'orizzonte culturale cinquecentesco nell'intercettare la plurivocità di questo genere letterario si sono originate differenti posizioni teoriche, spesso antitetiche.

Sono state esaminate in modo approfondito le ragioni per cui il critico Ludovico Castelvetro condanna senza appello il dialogo e successivamente le dissertazioni teoriche intorno ad esso sviluppate da Carlo Sigonio e Torquato Tasso. Il *De dialogo liber* (1569) di Sigonio e il *Discorso Dell'arte del dialogo* (1585) di Tasso sono stati affrontati in maniera analitica e ne sono stati enucleati i principali assunti, propedeutici alla messa in evidenza degli aspetti più innovativi dell'*Apologia dei Dialogi* di Sperone Speroni (1574).

L'ultima parte del primo capitolo è stata dedicata allo studio di alcuni modelli dialogici esemplari del primo trentennio del Cinquecento: gli *Asolani* di Pietro Bembo e il *Libro del Cortegiano* di Baldassar Castiglione. Ciò è stato fatto per comprendere come l'esperienza dialogica speroniana sia di natura

notevolmente eterodossa rispetto al *modus operandi* dei suddetti autori e nei confronti dell'aspetto contenutistico delle rispettive opere. Gli *Asolani* e il *Cortegiano* si basano su un'analogia architettura compositiva, in quanto sono condotti secondo il modello formale diegetico-narrativo e al loro interno non si ritrova un autentico dibattito volto al conseguimento di una qualche verità. Questi scritti si profilano come il luogo letterario adibito all'esaltazione di valori già ampiamente condivisi dagli interlocutori, i quali sono il rispecchiamento di un pubblico omogeneo che si riconosce nell'universo della corte.

Nel secondo capitolo si introduce la figura di Sperone Speroni, delineandone il percorso biografico e intellettuale da cui emerge come l'influenza culturale del filosofo mantovano Pietro Pomponazzi sia stata determinante per l'acquisizione di alcuni principi cardine dell'orizzonte ideologico del Padovano, come il primato dell'*inventio* sul principio di imitazione. Sono stati inseriti numerosi brani afferenti a diversi scritti del *corpus* speroniano, al fine di enucleare in modo preciso la sua personale prospettiva in merito al rigorismo del classicismo bembiano e allo statuto dell'incipiente letteratura volgare. Inoltre, sono stati esplicitati i riferimenti utili per comprendere la scelta dello scrittore di intraprendere la stesura dei *Dialogi*.

Nella seconda sezione del capitolo si è optato per l'analisi approfondita di una selezione di *Dialogi*: il *Dialogo d'Amore*, il *Dialogo della Dignità delle Donne*, il *Dialogo delle Lingue* e il *Dialogo della Retorica*. Questa rosa di opere è stata presa in considerazione in quanto si ritiene che in esse lo Speroni riesca a trasmettere con maggiore efficacia il carattere eversivo della propria condotta dialogica. Tali scritti sono afferenti al periodo giovanile della produzione del Padovano, ritenuto all'unisono dalla critica specializzata come il più fertile e ricco di espedienti retorici e formali particolarmente riusciti.

Nella disamina di ciascun dialogo si è focalizzata l'attenzione sui personaggi, sull'aspetto contenutistico e sull'approccio tecnico con cui è costruito. Si è ripetutamente evidenziato come lo Speroni si serva, contrariamente ai tradizionali modelli dialogici del primo trentennio del Cinquecento, della modalità basso-mimetica; tale scelta concorre a contaminare la scena dialogica con tratti afferenti al mondo teatrale, in particolare alla commedia. I personaggi sono riconducibili a realtà sociali e culturali non omogenee e, talvolta, in contrasto tra loro come la corte, l'accademia, l'università...L'autore non informa il lettore sulle coordinate spazio-temporali in cui si svolge l'occasione dialogica, aumentando la percezione realistica dell'opera. Un tratto identitario del concertato dialogico speroniano è quello di non convogliare le diverse posizioni in una prospettiva unitaria: il profilo dello scritto assume così una tendenza spiccatamente plurivoca e aperta che richiede la partecipazione attiva del lettore nel dipanare la questione.

Nel terzo capitolo si è esaminata la prima parte dell'*Apologia dei Dialogi*, composta nel 1574 in seguito alla denuncia da parte di un anonimo delatore al Tribunale dell'Inquisizione di alcuni passi dei *Dialogi* che secondo l'austero personaggio erano offensivi della morale.

Si è ampiamente dimostrato come l'*Apologia* non debba essere considerata come un mero scritto difensivo, ma la sua complessa ed eterogenea natura ne fa un'opera teorica *sui generis* inerente al dialogo. Al suo interno si ritrovano originali riflessioni metaletterarie, racconti autobiografici e valutazioni personali; l'abito apologetico risulta essere così eccessivamente asfittico.

Nel corso del capitolo si è voluto marcare l'originale apporto dello Speroni nel formulare un'inesitata poetica della composizione dialogica; sono state selezionate le immagini più evocative con cui l'autore dipinge la categoria letteraria del dialogo, al fine di comprovarne l'audacia degli assunti teorici. Si è provveduto, di volta in volta, a mettere in relazione il portato di ciascuna posizione ermenutica con le riflessioni di Carlo Sigonio e Torquato Tasso, per constatare eventuali somiglianze, intersezioni e antitesi. Inoltre, ci si è posti l'obiettivo di verificare progressivamente l'attendibilità e la coerenza dei giudizi teorici speroniani, innescando dei parallelismi con esempi pratici mutuati dalla rassegna di testi analizzati nel precedente capitolo.

Nel paragrafo conclusivo della sezione ha avuto ampio spazio, alla luce dell'eloquente immagine virgiliana del personaggio di Aceste, una complessiva disamina degli assunti teorici inferiti dalla lettura dell'*Apologia*, con l'intento di sussumerli in un coerente quadro interpretativo, volto a portare alla luce le sfumature più moderne che connotano la teoria del dialogo speroniana.

**CAPITOLO I: La teoria del dialogo nel
Cinquecento**

1.1 Il dialogo: un'arte versatile¹

Il dialogo è una particolare tipologia letteraria che risulta oggi come nel Cinquecento di difficile decifrazione da una prospettiva teorico-interpretativa per le sue originali caratteristiche. Lo statuto dialogico è fortemente contaminato dall'incontro con altri generi letterari come la novella, l'epistola, il trattato, l'orazione, la commedia: questo impedisce di codificare con esattezza le sue intrinseche prerogative letterarie e di isolare le sue più tipiche peculiarità che lo rendono unico rispetto ad altre scritture. Vianello delinea il dialogo come un «codice onnivoro e sfuggente nei suoi ambigui confini strutturali, regolato dalla retorica della pluralità, [...] racchiude nel polimorfismo della sua testualità un labirintico intreccio di strategie»²; Ordine lo tratteggia come un «genere sfuggente» che «tende a coincidere, insomma, con uno spazio privilegiato in cui viene favorito il “dialogo” con gli altri generi»³; Girardi ne sottolinea la «sua estrema volatilità in quanto “genere”»⁴. Da questi tentativi di definizione si evince, ancora di più, l'inafferrabilità della forma-dialogo che sfugge a qualsiasi rigida volontà tassonomica proprio perché non è un genere canonico e univoco ma ingloba variegate fisionomie espressive. La sua connotazione intrisa di ibridismo lo permea, allo stesso tempo, di spiccata malleabilità che lo rende adeguato a trattare le più disparate questioni.

¹ La forma letteraria del dialogo è stata rivalutata e ripensata dalla critica soprattutto nella seconda parte del Novecento dove si è concentrata gran parte degli interventi volti a tentare di inquadrare questo “genere”. In particolare si segnala per la completezza della trattazione nell'ambito disciplinare della teoria della letteratura S. PRANDI, *Scritture al crocevia. Il dialogo letterario nei secc. XV e XVI*, Vercelli, Edizioni Mercurio, 1999. Per altri autorevoli interventi critico-interpretativi cfr. P. FLORIANI, *Il dialogo e la corte nel primo Cinquecento*, in OSSOLA C. (a cura di), *La corte e il “Cortegiano”*, Roma, Bulzoni editore, 1980, Vol.I, pp.83-96 e dello stesso autore *I gentiluomini letterati. Studi sul dibattito culturale nel primo Cinquecento*, Napoli, Liguori Editore, 1981; L. MULAS, *La scrittura del dialogo*, in AA.VV., *Oralità e scrittura nel sistema letterario. Atti del Convegno Cagliari, 14-16 aprile 1980*, Roma, Bulzoni, 1982, pp.245-264; N. ORDINE, *Il dialogo cinquecentesco italiano tra diegesi e mimesi*, in “Studi e problemi di critica testuale”, Vol. XXXVII, 1988, pp.155-179; R. GIRARDI, *La società del dialogo. Retorica e ideologia nella letteratura conviviale del Cinquecento*, Bari, Adriatica Editrice, 1989; AA.VV., *Il Dialogo filosofico nel ‘500 europeo*, D. BIGALLI, CANZIANI G. (a cura di), *Atti del Convegno internazionale di studi Milano, 28-30 maggio 1987*, Milano, Franco Angeli, 1990; C. FORNO, *Il “libro animato”: teoria e scrittura del dialogo nel Cinquecento*, Torino, Editrice Tirrenia Stampatori, 1992; V. VIANELLO, *Il «giardino» delle parole: itinerari di scrittura e modelli letterari nel dialogo cinquecentesco*, Roma, Jouvence, 1993; O. ZORZI-PUGLIESE, *Il discorso labirintico del dialogo rinascimentale*, Roma, Bulzoni, 1995. Per quanto riguarda invece i manuali di letteratura italiana si segnala la sezione antologica completamente dedicata al dialogo cinquecentesco e alle sue declinazioni presente in ANSELMINI G.M., CHINES L., MENETTI E., *Tempi e immagini della letteratura*, E. RAIMONDI (a cura di), Milano, Edizioni Scolastiche Bruno Mondadori, 2006², Vol. II, pp. 325-335.

² V. VIANELLO., *Il «giardino» delle parole ...*, cit., p.8.

³ N. ORDINE, *Teoria e “situazione” del dialogo nel Cinquecento italiano*, in *Il Dialogo filosofico nel ‘500 europeo*, cit., p.13.

⁴ R. GIRARDI., *La società del dialogo ...*, cit., pp.12-13.

L'imbarazzo di inserire la forma dialogica all'interno di chiare maglie classificatorie viene avvertito non solo dai teorici della letteratura contemporanei, ma anche dagli intellettuali che nel corso della seconda metà del Cinquecento ne hanno fatto il soggetto della loro trattazione: Carlo Sigonio, Sperone Speroni e Torquato Tasso. La volontà di indagarne i caratteri normativi scaturisce dalla diffusione nel corso del Cinquecento del classicismo formale che vede come proprio fine principale quello di ispirarsi a dei modelli ideali che in quanto tali costituiscano degli imprescindibili riferimenti per il loro carattere immutabile. Infatti la letteratura rinascimentale mira prepotentemente a figurare come "esemplare" servendosi del "principio di imitazione" ovvero la predilezione di opere classiche che per la loro armonia stilistica, compostezza formale e rigore linguistico vengono assunte come paradigmi di perfezione cui rifarsi costantemente nella stesura di opere letterarie. Oltre al classicismo formale, un'altra motivazione che spinge i teorici cinquecenteschi a dissertare sul dialogo per carpirne i più intimi statuti è la diffusione della traduzione della *Poetica* di Aristotele nel 1536, all'interno della quale si trovano numerose "regole" che vengono interpretate dai letterati come criteri indiscutibili di classificazione dei generi letterari.

Sebbene la trattazione teorica del dialogo si sia concentrata solamente nel tardo Cinquecento, questo genere particolare si è notevolmente sviluppato nel corso di tutto il secolo con modalità e argomentazioni differenti ma non è una forma letteraria che nasce nel Rinascimento in quanto affonda le sue radici nell'antichità e trova espressione nel Medioevo, seppur con aspetti antitetici rispetto a quelli che saranno i suoi esiti maturi cinquecenteschi.

Prima di affrontare in maniera ravvicinata i testi dei tre teorici del dialogo, ci sembra opportuno cercare di distinguerne le diverse tipologie formali e affrontare sinteticamente i modelli dialogici della classicità che emergono continuamente nelle opere di Sigonio, Tasso e Speroni come irrinunciabili bussole con cui orientarsi in questo genere estremamente polimorfico.

1.2 Alcuni modelli formali⁵

Le principali distinzioni che possono essere fatte preliminarmente ai fini di comprendere i concetti espressi dai teorici del dialogo cinquecenteschi sono fra dialogo mimetico puro, dialogo diegetico puro e dialogo misto.

Con la prima tipologia si intende una forma letteraria in cui viene escluso qualsiasi intervento narrativo da parte dell'autore del dialogo o di un qualche altro personaggio; in questo contesto non ritroviamo nessuna spiegazione aggiuntiva a quanto espresso dalle battute dei personaggi che partecipano alla conversazione e i loro interventi non sono irrelati o anticipati da nessuna inserzione verbale. L'obiettivo di questo dialogo è quello di avvicinarsi il più possibile alla rappresentazione fedele della mimesi della conversazione «con conseguente attivazione della strategia finzionale della *rappresentazione oggettiva*»⁶. Questa particolare fisionomia formale lo avvicina considerevolmente al testo drammatico proprio per l'eclissi della voce del narratore che crea un effetto di riproduzione immediata dello scambio dialogico, accentuandone l'aderenza alla realtà.

Il colloquio fra i personaggi emerge direttamente e per questo motivo è il tipo di dialogo che più è intriso di verisimiglianza al punto da poter essere agevolmente confuso con l'opera di carattere teatrale; ma, nonostante le notevoli affinità, si riconosce al primo un carattere statico, interiorizzante, diretto verso il pensiero, mentre alla seconda un orientamento dinamico, diretto verso l'azione.⁷ Inoltre altri aspetti che concorrono a distanziare le due forme letterarie è che il testo drammatico è concepito per una successiva rappresentazione scenica e nella propria scrittura è intervallato da didascalie che forniscono delucidazioni rispetto a quanto sta avvenendo nella conversazione. Si riconosce quindi al dialogo mimetico puro una innegabile analogia con lo scambio di battute di un testo teatrale anche se le due forme non sono perfettamente sovrapponibili, in quanto il testo dialogico è "agito" ad un livello minore di complessità.⁸

Questa tipologia si diffonde soprattutto nel XVI secolo per la notevole influenza dovuta alla riscoperta dell'opera dialogica di Platone e di Luciano.

⁵ In questo paragrafo ripercorriamo in maniera semplicistica le fondamentali distinzioni tipologiche del dialogo che Prandi nella sua opera tratta in maniera maggiormente approfondita e completa. Qui ci si limita a fornire solamente alcuni criteri interpretativi necessari per affrontare la teoria del dialogo cinquecentesco. Vedi S. PRANDI., *Scritture al crocevia. Il dialogo letterario nei secc. XV e XVI*, cit., pp.25-59. Per altre trattazioni più succinte cfr. O. ZORZI-PUGLIESE, *Il discorso labirintico del dialogo rinascimentale*, cit., pp.10-28; N. ORDINE, *Teoria e "situazione" del dialogo nel Cinquecento italiano*, cit., pp.14-17; R. GIRARDI, *La società del dialogo*, cit., pp.9-17.

⁶ PRANDI, *Scritture al crocevia* ..., cit., p.31.

⁷ PRANDI, *op. cit.*, p.32.

⁸ *Ibid.*, p.33.

Il dialogo diegetico puro si contraddistingue per la presenza della narrazione, da parte dell'autore o di un altro interlocutore, che si concentra maggiormente nella cornice introduttiva oppure è racchiusa all'interno di formule brevi e ripetitive come "disse", "rispose" o simili⁹. La continua intromissione di forme verbali esplicative che interrompono il libero fluire della conversazione attua di sovente un meccanismo di passaggio alla tipologia mimetica pura come esemplificato anche da Platone nel *Teeteto* e da Cicerone nel *De amicitia*. Scrive infatti il primo:

«Ora dunque, perché nello scritto non dessero fastidio quelle indicazioni tra un discorso e l'altro, sia quando Socrate diceva di sé, per esempio, "E parlai io", oppure "E io dissi"; sia quando diceva della persona interrogata, per esempio, "Conveniva", oppure "Non era d'accordo"; per ciò scrissi il dialogo immaginando che Socrate parlasse egli stesso direttamente coi suoi interlocutori, e tutte codeste indicazioni le tolsi via».¹⁰

L'osservazione di Cicerone è analoga a quella di Platone:

«Eius disputationis sententias memoriae mandavi, quas hoc libro exposui arbitrato meo: quasi enim ipsos induxi loquentes, ne "inquam" et "inquit" saepius interponeretur, atque ut tamquam a praesentibus coram haberi sermo videtur».¹¹

Il dialogo diegetico puro può essere condotto attraverso una narrazione omodiegetica in cui il narratore è un interlocutore a tutti gli effetti della conversazione e quindi è esso stesso un concreto attore del dialogo oppure con una modalità narrativa eterodiegetica in cui l'autore dichiara di aver appreso i particolari dell'evento da uno o più testimoni.¹² L'espedito narrativo non è obbligatorio che sia esteso a tutto il testo dialogico; esso può essere confinato all'interno della sola cornice introduttiva permettendo quindi alla mimesi di prendere il sopravvento al momento della rappresentazione dello scambio dialogico fra i personaggi. Il tratto peculiare del dialogo diegetico puro che lo contraddistingue maggiormente rispetto alle altre tipologie è la presenza della cornice

⁹ Ibid., p.33.

¹⁰ Per i passi dei dialoghi di Platone e di Cicerone cito direttamente le sezioni segnalate da Prandi. Per questo passo cfr. nota 51 di PRANDI, *Scritture ...*, cit., pp.33-34.

¹¹ Ibid. (vedi nota precedente per i riferimenti relativi ai passi citati).

¹² Ibid., p.34.

introduttiva. Essa ospita elementi descrittivi di tipo “ambientale”¹³ che giocano un ruolo fondamentale nella contestualizzazione dell’evento dialogico e cercano di sopperire «all’attenuarsi del potenziale mimetico, dovuto alla comparsa di un narratore»¹⁴.

Con *Il libro del cortegiano* di Baldassar Castiglione, risalente ai primi decenni del Cinquecento, assistiamo a un notevole approfondimento dei contenuti descrittivi della cornice posta all’inizio del dialogo in quanto si conquista un carattere autonomo e una funzione definita rispetto alle rarefatte pennellate espositive che costituivano quella dei dialoghi umanistici. Questo espediente propedeutico alla lettura della conversazione scritta si pone l’obiettivo di informare il lettore non solo relativamente alle coordinate spazio-temporali dello scambio dialogico ma anche al numero degli interlocutori, al loro *status* sociale: un nutrito grappolo di notizie che risulterebbe arduo inserire all’interno dell’orditura del dialogo mimetico puro.¹⁵ Per quanto riguarda *Il Cortegiano* del Castiglione, Prandi descrive l’intervento dell’autore all’interno della cornice come mirante ad «assolvere una funzione celebrativa, per ricordare ed esibire a modello lo stile di vita del gruppo dei conversatori»¹⁶; quindi uno spazio adibito all’intento del narratore di elevare i comportamenti sociali e le modalità di interazione fra gli interlocutori a vero e proprio *exemplum* di civiltà che si autocompiace di sé stessa. Data la presenza concreta della voce narrante in questa modalità dialogica che scopertamente dirige il *corpus* della conversazione e filtra gli interventi dei dialoganti si tratta di una tipologia sottoposta a maggior controllo espressivo rispetto a quella del dialogo mimetico puro. Nel corso dei secc. XV e XVI assistiamo al crescente utilizzo di una modalità dialogica caratterizzata dalla commistione fra le due forme principali fin qui descritte che viene definita mista; si manifesta come passaggio dalla diegesi presente nella cornice alla mimesi o viceversa.¹⁷

1.3 Il dialogo con l’antico

Il dialogo rappresenta una delle forme espressive maggiormente utilizzate nel corso del Cinquecento in quanto rispecchia la volontà di quest’epoca di dibattere variegata tematiche culturali avvertite come importanti, proponendo nella sua struttura richiami a modelli elevati e selezionati. Vengono riscoperte le radici di questo genere che appartengono alla classicità greca e latina e si attinge all’antichità per

¹³ Ibid.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Ibid., p.35.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Ibid.

ricavare archetipi eccellenti da riformulare e rielaborare in vista di nuove produzioni dialogiche che ne conservino però il nobile sostrato.

Uno dei modelli di riferimento del dialogo rinascimentale è Platone che viene apprezzato per la prevalenza della tecnica drammatica all'interno delle sue opere, le quali possono prescindere da formule introduttive o delucidazioni preliminari¹⁸, agevolando il percorso dialettico dell'interrogazione. La modalità platonica è particolarmente gradita e sfruttata per il suo carattere ibrido, situato «a metà fra poesia e prosa» secondo l'affermazione di Aristotele¹⁹ e per la sua finalità pedagogica raggiunta grazie al produttivo scambio di battute fra i personaggi. I dialoghi platonici sono accomunati da un preciso proposito conoscitivo che viene perseguito attraverso l'espedito della tecnica maieutica della domanda che trova il suo rappresentate nella figura di Socrate che interloquendo con i vari partecipanti alla conversazione intraprende con loro un cammino di parole alla ricerca della verità. Nella concezione platonica il dialogo si profila come un discorso scritto che preserva la concretezza storica di un dibattito fra persone e che mette in luce il carattere di indagine collettiva tipico della filosofia. Uno studioso del dialogo umanistico, Batkin, ha definito il processo dialogico platonico come un «frammento di una discussione senza fine»²⁰ in quanto la conclusione del dialogo non comporta automaticamente la risoluzione definitiva della questione dibattuta ma l'*explicit* dilaziona la disputa a un momento successivo, dando l'impressione al lettore di aver rappresentato un segmento di vita reale.²¹ Il rinvio del dibattito permea il dialogo platonico di uno spiccato carattere protrettico avvertito non solo dagli interlocutori ma anche dai lettori creando quasi «un effetto di sfondamento della superficie del testo»²².

I dialoghi del periodo giovanile di Platone vengono selezionati come modelli autorevoli in quanto sono contraddistinti da una natura aporetica dovuta alla presenza di argomentazioni contrapposte ma altrettanto valide come l'*Eutifrone* o il *Carmide*²³, a differenza di quelli successivi che si preoccupano di giungere a una soluzione univoca della controversia accentuando la funzione didattica di Socrate. La maggioranza dei dialoghi platonici prediligono la tipologia mimetica pura e si accostano in maniera vigorosa al modello teatrale,²⁴ inoltre presentano un esordio *ex abrupto* che vuole convincere il lettore dell'istantaneità dell'apertura dello scambio comunicativo. Un più esiguo raggruppamento

¹⁸ O. ZORZI-PUGLIESE, *Il discorso labirintico del dialogo rinascimentale ...*, cit., p.12.

¹⁹ Diogene Laerzio, *Vite dei filosofi*, III, 37. Inoltre cfr. PRANDI, *Scritture ...*, cit., p.18.

²⁰ L.M. BATKIN, *Gli umanisti italiani: stile di vita e di pensiero*, Roma-Bari, Laterza, 1990, p.125. Cfr. PRANDI, *Scritture ...*, cit., p.21.

²¹ Cfr. PRANDI, *op. cit.*, pp.21-22.

²² Ibid.

²³ Ibid., p.61.

²⁴ Ibid., p.62.

di opere è introdotto, invece, da una cornice mimetica ma svolto secondo la modalità diegetica che risulta compressa in formule verbali come “disse”, “rispose” o simili.²⁵

Platone non compare mai come tangibile attore degli scambi dialogici di cui è autore e attraverso questa strategia si autocensura, in quanto opta per la rinuncia di esplicitare il proprio pensiero al lettore. Grazie alla figura di Marsilio Ficino, animatore dell'Accademia fiorentina nata per iniziativa di Cosimo de' Medici, sul modello di quella platonica, viene attuata una sistematica opera di traduzione e commento del *corpus* platonico²⁶ e la Firenze medicea diventa il centro di irradiazione del platonismo a cavallo fra Quattrocento e Cinquecento. Nel 1491 vengono pubblicati gli *Opera* curati da Ficino (Venezia, Bernardino de Coris e Simon de Luere) e nel 1513 esce l'edizione aldina concorrendo a una notevole diffusione del platonismo nel corso del Cinquecento di cui saranno intrisi gran parte dei “dialoghi amorosi” che nel corso di questo secolo vengono elaborati sia quelli dottrinalmente più impegnati, come i *Dialoghi d'amore* di Leone Ebreo, sia quelli che appartengono alla schiera “cortigiana” come gli *Asolani* di Pietro Bembo e *Il libro del cortegiano* di Baldassar Castiglione.²⁷

Durante l'epoca umanistica Cicerone viene innalzato a modello pressoché incontrastato del genere dialogico; la tecnica compositiva della gran parte delle sue opere è quella diegetica con una evidente inversione di tendenza rispetto al dialogo platonico; infatti solamente cinque dialoghi composti dall'Arpinate hanno carattere mimetico (*Partitiones oratoriae*, *De legibus*, *Tuscolanae disputationes*, *Cato maior*, *Laelius*).²⁸ Ciò che contraddistingue i dialoghi ciceroniani è la presenza dei proemi che svolgono una funzione extradiegetica e rendono partecipe il lettore di dettagli riguardanti l'ambientazione e le precise finalità compositive dell'opera; l'adozione di una cornice permette all'autore di impugnare le redini del discorso dialogico esprimendosi in prima persona del tutto legittimamente.²⁹ Un lascito fondamentale ciceroniano al dialogo umanistico-rinascimentale è lo svolgimento del dibattito fra gli interlocutori in più giornate, dove il lettore assiste al mutamento della scena della conversazione di pari passo con la variazione temporale. L'*otium* si configura come circostanza irrinunciabile per l'espletarsi del dibattito ciceroniano che elegge quindi le *feriae* come lasso temporale per eccellenza dell'attuazione del dialogo, come viene chiaramente prescritto nel *De Legibus*, nel *De republica*, nel *De oratore*, nel *De natura deorum* e nelle *Partitiones oratoriae*.³⁰

²⁵ Ibid.

²⁶ Ibid., pp.107-111.

²⁷ Ibid., p.111.

²⁸ Ibid.

²⁹ PRANDI, *Scritture ...*, cit., p.68; cfr. O. ZORZI-PUGLIESE, *Il discorso labirintico del dialogo rinascimentale ...*, cit., p.13.

³⁰ Cfr. PRANDI, *op. cit.*, p.68.

Il principale requisito che l'Arpinate rivendica per la scrittura dialogica è quello incarnato dal *decor* che deve essere perseguito costantemente ed a tutto tondo sia nell'accurata scelta dei personaggi del dialogo che devono avere uno *status* sociale elevato, sia degli scenari della conversazione che non possono sfuggire a criteri di elevata dignità. Per quanto concerne la selezione degli interlocutori attivi nelle dispute, Cicerone condanna l'usanza greca di portare sulla scena dialogica persone di qualunque ceto sociale e, tra le righe, si nasconde, neanche troppo velata, la critica verso Platone che, per esempio nel *Menone*, fa discutere un servo³¹. Infatti leggiamo nel *De oratore*:

«Omnium autem ineptiarum, quae sunt innumerabiles, haud sciam an nulla sit maior quam, ut illi solent, quocumque in loco, quoscumque inter homines visum est, de rebus aut difficillimus aut non necessariis argutissime disputare».³²

Un altro elemento che concorre a distanziare la concezione dialogica ciceroniana da quella platonica è inserire nella cornice «formule di etichetta»,³³ le quali fungono da preciso fattore discriminante delle posizioni sociali occupate dagli interlocutori del dialogo. Il filo rosso che congiunge l'intera produzione dialogica dell'Arpinate è indubbiamente il valore di *urbanitas*, il quale viene declinato in molteplici direzioni e come sottolinea lo studioso Prandi non deve essere considerato come «un tratto ornamentale, poiché, [...] assume un preciso valore epistemico di riequilibrio delle condizioni di autorevolezza degli interlocutori».³⁴ I dibattiti delineati dall'autore latino si inseriscono all'interno della tipologia del dialogo simmetrico che rappresenta sulla scena dialogica interlocutori caratterizzati da una sostanziale equivalenza in merito alla classe sociale e dove nessun parlante spicca rispetto agli altri in virtù di una superiore conoscenza o abilità disputativa.³⁵ L'irrinunciabile equilibrio fra le parti su cui si sostiene l'impalcatura della conversazione deve essere garantito al fine di scansare la minaccia di qualsiasi atteggiamento eristico che porterebbe inevitabilmente l'allocutore a contraddirsi.³⁶ Cicerone viene privilegiato come modello ideale, a cui ricorrere regolarmente per l'impostazione dell'opera dialogica, durante l'epoca umanistico-rinascimentale soprattutto per la perseveranza con cui rispetta l'ideale di verisimiglianza, in quanto assegna agli attori del colloquio letterario posizioni intellettuali aderenti il più possibile alla realtà. Questo criterio viene applicato

³¹ Ibid., pp.68-69.

³² *De oratore* II, 4, 18. Come specificato precedentemente alla nota 10 per quanto riguarda i passi di Cicerone cito direttamente i frammenti segnalati da Prandi, per questo del *De oratore* cfr. PRANDI, *op. cit.*, p.68.

³³ Cfr. PRANDI, *Scritture ...*, cit., p.69.

³⁴ PRANDI, *op. cit.*, p.69.

³⁵ Ibid., p.43.

³⁶ Ibid., p.43 e p.69.

anche nella scelta delle coordinate spazio-temporali attraverso cui architettare la scena dialogica in un'ottica finalizzata a evitare l'insorgere di stonature, in particolare in quelle discussioni immaginate nel passato, come nel *De oratore*, nel *De republica*, nel *Laelius* e nel *Cato Maior*.³⁷ A proposito della ripresa da parte degli intellettuali umanisti del modello ciceroniano, in particolare del *De oratore*, Tateo afferma che «l'Umanista [se ne] servì soprattutto per tradurre la sua fede nella fondamentale unità dello spirito umano, quando è giunto ad un'alta forma di civiltà qual è la conversazione fra i dotti, per rappresentare il suo senso della molteplicità e varietà [...] della realtà umana. Era pur sempre il metodo socratico della discussione, ma arricchito, o ammorbidito, dal gusto dell'agone oratorio e della conversazione»³⁸.

Come abbiamo già precedentemente evidenziato, l'influenza del modello ciceroniano raggiunge livelli considerevoli nel corso dell'Umanesimo e nel primo Cinquecento le opere dell'Arpinate vengono elevate a irrinunciabile canone da adottare per i valori di armonia, compostezza, ordine e misura con cui sono forgiate. Il classicismo idealistico, di cui in Italia il maggior alfiere fu Pietro Bembo, considera Cicerone il prototipo stesso della classicità da adoperare come autorevole matrice per selezionare autorevoli modelli nella letteratura italiana pronti per essere utilizzati nella composizione di nuove opere letterarie. Il continuo riferimento stilistico-formale a Cicerone comincia, però, ad essere avvertito da alcuni intellettuali, verso la metà del Cinquecento, come una asfittica e pedissequa imitazione fine a sé stessa; si prefigge di denunciare questa deriva culturale Erasmo da Rotterdam attraverso la pubblicazione, avvenuta nel 1528, del *Ciceronianus sive de optimo dicendi genere*.³⁹ Si tratta di un'opera che si presenta in forma dialogica e che, prevalentemente nella parte iniziale, è ricca di causticità; l'intento principale di Erasmo è quello di porsi in un atteggiamento culturale antitetico rispetto a quello dell'Arpinate, per ricercare altrove il proprio *exemplum*. Infatti questo viene incarnato da Luciano, il quale attraverso l'iniziativa erasmiana, conoscerà una modesta fortuna come opzione formale prescelta da autori di dialoghi come Aretino, Doni, Franco...⁴⁰

La fortuna del *Ciceronianus* è talmente grande da attivare una vera e propria contrapposizione dell'esercito dei letterati fra "ciceroniani" ed "erasmici", confermata dalla produzione di opere come il *Bellum civile inter ciceronianos et erasmicos* di Gaudenzio Merula oppure il terzo dei *Dialogi*

³⁷ Ibid., p.70.

³⁸ F. TATEO, *La tradizione classica e le forme del dialogo umanistico*, in *Tradizione e realtà nell'Umanesimo italiano*, Bari, Dedalo, 1967, p.236. Cfr. O. ZORZI-PUGLIESE, *Il discorso labirintico del dialogo rinascimentale ...*, cit., p.13.

³⁹ Cfr. PRANDI, *op. cit.*, p.113.

⁴⁰ Ibid., p.114; cfr. O. ZORZI-PUGLIESE, *op. cit.*, p.13.

piacevoli di Niccolò Franco.⁴¹ Se nei primi decenni del Cinquecento si assiste ad un maggiore ricorso all'opzione luciana, a detrimento di quella ciceroniana, notiamo, in prospettiva di quanto sarà trattato nella seconda parte del capitolo, che il modello dialogico dell'Arpinate sarà nuovamente portato in auge, nella seconda metà del secolo, dal teorico del dialogo Carlo Sigonio.

La cifra stilistica e contenutistica provocatoria dei dialoghi di Luciano lo distanzia considerevolmente dalle composizioni di Platone e Cicerone; Prandi sostiene che l'autore di Samosata usufruisca del dialogo, forma letteraria deputata per eccellenza alla dissertazione filosofica, «alla stregua di un canovaccio entro cui far lievitare i sali della commedia e della satira menippea».⁴² Lo stile comico-satirico di cui sono intrisi i dialoghi luciani ha come obiettivo quello di attenuare il monotono rigorismo tipico della trattazione filosofica, come evidenziato da questo passo del *Prometheus es in verbis*:

«Da prima non erano molto amici e familiari fra loro il dialogo e la commedia: quello ritirato in casa, e nei passeggi solitari ragionava con pochi: questa datasi a Bacco, stava sul teatro e scherzava, faceva ridere, motteggiava, e talvolta camminava in cadenza a suon di flauto, e spesso saltabecando sugli anapesti, dava la baia agli amici del dialogo, salutandoli coi nomi di malinconici e di stròlaghi [...]. Il dialogo poi ragionava di cose gravissime, filosofando della natura e della virtù; sicché, a dirla coi musici, erano lontani fra loro due ottave, l'uno stava al tono più acuto, l'altra al più basso. E pure noi ardimmo di congiungere ed acconciare due cose che non facilmente pativano di stare insieme».⁴³

Dal momento che i dialoghi luciani sono destinati alla lettura ad alta voce e alla messa in scena vi ritroviamo la presenza di espedienti a carattere teatrale e si distinguono per essere condotti prevalentemente secondo la modalità mimetica; un esiguo grappolo di essi assume le peculiarità dello scambio dialogico socratico, diversamente, per la maggior parte, la disputa tra gli interlocutori è un mero appiglio per narrare vicende insolite o fantastiche, come nel *Menippus*.⁴⁴ Per quanto concerne il numero degli interlocutori che animano la conversazione luciana, si riscontra la predilezione per uno scambio a due; quando la percentuale di voci aumenta, si innescano meccanismi tipici della commedia

⁴¹ N. FRANCO, *Dialogi piacevoli*, Venezia, Gabriel Giolito, 1545, *Dialogo [...] nel quale si fa beffe de le chimere e de le alchimie da alcuni ritrovate per avere fama*, cc. 59r sgg. Cfr. PRANDI, *op. cit.*, p.114.

⁴² Cfr. PRANDI, *Scritture ...*, cit., p.76.

⁴³ Come specificato precedentemente alla nota 10, per quanto riguarda i passi di Luciano cito direttamente i frammenti segnalati da Prandi; per questo del *Prometheus es in verbis*, cfr. PRANDI, *op. cit.*, p.77 nota 48 in cui lo studioso afferma di aver utilizzato come fonte l'edizione italiana a cura di V. Longo, Torino, U.T.E.T., 1976, 6, pp.92-95.

⁴⁴ PRANDI, *Scritture ...*, cit., p.78.

come annunciare l'entrata di ogni nuovo personaggio da parte di un diverso parlante. La tenace connessione della forma dialogo dell'autore di Samosata con la satira menippea è stata indagata dagli studiosi che ne hanno visto l'esplicito manifestarsi nell'utilizzo della catabasi, del viaggio celeste, nell'assemblea degli dei...⁴⁵L'interesse umanistico-rinascimentale nei confronti dell'opera di Luciano è mosso dall'intento di attingere al suo stile pungente, al fine di modellare uno scambio più vivace, inglobando espedienti teatrali nell'affrontare tematiche comico-satiriche in un tono maggiormente aggressivo rispetto a Platone e, soprattutto, a Cicerone.⁴⁶Nel 1554 le opere di Luciano vengono inserite nell'Indice milanese e veneziano, decretando così l'inizio della sua eclissi come modello letterario cinquecentesco. Come conseguenza dell'inesco di questo processo di ostracismo dell'autore di Samosata, si verifica l'arresto della sperimentazione formale che il suo eccentrico esempio aveva inaugurato.⁴⁷

1.4 Il Cinquecento, il secolo del dialogo e della sua teorizzazione

Il Cinquecento è l'epoca in cui il dialogo trova terreno fertile per accrescere le sue potenzialità formali ed espressive in molteplici soluzioni e la seconda metà del secolo vede nascere trattazioni teoriche che cercano di codificare questo polimorfico genere letterario. Quest'epoca non è l'ambito temporale esclusivo del suo utilizzo, in quanto conosciamo delle elaborazioni quattrocentesche che si rifanno alla tipologia della controversia religiosa, la cosiddetta *altercatio*; oppure a quella del dialogo didattico che prende a modello le *Partitiones oratoriae* di Cicerone; a quella del dialogo agiografico, come i *Dialogi* di Gregorio Magno; oppure al dialogo filosofico, come il *De beata vita* di Agostino, infine a quello di "rispecchiamento interiore" come il *De consolatione philosophiae* di Boezio.⁴⁸Gli studiosi del genere dialogico asseriscono concordemente che nel Medioevo il dibattito fra i personaggi non rispecchia una vera e propria "conversazione", ma piuttosto un accostamento tra "tipi umani" oppure tra personificazioni. Questi ultimi non vestono propriamente i panni degli

⁴⁵ PRANDI, *op. cit.*, p.80 e nota 59 p.80.

⁴⁶ O. ZORZI-PUGLIESE, *Il discorso labirintico ...*, cit., p.13.

⁴⁷ PRANDI, *Scritture ...*, cit., p.119 e nota 179 a p.119.

⁴⁸ Per un rapido ma esaustivo quadro delle diverse soluzioni dialogiche che hanno costituito la premessa per la sua maturazione cinquecentesca si rimanda alla sezione antologica dedicata esclusivamente al dialogo presente in ANSELM G.M., CHINES L., MENETTI E., *Tempi e immagini della letteratura, op. cit.*, pp.325-335. Per uno studio critico volto a indagare il concetto di "labirinticità" del dialogo quattrocentesco cfr. O. ZORZI-PUGLIESE, *Il discorso labirintico ...*, cit., p.52-93. Una dissertazione ampia e approfondita dell'epoca quattrocentesca del dialogo è affrontata da PRANDI, *Scritture ...*, cit., pp.167-201.

“interlocutori” ma dei “locutori”, in quanto i loro interventi non sono finalizzati a un interscambio costruttivo con l’altro, ma ad attuare dei monologhi.⁴⁹

Nel Cinquecento questo tipo di scrittura raggiunge l’apice della sua maturazione letteraria che concorre a inaugurarne la riflessione teorica; quest’ultima sollecitata anche dalla preoccupazione degli intellettuali rinascimentali di interpretare ogni genere letterario alla luce di più o meno rigide maglie tassonomiche acquisite dalla *Poetica* di Aristotele.

1.4.1 Il silenzio di Aristotele

Nonostante la proliferazione di opere a carattere dialogico durante l’Umanesimo e nel primo Rinascimento, la trattazione teorica di questo complesso genere avviene piuttosto tardi nella seconda metà del Cinquecento, dove si collocano le dissertazioni di Carlo Sigonio (1562), Sperone Speroni (1574) e Torquato Tasso (1585). Il ritardo di queste formulazioni teoriche può essere in parte spiegato con il fatto che persino i filosofi antichi non celano un certo imbarazzo nel categorizzare il dialogo e nel definirne propriamente i canoni, limitandosi a etichette piuttosto allusive. Una seconda motivazione si riallaccia al carattere spiccatamente polimorfico del dialogo che rappresenta un vero e proprio bacino collettore di contaminazioni provenienti dai più disparati generi letterari: la poesia, la commedia, l’epistola, la novella, il trattato...L’amalgama di influssi letterari assorbiti non si riscontra solamente nella sua costituzione formale ma anche a livello contenutistico: infatti si colloca a metà strada fra filosofia e poesia, in equilibrio precario tra il mondo della ragione e quello dell’esperienza, tra l’affermare alternativamente verità inattaccabili e opinioni mutevoli.

I teorici cinquecenteschi, come abbiamo accennato sopra, cercano di condurre le proprie trattazioni tenendo presente i parchi, se non insufficienti, e poco espliciti giudizi riportati in particolare da Platone e Aristotele.⁵⁰ Platone, in un celebre passo della *Repubblica*, in cui ragiona dei tre tipi di discorso poetico, afferma:

⁴⁹ N. ORDINE, *Il dialogo cinquecentesco italiano fra diegesi e mimesi*, in “Studi e problemi di critica testuale”, 37, 1988, pp.155-179; inoltre dello stesso autore cfr., *Il genere dialogo tra latino e volgare*, in *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, Vol. II. Dal Cinquecento alla metà del Settecento, a cura di F. Brioschi-C. Di Girolamo, Torino, Bollati Boringhieri, 1994.

⁵⁰ In questa sede si intende accennare, a grandi linee, alle controversie sorte a riguardo della cosiddetta “*Particula VII*” della *Poetica* di Aristotele, mettendo in evidenza solamente gli interventi principali, tralasciando complesse questioni filologiche, di cui non si ritiene necessaria la discussione. L’obiettivo è quello di fornire gli elementi strettamente propedeutici a comprendere le principali differenze fra le teorie del dialogo proposte dai tre autori, tralasciando una trattazione filologica esaustiva ma, qui, infruttuosa. Il filtraggio degli elementi precipui è orientato, a sua volta, a focalizzare la dissertazione su quei nuclei tematici che meglio

«Esistono tre forme di poesia e mitologia: una che si fonda tutta quanta sull'imitazione, ossia, come tu dici, la tragedia e la commedia; una seconda quando è lo stesso poeta che racconta, e la potrai trovare specialmente nei ditirambi; una terza che poi è un misto delle due precedenti, usata nella poesia epica e in parecchi altri generi [...]».⁵¹

Da questo frammento sembra emergere la volontà di Platone di includere il dialogo in una terza compagine di generi letterari dall'indole mista in quanto si caratterizzano per una mescolanza di tratti imitativi e diegetici. I teorici cinquecenteschi sono accomunati dal confronto con quella sezione controversa della *Poetica* di Aristotele denominata “*Particula VII*” (1447 b 3), dove viene trattato in modo problematico il parallelismo fra i dialoghi socratici e i mimi di Sofrone e Xenarco. In questo segmento dell'opera aristotelica, l'autore sta distinguendo le tre caratteristiche che differenziano tra loro le opere mimetiche: i diversi mezzi attraverso cui compiono l'imitazione, le diverse cose soggette all'imitazione o le modalità differenti in cui l'imitazione viene condotta. Aristotele adduce come esempio, fra gli altri, concernente la prima distinzione, l'arte che usufruisce del linguaggio come unico strumento per realizzare l'imitazione:

«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 lo saprei neanche se la mimesi in questi due casi sopra detti fosse stata in trimetri elegiaci o in altri versi di simile genere. Vero è che gli uomini, congiungendo insieme il nome di «compositore» o «poeta» col nome del metro, dicono gli uni «poeti elegiaci», gli altri «poeti epici», come se codesto appellativo di «poeti» derivasse loro non già dalla mimesi ma in generale e senz'altra distinzione dal metro: tanto che, per esempio, se uno dà fuori, in versi, qualche trattato di medicina o di scienza naturale, costui per abitudine lo chiamano poeta. Ma in realtà non c'è niente di comune fra Omero ed Empedocle a eccezione del verso; e perciò quello sarebbe giusto chiamarlo poeta, questo invece non poeta ma fisiologo. Ci troveremmo nella stessa condizione con uno scrittore il quale facesse un'opera di mimesi mescolando insieme ogni sorta di

rappresentano l'originalità della teoria e prassi dialogica speroniana che verrà ampiamente discussa nel secondo capitolo di questo elaborato. Si rimanda pertanto alla completa spiegazione dei diversi interventi interpretativi cinquecenteschi, in merito al passo aristotelico, di F. Pignatti, nella sua Introduzione a C. SIGONIO, *De dialogo liber*, Roma, Bulzoni, 1993, pp.15 sgg.

⁵¹ PLATONE, Rep. 394 B-C; cfr. PRANDI, *Scritture ...*, cit., p.18 e O. ZORZI-PUGLIESE, *Il discorso labirintico ...*, cit., p.15.

metri, come fece Cheremone nel suo *Centauro*, che è una rapsodia composta in tutti i versi possibili: ebbene, anche costui, in quanto imitatore, sarebbe giusto chiamarlo poeta». ⁵²

Cogliamo da questo passo l'imbarazzo del filosofo greco nel denominare precisamente l'arte che si prefigge di imitare solo attraverso il linguaggio, indipendentemente che questo si espliciti in prosa o in versi oppure in una commistione di tipologie di versi; da questo consegue che i mimi di Sofrone e Xenarco e i dialoghi di Socrate, opere in prosa, sfuggono ad una classificazione precisa che li faccia rientrare in un unico termine. Aristotele sostiene che per ovviare a questa situazione di *impasse* gli uomini hanno accostato il nome di «poeta» al tipo di metro adoperato, innescando così una perfetta aderenza fra poesia e verso. Questa combinazione però dà come risultante il fatto che la condizione necessaria affinché la poesia sussista sia il verso e non la mimesi; di conseguenza Omero ed Empedocle, impropriamente, vengono a trovarsi allo stesso livello come poeti in quanto entrambi fanno uso del verso. La questione risulta assai controversa: le tematiche esposte da Aristotele vengono scandagliate a fondo da coloro che si sono occupati di indagare il dialogo da una prospettiva prettamente teorica. I punti nevralgici attorno ai quali si sviluppano i dibattiti, sulla scorta del suddetto passo della *Poetica*, sono se considerare le opere in prosa come letteratura imitativa, quali siano i criteri distintivi della poesia, infine quale posto assegnare al dialogo nel panorama letterario del Cinquecento.

Nel 1525 il fiorentino Giovanni Pazzi de' Medici attua la prima traduzione cinquecentesca della *Poetica* ⁵³ ed è il primo critico che esclude la prosa come mezzo per imitare attraverso il linguaggio, interpretando così il passo aristotelico come volto a negare la cittadinanza delle opere in prosa nel campo dell'imitazione; Pietro Vettori nei suoi *Commentarii in primum librum Aristotelis de arte poetica* (Firenze, Giunti, 1560) si allinea al parere critico del Pazzi. ⁵⁴ Francesco Robortello, invece, nella sua opera *In librum Aristotelis de arte poetica explicationes* (Firenze, L. Torrentino, 1548), si trova in assoluto disaccordo con il Pazzi e, nel curare il testo latino, riconosce alla prosa il diritto di essere annoverata fra le opere poetiche. ⁵⁵ Screditando l'esegesi pazziana, il Robortello include nella sfera dei generi imitativi i dialoghi socratici e ammette che il termine "epopea" possa essere

⁵² ARISTOTELE, *Poetica* 1, 1447a 28-b 23; le citazioni dei passi aristotelici e degli autori cinquecenteschi che si sono occupati della classificazione del dialogo confrontandosi con la suddetta sezione della *Poetica* sono tratte dall'*Introduzione* di F. Pignatti a C. Sigonio, *De dialogo liber*, Roma, Bulzoni, 1993, pp.15 sgg. Per il passo riportato qui vedi nota 2 p.86 in cui lo studioso afferma di essersi servito della traduzione di M. Valgimigli (I ed. Bari, Laterza, 1927) e i relativi dettagli.

⁵³ PIGNATTI, *Introduzione ...*, *De dialogo liber*, cit., p.16.

⁵⁴ PIGNATTI, *op. cit.*, p.17.

⁵⁵ Ibid.

considerato come un macro-insieme, al cui interno giustifica la collocazione sia di opere in prosa che in poesia. Il filologo udinese si propone di risolvere un'ulteriore nodo del dibattito letterario ovvero di legittimare la natura imitativa del dialogo, ricorrendo all'inserzione di passi di autori antichi come Ateneo, Plutarco, Cicerone e Luciano con l'intento di dimostrare che anche il dialogo antico è frutto di un'operazione di mimesi.⁵⁶L'accurata indagine filologica robortelliana e i suoi esiti innovativi saranno ripresi fedelmente nella dissertazione di Sigonio e ne costituiranno il saldo tessuto nevralgico su cui dipanare il proprio articolato intervento teorico.⁵⁷Lo studioso che segue per primo la scia interpretativa di Robortello è l'accademico fiorentino Bernardo Segni, la cui volgarizzazione della *Poetica* viene stampata negli anni 1549-1550⁵⁸; quasi contemporaneamente al lavoro del Segni, vengono pubblicate le *Explanationes in librum de poetica*, opera che nasce dalla collaborazione fra Bartolomeo Lombardi e Vincenzo Maggi.⁵⁹I due filologi adottano sostanzialmente la lettura di Robortello ma il Maggi inaugura una prospettiva esegetica originale. Secondo quest'ultimo, Aristotele ammette che l'etichetta di "epopea" può essere applicata sia alle opere imitative in prosa e in versi ma specifica di essersi servito di questa denominazione in maniera pressapochistica, non essendo riuscito a coniarne una più adeguata con cui denotare complessivamente i mimi di Sofrone e Xenarco, in versi, e i dialoghi di Socrate, in prosa. Il commento perfezionato dal Maggi, quindi, riconosce un'inconfutabile essenza imitativa al dialogo, ma evidenzia la scarsa disinvoltura aristotelica nell'equiparare opere imitative non operando una distinzione fra quelle in prosa e in versi.⁶⁰Come sottolinea Pignatti, nella sua Introduzione al *De dialogo liber* di Carlo Sigonio, le tematiche discusse inerenti allo statuto della poesia, scaturite dall'opera aristotelica, rischiano di scardinare le convenzioni letterarie dell'intellettuale rinascimentale. Infatti affermare che ciò che connota precipuamente il genere poetico è il potenziale imitativo rispetto all'uso del verso, comporta il considerare i dialoghi platonici, a elevato tasso imitativo, "maggiormente poetici" rispetto ai poemi didascalici che, pur non essendo affatto mimetici, sono allestiti con i più accurati espedienti metrici e retorici.⁶¹

La soluzione proposta dal Maggi per uscire dall'*impasse* è di stabilire, per identificare la poesia, un carattere specifico (*proprium*) e uno generale (*commune*)⁶²; il *proprium* del genere poetico è di unire

⁵⁶ Per quanto riguarda i passi specifici delle *Explicationes* del Robortello e dei suoi interventi filologici cfr. PIGNATTI, *Introduzione ... , De dialogo liber*, cit., pp.17-20.

⁵⁷ PIGNATTI, *op. cit.*, p.19.

⁵⁸ *Retorica e Poetica d'Aristotele tradotte di greco in lingua volgare fiorentina da Bernardo Segni*, Firenze, L. Torrentino, 1549. Cfr. PIGNATTI, *Introduzione ... , De dialogo liber*, cit., p.20 e nota 14 p.88.

⁵⁹ V. MAGGI-B. LOMBARDI, *In Aristotelis librum de poetica communes explanationes*, Venezia, V. Valgrisi, 1550. Cfr. PIGNATTI, *op. cit.*, pp.21-24 e nota 17 p.88.

⁶⁰ Cfr. PIGNATTI, *Introduzione ... , De dialogo liber*, cit., p.23.

⁶¹ PIGNATTI, *op. cit.*, p.23.

⁶² *Ibid.*

l'imitazione e il verso, mentre il *commune* di attuare la sola operazione mimetica. Da questo assunto teorico si procede, quindi, a valutare le opere in prosa come qualitativamente secondarie rispetto a quelle in versi "più propriamente poetiche", in quanto queste sono costruite secondo l'eccellente combinazione imitazione-verso.⁶³ Il Maggi, per esemplificare con maggior chiarezza il portato della sua analisi del testo aristotelico, concepisce una sorta di "piramide poetica" dal valore decrescente: al vertice situa il genere poetico perfetto modulato sull'uso del verso e dell'imitazione; nello scalino immediatamente inferiore concepisce la poesia allestita attraverso la sola opera mimetica, infine, il terzo posto è occupato dal genere poetico deterioro rappresentato dall'impiego del verso ma privo di imitazione.⁶⁴ Lo studioso colloca i dialoghi di Platone, di Luciano e il *Decameron* al secondo posto di questa classificazione del genere poetico, riconoscendo a quelle opere, dunque, un valore di poeticità intermedia; mentre il *De rerum natura*, le *Georgicae* e la *Pharsalia* occupano l'ultimo posto, incarnando così modelli di peggior manifattura poetica.⁶⁵ La "piramide poetica" del Maggi avrà una notevole risonanza nel corso del Cinquecento, in quanto forgia una solida giustificazione alla validità dell'opzione imitativa in prosa e illustra pragmaticamente la possibilità di stabilire un patrimonio genetico comune fra opere letterarie difformi.

Benedetto Varchi nella *Lezione nella quale si tratta della poetica in generale*, esposta di fronte all'uditorio dell'Accademia Fiorentina nel 1553, si serve delle posizioni del Maggi come punto di partenza per svilupparne ulteriormente le potenzialità. Nella concezione varchiana la poesia si declina in tre categorie gerarchiche: la *propriissima*, la *propria* e la *comune*.

Ecco come lo studioso svolge la sua riflessione:

«Ma perché molti potrebbero dubitare dicendo: se l'imitazione è necessaria al poeta, a questo modo né Esiodo sarà poeta tra' Greci quando egli insegna il modo di coltivare la terra, né medesimamente Virgilio nella più perfetta opera che egli facesse, ciò è nella *Georgica*, perché essi non imitano; e per lo contrario, se l'imitazione è quella che fa il poeta, Luciano tra' Greci ne' suoi *Dialoghi*, benché siano in prosa, e Cicerone medesimo in molte delle sue opere, e il Boccaccio altresì nel suo *Centonovelle* saranno poeti e non oratori; a costoro si risponde agevolmente, e si confessa lor tutto quello che essi dicono; ciò è che coloro che non imitano, se bene scrivono in versi, non sono poeti, e coloro che imitano, se bene scrivono in prosa, sono poeti, *perché non il verso è quello che fa il poeta, ma*

⁶³ Ibid., p.24.

⁶⁴ Ibid.

⁶⁵ Ibid.

l'imitazione; e queste cose sono tanto chiare e vere appo gli intendenti, quanto false e dubbie appresso il volgo». ⁶⁶

Si evince dal frammento citato che la prospettiva critica del Varchi è orientata a sancire l'imitazione come requisito essenziale per qualificare pienamente il poeta, a discapito del verso.

L'esegesi aristotelica di Pietro Vettori contenuta nei *Commentarii in primum librum Aristotelis de arte poetica* (Firenze, Giunti, 1560) sovverte piuttosto radicalmente le posizioni dei letterati precedentemente esposte. Vettori afferma perentoriamente che perché ci sia vera imitazione poetica è irrinunciabile il ricorso all'utilizzo del verso, sancendo così la secca esclusione del dialogo dal genere poetico. La convinzione del Vettori è che Aristotele usufruisca della denominazione "epopea" per designare sia i mimi di Sofrone e Xenarco, secondo Vettori in versi, sia le *Socraticas fabellas* che quest'ultimo non identifica con i dialoghi di Platone. ⁶⁷ L'umanista fiorentino, citando come prova bibliografica quanto sostenuto in *Fedone* 60d, in Laerzio (II, 76) e in Plutarco (*Come bisogna ascoltare i poeti* 16c), sostiene che Socrate abbia composto dei carmi durante la prigionia e proprio queste opere in versi siano intese nella trattazione di Aristotele (*Poetica* 1, 1447b 11), non i dialoghi in prosa di Platone. ⁶⁸ Oltre a questa innovativa interpretazione, Vettori ne appone un'altra: allo stesso modo i mimi di Sofrone e Xenarco sono dotati dell'artificio metrico. ⁶⁹ Di conseguenza il filologo approda alla certezza che Aristotele attraverso il termine "epopea" non intende inglobare le opere imitative, sia in prosa o in versi, ma solamente quelle mimetiche in versi. L'esegesi del Vettori riflette un criterio estetico gravitante attorno alla concezione di poesia dalla duplice essenza imitativa e metrica che risconterà un grande successo nel corso del XVI secolo fra gli esponenti del classicismo formale.

1.4.2 Il giudizio negativo del Castelvetro⁷⁰

Il filologo modenese Ludovico Castelvetro articola in maniera più esaustiva, se paragonata ai predecessori, la propria riflessione teorica rispetto alla collocazione del dialogo nella panoramica dei

⁶⁶ B. VARCHI, *Opere*, II, Trieste, Sez. letterario artistica del Lloyd austriaco, 1859, p.688, col. a. Come specificato nelle note precedenti, i passi degli autori che partecipano al dibattito circa l'interpretazione del passo della *Poetica* sono citati da PIGNATTI, *Introduzione ... De dialogo liber*. Per questo frammento del Varchi cfr. PIGNATTI, *op. cit.*, p.25 e nota 21 p.88; il corsivo è mio.

⁶⁷ PIGNATTI, *Introduzione ... De dialogo liber*, cit., pp. 26-30.

⁶⁸ PIGNATTI, *op. cit.*, p.29.

⁶⁹ Per la complessa procedura attraverso la quale Vettori giunge alla conclusione che i mimi di Sofrone e Xenarco sono in versi cfr. PIGNATTI, *op. cit.*, pp.28-29.

generi letterari. L'intervento critico castelvetrino si prefigge di commentare non solo il controverso passo aristotelico della *Poetica*, ma anche di condurre una minuziosa analisi della forma dialogica al fine di escluderla, senza riserve, dalla ripartizione dei generi poetici operata dal filosofo greco. Nella *Poetica di Aristotele vulgarizzata e spostata* (I ed. Vienna, K. Stainhofer, 1570) il modenese rifiuta l'ammissibilità nella categoria dell'epopea non solo delle opere in prosa, ma anche di quelle costruite con una mescolanza di prosa e versi; inoltre, vengono riconosciute come propriamente poetiche solo quelle opere che si avvalgono non di un metro qualunque, ma del metro eroico ovvero l'esametro.

La dissertazione del modenese è un'autentica stroncatura del genere dialogico in tutte le sue declinazioni; nonostante la facoltà imitativa, esso è manchevole dell'artificio metrico e ciò ne pregiudica fatalmente l'ingresso nel novero dei generi poetici. Lo studioso si appropria della classificazione del dialogo teorizzata da Diogene Laerzio (III, 50) in mimetico, diegetico e misto, imputando ad ognuna di tali tipologie dei vizi che concorrono alla condanna generalizzata di questa forma letteraria.⁷⁰ La premessa fondamentale su cui si articola la validità dei «ragionamenti» è la loro capacità di «montare in palco»⁷¹, ovvero di riuscire a conservare la propria credibilità imitativa non solo nella scrittura ma anche nella vera e propria messa in scena. Secondo il modenese il fine della poesia risiede esclusivamente nel diletto e da questo assunto teorico consegue la svalutazione del genere dialogico mimetico. Infatti i dialoghi rappresentativi sono per lo più di impronta speculativa filosofica o scientifica e il loro contenuto «non popolesco»⁷² ne inficia la potenzialità di suscitare diletto nel «commune popolo e [nel]la moltitudine rozza»⁷³, uditorio prescelto per assistere allo spettacolo teatrale.

Così si esprime il Castelvetro a tal proposito:

«La materia delle scienze e delle arti per un'altra ragione più manifesta al senso non può essere soggetto della poesia, conciosia cosa che *la poesia sia stata trovata solamente per dilettere e per ricreare; io dico per dilettere e per ricreare 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 in investigare la verità delle cose e gli artisti in ordinare le arti, e non gli 'ntendendo, conviene, quando altri ne favella, che egli ne senta noia e dispiacere.[...] Laonde se

⁷⁰ PIGNATTI, *Introduzione ...*, *De dialogo liber*, cit., p. 32; cfr. PRANDI, *Scritture ...*, cit., pp.147-148.

⁷¹ Riprendo la citazione castelvetrina da PRANDI, *op. cit.*, p.148, il quale afferma di aver seguito *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e spostata* (1570), edizione a cura di W. Romani, Bari, Laterza, 1978-'79, p.36; vedi nota 78 p.147.

⁷² PIGNATTI, *Introduzione ...*, *De dialogo liber*, cit., p.32; Pignatti, come Prandi, si serve per le citazioni dell'opera castelvetrina dell'edizione di W. Romani come affermato nella nota 33 p.90.

⁷³ PIGNATTI, *op. cit.*, p.32; cfr. precisazioni della nota 72 di questo elaborato.

concedessimo che la materia delle scienze e dell'arti potesse essere soggetto della poesia, concederemmo ancora che la poesia o non fosse stata trovata per dilettere, o non fosse stata trovata per le genti grosse, ma per insegnare e per le persone assottigliate nelle lettere e nelle dispute⁷⁴».

Nella prospettiva del modenese il genere poetico non può ospitare dissertazioni intorno a tematiche impegnate, in quanto da ciò scaturirebbe la noia del pubblico, deficitario degli strumenti culturali propedeutici alla comprensione di tali ragionamenti. La poesia non si prefigge nessun intento pedagogico e non è adibita alla disputa ma la sua finalità, in cui trova perfetta identificazione, è il puro diletto. La seconda obiezione che il modenese muove al genere dialogico mimetico è la mancata aderenza al reale dei colloqui in scena, riconoscendo solo alle opere in versi una genuina facoltà imitativa capace di reggere alla prova del “montare in palco”. Il dialogo è un’opera allestita in prosa e ne risulta che, una volta “montato in palco”, gli interlocutori conversino tra loro con una tonalità di voce bassa, tipica delle conversazioni quotidiane, ma che al pubblico sarebbe impossibile percepire. Qualora i personaggi dei dialoghi optassero per modulare la vocalità aumentandone il volume darebbero l’impressione di essere sordi o pazzi, poiché non rispecchia la realtà uno scambio dialogico tra strilloni.⁷⁵ Il teorico propone di ovviare a tale idiosincrasia tra la scena e la realtà per mezzo del verso, il cui uso normalizza l’equilibrio teorico rendendo verisimile l’innalzamento del tono vocale, in quanto è l’espedito formale privilegiato per suscitare il diletto.

La seconda tipologia dialogica, la narrativa o storica, viene accusata di mancare di «verisimilitudine» e di «vanità»⁷⁶. Per quanto concerne il primo vizio, Castelvetro sostiene l’impossibilità che l’autore del dialogo «sia dotato di sì tenace memoria che puntualmente s’abbia potuto fermare nella mente tutte le proposte e le risposte dette dalle persone ragionanti e raccorre tutti gli atti fatti da loro»⁷⁷. Inoltre l’espedito narrativo riconduce il dialogo al genere storico e questo, secondo il modenese, viene fatto in modo improprio; la storia è un genere letterario illustre votato alla trattazione di soggetti «memorevoli e non communi»,⁷⁸ incompatibili con le argomentazioni private dei dialoghi. Ecco, quindi, spiegata l’accusa di «vanità» mossa al dialogo diegetico: l’ambizione di un genere inferiore, sprovvisto di qualità formali, a voler rientrare in uno infinitamente superiore, come quello storico. La modalità dialogica mista non attraversa indenne le rigide maglie interpretative del modenese, infatti

⁷⁴ Cito questo passo da PIGNATTI, *op. cit.*, pp.32-33, il quale si rifà a *Poetica d’Aristotele vulgarizzata e sposta* (1570), edizione a cura di W. Romani, Bari, Laterza, 1978-’79, pp.45-46; il corsivo è mio.

⁷⁵ PIGNATTI, *Introduzione ...*, *De dialogo liber*, cit., p.33.

⁷⁶ PIGNATTI, *op. cit.*, p.33; per le stesse tematiche cfr. PRANDI, *Scritture ...*, cit., p.148.

⁷⁷ PRANDI, *op. cit.*, p.148; l’autore specifica di aver citato da *Poetica d’Aristotele vulgarizzata e sposta* (1570), edizione a cura di W. Romani, Bari, Laterza, 1978-’79, p.38.

⁷⁸ Ibid.

attraverso la diegesi introduttiva viene smorzato l'effetto di «verisimilitudine»⁷⁹, preparatorio al diletto, della fase mimetica successiva.

L'analisi castelvetrina del dialogo viene perpetrata secondo un rigido razionalismo volto a castrarne completamente le prerogative poetiche, ma in virtù della sua inossidabile chiarezza argomentativa diviene un imprescindibile riferimento teorico per i critici successivi. Lo studioso modenese ha fortemente incrinato la possibilità di riconoscere al dialogo lo statuto di genere autonomo, focalizzando maggiormente il dibattito in precise direzioni interpretative.

Il primo a schierarsi contro l'asse teorico Vettori-Castelvetro è Alessandro Piccolomini con le sue *Annotazioni nel libro della Poetica di Aristotele* (Venezia, G. Guarisco e Co., 1575); la versione del passo aristotelico del senese si allinea con le posizioni del Robortello e del Maggi. Il Piccolomini riprende da quest'ultimo il concetto della "piramide poetica" costituita da tre diversi gradi di poeticità: il più elevato allestito dalla combinazione di imitazione e uso del verso, quello deterioro formato solamente dal verso, poiché «senz'alcun dubbio l'imitazione più sostanziale alla poesia ch' il verso si dee stimare»⁸⁰. L'espedito mimetico dell'opera artistica riacquista il primato connotativo del genere poetico e i dialoghi di Platone e di Luciano, nella prospettiva dello studioso, vengono collocati nella posizione intermedia della suddetta "piramide". L'intellettuale senese nega che le composizioni dialogiche, per comprovare la propria idoneità poetica e solidità strutturale, debbano necessariamente cimentarsi con la rappresentazione scenica; la corretta fruizione del dialogo si espleta nella lettura individuale, possibilmente mentale. Il pubblico a cui sono rivolti i "ragionamenti" non è più incarnato dalla «rozza moltitudine»⁸¹ castelvetrina, ma da individui dotati di maggiori strumenti culturali propedeutici a un godimento più intellettuale dell'opera artistica. Da questo cambiamento di prospettiva ne consegue che il dialogo da mero espedito scenico, volto a suscitare nient'altro che diletto, si trasforma in composizione divulgativa dai contenuti pedagogico-scientifici.

Il Piccolomini si esprime in questi termini:

«Dico primieramente non esser sicuro il fondamento che costoro fanno, che li ragionamenti delle persone introdotte nei dialoghi habbian da essere composti come se perfetion non possino havere senza salire in palco, anzi son composti come che habbian da esser letti, et per tal lettura habbian coloro che gli leggono da immaginarsi d'esser ascoltatori presenti, et non apparenti, a quelle persone che son

⁷⁹ PIGNATTI, *Introduzione ...*, *De dialogo liber*, cit., p.33.

⁸⁰ PIGNATTI, *op. cit.*, p.35; Pignatti specifica di essersi servito di A. PICCOLOMINI, *Annotazioni nel libro della Poetica d'Aristotele*, Venezia, Giovanni Guarisco, 1575; cfr. nota 44 p.92.

⁸¹ Rimando alla nota 75 p.31 di questo elaborato.

introdotte a ragionare o in una camera o in un portico o in qual si voglia luogo [...]. 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 alla 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 et favellare»⁸².

Il contributo interpretativo più originale del senese è l'aver distinto, con lungimirante acutezza, lo statuto del verisimile che si sprigiona nell'imitazione poetica, soprattutto nella tipologia drammatica. Il diletto del pubblico è innescato non dal «*credere reale* ciò che è recitato, ma ha a che fare proprio col *riconoscimento* della finzione»⁸³; di conseguenza chi assiste alla rappresentazione scenica non si aspetta che lo spettacolo sia uno spaccato della quotidianità, ma che l'arte drammatica sublimi la concretezza della realtà, rielaborandola per mezzo dell'immaginazione. Infatti, la platea avvertirebbe disagio nel vedere uno spettacolo dal taglio “cronachistico”, per la dissonanza rispetto alle proprie aspettative di presenziare a un'opera verisimile che imita il reale, ma conserva una propria verità artistica.

1.4.3 Il *De dialogo liber* di Carlo Sigonio⁸⁴

L'opera di Carlo Sigonio *De dialogo liber* si prospetta come un tenace e rigoroso tentativo teorico di analizzare e descrivere la forma dialogica al fine di inquadrarne ogni peculiarità in una precisa compagine letteraria. Elaborata in forma di trattato in latino nel 1562, la dissertazione sigoniana punta a sottrarre il dialogo dal suo incerto *habitat* letterario per assegnargli una veste teoricamente individuabile e autonoma. L'*incipit* del trattato esprime la volontà di esaminare tale genere con

⁸² Cito il passo del Piccolomini da PIGNATTI, *Introduzione ...*, *De dialogo liber*, cit., p.37. Lo studioso si basa su A. PICCOLOMINI, *Annotationi nel libro della Poetica d'Aristotele*, Venezia, Giovanni Guarisco, 1575; vedi nota 49 p.92.

⁸³ PRANDI, *Scritture ...*, cit., p.149.

⁸⁴ Tutti i passi del *De dialogo liber* presenti in questo paragrafo sono attinti da C. SIGONIO, *Del Dialogo*, F. PIGNATTI (a cura di), *prefazione* di G. PATRIZI, Roma, Bulzoni, 1993, in cui si trova una preziosa Introduzione all'opera sigoniana di Pignatti. Per ulteriori commenti e interpretazioni della teoria del dialogo di Sigonio, cfr. R. GIRARDI, «*Elegans imitatio et erudita*»: *Sigonio e la teoria del dialogo*, in “Giornale Storico della Letteratura Italiana”, Vol.CLXIII, 1986, pp. 321-354; S. PRANDI, *Scritture al crocevia. Il dialogo letterario nei secc. XV e XVI*, Vercelli, Edizioni Mercurio, 1999, pp.150-153.

procedimenti interpretativi mutuati da Aristotele, grande e insostituibile maestro nella classificazione delle tipologie letterarie:

«Nunc vero de dialogo sic agemus, ut omnem disputationem ab eius definitione explicanda ducamus, quod in primis divinum hominem facere solitum Aristotelem intelligimus»⁸⁵.

Sigonio stila una serie di premesse concettuali introduttive alla disamina del dialogo, in particolare, la più importante, quella che definisce la sostanza dell'imitare" sulla base di un passo della *Repubblica* di Platone. Il modenese si allinea alla concertazione del filosofo greco:

«Imitari autem hoc loco dico quemadmodum in tertio De republica optimus totius huius disciplinae auctor definivit Plato: «similem se ei, quem imiteris, aut voce aut figura praestare»⁸⁶.

Il procedimento dell'imitazione è l'atto fondativo della forma dialogo, ne crea i presupposti, supportato dalla facoltà prettamente umana di ricercare, mediante il raziocinio, la causa degli eventi e l'intima ragione delle cose. La disquisizione umana, concernente le molteplici sfaccettature della realtà, può essere espletata attraverso due modalità:

«Atque haec quidem est ex imitatione ducta dialogi causa, quam vero nostra ratiocinandi vis ac consuetudo peperit, ea est huiusmodi. Illud sane inter omnes constare video, ad causas rerum consilio et ratione pervestigandas duplicem nobis a natura viam fuisse munitam: unam, ut secum quisque quid veri esset in rebus exquireret; alteram, ut cum altero. Quorum illud tacita quadam animi agitatione susciperetur, hoc aperta eius quo cum disputaremus percontatione atque responsione.»⁸⁷

Nello studio teorico di Sigonio la figura di Socrate è l'emblema della seconda via attraverso la quale allestire un'indagine corale sulle più disparate argomentazioni; sia che l'inchiesta raziocinante venga condotta dal singolo, secondo la terminologia greca *αὐτοπρόσωπον*⁸⁸, oppure con uno scambio

⁸⁵ C. SIGONIO, *Del Dialogo*, F. PIGNATTI (a cura di), cit., p.124.

⁸⁶ C. SIGONIO, *Del Dialogo ...*, cit., p.124. Sigonio si riferisce a PLAT., *Rep.* III, 393b-c.

⁸⁷ C. SIGONIO, *op. cit.*, p.133.

⁸⁸ *Ibid.*, p.134.

dialogico tra più interlocutori, detto nella lingua ellenica *διαλογική*⁸⁹, essa si può dipanare in due opposti sistemi ragionativi afferenti alla disciplina della logica:

«Neque vero, dum veritatem rerum quocunque modo ratione venamur, quenquam negaturum esse arbitror, nisi plane omnis sit liberalis eruditionis ignarus, quin id duabus rationibus assequamur: aut a singulis rebus ad universas ascendentes, qui rationis progressus inductio appellatur; aut ab universis ad singulas delabentes, qui syllogismus communi vocabulo nominatur. Omnino autem, sive hanc sive illam officii et muneris huius partem spectemus, duas illas, de quibus diximus, doctrinae tradendae vias inducamus necesse est. Quarum illam Graeci, ut supra dixi, *αὐτοπρόσωπον*, hanc *διαλογικήν* appellarunt. Etenim si quis syllogismum ad eam disputandi consuetudinem quae nobiscum instituitur accomodaverit, inductionem ei quae cum altero suscipitur relinquat necesse est, quae dialogus appellatur.⁹⁰»

Il ragionamento induttivo, procedendo dai singoli enti agli universali, è tipico della situazione conversativa con un interlocutore; mentre il sillogismo, discendendo dagli universali ai particolari, è proprio della riflessione interiore individuale. L'espedito sillogistico non deve tuttavia essere inteso troppo rigidamente come peculiare dell'indagine solitaria, infatti Sigonio distingue fra i sillogismi che si fondano su premesse vere e corrette, dalle quali ha origine la scienza, e quelli basati su premesse opinabili e comuni, dalle quali si origina l'opinione.⁹¹ Il teorico articola tale ripartizione sostenendo che la prima tipologia sillogistica è propria della disputa in cui si parteggia per un'unica verità, mentre la seconda pertiene a una discussione condotta dialetticamente secondo l'alternarsi di argomentazioni favorevoli e contrarie alla questione trattata. Il modenese, su quest'ultimo punto, viene supportato dall'autorità di Aristotele:

«Atque hoc ipsum etiam non obscure demonstratum esse ab Aristotele video, qui, cum in *Topicis* dialecticam ad congressus valere et disputationes dixit, quid aliud quam ad dialogos doctorum hominum intellexit mutuis percontationibus de vi ac natura rerum omnium disquirentium, non necessariis sed probabilibus argumentis.⁹²»

⁸⁹ Ibid.

⁹⁰ Ibid.

⁹¹ Ibid., p.135. Cfr. ARISTOTELE, *Top.* I, 1, 100a 25-b 23.

⁹² Ibid., p.134. Cfr. ARIST., *Top.* I, 2, 101a 25-b 4.

Il profilo identitario della forma letteraria del dialogo sta progressivamente emergendo nella dissertazione sigoniana; possiamo riconoscerne i primi tratti caratteristici ovvero il configurarsi come un colloquio tra persone dal livello culturale piuttosto elevato, le quali disquisiscono nel campo del probabile mediante reciproche interrogazioni. Più avanti il critico riporta la testimonianza di Ammonio concernente la differenziazione degli scritti aristotelici sulla base delle variegata modalità sfruttate per conseguire il medesimo fine, quello di provare la bontà delle proprie tesi. Il primo gruppo di opere si connota per la complessità degli strumenti teorici adottati che difficilmente potrebbero essere afferrati dalla «moltitudine incolta»⁹³, il secondo, costituito dai dialoghi, usufruisce di espedienti ragionativi più semplici e immediatamente comprensibili rivolti a persone dal bagaglio culturale lacunoso⁹⁴:

«Itaque cum multa alia Ammonius egregie, tum hoc in primis, Aristotelem in utroque scribendi genere illum quidem evigilasse, verum non eodem modo. Nam in iis scriptis in quibus ipse solus loquitur, quasi cum veris ac legitimis disciplinae suae cultoribus agat, quae sibi quaque de re placeant, ea argumentis firmissimis ac subtilissimis et quae vix ab imperita multitudine intelligantur, confirmare. In dialogis vero, ut qui popularem utilitatem intueantur, easdem res illas rationibus simplicioribus quibusdam et imbecillioribus et quibus vulgus assentiatur imperitorum, probare.»⁹⁵

Sulla scorta del giudizio emesso da Ammonio, Sigonio accetta nel suo *De dialogo liber* la suddivisione delle opere aristoteliche fra *acroamatiche*⁹⁶, dotate di una scrittura e modalità compositiva più sorvegliate e di arguti criteri teorici con cui strutturare le diverse argomentazioni, ed *essoteriche*,⁹⁷ alle quali vengono assegnati assetti normativi più semplici e accessibili per un pubblico dalle modeste potenzialità intellettive. In seguito, vengono riportate due difformi schiere di interpreti dell'affermazione di Ammonio: Plutarco, Gellio e Alessandro di Afrodisia, il maggior esegeta di Aristotele, assegnano alle opere essoteriche la trattazione di concetti inerenti alla dottrina civile, morale e oratoria; mentre alle acroamatiche la dissertazione sui principi della natura e di Dio, ovvero dibattiti dal contenuto altamente filosofico. Il secondo grappolo di studiosi, Cicerone, Alessandro ed Eustrazio, ritiene che il discrimine fra i due filoni di scritti aristotelici debba essere rintracciato non

⁹³ C. SIGONIO, *Del Dialogo ...*, cit., p.135.

⁹⁴ Cfr. AMMONIO, *In Cat.*, p. 4, 17-27 e p.6, 25-7, 4. Per quanto riguarda chiarimenti più puntuali riguardo alla testimonianza di Ammonio sullo stile degli scritti aristotelici rimando a C. SIGONIO, *Del Dialogo ...*, cit., nota 2 pp.265-266 e nota 24 pp.269-270.

⁹⁵ C. SIGONIO, *op. cit.*, pp.135-136.

⁹⁶ *Ibid.*, p.137.

⁹⁷ *Ibid.*

nella diversità degli argomenti trattati, ma nella differente modalità con cui la disquisizione prende forma⁹⁸. Infatti:

«De iisdem enim rebus bis ab Aristotele disputatum esse significant, in acroamaticis quidem subtilius atque ad limandam veritatem aptius, in exotericis vero probabilius atque ad efficiendam opinionem accomodatius.»⁹⁹

Questi ultimi interpreti riconoscono che sulla base del *modus operandi* aristotelico è sorta una duplice modalità con cui sviluppare gli elaborati scritti inerenti le medesime tematiche: nelle opere acroamatiche si discute intorno alla verità con l'impiego di raffinati artifici retorici, nelle essoteriche con uno stile più dimesso dai sobri costrutti logici volto a originare non solide certezze, ma opinioni afferenti alla sfera del probabile. Dalla discussione teorica sviluppata sin qui, Carlo Sigonio ritiene che si possa trarre una conclusione fondamentale, quella secondo cui i dialoghi scritti dallo Stagirita vanno annoverati fra le opere essoteriche, pensate per ospitare dispute probabili:

«Quibus ex rebus, ut ad rem redeamus, illud constituendum videtur, cum dialogos ab Aristotele scriptos inter exoterica eiusdem monumenta esse referendos, tum eos ipsos ad probabiles inducendas disputationes ab eo celebratos fuisse.»¹⁰⁰

Indagando le origini della forma dialogica, Sigonio riconosce il merito a Platone, sul versante greco, di averla condotta all'apice delle sue potenzialità letterarie, pur essendo al corrente che i primissimi cultori di essa nell'Ellade sono stati Zenone di Elea e Alessamene di Teo¹⁰¹. Aristotele viene giudicato un fedele seguace dell'eccellente capacità autoriale di Platone nella costruzione di dialoghi; sul versante latino Cicerone si staglia, nella valutazione sigoniana, come magistrale esempio di compositore dialogico per le sue doti di gravità, saggezza e fecondità:

«Neque vero hac laude Romana carere in primis gloriae appetens natio voluit, immo ut multa alia a Graecis sumpta, sic hoc studium ab iis acceptum melius aliquanto atque illustrius reddidit, inter quos

⁹⁸ Ibid.

⁹⁹ Ibid., p.136.

¹⁰⁰ Ibid., p.138.

¹⁰¹ Ibid., p.141.

unus ita Cicero gravitate, prudentia et copia praestitit, ut, cum superioribus magnam laudis partem eripuerit, posteris spem etiam ademerit imitandi.»¹⁰²

A partire dai suggerimenti aristotelici presenti in apertura della *Retorica*¹⁰³, Sigonio specifica che lo statuto teorico del dialogo si delinea grazie alla partecipazione di tre distinte discipline e dei loro rispettivi bagagli precettistici: la poesia, l'oratoria e la dialettica. È necessario usufruire dell'arte dei poeti in quanto il dialogo condivide con essa la prassi imitativa, di quella degli oratori per la comune stesura in prosa e per mutuarne gli artifici dell'eloquenza, infine, della dialettica affinché lo scambio di opinioni fra gli interlocutori sia riprodotto verisimilmente con efficaci strumenti disputativi. A questo proposito, il modenese si esprime così:

«[...] sic perfectam dialogi speciem tum poeticis tum oratoriis institutis absolvi: poeticis ad imitationem cum personarum decoro suscipiendam, oratoriis ad orationem eloquentiae luminibus illustrandam. Quanquam ne hoc quidem est satis: dialectica supellex adiungatur necesse est, sine qua nec acutum ac difficile disputationis munus praeclari scriptor dialogi sustinere, nec idoneam poscendae aut ponendae quaestionis consuetudinem, aut probabilia quae sint ex rebus eliciendi, aut adversarii urgendi, aut ex eius forte insidiis tanquam ex laqueis elabendi, quae omnia ut dialecticae sic dialogorum sunt instrumenta, rationem cognoscere poterit.»¹⁰⁴

Sigonio giunge ad un nodo nevralgico della sua dissertazione ovvero il definire precisamente il dialogo, scandagliandone la più intima essenza; si prefigge di anteporre alla sua formulazione quella di alcuni autori antichi al fine di facilitare il lettore nel cogliere analogie e differenze rispetto al suo pensiero. La prima fonte ad essere menzionata è Diogene Laerzio, il quale nella *Vita di Platone*¹⁰⁵ tratteggia il dialogo come l'alternarsi di domande e risposte su assunti relativi alla filosofia o alle discipline civili, in cui viene fedelmente rispettato il decoro dei personaggi introdotti e gli espedienti retorici del discorso dialettico. La norma laerziana viene giudicata sostanzialmente valida ma lacunosa; a questa Sigonio preferisce quanto stabilito da Aristotele nella *Poetica*:¹⁰⁶

¹⁰² Ibid., p.140.

¹⁰³ Cfr. ARIST., *Ret.* I, 1354a-b.

¹⁰⁴ C. SIGONIO, *op. cit.*, p.144.

¹⁰⁵ Cfr. LAER. III, 48.

¹⁰⁶ Cfr. ARIST., *Poet.* 1, 1447a 13-18; 1, 1447a 21-23; 2, 1448a 1-5; 3, 1448a 19-24 e si veda, inoltre, C. SIGONIO, *Del Dialogo ...*, cit., nota 51 p.274.

«Ille [*Aristotele*] enim, cum ad singulas poeseos partes definitione aperiendas fundamenta iaceret, universum earum genus imitationem, generis autem eius differentias tripartitas esse constituit: a rebus, ab instrumentis, a modis. Res, quas poetae imitando simularent, aut graviorum aut leviorum hominum, aut qui his interiecti essent, actiones esse invenit; instrumenta, quae ad imitandum afferent, orationem esse, concentum et rhythmum; modos ineundae imitationis, cum iidem aut perpetua uterentur narratione, aut quasi agentes inducerent, aut utrunque. Itaque, cum deinceps ad tractationem tragoediae descendisset, ex his principiis tragoediam imitationem esse conclusit earum actionum, quae a gravibus susciperentur hominibus, versu, concentu, rhythmoque ac sola personarum inductione inita.»¹⁰⁷

Il modenese, seguendo le indicazioni aristoteliche, individua nella pratica dell'imitazione il sostrato concettuale comune sia alla poesia che al dialogo; l'arte poetica si propone di imitare attraverso soggetti, mezzi e modalità differenti. Nella concezione dello Stagirita le cose che si prestano all'espedito imitativo sono le azioni degli uomini, le quali possono essere illustri, mediocri oppure trovarsi a metà fra questi due opposti; i mezzi attuati dai poeti per realizzare l'imitazione sono il linguaggio, l'armonia e il ritmo; le modalità imitative sono l'utilizzo della narrazione continua, l'inserimento di personaggi che simulano la recitazione oppure una commistione fra questi due elementi. Da questo armamentario teorico consegue che per Aristotele la tragedia è imitazione di azioni compiute da uomini insigni, con l'impiego del verso, dell'armonia e del ritmo e condotta con l'esclusiva introduzione dei personaggi¹⁰⁸. Aristotele è concepito nella veste di autorità somma e imprescindibile a cui riferirsi continuamente per l'inquadramento dei generi letterari:

«Quem putamus, nisi eum quem ducem in omni genere litterarum libenter sequimur, Aristotelem?»¹⁰⁹

Per fugare ogni dubbio circa l'appropriata cittadinanza del dialogo nel dominio dell'imitazione poetica, Sigonio riporta due passi in cui il Filosofo ribadisce questo concetto. Il modenese è perfettamente conscio della profonda ambiguità che permea quei luoghi aristotelici e del conseguente disagio interpretativo nato nei commentatori i quali si sono cimentati nella loro esegesi. Il teorico ritiene perciò utile riportarli entrambi per intero al fine di infondere alla trattazione maggiore chiarezza; il primo è dall'opera *Dei Poeti*:

¹⁰⁷ C. SIGONIO, *op. cit.*, p.146.

¹⁰⁸ Cfr. ARIST., *Poet.* 6, 1449b 24-34.

¹⁰⁹ C. SIGONIO, *Del Dialogo ...*, cit., p.146.

«Sic enim scribit in libro *De poetis* primo: «Ergo Sophronis mimos, qui dicuntur, sermones non metricos et imitationes esse negemus, aut Alexameni Teii dialogos, qui ante Socraticos scripti sunt?»¹¹⁰»

La seconda citazione, invece, proviene dalla *Poetica*:

«[...] in *Arte* autem hoc modo: «Epopoeia sola nudis sermonibus, aut metris, utitur. Neque enim commune nomen habebimus, quo Sophronis et Xenarchi mimos et Socraticos sermones appellaremus»¹¹¹.

Sigionio afferma l'equivalenza semantica dei rimandi aristotelici, congetturati dal Filosofo per opporsi ai sostenitori del verso come modalità univoca attraverso la quale espletare l'imitazione. Grazie a questi solidi apporti teorici provenienti da autorità indiscutibili, l'assunto che la pratica imitativa sia confacente al dialogo assume le sembianze di un vero e proprio assioma. Il dialogo è un genere letterario eccessivamente ampio e dispersivo. Per circoscriverlo e isolarlo rispetto all'epopea e alla poesia drammatica, occorre trattarne le differenze inerenti all'imitazione dei personaggi, del linguaggio e del modo; quest'ultimo distinto a seconda della prevalenza di narrazione o azione¹¹². Il modenese inizia ad esaminare approfonditamente la tipologia di persone idonea a comparire in opere dialogiche, premettendo una definizione dettagliata del concetto di "disputa":

«Itaque quoniam disputatio quaedam est disquisitio rationis quae inter eruditos homines percontando et respondendo versatur, quod graece διαλέγεσθαι dicitur, ea de re dialogum antiqui tradiderunt ex interrogatione et responsione compositum»¹¹³.

La nozione greca del διαλέγεσθαι rispecchia i caratteri della disputa dialogica concepita da Sigonio, ovvero un dibattito collettivo fra interlocutori eruditi, i quali servendosi dell'ausilio della ragione reciprocamente si interrogano ed elaborano delle risposte riguardo le più svariate tematiche. È doveroso sottolineare che l'investigazione ha luogo nell'ambito della probabilità, in cui i dialoganti possono spaziare con le loro argomentazioni, supportati dal loro elevato profilo culturale:

¹¹⁰C. SIGONIO, *op. cit.*, p.146. Il passo aristotelico riportato da Sigonio si riferisce a ARIST., Περὶ ποιητῶν, fr. 72 Rose = fr. 3b Laurenti. Cfr. C. SIGONIO, *Del Dialogo ...*, cit., nota 41 p.273 e nota 53 p.275.

¹¹¹C. SIGONIO, *op. cit.*, p.146. Per il passo citato cfr. ARIST., *Poet.* 1, 1447a 28-b 11.

¹¹²Ibid., p.151.

¹¹³Ibid., p.152.

«Ex quo apparet germanam dialogi personam vere nullam aliam dici posse, nisi quae optimis imbuta litteris de quacunq[ue] proposita re possit dialecticorum more disserere.»¹¹⁴

Luciano di Samosata viene accusato di contravvenire alla norma del decoro richiesto ai personaggi, in quanto colpevole di aver introdotto nelle proprie opere come protagonisti le divinità olimpiche, le cortigiane e i defunti¹¹⁵ con elementi mutuati dalla commedia al fine di “alleggerire” la conversazione letteraria. Il suo obiettivo è di suscitare il riso e il divertimento nei lettori poco avvezzi all’indagine I dialettica condotta rigorosamente; su Luciano ricade, quindi, la colpa di aver contaminato la forma dialogica con la trivialità della commedia.

Riprendendo la definizione del dialogo fornita da Diogene Laerzio¹¹⁶, Sigonio passa alla disamina della natura argomentativa delle questioni da sviscerare, la quale può essere o prettamente filosofica o civile, quindi afferente alla conoscenza oppure all’azione. Esemplari testimonianze di tale consuetudine compositiva sono i dialoghi di Platone, Senofonte e Cicerone; colui che devia dalla tradizione, affrontando nei propri scritti soggetti disdicevoli, è il solito Luciano di Samosata:

«Hanc ergo consuetudinem ab omnibus ante sancte custoditam primus etiam, ut dixi, Lucianus depravavit atque corrupit, cum de rebus ridiculis, de amoribus ac fallaciis meretriciis dialogum loqui coegerit.»¹¹⁷

Successivamente il modenese esplica con quale mezzo ci si propone di attuare l’imitazione nella forma dialogica. Esso è il discorso declinato in prosa, privato dell’artificio metrico del verso tipico della poesia e modellato secondo uno stile medio e temperato, poiché si riproduce un dibattito intriso di quotidianità:¹¹⁸

¹¹⁴ Ibid.

¹¹⁵ Per quanto riguarda il giudizio negativo di Carlo Sigonio nei confronti di Luciano di Samosata cfr. C. SIGONIO, *op. cit.*, p.152 e note 65-66-67 pp.276. Le opere maggiormente criticate dal modenese sono LUC. DI SAM., *A chi gli disse: «Tu sei il Prometeo della parola» e L’accusato di due accuse o i Tribunali.*

¹¹⁶ Cfr. nota 106 p.39 di questo elaborato.

¹¹⁷ C. SIGONIO, *Del Dialogo ...*, cit., p.154.

¹¹⁸ C. SIGONIO, *op. cit.*, p.157.

«Instrumentum autem est oratio soluta, non numeris poetico more devincta, eademque, quia quotidianam quandam refert sermonis consuetudinem, ita verbis conformata atque composita, ut ad tenue ac subtile propius quam ad mediocre et temperatum dicendi genus accedat.»¹¹⁹

Per quanto concerne l'orientamento retorico, Sigonio cita la testimonianza di Artemone, editore delle lettere di Aristotele, il quale sostiene la parentela stilistica fra genere epistolare e dialogico, essendo la lettera analoga a uno dei due interlocutori del dialogo¹²⁰. Dall'assunto di Artemone si distanzia tenuemente Demetrio, il quale, nel *Dell'interpretazione*¹²¹, riconosce all'epistola un registro maggiormente sorvegliato e una scrittura frutto di assiduo studio rispetto al dialogo, la cui composizione si connota per uno stile più estemporaneo. Sigonio precisa che l'opera dialogica è una sorta di "ritratto" di una veridica conversazione dialettica e, in quanto tale, esige maggiori ornamenti retorici e una spiccata eleganza nella selezione del lessico rispetto a un ordinario dibattito. L'allestimento formale si differenzia a seconda delle tipologie di dialogo; quello del discorso continuo non è il medesimo della conversazione ripetutamente interrotta. Cicerone, insigne alfiere dello scritto dialogico esteso e di ampio respiro, adotta uno stile più nobile ed elevato rispetto a Platone, antesignano del dialogo maggiormente conciso dal modesto registro:

«Ornatus autem non est idem omnium, non enim iisdem luminibus et figuris orationis illustrari interrupta disputatio atque perpetua potest. Quo fit, ut altius sese efferre ac magnificentius quodammodo disputare Cicero videatur Platone. Hunc enim perpetuitas et amplitudo delectat orationis, illum plerumque brevitatis et angustiae. Itaque Cicero temperatum dicendi genus est persequutus, Plato fere summissum ac pressa oratione limatum.»¹²²

In tutto il dipanarsi del *De Dialogo liber* Cicerone è assunto a modello per la sua superlativa capacità autoriale di comporre dialoghi eccellenti in ogni angolazione tematica, stilistica e formale, mentre Platone è oggetto di critiche più o meno velate. Sigonio non riconosce al filosofo greco l'abilità di aver allestito opere egualmente convincenti per la qualità dello stile; in quelle in cui ricerca la magnificenza retorica non esprime affatto le sue potenzialità creative che invece emergono laddove tende a un eloquio dimesso. Il giudizio del modenese è avvallato dall'autorità di Aristotele che colloca

¹¹⁹ Ibid., p.156.

¹²⁰ Ibid., p.157.

¹²¹ DEM. FAL., *De elocutione*, 223-224. Inoltre cfr. C. SIGONIO, *Del Dialogo ...*, cit., nota 74 p.278.

¹²² C. SIGONIO, *op. cit.*, p.156.

la scrittura platonica in equilibrio fra poesia e prosa, secondo quanto riportato da Diogene Laerzio¹²³ e ribadito da Cicerone nell'*Oratore*¹²⁴. L'Arpinate si serve di criteri formali irreprensibili e di un'arte oratoria che eccedono lo statuto retorico proprio del dialogo, ma rimedia a tale trascurabile errore introducendo personaggi di notevole rango sociale e culturale:

«Quid nos de Cicerone sentimus? Quid aliud nisi sublimiorem ipsum elatioremque quandam dicendi speciem persequutum, quam dialogi ratio et natura pateretur? Hunc tamen, quantum ego possum existimare, hominum quos induxit amplitudo ac dignitas culpa liberat. Neque enim apud eum fere loquitur quisquam nisi aut consularis aut senator aut certe in luce reipublicae vivens. Saepe etiam qui memoria patrum maiorumque floruerunt dignitate principes civitatis et gloria colloquentes facit, ut summae eorum auctoritati atque amplitudini par prope dictionis verborumque magnificentia ac maiestas iure attribuenda fuerit.»¹²⁵

Come riporta il contenuto di questo passo, Cicerone sceglie interlocutori fortemente impegnati nella gestione dello stato e la veste formale delle loro conversazioni è direttamente proporzionale all'eminente posizione sociale da essi occupata. A questo punto della dissertazione, Sigonio affronta la triplice modalità attraverso la quale l'imitazione può effettuarsi: la prima, propria della tragedia e della commedia, consiste nel rappresentare in presa diretta la conversazione senza l'intromissione dell'autore; la seconda, propria dell'epopea, prevede la narrazione della conversazione; la terza nasce dalla mescolanza dei primi due tipi. Il precursore di tale distinzione tecnica è, ancora una volta, Diogene Laerzio¹²⁶, il quale teorizza tre specie di forme dialogiche: drammatica, narrativa e mista. Nella prospettiva del teorico cinquecentesco il *Gorgia* e il *Fedro* di Platone, il *Catone*, il *Lelio* e le *Tusculanae disputationes* di Cicerone vanno classificati come drammatici; il *De oratore* va ricondotto al tipo narrativo e il *Fedone* e il *Protagora* platonici si riconoscono nel genere misto. La suddivisione sigoniana in categorie delle opere dialogiche dei due gloriosi autori antichi lascia, però, delle caselle vuote: in Platone non si rintracciano esempi narrativi e in Cicerone quelli misti. Il modenese dissente così dai criteri regolistici laerziani, i quali comprendono il *Liside* e la *Repubblica* nella tipologia narrativa in virtù della presenza di inserti verbali minimi; ma essendo interventi attribuiti pienamente alla figura di Socrate e non di Platone, per Sigonio, non hanno diritto di cittadinanza nell'ordine

¹²³ LAER. III, 37. Laerzio si riferisce ad ARIST., *Poet.* 1, 1447a 28-b 11. Inoltre cfr. C. SIGONIO, *op. cit.*, nota 54 p.275 e nota 85 p.279.

¹²⁴ CIC., *Or.* 67, dove il giudizio dell'Arpinate si estende anche allo stile di Democrito.

¹²⁵ C. SIGONIO, *Del Dialogo ...*, cit., p.162.

¹²⁶ Cfr. LAER. III, 50.

narrativo¹²⁷. Tale quadro tassonomico dissente dalla ripartizione del Castelvetro, il quale concepisce come “misti” quei dialoghi in cui la parte introduttiva è condotta secondo la modalità diegetica, mentre per il resto si sviluppano mediante quella mimetica.¹²⁸

Il *De Dialogo* prosegue nell’esame approfondito delle parti che strutturano il dialogo, la *praeparatio* e la *contentio*¹²⁹ e della condotta stilistica attraverso la quale assemblarle correttamente. La prima ospita i dettagli necessari a introdurre la disputa, al fine di comprenderne preliminarmente la selezione argomentativa e ricopre la medesima funzione del prologo nella tragedia e nella commedia. La contesa, invece, racchiude il dibattito vero e proprio con tutte le ragioni pro e contro al tema prescelto come fulcro dell’azione dialettica ed è delineata in questi termini da Sigonio:

«[...] disputatio, quae ut poematis fabula ab Aristotele, sic dialogi a nobis anima iure potest appellari.»¹³⁰

La *disputatio* incarna “l’anima del dialogo” e sta come la favola al poema; affinché le due componenti concorrano ad architettare il modello perfetto di dialogo, è fondamentale che l’imitazione venga esercitata in osservanza a due assiomi teorici precipui: la verosimiglianza e il decoro. Questi due principi devono guidare costantemente l’autore nella stesura dell’opera dialogica e permeare ogni elemento compositivo di essa: i personaggi, il tempo, il luogo e le motivazioni da cui lo scritto conversativo scaturisce. Il verosimile si biforca in oratorio e poetico; quest’ultimo, se adottato correttamente, dona alla conversazione una patina immaginativa rasente al reale, sottraendole caratteristiche palesemente posticce rivelatrici della finzione in corso. Sigonio si sofferma con grande pertinacia nella trattazione del decoro, unità affatto portante e struttiva del dialogo. Viene declinato sulla base di tre diversi campi in cui può trovare applicazione: il decoro che ognuno deve osservare lungo l’intera esistenza, quello degli oratori nell’allestimento dei loro discorsi e quello dei poeti nella pratica imitativa¹³¹. L’antesignano della suddetta divisione è Cicerone:

¹²⁷ C. SIGONIO, *Del Dialogo ...*, cit., p.165.

¹²⁸ Cfr. *Poetica d’Aristotele vulgarizzata e sposta* (1570), edizione a cura di W. Romani, Bari, Laterza, 1978-’79, p.36. Inoltre cfr., PRANDI S., *Scritture al crocevia. Il dialogo letterario nei secc. XV e XVI*, cit., p.147.

¹²⁹ C. SIGONIO, *op. cit.*, p.164.

¹³⁰ Ibid. La definizione sigoniana della *disputatio* è modellata su ARIST., *Poet.* 6, 1450a 38: «Dunque la favola è l’elemento primo e come l’anima della tragedia»; a questo proposito cfr. C. SIGONIO, *Del Dialogo ...*, cit., nota 93 p.280.

¹³¹ C. SIGONIO, *op. cit.*, p.167.

«Huius autem laus divisionis Ciceroni debetur, apud quem ita est in eo libro qui inscribitur *Orator*: «Ut in vita sic in oratione nihil difficilius est quam quod deceat. Πρέπον appellant Graeci, non appellemus sane *decorum*, huius ignorazione non modo in vita saepissime sed in poematis et in oratione peccatur»¹³².

Inoltre, l'Arpinate è suggeritore dell'esplicazione inerente alla sostanza del decoro, nel primo libro *Dei doveri*,¹³³ ovvero il delineare azioni e ragionamenti congrui alla natura dei personaggi. Gli oratori per adempiere al rispetto di tale criterio compositivo devono abbellire i discorsi con un linguaggio accurato e un'esposizione sorvegliatissima, al fine di tratteggiare ogni personaggio con il suo caratteristico *habitus*. Il solito Cicerone, per il teorico modenese, è colui che meglio riesce a mettere in pratica queste norme riguardanti il decoro oratorio.¹³⁴

Si ricorre al decoro poetico, invece, nell'imitazione dell'indole degli uomini, conferendo loro interventi affini alla posizione sociale e al grado culturale da essi individuati. L'autorità di Aristotele viene interpellata per apportare preziosi chiarimenti a tale concetto:

«In moribus haec quattuor spectari oportere censet Aristoteles in libro *De arte poetarum*, ut sint boni, convenientes, similes et aequabiles.»¹³⁵

Ritornando alla *praeparatio*, Sigonio ne fa un'accurata disamina, passando in rassegna quali debbano essere le informazioni accolte in questa sorta di “vestibolo”¹³⁶ antistante l'avvio vero e proprio della

¹³² CIC., Or. 70; Sigonio modifica leggermente il passo, cfr. C. SIGONIO, *Del Dialogo ...*, cit., p.166.

¹³³ Cfr. CIC., *De off.* I, 53-121.

¹³⁴ C. SIGONIO, *Del Dialogo ...*, cit., p.169.

¹³⁵ Cfr. ARIST., *Poet.* 15, 1454a 15-28: «Per ciò che riguarda i caratteri, quattro sono i punti a cui si deve mirare. Il primo e il più importante è che essi siano nobili. Un personaggio avrà carattere se, come fu osservato, ciò ch'egli dice o fa mostri chiaramente qualche sua inclinazione morale; e quindi avrà carattere nobile se questa sua inclinazione sarà nobile, e così via. Siffatta nobiltà è possibile in ogni classe di persone: anche una donna e anche un servo possono avere nobiltà di carattere; benché veramente di questi due tipi l'uno sia piuttosto di natura inferiore, e l'altro sia generalmente di assai poco pregio. Il secondo punto è che i caratteri siano appropriati. C'è, per esempio, il carattere virile; ma non sarà proprio di una donna essere allo stesso modo di un uomo virile ed eloquente. Terzo punto è che i caratteri siano conformi [alla tradizione o mitica o storica], e questa, in realtà, è cosa diversa dalla creazione di caratteri nobili e di caratteri appropriati nel senso che abbiamo ora dato a queste parole. Quarto punto è che i caratteri siano sempre coerenti a sé stessi. Così che, per esempio, se anche la persona che fornisce il soggetto alla mimesi è incoerente, e di tale natura [nella tradizione mitica o storica] è il carattere che il poeta si è proposto di rappresentare, ebbene, bisogna che [anche nella mimesi] esso sia coerentemente incoerente». Per il luogo sigoniano in cui il passo di Aristotele viene ricordato si veda C. SIGONIO, *Del Dialogo ...*, cit., p.170 e nota 109 p.281.

¹³⁶ C. SIGONIO, *op. cit.*, p.173.

disputa. L'autore deve specificare, in tale parte del dialogo, chi siano e a quale ceto sociale appartengano gli interlocutori scelti, il tempo e il luogo della discussione e la precisa motivazione scatenante di essa. Se il compositore non sarà ottemperante nell'allestimento di siffatta *praeparatio*, darà adito a dubbi riguardo la sua capacità di conseguire l'obiettivo del verosimile e del decoro¹³⁷. È necessario agire, sulla carta, con molta cautela nell'introduzione di personaggi defunti oppure ancora in vita; nel primo caso, la loro presenza si deve giustificare sulla base dell'indiscussa autorità di cui sono portatori, nella seconda opzione, gli attori dell'azione interlocutoria devono possedere adeguate conoscenze per sostenerla. Un ulteriore criterio compositivo da non trascurare affinché sia salvaguardata la verosimiglianza è lo specificare, nel caso si tratti di un dialogo riportato, la fonte dalla quale si è appresa la conversazione. Sigonio apporta gli esempi del *De oratore* e del *Laelius*¹³⁸ come esplicitivi della lodevole osservanza di tale accorgimento da parte di Cicerone, mentre Platone è considerato un trasgressore rispetto a questa regola, in quanto instaura dialoghi tra parlanti non coetanei, minacciando il realismo della situazione conversativa, in quanto risulta sensibilmente improbabile l'incontro tra individui di età molto differenti:

«Etenim Platoni, ut est apud Athenaeum, vitio aliquando est tributum, quod Socratem cum Parmenide congregientem fecerit longe ab eius aetate remotum. Paralum autem et Xantippum Periclis filios cum Protagora colloquutos induxerit quo tempore iterum ille Athenas divertit, cum multo illos antea acerba vis pestilentiae sustulisset.»¹³⁹

Il teorico cinquecentesco illustra i principali parametri con cui assegnare i ruoli nello scritto dialogico, i quali devono essere chiaramente individuabili dal lettore; chi deve insegnare, chi replicare, chi dovrà solamente prestare ascolto al discorso. Le parti dialogiche saranno conferite in modo da non contravvenire al dogma dell'ossequio della verosimiglianza, convenientemente all'età, all'autorità e all'orientamento ideologico di ciascun personaggio:

«In officiis autem distribuendis in primis animadvertere debemus, ut cum aliis confirmandi et quasi docendi partes damus, aliis refutandi, aliis demum etiam tantum audiendi, quae cuiusque maxime aetati, auctoritati et opinioni conveniant, ea cum singulis conferamus.»¹⁴⁰

¹³⁷ Ibid.

¹³⁸ Ibid.

¹³⁹ Ibid., pp.172-174 e cfr. nota 117 p.282.

¹⁴⁰ Ibid., p.78.

A questo punto del *De dialogo liber* emerge un assunto fondamentale dell'orizzonte teorico sigoniano: la figura del *princeps sermonis*, l'interlocutore più autorevole della conversazione. Il *princeps sermonis* si staglia al di sopra degli altri partecipanti allo scambio dialogico in virtù della sua eminente connotazione sociale, della sua raffinata cultura e invidiabile abilità oratoria; si configura come il portavoce del pensiero dell'autore. Sigonio prescrive, dunque, di comporre i dialoghi secondo un criterio di asimmetria delle figure interlocutorie: i loro interventi non si collocano su un piano paritetico, ma assecondano esigenze compositive atte a originare un pensiero egemone, quello del *princeps sermonis*. Ecco cosa stabilisce il critico modenese:

«Et quoniam quibus partes docendi damus penes eos principatum esse sermonis volumus, magna cura ac diligentia providere oportet, quos potissimum ad tanti muneris dignitatem vocemus. Nam fere qui princeps sermonis eiusmodi, is nostram de rebus putamur aperire sententiam [...]»¹⁴¹

Cicerone, ancora una volta, viene raffigurato come la quintessenza della maestria nell'architettare discorsi letterari; quando la sua figura interviene nel dialogo gioca il ruolo primario. Infatti l'Arpinate ammette, nelle *Lettere ad Attico*, di aver seguito tale criterio teorico su suggerimento delle opere aristoteliche.¹⁴² Le tesi esposte dagli interlocutori secondari, in opposizione all'ideologia del *princeps sermonis*, devono attenersi al rispetto del verosimile; l'autore attribuirà ai personaggi argomentazioni che probabilmente potrebbero sostenere anche nella realtà. Colui che fa le veci del creatore del dialogo non può avere la strada già spianata, in quanto ciò ridurrebbe fortemente la parvenza di verità della conversazione; i pareri accessori sono finalizzati a dare del filo da torcere al *princeps*, cosicché il suo discorso acquisterà progressivamente una crescente fondatezza. Le persone chiamate esclusivamente a presenziare al dialogo non devono essere affatto ignoranti e nemmeno spiccare per eccessiva erudizione rispetto a coloro che discutono; Sigonio giudica fortemente indecoroso un dibattito dai ruoli invertiti, solo chi è saggio ha il diritto di insegnare a chi necessita di apprendere e non il contrario. In apertura del dialogo è appropriato indicare con scrupolo l'anno, il mese e, se possibile, il giorno e il luogo della discussione, in quanto il soffermarsi su questi dettagli aumenta la verosimiglianza della situazione conversativa.¹⁴³ Poiché i personaggi opportuni ad animare i dialoghi sigoniani sono le figure più illustri dello stato, è assai disdicevole che l'autore li immortalasse intenti a disputare in un tempo e in un luogo qualsiasi. Le dissertazioni sui più svariati temi filosofici o

¹⁴¹ Ibid., p.180.

¹⁴² Ibid., p.183 e cfr. nota 134 p.283. Inoltre cfr., CIC., *Ad Att.* XIII, 31, 4.

¹⁴³ C. SIGONIO, *Del Dialogo ...*, cit., p.185.

scientifici devono avvenire nei giorni feriali, in cui è lecito per gli eccellenti uomini della repubblica dedicarsi all'*otium*.

Il teorico, terminata l'accurata analisi delle caratteristiche della *praeparatio*, si addentra nell'esame della *contentio*, la contesa. Si tratta del vero e proprio cuore pulsante del dialogo e in questa parte l'autore deve riversare la gran parte del suo sforzo e impegno compositivo; qui alberga l'ampia disamina della ragione principale del dibattito. La *contentio*, la contesa dialettica *in utramque partem*, è divisa in due parti: la proposizione del tema e la sua argomentazione¹⁴⁴, la prima è funzionale all'immediata comprensione da parte del lettore di quale sia l'oggetto della questione, in modo da focalizzare l'attenzione in un unico punto, come magistralmente dimostra di fare Cicerone.¹⁴⁵ A differenza dell'Arpinate, Platone non si dimostra sufficientemente disinvolto nell'esplicare chiaramente l'oggetto precipuo della discussione; infatti Sigonio afferma:

«Apud Platonem autem nullam saepe eiusmodi reperias propositionem, sed diu sententiae et controversiae, quae inter eos versetur qui loquuntur, incertus mente vageris et fluctues, nec certum cui haereas locum invenias. Ubi vero proponitur, saepius obscure id ita fit, ut vix sentias quanquam in eo omnem animum mentemque defigas.»¹⁴⁶

Questo spazio deputato al suggerimento del tema non necessita di eccessivi ornamenti retorici o concetti sublimi, ma in esso deve dominare la limpidezza espositiva affinché a tutti gli interlocutori sia palese l'origine del confronto dialogico e il suo fulcro argomentativo. Solo successivamente i partecipanti hanno la facoltà di discernere se avanzare tesi favorevoli o contrarie all'assunto cardine della questione, elaborando, quindi, una serie di discorsi. Il modenese sostiene che la materia dei ragionamenti dei dialoganti si può declinare secondo le medesime norme previste da Aristotele per gli elementi dell'imitazione poetica, ovvero l'azione, il discorso e i caratteri¹⁴⁷; i quali trasposti nella

¹⁴⁴ La bipartizione della *contentio* è tratta da ARIST., *Ret.* III, 13, 1414a 30-36: «Due sono le parti del discorso: è infatti necessario prima esporre l'argomento intorno a cui si parla, quindi dimostrarlo. Perciò è impossibile che chi espone non dimostri e che chi dimostra non abbia esposto: infatti chi dimostra, dimostra qualche cosa: e chi premette qualcosa, lo fa per poi dimostrare. Di queste due parti la prima è la proposizione, la seconda è l'argomentazione: così come uno può distinguere da un lato l'impostazione di un problema, dall'altro la sua dimostrazione». Cfr. C. SIGONIO, *Del Dialogo ...*, cit., nota 185 p.288.

¹⁴⁵ C. SIGONIO, *op. cit.*, p. 207. Secondo Sigonio l'Arpinate riesce in maniera ineccepibile a conseguire questo obiettivo in diverse opere: *De divinatione*, *Legibus*, *Academicis*, *Laelio*, *De oratore*; cfr. C. SIGONIO, *op. cit.*, note da 186 a 190 p.289.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p.208.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p.211; per quanto concerne la teoria aristotelica inerente agli oggetti dell'imitazione poetica cfr. ARIST., *Poet.*, 1450a 36ss.

teoria del dialogo sigoniana diventano l'atto comunicativo (*actio*), il pensiero dispiegato nel dibattito (*sententia*), il carattere nel proposito e nella scelta (*mores*).¹⁴⁸ Dal momento che il primo punto è stato già indagato con grande perizia, Sigonio si concentra sulla trattazione dei diversi espedienti logici attraverso cui rappresentare l'imitazione del pensiero dei conversatori, i quali hanno l'opzione di confutare o perorare, mediante il raziocinio, una determinata argomentazione. Rispetto alle altre due componenti, la *sententia*, ovvero la *διάνοια* aristotelica, ricopre un ruolo precipuo e incarna il carattere distintivo proprio del genere dialogico rispetto alla poesia epica e drammatica. I mezzi patrocinanti la prassi imitativa sono attinti dall'armamentario regolistico di Aristotele, nello specifico dalle opere dialettiche;¹⁴⁹ il sillogismo, l'induzione, l'entimema e l'esempio. Il teorico modenese, sulla scia degli autori antichi, sostiene l'esistenza di differenti procedimenti logici finalizzati ad appoggiare o confutare una tesi poiché gli interlocutori sono dotati di varie tipologie di conoscenza, le quali possono afferire alla scienza, all'opinione oppure a un sapere fallace. Infatti dalla scienza deriva un saldo complesso di nozioni, profondamente radicato nella verità, il quale allontana da sé qualsiasi incertezza e concorre al raggiungimento di un'erudizione univoca, indiscutibile e certa; invece l'opinione è fautrice di un sapere instabile e fragile. Inoltre, ciò che concorre ad aumentare notevolmente la distanza tra i gradi della conoscenza è il difforme tipo di sillogismo da cui essi scaturiscono: la dimostrazione o sillogismo scientifico origina la scienza, l'epicherema o sillogismo dialettico dà forma all'opinione, l'errore nasce dal sofisma. Di tali strumenti logici usufruiscono rispettivamente il filosofo, il quale persegue l'universo delle ragioni inequivocabili; il dialettico che sfrutta argomentazioni probabili per dar luogo alle opinioni e il sofista, il quale mediante ragionamenti capziosi ciruisce l'interlocutore facendolo approdare a posizioni ingannevoli.¹⁵⁰

Sigonio è il fautore di un'interessante distinzione all'interno del *De dialogo liber*: l'opinione è duplice, una scaturisce dall'opera del dialettico, mentre l'altra, denominata *fides*, da quella dell'oratore. Ecco in cosa consiste la differenza tra le due:

«Opinio autem duplex est: una quae dialectici opera paritur, altera quae oratoris, quae quidem peculiari ac praecipuo nomine fides appellatur. Neque vero quae sit inter utranque differentia cognoscere alienum est, immo vero cum ad alia tum ad res pro cuiusque natura tractandas commodissimum. Ea vero ex ipsa assensionis dissimilitudine oritur. Etenim cum mens nostra ad

¹⁴⁸ C. SIGONIO, *Del Dialogo ...*, cit., p.211.

¹⁴⁹ C. SIGONIO, *op. cit.*, p.213. Le opere di Aristotele che trattano il complesso dei precetti necessari per argomentare correttamente sono *Topici*, *Analitici*, *Confutazioni sofistiche* e il primo libro della *Retorica*, cfr. C. SIGONIO, *op. cit.*, nota 205 p.290.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p.217.

approbandum aut proprio aut alieno motu ducatur, si proprio et quidem sine alterius partis dubitatione assentiatur scientia dicitur, si cum dubitatione opinio, si alieno fides.»¹⁵¹

La natura qualitativa del consenso accordato ai temi di una discussione è ciò che distanzia i tre gradi della conoscenza. Nel contesto scientifico l'individuo approva autonomamente, con piena convinzione; in quello dell'opinione, egli supporta una tesi con qualche riserva mentre, nell'ambito della persuasione (*fides*) perora una causa con un atteggiamento psicologico passivo, in quanto il suo consenso viene estorto facendo leva su aspetti istintivi e non razionali. L'opinione è il campo d'azione del dialettico, mentre la persuasione dell'oratore; come si accennava sopra, esse si originano da espedienti logici difformi, la prima dall'epichierema, la seconda dall'entimema, il quale viene detto anche sillogismo imperfetto.¹⁵²La scienza e l'opinione non si contrappongono in maniera netta, ma stanno tra loro in un rapporto di contiguità; occupa, invece, una posizione antitetica la *fides*, «[...]che, anzi, piuttosto che vera e propria conoscenza, si configura a questo punto come una forma di manipolazione degli istinti irrazionali dell'appetito umano [...]»¹⁵³. Il dialogo è il terreno privilegiato per lo sviluppo di discorsi probabili, finalizzati a suscitare opinioni, intorno alle quali è possibile instaurare un dibattito dialettico; la verità inattaccabile della scienza non offre fertili appigli per il dipanarsi di uno scambio costruttivo di idee.

Verso la conclusione del trattato, Sigonio si propone di esaminare le caratteristiche peculiari del dialogo ostetrico e di quello tentativo. La denominazione del primo trae origine dall'analogia della pratica che Socrate attua nelle opere platoniche con quella delle levatrici; infatti, ad imitazione di queste, egli interviene nella conversazione con domande appropriate, volte a far fuoriuscire dalla bocca degli interlocutori la verità che essi, inconsapevolmente, già posseggono.¹⁵⁴Nei dialoghi dalla natura *temptativa*, nel Cinquecento si volgarizza in *tentativa*¹⁵⁵, Socrate si prefigge di smascherare il falso sapere dei sofisti attraverso una copiosa serie di interrogazioni finalizzate a farli cadere in contraddizione.¹⁵⁶Questa bipartizione qualitativa, concepita a partire dal *corpus* platonico, non è applicabile alle opere ciceroniane, dove lo scambio interlocutorio non si articola in modo serrato fra incalzanti domande e risposte, ma secondo moduli distesi e prettamente oratori.

¹⁵¹ Ibid., p.216.

¹⁵² Ibid., p.219.

¹⁵³ Ibid., p.71.

¹⁵⁴ Ibid., p.227.

¹⁵⁵ Ibid., p.74. Secondo Pignatti è da preferire alla denominazione di dialoghi «*tentativi*», quella di dialoghi «*seduttivi*»: cfr., C. SIGONIO, *op. cit.*, p.74.

¹⁵⁶ Ibid., p.237.

Il teorico affronta l'ultimo elemento che la pratica imitativa del dialogo deve rappresentare: i caratteri dei personaggi (*mores*).¹⁵⁷Essi sono individuati sulla base della *Poetica* di Aristotele:

«Mores autem definit Aristoteles in libro *De arte poetarum*: «nescio quid ex quo quale cuiusque sit consilium et electio extat, in iis praesertim in quibus non est perspicuum appetant ne an fugiant. Ex quo effici – addidit- moribus vacuas esse orationes illas, in quibus quidnam sequatur ille qui loquitur aut abhorreat non elucet».¹⁵⁸

Di conseguenza il carattere di un interlocutore, inteso come il complesso delle sue attitudini morali, emerge progressivamente dalle azioni e dalle espressioni di cui è artefice nello scambio dialogico. L'andamento della discussione deve perseguire costantemente uno stile euritmico, ben proporzionato nelle sue qualità costitutive: l'indole grave e quella maggiormente temperata. A immagine e somiglianza della vita, la quale è frammista di episodi felici e mesti, di azione e ozio, di sonno e veglia, anche il dialogo deve essere architettato secondo un'alternanza del codice formale e retorico.¹⁵⁹Ancora una volta, per quanto concerne il ritratto dei personaggi, Cicerone è l'insuperabile *exemplum* a cui rifarsi per la costruzione di un eccellente dialogo intriso di virtuosa *urbanitas*:

«Atque hunc quidem eundem locum prope incredibile est quanto lepore ac quanta venustate adumbraverit in dialogo illo *De oratore* clarissimo Tullius, cum principum, quorum sermones exprimebat, virtus ac dignitas nullum genus humanitatis urbanitatisque respueret.»¹⁶⁰

Il *De dialogo liber*, come abbiamo dimostrato sin qui, scaturisce da un'impellente preoccupazione teorica di classificare la forma letteraria dialogica in tutte le sue molteplici componenti strutturali. Sigonio adotta Aristotele come guida imprescindibile da cui mutuare parametri tassonomici inerenti ai generi letterari, invece si rifà sovente alle opere di Cicerone, Platone e Senofonte per trarre esempi pratici con cui confermare i propri assunti, riconoscendo all'Arpinate un indiscusso primato. Il modenese guarda all'antichità come all'epoca aurea del dialogo, in cui esso raggiunse l'apice della

¹⁵⁷ Ibid., p.253.

¹⁵⁸ Ibid., p.252 e nota 252 p.295. Inoltre cfr., ARIST., *Poet.* 6, 1450b 8-12 e *ibid.* 13, 1454a 17-18: «Un personaggio avrà carattere se, come fu osservato, ciò ch'egli dice o fa mostri chiaramente qualche sua inclinazione morale».

¹⁵⁹ C. SIGONIO, *Del Dialogo ...*, p.253.

¹⁶⁰ C. SIGONIO, *op. cit.*, 254-256.

perfezione formale, contrariamente all'età a lui contemporanea, il Rinascimento. Nella seconda metà del Cinquecento le opere dialogiche si moltiplicano assecondando i più variegati modelli e stili; questo contesto letterario viene giudicato da Sigonio eccessivamente dispersivo e bisognoso di ritornare all'ordine mirabile dell'antichità. Per queste motivazioni, il *De dialogo* non contiene nessun rimando a opere coeve, verso cui si pone non con un intento normativo ma di tacito biasimo.

L'opera è un magistrale sforzo di stilare organicamente un'analisi del dialogo come autentico genere letterario, avulso dalla subordinazione alla commedia¹⁶¹; è disseminata, quasi ossessivamente, da continui rimandi "pratici" ed eruditi a opere dell'antichità. Di conseguenza, il limite del lavoro teorico sigoniano è quello di aver costruito «un'archeologia del sapere»¹⁶², inservibile sul piano dell'immediata applicazione in un contesto contemporaneo metamorfico.¹⁶³

¹⁶¹ Cfr. R. GIRARDI, «*Elegans imitatio et erudita*»: Sigonio e la teoria del dialogo ..., cit., p.334.

¹⁶² R. GIRARDI, *op. cit.*, p.77.

¹⁶³ A questo proposito Girardi parla di «[...] frigido razionalismo sigoniano [...]», cfr. R. GIRARDI, «*Elegans imitatio et erudita*» ..., cit., p.344. Ulteriori riferimenti al *De dialogo liber* saranno presenti nel terzo capitolo di questo elaborato; alla luce della trattazione dell'*Apologia dei dialogi* di Sperone Speroni, avrà luogo un confronto riassuntivo fra le posizioni teoriche di Sigonio, Tasso e Speroni.

1.4.4 *Dell'arte del dialogo di Torquato Tasso*¹⁶⁴

La seconda trattazione teorica che ci proponiamo di affrontare, al fine di enuclearne i principi normativi dominanti, è *Dell'arte del dialogo* di Torquato Tasso. Lo scrittore elabora il discorso, assieme alla maggior parte della sua produzione dialogica, in un periodo piuttosto critico e travagliato della sua esistenza, la permanenza nell'istituto di cura ferrarese Sant'Anna, tra il 1579 e il 1586¹⁶⁵. A proposito, qui di seguito, riportiamo un passo dai *Les Essais* di Montaigne, in cui il filosofo francese narra lo stato psichico manifestato dal Tassino, in occasione di una sua visita al nosocomio:

«Che salto ha fatto ora, per la propria concitazione e il proprio fervore, un uomo fra i più penetranti, ingegnosi e conformi allo spirito di quell'antica e pura poesia che vi sia stato da lungo tempo tra i poeti italiani? Non lo deve egli a quella sua letale vivacità? A quella chiarezza che l'ha accecato? A quella precisa e tesa comprensione della ragione che gli ha fatto perder la ragione? Alla curiosa e laboriosa indagine delle scienze che l'ha condotto alla stupidità? A quella rara attitudine agli esercizi dell'anima che l'ha ridotto senza esercizi e senz'anima? Io provai ancor più dispetto che compassione vedendolo a Ferrara in uno stato così pietoso, sopravvivere a se stesso, disconoscere e sé e le sue opere che, a sua insaputa, e tuttavia sotto i suoi occhi, son state date alle stampe scorrette e informi.»¹⁶⁶

¹⁶⁴ Per il testo dell'*Arte del dialogo* si è fatto riferimento a T. TASSO, *Dell'arte del Dialogo, Introduzione* di ORDINE N., *testo critico e note* di BALDASSARRI G., Napoli, Liguori, 1998; il cui testo dell'opera tassiana rimanda a G. BALDASSARRI, *Il discorso tassiano «Dell'arte del dialogo»*, in "La Rassegna della Letteratura Italiana", a.LXXV, 1971, pp.93-134, che, a sua volta, si basa sulla *princeps (Delle Rime et Prose del Sig. Torquato Tasso. Parte quarta. Di nuovo posta in luce [...])*, In Venezia, MDLXXXVI. Appresso Giulio Vasalini). L'opera critica di Guido Baldassarri è un riferimento interpretativo imprescindibile non solo del trattato teorico dell'*Arte del dialogo*, ma anche del poderoso *corpus* dialogico tassiano, cui si invita a fare riferimento per una puntuale e maggiormente approfondita trattazione. In questa sede, ci si limiterà a delineare i punti salienti dell'*Arte del dialogo*, al fine di enuclearne i generali nessi teorici, in vista di un confronto sintetico fra Sigonio, Tasso e Speroni che sarà affrontato nel terzo capitolo di questo elaborato. In questo paragrafo si terrà costantemente presente *in primis*: G. BALDASSARRI, *L'arte del dialogo in Torquato Tasso*, in "Studi Tassiani", Vol. CLXIII, 1970, pp.5-46; successivamente gli altri studi inerenti all'argomento, F. PIGNATTI, *I «Dialoghi» di Torquato Tasso e la morfologia del dialogo cortigiano rinascimentale*, in "Studi Tassiani", n.36, 1988, pp.7-43; E. RAIMONDI, *Il problema filologico e letterario dei «Dialoghi» di Torquato Tasso*, in *Rinascimento inquieto*, Torino, Einaudi, 1994, pp.189-217; O. ZORZI-PUGLIESE, *Il discorso labirintico del dialogo rinascimentale*, Roma, Bulzoni, 1995; S. PRANDI, *Scritture al crocevia. Il dialogo letterario nei secc. XV e XVI*, Vercelli, Edizioni Mercurio, 1999, pp. 159-164. Per una comparazione con il *De dialogo liber* di Carlo Sigonio, oltre alle opere e articoli succitati, cfr. C. SIGONIO, *Del Dialogo*, PIGNATTI F. (a cura di), *prefazione* di PATRIZI G., Roma, Bulzoni, 1993.

¹⁶⁵ T. TASSO, *Dell'arte del Dialogo, Introduzione* di ORDINE N., cit., p.8.

¹⁶⁶ Cito il brano di Montaigne da T. TASSO, *Dell'arte del Dialogo ...*, cit., pp.8-9. A pag.32, Ordine afferma di aver tratto la citazione da *Les Essais*, par P. Villey, Paris 1988, [1. II, ch. XII], p.492 e la traduzione italiana da Montaigne, *Saggi*, a cura di F. Garavini, con un saggio di S. Solmi, Milano, 1996, pp.641-642.

Più precisamente, il *Dell'arte del dialogo* è composto tra marzo e i primi giorni di aprile del 1585¹⁶⁷ ed è fortemente dipendente dalla formulazione teorica del *De Dialogo liber*, in virtù anche di una non superficiale conoscenza diretta fra Sigonio e Tasso. Quest'ultimo ha modo di entrare in contatto con il filologo modenese prima a Padova, nell'ottobre del 1561, poi a Bologna, in un intervallo di tempo che va dal novembre 1562 all'inizio del 1564.¹⁶⁸ Per un'ulteriore ragione Tasso non poteva ignorare l'esistenza del trattato sigoniano: esso viene dato alle stampe nel 1562, mentre il poeta veste i panni di devoto scolaro, assistendo proprio alle lezioni del modenese nell'Ateneo di Padova.¹⁶⁹ La dissertazione di Torquato si inserisce, dunque, sulla scia di quella del maestro Sigonio ma, tuttavia, non deve essere intesa come una mera copia di essa; cercheremo, nella nostra disamina *Dell'arte del dialogo*, di isolare i punti nevralgici in qui si annidano le differenze fra le due opere. L'opera si dipana in una forma piuttosto succinta, una sorta di agile opuscolo in cui Tasso espone la propria prospettiva teorica inerente ad un genere così spiccatamente ibrido, come quello del dialogo. Dall'esegesi di tale dissertazione si evince la sua inadeguatezza a elevarsi a compendio interpretativo dell'intero *corpus* dialogico di Torquato¹⁷⁰; si tratta esclusivamente di una tappa del suo itinerario scritturale, un intervento personale da valutare a sé.

Il *Dell'arte del dialogo* si apre con una breve dedica al «Padre Molto Reverendo»¹⁷¹ Don Angelo Grillo, un religioso dell'ordine benedettino di origine genovese, il quale, in veste di corrispondente del Tasso, gli aveva chiesto lumi riguardo ai criteri normativi necessari per stilare correttamente un'opera dialogica. Il poeta con qualche ritrosia, dovuta all'imbarazzo di trovarsi nella posizione di maestro, afferma di poter fornire al monaco solamente delle opinioni sull'argomento, non certo degli «ammaestramenti»:

«Ma se volete onorarmi con questo nome [*maestro*], ed ammaestramento chiamate l'opinione, io la scriverò; perché niuna cosa debbo tenervi celata, la qual possa giovar a gli altri, o pur a me stesso [...]»¹⁷²

Tasso non pretende di stilare un prontuario contenente delle regole-guida indiscutibili, ma accetta di condividere le proprie idee, le quali potrebbero essere, sì potenzialmente fallibili, ma contestualmente

¹⁶⁷ G. BALDASSARRI, *L'arte del dialogo ...*, cit., p.8.

¹⁶⁸ G. BALDASSARRI, *op. cit.*, p.11.

¹⁶⁹ *Ibid.*

¹⁷⁰ *Ibid.*, p.17.

¹⁷¹ T. TASSO, *Dell'arte del Dialogo ...*, cit., p.37.

¹⁷² T. TASSO, *op. cit.*, p.38.

di qualche utilità ad un ristretto pubblico e a sè stesso. Il *topos modestiae* emerge nuovamente al termine del secondo paragrafo, in cui troviamo una giocosa analogia fra la brevità dello scritto e quella della veste di «alcuni dottori cortigiani»¹⁷³, in contrapposizione alla lunga veste propria dei filosofi: Tasso, con questo espediente retorico, vuole ribadire l'approccio non propriamente scientifico del trattato, il quale si rivolge ad un pubblico di un livello culturale medio-alto, ma non ad un *elite* di filosofi "professionisti".¹⁷⁴ A partire dal terzo paragrafo, Tasso assume a tutti gli effetti l'atteggiamento del teorico; sulla scorta della *Poetica* di Aristotele, sostrato normativo comune al suo immediato predecessore Sigonio ma anche ai numerosi partecipanti alla *querelle* sulla celebre "*Particula VII*"¹⁷⁵, individua i tratti specificamente identitari dello statuto letterario del dialogo, innanzitutto sulla base del concetto di imitazione. Infatti, la pratica mimetica contraddistingue sia il dialogo che la poesia drammatica, ma mentre nel primo essa è volta a riprodurre uno scambio interlocutorio, nella seconda mima le concrete azioni "agite" sulla scena dagli attori:

«Due saran dunque i primi generi dell'imitazione; l'un dell'azione, nel quale son rassomigliati gli operanti; l'altro delle parole, nel quale sono introdotti i ragionanti. E 'l primo genere si divide in altri, che sono la tragedia e la comedia, ciascun delle quali patisce alcune divisioni; e 'l secondo si può divider parimente.»¹⁷⁶

Parallelamente alla ripartizione del genere poetico drammatico in tragedia e commedia, il dialogo è passibile, a sua volta, di essere diviso fra accezione "tragica" e "comica" sulla base dell'autorità di Elio Aristide, celebre retore greco.¹⁷⁷ Successivamente il Tasso riporta fedelmente una difforme classificazione mutuata dal Castelvetro¹⁷⁸, verso cui si pone con atteggiamento antitetico:

«Ma tra' moderni v'è chi gli divide altramente, facendone tre spezie, «l'una delle quali può montare in palco, e si può nominar rappresentativa, percioch'in essa vi siano persone introdotte a ragionare *δραματικῶς*, cioè è in atto, com'è usanza di farsi nelle comedie e nelle tragedie; e simil maniera è tenuta da Platone ne' suoi ragionamenti e da Luciano ne' suoi. Ma un'altra ce n'è che non può montare in palco, percioché, conservando l'autore la sua persona, come istorico narra quel che disse il tale e 'l

¹⁷³ Ibid., p.38.

¹⁷⁴ Ibid., cfr. nota 4 p.38.

¹⁷⁵ Cfr. §§ 1.4.1; 1.4.2; 1.4.3 di questo elaborato.

¹⁷⁶ T. TASSO, *op. cit.*, p.39.

¹⁷⁷ Ibid., cfr. nota 6 p.39.

¹⁷⁸ Cfr. §1.4.2 di questo elaborato.

cotale; e questi ragionamenti si possono domandare storici o narrativi; e tali son per lo più quelli di Cicerone. E c'è ancora la terza maniera; ed è di quelli che son mescolati della prima e della seconda maniera, conservando l'autore la sua prima persona e narrando come storico; e poi introducendo a favellar *δραματικῶς*, come s'usa di far nelle tragedie e nelle comedie; e può, e non, montare in palco: ciò è non può montarvi, in quanto l'autore conserva la sua persona, ed è come l'istorico; e può montarvi, in quanto s'introducono le persone rappresentativamente a favellare: e Cicerone fece alcuni ragionamenti sì fatti». ¹⁷⁹

Non deve sorprendere la perizia con cui il Tassino cita la triplice tassonomia castelvetrina del genere dialogico; aveva trascritto in un'opera specifica, negli *Estratti*¹⁸⁰, tutte le annotazioni e, di conseguenza, le obiezioni che il teorico modenese aveva mosso nei confronti di tale categoria letteraria. Castelvetro distanzia le tre tipologie sulla discriminante qualitativa della loro idoneità o meno di “montare in palco”, accostando sostanzialmente le opere teatrali al dialogo rappresentativo; l'unico, nella sua prospettiva, ad avere una qualche pallida validità nel panorama letterario. Torquato riprende la bipartizione del dialogo concepita da Elio Aristide e la connota come «più perfetta»¹⁸¹ rispetto alla precedente, in quanto prevede due autentiche sezioni tipologiche anziché tre. La dissertazione prosegue, puntando a mettere in evidenza la continua possibile analogia fra le etichette delle categorie poetiche e quelle del genere dialogico; tuttavia, tale applicazione “traslata” si rivela piuttosto difficoltosa e incerta, in quanto il fondamento distintivo e precipuo del dialogo è il suo essere «imitazione di ragionamento»¹⁸². Sulla base delle tematiche afferenti maggiormente al campo della tragedia, il *Critone* e il *Fedone* possono essere annoverati tra i dialoghi tragici; il *Convito*, dai contenuti più esilaranti, si conquista l'accezione di dialogo comico, mentre il *Menesseno* si considera misto per la mescolanza delle caratteristiche, sia tragiche che comiche.¹⁸³ Tasso giunge ad un passaggio cruciale del trattato:

«Pur questi medesimi dialogi non son vere tragedie o vero comedie; perché nell'une e nell'altre le quistioni e i ragionamenti son descritti per l'azione: ma ne' dialogi l'azione è quasi per giunta de' ragionamenti; e s'altri la rimovesse il dialogo non perderebbe la sua forma. Dunque in lui queste

¹⁷⁹ T. TASSO, *Dell'arte del Dialogo ...*, cit., pp.39-40.

¹⁸⁰ Cfr. *Estratti della Poetica di Ludovico Castelvetro*, in T. TASSO, *Le prose diverse*, a cura di C. Guasti, Firenze, Le Monnier, 1875, I, pp.275-296; cfr. G. BALDASSARRI, *L'arte del dialogo ...*, cit., pp.6-7.

¹⁸¹ T. TASSO, *Dell'arte del Dialogo ...*, cit., p.41.

¹⁸² T. TASSO, *op. cit.*, p.41; cfr. nota 10 p.41.

¹⁸³ *Ibid.*, p.42.

differenze sono accidentali più tosto ch'altramente; ma le proprie si toranno dal ragionamento istesso, e da' problemi in lui contenuti, ciò è dalle cose ragionate, non sol dal modo di ragionare [...]»¹⁸⁴

I dialoghi non sono affatto sovrapponibili alle tragedie e alle commedie; la loro intrinseca personalità letteraria è data dall'imitare il ragionamento nel suo evolversi. Assolutamente accessoria risulta essere la mimesi dell'azione: infatti, se venisse eliminata, il dialogo non ne risulterebbe menomato nel suo statuto. Dal momento che il centro dell'orbita imitativa nel dialogo è il ragionamento, mentre nelle tragedie e nelle commedie l'azione, si evince che le classificazioni mutuete dal genere della poetica si rivelano accidentali e non essenziali. Di conseguenza le differenze tipologiche all'interno della forma dialogo devono essere condotte secondo la variegata natura dei ragionamenti; a questo punto Tasso enuclea una ulteriore suddivisione dipendente dal contenuto, il quale può essere etico oppure scientifico:

«[...] perch'i ragionamenti sono o di cose ch'appartengono alla contemplazione, o pur di quelle che son convenevoli all'azione. E ne gli uni sono i problemi intenti all'elezione ed alla fuga; ne gli altri quelli che risguardano la scienza e la verità: laonde alcuni dialoghi debbono esser detti civili e costumati, altri speculativi: e 'l soggetto de gli uni e de gli altri o sarà la questione infinita: come la virtù si possa insegnare; o la finita: che debba far Socrate condannato alla morte.»¹⁸⁵

Tale bipartizione, sulla scorta di quella concepita da Diogene Laerzio nella *Vita di Platone*¹⁸⁶, sussiste sulla base delle diverse tematiche sviluppate; nel primo tipo di dialoghi, gli speculativi, vengono ospitate disamine inerenti questioni generali e assolute, mentre nel secondo, i civili, tematiche maggiormente circostanziate e specifiche. Il Tasso asserisce perentoriamente che la rappresentazione scenica non è adatta a nessun dialogo e questa affermazione decreta, una volta per tutte, una forte avversione rispetto agli assunti teorici del Castelvetro. Viene isolato un altro requisito fondamentale del dialogo:

«Né gli conviene ancora il verso, come hanno detto, ma la prosa, perciocché la prosa è parlar conveniente allo speculativo, ed all'uomo civile, il qual ragioni degli uffici e delle virtù. E i sillogismi, e l'induzioni, e gli entimemi, e gli essempi, non potrebbero esser convenevolmente fatti in versi.»¹⁸⁷

¹⁸⁴ Ibid.

¹⁸⁵ Ibid., pp.42-43.

¹⁸⁶ Ibid., cfr. note 12-13 pp.42-43.

¹⁸⁷ Ibid., p.44.

La prosa è la risorsa formale propria del dialogo, mediante la quale è possibile dissertare sia in campo filosofico-scientifico, in cui agisce “l’uomo speculativo”, sia in quello etico, pertinente all’”uomo civile”. Il verso non ha diritto di cittadinanza nella prassi formale dialogica, poiché non si presta a modulare i sillogismi e le induzioni, espedienti logici propri del filosofo, e nemmeno gli entimemi e gli esempi, strumenti dell’”uomo civile”. Il Castelvetro, invece, designa il metro come peculiare del genere dialogico. Quest’ultimo, per essere un’ autentica opera poetica, frutto dell’ *inventio* dell’ autore, deve condividere gli stessi mezzi formali della poesia, vale a dire i versi e non la prosa, peculiare del racconto storico.¹⁸⁸ Il Tasso giunge alla riassuntiva concertazione di “dialogo”:

«[...] direm che ‘l dialogo sia imitazione di ragionamento scritto in prosa senza rappresentazione per giovamento de gli 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 [...]»¹⁸⁹.

Sulla scorta dell’onnipresente Aristotele, Tasso instaura un parallelismo fondamentale fra poema e dialogo: come la favola sta al poema, così proporzionalmente la «quistione»¹⁹⁰ sta al dialogo, inoltre essa è «la sua forma e quasi l’anima».¹⁹¹ La «quistione» è l’argomento principale del dibattito ed un suo connotato precipuo deve essere l’unità, sulla base del parallelismo teorico aristotelico inerente il genere poetico. La suddetta formulazione teorica viene declinata, dal Tasso, sul *De dialogo liber sigoniano*:

«[...] disputatio, quae ut poematis fabula ab Aristotele, sic dialogi a nobis anima iure potest appellari.»¹⁹²

Il cuore pulsante del dialogo è incarnato, quindi, dalla «quistione»; inoltre concorrono alla strutturazione di questa forma letteraria «la sentenza, e ‘l costume, e l’elocuzione».¹⁹³ Secondo quanto

¹⁸⁸ Ibid., cfr. note 17-18 p.44.

¹⁸⁹ Ibid., pp. 44-45.

¹⁹⁰ Ibid., p.45; per quanto riguarda l’affermazione di Aristotele cfr., *Poetica*, 6, 1450a 38.

¹⁹¹ T. TASSO, *Dell’arte del Dialogo ...*, cit., p.45.

¹⁹² C. SIGONIO, *Del Dialogo*, F. PIGNATTI (a cura di), *prefazione* di G. PATRIZI, Roma, Bulzoni, 1993, p.164.

¹⁹³ T. TASSO, *Dell’arte del Dialogo ...*, cit., p. 45; la trattazione del Tasso delle diverse componenti del dialogo riprende da vicino quella del Sigonio: «[...] nec minus recte Aristoteles, qui cum de rebus iis ageret quas poetae

viene affermato all'inizio della dissertazione, il dialogo si estrinseca attraverso la mimesi di un ragionamento che si caratterizza per la sua accezione disputativa. Di conseguenza, dato l'alternarsi di una domanda e di una risposta intorno alla questione originante lo scambio dialogico, l'autore connotato alla scrittura del dialogo è il dialettico, il quale deve salvaguardare l'unità della «questione», in osservanza dei precetti aristotelici inerenti l'omogeneità della favola:¹⁹⁴

«[...] e perché 'l dimandare s'appartiene particolarmente al dialettico, par che lo scrivere il dialogo sia impresa di lui; ma 'l dialettico non dee richieder più cose d'uno, o pur una cosa di molti [...]».¹⁹⁵

Il meccanismo dialettico risulta essere quello più confacente al dialogo, in quanto nel percorso binario occupato da argomentazioni favorevoli o contrarie ad un determinato enunciato viene richiesta progressivamente un'univoca scelta di campo. Proprio per questa motivazione il filosofo dimostrativo non è adeguato al compito di dialogista; non glielo consentono gli espedienti logici di cui si avvale. La dimostrazione è un procedimento che scaturisce da premesse certe e progredisce via via mediante il comprovare diverse tesi secondo il rigorismo raziocinante della logica, dove non è contemplato l'intervento costruttivo da parte di una controparte interlocutoria. Tasso sostiene l'ammissibilità di qualsiasi materia ad essere affrontata nel contesto dialogico, pur riconoscendo nuovamente nella sfera dialettica il luogo d'elezione di tale genere letterario. Si giunge ad un assunto importante:

«Al dialettico dunque converrà principalmente di scrivere il dialogo, o a colui che vuol rassomigliarlo. E 'l dialogo sarà imitazione d'una disputa dialettica.»¹⁹⁶

Tasso ribadisce la preminenza della pratica imitativa come *modus operandi* appropriato al dialogo, in particolare in esso ha pieno diritto di cittadinanza la mimesi di un ragionamento, preferibilmente modulato secondo mezzi attinti dalla dialettica. Nello scritto dialogico l'autore ha facoltà di "ritrarre" il dibattito, ricorrendo così maggiormente all'artificio retorico, stilistico e formale; la risultante sarà

simulando exprimerent, eo disputando delapsus est, ut tria esse dixerit quae imitatione simularentur: actionem, sententiam et mores. Cuius praecepti vis quid prohibet, quin ad hanc dialogi quoque doctrinam traducantur? ut in eo haec etiam tria exprimi statuamus: actionem in ipsa eorum qui colloquuntur sermonis communicatione; sententiam in eorundem argumentatione; mores in istituto et electione.»: cfr., C. SIGONIO, *Del dialogo ...*, p.210.

¹⁹⁴ Cfr. ARIST., *De interpretatione* 11, 20b 12-26.

¹⁹⁵ T. TASSO, *Dell'arte del Dialogo ...*, cit., p.45

¹⁹⁶ T. TASSO, *op. cit.*, p.49.

un'opera squisitamente letteraria. Tale concezione tassiana non è molto distante da quanto affermato da Carlo Sigonio nel suo *De dialogo liber*:

«Quanquam autem dialogus quaedam est dialecticae disputationis imago, ornamentorum tamen ac luminum plus quam ipsa dialecticorum pugna atque altercatio poscit. Nam apud eos nudis pugnatur argumentis, apud hos argumenta verborum copia et elegantia vestiuntur atque ornantur.»¹⁹⁷

La disputa viene declinata secondo quattro categorie distinte: la “dialettica”, di cui Tasso tratta abbondantemente fino a questo punto; la “dottrinale”, nella quale c'è un accrescimento di erudizione nell'allievo per merito del maestro; la “tentativa” volta a confutare le tesi avanzate da uno degli interlocutori; la “contenziosa”, di cui si serve, in particolar modo, il sofista per il puro gusto di far vincere le proprie ragioni su quelle dell'avversario piuttosto che tendere al raggiungimento di una qualche verità.¹⁹⁸Tasso apprezza i dialoghi di Platone per la loro natura compositiva strutturata secondo le qualità di tutte e quattro le tipologie disputative. Nel *corpus* platonico predilige, nello specifico, la “dottrinale” e la “dialettica” per l'artificio retorico dell'interrogazione socratica particolarmente riuscito e avulso dalla monotonia di un arido ammaestramento. Non disdegna nemmeno i dialoghi di Senofonte per l'analoga felice fruizione della domanda socratica, produttiva nella conquista della verità; chi devia da tale condotta autoriale è Cicerone. Nelle *Partitiones oratoriae* l'atteggiamento interrogatorio è affidato a colui che deve apprendere, non al precettore e ciò inficia il godimento dell'opera, divenuta così macchinosa e sterile nella prospettiva strettamente letteraria.¹⁹⁹A Platone spetta il merito di aver scritto dialoghi esemplari da ogni punto di vista; il filosofo greco si staglia come modello assoluto a cui tendere costantemente. Nella classifica tassiana dei dialogisti della greicità, al secondo posto si trova Senofonte, mentre al terzo Luciano. La chiamata in causa dello scrittore di Samosata come opzione formale qualitativamente adeguata alla scrittura dialogica è antitetica rispetto alle posizioni teoriche sigoniane. Il modenese imputa a Luciano la colpa di aver degradato il dialogo con elementi mutuati dalla commedia e di aver trattato tematiche disdicevoli, volte a suscitare il riso del pubblico. Il giudizio tassiano su Cicerone è il seguente:

¹⁹⁷ C. SIGONIO, *Del Dialogo ...*, cit., p.156.

¹⁹⁸ T. TASSO, *Dell'arte del Dialogo ...*, cit., p.49; cfr. nota 39 p.49.

¹⁹⁹ T. TASSO, *op. cit.*, pp.51-52; cfr. nota 47 pp.51-52.

«Ma Cicerone è primo fra' Latini, il quale volle forse assomigliarsi a Platone; nondimeno nelle quistioni e nelle dispute alcuna volta è più simile a gli oratori ch'a' dialettici».²⁰⁰

Pur riconoscendo a Cicerone il titolo di alfiere della dialogistica latina, sembra che Tasso gli conferisca tale prestigio non sulla base di un'autentica virtù autoriale, ma in quanto l'Arpinate, nella composizione delle sue opere, cerca di accostarsi il più possibile all'illustre stile di Platone. Il *corpus* dialogico ciceroniano è viziato dall'eccessivo impiego di espedienti oratori a dispetto di quelli dialettici, considerati da Torquato più appropriati a tale scrittura. Dopo l'ampia trattazione della «quistione», emerge una precisa definizione riguardante l'identità dello scrittore di dialoghi:

«[...] egli è quasi mezzo fra 'l poeta e 'l dialettico [...]».²⁰¹

Egli è una figura autoriale in perfetto equilibrio tra l'ambito proprio del poeta e quello del dialettico; condivide con il primo la fruizione della mimesi e con il secondo il servirsi dei medesimi procedimenti logici, i quali sono, nell'ottica tassiana, i più confacenti alla scrittura dialogica. Colui che si accosta a questa particolare composizione non può semplicemente “registrare” la disputa nella sua estemporaneità, ma, ricorrendo alla propria natura per metà poetica, deve arricchire l'opera con preziosismi stilistici. Trattando “l'elocuzione”, Tasso dissente dallo pseudo Demetrio, il quale deputava all'epistola uno stile più elegante e accurato rispetto al dialogo, ritenuto una mera registrazione di uno scambio interlocutorio.²⁰² Il dibattito circa le prerogative formali con cui stilare le forme letterarie dell'epistola e del dialogo, con il rispettivo parallelismo, era già stato ospitato nel *De Dialogo liber* di Carlo Sigonio:

«Cuius tamen orationem ita probat in libro *De interpretatione* Demetrius ut aliquid eum quidem dicere putet, sed non omnia. Plus enim operae studique in epistola quam in dialogo poni, quippe cum dialogus eos imitetur qui subito loquuntur, epistola vero scribatur ac muneris loco mittatur.»²⁰³

²⁰⁰ Ibid., pp.53-54.

²⁰¹ Ibid., p.54.

²⁰² Ibid., pp.56-57; cfr. nota 68 p.57.

²⁰³ C. SIGONIO, *Del Dialogo ...*, cit., p.156.

Nella prospettiva tassiana, sulla scorta del maestro modenese, Platone e Cicerone sono le dimostrazioni autorevoli del fatto che sia l'epistola che il dialogo devono essere improntati con notevole raffinatezza stilistica. Torquato, invece, si allinea al pensiero dello pseudo Demetrio, secondo il quale nella parte vitale del dialogo, la disputa, non è conveniente riversare una profusione di abbellimenti retorici. Infatti, la comprensione del dibattito è fondamentale per il suo fruttuoso progredire, perciò deve essere tratteggiata con semplicità e chiarezza.²⁰⁴Tasso potrebbe aver maturato tale concezione teorica grazie all'intercessione del *De Dialogo liber* di Sigonio, dove leggiamo il medesimo assunto:

«Hanc autem partem non tam sententiis distinctam, quam moribus interpunctam esse oportet. Nam et qui rogat et qui admonet et qui omnino alteri laborem ullum imponit videat caveatve necesse est, ne in eo modestiae atque humanitatis fines transeat, sed tempori et commoditati eius cui id mandat consulat [...]».²⁰⁵

Ad esclusione della disputa, nelle altre componenti dialogiche può essere riversata una maggior dovizia di accorgimenti stilistici, dal momento che l'obiettivo precipuo del dialogista è di agire nella scrittura per «por le cose inanzi a gli occhi».²⁰⁶Lo scrittore di dialoghi, essendo «quasi mezzo fra 'l poeta e 'l dialettico»²⁰⁷, deve far prevalere la propria indole poetica, usufruendo al massimo della mimesi, per dare l'impressione al lettore di essere un reale spettatore di quanto si sta dipanando sulla scena dialogica.²⁰⁸Al termine dell'opuscolo, Tasso ricapitola gli argomenti nevralgici della propria dissertazione:

«Abbiam dunque che 'l dialogo sia imitazione di ragionamento fatto in prosa per giovamento degli uomini civili e speculativi, per la qual cagione egli non ha bisogno di scena o di palco; e che due sian le specie; l'una, nel soggetto della quale sono i problemi che risguardano l'elezione e la fuga; l'altra speculativa, la qual prende per subietto quistione ch'appartiene alla verità ed alla scienza; e nell'una e nell'altra non imita solamente la disputa, ma il costume di coloro che disputano, con elocuzioni in alcune parti piene di ornamento, in altre di purità, come par che si convenga alla materia.»²⁰⁹

²⁰⁴ T. TASSO, *Dell'arte del Dialogo ...*, p.59; cfr. nota 77 p.59.

²⁰⁵ C. SIGONIO, *Del Dialogo ...*, cit., p.210.

²⁰⁶ T. TASSO, *Dell'arte del Dialogo ...*, cit., p.59.

²⁰⁷ Cfr. nota 202 p.61 di questo elaborato.

²⁰⁸ T. TASSO, *op. cit.*, cfr. nota 78 pp.59-60.

²⁰⁹ *Ibid.*, pp.61-62.

1.5 Il dialogo e la corte²¹⁰

Il Cinquecento trascina nella Penisola italiana una serie di conflitti e instabilità politiche dallo scorcio del Quattrocento; l'Italia, nei primissimi anni del nuovo secolo, si trova nella morsa conquistatrice di due potenti monarchie straniere, la Francia nel ducato di Milano e la Spagna nel regno di Napoli. Questi eventi storici sanciscono la crisi della libertà italiana e l'inizio di un lungo e inesorabile processo di decadenza, favorito non solo dall'avanzata delle milizie estere ma, soprattutto, dalla fragilità e inadeguatezza della linea politica degli stati italiani. Non mancano nemmeno le controversie interne al paese, il quale si rivela incapace di costituire un assetto unitario in grado di far fronte alla precaria situazione. Lo Stato Pontificio, infatti, guidato dal cardinale Giuliano della Rovere, divenuto papa con il nome di Giulio II (1503-1513), al fine di arrestare il crescente sviluppo della Repubblica di Venezia, escogita la formazione di un'alleanza antiveneziana, la cosiddetta Lega di Cambrai, a cui prendono parte Francia, Spagna e l'Impero asburgico. La Serenissima, tra il 1508 e il 1509, viene ripetutamente sconfitta dalla suddetta coalizione e compromessa nelle sue potenzialità espansionistiche. I decenni successivi si contraddistinguono per le violente guerre d'Italia, innescate

²¹⁰ Per approfondire la tematica del rapporto esistente tra la corte del primo trentennio del Cinquecento e la scrittura di dialoghi che si inseriscono in questo intervallo di tempo si faccia riferimento ai seguenti testi, principalmente: P. FLORIANI, *Il dialogo e la corte nel primo Cinquecento*, in OSSOLA C. (a cura di), *La corte e il "Cortegiano"*, Roma, Bulzoni editore, 1980, Vol.I, pp.83-96; dello stesso autore cfr., *I gentiluomini letterati. Studi sul dibattito culturale nel primo Cinquecento*, Napoli, Liguori Editore, 1981; L. MULAS, *La scrittura del dialogo*, in AA.VV., *Oralità e scrittura nel sistema letterario. Atti del Convegno Cagliari, 14-16 aprile 1980*, Roma, Bulzoni, 1982, pp.245-264; N. ORDINE, *Il dialogo cinquecentesco italiano tra diegesi e mimesi*, in "Studi e problemi di critica testuale", Vol. XXXVII, 1988, pp.155-179; F. PIGNATTI, *I «Dialoghi» di Torquato Tasso e la morfologia del dialogo cortigiano rinascimentale*, in "Studi Tassiani", n.36, 1988, pp.7-43; R. GIRARDI, *La società del dialogo. Retorica e ideologia nella letteratura conviviale del Cinquecento*, Bari, Adriatica Editrice, 1989; C. FORNO, *Il "libro animato": teoria e scrittura del dialogo nel Cinquecento*, Torino, Editrice Tirrenia Stampatori, 1992; V. VIANELLO, *Il «giardino» delle parole: itinerari di scrittura e modelli letterari nel dialogo cinquecentesco*, Roma, Jouvence, 1993; O. ZORZI-PUGLIESE, *Il discorso labirintico del dialogo rinascimentale*, Roma, Bulzoni, 1995; S. PRANDI, *Scritture al crocevia. Il dialogo letterario nei secc. XV e XVI*, Vercelli, Edizioni Mercurio, 1999. In particolare, sugli *Asolani* di Bembo, fondamentale l'Introduzione di Carlo Dionisotti presente in: P. BEMBO, *Prose della volgar lingua, Asolani, Rime*, DIONISOTTI C. (a cura di), Milano, Tea, 1989, pp.7-57; si veda la Nota Introduttiva di Mario Pozzi in *Trattatisti del Cinquecento*, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1996, Vol.I, pp.3-50; di seguito gli altri studi: L. FORTINI, *Itinerari di scrittura: Pietro Bembo e gli «Asolani»*, in "La Rassegna della Letteratura Italiana", n.88, 1984, pp.389-398; C. DE BELLIS, *Il giardino dei ragionamenti. Note sugli «Asolani» di Bembo*, in FRANCESCHETTI A. (a cura di), *Letteratura italiana e arti figurative*, Firenze, Olschki, Vol.II, 1988, pp.463-472; F. FINOTTI, *Retorica della diffrazione. Bembo, Aretino, Giulio Romano e Tasso: letteratura e scena cortigiana*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2004, pp.79-158. Per *Il libro del Cortegiano* si veda: C. OSSOLA (a cura di), *La corte e il "Cortegiano"*, Roma, Bulzoni editore, 1980, Vol.I.; B. CASTIGLIONE, *Il libro del Cortegiano, Introduzione di QUONDAM A., Note di LONGO N.*, Milano, Garzanti, 1981.

dalla lotta fra Francia e Spagna per accaparrarsi il territorio italiano e il dominio europeo; la penisola si trova così smembrata e sottoposta ad una duplice influenza, il Nord francese e il Sud spagnolo. Nel 1519 si annovera un fatto determinante per il periodo susseguente: viene nominato imperatore Carlo V, il quale oltre alla Spagna, acquisisce la Sardegna, la Sicilia, il regno di Napoli e i possedimenti nel Nuovo Continente. Il 1527 è, probabilmente, l'*annus horribilis* dell'intero secolo: il Sacco di Roma, attuato per vendetta di Carlo V per la costituzione della Lega di Cognac dall'orientamento anti-imperiale, è un evento che suscita enorme scalpore nella coscienza di molti intellettuali italiani e stranieri. L'anno successivo, il 1529, viene stipulata la pace di Cambrai e si inaugura in Italia il dominio asburgico.

La difficile situazione politica italiana, di cui abbiamo tentato di tracciare le linee fondamentali, non scoraggia affatto l'attività creativa di scrittori, poeti e studiosi; i quali si mostrano tenaci ideatori ed esportatori nelle corti europee di nuovi modelli artistici e sociali. Se da un lato, sul piano politico, la penisola appare fortemente in crisi e relegata ad una passiva marginalità, decentrata rispetto ai giochi di potere delle grandi potenze, su quello letterario-artistico si guadagna una indiscussa centralità.

I dialoghi composti nel primo trentennio del Cinquecento, per la maggior parte, trovano il proprio contesto sociale di riferimento nella vita di corte e nelle pratiche ad essa connesse. Non tralasciando la dolorosa condizione in cui versa l'Italia, gli autori dei dialoghi cortigiani interpretano i loro scritti come delle opere di "resistenza", di difesa di un luogo privilegiato²¹¹, la corte appunto, in cui la vita può ancora scorrere tranquillamente, nell'alternanza fra impegni ufficiali e lo svago. I due più illustri esempi di tale orientamento creativo sono gli *Asolani* di Pietro Bembo e il *Libro del Cortegiano* di Baldassar Castiglione. Queste due opere dialogiche sono accomunate da una forte accezione trattatistica, nel caso del Bembo volta ad esplicitare una sorta di precettistica amorosa, mentre per il Castiglione informante un complesso di norme comportamentali adeguate alla vita di corte. Sia gli *Asolani* che *Il Libro del Cortegiano* sono modulati secondo l'esempio autorevole, mutuato dall'aurea antichità, del *corpus* dialogico di Cicerone.

Bembo si accinge alla composizione degli *Asolani* tra il 1497 e il 1502; l'ultima revisione risale agli anni 1503-1504, per poi giungere alla stampa, nelle sapienti mani di Aldo Manuzio, nel marzo del 1505²¹². Come abbiamo già accennato, l'opera si presenta come un trattato declinato in forma dialogica inerente l'amore platonico. L'autore attinge dalla riscoperta filosofica dell'autore greco, in

²¹¹ P. FLORIANI, *I gentiluomini letterati. Studi sul dibattito culturale nel primo Cinquecento*, Napoli, Liguori Editore, 1981, p.29.

²¹² P. BEMBO, *Prose della volgar lingua, Asolani, Rime*, DIONISOTTI C. (a cura di), Milano, Tea, 1989, p.17.

ambito amoroso, perpetuata qualche anno prima da Marsilio Ficino a Firenze, al fine di traslarne i contenuti in un'opera sofisticatamente letteraria e dai connotati ideologici cortigiani. L'intenzione bembesca non è affatto quella di stilare una fenomenologia amorosa nelle vesti di filosofo, ma di ricodificare la lezione neoplatonica in chiave letteraria e, soprattutto, poetico-retorica alla luce dello stilnovismo e del magistero petrarchesco. L'opera può essere valutata come il momento fondativo del petrarchismo bembesco non solo perché i dialoghi sono talvolta intervallati da composizioni liriche, ma in quanto la tematica amorosa di ascendenza platonica viene declinata secondo il codice poetico petrarchesco. Bembo, alfiere del classicismo italiano, nel primo Cinquecento si spende notevolmente nel tentativo di attuare un programma di unificazione intellettuale, mediante la proposta di una cultura imperniata su un platonismo rivisitato, più retorico che filosofico, e riproducibile alla luce dell'impronta petrarchista. Il trattato degli *Asolani* si svolge nell'arco di tre giornate ed è ambientato ad Asolo; la cittadina veneta è un luogo molto particolare, in quanto è l'unica corte riconosciuta e ammessa sul territorio della Repubblica di Venezia.²¹³Asolo, infatti, è la sede della corte della nobildonna veneziana Caterina Cornaro, regina di Cipro; qui si riuniscono, in occasione dei festeggiamenti per il matrimonio di una dama della regnante, tre giovani e tre fanciulle per discorrere piacevolmente sull'amore. I sei personaggi che prendono parte al dialogo sono di elevata estrazione sociale, esponenti eminenti dell'aristocrazia veneziana e coetanei del Bembo.²¹⁴Lo scrittore non designa gli interlocutori con i loro nomi reali, ma utilizza degli pseudonimi; vedremo che questo è un aspetto che concorre a distanziare la tipologia del dialogo del primo trentennio del Cinquecento dai dialoghi speroniani, in cui i personaggi sono per la maggior parte indicati con i loro veri nomi. Gli *Asolani* si presentano in tre libri, ognuno dei quali contiene il racconto di una giornata di "conversazione". Infatti, i tre personaggi maschili sono chiamati a turno, nell'arco delle tre giornate, ad esporre la propria visione sull'amore, intervallata dai decorosi interventi degli altri componenti della compagnia. La triplice suddivisione dello scambio interlocutorio in tre giornate è uno fra gli elementi che denuncia apertamente il modello dialogico a cui Bembo si rifà nella composizione della sua opera: Cicerone.²¹⁵ Nel primo libro, quindi nella prima giornata, Perottino tratteggia la propria opinione sull'amore; questo sentimento è sempre accompagnato dalla sofferenza che dilania l'uomo fino a renderlo pazzo. Perottino è il depositario delle concezioni avversarie all'amore tipiche dell'orientamento umanistico; egli incarna l'amante infelice per eccellenza, tanto che la sua esposizione termina con un pianto inconsolabile.²¹⁶Nel secondo volume, nella seconda giornata, è la

²¹³ P. BEMBO, *Prose della volgar lingua* ..., cit., p.18.

²¹⁴ P. BEMBO, *op. cit.*, pp.18-19.

²¹⁵ S. PRANDI, *Scritture al crocevia. Il dialogo letterario nei secc. XV e XVI*, Vercelli, Edizioni Mercurio, 1999, pp.227-237.

²¹⁶ P. BEMBO, *Prose della volgar lingua* ..., cit., pp.19-20.

volta di Gismondo, la cui interpretazione dell'amore è antitetica rispetto a quella di Perottino: Gismondo difende il trasporto amoroso, è un convinto seguace dell'idea naturalistica dell'amore, il quale è un piacere da assaporare appieno. Il terzo libro, quindi il terzo di, vede l'aggregarsi alla scena conservativa della regina Caterina Cornaro, la quale ascolta, assieme al resto dei dialoganti, il punto di vista di Lavinello. Il giovane declina l'amore come desiderio, distinguendone due diverse specie: quella positiva, volta ad aspirare alla bellezza spirituale, avulsa da qualsiasi contaminazione sensuale sulla scia poetica petrarchesca, e la negativa, caratterizzata dal grezzo soddisfacimento degli appetiti carnali. Per dimostrare la validità delle proprie argomentazioni, Lavinello racconta l'incontro, avvenuto proprio quel giorno, con un anziano romito di cui riporta fedelmente l'apologia dell'amore indirizzato esclusivamente alla bellezza celeste, quindi a Dio.²¹⁷

A questo punto si evince l'intento di superare la pacata contrapposizione fra due differenti interpretazioni dell'amore, emergenti nei primi due libri, con la proposta risolutiva e uniformante del terzo libro: un sentimento tutto contemplativo e intellettuale rivolto prima verso la donna, poi finalmente verso Dio, infine verso la natura e l'arte.²¹⁸Gli *Asolani* sono un'opera trattatistica che influenzerà poderosamente i testi dei primi decenni del Rinascimento. Si contraddistingue per l'esposizione di tematiche di ascendenza platonica, tradizionalmente condotta in latino ma affrontata in lingua volgare; per l'adesione al modello dialogico ciceroniano, in particolare quello delle *Tuscolanae disputationes*, da cui riprende non solamente il titolo, ma *in primis*, ciò che più interessa qui, l'adozione di una tipologia di dissertazione di ampio respiro, estranea a veri e propri procedimenti dialettici e alla ricerca della verità.²¹⁹I caratteri che vengono mutuati dalla dialogistica dell'Arpinate sono: l'utilizzo di una cornice introduttiva che fornisce delle precisazioni relative alle coordinate spazio-temporali, ai personaggi e all'occasione da cui scaturisce la situazione interlocutoria; il dipanarsi del dialogo secondo la modalità narrativo-diegetica, in cui l'autore ha le redini del discorso e impone la propria visione su quella dei personaggi; l'articolazione del dialogo in diverse giornate, al cui cambiamento temporale corrisponde quello delle argomentazioni su cui incentrare la discussione; l'*otium* come prerogativa indispensabile e strutturale dell'innesto dialogico tra personaggi eminenti, accomunati dalla medesima elevata estrazione sociale e dalle stesse prospettive ideologiche modellate sul *decor*, ideali da condividere nel rispetto di una patinata *urbanitas*, in cui lo scontro dialettico deve essere assolutamente evitato, al fine di non intaccare la compatta *sodalitas*. La conversazione cortigiana degli *Asolani*, altro nodo nevralgico verso cui l'opera speroniana si collocherà agli antipodi, è condotta in uno spazio precisamente identificato e strutturato all'insegna

²¹⁷ P. BEMBO, *op. cit.*, p.20.

²¹⁸ *Ibid.*

²¹⁹ *Ibid.*, p.21.

della piacevolezza, un vero e proprio *locus amoenus*, il giardino incantevole della corte della regina di Cipro.²²⁰

Come abbiamo delineato all'inizio di questo paragrafo, nei primi decenni del XVI secolo l'Italia si avvia in campo politico ad un'inesorabile decadenza, ma sul piano culturale è a tutti gli effetti protagonista indiscussa. La penisola è promotrice di una grande fioritura culturale irraggiata dalla compagine itinerante degli intellettuali, i quali ospitati nelle varie corti italiane ed europee si confrontano nei loro cenacoli. L'intellettuale che si trova ad essere ospitato nella dimora del signore deve sdoppiare la propria attività fra l'impegno ufficiale diplomatico e quello, meno gravoso, come letterato. Emblematica di suddetto contesto è la figura e l'opera di Baldassar Castiglione; il quale, attraverso la sua opera, *Il Libro del cortegiano*, si pone l'obiettivo di regolamentare il comportamento dell'uomo di corte e di stilare un modello, pressoché ideale, al quale conformare la propria condotta e i propri costumi. Lo stesso Castiglione non è estraneo all'esperienza cortigiana; infatti i motivi ispiratori della sua opera scaturiscono dalla sua permanenza, a partire dal 1504, a Urbino al servizio dei duchi Guidubaldo I Della Rovere e di Francesco Maria I della Rovere. Il *Cortegiano* viene pubblicato, per la prima volta, a Venezia nel 1528; ma la stampa del '28 è il punto di approdo di un laborioso e tormentato lavoro di modifica e correzione del testo che ha impegnato duramente il Castiglione, almeno a partire dal 1513.²²¹ L'opera definitiva si presenta nella forma del trattato dialogico in quattro libri e si configura come il resoconto di conversazioni tenute alla corte di Urbino da un gruppo, fortemente omogeneo, di gentiluomini e nobildonne.²²² Nel primo libro gli interlocutori accettano la proposta di Federico Fregoso di «formare con parole un perfetto cortegiano»²²³, ovvero di informare, attraverso l'espedito della piacevole conversazione, il modello dell'ineccepibile uomo di corte; il *princeps sermonis*, cui spetta il compito di assolvere tale compito, è Ludovico di Canossa. Egli individua come prerogative irrinunciabili del «perfetto cortegiano» la nobiltà di sangue, la bellezza, l'ingegno, l'abilità nell'uso delle armi; inoltre deve essere colto con un'educazione precipuamente letteraria e artistica. Nel primo libro emerge un concetto portante che il cortigiano deve seguire costantemente e che qualifica l'intera opera: si definisce cosa sia la «sprezzatura», ovvero l'abilità di celare lo sforzo che inevitabilmente connota la pratica di comportamento a corte. Il cortigiano deve ostentare, in ogni occasione, naturalezza e disinvoltura, nonostante il fatto che la

²²⁰ S. PRANDI, *Scritture al crocevia ...*, cit., p.231.

²²¹ B. CASTIGLIONE, *Il libro del Cortegiano*, Introduzione di QUONDAM A., Note di LONGO N., Milano, Garzanti, 1981, pp. VIII-X. Per le diverse fasi di elaborazione del *Cortegiano* si veda: G. GHINASSI, *Fasi dell'elaborazione del "Cortegiano"*, in "Studi di filologia italiana", XXV, 1967, pp.156-196; inoltre, dello stesso autore: L'ultimo revisore del "Cortegiano", in "Studi di filologia italiana", XXI, 1963, pp.217-264.

²²² B. CASTIGLIONE, *Il libro del Cortegiano ...*, p. XI.

²²³ B. CASTIGLIONE, *op. cit.*, p.35.

sua condotta sia frutto di faticoso studio ed esercizio. La «sprezzatura» è antitetica all'«affettazione», la quale è esibizione invece di un atteggiamento eccessivamente sofisticato e rivelatrice della vera natura degli individui, imperniata sulla fatica di omologarsi al complesso codice comportamentale della corte.²²⁴ Nel secondo libro affronta il tema delle norme di condotta da adottare nelle situazioni tipicamente afferenti alla corte: in guerra, nelle cariche pubbliche, nei tornei e nelle danze. Queste attività si devono svolgere nel rispetto dei principi di moderazione e di equilibrio, evitando di dare adito a sconvenevoli battute di spirito. Infatti, a questo proposito, chiude questa sezione l'intervento del cardinale Bibbiena sull'uso delle facezie, un vero e proprio prontuario di aneddoti gustosi che avrà molto successo. La tematica del terzo libro è introdotta da Giuliano de' Medici, il quale si propone di tracciare il profilo dell'ideale donna di corte, quindi un'immagine speculare a quella del «perfetto cortegiano»; allo stesso modo la donna deve essere nobile, colta, in grado di muoversi con grazia, spiritosa ma piena di virtù. Nel quarto libro Ottaviano Fregoso affronta l'ardua questione del rapporto fra il cortigiano e il suo signore; un ritratto piuttosto idealistico in cui l'attività dell'uomo di corte deve profilarsi come quella di un saggio e competente consigliere, in un clima di mutua collaborazione. L'ultimo interlocutore a prendere la parola è Pietro Bembo, il quale conduce una perorazione sull'amore platonico, l'unico in grado di sollevare l'uomo alla contemplazione della bellezza angelica e divina.²²⁵

Il modello dialogico del *Libro del Cortegiano* è simile a quello degli *Asolani* di Pietro Bembo: in ogni giornata un interlocutore principale, il *princeps sermonis*, si assume il compito di delineare il tema fondamentale; gli altri interlocutori non si pongono assolutamente in atteggiamento disputativo, ma, anzi, sono posizionati in cerchio, a rimarcare la loro sostanziale parità sociale e ideologica, stipulando una sorta di patto di non-belligeranza.²²⁶ Si tratta di un dialogo che per la sua modalità compositiva attinge al modello ciceroniano della tecnica diegetica, in quanto oltre alla trascrizione delle battute dei parlanti, troviamo la presenza di inserti narrativi ed esplicativi da parte dell'autore. È una modalità che risulta molto frequentata nell'Umanesimo tardo e nel primo trentennio del Cinquecento, ma poi progressivamente abbandonata a favore di quella mimetica. Il *Cortegiano* è una sorta di «manifesto antropologico»,²²⁷ una grammatica dei comportamenti sociali cui attenersi nel contesto cortigiano, un prontuario, se vogliamo a tratti idealizzante. Attraverso quest'opera la società di corte si riconosce, riflette sé stessa in un contesto che sublima la sua connotazione sociale e le sue prerogative in un'atmosfera letteraria rassicurante.

²²⁴ Ibid., p. XI.

²²⁵ Ibid., pp. XI-XXVI.

²²⁶ Ibid., pp. XXIX-XXXII.

²²⁷ Ibid., p. XXXVIII.

CAPITOLO II: I *Dialogi* di Sperone Speroni

2.1 Sperone Speroni: la vita, il pensiero e le opere¹

Sperone Speroni è da annoverare fra le personalità intellettualmente più originali e versatili che abbiano preso parte attivamente allo scenario culturale del Cinquecento. La sua spiccata intelligenza artistica lo ha indirizzato alla concezione di opere estremamente innovative nel panorama culturale del secolo. Il suo più grande merito è stato non certo quello di aver partorito opere dall'elevato livello letterario o dalla raffinata poeticità, ma di aver contribuito a innescare piccoli ma concreti segnali di rottura rispetto a compassate teorie e forme letterarie. Proprio gli elementi sovversivi ed

¹ I Dialoghi di Sperone Speroni, oggetto della presente dissertazione, sono leggibili nelle *Opere di M. Sperone Speroni degli Alvarotti, tratte da' mss. originali*, Domenico Occhi, Venezia, 1740 [in ristampa anastatica presso Vecchiarelli, Manziana, 1989; siglata S] e nella silloge curata da Mario Pozzi nei *Trattatisti del Cinquecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1978, Vol.I. Per quanto riguarda le notizie biografiche sulla vita di Sperone Speroni rinvio all'insostituibile *Nota Introduttiva* di Mario Pozzi presente in *Trattatisti del Cinquecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1978, Vol.I, pp.471-504, che qui si seguirà da vicino. Per altri studi inerenti la vita e le opere dell'autore si veda *in primis* il volume miscelaneo interamente dedicato allo Speroni: *Sperone Speroni*, "Filologia veneta. Lingua letteratura e tradizione", Padova, Editoriale Programma, 1989, f. 2, pp. 1-355. In seguito si rimanda a: A. FANO, *Sperone Speroni (1500-1588): saggio sulla vita e sulle opere*, Padova, Fratelli Drucker (Gallina), 1909, Vol.I; R. CESSI, *Per la biografia di Sperone Speroni*, in "Athenaeum", Vol.I, a.III, gennaio 1915, pp.1-11; A. ZAMBETTI, *Della vita e delle opere di Sperone Speroni*, Lecco, Arti Grafiche Lecchesi, 1920; F. CAMMAROSANO, *La vita e le opere di Sperone Speroni*, Empoli, Tipografia R. Noccioli, 1920; R. SCRIVANO, *Cultura e letteratura in Sperone Speroni*, in "La Rassegna della Letteratura italiana", s. VIII, LXIII, 1959, pp.38-51; E. GARIN, *Medioevo e Rinascimento*, Bari, Editori Laterza, 1960, pp.133-140; M. MARTI, *Sperone Speroni retore e prosatore*, in *Dal certo al vero*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1962, pp.251-272; F. BRUNI, *Sperone Speroni e l'Accademia degli Infiammati*, in "Filologia e Letteratura", a.XIII, n.49, 1967, Vol.I, pp. 24-71; E. BONORA, *Dallo Speroni al Gelli*, in *Retorica e invenzione*, Milano, Rizzoli, 1970, pp. 35-43; V. VIANELLO, *Res e verba nel «Dialogo della Retorica» di Sperone Speroni*, in "Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti", Vol.CXXXVIII, 1979/1980, pp.231-253; Id., *Il letterato, l'Accademia, il libro. Contributi sulla cultura veneta del Cinquecento*, Padova, Editrice Antenore, 1988; Id., *Sperone Speroni: opere, stile e tradizione. Un ventennio di studi (1968-1988)*, in "Quaderni Veneti", n.9, 1989, pp.203-222; Id., *Il «giardino» delle parole: itinerari di scrittura e modelli letterari nel dialogo cinquecentesco*, Roma, Jouvence, 1993; Id., *Sperone Speroni. «Dialoghi»*, in GUARAGNELLA P. e DE TOMA S. (a cura di), *L'incipit e la tradizione letteraria italiana. Dal Trecento al Cinquecento*, Lecce, Pensa Multimedia, 2011, pp.285-290; P. FLORIANI, *Sperone Speroni, letterato "nuovo"*, in *I gentiluomini letterati. Studi sul dibattito culturale nel primo Cinquecento*, Napoli, Liguori Editore, 1981, pp. 112-129; S. SPERONI, *Canace e Scritti in sua difesa*; GIRALDI CINZIO G., *Scritti contro la Canace, Giudizio ed Epistola latina*, C. ROAF (a cura di), Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1982. M.R. LOI, M. POZZI, *Le lettere familiari di Sperone Speroni*, in "Giornale Storico della Letteratura Italiana", Vol. CLXIII, 1986, pp. 383-413; C. VASOLI, *Sperone Speroni e la nascita della coscienza nazionale come coscienza linguistica*, in BRANCA V., GRACIOTTI S. (a cura di), *Cultura e nazione in Italia e Polonia dal Rinascimento all'Illuminismo*, Firenze, L.S. Olschki Editore, 1986, pp.161-180; Id., *Sperone Speroni: la retorica e le «Repubbliche cittadinesche»*, in *Civitas mundi: studi sulla cultura del Cinquecento*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1996, pp.279-295; Id., *Sperone Speroni: la filosofia e la lingua. L'"ombra" del Pomponazzi e un programma di "volgarizzamento" del sapere*, in CALZONA A. et al. (a cura di), *Il volgare come lingua di cultura dal Trecento al Cinquecento. Atti del Convegno internazionale (Mantova, 18-20 ottobre 2001)*, Firenze, Olschki, 2003, pp.339-360; E. HIMMEL, *Sulla prosa dello Speroni*, in "Lingua e Stile", n.2, Vol.XXII, giugno 1987, pp.221-245; M. MILANI, *L'ultimo testamento di Sperone Speroni*, in "Filologia veneta", n.2, Editoriale Programma, 1989; A. DANIELE, *Sperone Speroni a quattrocento anni dalla morte*, in "Padova e il suo territorio", a.V, n. 23, febbraio 1990, pp.25-27; R. GIRARDI, *Ercole e il granchio: figure della 'sostitica' speroniana*, in "Giornale Storico della Letteratura Italiana, Vol. CLXVII, 1990, pp.396-411; O. ZORZI-PUGLIESE, *Il discorso labirintico del dialogo rinascimentale*, Roma, Bulzoni, 1995; Ead., *Il concetto ludico di dialogo: problema testuale nell'«Apologia dei Dialoghi» di Sperone Speroni*, in "Il Veltro: Rassegna di vita italiana", n.40, 1996, pp.340-344; P. DE CAPITANI, *De l'art de persuader à l'art de bien juger et bien dire. La rhétorique chez Sperone Speroni*, in "Cahiers d'études italiennes", n.2, 2004, pp.131-159; J.L. FOURNEL, *Les dialogues de Sperone Speroni: libertès de la parole et réglés de l'écriture, premessa di POZZI M.*, Milano, Ledizioni, 2014 [rist. anast. BORSA P. (a cura di) Marburg, Hitzeroth,1990]; T. KATINIS, *Sperone Speroni and the debate over sophistry in the Italian Renaissance*, Leiden-Boston, Brill, 2018.

eterodossi rintracciabili nei suoi scritti sono stati ripresi successivamente da altri letterati al fine di svilupparli compiutamente in una forma organica.

La città di Padova lo vede nascere il 12 aprile del 1500 da Bernardino Speroni, il quale esercitava la professione di medico e docente nello Studio padovano e da Lucia Contarini. Con la città natale lo Speroni avrà per tutto il corso della sua vita un rapporto piuttosto conflittuale, in un'alternanza di fughe e ritorni; ma è stato sempre fortemente impegnato nel governo cittadino col ricoprire cariche minori e, soprattutto, illustre animatore della scena culturale padovana, di cui parleremo a breve. Raggiunta la maggiore età, lo Speroni si laurea *in artibus* e diviene membro del Sacro Collegio degli Artisti e dei Medici. Nel 1520 ottiene l'incarico di lettore di Logica presso lo Studio padovano e dato il successo di questa prima esperienza nelle vesti di docente, tre anni dopo la Signoria di Venezia gli offre, come leggiamo nell'*Apologia dei Dialogi*, «una lettura straordinaria in medicina over filosofia, qual più li piacerà di exercitar cum salario de cento fiorini a l'anno».²

Invece di continuare sulla strada che lo vede già promettente docente universitario, lo Speroni rifiuta l'incarico prestigioso offerto dalla Serenissima e parte alla volta di Bologna, per appagare la sua curiosità di seguire le lezioni del filosofo mantovano Pietro Pomponazzi, detto il Peretto. Proprio grazie alla stretta frequentazione con quest'ultimo, lo Speroni ampliarà il proprio orizzonte culturale affrontando lo studio della filosofia aristotelico-averroistica. La figura e le teorie del Pomponazzi influenzano in modo incontrovertibile il sostrato culturale speroniano, ne costituiscono l'impalcatura, sulla quale il Padovano apporterà nuovi assetti e contributi. Infatti, le idee del Peretto, apprese durante il soggiorno bolognese, emergeranno in tutta la produzione intellettuale dello Speroni anche se rielaborate e reinventate attraverso il suo personale pensiero. Ci riferiamo, in questa sede in forma preliminare, in particolare a due lavori che risentono dell'ingerenza perettiana ovvero il *Dialogo delle Lingue* e il *Dialogo della Rettorica*,³ risalenti agli anni Trenta e Quaranta del Cinquecento⁴. Nel primo dialogo, scritto dallo Speroni tra il 1530 e il 1535, ambientato a Bologna, il Peretto è uno degli interlocutori principali e si presenta fortemente critico nei confronti dello studio delle lingue classiche, poiché non le reputa propedeutiche all'apprendimento della filosofia, anzi le addita come le responsabili del suo declino. Infatti, nel pensiero del Pomponazzi è possibile distinguere una netta

² M. POZZI, *Nota Introduttiva in Trattatisti del Cinquecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1978, Vol.I, p.472.

³ Ci limitiamo qui a brevi e agili accenni ai due dialoghi che saranno affrontati in maniera approfondita nei prossimi paragrafi, in cui provvederemo a stilare la bibliografia completa.

⁴ La datazione dei dialoghi speroniani è estremamente incerta; gli unici dialoghi che siamo in grado di inserire un arco temporale piuttosto preciso sono: il *Dialogo della cura familiare* (1534), il *Dialogo dell'Usura* (1537), il *Dialogo della vita attiva e contemplativa* (1540) e il *Dialogo della Istoria* (1587). Per quanto riguarda il *Dialogo d'Amore* si è ipotizzata una collocazione antecedente il 1528; cfr., M. POZZI, *Nota Introduttiva ...*, cit., pp.471-504.

frattura fra la conoscenza linguistica e la sapienza filosofica; lui stesso fieramente rivendica di ignorare totalmente il greco e saper destreggiarsi a malapena con il latino. Nonostante tali lacune, il Mantovano è l'alfiere dell'aristotelismo padovano, grande esperto di Platone, di Avicenna e di Averroè; il suo totale disinteresse per le competenze linguistiche è dimostrato dal fatto che nei colloqui privati, oppure con coloro che frequentano le sue lezioni «avea in costume di favellare volgar lombardo alla maniera della sua patria senza curarsi della grammatica».⁵ Come conseguenza delle perplessità del filosofo riguardo l'apprendimento del greco e del latino, egli insiste nel ritenere le lingue tutte sullo stesso piano e intercambiabili, dal momento che la massima priorità dell'autore di scritti non deve essere il modo in cui si presentano i concetti, ma le idee stesse. Nella prospettiva di Pomponazzi viene azzerato il prestigio delle lingue classiche, in quanto tutte le lingue sono potenzialmente dotate delle medesime facoltà espressive e sono dei meri strumenti per l'esplicitazione della sapienza. Lo Speroni mutua dal maestro mantovano la ferma volontà di scardinare alcuni principi propri dell'Umanesimo; su questa via, egli non assegna più alle *humanae litterae* una posizione predominante nella gerarchia del sapere, riconoscendo, invece, alla speculazione intellettuale un ruolo di prestigio. Pur conferendo alla facoltà poetica una certa dignità, inserendola nel campo delle arti razionali, essa è considerata di grado inferiore alla scienza filosofica. La poesia e la filosofia incarnano due differenti tipologie di conoscenza e si sviluppano secondo altrettante diverse metodologie; per questo è necessario distinguerle in maniera netta. Secondo questo orientamento, profondamente caldeggiato dalle influenze teoriche pomponazziane, l'unità dell'enciclopedia umanistica viene sgretolata.⁶ La retorica è concepita come la più acerrima nemica della filosofia, in quanto la contamina con abbellimenti stilistici superflui che ne offuscano il principale obiettivo, ovvero la ricerca della verità. Nella parte iniziale del trattatello *Del modo di studiare*, lo Speroni elogia il Peretto per aver ritenuto che «niuna cosa [...] esserci data dalla natura a gloria e utilità de' mortali, più propria all'umanità, che sia il congiunger insieme l'eloquenza e la sapienza»⁷. Non dobbiamo pensare che queste parole esprimano un allineamento perettiano con l'assunto precipuo dell'Umanesimo riguardante l'inossidabile sodalizio tra *res* e *verba*, tra sapienza ed eloquenza. La sapienza, ora, viene vista come requisito indispensabile e capitale, propedeutico per l'esistenza della retorica:

«perocchè le parole sono quasi segni e figure dell'intelletto, il quale è similmente come uno specchio alle cose mortali in riferirci i lor volti, così come indarno si tenterebbe da noi intender ciò che non è,

⁵ S. SPERONI, *Dialogo delle Lingue*, in *Trattatisti del Cinquecento ...*, cit., p.607.

⁶ M. POZZI, *Nota Introduttiva ...*, pp.490-491.

⁷ M. POZZI, *op. cit.*, p.491.

così qualunque volta greco o latino parlemo senza veruna sentenza, altro in effetto non sono così fatti ragionamenti che pure pazzie. *Con ciò sia cosa che quante sono o fur mai belle e ornate parole d'ogni linguaggio, non sono bastanti a farci diversi dagli altri animali; molti de' quali sono atti formarle in maniera che la lor lingua par sonar piuttosto non so che umano e bestiale. Per la qual cosa assai chiaro ci dovrebbe apparere l'error di coloro, i quali, abbandonata la cognizion delle cose, vanno perdendo lor vita dietro alle lingue, imparando non per quali ragioni si mostri la verità ma con che dizione alcuna cosa greco o latino scrittore significasse al suo tempo*»⁸.

Come possiamo evincere dal frammento succitato, l'orizzonte umanistico in cui la facoltà del linguaggio è ciò che propriamente pertiene all'uomo e lo distingue ed eleva rispetto al resto degli animali viene fortemente messo in crisi e privato della sua primitiva importanza. Allo stesso tempo "la bella veste" dei concetti viene declassata come superflua e inficiante la validità delle idee stesse. Lo Speroni arriva addirittura ad estremizzare gli assunti pomponazziani in un trattatello, davvero esiguo, dal titolo *Del parlar dell'uomo*⁹, dove asserisce che il linguaggio è sintomo dell'imperfezione umana, è ciò che impedisce all'uomo di acquisire l'eccellente condizione degli angeli, i quali comunicano solamente attraverso la pura intelligenza. Ma tra lo Speroni e il suo maestro esiste una enorme discrepanza: il Peretto, in quanto filosofo, elabora dei principi teorici inerenti il linguaggio e le lingue adoperabili esclusivamente nel campo della scienza, senza nessuna preoccupazione o velleità letteraria. Il Padovano, invece, si muove in un territorio più artistico-letterario che filosofico; infatti, fa tesoro dei frutti delle lezioni del maestro e cerca di declinarli nella nuova situazione culturale, sorta dal dilagare del classicismo volgare. Lo Speroni si pone in un atteggiamento fortemente polemico rispetto agli esponenti del tardo Umanesimo italiano, impegnati nello studio minuzioso e pedissequo, ma improduttivo, delle lingue classiche e in un'attenzione eccessiva verso la forma e lo stile. Leggiamo il suo pensiero critico nei riguardi dei "ciceroniani" in questo frammento del Dialogo secondo *Sopra Virgilio*, dove un interlocutore sostiene che:

«la scienza di sua natura è un certo abito spirituale, il qual, da poi che l'altrui mente se ne è vestita, spiegar si puote e mostrarsi fuori in diverse lingue, quasi suoi panni di seta o d'altro, più e men fini,

⁸ Ibid. Il passo citato appartiene al *Discorso primo Del modo di studiare*, leggibile nel Volume II delle *Opere di M. Sperone Speroni degli Alvarotti, tratte da' mss. originali*, Domenico Occhi, Venezia, 1740 [in ristampa anastatica presso Vecchiarelli, Manziana, 1989: siglata S], pp. 486-502; la citazione si trova alle pp. 487-488. Il corsivo è mio.

⁹ Cfr., S. SPERONI, *Del parlar dell'uomo*, in *Opere di M. Sperone Speroni degli Alvarotti, tratte da' mss. originali*, Domenico Occhi, Venezia, 1740, Vol. V, pp.398-399. Il quinto tomo delle *Opere speroniane* contiene numerosi trattelli degli argomenti più disparati.

secondo il fine di chi la insegna o impara. Che se egli studia pur per sapere, come far suole il contemplativo, basta il parlarne con le parole della sua patria, qual che ella sia, come a chi ha freddo per iscaldarlo giova ogni pelle, sol che dal verno il difenda. Ma chi la imprende non per sapere ma per parere di sapere, onde poi gloria gliene succeda o con disdegno di farne un fondaco in qualche Studio, e quivi venderla per anno o mese, e ciò facendo vuol parlar greco o latino, noi lo scusiamo e volentieri lo lodaressimo se la ragione il ci consentisse. Forse lo sforza *duris urgens in rebus egestas* e l'uso forse nel persuade, usando il mondo di chiamar dotto non chi conosce perfettamente delle cagioni delle cose alte e meravigliose, ma chi ne parla greco o latino senza saperle, se non per leggerne solamente; al qual costume noi consigliamo che dietro tenga con ogni studio chiunque al vulgo care vuol vender le sue derrate»¹⁰.

Una caratteristica degli scritti speroniani, presente anche nel brano appena citato, è la vivida immediatezza delle immagini utilizzate per esemplificare i concetti più ardui; si tratta di una peculiarità che non mancheremo di sottolineare anche nell'analisi accurata dei dialoghi che verrà proposta più avanti. Lo Speroni si inserisce pienamente nella compagine dei letterati oppositori dei rigidi precetti del classicismo volgare e ne diventa uno dei massimi esponenti; il padovano si propone di diventare a tutti gli effetti il “campione della nuova letteratura volgare”¹¹, la quale sta iniziando a delinearsi nel suo prorompente utilizzo del volgare. Il primato a cui ambisce l'intellettuale patavino è perseguito con ammirabile tenacia e lo rammenta persino nella propria iscrizione funebre, elaborata da lui stesso, dopo un accurato lavoro di perfezionamento:

«A messere Sperone Speroni delli Alvarotti, filosofo e cavalier padovano, il quale amando con ogni cura che dopo sé del suo nome fosse memoria che almen nelli animi dei vicini, se non più oltre, cortesemente per alcun tempo si conservasse, in vulgar nostro idioma con vario stile fino allo estremo parlò e scrisse non vulgarmente sue proprie cose, e era letto e udito. Vivette 88 anni, mesi 1, giorni 13 [...]».¹²

¹⁰ S. SPERONI, *Dialogo secondo Sopra Virgilio*, in *Opere di M. Sperone Speroni degli Alvarotti ...*, cit., Vol. II, pp.189-209.

¹¹ M. POZZI, *Nota Introduttiva ...*, cit., p.493.

¹² M. POZZI, *op. cit.*, p.502; l'iscrizione sepolcrale si trova incisa in una lastra di marmo nero sottostante il busto dello Speroni. La figlia Giulia fece erigere nel Duomo di Padova il monumento funebre, il cui lavoro venne iniziato da Francesco Segala e compiuto da Gerolamo Paliari di Udine.

Un altro intervento in cui il Padovano espone la propria volontà di adoperare il volgare come lingua propriamente di cultura, estendibile a qualunque campo del sapere senza nessun tipo di pregiudizio formale o stilistico, è contenuto nel Discorso secondo *Del modo di studiare*:

«Io veramente qualunque volta parlo o scrivo volgare d'alcuna cosa alquanto dal vulgo lontana, benché io conosca assai bene il mio debole ingegno esser poco atto esaltarla, nulladimeno parmi pur in non so che modo di vendicar la repubblica litterale dell'esser stata oppressa sì lungamente da alcuni pochi potenti; li quali, ricchi solamente di parole greche e latine, per forza s'hanno usurpato il dominio delle scienze».¹³

Concetti simili vengono ribaditi nella dedica a Daniele Barbaro del *Dialogo della vita attiva e contemplativa*, a riprova del fatto che lo Speroni è fermamente convinto delle potenzialità artistiche della lingua volgare, a dispetto dei suoi detrattori, arroccati nella difesa di una lingua sorvegliatissima ed elitaria, imperniata su dettami classicistici:

«questa lingua materna, con la quale a' nostri tempi non altrimenti parla il popolo italiano che già parlasse con la latina, è per sé stessa non men disposta a ritrarre le cose gravi e gentili che le vili e le plebee [...]. Questo ogni giorno proviamo ne' volgari componimenti di molti nobili ingegni, specialmente ne' vostri, i quali oggimai vanno di pari con quei latini che tutto 'l mondo suol riverire e lodare. [...] A dover scrivere latinamente non mi consigli chi mi vuol bene, che anzi voglio parlare come uom parla oggidì a beneficio della mia patria senza titolo di grande uomo, che, non giovando ad alcuno, con fama di essere buono ciceroniano miniar le mie carte co' colori e con la eleganzia delle parole latine; le quai parole molto più volentieri e con maggior frutto legge il mondo in Virgilio, Ovidio, Cicerone, Quintiliano e altri antichi Romani, che ne' moderni non fanno a' quali cotali accenti son peregrini»¹⁴.

Attraverso questi assunti teorici lo Speroni cerca di trovare una via intermedia tra le prospettive antitetiche di quelli che sono i suoi due maestri in campi differenti, il Pomponazzi in quello filosofico e il Bembo nel letterario. Oltrepassa l'indifferenza fra le lingue propugnata dal filosofo mantovano e promuove l'adozione a tutto tondo del volgare, contrariamente ai precetti del letterato veneziano

¹³ S. SPERONI, Discorso secondo *Del modo di studiare*, in *Opere di M. Sperone Speroni degli Alvarotti ...*, cit., Vol. II, pp.504-505.

¹⁴ S. SPERONI, *Dialogo della vita attiva e contemplativa*, in *Opere ...*, cit., Vol. II, p.4.

contenuti nelle *Prose della volgar lingua*. Come abbiamo già avuto modo di osservare, gli interessi intellettuali del Padovano si spingono oltre il ristretto ambito filosofico; infatti mira ad essere soprattutto “un oratore”¹⁵. Tale ambivalenza insita nell’anima intellettuale di Speroni viene ripensata dallo stesso scrittore, ormai anziano, nell’epistola in versi *Au Seigneur Pierre de Ronsard*, dove afferma che il frutto dell’insegnamento del Peretto è stato il «sapere delle cose il perché»¹⁶ e del Bembo il modo con cui esprimerle. Il Bembo si configura come un autorevole modello teorico e pratico per lo Speroni; allo stesso tempo, quest’ultimo avverte come compassate e inservibili alcune prescrizioni artistiche dell’erudito veneziano nel nuovo contesto letterario venutosi a creare dopo il trentennio del Cinquecento, in cui si assiste alla drastica messa in crisi del primato dell’eccellenza formale delle opere. In particolare, il Padovano si scaglia contro il Bembo sul concetto di imitazione dei grandi modelli letterari dell’antichità e del Trecento, trovandosi così pienamente in una posizione di rottura con il passato umanista. Lo Speroni rigetta il principio di imitazione della lingua e dello stile di un autore prestigioso, poiché non si può adottare in toto la sua poetica formale, in quanto non è ugualmente efficace se trasposta in un altro contesto sia letterario che storico; il procedimento nell’ottica speroniana si configura come assolutamente inutile. Secondo la visione del Padovano, gli esempi eccellenti devono essere interpretati come una sollecitazione all’impegno letterario, un incentivo che sproni a tendere verso la perfezione di cui sono espressione ma che è, nel concreto, impossibile a ripetersi tale e quale. Dimostra tutta l’avversione dello Speroni verso il principio di imitazione quanto leggiamo nel trattatello *Dell’arte oratoria*:

«Quando Ciceron dice che si debbia elegger un grande, al quale si facciamo simili nel dire, mi pare che sia grande errore; peroché principalmente le parole deono esser simili alli concetti dell’animo, delli quali elle sono significatrici, e questo per sé convenir *verbis et orationi*. Adunque se volemo che la nostra orazione sia simile e imiti la orazione di un altro, bisogna che ‘l nostro intelletto prima si faccia simile all’intelletto di quello, e le cose ovver concetti miei alli concetti di quello. E questo non si può fare [...]. Adunque la principal cura è delli concetti, non della orazione [...]. Chi adunque si propone a volere imitare e non far da sé, costui parla senza concetti dell’animo suo o contra quelli, e lassa quello che per sé *respicit* la orazione per accostarsi all’imitato, al quale per accidente dee aver rispetto la orazione. *E certo che chi imita solo come il Bembo, costui non ha arte né intelligenza*. Non ha arte del dire, ma scrive ad imitazione d’alcuno [...]; e non ha la intelligenza quanto alle cose,

¹⁵ M. POZZI, *Nota Introduttiva ...*, cit., p.494.

¹⁶ S. SPERONI, *Au Seigneur Pierre de Ronsard*, in *Opere ...*, cit., Vol. IV, pp.356-365.

perché, se così fosse, egli accomoderebbe le parole sue alli suoi concetti, non alli altrui [...]. Adunque la invenzione è la principal cosa, la qual chi fa bene, parla bene»¹⁷.

Da quest'ultimo estratto comprendiamo chiaramente che lo scrittore conferisce maggiore priorità all'invenzione rispetto che all'imitazione, la quale, a suo parere, appartiene ai bambini, alle scimmie e alle cornacchie¹⁸. Viene rivendicato lo statuto di indipendenza del letterato nei confronti della tradizione, la quale non deve minare la sua potenzialità creativa ed espressiva; l'autore deve perseguire il piacere dell'invenzione, il sommovimento di autorità ritenute "intoccabili" e lo scardinare la rigidità di norme universalmente riconosciute, ma aride e infruttuose, nel nome del diletto e dell'audace esperire. Ritornando ai fatti prettamente biografici dello Speroni, ma ugualmente importanti per delineare il suo pensiero artistico, dobbiamo ricordare che l'anno 1528 è da interpretarsi come una cesura nel suo percorso di vita e intellettuale. Egli abbandona la carriera universitaria per dedicarsi alla gestione delle questioni familiari in seguito alla morte del padre Bernardino. La sua notevole dedizione agli affari domestici sarà una costante in tutto il corso della sua lunga vita anche se, fin da subito, gli riserva non pochi problemi; le preoccupazioni e incombenze per la cura della casa e delle figlie non lo frenano dall'affermare con orgoglio che: «la scienza del reggimento familiare va innanzi a quella delle cittati».¹⁹ Nonostante la sua fama di severo erudito e a tratti burbero, le lettere indirizzate alle figlie e ai parenti più stretti fanno emergere degli aspetti inediti della personalità speroniana. Non si tratta di un epistolario pensato ed elaborato per la pubblicazione, ma di «uno dei pochi esempi pervenutici di autentica corrispondenza familiare di un intellettuale del Cinquecento»²⁰. Le lettere sono tratteggiate mediante una scrittura asciutta, priva di orpelli stilistici e formali, la quale contribuisce ad aumentarne l'aspetto realistico e veritiero, rendendo il tutto una lettura interessante e piacevole; ne presentiamo qui alcuni lacerti:

¹⁷ S. SPERONI, *Dell'arte oratoria*, in *Opere ...*, cit., Vol. V, pp. 535-544; la citazione si trova a p. 542. Il corsivo è mio.

¹⁸ M. POZZI, *Nota Introduttiva ...*, cit., p.497.

¹⁹ S. SPERONI, Discorso primo *Del modo di studiare*, in *Opere ...*, Vol. II, pp.498-499.

²⁰ M.R. LOI, M. POZZI, *Le lettere familiari di Sperone Speroni*, in "Giornale Storico della Letteratura Italiana", Vol. CLXIII, 1986, pp. 383-413, p. 388. Lo Speroni muore nel 1588, lasciando alla figlia Giulia una notevole mole di scritti inediti. Un figlio di Giulia, Ingolfo de' Conti, si occupa di pubblicare la maggior parte degli scritti del nonno materno e, nel 1606, una raccolta di lettere: *Lettere di messer S. Speroni*, Venezia, G. B. Ciotti, 1606; cfr. M.R. LOI, M. POZZI, *Le lettere familiari di Sperone Speroni ...*, cit., p.383.

Lucietta²¹,

[comprarò il panno e di qua m'informerò anche io della quantità]. Se la mia cara signora Vighetta²² diventa bona, le comprerò tutto quello che ella vorrà e la farò tosto noviccia. Quando ella parlerà con gentiluomini, bisogna che ella parli da gentildonna e non da puttina cattiva né da villana; e questa volta starò a veder come si porterà. Dì alla Diamante²³ che non beva del mio vin puro, ma che lo tempri col piccolo e si ricordi del suo fegato; e faria bene a provare il vin bianco da Vigodarzere²⁴. Non so quello debba comprare alla Vighetta se tu non me ne informi. Aspetto tue lettere.

Iulia cara,

in ogni tua allegrezza, nonché dolore, abi l'animo volto a Dio e spera in lui, ricomandandogli te e ogni tua cosa di bon core; poi sia pur certa che ciò che vegnerà sarà sempre per lo migliore. Il governo di tuo figliolo consiste in due cose: l'una nel far che la mamma mangi bone cose e non li dia latte riscaldato; l'altra in guardarlo dallo aere, così il giorno come la notte; e non stia troppo coperto o scoperto, e tenerlo allegro. E di ciò ricordati sempre. Ma quel che più importa si è che tu non sia tanto spasimosa di questi toi figlioli, portando in pazienza li fastidii che essi ti danno, ché anche tu ne hai dato ad altri. Questo è tuo debito e te ne prego. Se 'l Veniero manda a domandarti qualche mia cosa da mandarmi, mandali prima le cordelle e merli, poi camise. Li salati spero li manderai questo maggio. Sta' sana.

Come possiamo evincere dalle succitate missive, la loro composizione è totalmente avulsa dalla preoccupazione per il bello stile e per l'ornamento retorico, infatti afferma la studiosa Maria Rosa Loi: «Niente fa pensare che le lettere a Giulia, per esempio, siano state scritte da uno dei maggiori promotori della cultura italiana del tempo»²⁵. Le lettere sono sviluppate mediante una lingua ben diversa da quella utilizzata nella produzione trattatistica dello Speroni; si tratta di una lingua eterogenea, costituita da elementi lessicali attinti dal dialetto padovano e riproduce, supponiamo piuttosto fedelmente, quel linguaggio proprio dell'ambito familiare. Come sostiene la Loi, le epistole

²¹ Riportiamo dei passi di alcune lettere indirizzate dallo Speroni alle figlie, presenti in M.R. LOI, M. POZZI, *Le lettere familiari ...*, pp.388-389. Questo estratto è dalla lettera del 24 marzo 1557. Lo Speroni ebbe tre figlie dal matrimonio con Orsolina da Stra: Lucia Cristina Adriana nata il 2 agosto 1533, Diamante l'11 marzo 1535 e Giulia nata o nel 1537 o nel 1538. Sua figlia fu anche Angelica, nata fuori dal matrimonio, di cui non mancò di occuparsi con dedizione e affetto.

²² La nipotina prediletta dello Speroni, nata dal matrimonio fra Lucia Cristina Adriana e Marsilio Papafava.

²³ La seconda figlia dello Speroni, nata nel 1535, la quale nel 1554 sposa Ubertino Papafava, per poi rimanere vedova e risposarsi nel 1557 con Antonio Capra.

²⁴ Vigodarzere è una località nei pressi di Padova, dove lo Speroni aveva una casa e un gran numero di terreni.

²⁵ M.R. LOI, M. POZZI, *Le lettere familiari ...*, p.410.

speroniane ci pongono dinnanzi agli occhi una modalità totalmente pragmatica e godibile di fruizione del linguaggio e «l'esistenza di una koinè di formazione non letteraria».²⁶Lo Speroni si dimostra molto abile nella gestione dei differenti registri e stili a seconda della natura degli scritti; nell'ambito epistolografico ritiene vano destreggiarsi con inutili espedienti letterari, come dimostra il seguente estratto dalla lettera del marzo 1578 alla nipotina Lucietta da Porto:

Parmi vedervi meravigliare di leggere ora nella mia lettera, così lunga, cose e parole molto diverse da tutte l'altre che io soglio scrivervi, e dir così nel mio pensiero: «Or non sa egli, il mio caro padre, che io non sono dotta? Che non ragiono se non con donne, ben certo sagge e gentili molto ma tutte parlano padovano? Che è dunque che egli mi scrive in un altro modo da quel che si usa e che io posso intendere?» [...]. Rispondo adunque di bona voglia che, benché io scriva a voi sola, io nondimeno sarei contento che questa lettera che io vi mando andasse tanto di mano per tutta Padova e per Vicenza che pervenisse alli accusatori; li quali io credo che siano dotti oratori, poiché sono osi di armar le lingue in tal guisa contra la fama delli innocenti; e dotti essendo di cotale arte, se scritta fusse plebeamente come si parla dalli due populi nominati, non degnarebbono di vederla. Senza che ad alto e gentil subietto, quale è questo di cui si ragiona, bassa favella non si conviene²⁷.

Dagli scritti epistolografici emerge una caratteristica propria dell'indole letteraria dello Speroni: la notevole capacità di coniare espressioni e immagini ricche di squisita immediatezza e autenticità, non prive di una buona dose di ironia.

Il Padovano non si limita prettamente alla cura delle proprie incombenze familiari ma si spende alacramente nell'amministrazione politica della sua città: nel 1532 assume l'incarico di membro del Consiglio comunale di Padova. Grazie alla sua innata dote di irresistibile persuasore gli viene assegnato il compito di illustrare, presso Venezia, le problematiche economiche dei sudditi delle città di Terraferma, chiedendo una diminuzione delle tasse; si presenta, inoltre, come garante dell'istituzione del Monte di Pietà, sorto per contrastare l'esercizio dell'usura da parte degli Ebrei.²⁸ Speroni viene scelto per declamare le orazioni in onore di Jacopo Cornaro e di suo fratello Girolamo, quando lasciano l'incarico di Capitano della città. Il Padovano si ritenne sempre orgoglioso degli

²⁶ M.R. LOI, M. POZZI, *op. cit.*, cfr. nota 111 p.403.

²⁷ *Ibid.*, p.410.

²⁸ M. POZZI, *Nota Introduttiva ...*, cit., p.474.

uffici in campo civico che gli venivano affidati, in quanto li interpretò come degli attestati di stima e riconoscimenti della sua bravura oratoria, nonostante non si trattasse di responsabilità di alto livello²⁹.

È da ricercare proprio nel cimentarsi dello Speroni coi problemi e lamentele della cittadinanza, l'origine del suo ragionare circa il bisogno di un'eloquenza che si adatti alle necessità della società moderna cinquecentesca e che sappia affrontare l'imminenza delle questioni concrete della realtà. Questa riflessione è riscontrabile nella sua difesa dell'oratoria in volgare nel discorso secondo *Del modo di studiare*:

«[...] l'arte oratoria, il cui fine appresso di ciascun eloquente d'ogni paese non è altro che persuader gli ascoltanti allettando, commovendo, mostrando, in molte e diverse maniere il suo officio fornisce. E ciò le avviene non tanto perché in altro modo parli e dispona i concetti dell'intelletto il Latino che 'l Greco, quanto alla varietà dei costumi delle persone causata dalle leggi e dal tempo; ai quali se non è conforme l'orazione, per bella che ella ci paia, non può valere»³⁰.

Lo Speroni "domestico" e "civico" non sono le uniche sfaccettature della sua poliedrica personalità intellettuale, dal momento che sempre continua a dedicarsi allo studio e alla scrittura; attività che porterà avanti fino agli ultimi giorni della sua esistenza.

L'origine dell'abbandono della filosofia per dedicarsi all'attività letteraria non deve essere ricercata solamente nelle questioni familiari, come il Padovano vuole dare a intendere: si tratta in realtà di una vera e propria scelta programmatica. Tutto ciò è provato dal fatto che quando nel 1564 gli viene offerto l'incarico di insegnare Filosofia morale a Venezia, egli rifiuta e scrive all'amico di sempre Alvise Mocenigo, futuro doge della Serenissima, che non avrebbe accettato per nessuna somma di denaro³¹. Di conseguenza, le preoccupazioni per la gestione della famiglia contribuiscono, ma non sono decisive, alla sua predilezione per la scrittura prettamente letteraria: il suo intento è quello di proporsi come il padre di una nuova letteratura in volgare. Nella sua prospettiva, la letteratura è un terreno più congeniale per sperimentare argomenti e forme ardite, rispetto alla speculazione filosofica, proprio perché ritiene necessario percorrere il sentiero dell'incertezza piuttosto che strade già ampiamente attraversate e usurate. Un forte atteggiamento antidogmatico e mai soddisfatto di verità precostituite ne accompagna tutta la carriera intellettuale e letteraria e ne diviene il principale motore. Il passaggio dalla vita contemplativa a quella attiva e civile, quindi dall'ambito della sapienza

²⁹ M. POZZI, *op. cit.*, p.474-475.

³⁰ S. SPERONI, Discorso secondo *Del modo di studiare*, in *Opere ...*, cit., Vol. II, p.508.

³¹ M. POZZI, *Nota Introduttiva ...*, cit., p.482.

a quello dell'eloquenza, è una scelta consapevole e autonoma da parte dello Speroni; nonostante lui ami rielaborare tale vicenda in chiave letteraria, forzando un po' la mano sulle contingenze che ne hanno decretato l'origine. Leggiamo nel terzo dei *Quattro libri della lingua toscana* di Bernardino Tomitano³² un intervento dello Speroni, protagonista del dialogo, il quale rievoca tale vicenda biografica:

«[...] Dico che il fondamento de lo scriver bene giudico esser il sapere; a la quale impresa chiamo tutti quelli cui sommo studio è di farsi eloquenti. Così piacesse a Dio che a me fosse stato lecito spender tutta la mia vita in questo nobile essercitamento, da cui sempre fui rimosso per colpa di quelle occasioni che, quasi contrarie onde, ebbero forza di risospigner il mio ardente disio, a questa laude pur troppo inclinato. A la quale mi invitava anco la pietosa cura di mio padre, come quello che, letterato essendo e medico, giudicò niuna infirmità esser ne l'uomo maggiore e più pestifera de l'ignoranza. Egli adonque procurò ch'io fanciullino apparassi quelle lettere di cui si costuma formar l'età puerile; né cessò di chiamarmi sì per tempo a la filosofia, madre e moderatrice degli animi nostri, che l'insegne del dottorato, quasi fanciullo, prender mi fece; e in uno tempo istesso a leggerla nel nostro Studio mi diedi, se non con molta isperienza, almeno con pronto e valoroso core. Ma ecco la cura famigliare, nemica d'ogni animo filosofico, quasi scoglio, opporsi al mio camino e contra mia voglia risospignermi al lido de la vita civile; ove e per occasione di me stesso e delle mie fortune, e a bisogne degli amici, mi fu forza, quando in Vinezia, quando nella mia patria, parlando, ora consigliar sopra il ben commune, ora favellar ne le private cause di color cui grandemente amo. Da le quali occasioni, quasi for di speranza e d'opinion mia, mi venne di fatto onde nome d'oratore venissi a conseguire. Ma lasciando il parlar di me medesimo e ragionando di quello che voi da me ricercate, dico che, volendo uno scrivere e parlar gentilmente, dee questo tale procurar con la dottrina fondar l'edificio del suo intelletto e quello alzar da terra con l'aiuto de le buone arti; poscia polirlo con ogni maniera d'ornamento oratorio; il che facendo, questo tale arrà un palagio sì fattamente nobile e adorno che, essendo d'animo ben composto e di temperati disii, poco avrà da invidiare a le stanze dei re o a le fortune dei prencipi»³³.

Dopo la faticosa data del 1528, lo Speroni si accinge alla scrittura delle opere che meglio rispecchiano il suo credo intellettuale e che gli permettono di dispiegare le proprie personali e originali idee sulla

³² Bernardino Tomitano (Padova, 1517- Padova, 1576) fu medico, letterato e filosofo, autore di commenti alle opere di Aristotele e di scritti di logica. Partecipò all'Accademia degli Infiammati; le discussioni svoltesi in tale sede particolare sono alla base dei *Quattro libri della lingua toscana*.

³³ B. TOMITANO, *Quattro libri della lingua toscana*, 1570, pp.211-211v. Il passo è posto in apertura alla *Nota introduttiva* di Mario Pozzi, p.471.

retorica: i *Dialogi*. La categoria letteraria del dialogo risulta affine al libero fluire delle idee che connota la scrittura speroniana, in quanto gli permette di dare ampio spazio alla sua indole artistica spiccatamente sperimentale. La tipologia dialogica adottata dallo Speroni si differenzia rispetto a quella del Bembo e del Castiglione, poiché vengono trascurati i dettagli inerenti alle coordinate spazio-temporali in cui si svolgono i dibattiti e i personaggi non sono provenienti dal medesimo ceto sociale o culturale, ma spesso sono esponenti di realtà in contrasto fra di loro. Questo panorama, a volte radicalmente variegato, conferisce al dialogo un carattere realmente aperto e dialettico; le differenti posizioni non mutano durante il suo svolgimento, quindi il tutto non viene ridotto entro una prospettiva unitaria. Attraverso tali peculiarità, il dialogo ne guadagna in termini di realismo e assume l'aspetto di un vero e proprio itinerario di ricerca. A conclusione del tortuoso percorso dialogico è il lettore il solo giudice e responsabile di una scelta fra i difformi punti di vista, i quali sono stati esibiti e ampiamente sviscerati dall'autore mediante un'esposizione volta a conferire loro pari dignità come tutti potenziali portatori di una singolare verità. Per perseguire questo fine, lo Speroni usufruisce della tipologia del dialogo drammatico: un'altra discrepanza che concorre a distanziarlo rispetto ai modelli diegetici del primo Trentennio del Cinquecento. Nei *Dialogi* il letterato padovano non propone degli ideali da sostenere o condividere, ma si concentra esclusivamente sullo scambio dialettico delle diverse opinioni che presenta con tesi di pari dignità espressiva. I *Dialogi* vengono stampati nel 1542 per iniziativa e a cura di Daniele Barbaro; questa edizione contiene il *Dialogo d'amore*, il *Dialogo della Dignità delle donne*, il *Dialogo della cura familiare*, il *Dialogo dell'Usura*, il *Dialogo della Discordia*, il *Dialogo delle Lingue*, il *Dialogo della retorica*, il *Dialogo delle Laudi del Cataio* e il *Dialogo di Panico e Bichi*; i testi non compresi nell'edizione del Barbaro, ovvero il *Dialogo della vita attiva e contemplativa*, il *Dialogo del giudizio di Senofonte*, il primo e il secondo *Dialogo Sopra Virgilio*, il *Dialogo In lode delle donne*, l'incompiuto *Dialogo Sopra la fortuna* e il *Dialogo della Istoria* sono raccolti nel secondo volume delle *Opere*³⁴.

Nello stesso periodo della pubblicazione dei *Dialogi*, lo Speroni viene eletto Principe dell'Accademia degli Infiammati di Padova³⁵ per sei mesi tra il 1541 e il 1542: all'interno di questa originale

³⁴ S. SPERONI, *Opere di M. Sperone Speroni degli Alvarotti, tratte da' mss. originali*, Domenico Occhi, Venezia, 1740, Voll. V [in ristampa anastatica presso Vecchiarelli, Manziana, 1989: siglata S].

³⁵ Per quanto riguarda l'Accademia degli Infiammati cfr., R. SCRIVANO, *Cultura e letteratura in Sperone Speroni*, in "La Rassegna della Letteratura italiana", s. VIII, LXIII, 1959, pp.38-51; M. MARTI, *Sperone Speroni retore e prosatore*, in *Dal certo al vero*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1962, pp.251-272; F. BRUNI, *Sperone Speroni e l'Accademia degli Infiammati*, in "Filologia e Letteratura", a.XIII, n.49, 1967, Vol.I, pp. 24-71; V. VIANELLO, *Il letterato, l'Accademia, il libro. Contributi sulla cultura veneta del Cinquecento*, Padova, Editrice Antenore, 1988; A. DANIELE, *Sperone Speroni, Bernardino Tomitano e l'Accademia degli Infiammati di Padova*, in *Sperone Speroni, "Filologia veneta. Lingua letteratura e tradizione"*, Padova, Editoriale Programma, 1989, f. 2, pp.1-49. Da questo momento in poi ci possiamo riferire allo Speroni con l'epiteto di "Infiammato" con cognizione di causa.

istituzione, egli trova terreno fertile per esplicitare le proprie riflessioni in campo filosofico e soprattutto letterario. Il maggior proposito della gestione speroniana dell'Accademia è quello di diversificarla dal vicino Studio attraverso l'esaltazione del volgare; dal racconto di Bernardino Tomitano, apprendiamo che il Padovano, il giorno seguente la sua incoronazione, così si sarebbe espresso in merito alle perplessità del Barocci di mantenere un'elevata dignità e autonomia rispetto al concorrente Studio:

«Questa è una delle ragioni [...] che io altre volte mi ricorda aver usata là entro, mentre più fiato si ragionò degli ordini e maniere che si deono tenere nel leggere. Perciò che io era, e così ci sarò sempre, di questa opinione: *che niuna lezione si leggesse che volgar non fusse*; il che a credere e raffermare mi persuase che, facendosi altramente, noi eravamo di soverchio ingannati, se pensavamo con quella stessa autorità e maggioranza leggere le lezioni greche e latine, come si fa nello Studio generale dal dottissimo messer Lazaro nostro; e per questo mi diedi a rimproverargli quella varietà e disordine e quasi sempre come una confusa discordia di lezioni che là entro si fanno, perché sempre fui di questa opinione: che si avessero a continovare le toscane, nostre e di noi proprie, più che l'altre; la qual cosa così tosto che io arrò l'incarico di questo peso sostenuto, che io intendo fare che per lo più o sempre si osservi. Avegnadio che, essendo noi trapelata e pervenuta l'occasione di adunare questa nobile e generosa compagnia d'uomini non per altro fine che per accrescere alcun lume e vaghezza e dignità a questa lingua che noi toscana addomandiamo, e non per farne una popolaesca frataglia o sinagoga, vorrei che non fussimo d'altra opinione che di far leggere altro che il Petrarca e il Boccaccio, e dovendosi altramente operare, vorrei che questa soma che io ho tolto a sostenere niuna persona la mi avesse data, che io pur troppo ne le resterei obbligato. [...] Io fui sempre di questa opinione [...], che le cose di teologia si lasciassero alle scuole di frati [...], come quelle che con la lingua toscana non hanno alcuna conformezza o simiglianza, e così lo studio delle leggi, il quale reputo dal nostro commun fine lontanissimo. Ma della filosofia vi dico che non pure io istimo che con lo intendimento della lingua si confaccia, ma tanto è simile e conforme, tanto giovevole e necessaria che io credo non potere alcuno ottimo oratore o poeta poter diventare per alcuna maniera se egli alcun precetto di lei non ritiene»³⁶.

È proprio tra le mura "infiammate" che avvengono le discussioni sui requisiti, caratteri e qualità che deve avere una tragedia e, in particolare, a riguardo dell'opera tragica *Orbecche* di Giambattista

³⁶ M. POZZI, *Nota Introduttiva ...*, cit., pp.475-476; il discorso dello Speroni a proposito dell'Accademia degli Infiammati si trova in TOMITANO, 1546, pp.17-21; a questo proposito cfr., M. POZZI, *op. cit.*, p.506. Inoltre cfr., S. SPERONI, *Orazione agli Accademici Infiammati*, in *Opere ...*, cit., Vol.III, pp.251-252. Sull'Accademia degli Infiammati avremo modo di ritornare, con ulteriori dettagli, nell'analisi del *Dialogo delle Lingue e della Rettorica*.

Giraldi Cinzio. Figlia di tali dibattiti drammaturgici è la tragedia *Canace*, composta dal Principe Speroni fra l'8 gennaio e il 9 marzo del 1542. La *Canace* è l'unico scritto tragico nel *curriculum* speroniano, ma non per questo passa inosservata agli occhi dei critici del tempo, i quali si dividono fra estimatori e detrattori non solo dell'opera, ma anche del suo autore, finito anch'esso nell'occhio del ciclone letterario. La rappresentazione teatrale dell'*Orbecche* del Cinzio, tenutasi a Ferrara nel 1541, fa nascere nel Padovano il desiderio di cimentarsi per la prima volta nel genere tragico, con una precisa volontà, ovvero di gareggiare con tale testo. L'unica via per affermare il proprio "credo drammatico" appare allo Speroni quella di costruire un dramma moderno, dal carattere spiccatamente sperimentale che, sebbene non brilli di sfavillante qualità nel firmamento della letteratura teatrale italiana, resta comunque un perspicace tentativo di aprire strade che saranno ampiamente percorse dal teatro cinque-seicentesco. L'indole tragica del Principe Infiammato, per quanto abbia avuto vita assai breve e per niente facile, non ha semplicemente raccolto suggerimenti di vari autori ma ha provveduto ad arricchire notevolmente i diversi temi della tradizione e motivi d'ispirazione con idee e aggiunte del tutto personali. Nei progetti dello Speroni vi era sicuramente quello di non restringere la *Canace* all'ambito della sola lettura fra le mura dell'Accademia degli Infiammati o divulgarla solamente tra gli amici e conoscenti letterati, ma anche quello di allestirne una rappresentazione teatrale, il cui progetto viene affidato alle sapienti mani del Ruzante. Probabilmente sono stati gli stessi Infiammati a spingere in direzione della messa in scena della tragedia, sia perché piacevolmente impressionati dalla coinvolgente lettura speroniana, sia perché per la vicinanza del carnevale. L'evento viene concepito sotto i migliori auspici e patrocinato da tre persone di alto prestigio della comunità padovana: Alvise Cornaro, amico dello Speroni e del Ruzante; Alessandro Piccolomini, giovane intellettuale e lettore di filosofia morale all'Università e lo stesso Ruzante, famoso attore e drammaturgo padovano³⁷. A causa della morte di quest'ultimo, avvenuta nella città natale, il 17 marzo del 1542, Speroni non riesce nell'intento di portare sulla scena la sua tragedia. È interessante il fatto che il Ruzante da dieci anni avesse abbandonato il mondo teatrale e la critica letteraria si è interrogata sui possibili motivi che lo potrebbero aver riportato in quel mondo, ma, soprattutto, a cimentarsi per la prima volta nel genere tragico. Probabilmente il commediografo è spinto a collaborare all'impresa come dimostrazione d'affetto per l'amico Alvise Cornaro, finanziatore del progetto³⁸ e forse anche perché sollecitato dallo stesso Speroni in una lettera: «[...] fai commedie di amori e nozze contadinesche, onde ne ridano i gran signori, e non hai cura della tragedia».³⁹

³⁷ R. CREMANTE, *Il teatro del Cinquecento*, Ricciardi, Milano, 1988, p.452.

³⁸ N. SAVARESE, *In morte di Angelo Beolco detto Ruzante. La Canace dello Speroni*, in "Biblioteca teatrale", 15/16, 1976, pp.170-190.

³⁹ S. SPERONI, *Dialogo dell'Usura*, in *Opere ...*, cit., Vol. I, cit., p.33.

Già personaggio e letterato eminente, lo Speroni vede il potenziamento della propria fama e comincia ad essere salutato come un punto di riferimento da parte di altri letterati. Ad esempio, Bernardino Tomitano nella sua opera *Ragionamenti della lingua toscana* (1546) ne fa uno dei protagonisti, Bernardo Tasso sarà sempre un suo fidato seguace e ne seguirà quasi alla lettera i consigli e Pietro Aretino lo eleva a emblema della sua concezione di letteratura⁴⁰. Le riflessioni speroniane trovano il modo di essere divulgate anche al di fuori del territorio patavino, come in Toscana grazie a letterati come il Varchi e il Piccolomini, suoi sodali. Durante l'anno 1547 si occupa della commemorazione del Bembo, verso il quale ha sempre nutrito una profonda stima, pur non accogliendo *in toto* le sue teorie, in particolare quelle concernenti il giudizio sul volgare e il concetto di imitazione. Nello stesso anno, nella cattedrale di Urbino, proferisce un'orazione funebre per la nobildonna Giulia Varana, moglie di Guidobaldo II, duca di Urbino. Riguardo questo fatto, rimane un'importante testimonianza di Tomitano, nei *Quattro libri della lingua toscana*, dove uno degli interlocutori così si rivolge allo Speroni: «In quell'occasione superaste voi medesimo; e fu ora che le vostre parole mi pareano anzi folgori che voci umane, mentre spiegando le ricchezze del vostro ingegno, vi faceste conoscer tutto spirito e fior di giudizio nel lodare la vita e la morte di quella Signora, materia degnissima della facondia vostra»⁴¹.

I rapporti con la corte urbinata furono sempre stretti e di reciproca stima, tanto che il duca Guidobaldo sceglie lo Speroni per accompagnarlo a Roma nel 1553, anno in cui gli viene conferita la carica di Capitano generale della Chiesa. Quell'occasione consente al Padovano di esaudire il suo desiderio di visitare la città; scrive così ad un amico nel 1550: «[...] Allora vedrò io pur questa Roma tanto famosa e tanto celebrata e sazierò o, per dir meglio, stancarò gli occhi e i pensieri in veder le sue meraviglie presenti e giudicar quale ella fosse innanzi che ella cadesse»⁴². Nel 1560 lo Speroni risiede nuovamente a Roma e stringe i contatti con l'ambiente delle Accademie, in particolare con quella delle Notti Vaticane, presieduta da Carlo Borromeo e crocevia di incontro fra le più varie personalità attive nel campo della letteratura ma non solo, come Francesco e Cesare Gonzaga, Carlo Visconti e Ugo Boncompagni, il quale di lì a poco diverrà papa Gregorio XII. Nel 1562 lo Speroni ritorna piuttosto deluso dal soggiorno romano, dal momento che la tanto agognata carica di cardinale non gli viene assegnata. A questo proposito, non dobbiamo pensare ad un drastico cambiamento di rotta da parte del Padovano, volto a rinnegare la sua figura di letterato indipendente e d'avanguardia, il cui abito intellettuale trova perfetta espressione nella fucina di idee e opere quale è l'Accademia degli Infiammati, per inseguire l'ambizione di divenire un membro eccellente della corte pontificia. Se lo

⁴⁰ M. POZZI, *Nota Introduttiva ...*, cit., p.493.

⁴¹ B. TOMITANO, *Quattro libri della lingua toscana*, Padova, I, Olmo, 1570, p.245 v.

⁴² S. SPERONI, *Opere ...*, cit., Vol. V, cit., p.19.

Speroni accarezza, negli ultimi anni della sua vita, l'idea di accedere a una illustre posizione sociale da cui trarre onore e fama, questo è da ricercarsi nelle continue difficoltà quotidiane cui lo Speroni, a Padova, deve far fronte. Tale sorta di "involuzione" del retore è catalizzata dalla stanchezza, dell'età ormai avanzata, di preoccuparsi del sostentamento economico personale e delle figlie⁴³.

Nel frattempo Padova diviene per l'autore sempre più un ambiente intriso di ostilità e di dispiaceri; nel 1573 riparte per Roma, dove viene eletto papa Ugo Boncompagni, conosciuto ai tempi delle Notti Vaticane, con la pertinace intenzione di non rimettere mai più piede nella città veneta. Ben presto, lo Speroni deve ricredersi sulla possibilità di trascorrere l'ultimo periodo della sua vita alla larga da seccature, in quanto un anonimo accusatore sottopone i *Dialogi* all'esame dell'Inquisizione, segnalando accuratamente i passi che, a suo avviso, sono passibili di censura. Lo Speroni, per difendersi dall'ignota stiletta, profonde il suo impegno nella stesura, nel 1575, dell'*Apologia dei Dialogi*; opera pregevole del suo stile acuto e dinamico, originale rispetto alle trattazioni contemporanee.

La longeva vita dello Speroni si spegne nel 1588, nella sua casa di Padova; la città gli rese omaggio con una cerimonia funebre solenne. Ingolfo de' Conti, nipote del retore, si fa carico della cura dei manoscritti del nonno, in vista di una successiva pubblicazione comprendente tutte le opere del Padovano, sollecitata da letterati e conoscenti. Speroni, in vita, non ha mai provveduto alla stampa dei suoi scritti, poiché il contenuto dei suoi lavori sarebbe dovuto affiorare dalle conversazioni con gli amici intellettuali. Infatti, un numero esiguo di opere sono state destinate alla stampa, ma senza il suo diretto consenso; esse si diffondono manoscritte all'interno di una cerchia di pochi privilegiati, designati dallo stesso Speroni. I manoscritti speroniani giungono nelle mani dell'abate Antonio Conti (1677-1749), il quale li consegna a Natal delle Laste e Marco Forcellini al fine di farne un'edizione completa, stampata in cinque volumi nel 1740. Quest'ultima rimane ancora oggi un'opera capitale per la consultazione dei lavori speroniani. Le considerazioni dell'Infiammato riguardanti molteplici aree della cultura suggestionarono il panorama culturale europeo del secondo Cinquecento, per poi essere accantonate nel Seicento. Lo Speroni incarna una figura intellettuale affascinante e intensamente problematica, al di sopra di qualsiasi meccanico inserimento in una specifica corrente letteraria. Rispetto ai contemporanei egli mantenne sempre un'eccentrica autonomia di pensiero, mosso dall'intenzione di scandagliare la letteratura in prospettiva prettamente "umana", avulso da compassate ansie di dover raggiungere a tutti i costi una quadrata e infallibile verità.

⁴³ M.R. LOI, M. POZZI, *Le lettere familiari di Sperone Speroni ...*, cit., p.411.

2.2 I Dialogi

Nei seguenti paragrafi ci proponiamo di analizzare quattro dialoghi del *corpus* speroniano, in particolare il *Dialogo d'Amore e Della Dignità delle Donne*, afferenti alla primissima stagione dialogica del Padovano e il *Dialogo delle Lingue e della Rettorica*, risalenti invece ad anni successivi. La decisione di restringere la presente disamina a una selezione di opere scaturisce dal fatto che riteniamo tali scritti come quelli che maggiormente sono rappresentativi della concezione originale dello Speroni in ambito dialogico. Cercheremo di soffermarci principalmente su quegli espedienti retorici e contenutistici eterodossi e innovativi rispetto alla precedente tradizione del primo Trentennio del Cinquecento. I quattro *Dialogi* sono riconosciuti in modo piuttosto unanime dalla critica come i migliori scritti dell'autore, portatori di assetti eccentrici convincenti, i quali sono stati perpetuati, non con la medesima efficacia compositiva, da un nutrito grappolo di dialogisti nei decenni successivi al fiorire della dialogistica speroniana. Nel terzo capitolo, invece, si provvederà a prendere in esame la prima parte dell'*Apologia dei Dialogi*, in cui l'Infiammato enuclea le proprie posizioni teoriche circa il genere letterario del dialogo, esplicando la metodologia seguita nella stesura degli scritti.

2.2.1 Il *Dialogo d'Amore*⁴⁴

All'inizio di questo capitolo, delineando le principali tappe biografiche della vita intellettuale dello Speroni, abbiamo avuto modo di sottolineare come il 1528 sia un anno cruciale per l'autore; la morte del padre e la ferma volontà di trovare nuovi territori in cui sviluppare il proprio credo letterario portano il Padovano a compiere una scelta di campo: abbandonare la speculazione filosofica per dedicarsi a quella prettamente retorica. Da questo momento in poi si impegna nella composizione dei

⁴⁴ I testi dei quattro *Dialogi* che in questa sede ci proponiamo di analizzare sono presi dalla silloge curata da Mario Pozzi in *Trattatisti del Cinquecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1978, Vol.I, pp.511-724. Questo intervallo di pagine riguarda i testi del *Dialogo d'Amore, della Dignità delle Donne, delle Lingue, della Rettorica* e la prima parte dell'*Apologia dei Dialogi*. La miscellanea contiene anche la seconda parte del *Dialogo della Istoria* alle pp.725-784. Pozzi specifica di essersi servito per la sua edizione della *princeps*, fondando la sua scelta sul fatto che proprio essa, anche se non riveduta dallo Speroni, ha contribuito a diffonderne le idee in Francia. Il testo dei *Trattatisti*, risalente alla *princeps*, si differenzia in alcuni punti rispetto a quello di *Opere di M. Sperone Speroni degli Alvarotti, tratte da' mss. originali*, Domenico Occhi, Venezia, 1740 [in ristampa anastatica presso Vecchiarelli, Manziana, 1989: siglata S], perché rappresentando la prima stesura dell'autore non contiene le correzioni attuate in seguito alla denuncia dei *Dialogi* al Tribunale dell'Inquisizione, presenti invece in S.

Dialogi; opere che egli interpreta come una sorta di surrogato della ricerca filosofica,⁴⁵ stilate nei periodi di ozio dall'attività di professore⁴⁶. Per quanto riguarda la datazione del *Dialogo d'Amore*, lo Speroni concluse l'opera nel 1537, sebbene i suoi primi abbozzi risalgano a circa una decina di anni prima⁴⁷. Il *Dialogo* viene denunciato al Tribunale dell'Inquisizione da un anonimo accusatore nel 1575, nel pieno clima censorio e repressivo scaturito dalla Controriforma; lo Speroni provvede così alla soppressione dei passi più "scabrosi" e alla riscrittura completa dell'opera. Come già specificato in nota, seguiremo nella nostra analisi il testo della *princeps*, proposto da Mario Pozzi nei suoi *Trattatisti*, in quanto ci sembra giusto soffermarci sullo studio della prima volontà creativa dell'autore, come maggiormente veridica rispetto alle sue intenzioni compositive, avulsa da qualsiasi coercizione esterna.

Il *Dialogo d'Amore* si inserisce pienamente nella seconda stagione della trattatistica cinquecentesca inerente la tematica erotica; possiamo considerarlo uno scritto pionieristico, precorritore di elementi di rottura rispetto alle opere primo-cinquecentesche⁴⁸. Rispetto agli *Asolani* del Bembo e al *Libro del Cortegiano* del Castiglione, l'argomentazione amorosa non viene svolta dallo Speroni con l'intento di inquadrarla esclusivamente nella corrente neoplatonica, sviluppata in seguito alla riscoperta e alla diffusione da parte dell'Accademia Fiorentina delle opere dell'autore greco. Il neoplatonismo ficiano caratterizza considerevolmente l'opera del Bembo, il quale provvede a codificarlo secondo nuovi canoni mutuati dalla tradizione lirica trecentesca, in particolare dal Petrarca. Attraverso gli *Asolani*, il letterato veneziano si propone come obiettivo quello di saldare il rapporto tra platonismo e lirica volgare,⁴⁹ fornendo così il materiale per escogitare una giustificazione teorica alla poesia volgare, al fine di conferirle dignità letteraria. Gli *Asolani* si qualificano come l'opera capitale del platonismo amoroso nel primo Trentennio del Cinquecento; primato che viene scalfito dalla produzione dialogistica di Leone Ebreo, comparsa sulla scena letteraria nel 1535. Il Castiglione fa del suo *Libro del Cortegiano* una sorta di autorevole cassa di risonanza delle teorie del maestro Bembo; l'ultimo libro dell'autore mantovano si conclude con l'intervento del veneziano, personaggio interlocutore del dialogo, il quale esalta le lodi dell'amore assoluto. Gli autori della trattatistica erotica della prima fase del Cinquecento indagano, in maniera approfondita, la fenomenologia amorosa: gli effetti della

⁴⁵ M. POZZI, *Sperone Speroni e il genere epittico*, in *Sperone Speroni*, "Filologia veneta. Lingua letteratura e tradizione", Padova, Editoriale Programma, 1989, f. 2, p.63.

⁴⁶ I motivi ispiratori dei *Dialogi* sono descritti nella prima parte dell'*Apologia dei Dialogi*, opera che tratteremo nel terzo capitolo; quindi avremo modo di ritornare sulla genesi della dialogistica speroniana.

⁴⁷ M. POZZI, *Trattatisti del Cinquecento ...*, cit., p.1185.

⁴⁸ Per un approfondimento della trattatistica amorosa del Cinquecento e delle differenze che intercorrono tra la prima e la seconda stagione del secolo, nonché per lo studio delle principali opere concepite in questo periodo si veda la preziosa *Introduzione* di Mario Pozzi presente in *Trattati d'amore del Cinquecento*, Roma-Bari, Laterza, 1975, [Reprint a cura di Mario Pozzi dell'edizione Zonta, Bari, Laterza, 1912], pp. V-XL.

⁴⁹ M. POZZI, *Trattati d'amore del Cinquecento*, cit., p. IX.

passione amorosa sul comportamento sociale e il ruolo che all'amore si deve assegnare nella vita umana⁵⁰. Ciò che muove questi intellettuali è principalmente la ferma volontà di classificare nei minimi particolari il sentimento, per inserirlo in una specifica tassonomia, al fine di allontanarne qualsiasi connotazione irrazionale. La ragione è l'elemento irrinunciabile che deve concorrere a sublimare qualsiasi istinto sensuale e incontrollabile in campo amoroso. Il raziocinio è la necessaria precauzione per non incorrere in delusioni e sofferenze tipiche di questo sentimento, ma che i trattatisti neoplatonici mirano ad evitare attraverso una rigorosa precettistica. Pozzi, sulla scorta delle posizioni del Croce, dimostra le contraddizioni insite nel concetto neoplatonico dell'amore: «[...] eppure in quella felicità pura e infinita, priva di inquietezze e sofferenze, a cui anelavano i neoplatonici, come nella volontà di dare all'amore delle norme che ne dominino gli effetti, si manifesta quell'aspirazione a uno stato paradisiaco, a una serenità assoluta, che, proprio perché contraddittoria e utopistica, nasceva non da un volgare desiderio d'evasione ma da quel fondo di drammatico pessimismo che era pur presente nella splendida civiltà rinascimentale»⁵¹. L'amore spirituale vagheggiato da questi eruditi non coincide assolutamente con quello celebrato mediante il vincolo del matrimonio; si tratta di un sentimento di elezione, libero dalla coercizione della legge e dall'obbligo formale di un contratto. La messa in crisi degli ambienti aristocratici e raffinati delle corti e degli ideali propri dell'Umanesimo latino e volgare comporta un cambiamento di rotta per quel che concerne la dialogistica amorosa; il *Dialogo d'Amore* propone con grande efficacia una situazione conversativa agile e brillante, avulsa da ansie tassonomiche.

I protagonisti del dialogo speroniano sono quattro: Tullia d'Aragona, Bernardo Tasso, Niccolò Grassi, detto il Grazia, e Francesco Maria Molza.

Tullia d'Aragona è una famosa cortigiana romana che anima la scena intellettuale cinquecentesca, autrice del dialogo *Della infinità di amore*.⁵² La donna esercita la sua professione a Venezia nel 1534, dove incontra il poeta Bernardo Tasso con cui stringe una relazione proprio in quegli anni. La cortigiana è conosciuta e frequentata anche dall'Aretino, il quale però, contrariamente al Tasso, le preferisce meretrici dotate di scarsa cultura ma di una fisicità più florida e più procace. Proprio l'Aretino, nella lettera allo Speroni del 6 giugno 1537, esprime tutta la sua ammirazione per l'opera dialogica del Padovano e per quel che riguarda il ruolo ricoperto da Tullia nel *Dialogo d'Amore* scrive: «la Tullia ha guadagnato un tesoro che per sempre spenderlo mai non iscemarà, e l'impudicizia

⁵⁰ M. POZZI, *Trattati d'amore del Cinquecento*, cit., p. XI.

⁵¹ M. POZZI, *op. cit.*, p. XII.

⁵² Per quanto riguarda le notizie biografiche su Tullia d'Aragona si veda *Dialogo d'Amore*, in M. POZZI, *Trattatisti del Cinquecento ...*, cit., nota 1 p.511 e l'*Introduzione* di M. POZZI, in *Trattati d'amore del Cinquecento*, cit., pp. XXVI-XXXI, XLVIII-XLIX, LVIII.

sua, per sì fatto onore, può meritatamente essere invidiata e da le più pudiche e da le più fortunate»⁵³. Tullia viene apprezzata nel Cinquecento come arguta letterata e impegnata trattatista; nel *Dialogo* da lei composto emerge la sua personalità sbarazzina, incline a mettere in crisi le più solide convinzioni filosofiche del tempo; atteggiamento che ritroviamo volentieri nel *Dialogo d'Amore* dello Speroni.

Il primo protagonista maschile è Bernardo Tasso, il quale nel *Dialogo* si trova nelle vesti di amante di Tullia; il suo rapporto con lo Speroni si può collocare in una dimensione di ammirazione e devozione verso il Padovano, da cui ricerca sovente consigli in materia poetica e che definisce «giudice de' miei scritti accorto e saggio»⁵⁴. Troviamo successivamente Niccolò Grassi, detto il Grazia, un intellettuale gravitante nel circolo di letterati riunitisi attorno a Tullia, a Venezia. Destinatario di alcuni sonetti e di lettere scritte da Bernardo Tasso, il Grazia recitò il *Dialogo d'Amore* in casa dell'Aretino; un fatto importante che apprendiamo dalla lettera di Pietro allo Speroni del 6 giugno 1537, su cui avremo modo di ritornare più avanti. L'ultimo interlocutore del *Dialogo* è Francesco Maria Molza, autore di prose volgari e latine, ma famoso soprattutto per la sua competenza “pratica” in relazioni amorose, esercitata alacramente e risaputa all'epoca⁵⁵.

La conversazione del *Dialogo d'Amore* irrompe sulla scena *ex abrupto*, con una modalità del tutto antitetica rispetto ai dialoghi della prima parte del secolo: infatti, non rintracciamo nessuna informazione da parte dell'autore circa le coordinate spazio-temporali in cui si svolge lo scambio interlocutorio. Lo Speroni non contempla la presenza di una cornice introduttiva extra-diegetica e nemmeno l'intervento diretto dell'autore per anticipare le battute fra i protagonisti; questi espedienti contribuiscono ad aumentare la verosimiglianza del dialogo che dà l'impressione al lettore di essere realmente agito, grazie al suo potenziale mimetico.

Inizialmente la situazione conversativa si svolge tra Tullia, Bernardo e il Grazia; quest'ultimo riveste la carica di falso *princeps sermonis*, in quanto viene interpellato dai due amanti per dirimere delle questioni amorose a cui puntualmente risponde con teorie troppo astratte, dunque inservibili per giungere ad un'effettiva soluzione. Il primo nodo problematico attorno al quale viene impennata la discussione è quello della gelosia: se sia lecito provare tale sentimento nell'ambito del rapporto amoroso, come testimonianza e prova della sua veridicità, oppure se esso infici la genuinità

⁵³ P. ARETINO, *Lettere. Il primo e il secondo libro*, a cura di F. Flora, con note storiche di A. Del Vita, Milano, Mondadori, 1960, p.173.

⁵⁴ B. TASSO, *Rime*, I, p.6 e cfr., M. POZZI, *Trattatisti del Cinquecento ...*, cit., nota 2 p.511.

⁵⁵ Per tutti gli approfondimenti inerenti i percorsi biografici dei quattro interlocutori del *Dialogo d'Amore*, rimandiamo, una volta di più, a M. POZZI, *op. cit.*, note 1-4 pp.511-512.

dell'amore, contaminandolo con affetti negativi. I due amanti reputano la gelosia un «segno d'amore»,⁵⁶ ma il Grazia si impegna a sconfessare questa opinione:

GRA.: O triste segno d'amore o vil pegno di cosa sì preziosa. Veramente voi siete offesi ambidue da un gravissimo errore; e dirovvi in qual modo, se mi darete udienza.

TUL.: Indarno sono le ragioni, ove ha luogo la esperienza. Io per me mai non amo ch'io non mi muoia di gelosia; né mai sono stata gelosa che io non amassi e ardessi. Onde io credo che tali sieno tra loro la gelosia e lo amore, quale è il raggio e la luce, il baleno e la folgore, lo spirito e la vita⁵⁷.

Comprendiamo da queste prime battute espresse dalla cortigiana romana il temperamento passionale che ne pervade l'animo; Tullia ammette senza riserve la propria difficoltà ad amare senza provare gelosia, ma non pare esserne troppo rammaricata, poiché nella sua prospettiva tale sentimento ambiguo è indice di un autentico attaccamento all'amato. Tasso si schiera a favore di Tullia, reputando «più ingenua che vera»⁵⁸ l'affermazione del Grazia, per cui l'amore avulso da gelosia è «più perfetto»⁵⁹. Ecco come l'intellettuale delinea la propria concezione di idilliaco sentimento:

GRA: *Quello è amore perfetto, il cui nodo lega e congiunge perfettamente due innamorati, in maniera che, perduto il loro proprio semblante, diventino amendue un non so che terzo, non altramente che di Salmace e di Ermafrodito si favoleggi.* La quale mutua e miracolosa unione in vari modi significarono i nostri poeti, dicendo già un di loro Laura portar seco il suo cuore nel viso; e altrove quella medesima avergli dato il più e il meglio di sé, e il meno ritenuto. Quindi similmente ebbero origine tutti quanti quei privilegi amorosi, sciolti e diversi (come si dice) da ogni condizion naturale, e specialmente questo uno: *vivere in altri, e in sé stesso morire.* Ché così come nella vostra armonia col suon del liuto confondete la voce, e ne' profumi l'ambra, il muschio e il zibeto, alterata la purità loro, tutti insieme rendono odor più soave che essi non fanno separati; *così allora è perfetto lo amore, quando ambidue gli amanti non sono quello che essere soleano una volta, ma mescolati in maniera che né uno né due, e uno e due, si possano con verità nominare; e non sia fallo in grammatica dell'uno e dell'altro dire: tu amate e voi ami.* E per certo, se amor vince e sforza essa natura ardendo, agghiacciando, ferendo, sanando, uccidendo e risuscitando in un punto, ben dovrebbe poter fare a suo modo d'una regola di grammatica, senza che alcuno ne lo repigliasse. Tale è adunque la perfezion dell'amore di cui

⁵⁶ S. SPERONI, *Dialogo d'Amore*, in M. POZZI, *Trattatisti del Cinquecento ...*, cit., p.513.

⁵⁷ S. SPERONI, *Dialogo d'Amore ...*, cit., pp.513-514.

⁵⁸ S. SPERONI, *op. cit.*, p.514.

⁵⁹ *Ibid.*

parliamo, la quale malamente puote aver luoco in quel cuore, ove siede *la gelosia, monstro orrendo e pien di paura*; cui null'altra cosa produce nel petto all'innamorato, fuor che 'l trovar lui in sé medesimo alcun difetto onde sia esente il rivale, dubitando tutt'ora della fede e della constanzia della sua donna⁶⁰.

Da questo lungo intervento del Grazia si comprende come egli sia il sostenitore di una visione neoplatonica dell'amore, in cui i due amanti, attraverso un'unione tutta spirituale, perdono la propria specifica identità per acquistarne una terza, migliore, caratterizzata dalla mescolanza dei rispettivi tratti. Egli ricorre, per suffragare la sua teoria, all'autorità dei poeti e all'ausilio del mito; notiamo il riferimento alla Laura petrarchesca⁶¹. Il suo pensiero è antitetico rispetto a quello di Tullia e di Bernardo; il loro punto di vista è forgiato dal pragmatico esperire, a tratti doloroso. Non ci deve sfuggire il fatto che nella sua definizione di "perfetto amore", accanto all'esempio illustre dei poeti e delle narrazioni mitologiche, il Grazia accosti un lessico dissonante rispetto all'immaginario erotico vagheggiato dagli altri due protagonisti, accennando a «una regola di grammatica». Da tale indizio si evince come egli sia convinto della necessità di inquadrare il sentimento in una specifica tassonomia, in cui smussare e regolare qualsiasi amorosa devianza irrazionale. Il Grazia prosegue nella sua disquisizione, incalzato da Tullia, enunciando gli effetti negativi della gelosia in campo amoroso; a questo punto l'erudito esplica come la figura dell'ermafrodito amoroso, ovvero della creatura originatasi dalla perfetta unione fra amante e cosa amata, nasca prima dall'intrecciarsi dei sensi, i quali vengono governati e sublimati dal predominio della ragione. Notiamo come la prospettiva del Grazia non sia dipinta dallo Speroni in maniera monolitica: egli è intriso dei precetti teorici neoplatonici, ma è perfettamente consapevole che parte del godimento amoroso scaturisce anche dall'utilizzo dei sensi. Questo aspetto viene sottolineato dallo Speroni con un vivido paragone messo in bocca al Grazia:

GRA: Onde chiunque è così sciocco in amore ch'egli non curi i loro appetiti, ma come semplice intelligenza cerchi solo di satisfarne la mente, egli è simile a colui il quale, tranguggiando alcun cibo senza toccarlo co' denti, più s'inferma che si nutrichi⁶².

Non mancheremo di evidenziare le immagini particolarmente efficaci e icastiche di cui il Padovano si serve per esemplificare certi concetti che potrebbero risultare complessi al lettore; oltretutto

⁶⁰ Ibid., pp.514-515.

⁶¹ Cfr. PETRARCA, *Rime*, CXI, I e *Trionfo della Morte*, II, 151-153.

⁶² S. SPERONI, *Dialogo d'Amore ...*, cit., p.517.

attraverso tale espediente retorico l'autore aumenta il grado di godibilità dell'opera e il diletto che ne deriva, non abbandonando mai completamente una certa intenzione divulgativa. La battuta del Grazia è foriera, dunque, della sua non completa adesione ad un ideale prettamente "intellettuale" dell'amore; lo Speroni riesce abilmente a tratteggiare dei personaggi dalle molteplici sfaccettature, i quali non sono irremovibili nelle loro posizioni, ma tendono positivamente ad entrare in contatto con apporti ideologici variegati in un terreno comune, quello, appunto, del dialogo.

Tullia prega il Grazia di illuminarla su come la ragione possa avere diritto di cittadinanza in amore, in quanto il raziocinio, nella sua prospettiva, inficia la passione amorosa e ne diminuisce l'intensità. La cortigiana è una donna percorsa da preoccupazioni prepotentemente veraci e umane; esprime il proprio patimento per l'imminente partenza del suo amato Bernardo. Si tratta di un avvenimento veramente accaduto nella carriera del poeta: nel 1532, il Tasso abbandona il servizio della principessa Renata d'Este e assume l'incarico di segretario di Ferdinando Sanseverino, principe di Salerno⁶³. L'argomento è doloroso per entrambi gli amanti:

TAS: Per grazia, non si ragioni del mio partire, che il rio tempo futuro turba e oscura molto la mia presente felicità.

TUL.: Veramente la vostra partita è materia non da parlare ma da piagnere. Però è buono il tacere; ma s'io ne fossi cagione, come voi siete, giusto mi parrebbe il dolore in ch'ella mi dovesse recare.

TAS.: Cagione ne è la mia sorte che, essendo altrove ubligato, mi vi fece vedere e, preso una volta dalla carità del mio Prence, mi diede nelle mani d'amore, il quale con nuovi lacci stringesse e legasse in Vinegia la già donata mia libertà; tuttavia io non rifiuto, ma volentieri dentro da me darò luogo al dolore. Così foss'io solo a dolermi, che io non sentirei la metà della pena; ché più m'affliggerà il vedervi dolere per mia cagione, che non farà il male ch'io patirò nel partire⁶⁴.

Lo Speroni, introducendo il particolare inerente la partenza del Tasso per Salerno, permette al reale di fare irruzione sulla scena dialogica, coadiuvando così la credibilità della conversazione, i cui interlocutori confidano timori verosimili. Tullia si rivolge nuovamente al Grazia con un altro interrogativo: in che modo lei e Tasso potranno formare, attraverso la loro unione, l'ermafrodito amoroso, essendo imminente il loro distacco? L'erudito cerca di consolare la cortigiana distinguendo

⁶³ Daniele Barbaro dedica l'edizione del 1542 dei *Dialogi* speroniani a Ferdinando Sanseverino (1507-1568), in quanto il Padovano aveva indirizzato al principe di Salerno molti dei suoi trattati. Su questo cfr. M. POZZI, *op. cit.*, nota 3 p.518.

⁶⁴ S. SPERONI, *Dialogo d'Amore ...*, cit., p.518.

la natura degli impegni che legano il poeta rispettivamente a lei e al Principe di Salerno: Bernardo è unito alla donna da un sentimento vero e proprio, il quale si innesca fra persone di pari dignità sociale, mentre è dipendente dal Principe per ossequiare un patto d'onore, esistente fra l'intellettuale cortigiano e il suo signore. A riprova della sua tesi, il Grazia non manca di interpellare Petrarca:

GRA.: Chi amò e più si mutò nella cosa amata che facesse il Petrarca? Tuttavia uno istesso suo cuore non meno riverì il Colonna che egli ardesse per Laura⁶⁵.

Il Grazia aggiunge che non solamente la devozione al Principe non comporta la messa in crisi del rapporto amoroso, ma neanche il matrimonio; quindi assistiamo ad una sua vera e propria esaltazione dell'amore extra-coniugale:

GRA: [...] Più vi vo' dire, che l'amor degl'innamorati non solamente non è diverso dalla servitù del Signore, ma egli comporta con esso seco la compagnia del marito e della mogliera; e non è vero che ogni mogliera che s'innamori, odii il marito, né al marito, amando sommamente la moglie, non si disdice l'innamorarsi: conciosia cosa che ad altro fine e da miglior legge ci sia imposto l'amare, che non si ordinarono le nostre nozze⁶⁶.

Nella costruzione del dialogo, lo Speroni decide di affidare l'esternazione entusiastica della possibilità di intrattenere più relazioni sentimentali su un piano di reciproca armonia proprio al Grazia, e non a Tullia, come sarebbe stato logico aspettarsi. La regia compositiva dello Speroni si pone come obiettivo precipuo quello di suscitare nel lettore il diletto, il quale deve essere perseguito ad ogni costo, affinando tutte le armi artistiche a disposizione dell'autore; se Tullia avesse pronunciato la battuta del Grazia, non ne sarebbe sortito nessun effetto di piacevole stupore. Non si tratta di elaborare opere che mirino al semplice e infruttuoso scandalo; ma di costruire sapientemente, passo dopo passo, battuta dopo battuta, dei personaggi che con arguzia articolino il loro punto di vista eterodosso. A riprova di quanto abbiamo sostenuto sin qui, notiamo che nella battuta successiva è proprio Tullia a rimanere incredula rispetto all'assunto del Grazia; la donna, a dispetto della sua

⁶⁵ S. SPERONI, *op. cit.*, p.519.

⁶⁶ Ibid.

“professione”, nel dialogo difende strenuamente il proprio amore per Bernardo, con toni a tratti ingenui ma veritieri.

La discussione tra i tre interlocutori continua a dipanarsi sulla tematica della gelosia; nonostante gli ammonimenti dal tono didattico del Grazia, il quale sollecita i due amanti ad abbandonare l’abito fallace di tale sentimento, Tullia e Tasso perseverano nel constatare la difficoltà di adoperare la ragione in amore, pur riconoscendo sul piano teorico la validità di tale concetto. Infatti, Bernardo Tasso esprime al Grazia il dissidio interiore che lo pervade attraverso questa battuta:

TAS.: Veramente rea cosa è la gelosia, la quale non pur m’attrista in sentirla ma in udirne parlare. Prima era in me una battaglia, e quella tra la paura e la speme, che di continuo mi trafiggeva; ora tra le vostre ragioni e la mia usanza un’altra non minore si è incominciata, perch’io vedo il vero e il diritto e al contrario per viva forza e con mia grandissima noia mi trasporta il costume⁶⁷.

Notiamo come nei dialoghi speroniani la figura del *princeps sermonis*, depositaria di un’ideologia vincente e suffragata dall’autore, sia assolutamente fuori luogo e inapplicabile; la sua presenza inficerebbe il disinvolto e variegato gioco comunicativo, disinteressato nel suo plurivoco fluire al raggiungimento di una verità precostituita. Lo Speroni, mediante la figura del Grazia, intende scimmiettare l’abitudine compositiva di inserire un parlante autorevole che si staglia al di sopra degli altri in virtù del suo sapere onnisciente. Bernardo insiste nel comunicare al Grazia l’inefficacia dei suoi suggerimenti e gli propone, addirittura, di cambiare strategia:

TAS.: [...] Però o abbandonate la cura o confortatelo con nuovo e migliore empiastro che non è questo che vi poneste⁶⁸.

Si giunge ad affrontare la seconda importante tematica della disquisizione: che cosa è amore. È il Grazia che rivolge l’interrogativo a Tullia, la quale, anziché articolare una personale risposta, inizia a raccontare di un passato dibattito, inerente il medesimo argomento, avvenuto fra lei e il Molza. La cortigiana, nella prima fase del suo intervento, riporta una sorta di favola mitologica inerente la nascita di Amore, illustrata dal Molza. Secondo la storiella, gli dei hanno donato ai mortali il

⁶⁷ Ibid., p.524.

⁶⁸ Ibid., p.525.

raziocinio, affinché la loro natura umana sia in grado di elevarsi al cielo, in una perfetta simbiosi con la divinità. Ma gli uomini fanno cattivo uso dell'elargizione divina e contaminano la ragione con la pesantezza della terrestrità; a questo punto tutti gli dei dell'Olimpo si riuniscono per deliberare la modalità secondo cui punire gli uomini, i quali non hanno saputo far fruttificare il dono prezioso dell'anima razionale, insudiciandolo con gli istinti sensuali:

TUL.: E già erano i sensi del corpo e le altre cose materiali misti e confusi con l'intelletto di modo che niun segno vi si scorgeva della sua antica divinità, onde egli era impossibile il separarlo da loro sì che puro e intiero, come già era, alla sua stella si reducesse⁶⁹.

Durante il consesso divino, Venere, timorosamente, prende la parola e chiede al padre Giove che Cupido, il figlioletto che porta in grembo, possa continuare a dimorare sull'Olimpo, scongiurando così il pericolo che una sorte infausta, come quella esperita dalla ragione per colpa degli uomini, possa accanirsi anche contro di lui. A questo punto tutte le divinità acconsentono di condannare l'umanità a conoscere l'amore solo imperfettamente, nella sua impura mescolanza tra intelletto e sensi; all'uomo si preclude il privilegio di godere dell'amore nella pienezza delle sue potenzialità sensuali, di cui ha diritto solo l'Olimpo. Nell'intervento di Tullia viene introdotto a parlare direttamente il Molza, innescando così l'espedito retorico del "dialogo nel dialogo": un meccanismo che possiamo considerare come struttivo della concezione dialogistica speroniana, in quanto si ritrova in molte opere del retore padovano. Così si esprime il Molza, sunteggiando il finale della favola mitologica:

MOL.: [...] amore col dolce caldo delle sue fiamme crea in noi pensieri, li quali, vaghi d'altezza, sopra il cielo ci recarebbero, se la nostra semplice umanità (cui ragione appelliamo), invidiosa di tanto bene, traviando il lor volo, quelli in basso non rivolgesse, ponendo loro davanti ogni errore che intrica la vita, specialmente quei due idoli de' volgari: ambizione e utilità.

Assistiamo così ad un capovolgimento vero e proprio della fenomenologia neoplatonica dell'amore; mentre in quella era la ragione a sublimare e purificare i sensi, indirizzandoli alla contemplazione spirituale della bellezza, celeste viatico all'Assoluto, qui è il raziocinio a traviare l'uomo, forzandolo

⁶⁹ Ibid., p.526.

ad un'immobilità terrestre e castrando la sua possibilità di esperire l'*eros* compiutamente. L'amore nella sua natura pura, estranea alla compagnia negativa dell'intelletto, ha la facoltà prodigiosa di instillare nell'umanità la facoltà di pareggiare gli dei nell'autentico godimento amoroso, espresso all'ennesima potenza grazie alla piena sollecitazione di ogni sfumatura sensuale.

Il Molza continua ad interloquire direttamente nella conversazione, enucleando gli effetti dell'amore; esso, pur dimorando sull'alta vetta celeste, come una sorta di sole irraggia la terra «coi raggi della sua grazia», al fine di rompere «il ghiaccio dei cuori mortali» e far nascere in loro il desiderio di conseguire la «dovuta immortalità»⁷⁰. L'immortalità vagheggiata dal personaggio è totalmente avulsa da qualsiasi connotazione trascendente, in quanto non si tratta di un'eternità assicurata mediante l'ascesi verso il cielo dell'anima intellettuale. Il Molza si riferisce all'imperitura presenza dell'uomo perpetuata attraverso riti entusiasticamente carnali:

MOL.: Tutto 'l mondo in un certo modo è pieno di dio, spezialmente noi uomini fatti ad immagine e simiglianza di lui. Da noi dunque a noi stessi, in quanto divini, manda amor le quadrella e le fiamme della sua face; e di ciò è gran segno la eternità dello esser, la quale (sua mercè), generando l'un l'altro, acquistiamo alla nostra specie⁷¹.

Lo Speroni attraverso l'intervento del Molza riesce nell'intento di scardinare un altro fondamentale assunto della concezione erotica neoplatonica, ovvero quello inerente al rapporto tra la bellezza e l'amore. La bellezza esteriore considerata dalla tradizione come rispecchiamento di quella interiore e prerogativa necessaria alla nascita del sentimento, ora nel *Dialogo d'Amore* non è più ritenuta una condizione imprescindibile per l'accensione della passione. La vera potenza miracolosa dell'amore è il riuscire a far apparire belle le donne, invece, dall'aspetto fisico più infelice; ciò che prodigiosamente innesca questo dolce inganno è la genuina attrazione sessuale:

MOL.: Quanti amano, e non sanno dir che, avendo a grado nelle lor donne una grazia che non ha nome? La qual grazia, per dare ad intendere al mondo sé esser cosa divina e veramente compagna di Venere, spesse fiato lasciando di sé priva chi è bella tenuta, ci fa piacere le non belle, coprendo in loro col suo divino splendore ogni accidente mortale che noia ci possa recare⁷².

⁷⁰ S. SPERONI, *Dialogo d'Amore*, in M. POZZI, *Trattatisti del Cinquecento ...*, cit., pp.525-528.

⁷¹ S. SPERONI, *Dialogo d'Amore ...*, cit., p.528.

⁷² S. SPERONI, *op. cit.*, p.528.

Il Molza è l'alfiere di un concetto di grazia diametralmente opposto rispetto a quello del *Cortegiano* di Castiglione; nell'opera dello scrittore mantovano il perfetto esempio di uomo e donna di corte è quello imperniato sull'adozione della grazia, al fine di scongiurare il rischio di scadere nell'«affettazione», intesa quest'ultima come goffaggine dei movimenti e disarmonia della figura. Nello specifico, per quel che concerne l'ideale della «donna di palazzo», delineato nel terzo libro del trattato castiglionesco⁷³, la sua caratteristica irrinunciabile deve essere quella della bellezza, la quale va a coincidere perfettamente nella definizione della grazia. Questo statuto viene totalmente disintegrato nel dialogo speroniano, il quale abbatte qualsiasi canone preconstituito riguardante cosa debba essere la bellezza in assoluto. La vera “grazia” è potenzialmente acquistabile da tutte le donne del mondo, sia belle che brutte, in virtù dell'erotico magnetismo di cui sono tutte egualmente catalizzatrici.

All'interno del “dialogo nel dialogo” Tullia esprime la sua convinzione che gli amanti riescano a raggiungere la tranquillità armoniosa dei sensi a seguito dell'amplesso, ma viene contraddetta dal Molza:

MOL.: Deh, se mai vi fece amore sentire questo suo sommo diletto, ditemi un poco per grazia che vogliono dire que' lunghi e spessi sospiri che escono della bocca agl' innamorati? Quel morder l'un l'altro? Quel battimento di cuori, quasi non capendo loro ne' petti vogliano fuora saltare? E l'interrompere i basci con le parole? E poco dappoi quelle medesime sì desiate e sì care con altri basci romper nel mezo? Scostarsi alquanto e lasciar di toccar la cosa amata per saziarne la vista? E quella apena veduta con maggior furia di prima abbracciar e stringer di nuovo? E così senza riposo mezi ebbri, mezi tra sé stessi e altrui, né vivi né morti goder di quel bene del quale (come voi dite) niuno altro che maggior sia può essere loro prestato?⁷⁴

Secondo il Molza la convulsione tormentata dell'abbraccio carnale è la risultante dell'insoddisfazione del desiderio amoroso, il quale non riesce a esplicitarsi compiutamente mediante il sincronico piacere di tutti i sensi. La descrizione realistica del Molza degli effetti tutti sensuali del godimento fisico

⁷³ B. CASTIGLIONE, *Il libro del Cortegiano*, Introduzione di QUONDAM A., Note di LONGO N., Milano, Garzanti, 1981, pp. XX-XXV.

⁷⁴ S. SPERONI, *Dialogo d'Amore ...*, cit., p.529.

viene soppressa dallo Speroni nella redazione emendata del 1575, in quanto segnata come eccessivamente scabrosa dall'anonimo catone in piena epoca controriformista⁷⁵.

Subisce la censura del Tribunale dell'Inquisizione anche il successivo intervento del Molza, nel quale il letterato imputa la colpa alla ragione e all'essere umano, impasto mal acconciato di raziocinio e istinto, di non poter divider con gli dei il tripudio dell'*eros*:

MOL.: [...] così è cosa impossibile che in un punto medesimo gli occhi, il tatto e l'orecchie del nostro corpo, cose diverse e materiali, faccia amor lieti delle sue gioie. Né di ciò vi dovete meravigliare, quando, comunque l'uomo tocchi la donna sua, non empie mai la sua voglia, ma, allegro e sazio nelle parti di fuori, nelle interne, ove non giunge il piacere, tristo e bramoso se ne rimane. Vorrebbe adunque lo amante non abbracciare la cosa amata ma vivo e intero per entro lei penetrare, non altramente che l'acqua passi la spugna; né ciò fare potendo, nel mezo posto d'ogni sua gioia, geme e sospira di disiderio. Ma la ragione, tanto da chi poco la adopra esaltata, ne' cuori mortali a tal bisogno si dovrebbe destare, mostrando loro chi essi sono e di che fango sieno composti, onde più tosto ringraziassino Amore, che non disdegna di visitarli, che si dolessero perché egli non sia in loro nel modo ch'egli è nel cielo tra' dèi. Conciosia cosa che la colpa è di queste membra, non altrimenti capaci della grazia d'Amore che sia la terra de' razi del sole; la quale, in alcuna parte illustrata e accesa delle sue fiamme, ha el centro freddo e oscuro. Quindi i sospiri, quindi le lagrime, quindi l'ire e li sdegni, quindi la gelosia delli innamorati, quindi finalmente el fastidio e la noia che recano loro quegli istessi dilette amorozi troppo da loro continovati⁷⁶.

Nella prospettiva del Molza la ragione si rivela del tutto inservibile e svuotata di qualsiasi utilità; essa invece di guardare con fastidio all'impossibilità per la natura umana di appagare il proprio desiderio in modo compiuto, dovrebbe destare l'uomo, convertendo la sua insoddisfazione in gratitudine per ciò che amore, pur conservando il suo luogo d'elezione nell'Olimpo, gli concede seppur imperfettamente.

Tullia si rivolge al Molza avanzando un nuovo dubbio:

⁷⁵ Su questo argomento avremo modo di tornare nel terzo capitolo di questa dissertazione, affrontando l'analisi del testo dell'*Apologia dei Dialogi*. Cfr. S. SPERONI, *Dialogo d'Amore ...*, cit., nota 2 p.529.

⁷⁶ S. SPERONI, *op. cit.*, p.530.

TUL.: Adunque son mala cosa le nostre membra, quando per cagion loro questa amorosa felicità in danno e noia ne si converte?

MOL.: Anzi buona e giovevole molto alla nostra imperfezione, essendo tra noi e Amore quasi un solecchio che, togliendoli del suo soverchio splendore, ci fa possenti a sostenerlo; altrimenti all'apparire della sua presenza la nostra debole umanità a guisa di Semele in cenere e fiamma si mutarebbe⁷⁷.

Il Molza sostiene che l'imperfezione umana è una sorta di scudo protettivo interposto fra l'uomo e Amore; l'essenza incompiuta dell'uomo è ciò che preserva la sua incolumità, dal momento che la sua azione filtrante diminuisce la prepotente intensità di Amore, insostenibile per la precarietà umana. Notiamo come le mancanze di cui la natura umana è portatrice vengono ricodificate e cambiate di segno; l'uomo deve tenersi stretta la propria imperfezione, da cui non è esclusa la possibilità di trarne qualche beneficio. Nelle battute successive dello scambio fra Tullia e il Molza emerge una vera e propria perorazione dell'amore irrazionale: la cortigiana esperisce in prima persona la forza irrefrenabile di questo sentimento. Tullia ammette di essere stata al corrente, fin dall'inizio, dell'imminente partenza del suo amato Tasso, ma tale consapevolezza non le ha impedito di innamorarsi perdutamente del poeta. L'eterea non ha potuto arginare la sua passione attraverso il raziocinio; le ragioni del cuore hanno avuto la meglio, nonostante la certezza di una prossima sofferenza. Tullia è la paladina di tale visione:

TUL.: Chi sarà adunque che dica cotali appetiti amorosi doversi affrenare e altrove colla ragione rivolgere, rifiutando el camino d'amore che di terra al cielo, dal tempo all'eternità e dalla morte alla vita chi lui segue conduce? Venga avanti il volgo ignorante, e lodi qual egli suole le sue ricchezze, ponga in mezo il tiranno e la signoria, ammirino le dottrine e le virtù loro li filosofi; certo né questi né quelli non saranno sì temerarii che osino dire cotai loro professioni fare altrui tanto a dio caro e simile quanto lo amare. Quelle sono operazioni che adornano, questa rinnova la vita; quelle sono proprie dell'uomo, questa sola non come umani ma come immortali e da Dio ispirati operiamo; quelle a beneficio di pochi, questa a salute di tutta la spezie è ordinata e disposta. Onde quanto è maggior virtù procurare el ben publico che 'l privato, tanto è miglior cosa l'amarsi l'un l'altro di qual si voglia azzione che utile o gloria soglia arrecarci⁷⁸.

⁷⁷ Ibid., p.531.

⁷⁸ Ibid., p.532.

La battuta, impregnata di un entusiastico invito ad abbandonarsi totalmente all'amore senza remore o coercizioni dettate da aride logiche, viene soppressa nella stesura riformata del *Dialogo*; il fatto che numerose parti dello scritto siano state falciate dall'intransigenza dell'Inquisizione è un ulteriore indizio della forte eterodossia con cui la trattazione amorosa si delinea, deviando da schemi fin troppo abusati nella prima metà del Cinquecento.

Nella seconda metà del suo lungo intervento, Tullia propone la propria personale versione della favola mitologica sulla nascita di Amore e del rapporto di questo con la ragione. L'anima razionale, consigliera di Giove, disprezza il neonato Amore, a tal punto da aver cercato di ostacolarne la nascita con ogni mezzo. La Ragione scaglia infausti anatemi contro il piccolo e dato il suo aspetto sgraziato, in quanto cieco e munito di ali, propone di darlo in pasto alle bestie feroci o annegarlo. Non avendo riscontro positivo dalle altre divinità, decide di far da sé: prepara un veleno per il piccolo, dove al posto del nettare versa un malvagio intruglio, composto di tutte le sofferenze tipiche degli innamorati. L'inganno viene scoperto dagli dei, i quali si accordano sul punire la Ragione mediante lo stesso artificio malefico con cui essa aveva architettato di attossicare Amore, il quale rimane così puro e incontaminato sull'Olimpo; a differenza della sua acerrima nemica che è condannata a trangugiare la perfida bevanda nella dimensione terrena, nelle membra umane⁷⁹. A questo punto termina il "dialogo nel dialogo" e il lettore è riportato alla conversazione iniziale fra Tullia, Bernardo Tasso e il Grazia. L'intellettuale ammonisce Tullia con un accenno di rampogna:

GRA.: Bastar vi poteva per contradirmi il vostro ingegno, senza ricorrere al Molza, a valervi della autorità di tanto uomo, il quale io non posso credere che dica e creda d'amore ciò che a voi piacque di attribuirli. E posto ch'egli sel creda, già non dobbiamo rimetterci al suo parere e dar fede alle favole che i poeti sogliono dire e fare da sé stessi de' fatti delli déi⁸⁰.

Il Grazia crede che il racconto del dialogo di Tullia e del Molza non abbia apportato nessun beneficio alla posizione della cortigiana nel loro scambio interlocutorio; in effetti l'introduzione della favola mitologica narrata dal Molza non ha conferito un valore aggiunto alla bontà delle argomentazioni della donna. L'equilibrio dell'assetto conversativo rimane sostanzialmente immutato dopo il flashback del "dialogo nel dialogo"; lo Speroni usufruisce di tale espediente retorico non con l'intenzione di spostare l'ago della bilancia verso la migliore opinione, ma per aumentare il diletto

⁷⁹ Ibid., pp.533-534.

⁸⁰ Ibid., p.534.

del movimento dialettico, ottimizzandone la godibilità da parte del lettore. Ritornando a confermare la propria tesi, il Grazia ritiene che proprio il binomio amore-ragione sia la cifra identitaria peculiare dell'uomo. Se così non fosse, nel contesto amoroso, non ci sarebbe nessuna differenza fra uomini e animali, entrambi ugualmente dotati della lascivia propedeutica alla salvaguardia della specie. Dopo un alterco piuttosto acceso fra Tullia e il Grazia, si fa largo il Tasso, il quale biasima la condotta conversativa dei due, inadatta a portare avanti le rispettive cause. Il poeta prega il Grazia di illustrare con maggior dovizia di dettagli la figura del centauro, allegoria della sua concezione d'amore, già anticipata negli interventi precedenti. Così risponde l'interlocutore di Bernardo:

GRA.: Ecco che io vi ubbidisco e son contento se voi volete che l'amore che io mi apparecchio di partorire sia battezzato da voi per centauro; con *patto* però che, appigliandovi al nome, voi non diciate tanto essere migliore e più vera l'openione della Tullia che la mia non sarà, quanto è più nobile e più certa cosa il sole, che noi veggiamo, che non fu mai centauro da poeti descritto o da dipintori⁸¹.

Il Grazia è ben disposto a fornire un ampio e particolareggiato quadro sul "centauro amoroso" ma esige che Bernardo gli offra delle garanzie indispensabili per il proseguimento del dibattito. Il poeta dovrà cercare di valutare con obiettività il suo intervento, non lasciandosi traviare dal nome poco accattivante e di minor grado di poeticità rispetto alla concezione amorosa di Tullia, la quale aveva innescato un nobile parallelismo con il sole. Nella nostra analisi dei dialoghi speroniani si noterà più volte il ricorso da parte degli interlocutori alla stipulazione di patti nel corso della conversazione; ognuno accetta di enucleare il proprio punto di vista, condividendolo con gli altri partecipanti, auspicando che vengano però rispettate delle condizioni irrinunciabili per il proseguire della discussione⁸². Nel suo lungo intervento il Grazia illustra precisamente in cosa consista l'immagine del centauro, da lui tanto vagheggiata:

GRA.: Altrotanto fa la ragione in quel primo amore che l'anima nostra piena delle bellezze vedute ci partorisce nel cuore; il quale, perciocché in quella parte di sé, ove egli è a noi e alli bruti comune, non è capace dell'artificio della ragione, avviene che la sua forma sia mista dal mezzo in giù con il bestiale

⁸¹ Ibid., pp.536-537. Il corsivo è mio.

⁸² N. ORDINE, *Il dialogo cinquecentesco italiano tra diegesi e mimesi*, in "Studi e problemi di critica testuale", Vol. XXXVII, 1988, p.172; inoltre cfr., S. PRANDI, *Scritture al crocevia. Il dialogo letterario nei secc. XV e XVI*, Vercelli, Edizioni Mercurio, 1999, p.283.

e nell'altra metà, ove la ragione il formò, diventi umano, come noi siamo. Ecco adunque in breve parole el centauro che voi chiedeste ch'io vi mostrassi [...]. Al quale, tutto ch'egli sia snello e legiero molto da sé, accioché egli sia più veloce possiamo aggiungere due ali simili a quelle del cavallo di Parnaso; e fia compita la dipintura⁸³.

L'amante per perfezionare la propria condotta amorosa deve ispirarsi alla natura binomia del centauro, simboleggiante l'armonioso equilibrio tra la parte ferina, afferente agli istinti sensuali e quella umana, dominata invece dalla saggezza dell'intelletto. Il Tasso muove delle sarcastiche perplessità rispetto alla *performance* descrittiva del Grazia; l'innamorato guadagnerà scarsa nobiltà da una tale illustrazione:

TAS.: Se l'operazioni del vostro amore son conforme alla figura descritta, poco onore ne può sperare uno innamorato. Per la qual cosa, senza altramente pensarvi, più tosto io voglio errare con la mia Signora, credendo (come ella crede) che egli sia tutto divino, che, conosciuta la verità, essere certo lui essere mezo cavallo; perché, ove al presente io son suo e sommamente mi glorio ch'egli si sappia da ogniuno ch'io scrivo e canto le sue saette, in quel caso l'aver seco domestichezza, servirlo, lodarlo e adorarlo come fanno gli amanti, mi parrebbe opera da famiglio di stalla, e non da poeta⁸⁴.

Notiamo come, ancora una volta, il ruolo di *princeps sermonis* non si addice alla figura del Grazia, in quanto viene continuamente smentito dalle opposizioni degli altri parlanti; essi riconoscono una qualche validità al suo infaticabile argomentare d'amore in prospettiva neoplatonica, ma ne esperiscono puntualmente la fallacia nell'effettiva messa in pratica. L'arma a cui ricorre sovente lo Speroni, in questo caso attraverso il personaggio di Bernardo, è quella dell'ironia che smantella il rigidismo di ogni ideologia preconstituita.

Successivamente Tullia prende la parola e propone di affrontare una nuova questione amorosa: chi è più felice tra l'amante e la cosa amata?⁸⁵ La risposta del Tasso si biforca su due diversi piani: quello prettamente poetico e quello della «esperienza»⁸⁶. Per quanto riguarda la prima parte della sua argomentazione si rifà all'esempio di Petrarca, asserendo un luogo comune della poesia amorosa:

⁸³ S. SPERONI, *Dialogo d'Amore*, in M. POZZI, *Trattatisti del Cinquecento ...*, pp.538-539.

⁸⁴ S. SPERONI, *Dialogo d'Amore ...*, cit., p.539.

⁸⁵ S. SPERONI, *op. cit.*, p.540.

⁸⁶ *Ibid.*, p.541.

TAS.: Ora, Signora mia, parlando del vostro dubbio, a me par che la cosa amata, nel cui arbitrio ripone amore la felicità dell'amante, sia felicissima e beatissima molto, non tanto per rispetto a chi l'ama quanto per rispetto all'amore; il quale (come altri dice) di continuo le siede e alberga nel viso e dalla bellezza di quello prende virtù di fare tali miracoli, onde noi sempre mai l'adoriamo per dio⁸⁷.

Ricorrendo, invece, alle ragioni dell'esperienza amorosa che sta vivendo con Tullia, Tasso esprime la propria preoccupazione per il "troppo amore" di cui la donna lo ricopre. Il poeta si dimostra un fedele seguace della tradizionale concezione cortese e stilnovistica dei ruoli spettanti alla donna e all'uomo in materia amorosa. Secondo tale visione, l'uomo svolge un ruolo attivo e veste i panni dell'amante a tutti gli effetti, il cui compito precipuo è elargire amore alla "cosa amata". Quest'ultima è incarnata dalla parte femminile della coppia e la sua funzione è esclusivamente passiva, cioè di ricevere il beneficio del sentimento dell'amante⁸⁸. Bernardo teme di far fronte a spiacevoli sofferenze per il fatto che la condotta amorosa di Tullia sovverte questo convenzionale equilibrio amoroso: la cortigiana è sollecita a manifestare in modo vitale ed entusiasta il proprio sentimento, non curante delle consuetudini cortesi simboleggiate dal poeta.

La cortigiana è una figura spiccatamente drammatica, conscia dei propri affetti e, soprattutto, del proprio ambiguo statuto sociale, delineato da una professione cui si pone l'obiettivo di abbandonare per essere degna dell'amore del suo Bernardo:

TUL.: [...] Ma egli è ben vero che, amandomi voi come dite, io vedo ingannate voi stesso, *ch'io so chi io sono* e chi bisognerebbe ch'io fossi per meritarlo. Ma o io cangiarò vita, e sarò donna del mio volere, o morirò nella impresa⁸⁹.

Il Grazia allenta la tensione tragica dell'atmosfera, creatasi dalla riflessione amara di Tullia circa la propria infelice condizione, con una serie di considerazioni salaci. I suoi ragionamenti vengono

⁸⁷ Ibid., p.540.

⁸⁸ Per approfondire la tematica del ruolo della donna nella società del Cinquecento e della sua concezione nella letteratura dialogica, soprattutto speroniana, si veda l'interessante lavoro di F. TRANI, *La teoria del dialogo di Sperone Speroni all'interno dei dialoghi dell'autore sulle donne*, Diss. Università degli Studi di Roma La Sapienza, a.a 1994.

⁸⁹ S. SPERONI, *Dialogo d'Amore ...*, cit., p.542. Il corsivo è mio.

conditi da una sferzante arguzia e mirano, non solo, a comprovare la nobiltà del mestiere di *cocotte* ma ad instaurare un ardito e quasi blasfemo parallelismo tra il fine della “professione” e quello divino:

GRA.: State allegra, signora Tullia, ch'io ho veduto ne' di passati una orazione del Brocardo fatta in laude delle cortigiane, nella quale egli l'esalta in maniera che se Lucrezia resuscitasse, e l'udisse, ella non menerebbe altra vita. Fra l'altre cose, poi che ha dimostro esser proprio della donna il viver vita di cortigiana e chi vive altramente violar la natura che a cotal fine la generò, *egli pruova in che modo li costumi cortigianeschi* (se quelli bene istimiamo) *sono via e scala alla cognizione di Dio*; ché così come la cortigiana per diverse cagioni ama molti e diversi [...] così Iddio a diverse cose mortali diversamente fa di sé grazia e dell'essere suo, quelle più e meno perfette rendendo secondo ch'alla natura loro è mestieri⁹⁰.

L'autore dell'orazione in laude delle cortigiane di cui parla il Grazia, per rasserenare l'animo di Tullia, è Antonio Brocardo, un gentiluomo e letterato veneziano che lo Speroni farà protagonista del suo *Dialogo della Retorica*⁹¹. L'affermazione del Grazia è dispensatrice di una doppia ironia: oltre a chiamare in causa la suddetta orazione, il cui oggetto è di per sé eccentrico, specifica come il praticare il mestiere di eterea sia il viatico adeguato per accedere alla conoscenza di Dio; così viene sarcasticamente ribaltato l'abusato *topos* neoplatonico della “scala”. L'orazione del Brocardo diviene il bacino collettore di una nuova e bizzarra precettistica amorosa: è bene assimilare «li costumi cortigianeschi», in quanto attraverso questi ci facciamo prossimi e somiglianti a Dio. L'introduzione di questo stravagante argomento da parte del Grazia è indice dell'intenzione dello Speroni di suscitare stupore nel lettore, correndo persino il rischio di disorientarlo rispetto a quanto succede sulla scena dialogica. Il Padovano riversa tutto il suo impegno nel tentare di non delineare i personaggi delle sue opere con contorni eccessivamente definiti ma di lasciare volontariamente ampio margine per l'inserimento di tratti inusitati, sfumati e poco ortodossi. Il Grazia, per esempio, non assorbe meccanicamente l'ideologia neoplatonica; nonostante questa strutturi la parte preponderante dei suoi interventi, egli non rinuncia a deviazioni ironiche rispetto a tale dettato amoroso.

L'asserzione seguente di Tullia è intrisa di realismo e disvelatrice dell'artificio retorico sottostante alla ragione compositiva dell'atipica orazione del Brocardo:

⁹⁰ S. SPERONI, *op. cit.*, p.543.

⁹¹ Per approfondire la biografia di Antonio Brocardo si veda *Dialogo della Retorica*, in M. POZZI, *Trattatisti del Cinquecento ...*, cit., nota 2 p.637.

TUL.: Ma il Brocardo per l'amore ch'egli portava a qualch'una o per meglio mostrare il fiore del suo ingegno, non per giustizia, tolse a favorir causa sì dionesta⁹².

La cortigiana sospetta della genuinità dello scritto broccardiano, ipotizzando che lo scopo dell'autore sia stato quello di dimostrare la validità del proprio ingegno nel trattare questioni controverse, piuttosto che stilare una vera apologia delle prostitute. Il pensiero di Tullia si può estendere ai motivi catalizzatori della produzione speroniana, in quanto smaschera la condotta artistica dello stesso Padovano; egli ritiene che la linfa vitale dell'attività retorica sia quella di percorrere sentieri periferici e poco battuti, trattando le questioni più disparate e bizzarre, viste come il vero banco di prova del suo talento.

Tullia nell'enucleare la sua prospettiva relativa al binomio amante-cosa amata attinge all'ambito della pittura e rivendica la volontà di non incarnare, in quanto donna, un ruolo meramente passivo ma di "agire", impugnando coraggiosamente la propria "grammatica d'amore":

TUL.: L'amante (come a me pare) è propriamente un ritratto di quella cosa che egli ama. [...] Perciò amare non è quello che suona il vocabolo, cioè fare e operare qualche cosa, ma è più tosto un certo patire; e l'essere amato è verbo non passivo ma attivo. Ciò dico seguendo le regole del nostro maestro amore, nuovo e meraviglioso grammatico, non di sillabe o di parole, ma di cuori mortali⁹³.

Attraverso il ricorso all'analogia con l'arte pittorica, Tullia riesce a suffragare la cittadinanza poetica in ambito amoroso in virtù di un sostrato di ascendenza filosofica;⁹⁴ il parallelismo innescato con la pittura viene declinato in molteplici direzioni dalla cortigiana:

TUL.: Or che altro è il mondo fuor che una bella e grande adunanza de ritratti della natura? La quale, avendo animo di dipingere la gloria di Dio e quella in uno luogo solo ricogliere non potendo, produsse infinite specie di cose, le quali, ciascheduna a suo modo, in qualche parte l'assomigliassero. Il mondo adunque è tutto insieme un ritratto di Dio, fatto per mano della natura. Ritratto è l'amante, ritragge lo specchio e ritragge l'artefice; ma el ritratto del dipintore (il quale solo è dal volgo appellato ritratto) è

⁹² S. SPERONI, *Dialogo d'Amore ...*, cit., p.544.

⁹³ S. SPERONI, *op. cit.*, pp.545-546.

⁹⁴ Cfr. S. PRANDI, *Scritture al crocevia. Il dialogo letterario nei secc. XV e XVI ...*, pp.284-285.

il men buono di tutti gli altri, come quello che della vita dell'uomo solamente il color della pelle ne rappresenta, e non più oltra⁹⁵.

Dall'intervento succitato emerge un pregiudizio comune dell'epoca cinquecentesca inerente la capacità della pittura di riuscire a rappresentare solamente l'esteriorità dell'aspetto umano.⁹⁶ Bernardo si propone di correggere il tiro di tale asserzione, elogiando l'arte sublime di Tiziano, la quale oltrepassa la facoltà originante primigenia della natura. Il poeta rivela un personale giudizio artistico dello Speroni, il quale è sempre stato un entusiasta ammiratore del Vecellio⁹⁷. Poche battute più avanti, l'etera si dilunga nella lode, stavolta, di un artista davvero singolare:

TUL.: Lo Aretino non ritragge le cose men bene in parole che Tiziano in colori; [...] e credo che l'essere dipinto da Tiziano e lodato dall'Aretino sia una nuova regenerazione degli uomini, li quali non possono essere di così poco valore da sé che ne' colori e ne' versi di questi due non divenghino gentilissime e carissime cose⁹⁸.

L'esaltazione dell'Aretino da parte dello Speroni non deve affatto stupire; Pietro vede nel Padovano una sorta di mentore, verso cui nutre una profonda ammirazione. L'Aretino raccoglie l'appello del retore circa la necessità di fondare una nuova letteratura volgare, facendone lo statuto teorico della propria attività letteraria⁹⁹. Entrambi gli scrittori agiscono in un'epoca caratterizzata da grandi risvolti politici e culturali; la progressiva ma inesorabile crisi della cultura classica travolge con sé anche il classicismo volgare, notevolmente affievolito dopo la comparsa dei capolavori del Bembo, del Castiglione e dell'Ariosto. Sono accomunati dalla pertinace volontà di escogitare nuove modalità e nuovi ambiti di sviluppo della letteratura volgare; guardano oltre il chiuso e autarchico mondo letterario delle corti, al fine di ricavare uno spazio autonomo per l'esercizio della letteratura. Come già detto nel paragrafo introduttivo alla personalità intellettuale dello Speroni, egli è stato un eccellente alfiere dell'Accademia degli Infiammati di Padova, un luogo di cultura indipendente e alternativo rispetto al vicino Studio, dove si impegna alacremente a mettere in pratica una politica di

⁹⁵ S. SPERONI, *Dialogo d'Amore ...*, cit., p.547.

⁹⁶ Cfr. S. SPERONI, *op. cit.*, nota 4 p.547.

⁹⁷ Cfr. S. SPERONI, *Discorso in lode della pittura*, in *Scritti d'arte del Cinquecento*, P. BAROCCHI (a cura di), Torino, Einaudi, 1977-1979, Tomo I, pp. 997-1004 [Ripr. parz. dell'ed. Milano-Napoli, Ricciardi, 1971].

⁹⁸ S. SPERONI, *Dialogo d'Amore ...*, cit., p.548.

⁹⁹ Cfr. M. POZZI, *Nota Introduttiva in Trattatisti del Cinquecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1978, Vol.I, p.477.

fruizione a tutto campo della lingua volgare, incentivando, per esempio, le traduzioni. Inoltre l'Aretino, come il Pomponazzi, non si esime dallo sbandierare la propria indifferenza verso le lingue e la letteratura classica, nonché per una sorvegliatissima veste formale delle opere. Per quanto riguarda il suo approccio al genere dialogico, esso si contraddistingue per essere un vero e proprio "antimodello" rispetto agli esempi più significativi di dialogo narrativo del primo Trentennio del Cinquecento. Sia nel *Ragionamento della Nanna e della Antonia* del 1534, sia nel *Dialogo nel quale la Nanna insegna a la Pippa* del 1536 avviene un drastico capovolgimento di valori: gli scambi interlocutori sono condotti da protagoniste eccentriche, delle prostitute, le quali sebbene siano afferenti al medesimo ambiente sociale, questo è basso e degradato. Il criterio di omogeneità dei luoghi viene ossequiato in modo paradossale, poiché le conversazioni si svolgono in un orto, sotto una pianta di fico, con un evidente intento parodico rispetto ai luoghi raffinati e intrisi di *urbanitas* degli *Asolani* e del *Cortegiano*. Questi nobili ma ormai compassati modelli diegetici vengono ribaltati in senso comico e osceno; non solo il linguaggio si avvale di una forte coloritura popolaresca ma anche le ideologie classicistiche vengono ricodificate mediante degradanti valenze carnevalesche, per esempio la concezione dell'amore di derivazione neoplatonica e l'ideale femminile di matrice petrarchesca. L'Aretino, inoltre, incarna la figura pionieristica del letterato di professione; grazie alla diffusione del mercato librario, nella prima metà del Cinquecento, lo scrittore diventa un fenomeno editoriale.

Alla luce di quanto detto, risulta del tutto congrua l'esaltazione speroniana dell'Aretino nel *Dialogo d'Amore*; dai frequenti scambi epistolari fra i due trasuda un'autentica stima reciproca. Ci sembra utile riportare qui alcuni passi della lettera dell'Aretino del 6 giugno 1537, indirizzata allo Speroni, all'indomani della recita da parte del Grazia del *Dialogo d'Amore* a casa del poeta¹⁰⁰:

«[...] dico che il Grazia con la graziosa maniera ha recitato in casa mia graziosissimamente il vostro dialogo, a la cui nova armonia, senza più respirare, due dì, uno doppio l'altro, stettero appese le caste e dotte orecchie del buon Fortunio [Spira] e le mie, quali esse si sieno. E se non che i grandissimi spirti suoi facevano risentire i nostri conversi in cotal dialogo, simigliavamo persone stupefatte nel vedere cose non più viste e nel vederle a pena credute. Ma se a me che son di verun giudizio ogni sua natura e ogni sua arte è penetrata ne l'anima, che ha egli fatto ne l'uomo di cotanto intelletto? Da sua Signoria si può intendere il profondo andare de l'immagine de la gloria vostra, che così si puote chiamar l'opera ch'io dico. È miracolo l'aver ritenerito il duro de i sensi de la materia de la qual trattate e ne la quale appare il sudore del grande Sperone, la cui industria ha spianati i monti de le impossibilità, per esser

¹⁰⁰ Cfr. S. SPERONI, *Dialogo d'Amore* ..., cit., nota 3 p.511 e pp. 791-795 e le relative note.

certo che la maggior difficoltà che sia è la facilitade, conservando sempre la maestà del decoro nel suo grado. Ma se da i saputi che sanno ch'io non so mi si perdonassi overo non mi si attribuissi a presunzione, aguagliarei la composizione udita al Pantheon di Roma, solo paragone e perfetto essemplio di quanto può fare l'architettura. E credomi che, per essere già sacro a tutti i dèi, che il modello di tal fabrica fusse magistero di Dio. Ecco ivi una smisurata semplicità nel suo difficilissimo componimento; là non è intrigo che impacci l'ordine de la machina; tutti gli ornamenti son posti a i luoghi; ogni parte è pura e candida; e un lume solo che piomba dal mezzo de la sommità, venerabilmente rischiarà il tempio, dove niente di più né di meno ce si desidera. Così è fatto il vostro lavoro. Gli interlocutori, le lor dispute, le figure, i concetti, le comparazioni, le sentenze, le arguzie e i colori non escano punto del dovere. E chi dubita che il Molza, locato nel mezzo del ragionamento, quasi anima sua, non sia la luce venerabile che ravviva gli intelletti e l'intelligenze di chi propone e di chi espone i subietti mirabili da voi tessuti con artificio inusitato? In somma, egli è sì ben raccolto e in ciascun lato è sì bene intero che par proprio la Ritonda; e il Tasso, il Valerio, il Capello, il Molino, il Grazia e il Broccardo sono le smisurate colonne sue. E, perché si dice che le statue che ci dedicò Agrippa, con il voltarsi in dietro accusavano le provincie ribellatesi al senato, affermo tali miracoli con il miracolo che ha fatto il vostro dialogo. Egli ha tirato su per le mie scale la Magnificenza del caro messer Domenico Gritti, le cui ossa sono occupate da tanta carne che fanno un peso che nol moverebbe Orfeo con l'aiuto del suono di mille cetere, benché la grassezza è il pro che fa la natura a la vita. Or per uscir di scherzi, la Tullia ha guadagnato un tesoro che per sempre spenderlo mai non iscemarà, e l'impudicizia sua, per sì fatto amore può meritamente essere invidiata e da le più pudiche e da le più fortunate. E a i grandi uomini predetti bastava la gloria de le carte loro: per ciò dovevano lasciare quella che gli aggiungano le vostre a chi ne ha bisogno come ho io, che pur mi pare valere qualche cosa, poi che son mentovato da le parole de i vostri studi. Né son tanti inganni fra la natura e l'arte quante grazie ve ne rendo, per ciò che tal memoria darà il fiato al mio grido roco»¹⁰¹.

Qui di seguito, invece, la risposta dello Speroni all'Aretino:

«Signor mio onor., se il mio *Dialogo dell'Amore* mi ha fatto degno di quelle laudi che voi degnate di darmi, già non solamente al Panteon ma al cielo empireo ho ardimento d'assomigliarlo, perciocchè il vostro divino intelletto niuna cosa se non divina ha in costume di celebrare. Io veramente, quando io proposi di fabbricarlo, poco sapendo di architettura, a quel ricorsi che io vedo fare ogni dì a molti, li quali, empiendo le loro cassette di medaglie, di statue e di teste antiche, col mezzo loro movono i principi e gran maestri a visitarli e desiderare la loro amistà. Raccolti adunque alcuni bei nomi di grandi

¹⁰¹ P. ARETINO, *Lettere. Il primo e il secondo libro*, a cura di F. Flora, con note storiche di A. Del Vita, Milano, Mondadori, 1960, pp.171-173.

e onorevoli uomini, e di quelli alla mia fabbrica la entrata e le stanze adornate, sì feci che alquanti de' più nobili ingegni che illustrino il mondo oggidì non si sdegnarono di vederla e gradirla; voi specialmente, dal quale, a confessare la mia ambizione, sopra ogni cosa desiderava che si dovesse vedere, giudicando la vostra vista doverle esser augurio di qualche futura grandezza. Ma Dio sa che io non fui mai così temerario che io avessi ardire di desiderare che la lingua e le mani vostre con tanta cortesia s'inclinassero a parlare e scrivere di lei e di me; quella lingua la quale niuna cosa che lodevole non sia non lauda; quelle mani dalle cui meravigliose scritture, come il lume dal sole, la fama e la gloria di re, d'imperadori e di papi suol derivare. E veramente come oltre la mia speranza così sopra i miei meriti voi parlate e scrivete di me, che non che io ma la virtù istessa per sé medesima non è degna del vostro favore, che così come niuna buona opera mortale è da tanto che ella meriti il paradiso, del quale però sperano i buoni Iddio dover fare lor grazia, così la voce e la penna vostra divina, dono da voi dato a' mortali, è maggiore infinitamente di tutto 'l bene che possa uomo operare. E chi dicesse che le parole dette e scritte da voi in laude di chi si sia fossero adulazioni, potrebbe dire senza peccato che Iddio ci facesse beati nella sua vita per far broio con esso noi. Certo adulazione non è in voi e, se ella vi fosse, o ella sarebbe virtù o mestieri sarebbe che Dio creasse di nuovo una specie d'uomini che degna fosse che voi suo aduttore vi nominaste. Le quai cose sono impossibili. Ma tutto il bene che voi parlate e scrivete d'altrui parte è come uno sprone che 'l mova a farsi tale in sé stesso quale in parole il formate, parte è come una guida dietro alla quale chi camminasse non fallirebbe a quel porto di vera gloria ove ognuno desidera e pochi hanno grazia di pervenire. Nel qual modo se io scrivessi e facessi parlare nel mio dialogo le persone che v'introduco, o me e esse beate! Ma chi è quello che non possa imitare? Dubito adunque, anzi son certo, d'esser stato villanamente cortese al Grazia, al Tasso, al Molza, al Valerio, al Molino, al Cappello, al Brocardo, alla Tullia, e verso di voi e del divin Tiziano prosuntuoso in servirmi di cotai nomi ad ornamento delle mie vane sciocchezze; li quali, ragionando nel mio dialogo non al lor senno ma al mio, facilmente son divenuti simili alle statue e alle teste antiche di che io parlava; le quali la ingiuria di coloro che da principio de' luoghi loro le tramutarono, una del naso, altra de' piedi, qual delle braccia e tal delle gambe ha private: perciocché egli non è possibile che io gli abbia ritratti così intieri in ogni lor parte e così perfetti come essi sono in sé stessi. Ma che? Se io non l'ho fatto, sì almeno io diedi occasione alla gentilezza del magno Aretino che in una sua lettera, di loro e di me scrivendo, risanasse la fama loro guasta da me e generasse la mia che insino ad ora fu nulla. La qual lettera è al mio dialogo come il credito o la sicurtà a' falliti, la quale di mendichi che sono e mezzi morti di fame in Rialto li fa ricchi pazzi. Però è ben fatto che, velando il dialogo, io manifesti la vostra lettera; alle cui laudi sperando il mondo che egli abbia a rispondere con mio grandissimo onore, in continuo desiderio di vederlo e di leggerlo si rimarrà»¹⁰².

¹⁰² M. POZZI, *Trattatisti del Cinquecento ...*, cit., pp.791-795.

Nella parte finale del *Dialogo d'Amore*, Tullia ripensa alla propria condizione infelice, causata dall'imminente partenza dell'amato Bernardo alla volta di Salerno. La cortigiana è talmente inconsolabile da mettere in difficoltà il saggio Grazia, il quale ammette il proprio imbarazzo nel ritrovare delle ragioni convincenti per apportare sollievo alla donna:

GRA.: Ma voi piena di passione, qualora parlate o sospirate questa partita, m'imprimete nel petto una immagine di voi stessa, degna di cotanta compassione che le ragioni ch'io doveva dire (parlando dell'ire e delle paci amorose) mi si convertono in pietà.¹⁰³

Il Grazia non sottovalutando l'importanza della vicinanza della persona amata, al fine di compiacere la delizia dei sensi, enuclea come la ragione possa essere un efficace lenitivo per la sofferenza dovuta alla separazione dei due amanti. Il raziocinio, con la lucidità di cui è imbevuto, rielabora il ricordo della persona amata e ne mette a fuoco tutti i pregi, cosicché il dolore possa essere mitigato mediante la panacea della memoria intellettuale. Tullia in un primo tempo sembra dimostrarsi convinta dell'ennesima teoria del Grazia, per poi giudicarla vana e inservibile nella sua situazione. Il viaggio di Bernardo sarà troppo lungo per accontentarsi del solo balsamo del ricordo indotto dalla ragione:

TUL.: [...] Ma questa è partita che ha il ritorno vicino, quale non fia quella del Tasso. Però è vano il discorso che voi faceste per consolarme¹⁰⁴.

Data la vanità delle argomentazioni utilizzate, il Grazia risponde alla cortigiana con una ironica schiettezza, inusuale fino a questo punto del dialogo, nella quale trapela una punta di insofferenza:

GRA.: La partita del Tasso in tal modo vi è fissa nell'anima che a trarnela fuori forte tanaglia mi fie mistieri di adoperare. Per il che, s'io lascerò stare le lusinghe e alle forze mi ridurrò, non lo ripigliate ad offesa¹⁰⁵.

¹⁰³ S. SPERONI, *Dialogo d'Amore ...*, p.555.

¹⁰⁴ S. SPERONI, *op. cit.*, p.558.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p.558.

Quest'ultima battuta dell'intellettuale è sintomatica della doppia natura di cui è costituita la sua personalità, pur credendo fermamente nel valore della ragione, non disdegna il pragmatismo dei fatti. L'intervento finale del *Dialogo d'Amore* è una lunga perorazione del Grazia, il quale vede nella poesia lo strumento eternante del sentimento amoroso e dell'immagine della persona amata. Il contesto poetico si fa portatore di una dirompente azione sublimante indifferente al trascorrere del tempo; i versi del Tasso conserveranno per sempre la bellezza e le virtù di Tullia, la quale non deve ostacolare l'ufficio a cui egli è chiamato solo per soddisfare il proprio irrazionale egoismo. Ciò inficerebbe la gloria dell'amato e, più in generale, l'immortalità della poesia.

Nel *Dialogo d'Amore* lo Speroni articola varie prospettive ideologiche inerenti la tematica amorosa, di cui nessuna, a conclusione dell'opera, emerge per la sua superiorità rispetto alle altre. Tullia è il personaggio che incarna la passione amorosa travolgente e istintiva, avulsa da qualsiasi calcolo razionale e quindi disposta a vivere a pieno il proprio amore, pur incorrendo nella sofferenza. Il Grazia è imperniato su una sorta di ibridismo fra una componente razionale, afferente alla visione della filosofia neoplatonica, e una sensuale, attenta al soddisfacimento degli appetiti della carne. Bernardo Tasso è una presenza maggiormente defilata rispetto agli altri due interlocutori principali e si fa portavoce della tradizionale concezione cortese dell'amore, la quale prevede ruoli e gerarchie definite rispetto alle figure di "amante" e "cosa amata". Il Molza, introdotto nella parte del "dialogo nel dialogo", si fa portavoce dell'istanza naturalistica dell'amore, visto come gioia sensuale entusiastica.

Lo Speroni nella costruzione del *Dialogo* abbina alla componente retorico-letteraria volta a intrattenere il lettore, quella piacevolmente divulgativa, ricercando un continuo equilibrio fra le tesi proposte, le quali vengono dipanate in modo da conferire a tutte la medesima dignità persuasiva, al di là della verità o falsità di cui sono portatrici.

2.2.2 Il Dialogo Della Dignità delle Donne¹⁰⁶

Il Dialogo *Della Dignità delle Donne* appartiene all'ambito della dialogistica speroniana afferente alla tematica amorosa. L'opera viene composta dallo Speroni nell'arco di tempo che va dal 1529 al 1542 e inserita nell'edizione dei *Dialogi*, pubblicata nel '42.

Gli interlocutori del dialogo sono Michele Barozzi e Daniele Barbaro; il primo un importante filosofo, elogiato persino dal Bembo e protagonista di altri scritti a carattere dialogico, come quelli del Tomitano,¹⁰⁷ mentre il secondo, un letterato veneziano, commentatore di Aristotele e grande amico dello Speroni. Il Barbaro è stato uno dei fondatori e membro effettivo dell'Accademia degli Inflammati di Padova e curatore dell'edizione aldina dei *Dialogi*, stampata a Venezia nel 1542, a insaputa dello Speroni. Nonostante questo episodio increscioso, il retore padovano, nella dedica rivoltagli nel *Dialogo della vita attiva e contemplativa*, non si esime dall'esprimere al Barbaro tutto il suo affetto e la sua stima, chiamandolo primo fra i suoi amici¹⁰⁸.

Il *Dialogo*, secondo una metodologia già incontrata nel *Dialogo d'Amore*, inizia *ex abrupto*: l'autore non inserisce un'introduzione all'opera di carattere extra-diegetico, di conseguenza non vengono specificate le coordinate spazio-temporali dell'occasione conversativa. Nella prima parte dell'opera, il Barozzi e il Barbaro elogiano la gentildonna ferrarese Beatrice degli Obizzi¹⁰⁹, moglie del cavaliere padovano Gasparo Obizzi. Il Barbaro riferisce la notizia secondo cui la nobile signora è costretta a lasciare la città di Padova per trasferirsi a Ferrara, per seguire il marito, il quale è chiamato nella città estense per questioni politiche. Beatrice asseconda il volere del consorte, nonostante la sua salute

¹⁰⁶ Il testo del *Dialogo Della Dignità delle Donne* è preso dalla miscellanea curata da M. POZZI, *Trattatisti del Cinquecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1978, Vol.I, pp.565-584. Ricordiamo, come già specificato per il *Dialogo d'Amore*, che il Pozzi ha preferito riprodurre il testo della *princeps*, quindi la prima stesura, "non purgata", precedente alla denuncia da parte dell'anonimo catone al Tribunale dell'Inquisizione, avvenuta negli anni Settanta del Cinquecento. Per ulteriori approfondimenti sulla trattazione della donna nella dialogistica cinquecentesca, inclusa quella speroniana, si rimanda a F. TRANI, *La teoria del dialogo di Sperone Speroni all'interno dei dialoghi dell'autore sulle donne*, Diss. Università degli Studi di Roma La Sapienza, a.a 1994. Si veda inoltre S. PRANDI, *Scritture al crocevia. Il dialogo letterario nei secc. XV e XVI ...*, pp.277-287.

¹⁰⁷ Per i dettagli inerenti alle biografie degli interlocutori del dialogo si rimanda a *Dialogo Della Dignità delle Donne*, in *Trattatisti del Cinquecento*, cit., note 1-2 p.565.

¹⁰⁸ Cfr., S. SPERONI, *Dialogo della vita attiva e contemplativa*, in *Opere di M. Sperone Speroni degli Alvarotti, tratte da' mss. originali*, Domenico Occhi, Venezia, 1740, Vol. II, pp.1-43 [in ristampa anastatica presso Vecchiarelli, Manziana, 1989: siglata S].

¹⁰⁹ Ricordiamo che lo Speroni, in onore di Beatrice degli Obizzi, scrisse il *Dialogo delle laudi del Cataio*; un castello nei pressi di Battaglia Terme, in provincia di Padova, residenza di campagna della nobildonna. A questo proposito cfr., S. SPERONI, *Dialogo delle laudi del Cataio*, in *Opere di M. Sperone Speroni degli Alvarotti ...*, cit., Vol. I, pp.243-256. Inoltre, il Padovano elogia la gentildonna anche nel *Discorso della calunnia*, in *Opere ...*, cit., Vol. III, pp.410-411.

cagionevole, la quale trarrebbe maggior beneficio dall'aria più salubre della città patavina; questo episodio scaturisce il racconto, da parte del Barbaro, di un'altra conversazione, avvenuta qualche giorno prima e presenziata dalla Signora degli Obizzi, il cui tema consisteva nel definire il ruolo della donna nel contesto matrimoniale e la natura del rapporto fra marito e moglie. Il Barozzi prega il proprio interlocutore di riferirgli precisamente il contenuto di questa passata discussione, al fine di scoprire l'opinione in merito della gentildonna, di cui l'uomo è profondamente innamorato. Notiamo come lo scambio interlocutorio iniziale fra il Barbaro e il Barozzi svolga la funzione di cornice *sui generis* al secondo dialogo; il Barbaro anticipa le opinioni dei protagonisti della successiva conversazione, in particolare delinea già il carattere eccentrico di due dei partecipanti:

D.: [...] una sera che si parlava del suo partire [*della partenza di Beatrice degli Obizzi alla volta di Ferrara*]; [...] nacque allora una questione ch'a molti delle persone che presenti vi si trovarono per molte ore diede da dire; volendo alcuni la donna esser fatta dalla natura al servizio dell'uomo e altri affermando il contrario, cioè l'uomo naturalmente soggiacere alla donna; ma di questo parere fra tutti loro due soli furono senza più: l'uno fu *Monsignore da San Bonifazio*, la cui cortese natura mosse lui ad aiutar quella parte ch'avea d'aiuto mestieri; l'altro era *un suo Padovano*, il quale, oltre quello che si sperava di lui, con tanta efficacia ne ragionò che alquanto sapere della virtù delle donne ma troppo amarle fu giudicato¹¹⁰.

Il nominato "Monsignore da San Bonifazio" è da ricercarsi nella figura di Lodovico dei conti di San Bonifacio, un nobile padovano, canonico di Padova e di Verona e nunzio apostolico per conto di papa Leone X presso varie conti principesche. La critica, già a partire dagli editori settecenteschi, ha identificato nel "Padovano" la personalità dello Speroni¹¹¹; rispetto a questo parere, mi permetto di esprimere il mio dissenso, in quanto nella composizione delle sue opere dialogiche, il retore non mira a far trapelare il proprio personale pensiero da un unico personaggio, ma a disseminarlo tra tutti i parlanti, attraverso l'abilità oratoria altamente persuasiva con cui costruisce i loro interventi.

Il Barbaro, ripercorrendo in modo cursorio le variegate posizioni dei partecipanti, esprime al Barozzi il rimpianto di non aver condotto il suo intervento, all'epoca della disputa, con espedienti retorici finalizzati a suscitare il diletto degli ascoltanti e ad accattivarsi il loro consenso. In quell'occasione, invece, ha argomentato attingendo agli strumenti della filosofia, inadatti ad intrattenere piacevolmente il nutrito grappolo di gentiluomini e la stessa Obizza. Reputa che, invece, la

¹¹⁰ S. SPERONI, *Dialogo Della Dignità delle Donne*, in *Trattatisti del Cinquecento*, cit., p.568.

¹¹¹ Cfr. M. POZZI, *Trattatisti del Cinquecento ...*, cit., note 1-2 p.568.

performance del Monsignore sia stata di gran lunga più brillante e apprezzata rispetto alla sua; il prelado perorando la causa della difesa ed esaltazione della donna con argomentazioni argute ed inconsuete ha divertito il pubblico, pur non condividendo davvero la tesi:

D.: [...] è mestieri che brevemente io percorra l'opinioni degl'adversarii; se non tutte, quelle almeno di Monsignor da San Bonifazio, el quale nel preponer a noi uomini la femminile imperfezione fede fece a chi l'ascoltò parimente dell'ingegno e della cortesia del suo animo. Io veramente uno fui di coloro che nel contrario s'adoperarono, ma or m'accorgo de l'error mio, ch'egli era il meglio che, deposta la gravità filosofica, non a decider la questione ma a dilettar gl'ascoltanti si ragionasse da me; il che fece divinamente Monsignor lo Conte, il quale insieme con quel suo amico disse cose per avventura non vere, ma per la lor novità care molto ad udire¹¹².

Possiamo affermare che in questa battuta del Barbaro lo Speroni rispecchia la propria concezione a riguardo del vero ufficio del dialogista; egli deve creare un'occasione letteraria di svago per il lettore, trattando o difendendo tematiche inusitate e stravaganti con originale audacia retorica. Il motore dell'attività speroniana è sempre stato uno spiccato spirito antidogmatico; egli è profondamente interessato ad ospitare nelle proprie opere le teorie più diverse inerenti un medesimo argomento, nel tentativo di offrire al proprio pubblico un caleidoscopio di idee, non rinunciando ad un'azione divulgativa. Il dialogo è un terreno avulso da qualsiasi volontà scientifica di giungere ad una verità univoca e incontrovertibile; secondo lo Speroni, in questo peculiare genere letterario ha pieno diritto di cittadinanza solamente la precarietà dell'opinione, cui l'abito dialogico si addice perfettamente in quanto essa è deformabile dalle "mani" della retorica.

Il Barbaro comincia a raccontare all'amico la conversazione e si ha quindi l'inesco del meccanismo del "dialogo nel dialogo", già incontrato nel *Dialogo d'Amore*. Mentre in quest'ultimo l'espedito è utilizzato da Tullia per riportare la favoletta mitologica sull'amore del Molza e non è propedeutico alla risoluzione della questione amorosa ma assolve ad una funzione letteraria meramente esornativa, qui è il contenitore della discussione vera e propria del dialogo. Lo Speroni usufruisce in modo dinamico di tale artificio all'interno delle sue opere al fine di esplorare tutte le innumerevoli potenzialità retoriche della forma dialogo. Quest'ultima non deve essere concepita come una dimensione autarchica, ma come uno spazio aperto, alimentato continuamente da forze centrifughe, le quali possono connettere tra loro momenti dialogici diversi. Lo scambio interlocutorio, presente

¹¹² S. SPERONI, *Dialogo Della Dignità delle Donne ...*, cit., p.569.

nel *flashback*, è articolato dal Barbaro secondo un procedimento narrativo sorvegliatissimo, volto a far emergere gli interventi direttamente, eliminando il più possibile la sua voce narrante. Lo Speroni gestisce con maestria lo stacco dalla modalità mimetica della conversazione iniziale a quella diegetica del “dialogo nel dialogo”, in quanto il cambiamento è poco avvertito dal lettore.

Il primo intervento ad essere riportato è quello del Monsignore, il quale si assume l’incarico di difendere la condizione della donna, non per conseguire effettivamente questo scopo, ma per il gusto di abbracciare una causa poco frequentata e dimostrare così la propria *verve* nella disquisizione. Di seguito le parole del prelado:

«[...] Amore [...] il quale vero signore e vero dio d’ogni umana operazione, sprezzate le nostre leggi, per le quali ingiustamente ci siete serve, ne’ vostri volti abitando, vi fa signore de’ nostri cuori. [...] voi donne [...] che come dio col nudo solo senza alcuna fatica fece e conserva ogni cosa; così voi con le ciglia e co’ cenni amorosi (divina forma di comandare) signoreggiate le nostre voglie»¹¹³.

Il carattere spiazzante della succitata battuta deriva dal fatto che vi rintracciamo una sorta di inno pagano alla divinità Amore pronunciato da un alto membro dell’*entourage* della corte pontificia; inoltre il canonico definisce «gentili operazioni»¹¹⁴ le attenzioni amorose che l’uomo elargisce alla donna per palesarle tutto il suo sentimento. Egli afferma che le leggi regolanti la società civile hanno degradato la poesia insita nel rapporto amoroso, attraverso l’instaurazione del vincolo religioso del matrimonio. A causa dello sposalizio, introdotto dalle leggi solamente per perpetuare la specie a beneficio delle repubbliche, l’uomo e la donna perdono la propria leggiadra identità di “innamorati”, per assumere rispettivamente la castrante denominazione di “moglie” e “marito”. Di conseguenza, la donna è divenuta serva dell’uomo a causa del contratto matrimoniale, il quale ha decretato l’inizio della sua sventura:

«Dirò bene che di tali operazioni non curando le nostre leggi civili, creature del vulgo, ma solamente avendo riguardo a’ figliuoli ch’a beneficio della republica le nostre donne ci parturiscono, quei dolci nomi d’innamorato, derivati d’amore, scioccamente in due strane e odiose parole, moglie e marito, di convertire deliberarono»¹¹⁵.

¹¹³ S. SPERONI, *op. cit.*, p.570.

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ *Ibid.*, p.571.

La condanna del matrimonio viene così portata avanti da un alto prelato, che, invece, nell'ordine naturale delle cose, sarebbe stata la figura meglio deputata a sostenere tale istituzione. Nella battuta successiva del Monsignore, assistiamo ad una sua argomentazione ancora più paradossale, in quanto egli si serve dell'ideologia amorosa neoplatonica, di derivazione cortese, per perorare la causa non solo del celibato ecclesiastico, ma, addirittura, del concubinato del clero:

«Però veggiamo che ad ogn'uomo comunemente molto più piacciono le mediocri bellezze dell'altrui moglie che le supreme della sua propria non fanno. La qual cosa considerando que' primi padri religiosi, veri amici d'Amore, sciolti dalle leggi del vulgo e d'essere uomini ricordandosi, cioè alle donne soggetti, santamente deliberarono ch'essi e lor posterì dovessero vivere sempre mai (non castamente, com'altri dice) ma senza moglie; non sofferendo che la donnesca divinità, nido e forza d'amore, si nominassi lor serva e, oltre il debito della ragione, loro ad ogn'ora miseramente inchinasse»¹¹⁶.

Dopo tali asserzioni, la risposta della piccola cerchia di interlocutori è all'insegna del riso e del divertimento; segnale che dimostra come l'inclinazione al soddisfacimento dei piaceri della carne non sia propria solo del Monsignore, ma un malcostume diffuso tra gli esponenti delle alte sfere religiose dell'epoca. L'effetto dissacrante è amplificato all'ennesima potenza per diverse motivazioni: un illustre religioso è l'alfiere della teoria dell'amore platonico che si propone di salvaguardare dalla minaccia del matrimonio; inoltre l'ideologia amorosa cortese diventa la giustificazione teorica per bandire la castità clericale, ma per autorizzarne la condotta lussuriosa. Lo Speroni sapientemente costruisce la regia compositiva di questo siparietto dialogico; la scena è articolata secondo caratteri estremamente affini alla rappresentazione teatrale. Il Monsignore è una maschera del prelato dell'epoca rinascimentale, particolarmente incline alla lascivia; lo Speroni, mediante la sua figura, raggiunge l'obiettivo di suscitare il diletto, ridicolizzando il modello tradizionale dell'amore della società cortigiana. È interessante notare come una posizione così eterodossa come quella del Monsignore non sia in realtà figlia esclusivamente dell'eccentricità retorica dello Speroni, volta a innescare lo stupore del lettore, ma contenga una buona percentuale di realismo. Infatti, l'Infiammato introduce nelle proprie opere interlocutori portatori delle più differenti posizioni ideologiche relative però alla concreta contemporaneità, dimostrando la sua attrazione per il "nuovo" e il "diverso" ma anche per il verisimigliante.

¹¹⁶ Ibid.

I passi più irriverenti del *Dialogo*, segnalati dall'anonimo accusatore al Tribunale dell'Inquisizione, sono stati soppressi dallo Speroni nell'edizione rivista degli anni Settanta del Cinquecento.¹¹⁷ Terminato l'intervento del Monsignore, il "dialogo nel dialogo" continua con la piccola dissertazione del "Padovano", il quale perora la causa della difesa delle donne, ma con argomentazioni antitetiche rispetto a quelle dell'alto prelato. Il giovane, dotato di ammirabile facondia, rettifica la concezione del matrimonio, mediante una piacevole lode del rapporto fra la moglie e il marito:

«[...] ma il voler dire che l'esser moglie è officio servile, malignamente da secolari ordinato, è bestemmia, dalla quale ora e sempre difenda Dio la mia lingua e la vostra [si riferisce al Monsignore] per l'avvenire. Forza è adunque ch'io taccia o ch'avendo a parlare io vi mostri che 'l bel nome della mogliera (comunque il volgo l'usurpi) è nome d'onore e di dignità, dalle leggi formato a dover specificare la naturale e general signoria ch'Iddio diede alla donna sopra noi uomini; altra cosa non importando tal nome, salvo un distinto intelletto, in qual casa e di quale uomo determinato sia signora la cotal donna; donna nata a comandare, perché, così come la Signoria di Vinegia è un certo numero di cittadini tutti insieme, d'ogni luogo del loro imperio signore, del qual numero ogni sedeci mesi un gentil'uomo particolare si manda a Padova per podestà, cui solo tocca di governarla; così l'umanità nostra è una repubblica d'ottimati, donne dette per eccellenza, cioè signore di tutto il mondo, fra le quali una sola (e non più), da noi eletta al governo d'alcuna casa, propriamente nominiamo mogliera; il cui officio, convenevole veramente alla natura di lei, è il saper reggere la sua famiglia, conservando prudentemente tutto quello che 'l suo marito (certo più faticoso e più audace ch'ella non è) travagliando suole acquistare»¹¹⁸.

Il "Padovano" instaura un paragone tra la Repubblica di Venezia e una ipotetica "Repubblica delle Donne"; quest'ultima composta da donne di grande levatura, fra le quali l'uomo elegge la sua prediletta, deputata all'esercizio del governo della casa, il suo piccolo regno. Egli sottolinea l'importanza della monogamia e della fedeltà nel rapporto moglie-marito; notiamo come la sua trattazione della condizione della donna non sia particolarmente sovversiva rispetto alle consuetudini tradizionali, ma l'aspetto innovativo del suo intervento consiste nel rivalutare con sincerità la positività del vincolo matrimoniale. Afferma che il marito non deve essere il «tiranno della sua donna»,¹¹⁹ dal momento che, mediante l'istituzione del matrimonio, la moglie e il marito si rispettano reciprocamente e si offrono mutuo soccorso. Secondo questa prospettiva, emerge una vera e propria

¹¹⁷ Cfr. S. SPERONI, *Dialogo Della Dignità delle Donne ...*, nota 2 p.570; nota 1-3 p. 571; nota 3 p.572.

¹¹⁸ S. SPERONI, *op. cit.*, p.575.

¹¹⁹ *Ibid.*

perorazione della conformità delle leggi della vita civile all'uomo, in quanto individuo inserito nella collettività. Il "Padovano" prosegue il proprio discorso, opponendosi alla teoria dell'imperfezione della donna con l'enucleare l'idea dell'essere umano come un aggregato armonioso di una componente femminile e di una maschile, rispettivamente l'anima e il corpo.

È il turno della gentildonna Beatrice degli Obizzi, alla quale spetta la parte di esporre la teoria più tradizionale sulla figura e doveri della donna nei confronti del marito e della famiglia. La Obizza sostiene che la reverenza della moglie verso il marito non deve essere interpretata come una sorta di schiavitù, ma come «un giogo lieve e soave molto».¹²⁰ È nell'ordine naturale delle cose che il marito debba avere il comando dell'ambiente familiare, come la donna debba obbedire ed essere remissiva nei riguardi del consorte. La donna viene giudicata incapace di gestire i propri istinti irrazionali e in questo deve essere "educata" dall'uomo; inoltre con lo scorrere del tempo, le amarezze della vita coniugale si tramuteranno in piacevoli abitudini. Nella prospettiva dell'Obizza, che rispecchia il reale pensiero della società cinquecentesca, la donna deve annullare i propri desideri e le proprie ambizioni per conseguire esclusivamente quelli del marito, cui deve essere infaticabilmente devota. L'immagine della donna va a coincidere con il concetto di servitù, con il quale si identifica come sua naturale condizione; la libertà e l'indipendenza non si addicono alla donna, in quanto considerata deficitaria per natura a gestire sé stessa in autonomia dall'uomo. Nell'ultima parte della sua esposizione, Beatrice instaura un parallelismo tra la vita e il teatro: in entrambi, tutti siamo chiamati a recitare la parte che ci è stata assegnata e dobbiamo svolgere il nostro compito nel miglior modo possibile, con le diverse potenzialità di cui siamo dotati. Come alle commedie di Ruzzante è più funzionale per dilettere il pubblico la lingua padovana piuttosto che quella nobile cittadina, così alla donna la circostanza della servitù è proporzionale alla sua imperfezione, la quale non richiede la necessità di essere libera:

«Finalmente (qual che si sia la cagione) noi siamo in terra uomini e donne, quasi in mezo di qualche teatro e d'ogni intorno per ogni parte del cielo siedono li dèi, tutti intenti a guardare la tragedia dell'esser nostro. Noi adunque, il cui fine altra cosa esser non dee che 'l compiacere agli spettatori, sotto tal forma dovemo cercar di comparer nella scena che lodati ce ne possiamo partire; il qual officio molte fiato meglio adempie alcun servo flagellato con le catene e co' ceppi che non fa re o prencipe che v'intervenga. Per la qual cosa il nostro Ruzante (nuovo Roscio di questa età), lasciando altrui la persona e la lingua cittadinesca, continovamente nelle sue proprie comedie veste e parla da contadino; nel quale abito molto più apprezzano i corcostanti la vertù sua e la grazia sua ch'essi non fanno l'altrui

¹²⁰ Ibid., p.579.

inezze dentro a panni più preziosi. Certo cosa imperfetta è la donna, [...] creder dobbiamo che cotale imperfezione le si convegna [...] Serva adunque la donna [...] ma come cosa cui l'esser libera tanto o quanto non si convenga, mancando per sua natura di quella parte dell'anima, onde è dato a voi uomini che voi debbiate signoreggiarne»¹²¹.

Successivamente il dialogo si interrompe senza che dal dibattito sia emersa chiaramente una tesi univoca e vincente, ma lo Speroni articola ogni intervento interlocutorio con grande efficacia persuasiva, immedesimandosi a turno in ciascuno dei personaggi e impegnandosi a perorarne la causa con ogni espediente retorico. L'atmosfera del dialogo risulta essere così davvero aperta ad accogliere gli influssi teorici più variegati provenienti dalla contemporaneità; notiamo come nel *Dialogo della Dignità delle Donne* la finalità divulgativa non venga assolutamente tralasciata rispetto a quella di intrattenimento del lettore. Infatti l'intervento pungente del Monsignore di San Bonifacio fa riferimento ad una reale situazione di crisi del valore del celibato ecclesiastico negli ambienti religiosi del Rinascimento e dell'istituzione del matrimonio; invece quello del compagno, il "Padovano", compiendo una rivalutazione del vincolo sacro fra marito e moglie, strizza l'occhio alle innovative posizioni erasmiane, contemporanee allo scritto dello Speroni¹²². L'ultima perorazione di Beatrice degli Obizzi, invece, rimanda alla concezione prettamente maschilista e tradizionalista largamente diffusa all'epoca dello Speroni; proprio per la sua forte connessione con la realtà risulta, probabilmente, la meno efficace dal punto di vista retorico. L'unico scopo del dialogo speroniano risulta essere quello di tramutarsi in una vera e propria "vetrina", in continuo allestimento, in cui ritrovare le più differenti teorie inerenti lo stesso fulcro tematico, nel tentativo di tratteggiare il tutto con grande ed efficace dinamicità.

¹²¹ Ibid., p.583.

¹²² Cfr. F. TRANI, *La teoria del dialogo di Sperone Speroni all'interno dei dialoghi dell'autore sulle donne*, Diss. Università degli Studi di Roma La Sapienza, a.a 1994, pp.160 e ss.

2.2.3 Il *Dialogo delle Lingue*¹²³

Il *Dialogo delle Lingue* appartiene ad un filone sensibilmente diverso rispetto alle due opere speroniane incontrate sin qui; la tematica si discosta dall'ambito filosofico per addentrarsi, invece, in quello linguistico-retorico, con uno sguardo rivolto sia alla volontà divulgativa sia al desiderio di fornire uno scritto di "impegnato intrattenimento" al lettore.

Sullo scorcio del Quattrocento è fortemente avvertito il bisogno di regolamentare la lingua volgare, al fine di elaborare un mezzo comunicativo in grado di sostituirsi pienamente al latino. Quest'ultimo risulta ormai inservibile negli ambienti cortigiani, in cui assistiamo ad una grande accelerazione dello sviluppo della cultura, la quale necessita di essere declinata mediante strumenti linguistici dinamici per assecondare esigenze tecnico-pratiche, più che letterarie¹²⁴. La ricerca della lingua volgare, idonea a conquistarsi un proprio statuto autonomo rispetto al latino umanista, si rivela piuttosto ardua; la lingua del Boccaccio, in particolare del *Decameron*, sembra non avere pienamente i requisiti necessari a causa dei vocaboli insoliti e dello stile umile e dimesso, mentre quella degli illustri letterati trecenteschi appare deficitaria e incapace di elargire sufficiente materiale per successivi sviluppi. La lingua toscana, coeva alle discussioni linguistiche, scaturisce dalle ulteriori perplessità, in quanto riconducibile ad una specifica regione e ad un determinato territorio; al contrario lo strumento comunicativo ricercato deve essere di ampio respiro e sovraregionale, affinché gli intellettuali di tutta Italia ne usufruiscano ad ogni livello sociale e nei più variegati ambienti. Nei primi anni del

¹²³ Il testo del *Dialogo delle Lingue* fa riferimento all'edizione curata da M. POZZI, in *Trattatisti del Cinquecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1978, Vol.I, pp.585- 635.

Per la bibliografia speroniana inerente la tematica e l'analisi del *Dialogo* si veda almeno: S. SPERONI, *Dialogo delle Lingue e Dialogo della Rettorica*, a cura di G. DE ROBERTIS, Lanciano, 1912; M. MARTI, *S. Speroni retore e prosatore*, in *Dal certo al vero*, Roma, 1962, pp.251-272; R. LOOS, *S. Speroni und die «questione della lingua»*, in *Wort und Text. Festschrift für F. Schalk*, Frankfurt am Main, 1963, pp.222-233; R. SCRIVANO, *Cultura e letteratura in S. Speroni*, in *Cultura e letteratura nel Cinquecento*, Roma, 1966, pp.119-141; F. BRUNI, *S. Speroni e l'Accademia degli Infiammati*, in "Filologia e letteratura", XIII (1967), pp.24-71; E. BONORA, *Dallo Speroni al Gelli*, in *Retorica e invenzione*, Milano, 1970, pp.35-43; H. HARTH, *Introduzione a S. Speroni, Dialogo delle Lingue*, München, 1975 (ristampa fototipica dell'edizione compresa nelle *Opere* con traduzione tedesca a fronte); V. VIANELLO, «Res» e «verba» nel *Dialogo della Rettorica di S. Speroni*, in «Atti dell'Istituto veneto di Scienze, Lettere e Arti». Classe di Scienze morali ecc., CXXXVIII (1979-1980), pp.231-253; P. FLORIANI, *S. Speroni, letterato "nuovo"*, in *I gentiluomini letterati*, Napoli, 1981, pp.112-129; G. MAZZACURATI, *La fondazione della letteratura e il «cortegiano» e lo «scolare»*, in *Il Rinascimento dei moderni*, Bologna, 1985, pp.237-295; C. VASOLI, *S. Speroni e la nascita della coscienza nazionale come coscienza linguistica*, in *Cultura e nazione in Italia e Polonia dal Rinascimento all'Illuminismo*, Firenze, 1986, pp.161-180.

Ringrazio sentitamente il Prof. Italo Francesco Baldo per il prezioso contributo offertomi nella traduzione dal tedesco.

¹²⁴ Per un'esauriente *excursus* sullo sfondo linguistico-culturale inerente il *Dialogo delle Lingue* si veda M. POZZI, *Discussioni linguistiche del Cinquecento*, Torino, Utet, 1988, pp.9-29 e pp.278-335.

Cinquecento la cosiddetta “questione della lingua” risulta essere ancora pervasa da stimoli innovativi e movimentata dagli apporti teorici più diversi. Inoltre proliferano i dibattiti condotti dai letterati intorno al tema linguistico, i quali si impegnano nello sviscerare le difformi potenzialità rispettivamente del latino, del toscano e dei dialetti; la discussione linguistica giunge con notevole ritardo alla trattazione attraverso le opere a stampa, infatti solo nel 1524 avviene la pubblicazione dell’*Epistola* del Trissino¹²⁵. Gli scritti imperniati sulla dissertazione intorno alla lingua, proprio perché approdati tardivamente alla carta stampata, analizzano il problema “a freddo”, lontani dall’ansia di trovare una risoluzione immediata, ma si soffermano su una pacata disamina delle differenti opzioni linguistiche mediante un approccio più storico-letterario, che prettamente tecnico-scientifico. L’opera *Prose della volgar lingua* di Pietro Bembo (1525) si staglia al di sopra delle altre per la spiccata lucidità normativa e per il suo rigorismo precettistico, promulgando una lingua dal sostrato idealistico platonico-petrarchesco, al fine di conseguire una letteratura dalla connotazione elevata che possa perpetuarsi immutata nella sua raffinatezza nei secoli. Il Bembo elabora il principio di imitazione, limitato però ad una schiera selezionata di autori ammirabili per la loro eccellenza, risalenti alla tradizione trecentesca, in particolare il Petrarca e il Boccaccio. La lingua del Trecento di tali modelli espressivi viene considerata la più idonea a intessere la nuova letteratura volgare, in quanto avulsa da contaminazioni linguistiche e ibridi regionalismi. Uno degli obiettivi precipui del Bembo è quello di fornire ai letterati italiani un valido mezzo comunicativo dalla funzione uniformante che possa essere una sorta di “grammatica”, una guida pratica esemplata ed esemplare¹²⁶. Il filone che si oppone maggiormente agli assunti bembiani delle *Prose* è quello della cosiddetta “teoria della lingua cortigiana”, originata dalla viva e concreta esperienza degli intellettuali cortigiani italiani a cavallo tra Quattrocento e Cinquecento. Il motore catalizzatore di questa visione linguistica è l’esigenza degli studiosi di escogitare una risposta pratica per regolamentare i rapporti interni alla corte, luogo e occasione di riunione di circoli letterari variegati ma anche della gestione delle frenetiche relazioni diplomatiche tra gli stati della penisola¹²⁷. Ma, come sappiamo, il progetto di una lingua eterogenea extra-toscana entra in crisi, parallelamente alla decadenza delle corti, fra il 1520 e il 1530; questo periodo vede l’inasprimento del carattere gerarchico degli ambienti cortigiani sia per l’asfissiante predominio spagnolo sia per l’evento traumatico del Sacco di Roma. Verso la metà del Cinquecento, i principi nevralgici ispiratori dell’Umanesimo e, di conseguenza, il quadro precettistico propugnato dal Bembo vengono visti come aride teorizzazioni, volte ad impedire il fruttificare di

¹²⁵ Cfr. M. POZZI, *Discussioni linguistiche del Cinquecento ...*, cit., p.11.

¹²⁶ Cfr. P. BEMBO, *Prose della volgar lingua*, in *Prose della volgar lingua*, Asolani, Rime, DIONISOTTI C. (a cura di), Milano, Tea, 1989, pp.73-309.

¹²⁷ M. POZZI, *Discussioni ...*, cit., p.13.

esperienze culturali innovative. I letterati che partecipano al dibattito linguistico forniscono preziose informazioni sulla natura polimorfica della cultura rinascimentale. Questa appare articolata secondo difformi direzioni ideologiche che vertono sulle più disparate problematiche, per esempio il complesso rapporto tra *res* e *verba*.

Il *Dialogo delle Lingue* di Sperone Speroni è una brillante trattazione dei molteplici punti di vista intervenuti nel dipanarsi della “questione della lingua”. Il Padovano redige un vero e proprio capolavoro; attraverso l’espedito dialogico, dipinge un vivace affresco delle differenti posizioni ideologiche, riuscendo a farne comprendere le motivazioni veramente struttive. Rinunciando ad una pedante disamina, ritrae con ammirabile obiettività la discussione e ne fa emergere con briosa efficacia i punti focali.

Gli interlocutori¹²⁸ del dialogo sono: Lazzaro Bonamico, Pietro Bembo, un Cortegiano, uno Scolare, Giovanni Lascaris e Pietro Pomponazzi.

Lazzaro Bonamico, originario di Bassano del Grappa, è un illustre dottore di filosofia e profondo conoscitore delle lingue classiche, allievo e poi collaboratore fedele del Pomponazzi; è stato precettore di greco e latino del figlio di Isabella d’Este Gonzaga e nel 1530 la Signoria di Venezia gli offre un prestigioso incarico come lettore di greco e latino nello Studio. Giovanni Lascaris, nato probabilmente a Costantinopoli da una prestigiosa famiglia greca, è stato un grandissimo promotore degli studi greci; prima svolge la sua attività alla corte di Lorenzo il Magnifico, ma, in seguito alla cacciata dei Medici, si trasferisce a Parigi dove continua l’attività di insegnante di lingue classiche. Intorno agli anni Venti del Cinquecento, il Lascaris lascia Roma per la Francia, al fine di assolvere l’importante compito, affidatogli da Francesco I, di allestire e organizzare la biblioteca di Fontainebleau; successivamente si trova a Venezia come ambasciatore ufficiale del re di Francia. Pietro Pomponazzi, filosofo e profondo conoscitore di Aristotele, viene soprannominato per la sua piccola statura “il Peretto”. È stato una fondamentale figura nell’elaborazione del pensiero intellettuale dello Speroni, il quale ne segue le lezioni a Bologna dal 1523 al 1525.

Il dialogo si apre, secondo la consuetudine speroniana, omettendo contenuti introduttivi didascalici, i quali possano orientare il lettore nel comprendere i tempi e i luoghi dell’occasione conversativa. Noteremo successivamente come in quest’opera, a differenza delle due precedenti, è possibile isolare qualche dettaglio utile a collocarla in un’ambientazione e in un periodo piuttosto definiti; ma tali

¹²⁸ Per maggiori approfondimenti a riguardo delle biografie dei protagonisti dell’opera si veda S. SPERONI, *Dialogo delle Lingue*, in M. POZZI, *Trattatisti del Cinquecento ...*, cit., cfr, note 1-3 pp.585-586.

specificazioni sono nascoste nel fluire della discussione tra i personaggi, non sono oggetto di chiarimenti programmatici da parte dell'autore.

I primi scambi di battute avvengono tra Pietro Bembo e Lazzaro Bonamico, il quale riceve le congratulazioni dal letterato veneziano per l'incarico ricevuto dalla Signoria di Venezia come lettore di greco e latino nello Studio di Padova. Questo particolare aiuta il lettore a inquadrare l'anno in cui il colloquio avviene, poiché nel 1530 il Bonamico intraprende la sua docenza, ingaggiato dalla Serenissima. Altri riferimenti alla realtà storica possono essere rintracciati nei successivi interventi del Bembo; egli si compiace del prossimo impegno didattico del Bonamico e manifesta la propria contentezza nell'arrivo a Padova, finalmente, di un lettore così esperto ed erudito circa le lingue classiche. Le lamentele del veneziano a riguardo dell'insufficiente attenzione dello Studio padovano nella ricerca di un valido lettore di greco e latino sono chiaramente espresse nella lettera del 2 novembre 1527 al riformatore dello Studio, Marin Giorgio:

«in questo onorato e frequentatissimo Studio ha gran bisogno d'un lettor greco, la qual lettura per l'universal desiderio di quelle lettere, non è men necessaria che veruna altra [...] [*Il Bembo invita Marin Giorgio a non essere*] così parco ne' lettori o greci o latini di quelle lettere che umane si chiamano, che sono pure il fondamento a tutte le scienze, che perfettamente apprendere si debbono».¹²⁹

Il Bonamico si dimostra un grande cultore delle lingue antiche, considerate le uniche veramente valide per conseguire la gloria letteraria; all'interno del dialogo la sua figura incarna l'intellettuale profondamente intriso degli ideali umanistici orientati all'esaltazione delle forme linguistiche perfette dell'aureo passato greco-romano e alla condanna dell'incipiente lingua e letteratura volgare. Il Bembo si allinea di buon grado agli assunti del Bonamico, sostenendo che, nonostante l'Italia sia al momento preda della prepotenza degli invasori stranieri, l'amore per le lingue è una grande consolazione:

BEM.: [...] voglia Iddio a qualche modo ricompensarci; perché in iscambio delle molte possessioni e città della Italia, le quali occupano gli oltramontani, egli ci ha donato l'amore e la cognizione delle lingue in maniera che *nessuno non è tenuto filosofo, che non sia greco e latino perfettamente*. Onde egli è strana e bella cosa *il vederci continuamente vivere e parlare con barbari e non aver del barbaro*. Né solamente queste due nobilissime lingue, ma *la toscana poco men che perduta*, quasi pianta che

¹²⁹ Cfr. M. POZZI, *Trattatisti* ..., cit., nota 2 p.586.

rinovelle, è *rifiorita di nuovo* sì fattamente che di breve più d'un Petrarca e più d'un Boccaccio vi si potrà enumerare. [...] lo studio delle lingue: il quale solo fra tutti gl'altri ci fa immortali per fama¹³⁰.

Le parole del Bembo sono foriere di un'amara riflessione circa le difficili condizioni politiche in cui versa l'Italia, ma non sono estranee a una connotazione ottimistica circa la ricchezza propria degli Italiani, che non potrà essere strappata da nessun nemico politico, ovvero l'essere i discendenti di una gloriosa civiltà. Questa visione è una sorta di adagio molto diffuso tra gli Umanisti dell'epoca, i quali vedono nel proprio bagaglio culturale, ereditato dagli antichi, l'unica possibilità di riscatto rispetto all'assoggettamento straniero. Attraverso l'intervento del veneziano si accentua il collegamento con il reale, in quanto si fa riferimento al contemporaneo contesto socio-politico; ciò aumenta la verosimiglianza della conversazione che sembra effettivamente "agita" intorno a temi avvertiti come urgenti dalla comunità letteraria e non solo. Il Bembo associa lo studio del greco e del latino all'attività del filosofo, ritenendo impossibile la scissione tra conoscenza linguistica e sapere filosofico, ossia tra *verba* e *res*. Invece, come abbiamo già avuto modo di spiegare nella parte introduttiva alla figura intellettuale dello Speroni, il Pomponazzi è fortemente critico nei confronti delle lingue classiche e non le reputa propedeutiche all'apprendimento della filosofia, anzi le addita come le principali responsabili del suo decadimento. Nel pensiero del filosofo mantovano è possibile scindere nettamente l'apprendimento delle lingue dalla competenza scientifica; egli ritiene che le lingue siano tutte sullo stesso piano e intercambiabili; la massima priorità dell'autore non deve essere la qualità dello strumento con cui si presentano i concetti, ma le idee stesse. Nella sua prospettiva viene totalmente azzerato il prestigio delle lingue antiche, poiché tutte le lingue sono potenzialmente dotate delle medesime potenzialità espressive, essendo solamente degli espedienti per l'esplicitazione della sapienza. Nella battuta succitata, il Bembo, a differenza del Bonamico, concentra l'attenzione anche sulla lingua toscana, la quale può degnamente essere accostata al greco e al latino; il veneziano asserisce che il volgare sta progressivamente riacquistando il proprio prestigio, messo in crisi dopo la morte del Boccaccio. Notiamo come nella raffigurazione del "personaggio Bembo" lo Speroni calchi un po' la mano, talvolta accentuandone o temperandone le posizioni reali; tale regia compositiva è da giustificarsi sulla base della volontà del Padovano di rappresentare il dibattito linguistico con la maggiore chiarezza e spontaneità possibile, evitando inutili e impacciati sottigliezze teoriche. Infatti, il Bembo nelle *Prose della volgar lingua* si limita ad affermare:

¹³⁰ S. SPERONI, *Dialogo delle Lingue*, in *Trattatisti ...*, cit., pp.587-588. Il corsivo è mio.

«Vedesi tuttavolta che il grande crescere della lingua a questi due, al Petrarca e al Boccaccio, solamente pervenne; da indi innanzi, non che passar più oltre, ma pure a questi termini giugnere ancora niuno s'è veduto. Il che senza dubbio a vergogna del nostro secolo si trarrà, nel quale, essendosi la latina lingua in tanto purgata dalla ruggine degl'indotti secoli per adietro stati, che ella oggimai l'antico suo splendore e vaghezza ha ripresa, non pare che ragionevolmente questa lingua, la quale a comperazione di quella di poco nata dire si può, così tosto si debba essere fermata, per non ir più inanzi»¹³¹.

Il Bonamico esprime compiutamente il proprio disprezzo nei confronti della lingua volgare:

LAZ.: Degna cosa da credere che 'l cielo abbia curato altre volte e curi ancora della greca e della latina, per la eccellenza di queste lingue; ma di quelle altre né il cielo ne ha cura, né deeno averne i mortali: ai quali né onore né utile non può recare il parlar bene alla maniera del vulgo¹³².

Alla risposta del grammatico veneziano, il quale difende l'idoneità del volgare toscano ad essere accostato a pieno diritto alle lingue classiche, il suo interlocutore chiarisce, con un'immagine dalla vivida concretezza, in che termini stia la lingua volgare rispetto a quella latina:

LAZ.: A me pare, quando vi guardo, che *tale sia la volgar toscana per rispetto alla lingua latina quale la feccia al vino*; peroché la volgare non è altro che la latina guasta e corrotta oggimai dalla lunghezza del tempo o dalla forza de' barbari o dalla nostra viltà. Per la qual cosa gl'Italiani, li quali allo studio della lingua latina la volgare antepongono, o sono senza giudizio, non discernendo tra quel ch'è buono e non buono, o privi in tutto d'ingegno non son possenti di possedere il migliore¹³³.

Come si evince pienamente dal succitato intervento, lo Speroni riesce ad articolare le differenti opinioni con artifici retorici assai convincenti, servendosi di similitudini e parallelismi attinti dal pragmatismo della vita quotidiana. Sappiamo bene che il Padovano nella sua veste di intellettuale è in contrasto con le asserzioni del Bonamico, in quanto crede fermamente nella possibilità evolutiva della lingua e letteratura volgare; invece, come autore del dialogo assume i panni dell'inflessibile

¹³¹ P. BEMBO, *Prose della volgar lingua* ..., DIONISOTTI C. (a cura di), Milano, Tea, 1989, cit., p.131.

¹³² S. SPERONI, *Dialogo delle Lingue* ..., cit., p.588.

¹³³ S. SPERONI, *op. cit.*, p.590. Il corsivo è mio.

grecista e si identifica totalmente con le sue posizioni, delineandole senza riserve. L'icasticità delle figure di cui sono disseminati i dialoghi speroniani è uno dei punti di forza della sua abilità autoriale; nei percorsi tortuosi delle conversazioni si rintracciano delle espressioni così incisive che paiono rischiare il fluire del ragionamento e sono occasione di diletto per il lettore. Il Bonamico aggiunge un altro assunto a favore della superiorità dell'idioma latino su quello volgare: quest'ultimo è considerato un prodotto degradato, frutto del processo di deterioramento del latino, corrotto dal tempo, dalla contaminazione con altre lingue "barbare" e dalla vigliaccheria degli Italiani. A mio avviso, lo Speroni non solo riversa nel Bonamico quelli che sono i principi cardine dell'Umanesimo ma ne tratteggia delle sfumature psicologiche che ne fanno un personaggio poliedrico. Il dialogo, infatti, non fa affiorare esclusivamente le caratteristiche di un portabandiera del ciceronianismo, ma anche le speranze intrinseche di umanità di un erudito, il quale vede nel ritorno del latino aureo una sorta di appiglio, di riscatto dell'orgoglio degli Italiani di fronte all'usurpazione straniera. Nella rappresentazione del lettore di greco e latino, come abbiamo già avuto modo di notare con quella del Bembo, lo Speroni porta al parossismo l'indole ideologica "reale" della persona; sappiamo che il Lazzaro è stato legato da una duratura amicizia con il Bembo ed era un frequentatore dell'Accademia degli Infiammati, una vera fucina delle lettere volgari¹³⁴. Da tali dettagli biografici si deduce che la sua posizione nei confronti del volgare, probabilmente, non era di netta stroncatura, ma lo Speroni si avvale di una raffigurazione del personaggio "più accentuata" per assecondare la chiarezza della riflessione dialogica e lo scopo divulgativo. Alla conversazione si aggiunge un nuovo interlocutore che non viene denominato precisamente, ma si identifica con l'etichetta generale di "Cortegiano". Il giovane apporta un ulteriore dettaglio che concorre alla definizione dello sfondo ambientale e temporale soggiacente al dibattito:

CORTEG.: Messer Lazzaro, qui tra noi ditene il male che voi volete di questa lingua toscana; solamente quello non fate che fece l'anno passato messer Romolo *in questa città*; il quale orando pubblicamente con tante e tali ragioni biasimò cotal lingua ch'ora fu che inanzi *arei tolto d'esser morto famiglio di Cicerone, per aver bene latinamente parlato, che viver ora con questo Papa toscano*¹³⁵.

L'ambientazione del *Dialogo Delle Lingue* è, dunque, Bologna; qui, infatti, nel 1529, l'umanista udinese Romolo Amaseo pronuncia l'orazione *De Latinae linguae usu retinendo*¹³⁶, in cui sostiene

¹³⁴ Cfr. S. SPERONI, *Dialogo delle Lingue ...*, cit., nota 3 p.590.

¹³⁵ S. SPERONI, *op. cit.*, p.591. Il corsivo è mio.

¹³⁶ *Ibid.*, cfr. nota 4 p.590.

che la lingua volgare deve essere adoperata in contesti sociali bassi e negli scritti disimpegnati, mentre quella latina si deve riservare alla trattazione di opere eccellenti dal contenuto nobile e nei luoghi altolocati frequentati da gentiluomini letterati. Il Cortegiano innesca il collegamento fra la prospettiva dell'Amaseo e del Lazzaro, palesando già il proprio orizzonte ideologico attraverso l'espedito dell'ironia. Il giovane finge di essere rimasto talmente impressionato dalla condanna senza appello del latino corroborata dall'Amaseo, al punto da rimpiangere di non aver fatto lo stalliere di Cicerone, pur di parlare latino perfettamente, piuttosto che vivere nell'epoca contemporanea come cameriere del papa, ma macchiato dalla "colpa" di esprimersi nella corrente lingua toscana. Lo Speroni non assegna a quest'ultimo interlocutore una precisata identità ma una sorta di nome collettivo che funge da rappresentante delle istanze dei sostenitori della cosiddetta "lingua cortigiana". La compagine di letterati propugnatrice di tale orientamento caldeggia storicamente la necessità di coniare una lingua da adottarsi nelle corti e, in particolare, nella Curia romana, dal sostrato toscano ma disponibile ad accogliere gli apporti delle parlate di altre dimensioni cortigiane. Rispetto all'asse Bonamico-Bembo, il Cortegiano si discosta sensibilmente; supporta l'esigenza di usufruire di una lingua viva ed è avulso da qualsiasi preoccupazione letteraria. L'umorismo innescato dal personaggio viene ulteriormente declinato nelle battute successive, coinvolgendo il terzetto in un gustosissimo "botta e risposta" che emana tutto il sapore tipico della commedia teatrale:

LAZ.: [...] Onde io vi dico che più tosto *vorrei saper parlare come parlava Marco Tullio latino ch'esser Papa Clemente.*

CORTEG.: [...] poi che il difetto è dal mio poco intelletto, io non vedo per qual ragione debba l'uomo apprezzare la lingua greca né la latina, che per saperle sprezzate mitre e corone; ché se ciò fosse, *stato sarebbe di maggior dignità il canevaio o 'l cuoco di Demostene e di Cicerone, che non è ora l'imperio e il papato.*

BEM.: Non creggiate che messer Lazaro brami solamente la lingua latina di Cicerone [...] ma insieme con le parole latine, egli desidera l'eloquenza e la sapienza di lui [...] ma *quel poco che io ne so delle lingue non lo cangerei al Marchesato di Mantova.*

LAZ.: [...] Marco Tullio, alli cui studii più fu Roma obligata, che alle vittorie di Cesare. *Onde io dissi, e ora dico di nuovo, che più istimo e ammiro la lingua latina di Cicerone che l'imperio d'Augusto*¹³⁷.

¹³⁷ Ibid., pp.591-592. Il corsivo è mio.

Il Cortegiano non riesce a capacitarsi di come i due illustri letterati possano anteporre l'erudizione nelle lingue al fascino del potere e della ricchezza; tale pensiero è funzionale a dipingere la sua connotazione sociale e le istanze ideologiche di cui è foriero. Il giovane non rinunciarebbe mai alla sua condizione cortigiana intrisa di benessere e agiatezza per l'apprendimento del greco e del latino; egli è l'alfiere dell'aspetto puramente tecnicistico della lingua letteraria, la quale deve essere un puro e semplice strumento di reciproco "scambio di parole" in un cenacolo di personalità illustri, quale è la corte. Mentre il Bembo si compiace della propria conoscenza delle lingue limitandosi a preferirla al Marchesato di Mantova, il Bonamico, in una sorta di *climax* ascendente, giunge addirittura a non invidiare la carica di imperatore di Ottaviano Augusto, pur di conservare il sapere linguistico. A questo punto della conversazione, secondo il Bembo spetta proprio al Bonamico il compito di lodare la lingua latina, dal momento che egli ne ha anteposto l'importanza all'impero romano, mentre il suo paragone si era assestato su un semplice Marchesato. Come già osservato per il *Dialogo d'Amore*, l'evolversi dello scambio interlocutorio è assicurato dalla stipulazione di "patti" tra i personaggi. Si tratta di reciproche istantanee promesse di ossequiare alcune piccole regole al fine di permettere il fluire degli interventi, accordandosi anticipatamente su minuscoli ma fondamentali assunti, i quali sono le vere garanzie della possibilità di esporre i contrastanti punti di vista. Ecco come ognuno dei tre personaggi richiede l'osservanza di un differente "patto":

LAZ.: [*Si riferisce al Bembo*] E io, poi che volete così, volentieri la lodarò, con *patto* di potere insiememente biasimar la volgare, se voglia me ne verrà, senza che voi l'abbiate per male.

BEM.: Son contento; ma sia bene il *patto* comune, che, quando voi vituperarete, io possa difendere.

CORTEG.: [*Si riferisce al Bonamico*] Ora io voglio per la mia parte che qualora cosa direte che io non intenda, interrompendo il ragionamento, possa pregarvi che la chiariate¹³⁸.

Mario Pozzi mostra come nella redazione autografa del *Dialogo delle Lingue* l'intervento del Cortegiano fosse più esplicito nel dichiarare la propria adesione alla "politica del compromesso dialogico":

CORTEG.: Ora poi che egli è *lecito patteggiare*, io voglio per la mia parte che, qualora cosa direte non intesa da me, interrompendo le vostre parole, io possi pregarvi che me ne facciate capace, però

¹³⁸ Ibid., pp.592-593. Il corsivo è mio.

che, se io m'indugiassi alla fine, io non me ne ricorderei nulla, oltre che per avventura l'ora della cena sopravverrebbe e mi bisognerebbe partire¹³⁹.

Lo Speroni ritrae palesemente il momento del dialogo in cui si verifica la trattazione tra i personaggi, non preoccupandosi di nasconderla silenziosamente tra le maglie costitutive dell'opera. Attraverso tale scelta autoriale vuole sottolineare l'obiettivo dello scambio interlocutorio, ovvero la messa in campo dei più disparati orientamenti ideologici, ritratti non con intento uniformante ma volto a garantirne la plurivocità nel rispetto della verisimiglianza.

Il Bonamico inizia l'elogio della lingua latina, delineando la concezione umanistica secondo cui la facoltà del linguaggio è ciò che contraddistingue l'umanità dagli animali; l'uomo deve mirare ad affinare la conoscenza linguistica e a perfezionare la scrittura il più possibile perché il livello della sua erudizione sarà direttamente proporzionale alla distanza che lo separa dalle bestie. Il grecista si allinea al pensiero del Bembo delle *Prose*:

«[...] con ciò sia cosa che altro non è lo scrivere che parlare pensatamente, il qual parlare, come s'è detto, questo eziandio ha di più, che egli e ad infinita moltitudine d'uomini ne va, e lungamente può bastare. E perciò che gli uomini in questa parte massimamente sono dagli altri animali differenti, che essi parlano, quale più bella cosa può alcun uomo avere, che in quella parte per la quale gli uomini agli altri animali grandemente soprastanno, esso agli altri uomini essere soprastante, e specialmente di quella maniera che più perfetta si vede che è e più gentile?»¹⁴⁰

Lo Speroni è di parere del tutto contrastante, individuando nell'intelletto il discrimine fondamentale tra il consorzio umano e il regno animale; il pensiero è la cifra identitaria dell'essere umano e non il saper inanellare parole raffinate in un contesto stilistico ricercato. Di conseguenza, il Padovano vede nel concetto di invenzione la linfa vitale dell'attività dell'intellettuale, il quale deve saper sfruttare il proprio raziocinio per esplorare tutti gli anfratti della letteratura per stilare opere innovative, non limitandosi alla pedissequa imitazione di autori canonizzati. Il Bonamico restringe la rosa delle lingue che elevano l'uomo al di sopra delle fiere al solo greco e latino; dunque leggiamo nella sua visione un'incoerenza di fondo, dal momento che egli non reputa il linguaggio generalmente inteso come caratterizzante l'uomo, ma esclusivamente le lingue antiche. Egli giudica impossibile il rintracciare

¹³⁹ Ibid., cfr. nota 1 p.593. Mario Pozzi sigla C la redazione autografa dei *Dialogi*. Il corsivo è mio.

¹⁴⁰ P. BEMBO, *Prose della volgar lingua* ..., cit., p.75.

tra i poeti volgari qualcuno che possa avvicinarsi a Virgilio oppure ad Omero e, allo stesso modo, tra gli oratori volgari nessuno è pareggiabile a Demostene o a Cicerone. Incarnando pienamente le istanze più rigide dell'umanesimo, il grecista guarda all'antichità come ad un modello di lingua e di cultura insuperabile e sostanzialmente irripetibile nella sua eccellenza. Si dimostra pessimista nei confronti del panorama culturale contemporaneo, incapace di coltivare ed esaltare appieno le lettere antiche e attraversato da condannabili deviazioni verso lo studio della lingua volgare, vista come un vicolo cieco inadatto a perseguire la gloria letteraria. Il Bonamico parla addirittura di un "potere catartico" della lettura di opere antiche:

LAZ.: [...] Dirò di me: mai non sono di sì rea voglia e sì tristo che, leggendo i lor versi e l'orazioni, non mi rallegri. Tutti gl'altri piaceri, tutti gl'altri dilette, feste, giochi, suoni, canti vanno dietro a quest'uno. Né dee uomo meravigliarsene, peroché gl'altri solazzi sono del corpo e questo è dell'animo. Onde quanto è più nobile cosa l'intelletto del senso tanto è maggiore e più grato questo diletto di tutti gli altri¹⁴¹.

Il Cortegiano afferra il significato di tali parole e asserisce di provare le stesse benefiche sensazioni durante la lettura di alcune novelle del Boccaccio; egli reputa che il diletto suscitato non derivi dalla qualità della lingua utilizzata, ma dalla natura del contenuto delle opere:

CORTEG.: Ben vi credo ciò che dicete; perochè qualunche volta io leggo alcune novelle del nostro Boccaccio, uomo certamente di minor fama che Cicerone non è, io mi sento tutto cangiare [...] [*le novelle*] governano i sentimenti di chi le legge e fanno fargli a lor modo. Per tutto ciò io non direi dover uomo arguire l'eccellenza d'alcuna lingua; più tosto *credo la natura delle cose descritte* avere virtù d'immutare il corpo e la mente di chi legge¹⁴².

I due interlocutori sembrano trovare apparentemente un punto d'incontro che viene subito smentito dal seguito dell'intervento del Cortegiano; egli non si intrattiene piacevolmente nella lettura di Cicerone o di Omero ma di Boccaccio, quindi attingendo ad uno degli autori più rappresentativi della letteratura volgare. Un fondamentale discrimine tra i due interlocutori è la rispettiva concezione del rapporto fra *res* e *verba*: il Bonamico parteggia per una scrittura dalla veste formale sorvegliatissima

¹⁴¹ S. SPERONI, *Dialogo delle Lingue ...*, cit., p.594.

¹⁴² S. SPERONI, *op. cit.*, p.594. Il corsivo è mio.

delineata secondo le lingue antiche a cui si accompagna in maniera inscindibile una materia altrettanto elevata, mentre il Cortegiano attribuisce il primato ai contenuti, alle *res*, non curandosi degli espedienti retorici e formali della lingua. Il Bonamico discredita la lingua volgare sulla base della sua non contiguità con la latina; nella sua prospettiva essa si è originata e sviluppata a causa dell'apporto linguistico allogeno, in particolare delle lingue "barbare" appartenenti ai popoli che sono stati i più acerrimi nemici degli antichi Romani, ovvero i Francesi e i Provenzali. Il grecista vede nel volgare l'emblema dell'assoggettamento politico e dell'umiliazione culturale degli Italiani e lo definisce «una indistinta confusione di tutte le barbarie del mondo».¹⁴³ Gli Italiani si prendono la loro parte di rampogna:

LAZ.: Ma noi altri suoi cittadini, colpa e vergogna del nostro poco giudizio, non solamente non l'onoriamo, ma a guisa di persone sediziose tuttavia procuriamo di cacciarla della sua patria e in suo luoco far sedere quest'altra, della quale (per non dir peggio) non si sa né patria né nome¹⁴⁴.

L'efficacia con cui lo Speroni tratteggia il personaggio del Bonamico emerge da ogni suo intervento; egli non incarna l'identità del pedante umanista, votato completamente all'astratto e inservibile studio erudito delle lingue classiche, ma il suo attaccamento al glorioso passato degli antichi è percorso da un convinto idealismo, condito da qualche nota a tratti malinconica. Il Bonamico vagheggia disperatamente un riscatto della propria nazione e lo intravede nella possibilità di riportare in auge il latino, in quanto lingua caratterizzante il popolo italiano ed evocativa di un'epoca eroica. Disprezza il volgare poiché è la prova tangibile del declino culturale italiano ed è il frutto ignobile della sfumata superiorità degli antenati Romani sulle altre popolazioni; il Cortegiano cerca di far ricredere il Bonamico con una nuova battuta di spirito:

CORTEG.: A me pare, messer Lazaro, che le vostre ragioni persuadano altrui a non parlar mai volgarmente; la qual cosa non si può fare, salvo se non si fabricasse una nuova città, la quale abitassero i litterati, ove non si parlasse se non latino. Ma qui in Bologna chi non parlasse volgare, non avrebbe chi l'intendesse e parrebbe un pedante, il quale con gli artigiani *facesse il Tullio fuor di proposito*.¹⁴⁵

¹⁴³ Ibid., p.596.

¹⁴⁴ Ibid., p.597.

¹⁴⁵ Ibid., p.598.

Il giovane constata con una nota di sarcasmo l'impossibilità di ritornare all'uso della lingua latina dal momento che questa è difficilmente compresa dalla comunità; usufruendo dell'idioma antico nella vita di tutti i giorni, prendendo ad esempio un contesto come la città di Bologna, si incorrerebbe oltre che nell'incomprensione generale anche nella ridicolaggine di apparire un personaggio anacronistico che fa il verso all'Arpinate. Il Cortegiano si fa portavoce di un'istanza ideologica volta alla concretezza della riuscita del processo comunicativo, in un ambiente dinamico dove l'interagire tra le persone per scopi pratici è la priorità. In merito al nodo problematico avanzato dal Cortegiano inerente la necessità di un fattivo interscambio tra le persone, il Bonamico enuclea la sua prospettiva:

LAZ.: Anzi voglio che così come per li granari di questi ricchi sono grani d'ogni maniera, orzo, miglio, frumento e altre biade sì fatte, delle quali altre mangiano gl'uomini, altre le bestie di quella casa; così si parli diversamente or latino, or volgare, ove e quando è mestieri. Onde se l'uomo è in piazza, in villa o in casa, col vulgo, co' contadini, co' servi, parli volgare e non altramente; ma nelle scole delle dottrine e tra i dotti, ove possiamo e dobbiamo esser uomini, sia umano, cioè latino, il ragionamento. E altrettanto sia detto della scrittura, la quale farà volgar la necessità, ma la elezione latina, massimamente quando alcuna cosa scrivemo per disiderio di gloria, la quale mal ci pò dar quella lingua che nacque e crebbe con la nostra calamità, e tuttavia si conserva con la ruina di noi¹⁴⁶

Lo Speroni nel chiarire l'assunto del Bonamico si avvale di un chiaro parallelismo tra i diversi gradi di qualità delle lingue e quelli delle varie tipologie di cereali. Come le granaglie meno raffinate sono destinate al foraggio degli animali e le più nobili all'alimentazione degli uomini, allo stesso modo la lingua volgare, in quanto deteriore, deve essere riservata alla comunicazione nei contesti sociali di basso livello, mentre la latina a quella fra persone altolocate e negli ambienti colti. La medesima distinzione è valida anche per l'ambito della scrittura: solamente l'idioma latino permette di conseguire l'imperitura gloria. Il retore "infiammato" persegue lo scopo di semplificare, attraverso vividi quadri metaforici, dei concetti che risulterebbero al lettore complessi e noiosi se sciorinati secondo eccessivi tecnicismi; in tal modo non abbandona l'intento di rendere il pubblico edotto sulla controversa questione linguistica.

Il Bembo appare contrariato dalla negativa disamina della lingua volgare risultante dalle parole del Bonamico e conduce un lungo intervento con cui cerca di scuotere l'immobilismo linguistico del grecista, spingendolo a fare i conti con la realtà dei fatti. La reprimenda del letterato veneziano è una

¹⁴⁶ Ibid., p.598.

delle parti più riuscite del dialogo, in cui si comprende appieno la problematica di molti letterati dell'epoca, incluso lo Speroni, di dover industriarsi per concepire una lingua con cui "fare" concretamente letteratura in un contesto politico e sociale profondamente mutato, dove il volgare avanza inesorabile e il latino cede il passo:

BEM.: Troppo aspramente accusate questa innocente lingua [*il toscano*], la quale pare che molto più vi sia in odio che non amate la latina e la greca. [...] Immaginatevi, messer Lazaro, di vedere l'imperio, la dignità, le ricchezze, le dottrine e finalmente le persone e la lingua d'Italia in forza de' barbari in maniera che il trarla lor de le mani sia cosa quasi impossibile: *voi non vorrete vivere al mondo? mercantare? studiare? parlare voi e vostri figliuoli?* Ma lasciando da parte l'altre cose, parlate latino, cioè in guisa che non v'intendano i Bolognesi, o parlate in maniera che altri intenda e risponda? Dunque una volta il parlar volgarmente era forza in Italia, ma in processo di tempo fece l'uomo (come si dice) di quella forza e necessità l'arte e l'industria della sua lingua. [...] Oh, egli sarebbe meglio che si ragionasse latino, non lo nego; ma meglio sarebbe ancora che i barbari mai non avessero presa né distrutta l'Italia e che l'imperio di Roma fosse durato in eterno. Dunque sendo altramente, *che si dee fare? Vogliam morir di dolore? Restar mutoli? E non parlar mai, fin che torni a rinascere Cicerone e Virgilio?* Le case, i tempj e finalmente ogni artificio moderno, i disegni, i ritratti di metallo e di marmo non sono da esser pareggiati agli antichi: dovemo però abitare tra' boschi? Non dipingere, non fundere, non isculpire, non sacrificare, non adorar Dio¹⁴⁷?

Colui che parla è un Bembo fortemente speroniano, il quale si fa promotore di un atteggiamento culturale volto all'iniziativa letteraria e all'esigenza di perpetuare la sopravvivenza dell'arte a tutto tondo, nonostante le difficoltà in cui versa la nazione italiana. È necessario agire, far fronte alla realtà dei fatti ed escogitare soluzioni innovative; l'umanità non può privarsi della sua inclinazione artistica ed arrestarsi in un passivo e controproducente mutismo, attendendo invano il ritorno, altamente improbabile, dei grandi modelli dell'antichità. Il Bembo consiglia al Bonamico di continuare a coltivare la passione per le lettere antiche e a scrivere in latino, in quanto lingua perfettamente conosciuta e padroneggiata dal dottore; ma al Cortegiano raccomanda di stilare le proprie opere in lingua volgare, così da poter acquistare la gloria letteraria almeno tra gli indotti, perché facendo altrimenti, non sapendo destreggiarsi con l'uso del latino, il suo lavoro sarebbe biasimevole sia per gli eruditi che per gli illetterati. Il Bonamico nel ribattere al veneziano, ammette di convenire sul fatto che, nei primi tempi seguiti alla disgregazione dell'impero romano, gli uomini sono stati costretti per

¹⁴⁷ S. SPERONI, *Dialogo delle Lingue ...*, cit., pp. 598-600.

comunicare gli uni con gli altri ad utilizzare una lingua contaminata dagli apporti stranieri. Nella sua prospettiva la condotta di quegli uomini è degna di lode per aver saputo fronteggiare una gravosa condizione, ma quella dei contemporanei è da disprezzare, in quanto persistono nell'usufruire di una lingua introdotta a forza dagli invasori, pur essendo liberi rispetto al passato:

LAZ.: Vero diceste, Monsignore, que' primi antichi Toscani essere stati sforzati a parlare in questa maniera, non volendo con silenzio trapassare la lor vita, e che noi altri posteriori abbiamo fatto dell'altrui forza nostra virtù. Questo è vero, ma maggior laude dà altrui quella violenza che a noi non reca questa virtù. Gloria fu a loro l'esser solerti nelle miserie, ma biasmo e scorno è a noi altri, ora che liberi semo, il dar ricetta e conservare lungamente un perpetuo testimonio della nostra vergogna, e quello non solamente nudrire ma ornare; *altro non essendo questa lingua volgare che uno indizio dimostrativo della servitù degl'Italiani*.¹⁴⁸

Il Bonamico persiste nell'accostamento tra lingua volgare e servitù degli Italiani, mentre, dall'altra parte, tra latino e splendore dell'impero romano, identificando nell'antichità l'apice della gloria del popolo italiano. L'apologia dell'idioma latino che il grecista delinea lungo tutto il dialogo è fondata principalmente su ragioni politiche e di orgoglio nazionale e, in secondo piano, su questioni prettamente linguistiche. A mio avviso, lo Speroni nell'articolare il personaggio opta per tale orientamento perché risulta maggiormente convincente sul terreno dialettico e fa breccia in modo efficace sul lettore, il quale è agevolato nella comprensione degli assunti di un Bonamico più "umano" che "umanista". Il Cortegiano rileva con acutezza tale nodo del comportamento disputativo del grecista:

CORTEG.: A me pare, messer Lazaro, che questo non sia né lodar la lingua latina, né vituperar la volgare, ma *più tosto un certo lamentarsi della ruina d'Italia*; la qual cosa come è poco fruttuosa, così è molto discosta dal nostro proponimento; onde non vi vedo partir volentieri¹⁴⁹.

Il giovane attraverso un'arguta interrogazione riesce nell'intento di palesare compiutamente l'avversione del Bonamico per la lingua volgare; il grecista avrebbe preferito che l'Italia fosse stata assoggettata dai Greci che ne avessero fatto una colonia ateniese, costringendo la popolazione ad

¹⁴⁸ S. SPERONI, *op. cit.*, p.603. Il corsivo è mio.

¹⁴⁹ *Ibid.*, pp.603-604. Il corsivo è mio.

adottare la lingua ellenica, piuttosto che essere conquistata dai barbari, portatori del biasimevole volgare. La conversazione ritorna a concentrarsi sulle qualità dell'idioma latino e su questo il Cortegiano esprime il proprio parere, intriso delle sfumature ironiche tipiche della commedia:

CORTEG.: Non intendo ancora ben bene in che cosa consista la soavità della lingua e delle parole latine, e la barbarica spiacevolezza delle volgari; anzi, confessandovi liberamente la mia ignoranza, *grandissimo numero de' nomi e participii latini con loro strana prononziatione le più volte mi suonano non so che bergamasco nel capo*; altrettanto sogliono fare alcuni modi e tempi de' verbi; alle quali parole una simile delle volgari la nostra Corte Romana non degnerebbe di proferire¹⁵⁰.

L'irriverenza del giovane si manifesta nella pacifica, quasi orgogliosa, ammissione della propria ignoranza nei confronti delle lettere antiche, il cui suono disarmonico delle parole gli ricorda il dialetto bergamasco. La scelta speroniana di questa parlata vernacolare non è assolutamente casuale: il bergamasco era reputato il peggior dialetto italiano, perciò nelle commedie era relegato all'uso da parte di personaggi zotici e servi villani¹⁵¹. Notiamo come le intersezioni del dialogo del Padovano con il genere teatrale siano numerose e dalla differente natura; infatti le affinità con la commedia interessano sia la modalità con cui lo scritto è delineato, in cui è assente qualsiasi inserzione della figura autoriale, sia la trattazione del contenuto nello scambio interlocutorio.

Dalla battuta succitata del Cortegiano si evince un'ulteriore sfumatura del suo orientamento: non solo pareggia i suoni dell'idioma latino alla cacofonia bergamasca, ma aggiunge che lo sgraziato tono delle parole antiche, se pronunciato nella corte di Roma, la più prestigiosa di tutte, susciterebbe l'ilarità degli astanti. Le sue affermazioni sono l'eco di un ambiente precisamente definito nelle sue coordinate sociali, politiche e culturali; le conversazioni cortigiane sono votate al puro e disimpegnato intrattenimento reciproco, lontane da preoccupazioni erudite di conseguire la gloria letteraria e interessate all'immanenza dell'atto interlocutorio. Dal canto suo, il Bonamico raffigura la prosa volgare come un mostro deforme dalle caratteristiche bestiali; lo Speroni non rinuncia mai a servirsi di immagini pragmatiche, cariche di espressionismo, per enucleare concetti che altrimenti risulterebbero al lettore eccessivamente tecnicistici e astratti che smorzerebbero l'atmosfera dilettevole che deve sempre accompagnare l'opera dialogica.

¹⁵⁰ Ibid., pp.605-606. Il corsivo è mio.

¹⁵¹ Ibid., cfr. nota 4 p.605.

A questo punto, il Bembo interviene nella conversazione dimostrando, mediante una fittizia perorazione della lingua volgare, come le ragioni del Bonamico in difesa del latino siano del tutto infruttuose. Il letterato veneziano si finge, per poche battute, l'alfiere dell'idioma volgare, al fine di far comprendere come a quest'ultimo non manchino le armi per combattere allo stesso livello, in un ipotetico agone linguistico, contro il latino. Il Bembo mette in pratica un sottile ragionamento: chi volesse veramente assumere le vesti di corifeo "della lingua moderna" potrebbe asserire che essa non ha ancora partorito opere degne di nota perché non è giunta ancora alla piena maturazione delle sue potenzialità letterarie:

BEM.: [...] io vi dico questa lingua moderna, tutto che sia attempatetta che no, esser però ancora assai picciola e sottile verga, la quale non ha appieno fiorito, non che frutti prodotti che ella può fare: certo non per difetto della natura di lei, essendo così atta a generar come le altre, ma per colpa di loro che l'ebbero in guardia, che non la coltivarno a bastanza, ma a guisa di pianta selvaggia, in quel medesimo deserto ove per sé a nascere cominciò, senza mai né adacquarela né poterla né difenderla dai pruni che le fanno ombra, l'hanno lasciata invecchiare e quasi morire¹⁵².

Il "gioco del Bembo" viene smascherato dal letterato solamente alla fine del suo discorso; lo Speroni mediante questo artificio retorico mira a creare un effetto di spiazzamento nel lettore, cogliendolo in contropiede e accrescendo notevolmente la dinamicità dell'opera. Un altro assunto che il veneziano suggerisce nel suo *bluff* in difesa del volgare è quello secondo cui i letterati non si sono abbastanza preoccupati di sfruttarne le risorse, non solo stilistiche, ma soprattutto tematiche, costringendolo ad uno stato improduttivo. Inoltre, come ultima cosa, il volgare è la testimonianza del coraggio degli Italiani che sono stati temerari nell'adottare l'idioma dei loro carcerieri stranieri, i quali li hanno privati della libertà. Il "gioco" condotto dal Bembo, per indicare a chi se ne volesse veramente far carico l'efficace modalità con cui perorare la causa del volgare, giunge al parossismo; il letterato si estrania dai suoi stessi assunti teorici, criticando il concetto di imitazione degli illustri modelli dell'antichità, principio cardine del classicismo volgare di cui egli è l'alfiere. Di seguito le parole del Bembo:

BEM.: La lingua greca e latina già esser giunte all'ocaso, né quelle esser più lingue, ma carta solamente e inchiostro, ove quanto sia difficile cosa l'imparare a parlare, ditelo voi per me, che non

¹⁵² S. SPERONI, *Dialogo delle Lingue ...*, cit., p.608.

osate dir cosa latinamente con altre parole che con quelle di Cicerone. Onde, quanto parlate e scrivete latino non è altro che Cicerone trasposto più tosto da carta a carta che da materia a materia; benché questo non è sì vostro peccato che egli non sia anche mio e d'altri assai e maggiori e migliori di me; peccato però non indegno di scusa, non possendo farsi altramente¹⁵³.

Lo Speroni riesce ad amplificare il grado di finzione della figura del veneziano, raddoppiandolo su due diversi livelli; il primo è dato dalla trasposizione letteraria nel contesto dialogico del “vero-Bembo”, mentre il secondo è la risultante del “personaggio-Bembo” che, a sua volta, recita una parte ed è doppiamente distante dal “vero-Bembo”. L’Infiammato infonde, nel punto in cui il “gioco” bembiano prende le distanze dall’imitazione pedissequa degli autori antichi, qualche sfumatura della propria avversione nei confronti di tale procedura. Alla conclusione dell’intervento, il Bembo disvela il proprio trucco retorico:

BEM.: [...] *Ma queste poche parole dette da me contra la lingua latina per la volgare non dissi per vero dire*; solo volsi mostrare quanto bene difenderebbe questa lingua novella, chi per lei far volesse difesa, quando a lei non manca né core né armi d’offendere l’altrui¹⁵⁴.

La risposta del Cortegiano è all’insegna della frizzante ironia tipica della commedia; il giovane è del parere che il veneziano sia eccessivamente timoroso nel proferire giudizi infelici sulla lingua latina, come se questa fosse la lingua di Sant’Antonio da Padova. Il parallelismo viene ulteriormente svolto: allo stesso modo in cui la reliquia del Santo è custodita all’interno di un tabernacolo ed è oggetto di religiosa devozione, così la lingua latina, pagana “reliquia” dell’epoca aurea di Roma, viene adorata da uno sparuto grappolo di eruditi. Nelle sue parole, probabilmente, possiamo leggere non solo un atteggiamento sarcastico nei confronti degli edotti che persistono nell’usufruire di una lingua ormai stantia ma anche verso il divieto di tradurre in volgare i testi sacri¹⁵⁵. Sebbene il Cortegiano non sia fautore di lunghi discorsi, ma si esprima puntualmente attraverso brevi ma icastiche asserzioni, la sua visione si offre pienamente, in tutte le sue sfaccettature, alla comprensione del lettore. Egli invita i letterati più intransigenti a parlare tra di loro l’idioma latino mentre assegna il volgare, lingua viva e dinamica, alla restante parte della popolazione:

¹⁵³ S. SPERONI, *op. cit.*, p.611.

¹⁵⁴ *Ibid.* Il corsivo è mio.

¹⁵⁵ *Ibid.*, cfr. nota 1 p.612.

CORTEG.: Parmi, Monsignor, che così temiate di dir male della lingua latina, come se ella fosse la lingua del vostro Santo da Padova; alla quale è di tanto conforme che, come quella fu di persona già viva, la cui santità è cagione che ora, posta in un tabernacolo di cristallo, sia dalle genti adorata, così questa degna reliquia del capo del mondo Roma, guasto e corrotto già molto tempo, quantunque oggimai fredda e secca si taccia, nondimeno fatta idolo d'alcune poche e superstiziose persone, colui da loro non è cristiano tenuto, che non l'adora per dio. Ma adoratela a vostro senno, solo che non parliate con esso lei; e volendo tenerla in bocca, così morta come è, siavi lecito di poterlo fare; ma parlate tra voi dotti le vostre morte latine parole, e a noi idioti le nostre vive volgari, con la lingua che Dio ci diede, lasciate in pace parlare.¹⁵⁶

La suddivisione linguistica esposta qui dal Cortegiano, infarcita di ironia, si allinea a quella del Bonamico, illustrata precedentemente attraverso l'accostamento fra la diversa qualità delle granaglie e delle lingue. Notiamo come fino a questo punto, l'equilibrio dell'opera dialogica si articola in tre orientamenti che stanno tra loro in un rapporto di semplice differenza reciproca e non di netta antitesi, poiché alternativamente ciascuno di essi, ora con l'uno ora con l'altro, condivide degli assunti. Il Bembo, smessi i panni dell'ambiguo avvocato della lingua moderna, si appresta ad enunciare il suo "vero" credo linguistico:

BEM.: [...] Con tutto ciò lodo sommamente la nostra lingua volgare, cioè toscana; acciochè non sia alcuno che intenda della volgare di tutta Italia: *toscana dico, non la moderna che usa il volgo oggidì, ma l'antica*, onde sì dolcemente parlorno il Petrarca e il Boccaccio; *ché la lingua di Dante sente bene e spesso più del lombardo che del toscano*; e ove è toscano, è più tosto toscano di contado che di città. [...] quantunque ella non sia giunta alla sua vera perfezione, ella nondimeno le è già venuta sì presso che poco tempo vi è a volgere: ove poi che arrivata sarà, non dubito punto che, quale è nella greca e nella latina, tale fia in lei virtù di far vivere altrui mirabilmente dopo la morte. E allora sì le vedremo noi fare di molti, non tabernacoli, ma tempj e altari [...].¹⁵⁷

Lo Speroni sunteggia qui le principali linee direttrici del classicismo rinascimentale di cui il Bembo delle *Prose* è promotore; il letterato veneziano prescrive, a chi voglia cimentarsi con il genere poetico, il modello petrarchesco del *Canzoniere*, esempio ideale di raffinatezza e uniformità del registro stilistico e di lessico accuratamente selezionato. Per la prosa, invece, caldeggia una selezione formale

¹⁵⁶ S. SPERONI, *Dialogo delle Lingue ...*, cit., p.612.

¹⁵⁷ S. SPERONI, *op. cit.*, p.612. Il corsivo è mio.

all'interno delle opere boccacciane, proponendo l'imitazione delle novelle tragiche dall'orientamento linguistico più ricercato. Il Bembo speroniano non manca di rivolgere una critica non troppo velata alla lingua dantesca; il plurilinguismo della Divina Commedia è considerato eterodosso rispetto all'esigenza di uniformità ricercata dal veneziano e difficilmente trasferibile in altri contesti letterari. Egli afferma che la lingua dell'Alighieri sembra essere imparentata con il vernacolo lombardo; forse la durezza della valutazione non deve essere imputata solamente al gusto speroniano di accentuare gli orientamenti ideologici dei personaggi ai fini della comprensione del dialogo, ma potrebbe rispecchiare una confidenza privata di Pietro allo Speroni, come leggiamo nella lettera del Padovano a Felice Paciotto del 19 maggio 1581:

«[...] vediamo un poco, *se il nostro Dante*, il qual fu sommo Virgiliano, come egli dice, è degno d'esser letto, come fu già altra volta; o *se è nulla, siccome il Bembo soleva dirmi*»¹⁵⁸.

Il Cortegiano avanza un dubbio legittimo e chiede al Bembo se al fine di scrivere correttamente nella lingua volgare sarebbe stato meglio essere nati in terra toscana; ma il Monsignore argomenta tenacemente che solo attraverso uno studio rigoroso si giunge all'acquisizione del volgare eccellente, mentre il toscano contemporaneo è da disprezzare, in quanto collettore di ibridismi e animato da spinte linguistiche centrifughe. Il Cortegiano esprime il suo disappunto riguardo alla faticosa pratica di apprendere il volgare, propugnata dal Bembo. Infatti, mentre giunge a contemplare vagamente la ragione di impegnarsi duramente nello studio del greco e del latino, non riesce a trovare il senso di infondere così tanto sacrificio intellettuale nell'apprendere quello che è, in fondo, un dialetto, seppur illustre. Il veneziano puntualizza che solo tramite quella procedura la sua scrittura sarà guidata dalla ragione, ma il giovane non si convince e tesse le lodi del Ruzante, in cui vede la giustificazione pratica della sua visione:

CORTEG.: [*Rivolgendosi al Bembo*] *Almeno dirò quello che io averò in core; e lo studio che io porrei in infilzar parolette di questo e di quello, sì lo porrò in trovare e disporre i concetti dell'animo mio, onde si deriva la vita della scrittura. [...] Questo a' dì nostri chiaramente si vede in un giovane padovano di nobilissimo ingegno, il quale, benché talora con molto studio che egli vi mette, alcuna*

¹⁵⁸ S. SPERONI, *Lettere di M. Sperone Speroni*, in *Opere di M. Sperone Speroni degli Alvarotti, tratte da' mss. originali*, Domenico Occhi, Venezia, 1740, Vol. V, p.281 [in ristampa anastatica presso Vecchiarelli, Manziana, 1989: siglata S]. Il corsivo è mio. Inoltre cfr. S. SPERONI, *Dialogo delle Lingue ...*, nota 3 p.612.

cosa componga alla maniera del Petrarca e sia lodato dalle persone [...] le sue comedie, le quali nella sua lingua natia naturalmente e da niuna arte aiutate par che e' gli eschino della bocca.¹⁵⁹

La lingua è ritenuta un mero espediente per manifestare i concetti, i quali hanno l'assoluta priorità rispetto all'eloquenza; nella prospettiva del Cortegiano, lo scrittore non deve impiegare il tempo nell'assimilare mnemonicamente l'apparato lessicografico degli autori ritenuti illustri, ma deve acquisire la facoltà di descrivere, mediante il suo personale arbitrio, i sentimenti che più gli pertengono. Notiamo come l'espressione utilizzata per enucleare la pratica bembesca, «infilzar parollette di questo e di quello», renda perfettamente l'idea di una procedura meccanica e noiosamente condotta, consistente nell'inanellare le parole una di seguito all'altra in modo sterile. Sfinito dalla fatica di disputare con due autorità quali il Bembo e il Bonamico, il Cortegiano invoca l'ausilio di un altro personaggio, il quale fino a quel momento è stato silenzioso spettatore della discussione: lo Scolare. Quest'ultimo confessa di non conoscere affatto le lingue e di avere una cultura approssimativa in qualunque ambito disciplinare; egli ammette di aver appreso qualche rudimento della lingua latina dai libri di filosofia di Aristotele, ma confessa di essersi reso conto, dopo aver udito i giudizi del Bonamico, di aver imparato non dei vocaboli latini, ma barbari. L'opinione del grecista rispecchia perfettamente un luogo comune diffuso tra gli umanisti più intransigenti, secondo cui lo stile delle traduzioni latine medievali dello Stagirita è rozzo e deprecabile, in quanto privo di qualsiasi abbellimento retorico e formale. Lo Scolare è consapevole di non poter giovare mediante il suo intervento al Cortegiano, ma propone di riportare una conversazione inerente le medesime tematiche tra il suo precettore, Pietro Pomponazzi, e l'illustre cultore della lingua greca, Giovanni Lascaris. Gli interlocutori accolgono di buon grado il progetto dello Scolare, in particolare Lazzaro Bonamico:

LAZ.: Volentieri in tal caso udirò recitare l'opponione del *mio maestro Peretto; il quale*, avvegna che *niuna lingua sapesse dalla mantovana all'infuori*, nondimeno come uomo giudizioso e uso rade volte ad ingannarsi, ne può aver detto alcuna cosa col Lascari, che l'ascoltarla mi piacerà. Pregovi adunque che, se niente ve ne ricorda, alcuna cosa del suo passato ragionamento non vi sia grave di riferirne¹⁶⁰.

Ricordiamo che il Bonamico è stato realmente un allievo del Pomponazzi durante il secondo periodo del suo insegnamento padovano, fra il 1499 e il 1509, per poi diventare un suo fidato consulente a

¹⁵⁹ S. SPERONI, *Dialogo delle Lingue ...*, cit., pp.614-615.

¹⁶⁰ S. SPERONI, *op. cit.*, p.619. Il corsivo è mio.

riguardo della lingua greca¹⁶¹. Nel dialogo il Bonamico sottolinea l'ignoranza nelle lingue del maestro, asserendo ironicamente che l'unico idioma con cui egli è in grado di destreggiarsi è il gergo mantovano. La critica del grecista proviene dal suo bagaglio culturale intriso della precettistica ciceroniana, avversa alla fruizione puramente strumentale e priva di eloquenza del latino, di cui il Pomponazzi è solito servirsi nel suo insegnamento universitario. Lo Scolare accetta di riportare il dibattito, a cui qualche tempo prima ha assistito, chiedendo prima delle garanzie agli astanti; notiamo come la "politica speroniana del compromesso dialogico" si ritrovi frequentemente:

SCOL.: Così si faccia, poi che vi piace [...] *Ma ciò che si faccia con patto* che, come a me non è onore il riferirvi gli altrui dotti ragionamenti, così il tacerne alcuna parola, la quale d'allora in qua mi sia uscita della memoria, non mi sia scritto a vergogna.

CORTEG.: *Ad ogni patto mi sottoscrivo*, pur che diciate.¹⁶²

Il nuovo interlocutore pone una precisa condizione, necessaria affinché la conversazione possa ulteriormente dipanarsi; gli altri parlanti non dovranno imputargli la colpa di aver dimenticato qualche passaggio del discorso avvenuto, ma dovranno prestare attenzione al senso generale che emergerà dal suo ricordo parziale. Lo Speroni caratterizza all'insegna della verosimiglianza "il patto" dello Scolare; il personaggio si dimostra realisticamente consapevole dell'impossibilità di fare un mero *reportage* dello scambio Pomponazzi-Lascaris. La sottoscrizione di tale accordo è un passaggio obbligato da parte dei restanti interlocutori, i quali si conciliano momentaneamente su un piccolo assunto, al fine di dare nuova linfa corroborante alla dinamicità del dialogo.

Il "dialogo nel dialogo" si sviluppa secondo la modalità mimetica pura, di conseguenza lo stacco rispetto alla conversazione principale non viene minimamente avvertito dal lettore. Il *flashback* inizia con riferimenti concreti alla quotidianità; infatti il Lascaris si informa sui contenuti del nuovo corso universitario del Peretto, il quale ha intenzione di commentare i *Metheororum libri* di Aristotele. Tali argomenti sono stati effettivamente affrontati in sede accademica dal filosofo, a Bologna, negli anni 1522-1523 e 1523-1524; lo sa bene lo Speroni che frequenta le sue lezioni nell'ultimo biennio¹⁶³. Il mantovano asserisce di servirsi per la sua attività di docente di traduzioni latine delle opere dello Stagirita, suscitando il disappunto del Lascaris, il quale gli muove delle preoccupazioni filologiche,

¹⁶¹ Ibid., cfr. nota 1 p.585.

¹⁶² Ibid., p.619. Il corsivo è mio.

¹⁶³ Ibid., cfr. nota 4 p.619.

sostenendo la necessità di leggere Aristotele in greco, al fine di apprenderne al meglio sia la facondia sia i contenuti. Il Peretto ribatte energicamente che l'apprendimento della filosofia non è direttamente proporzionale alla qualità della lingua in cui essa viene trattata, ma le due cose sono totalmente indipendenti l'una dall'altra. I contenuti speculativi devono essere intesi di per sé, al di là della lingua con cui sono articolati che è un mero espediente strumentale a cui non bisogna prestare eccessiva attenzione. Per tali motivazioni, il Pomponazzi caldeggia il proliferare delle traduzioni di opere speculative, al fine di aumentare in modo esponenziale l'erudizione e, di conseguenza, l'esercito dei filosofi. A suo dire, questi ultimi scarseggiano nell'epoca moderna e sono di minor pregio rispetto a quelli dell'antichità proprio a causa dello studio ossessivo della lingua latina e greca, il quale impegna i fanciulli nei migliori anni della loro educazione. Ecco la visione del mantovano:

PER.: [...] altro non facciamo diece e venti anni di questa vita che imparare a parlare chi latino, chi greco e alcuno (come Dio vuole) toscano; li quali anni finiti, e finito con esso loro quel vigore e quella prontezza, la quale naturalmente suol recare all'intelletto la gioventù, allora procuriamo di farci filosofi, quando non siamo atti alla speculazione delle cose¹⁶⁴.

Secondo il Peretto, gli intellettuali moderni non sono da reputarsi inferiori a quelli antichi per quanto concerne le potenzialità del raziocinio, ma per lo scarso stato di avanzamento delle discipline speculative, poiché i filosofi contemporanei spreca il loro tempo «dietro alle favole delle parole».¹⁶⁵ All'obiezione mossa dal Lascaris sull'inopportunità di «filosofare volgarmente»,¹⁶⁶ il Pomponazzi afferma l'equipollenza tra tutte le lingue del mondo e sconfessa la concezione naturalistica degli idiomi di cui il suo interlocutore è un convinto sostenitore. Secondo la prospettiva del mantovano, le lingue sono dei codici convenzionali, quindi il risultato di un accordo tra gli uomini che attraverso il raziocinio hanno provveduto a regolamentare il fluire dei vocaboli. Volgarizzando le opere speculative, le conoscenze contenute in esse sarebbero accessibili a tutti, anche a coloro che non sono edotti nelle lingue classiche; in questo modo si catalizzerebbe una enorme circolazione del sapere, non più appannaggio esclusivamente di un'*elite* di letterati cultori delle lettere antiche. Il Peretto respinge con forza l'assioma per cui la filosofia va di pari passo, fino a combaciare, con l'erudizione linguistica attraverso un'immagine ironica:

¹⁶⁴ Ibid., p.622.

¹⁶⁵ Ibid.

¹⁶⁶ Ibid., p.623.

PER.: [...] la quale sciocca opinione è sì fissa negli animi d'i mortali che molti si fanno a credere che a dover farsi filosofi basti loro sapere scrivere e leggere greco senza più, non altrimenti che se lo spirito d'Aristotile, a guisa di folletto in cristallo, stesse rinchiuso nell'alfabeto di Grecia¹⁶⁷.

Terminata la finestra del “dialogo nel dialogo”, il Cortegiano si sente rinfrancato dagli assunti perettiani, in cui vede la conferma della propria scelta e condotta linguistica, ovvero di utilizzare in qualsiasi ambito la lingua natia:

CORTEG.: [...] seguitando il consiglio del maestro Peretto, come son nato così voglio vivere romano, parlare romano e scrivere romano. [...] ‘l vostro scrivere latino non è altro che uno andar ricogliendo per questo autore e per quello ora un nome, ora un verbo ora un avverbio della sua lingua; il che facendo, se voi sperate (quasi nuovo Esculapio) che il porre insieme cotai fragmenti possa farla risuscitare, voi v'ingannate [...]’¹⁶⁸.

L'ottimismo del Cortegiano viene attenuato dal Bembo, nell'ultimo intervento del dialogo, che chiarisce come il Pomponazzi si sia voluto riferire, nella sua dissertazione linguistica, all'ambito specifico delle discipline speculative e scientifiche, non a quello prettamente letterario:

BEM.: [...] [*Rivolgendosi al Cortegiano*] ‘*l Peretto in quell'ora (come a me pare) disputò delle lingue, avendo rispetto alla filosofia e altre simili scienze. Per che, posto che vera sia la sua opinione, e così bene potesse filosofare il contadino come il gentiluomo e il Lombardo come il Romano, non è però che in ogni lingua egualmente si possa poetare e orare; conciosiacosa che fra loro l'una sia più e meno dotata degli ornamenti della prosa e del verso che l'altra non è. [...] se voglia vi verrà mai di comporre o canzoni o novelle al modo vostro, cioè in lingua che sia diversa dalla toscana e senza imitare il Petrarca o il Boccaccio, per avventura voi sarete buon cortigiano, ma poeta o oratore non mai. [...] conciosia che la vostra lingua romana abbia virtù in farvi più tosto grazioso che glorioso*’¹⁶⁹.

Il *Dialogo delle Lingue* non apporta una soluzione univoca e universalmente condivisa da tutti gli interlocutori a riguardo della questione linguistica generalmente intesa, ma sembra trovare una

¹⁶⁷ S. SPERONI, *Dialogo delle Lingue* ..., cit., pp. 630-631.

¹⁶⁸ S. SPERONI, *op. cit.*, p.632.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p.634.

possibile risposta alla problematica inerente il panorama delle discipline scientifiche. L'espedito del "dialogo nel dialogo", infatti, mediante gli assunti del Pomponazzi, suggerisce che nell'ambito tecnicistico, compreso quello speculativo, si possa adottare qualsiasi lingua, al fine di assicurare la più ampia propagazione possibile del sapere. Sul versante letterario, inerente la lingua della prosa e della poesia, la situazione che si profila alla conclusione del dialogo è sostanzialmente identica a quella del suo cominciamento; la conversazione, pur non essendo giunta ad un conguaglio tra i difformi punti di vista, ha offerto al lettore un completo affresco dei variegati orientamenti, indagati nelle loro sfaccettature, anche le più inedite. Lo Speroni ha il merito di aver rappresentato la prospettiva di ogni personaggio in modo tridimensionale, immedesimandosi di volta in volta nella personalità intellettuale di ognuno, perorandone magistralmente la causa, pur mantenendosi in una condizione di neutralità. L'autore dispensa un po' di sé stesso nella creazione di ogni personaggio; ma sappiamo che il suo pensiero si allinea sensibilmente a quello del Bembo della conclusione del dialogo. Lo Speroni è convinto della necessità di separare la lingua scientifica dalla lingua d'arte, come scrive all'inizio della quarta lezione *In difesa della Canace*:

«Dovendo parlar de' versi, molte cose mi fanno temere di parlarne al cospetto di tanti e tai personaggi, quali voi sete, illustrissimi e nobilissimi signori. La prima, perciocché tal parlamento par di cosa bassa e pertinente alli primi principii della gramatica; e tanto più bassa, quanto che i dì passati avemo ragionato di cose alte, onde è piena la filosofia naturale e morale; per lo qual paragone quello che è basso da sé diventa anche più basso. La seconda, dovendone parlare in questa mia lingua padovana, lingua, per dire il vero, rozza e barbara come son tutte le lombarde. Che se i dì passati ho parlato in questa lingua medesima, ciò è stato più tollerabile, *perciocché in ogni lingua si può filosofare e ogni lingua è atta a significare ogni concetto di chi ragiona con esso lei*, col che chi parla voglia farlo. Che se al Lombardo non è tolto lo intelletto d'intendere ogni cosa, sia qual si voglia, né anche alla sua lingua dee esser tolto il significare con la voce ciò che egli intende; altrimenti tra 'l corpo e l'anima sua non saria quella proporzione che dee essere tra lo atto e la potenza, tra la forma e la materia, onde ha il suo essere il composito; e così non saressimo uomini noi lombardi. *Ma il parlar de' versi toscani in altra lingua che la toscana, pare una strania divisa e un vario mescolamento di accenti e pronunzie di parole tra sé diverse e disproporzionate. [...] molto si disdirà a un Lombardo con sue parole rozze ragionare delle composizioni toscane*, ma molto più di disdirà il parlarne con parole tosche; le quali, posto che tutte tosche le dicessi (il che sarebbe un gran fatto) e non ne mescolassi per entro di lombarde con più brutta diceria, *che non è parlare di toscani versi con parole lombarde*, la pronunzia certo non saria mai toscana, ma sempre sonarebbe il peregrino [...]. *Dico bene che, se io scrivessi di quelli versi o se mai scriverò, scriverei toscano*; e ciò farei con minore riprensione che io non farei a parlarne, perché

nello scrivere non si ode la pronunzia che mi fa conoscer per lombardo [...]. *Parlarò dunque nella mia lingua natia e scriverò altrimenti, se me ne sarà data occasione*»¹⁷⁰.

I personaggi che animano il dialogo sono afferenti alle più disparate provenienze culturali; di conseguenza lo Speroni, acquisendo l'orizzonte intellettuale di ognuno di loro, disserta sulla questione della lingua da un'ottica sempre differente, ma puntualmente scandagliata in modo compiuto. Come scrive Valerio Vianello a proposito del *Dialogo delle Lingue*, «Al lettore viene dispiegata, quindi, una più articolata visione del volgare come lingua di letteratura, come lingua di un consumo orientato all'oralità e come lingua settoriale, distinguendo tra i professionisti, i grammatici di Bembo o gli universitari di Bonamico, che restano “nelle scole delle dottrine” e nella “camera del filosofo”, e il “vulgo”, che ricorre a una lingua mediana, capace di adeguarsi alle situazioni»¹⁷¹. Il *Dialogo delle Lingue* può essere considerato una sorta di manifesto intellettuale dell'Accademia degli Infiammati, cui lo Speroni presiede un paio d'anni dopo la scrittura dell'opera; all'interno dello scritto ritroviamo tutti i nodi problematici che saranno oggetto delle discussioni tra i membri dell'istituzione patavina. Il Principe Infiammato ha saputo dipanare la controversia linguistica mediante una procedura artistica inedita fino ad allora, usufruendo di una modalità dialogica che accoglie le atmosfere della commedia. Il *Dialogo delle Lingue* esercita un'influenza notevole sui linguisti d'oltralpe: Joachim du Bellay nella sua *Deffence et illustration de la langue françoise* (Paris, Arnoul l'Angelier, 1549) ne riprende delle porzioni considerevoli e si limita semplicemente a tradurle al fine di perorare la causa della moderna lingua francese¹⁷².

¹⁷⁰ S. SPERONI, *Lezione quarta in difesa della Canace*, in *Opere ...*, cit., Vol. IV, pp.202-205.

¹⁷¹ V. VIANELLO, *Il «giardino» delle parole: itinerari di scrittura e modelli letterari nel dialogo cinquecentesco*, Roma, Jouvence, 1993, cit., p.121.

¹⁷² Il Du Bellay si serve in maniera poderosa di interi passi del *Dialogo delle Lingue* dello Speroni. Mario Pozzi nella sua edizione del *Dialogo*, presente in *Trattatisti del Cinquecento*, segnala accuratamente in nota i punti di cui si serve lo studioso francese per la sua trattazione linguistica.

2.2.4 Il *Dialogo della Retorica*¹⁷³

Ci proponiamo di analizzare il *Dialogo della Retorica* con una diversa metodologia rispetto a quella sin qui applicata nelle precedenti opere; concentreremo l'attenzione principalmente su quegli assunti propedeutici alla comprensione della teoria del dialogo speroniana, la quale sarà affrontata nel terzo capitolo. La scelta è dettata dal fatto che la strutturazione del presente *Dialogo* perde quella dinamicità e freschezza comunicativa che è propria degli scritti già visti; gli interventi risultano essere delle piccole orazioni, dalla lunghezza considerevolmente più ampia se confrontati con quelli dei primi tre dialoghi. Il vero punto di forza del *Dialogo della Retorica* non è tanto quello che emerge dalla tecnica dialogica applicata, in quanto non ritroviamo quei convincenti espedienti retorici già visti, ma la natura innovativa degli esiti contenutistici della discussione, i quali saranno un fruttuoso aggancio all'*Apologia dei Dialogi*.

Il *Dialogo della Retorica* deve essere considerato come strettamente connesso a quello delle *Lingue*; mentre quest'ultimo pone al centro della propria indagine la lingua volgare in tutte le sue declinazioni d'uso e sembra suggerire una valida prospettiva, aperta all'impiego di qualsiasi tipologia di lingua nel settore speculativo-scientifico, quello della *Retorica* si pone l'obiettivo di riflettere su ciò che più pertiene al campo letterario.

¹⁷³ Il testo del *Dialogo della Retorica* fa riferimento all'edizione curata da M. POZZI, in *Trattatisti del Cinquecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1978, Vol.I, pp.637-681.

Per l'interpretazione del *Dialogo* e delle tematiche ad esso connesse si veda almeno: V. VIANELLO, *Res e verba nel «Dialogo della Retorica» di Sperone Speroni*, in "Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti", Vol.CXXXVIII, 1979/1980, pp.231-253; Id., *Il letterato, l'Accademia, il libro. Contributi sulla cultura veneta del Cinquecento*, Padova, Editrice Antenore, 1988; Id., *Sperone Speroni: opere, stile e tradizione. Un ventennio di studi (1968-1988)*, in "Quaderni Veneti", n.9, 1989, pp.203-222; Id., *Il «giardino» delle parole: itinerari di scrittura e modelli letterari nel dialogo cinquecentesco*, Roma, Jouvence, 1993; C. VASOLI, *Sperone Speroni e la nascita della coscienza nazionale come coscienza linguistica*, in BRANCA V., GRACIOTTI S. (a cura di), *Cultura e nazione in Italia e Polonia dal Rinascimento all'Illuminismo*, Firenze, L.S. Olschki Editore, 1986, pp.161-180; Id., *Sperone Speroni: la retorica e le «Repubbliche cittadinesche»*, in *Civitas mundi: studi sulla cultura del Cinquecento*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1996, pp.279-295; Id., *Sperone Speroni: la filosofia e la lingua. L'"ombra" del Pomponazzi e un programma di "volgarizzamento" del sapere*, in CALZONA A. et al. (a cura di), *Il volgare come lingua di cultura dal Trecento al Cinquecento. Atti del Convegno internazionale (Mantova, 18-20 ottobre 2001)*, Firenze, Olschki, 2003, pp.339-360; A. DANIELE, *Sperone Speroni, Bernardino Tomitano e l'Accademia degli Infiammati di Padova*, in "Filologia veneta. Lingua letteratura e tradizione", Padova, Editoriale Programma, 1989, f. 2, pp.1-53; M. POZZI, *Sperone Speroni e il genere epidittico*, in "Filologia veneta. Lingua letteratura e tradizione", Padova, Editoriale Programma, 1989, f. 2, pp.55-88; M. R. DAVI, *Filosofia e retorica nell'opera di Sperone Speroni*, in "Filologia veneta. Lingua letteratura e tradizione" ..., pp.89-112; C. ROAF, *Retorica e poetica nella Canace*, in "Filologia veneta" ..., pp.169-191.

I personaggi¹⁷⁴ del *Dialogo* sono: Gian Francesco Valerio, Antonio Broccardo e Marcantonio Soranzo. Il Valerio è un illustre gentiluomo veneziano, attivo diplomatico per conto del re di Francia Francesco I e proprio per la solerzia con cui conduce tale incarico politico, presso la corte francese, viene processato dalla Serenissima, nel maggio del 1537, con l'accusa di aver ordito una cospirazione antiveneziana. Il Broccardo, anch'egli veneziano, è un letterato, grande conoscitore degli eccellenti autori del Trecento; sappiamo, da alcuni intellettuali a lui contemporanei, di una sua iniziale adesione al petrarchismo bembesco, per poi distaccarsene in maniera piuttosto netta e polemica. Il Broccardo è un amico fedele del filosofo mantovano Pietro Pomponazzi e dello stesso Speroni, a cui indirizza una lettera, del 20 luglio 1530, che ci è pervenuta¹⁷⁵. Il Soranzo, intellettuale veneziano, di cui non abbiamo molte informazioni, ma siamo a conoscenza della sua stretta amicizia con Giovanni della Casa¹⁷⁶. Il dialogo si apre *ex abrupto* secondo la modalità mimetica pura, di cui lo Speroni si serve per l'architettura della maggior parte delle sue opere; le prime battute dei personaggi fanno riferimento a dati realistici che hanno persuaso la critica a inquadrare lo stesso *Dialogo della Retorica* nella medesima cornice storica e ambientale del *Dialogo delle Lingue*¹⁷⁷. Il contesto sembra essere quello sotteso all'incoronazione a imperatore del Sacro Romano Impero di Carlo V, avvenuta a Bologna il 24 febbraio 1530 e presieduta da papa Clemente V, al fine di sanare una serie di contrasti politici e religiosi che dilaniano la Penisola italiana e l'Europa e conseguire così una solida unione dell'Occidente contro l'incipiente avanzata del nemico turco, giunto ormai alle porte di Vienna.

Il primo intervento del Valerio informa il lettore sul fatto che i tre interlocutori hanno esplicitamente disertato una discussione inerente l'immortalità dell'anima nella residenza dell'ambasciatore veneziano Gasparo Contarini, dove dissertano intorno a tale tematica filosofica, oltre al padrone di casa, il Cardinale Ercole Gonzaga, Luigi Priuli e Bernardo Navagero¹⁷⁸. Proprio l'accenno a tali eminenti personalità, introdotte indirettamente nel dialogo, porta a inserire l'opera nell'orizzonte bolognese, dinamico scenario di incontri tra intellettuali e letterati, convenuti nella località felsinea per assistere ad un importante evento politico. La mancata partecipazione dei tre al dibattito filosofico non è un dettaglio accessorio, funzionale solamente alla contestualizzazione dell'opera, ma è un nodo

¹⁷⁴ Per maggiori approfondimenti biografici sui personaggi del *Dialogo della Retorica* si rimanda a M. POZZI, *Trattatisti del Cinquecento ...*, cit., note 1-5 pp.637-638.

¹⁷⁵ Cfr. M. POZZI, *op. cit.*, nota 2 p.637. Per la lettera del Broccardo allo Speroni si veda S. SPERONI, *Lettere*, in *Opere di M. Sperone Speroni degli Alvarotti, tratte da' mss. originali*, Domenico Occhi, Venezia, 1740, Vol. V, pp. 327- 328 [in ristampa anastatica presso Vecchiarelli, Manziana, 1989: siglata S].

¹⁷⁶ M. POZZI, *Trattatisti ...*, cit., cfr. nota 3 p.638.

¹⁷⁷ *Ibid.*, cfr. nota 5 p.638.

¹⁷⁸ Per approfondimenti inerenti la biografia di questi personaggi introdotti indirettamente nel *Dialogo della Retorica* si rimanda a M. POZZI, *Dialogo della Retorica*, in *Trattatisti del Cinquecento ...*, cit., note 1-5 p.638.

nevralgico per comprendere il fondamentale assunto struttivo del presente dialogo. Ecco come Antonio Broccardo commenta l'accaduto:

BROC.: Io ho opinione che l'essere presente a' lor dotti ragionamenti sarebbe indarno per noi, concosia che alli nostri studii mal si confaccia la question disputata; per che più tosto consigliarei che fra noi, cosa parlando che ci convegna, si compartisse questa giornata [...] ¹⁷⁹.

Il letterato veneziano ritiene che l'argomentazione, la quale si sta svolgendo a casa del Contarini, per il suo contenuto filosofico non sia adatta al suo bagaglio culturale e dei suoi interlocutori, dal momento che tutti e tre sono avviati alla carriera letteraria piuttosto che speculativa. A questo proposito il Soranzo afferma:

SOR.: [...] Qui staremmo (se egli vi piace) e a' filosofi lo specular rimettendo, della vita civile, nostra umana professione, alquanto degnarete di favellarmi. Chiamo vita civile non solamente la bontà de' costumi col moralmente operare, ma il parlar bene a beneficio dell'avere, delle persone e dell'onore de' mortali; la qual cosa per avventura è virtù non men bella in sé stessa, o men giovevole alla umanità, della prudenza e della giustizia; ma in maniera difficile da poter essere appresa e essercitata da noi, che nulla più. Io veramente, quando ho di tempo e d'ingegno, volentieri tutto dono allo studio della eloquenzia [...] ¹⁸⁰.

Il Soranzo, convenendo con il Broccardo, identifica l'attività speculativa come pertinente esclusivamente alla figura del filosofo, mentre a quella del letterato è propria l'indagine nella dimensione della vita civile. Quest'ultima è considerata l'ambito che più pertiene all'uomo in quanto tale e non deve essere intesa solamente nella sua declinazione etica ma, ciò che qui più interessa, in quella retorica. Tali assunti indirizzano la conversazione dei tre personaggi alla disamina dell'arte oratoria, la quale viene scandagliata da molteplici punti di vista. La prima questione, avanzata dal Soranzo, si propone di indagare quale procedimento sia più funzionale all'oratore, tra il dilettere, l'insegnare e il "muovere gli affetti", per conseguire con maggiore efficacia il proprio fine di persuadere il pubblico. Così risponde il Valerio:

¹⁷⁹ S. SPERONI, *Dialogo della Retorica*, in M. POZZI, *Trattatisti del Cinquecento ...*, cit., p.639.

¹⁸⁰ S. SPERONI, *Dialogo della Retorica ...*, cit., p.639.

VAL.: [...] La questione è bellissima, alla quale non terminando ma disputando risponderò. Voi apparecchiatevi non solamente ad udire, ma a contraddire; e così faccia il Brocardo, il cui parere nella presente materia per avventura sarà diverso dal mio¹⁸¹.

Ritroviamo nel contenuto della battuta succitata un espediente tipico speroniano, già visto nei dialoghi precedenti, ovvero quello del “compromesso dialogico”; ciascun interlocutore accetta di dissertare intorno ad una precisa tematica chiedendo esplicitamente l’osservanza di alcune condizioni, i “patti speroniani” appunto. Tali meccanismi vengono innescati per permettere al dialogo di acquisire maggiore dinamicità dialettica; ad ogni parlante viene assicurata la possibilità di esporre la sua visione con la certezza di un successivo contraddittorio, in cui potrà mettere ulteriormente alla prova i propri assunti. Il Brocardo sostiene che il diletto è il motore principale dell’orazione e suggerisce una definizione di retorica molto interessante:

BROC.: [...] *la retorica non è altro che un gentile artificio d’acconciar bene e leggiadramente quelle parole onde noi uomini significhiamo l’un l’altro i concetti d’i nostri cori.* Diremo adunque che le parole nascono al mondo dalla bocca del vulgo, come i colori all’erbe; ma il grammatico, dell’orator familiare, quasi fante di dipintore, quelle acconcia e polisce, onde *il maestro della retorica dipingendo la verità parli e ori a suo modo.* Ché così come col pennello materiale i volti e i corpi delle persone sa dipingere il dipintore la natura imitando, che così fatti ne generò; *così la lingua dell’oratore con lo stile delle parole ora in senato, ora in giudicio, ora col vulgo parlando, ci ritragge la verità:* la quale, proprio oggetto delle persone speculative, non altrove che nelle scole e tra filosofi conversando, finalmente dopo alcun tempo a gran pena con molto studio impariamo¹⁸².

Man mano che progressivamente il dialogo si dipana, il concetto di retorica acquista lineamenti sempre più definiti. Nella prospettiva del Brocardo la retorica è principalmente un’arte di esprimere al meglio, con raffinatezza stilistica, i moti dell’animo; una sorta di elegante vestito, intessuto di preziosismi formali, atto a dar corpo compiutamente all’interiorità degli individui. Viene innescato un confronto tra il grammatico e l’oratore: il primo è chiamato con una punta di disprezzo “fante di dipintore”, un garzone che assiste il pittore nell’eseguire mansioni di bassa manovalanza, il quale si limita a “purgare” le parole, il secondo, invece, è il vero e proprio dipintore che ritrae la verità usufruendo di strumenti del tutto personali e avulsi da qualsiasi ingerenza esterna. Nei suoi dialoghi

¹⁸¹ S. SPERONI, *op. cit.*, p.641.

¹⁸² *Ibid.*, pp.642-643. Il corsivo è mio.

lo Speroni si serve frequentemente di paragoni con l'arte della pittura; in questo caso essa viene chiamata in causa per la corrispondenza del suo fine con quello perseguito dalla professione dell'oratore. Quest'ultimo sia nel campo dell'oralità che in quello della scrittura si pone come obiettivo di rappresentare verosimilmente la verità, approssimandosi il più possibile ad essa; si tratta di un compito assai diverso rispetto a quello del filosofo, il quale impiega tutte le sue forze intellettive per giungere esattamente all'acquisizione della verità, univoca e immutabile. L'oratore, a differenza del filosofo, non necessita di possedere una sapienza sterminata in ogni ambito disciplinare, ma gli è conveniente, come afferma il Broccardo, «in ogni materia basta il conoscere un certo non so che della verità, che di continuo ci sta innanzi».¹⁸³ Una conoscenza frammentaria e generica è ciò che più pertiene alla persona dell'oratore; proprio per questa motivazione, lo scopo specifico della sua attività non può configurarsi con l'insegnamento, il quale è da ricondursi a coloro che sono occupati nelle dottrine speculative. Ecco dunque che il Broccardo elimina l'assunto per cui l'oratore persuade al meglio il pubblico mediante la funzione dell'insegnare:

BROC.: [...] 'l perfetto oratore [...] troppo erra chi ha opinione che 'l suo intelletto, che non sa nulla, sia uno armario d'ogni scienza¹⁸⁴.

Attraverso la voce del Broccardo, lo Speroni mira a distinguere nettamente la figura dell'oratore da quella del filosofo, scardinando alcuni assiomi tipici ciceroniani e umanistici, secondo i quali il retore è il depositario di una conoscenza enciclopedica. La concezione broccardiana di tale professione si discosta sia da influssi provenienti dall'antichità sia da quelli del più rigido Umanesimo, in quanto il retore è una personalità artistica contigua al pittore e al poeta. Allo stesso modo in cui questi ultimi compongono versi e dipingono con differenti modalità e variegati gusti estetici, volti a suscitare il diletto del pubblico, così il retore usufruisce di tutta una vasta gamma di artifici, afferenti al campo dell'eloquenza, per conseguire l'identico obiettivo. Il personaggio del letterato veneziano ha notevole spazio all'interno del dialogo e progressivamente i suoi interventi si fanno sempre più ampi, fino a diventare delle orazioni in miniatura; appare chiaro come gli altri due interlocutori si rivolgano a lui come ad una personalità autorevole, da cui essere edotti. Il Broccardo cerca di enucleare con maggior dovizia di particolari il concetto di arte oratoria, informando gli astanti sulla sua collocazione nell'architettura delle diverse tipologie di "arti":

¹⁸³ Ibid., p.643.

¹⁸⁴ Ibid., p.644.

BROC.: [...] *per le ragioni già dette concludemmo che la dottrina dell'oratore agli ascoltanti insegnata non è scienza di verità ma opinione e di vero similitudine*, similmente la quiete d'i sentimenti che negli animi umani suol generare la orazione non è virtù ma dipintura della virtù; conciosia cosa che la virtù è un buono abito di costumi, il quale non con parole in instante ma con pensieri e con opre a lungo andare ci guadagniamo. *Ma acciò che non creggiate che la buona arte retorica, di tutte l'arti reina, sia una certa buffoneria da far ridere* (benchè egli v'abbia di quelli che alla cucina l'assimigliarono), voi dovete sapere che del numero delle arti altre sono piacevoli e altre utili; quelle sono le utili, le quali comunemente nominiamo mecanice; delle piacevoli parte ha virtù di diletta l'animo, parte il corpo delle persone o, parlando più chiaramente, parte il senso, parte la mente suol diletta. [...] *ma le arti che l'intelletto diletta, quanto al proposito si conviene, sono due, cioè retorica e poesia [...] elle sono arti delle parole, instrumenti dell'intelletto, con li quali significhiamo l'un l'altro ciò che intende la nostra mente*¹⁸⁵.

Il Brocardo tiene particolarmente alla separazione tra filosofia e retorica; ognuna di esse ha uno specifico statuto identitario che le individua come discipline autonome e dalle caratteristiche non sovrapponibili. Si insiste sul non ricondurre l'arte oratoria ad una scienza, in quanto non si prefigge di conseguire il raggiungimento della verità mediante l'utilizzo del raziocinio; la retorica si sviluppa con modalità del tutto disinteressate al generare il vero speculativo. Ciò non significa che essa sia da collocarsi in una posizione inferiore oppure deteriore rispetto alle scienze dottrinarie o tecnicistiche; la retorica è un ambito differente, governato da leggi artistiche peculiari che non si intersecano con le altre discipline. Come afferma il Brocardo essa è, in concomitanza con la poesia, "un'arte della parola", uno strumento dell'intelletto, di cui i letterati si servono innanzitutto per esternare ciò che rimarrebbe altrimenti rinchiuso negli antri della mente. La parola è il motore principale e insostituibile che catalizza la retorica, da cui essa non può prescindere in quanto disciplina della pura espressione umana. Non bisogna permettere però che la retorica corra il rischio di essere svalutata oppure inquadrata come una leggera arte veniale; il Brocardo, attraverso la regia dello Speroni, assume le vesti del vero e proprio alfiere di una nuova retorica e convoglia tutti i propri interventi nella perorazione della dignità di tale attività intellettuale. Per portare a termine questa missione all'interno del dialogo, il letterato afferma che delle cinque parti che compongono il corpo dell'orazione, secondo lo schema mutuato dagli illustri oratori antichi:

¹⁸⁵ S. SPERONI, *Dialogo della Retorica ...*, cit., pp.648-649. Per quanto riguarda la suddivisione tra arti meccaniche e arti liberali e per una visione generale sulla gerarchia delle arti nel corso del Cinquecento, si faccia riferimento alle sezioni II, III e IV dell'opera *Scritti d'arte del Cinquecento*, a cura di Paola Barocchi, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi editore, 1971, pp.122-123.

BROC.: [...] la elocuzione è la prima parte, quasi suo cuore, e se anima la chiamassi non crederei di mentire; dalla quale è, non che altro, il nome proprio della eloquenza, come *vivo* da *vita* vien derivando. [...] ma la terza, per quel che suona il vocabolo, è propria parte delle parole, le quali non a caso ma con giudizio eleggiamo, e elette leghiamo¹⁸⁶.

L'espressione stilistica delle idee, accompagnata dalla scelta accurata di un lessico appropriato e dall'utilizzo di sofisticati artifici retorici è ciò che struttura l'*elocutio*, la quale è considerata dal Broccardo l'anima dell'orazione e, più in generale, dell'eloquenza; quest'ultima intesa come arte della parola, del saper selezionare e disporre sapientemente i vocaboli, con efficacia sia tecnica che edonistica. Sulla scorta degli assunti elaborati da Aristotele nella *Rhetorica*, in cui lo Stagirita distingue le tre tipologie di orazione ovvero la giudiziale, la deliberativa, l'epidittica o dimostrativa¹⁸⁷, il Broccardo asserisce che a quest'ultimo genere pertiene l'elocuzione, lo stile medio e la finalità esclusiva del dilette:

BROC.: [...] la causa dimostrativa mediocrementè trattata alla elocuzione e al diletto dirittamente sia rispondente. [...] si può concludere che così come tra le parti d'orazione la elocuzione è la prima e la causa dimostrativa è la più nobile e più capace d'ogni ornamento che l'altre due non sono, e degli stili del dire il più perfetto e più virtuoso è il mediocre, il quale non è avaro né prodigo, ma liberale, non superbo né abietto ma altero, non audace né pusillanimo ma valoroso, non lascivio né stupido ma temperato [...]¹⁸⁸.

Il Broccardo riconduce alla causa giudiziale la gravità dello stile, il "movimento degli affetti" e l'*inventio*; mentre alla deliberativa lo stile basso, l'insegnare e la *dispositio*. La causa epidittica, rispetto a quelle succitate, non ha una finalità pratica da assolvere e non è strutturata con una specifica logica volta a conseguire un determinato risultato. La sua caratteristica struttiva è il diletto oratorio,

¹⁸⁶ S. SPERONI, *Dialogo della Retorica ...*, cit., p.649. Si confronti ciò che emerge da questo lacerto del *Dialogo della Retorica* con CICERONE, *Orat.*, XIX, 61: «Quem hoc uno excellere, id est oratione, cetera in eo latere indicat nomen ipsum; non enim inventor aut compositor aut auctor qui haec complexus est omnia, sed et Graece ab eloquendo ῥητωρ et Latine eloquens dictus est; ceterarum enim rerum quae sunt in oratore partem aliquam sibi quisque vindicat, dicendi autem, id est eloquendi, maxima vis soli huic conceditur».

¹⁸⁷ Cfr. ARISTOTELE, *Rhetorica*, I, 3, 3; 1358 b; il Filosofo distingue i tre generi di orazioni: giudiziale, che esplicita la sua forma nel discorso dell'avvocato davanti al tribunale e svolge una funzione di accusa o di difesa; deliberativo, il quale assolve il compito di consigliare o di dissuadere ed è proprio del discorso del politico davanti all'assemblea; epidittico o dimostrativo, il quale porta avanti la lode o il vituperio e trova il suo modello nel discorso dell'oratore, chiamato a parlare in onore di una persona.

¹⁸⁸ S. SPERONI, *Dialogo della Retorica ...*, cit., p.653.

il quale occupa una posizione privilegiata rispetto all'attuazione del movimento e dell'insegnamento. La predilezione broccardiana per il genere epidittico è segnalata dal Valerio come eterodossa nei confronti degli assunti ciceroniani¹⁸⁹, i quali le antepongono l'eloquenza forense e deliberativa; da ciò si evince che la retorica che il letterato veneziano si sta apprestando a delineare è una forma artistica eterogenea da quella trattata anticamente da Aristotele e da Cicerone. L'oratoria epidittica è assolutamente estranea ad intersezioni con l'ambito etico o politico; si tratta di una disciplina a sé, di una scienza dell'artificio formale, della raffinata creazione verbale, di un'arte che lo studioso Giancarlo Mazzacurati ha indentificato con la letteratura¹⁹⁰. Infatti, il Brocardo enucleando quelli che sono i disimpegnati uffici della causa dimostrativa sembra dissertare intorno a qualcosa che rassomiglia da vicino alla concezione di stile:

BROC.: [...] nella causa dimostrativa è mestieri non solamente di concordare le parole ai concetti, ma quelle scelte e dette sì fattamente adunare che pare a pare e simile a simile con bella arte si referisca; e quelle istesse parole or raddoppiare e replicarle più volte, ora a contrarii congiungerle, imitando la prospettiva de' dipintori, i quali molte fiato il negro al bianco accompagnano a fine che più bella e più alta e più illustre ci si mostri la sua bianchezza: le quai cose tutte quante sono puro artificio, ma in maniera difficile, che all'improvviso poter lodare e vituperare eloquentemente sarebbe opra miracolosa¹⁹¹.

L'abilità dell'oratore viene nuovamente accostata a quella del pittore; allo stesso modo in cui quest'ultimo preleva dalla propria tavolozza delle tinte in forte contrasto tra di loro per palesare al meglio l'essenza di ognuna di esse, così il retore sovente accosta artificiosamente parole antitetiche per aumentare l'efficacia artistica della propria opera, per ottimizzarne lo scopo dilettevole. Mentre nella causa giudiziale e deliberativa la fruizione di espedienti formali è puramente accessoria, in quella epidittica è fondamentale e struttiva, poiché essa non è strettamente necessaria alle «umane operazioni» e non consegue un risultato pragmaticamente utile. In essa trova il proprio *habitat* naturale la retorica che può così scardinarsi da qualsiasi vincolo fattivo e concentrarsi su sé stessa,

¹⁸⁹ Cicerone, nelle sue opere oratorie, più volte afferma la superiorità dell'eloquenza forense e deliberativa su quella epidittica o dimostrativa. A questo proposito cfr. CICERONE, *De oratore* (I, VI, 22) e *Orator* (XI-XIII).

¹⁹⁰ Cfr. G. MAZZACURATI, *Il "Cortegiano" e lo "Scolare" nel Dialogo delle lingue di Sperone Speroni*, in *Conflitti di culture nel Cinquecento*, Napoli, Liguori, 1977, pp.141-181; poi ripreso in *Il "cortegiano" e lo "scolare"*, in *Il Rinascimento dei moderni. La crisi culturale del XVI secolo e la negazione delle origini*, Bologna, il Mulino, 1985, pp.237-295.

¹⁹¹ S. SPERONI, *Dialogo della Retorica ...*, p.657.

indagarsi, mettersi alla prova come nuda attività strumentale estranea a preoccupazioni materiali. Il Soranzo identifica nel ritratto del maestro di tale nuova eloquenza, fatto dal Brocardo, la personalità dell'Aretino. Questo dettaglio non ci deve stupire; ricordiamo come nel *Dialogo d'Amore* le opere del letterato di Arezzo vengono lodate come eccellenti¹⁹². Come abbiamo già visto, in occasione del primo dialogo speroniano, l'Aretino¹⁹³ è un letterato dalla connotazione fortemente irregolare nel contesto del primo Cinquecento, percorso da ideologie classicistiche e neoplatoniche convogliate dal Bembo in un programmatico canone da adottarsi per la stesura di opere dallo stile uniforme ed illustre. Pietro si ritaglia uno spazio indipendente all'interno di tale orizzonte omogeneo, portando avanti con pertinacia un'idea personale ed eterodossa di letteratura, la quale si dipana secondo motivi anticlassicistici. Questi sono da ricercarsi nell'esaltazione dell'interpretazione vitalistica della natura, che viene concepita come forza prorompente che amplifica la componente sensuale della vita e dell'essere umano, concedendo il primato indiscusso alle tematiche inerenti la corporeità; di conseguenza, gli scritti dell'Aretino sono percorsi costantemente da un intento dissacratorio nei confronti del rigido formalismo precettistico riconducibile al petrarchismo e alla trattatistica cortigiana. Il vitalismo aretiniano si esplicita sia dal punto di vista dello stile, prediligendo quello comico e grottesco, sia sul piano linguistico, accogliendo una lingua eterogenea e dinamica dalle sfumature gergali. Lo scrittore viene innalzato dallo Speroni a corifeo della nuova retorica epidittica in quanto maestro della lode e del vituperio a seconda delle occasioni; soprattutto dopo il suo trasferimento a Venezia, avvenuto nel 1527, egli assume le vesti del vero e proprio letterato di professione, dallo statuto economico indipendente, il quale sfrutta la propria penna artistica valutando le varie proposte. L'Aretino ha saputo declinare il suo arguto estro artistico nei più svariati ambiti della letteratura, servendosi delle nuove potenzialità del mercato librario, il cui centro propulsore è Venezia. La sua attività di poligrafo lo porta ad esprimersi in settori molto difforni tra loro, a volte persino antitetici; accanto ad opere dalle tematiche religiose, si presenta come l'alfiere di una letteratura esplicitamente pornografica. Tale quadro può essere motivato sulla base di ragioni di personale tornaconto, in quanto per salvaguardare la propria indipendenza di letterato egli si trova a lavorare su molteplici fronti. Il vero movente è la volontà di articolare la passione e il richiamo verso

¹⁹² Rimandiamo al § 2.2.1 pp.109-112 del presente elaborato in cui abbiamo condotto una riflessione inerente il rapporto Speroni-Aretino.

¹⁹³ Per approfondire l'originale esperienza letteraria dell'Aretino si veda almeno: P. LARIVAILLE, *Pietro Aretino fra Rinascimento e Manierismo*, trad. it. di DI MAIO M. (capp. VII-X) e RISPOLI M. L. (capp. I-VI), Roma, Bulzoni Editore, 1980; P. PROCACCIOLI, *Per una lettura del «Ragionamento» e del «Dialogo» di Pietro Aretino*, in "La Rassegna della Letteratura Italiana", a.XCI, 1987, pp.46-65; M. COTTINO-JONES, *Introduzione a Pietro Aretino*, Bari, Editori Laterza, 1993.

la letteratura in molteplici direzioni, opponendosi alla monotonia del principio di imitazione bembesco, valorizzando così il trasporto istintivo verso l'arte della parola.

Il Valerio chiede al Brocardo attraverso quali modalità l'oratore in lingua volgare può conseguire il diletto degli astanti in ognuna delle tre cause enucleate precedentemente nella prima parte del dialogo. A questo punto il Brocardo ripercorre con la memoria la carriera dei propri studi, perpetuati grazie all'illustra figura del maestro Trifone Gabriele¹⁹⁴; notiamo come il legame tra retorica e letteratura sia continuamente rinvigorito, poiché nella risposta del Brocardo al Valerio non si fa ricorso a concreti esempi estrapolati dalla schiera degli oratori classici o a lacerti di vere e proprie orazioni celebri, ma si citano come esempi precettistici il Petrarca e il Boccaccio:

BROC.: [...] Io veramente sin da' primi anni disiderando oltra modo di parlare e di scrivere volgarmente i concetti del mio intelletto [...] ogn'altra cura postposta, alla lezzion del Petrarca e delle *Cento Novelle* con sommo studio mi rivolgei. Nella qual lezzione con poco frutto non pochi mesi per me medesimo essercitomi, ultimamente da Dio ispirato ricorsi al nostro messer Trifon Gabriele, dal quale benignamente aiutato vidi e intesi perfettamente quei due auttori [...]. Questo nostro buon padre primieramente mi fece noti i vocaboli, poi mi die' regole da conoscere le declinazioni e coniugazioni de' nomi e verbi toscani; finalmente gli articoli, i pronomi, i participii, gli adverbii e l'altre parti d'orazione distintamente mi dichiarò: tanto che, accolte in uno le cosette imparate, io ne composi una mia grammatica [...] ¹⁹⁵.

Il Brocardo comincia la propria formazione retorica con uno studio solitario dei grandi autori trecenteschi, assestandosi così sulle note posizioni normative bembesche. Successivamente egli viene aiutato dal magistero del Trifone a comporre una solida grammatica, in cui sono fedelmente riportate tutte quelle forme lessicali, verbali, sintattiche e stilistiche ritenute esemplari, mutate dai due illustri scrittori, al fine di erigerle ad indiscussi archetipi, passibili di essere replicati all'occorrenza. Ma ben presto il Brocardo avverte come insufficiente tale pratica, ritenuta asfittica e incapace di assecondare deviazioni contenutistiche innovative rispetto a quelle delle Corone trecentesche:

¹⁹⁴ Lo Speroni all'inizio del *Dialogo della Istoria* così parla di Trifone: «Messer Trifon Gabriele fu gentiluomo viniziano, ma non men dotto che nobile, e tanto buono quanto erudito; e perché a guisa di Socrate non scrisse mai cosa alcuna, ma insegnava ciò che sapea, solea dire alli suoi discepoli, intra li quali uno era io [...]», cfr., S. SPERONI, *Dialogo della Istoria*, in *Opere di M. Sperone Speroni degli Alvarotti ...*, cit., Vol. II, p.345.

¹⁹⁵ S. SPERONI, *Dialogo della Retorica ...*, cit., pp.661-662.

BROC.: [...] con speranza grandissima di ciaschedun che mi conosceva io mi diedi al far versi. Allora pieno tutti di numeri, di sentenzie e di parole petrarchesche e boccacciane, per certi anni fei cose a' miei amici maravigliose; poscia, parendomi che la mia vena si incominciasse a seccare (perciocché alcune volte mi mancava i vocaboli e, non avendo che dire, in diversi sonetti uno istesso concetto m'era venuto ritratto), a quello ricorsi che fa il mondo oggidi e con grandissima diligenza fei un rimario o vocabolario volgare, nel quale per alfabeto ogni parola che già usarono questi due distintamente riposi [...] né parola né concetto non usciva di me, che le novelle e i sonetti loro non ne fossero essemplio. *Vedete voi oggimai a qual bassezza discesi e in che stretta prigione e con che lacci m'incatenai.* [...] Per la qual cosa, lasciati stare i consigli del nostro padre messer Trifone, il quale a poetar volgarmente con l'artificio latino mi richiamava, tener volli altra strada, per la quale mettendomi son giunto a tale che io vedo il male e non lo posso schivare [...]¹⁹⁶.

Il Broccardo si dimostra però fedele all'insegnamento bembesco nell'enucleare un assunto fondamentale: ad ogni lingua corrisponde una precisa retorica. Infatti, il protagonista si trova in contrasto con il parere del maestro Trifone, il quale reputa che Petrarca e Boccaccio nelle opere latine non manifestino appieno la propria bravura a causa di un'insufficiente erudizione nelle lingue classiche; invece il Broccardo riconduce tale inferiorità artistica alla scarsa conoscenza della retorica latina. Nelle parti successive del dialogo, il veneziano, i cui interventi si sono notevolmente ampliati, esplicita delle interessanti valutazioni in ambito poetico e stilistico; egli sembra approdare ad una distinzione tra la figura dell'oratore e quella del poeta, basata sull'adozione da parte di quest'ultimo del verso. Nel dialogo la poesia e la retorica vengono rappresentate come due sezioni complementari di uno stesso ambito artistico che si prefigura essere prossimo ad una concezione moderna di letteratura. Nella conclusione dell'opera il Broccardo si dedica con tenacia alla rivalutazione dell'arte oratoria, in quanto prettamente necessaria all'uomo e alla vita civile; essa, contrariamente alla filosofia, è un efficace strumento spendibile dall'individuo nel suo essere quotidianamente immerso nel pragmatismo della società. Il Valerio interroga il Broccardo sulla modalità con cui svincolare la retorica dal pregiudizio negativo di cui è avvolta la sua fama fin dai tempi antichi; Platone¹⁹⁷, infatti, biasima tale arte come infida e ingannevole. Il letterato veneziano torna a differenziare la natura e gli obiettivi perseguiti dalla filosofia e le caratteristiche intrinseche della retorica; ognuna di esse è finalizzata al conseguimento di un diverso grado di conoscenza: la filosofia mira alla verità univoca, omogenea, immutabile, mentre la retorica giunge ad un ritratto della verità, ad una sua vaga riproduzione approssimativa, ovvero l'opinione. Ecco la visione del Broccardo:

¹⁹⁶ S. SPERONI, *op. cit.*, pp.662-663. Il corsivo è mio.

¹⁹⁷ *Ibid.*, cfr. note 2-3 pp.676-677.

BROC.: [...] La qual cosa, sì come è vera de' sentimenti, così ha loco nell'intelletto, al quale simelemente dee esser lecito, lasciando il vero che lo nutrica, *alcuna volta per dilettersi poter gustare il piacevole*. Nel qual caso per avventura *il nostro umano intelletto* è più divino che umano, perciò che in quanto umano, cioè nudo d'ogni dottrina e d'imparare disideroso, corre al vero che 'l sazia; ma *con versi e con prose, per suo diletto scherzando*, simile è molto alle intelligenzie le quali, non per sapere di più che elle sappiano ma per sollazzo sotto a' piedi mirandosi, sono vaghe di riguardarne. *Ché se noi siamo filosofi, tali a noi sono la retorica e la poesia, quali i frutti alle tavole de' signori*, li quali, dopo cena quando son sazii, compiacendo al palato, alquanti per gentilezza ne mangiano; ma a coloro che già non sono e son per farsi filosofi, le due arti predette sono i fiori che inanzi ai frutti delle scienze, le menti loro di fruttare disiderose, quasi pianta la primavera, si diletmano di fiorire. Al vulgo poi che non sa nulla, né fa pensier di sapere, e pur è parte della repubblica, l'orazioni e le rime son tutto 'l cibo e tutto 'l frutto della sua vita. Il qual vulgo non avendo virtù di digerir le scienze e in suo pro convertirle, de' loro odori e delle loro similitudini, gli oratori ascoltando, suole appagarsi; e così vive e mantiensì. *Dunque io non vedo per qual cagion la retorica debbia sbandirsi delle repubbliche, sendo arte che ha per subietto le nostre umane operazioni, onde hanno origine le repubbliche* [...]¹⁹⁸.

Lo Speroni, mediante le parole del veneziano, attua la sua peculiare strategia compositiva, che abbiamo avuto modo di sottolineare anche nelle precedenti opere dialogiche, consistente nel servirsi di immagini dall'efficace concretezza, funzionali alla comprensione di nodi tematici che altrimenti risulterebbero eccessivamente astratti per il lettore. L'autore illustra il valore della retorica a seconda di chi ne usufruisce; per il filosofo, già pienamente soddisfatto nel suo appetito conoscitivo grazie all'acquisizione della verità scientifica, la retorica è un *surplus* dall'accezione esornativa, con un ruolo secondario e contingente. Per coloro invece che sono estranei a qualsiasi interesse speculativo, ma sono immersi nella realtà fattiva del quotidiano, la retorica è l'alimento principale, il solo predisposto a venir digerito dai loro stomaci. La retorica è necessaria all'individuo, in quanto è perfettamente compatibile con la sua terrestrità, con la sua imperfezione, con la sua fallibilità; la retorica è un'arte in sintonia con "il limite" che è proprio dell'umanità. Per queste motivazioni è paradossale che essa venga bandita dalle repubbliche:

BROC.: [...] *ché se una opra medesima, in varii tempi dalle leggi cittadinesche or vietata e or commendata, può esser vizio e virtù, ragione è bene che le nostre repubbliche non da scienze*

¹⁹⁸ Ibid., pp.677-678. Il corsivo è mio.

demonstrative, vere e certe per ogni tempo, ma con retorice opinioni variabili e tramutabili (quali son l'opre e le leggi nostre) prudentemente sian governate¹⁹⁹.

Nella prospettiva del Broccardo la personalità del filosofo non è consona al reggimento dello stato, poiché egli è educato sulla base dei procedimenti dimostrativi, la cui risultante è la certezza delle cose nella loro staticità e invariabilità. Il consorzio civile, invece, implica il dover fronteggiare l'imprevedibilità della realtà declinata nella sua sincronia e, quindi, nella sua mutevolezza; per queste ragioni, la figura del retore, portatore di un sapere di per sé imperfetto, la cui risultante è l'opinione, si attaglia in maniera consona alla società perché è allineato con essa nella sua tendenza naturale all'errore. L'opinione è bastevole e appropriata all'uomo, poiché egli non può giungere alla contemplazione del vero, il quale pertiene solamente a Dio; il dialogo si conclude con tali riflessioni perpetrate dal Broccardo. In realtà si tratta di un'opera incompiuta; non siamo quindi a conoscenza del contenuto delle repliche degli altri interlocutori, ma ciò non inficia assolutamente la validità dei concetti innovativi che emergono dall'opera. A questo punto, il lettore comprende la motivazione che spinge i tre interlocutori a disertare la conversazione inerente l'immortalità dell'anima a casa del Contarini all'inizio del dialogo: la tematica non si addice agli strumenti ermeneutici propri dei letterati, in quanto attori attivamente impegnati nel quotidiano e nel disquisire intorno a ciò che è umanamente concepibile mediante le parole.

È stato ampiamente dimostrato dalla critica come lo Speroni si allinei al personaggio del Broccardo nel considerare positivamente l'arte della retorica come utile alla vita civile.²⁰⁰ In un trattatello, intitolato *In difesa dei sofisti*, il Padovano si propone di riportare in auge la pratica della sofistica, emendandola dalle ombre infamanti fatte ricadere su di essa *in primis* da Platone. Il filosofo greco è accusato di aver condannato ingiustamente i sofisti, poiché essi sono i soli atti a intersecarsi in modo adeguato con la quotidianità della città. Il sofista, a differenza del filosofo, accetta di scendere dall'iperuranio per sporcarsi nell'ordinaria battaglia terrestre che è la vita pratica dell'uomo e mira a coglierne i bisogni più imminenti. Così lo Speroni dipinge il sofista:

«[*Il sofista*] al sapiente è come il figlioccio al figliuolo: questo non è vero figliuolo, ma lo simiglia; quello non è vero sapiente ma lo simiglia e lo imita, come il ritratto la cosa vera. [*Il vero sapiente*

¹⁹⁹ Ibid., p.678.

²⁰⁰ Si veda *in primis* il fondamentale saggio di M. POZZI, *Sperone Speroni e il genere epidittico*, in "Filologia veneta. Lingua letteratura e tradizione", Padova, Editoriale Programma, 1989, f. 2, pp.55- 88; in seguito: M. R. DAVI, *Filosofia e retorica nell'opera di Sperone Speroni*, in "Filologia veneta. Lingua letteratura e tradizione" ..., pp.89-112; C. ROAF, *Retorica e poetica nella Canace*, in "Filologia veneta" ..., pp.169-191.

conosce le cose] per le loro cagioni vere, essenziali, per dimostrazioni, ed è vero contemplativo che vuol saperle in sé stesse senza curar d'altro onore o utile che li succeda per ciò; e questo è solitario ed attende a far bello il suo intelletto senza guardare ad altra cosa. Costui prezzerà più una formica che tutto l'oro del mondo. Costui prezzerà più la scienza che la patria, che 'l padre o altro parente; perché prezza più il suo intelletto, per lo quale egli è uomo e nella perfezione del quale consiste la sua vera felicità, che in ogni altra cosa. Costui è molto simile al perfetto Cristiano, del quale si disse dal Signore: «vende et da pauperibus». Costui ama più sé stesso che ogni altra cosa, perché sa che cosa è amore e che cosa egli è veramente [...]. Costui è virtuoso generalmente ed ha tutte le virtù, ma non è esercitato in alcuna di esse perché non cura di quello che è oggetto delle virtù civili, ma è prudente, giusto, forte, e temperato in altra maniera che 'l civile; e ciò dichiaro. Costui conosce veramente sé stesso, ma non osserva del tutto quell'altra sentenza *ne quid nimis*, anzi è quasi *nimis sapiens*»²⁰¹.

Lo Speroni è l'alfiere dell'apologia della retorica sofistica; egli loda proprio la figura del sofista, in quanto promotrice di un sapere imperfetto e proprio per questo perfettamente congruo alla società civile; al contrario il filosofo è estraniato dalla vita pratica, non ne penetra la natura e le esigenze in quanto non è in contiguità con essa perché relegato nella sua irreal completazza, infruttuosa ai fini dell'umano esperire. Il sapere del sofista è approssimativo e lacunoso, si palesa nella fragilità dell'opinione, è lontano dal concepire verità assolute; la sua figura è perfettamente sovrapponibile alla natura dell'uomo:

«Sofista è lo imitatore, il quale non è niente e simiglia ogni cosa; sofista nell'amicizia lo imitatore, nella religione il superstizioso, nella scienza delle cose il litterato, cioè chi sa le lingue, colle quali vuol far credere che sia aristotelico o platonico, e non è, benchè abbia la lingua, perché manca della ragione, la quale senza parlare ci fa sapere. *Sofista è lo esser nostro*, perché non è e pare essere: non è perché il presente dello essere è instante indivisibile, che fu piuttosto e forse non sarà; e solo lo immortale è veramente»²⁰².

Attraverso la nostra mirata analisi del *Dialogo della Retorica* si è voluto mettere in evidenza come lo Speroni sia perfettamente coerente nella perorazione dell'arte oratoria come facoltà prettamente umana prima mediante le parole del Broccardo e poi in altre opere, per esempio il trattatello *In difesa*

²⁰¹ S. SPERONI, *In difesa dei sofisti*, in *Opere ...*, cit., Vol. V, pp.430-431.

²⁰² S. SPERONI, *In difesa dei sofisti ...*, cit., Vol. V, p.432. Il corsivo è mio.

*dei sofisti*²⁰³. Il Padovano è il vero e proprio corifeo della salvaguardia dell'opinione generata dalla retorica sofistica e vedremo come essa, nell'*Apologia dei Dialogi*, divenga il dinamico motore propulsore della concezione speroniana del genere dialogico.

²⁰³ Lo Speroni riflette sull'importanza della retorica in numerosi scritti; si vedano le opere dal carattere sperimentale *Dell'arte oratoria* (S, V, pp.535-544); *Del genere giudiciale* (S, V, pp.544-546); *Del genere dimostrativo* (S, V, pp.546-554); *Sopra il lib. 2 della Rettorica d'Aristotile* (S, V, pp.554-556); *Della narrazione oratoria e istorica* (S, V, pp.556-558); *Della imitazione* (S, V, pp.558-559). Da aggiungere all'elenco anche il frammento del *Dialogo sopra Virgilio* che approfondisce il tema dell'imitazione (S, II, pp.356-368).

CAPITOLO III:

***L'Apologia dei Dialogi* di
Sperone Speroni**

3.1 L'Apologia dei Dialogi¹

L'Apologia dei Dialogi di Sperone Speroni si inserisce nella schiera delle dissertazioni teoriche tardocinquecentesche intorno al peculiare genere letterario del dialogo. Si tratta di un'opera spiccatamente originale e dalla forte connotazione sperimentale che ha sovente messo in imbarazzo la critica nel decifrare la sua natura letteraria. La denominazione di "Apologia" inserisce l'opera in un orizzonte di difesa dello scrittore di fronte alle accuse mosse dall'Inquisizione ai suoi *Dialogi*, ma ci proponiamo di dimostrare, nel corso di questo capitolo, come l'abito apologetico sia una dimensione classificatoria eccessivamente asfittica per lo scritto. La presente disamina prenderà in considerazione una selezione di passi dalla *Prima parte* dell'opera, in quanto in questa sezione emergono le più originali riflessioni speroniane sul dialogo che maggiormente incarnano la sua personale ed eccentrica concezione su tale forma di scrittura.

Lo Speroni si appresta ad elaborare l'opera nel 1574, all'età di 74 anni, a seguito dell'iniziativa intrapresa da un anonimo catone di denunciare al Tribunale dell'Inquisizione alcuni passi dei suoi *Dialogi* ritenuti scabrosi, soprattutto quelli composti durante il periodo giovanile dello scrittore, negli anni Trenta e Quaranta del Cinquecento. Il Padovano si trova nella difficile situazione di difendere la propria attività e dignità di letterato in merito ad opere risalenti a un trentennio di anni prima. Nonostante tutto, con maggior evidenza nella prima sezione delle quattro che compongono l'Apologia, egli riesce a ritrovare la freschezza e il gustoso brio di cui sono intrisi i primi *Dialogi* e allestisce un'opera dall'affascinante complessità che oltrepassa ampiamente gli angusti confini di una mera "difesa". Snyder definisce l'Apologia speroniana «una *satura*, un *mélange* di molti generi

¹ Il testo dell'Apologia dei Dialogi cui si fa riferimento in questo capitolo è contenuto nella miscellanea di M. POZZI, in *Trattatisti del Cinquecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1978, Vol. I, pp. 683-724. Ai fini della nostra dissertazione, intorno alla particolare concezione teorica del dialogo di Sperone Speroni, prenderemo in esame solamente alcuni passi dalla *Parte prima* dell'Apologia, la quale è la fonte più interessante per approfondire tale tematica. Per ulteriori interpretazioni sulla teoria del dialogo del Padovano si veda almeno: J. R. SNYDER, *La maschera dialogica. La teoria del dialogo di Sperone Speroni*, in *Filologia veneta. Lingua letteratura e tradizione*, Padova, Editoriale Programma, 1989, f. 2, pp. 113-138; M. POZZI, *Sperone Speroni e il genere epidittico*, in "Filologia veneta. Lingua letteratura e tradizione", Padova, Editoriale Programma, 1989, f. 2, pp. 55-88; M. R. DAVI, *Filosofia e retorica nell'opera di Sperone Speroni*, in "Filologia veneta. Lingua letteratura e tradizione" ..., pp. 89- 112; C. ROAF, *Retorica e poetica nella Canace*, in "Filologia veneta" ..., pp. 169-191; R. GIRARDI, *Ercole e il granchio: figure della 'sostistica' speroniana*, in "Giornale Storico della Letteratura Italiana, Vol. CLXVII, 1990, pp.396-411; V. VIANELLO, *Il «giardino» delle parole: itinerari di scrittura e modelli letterari nel dialogo cinquecentesco*, Roma, Jouvence, 1993; O. ZORZI-PUGLIESE, *Il discorso labirintico del dialogo rinascimentale*, Roma, Bulzoni, 1995; Ead., *Il concetto ludico di dialogo: problema testuale nell'«Apologia dei Dialoghi» di Sperone Speroni*, in "Il Veltro: Rassegna di vita italiana", n.40, 1996, pp.340-344, S. PRANDI, *Scritture al crocevia. Il dialogo letterario nei secc. XV e XVI*, Vercelli, Edizioni Mercurio, 1999.

diversi che vanno dalla parabola all'orazione, dal pastiche letterario al dialogo stesso»²; Prandi afferma, in merito ad un confronto con le opere teoriche di Sigonio e Tasso, «[...] rappresenta [...] l'intervento di maggior complessità [...] l'*Apologia* è un testo discontinuo, paradossale e tendenzialmente metacritico. [...] Quel che è fuori di dubbio è che il testo travalica il carattere contingente del suo movente difensivo [...]».

L'inizio della prima parte dell'*Apologia* fa comprendere al lettore come lo Speroni sia stato colto di sorpresa di fronte alle accuse mossegli dall'anonimo delatore. Vi possiamo ritrovare delle sfumature autobiografiche, in quanto il Padovano descrive il proprio subbuglio interiore nel sentir echeggiare stralci di quelle opere giovanili che gli appaiono così lontane:

«Quando il reverendo Padre Maestro cominciò a leggermi alcuni luoghi nei miei dialogi, tutto che piano li mi leggesse e in voce piena di carità, io nondimeno alla sua lettura, non altrimenti che se da folgore o da bombarda venisse il suono delle parole, rimasi in guisa intronato che io non fei altro per lungo spazio che riguardarlo e tacere; onde io sia certo che egli in quel punto per tal mio atto reo e convinto mi riputasse. Rimossa alquanto la stupidizza e io tornando in me stesso, così diceva nel pensiero: «Oimè, ho io scritto sì fatte cose, o l'hanno scritte li miei nemici [...]? [...] E bene dovea dubitarne, perciocchè poscia che mi fur tolti li miei dialogi e dati in mano alli stampatori, io loro autore no lli rividi mai più, se non francesi una volta; li quali io tengo anzi in memoria di quel cortese che lli traddusse e dello amico che di Parigi li me recò, che per vaghezza di averli fatti.»³

Sappiamo dalla seconda parte dell'*Apologia* che il *Magister Sacri Palatii*, ovvero il frate preposto alla sorveglianza del decoro contenutistico dei libri dalla imminente stampa, non si è esposto in prima persona con atteggiamento censorio nei confronti dei *Dialogi*. La denuncia è stata sobillata da un gentiluomo, il quale si è preoccupato di segnalare precisamente quei punti incresciosi e non rispettosi, a suo dire, della morale cattolica. Il Padovano, con la sua solita buona dose di ironia, commentando l'accaduto e riferendosi al suo sconosciuto accusatore, scrive che l'*identikit* di quest'ultimo non può certo combaciare con la personalità di un gentiluomo, come gli è stato riportato dal *Magister*. Secondo lo Speroni l'intransigente personaggio deve essere piuttosto un cuoco, poiché sulla copertina della sua copia dei *Dialogi* ha annotato «pesce, pane, alici, farina, pepe, tonnina»: «segno evidente», afferma il Padovano, «che 'l mio Archiloco spiritale è forse cuoco e buon cuoco, ma gentiluomo non

² J. R. SNYDER, *La maschera dialogica. La teoria del dialogo di Sperone Speroni*, in "Filologia veneta" ..., cit., p.117.

³ S. SPERONI, *Apologia dei Dialogi*, in M. POZZI, *Trattatisti del Cinquecento* ..., cit., pp.683-684.

mai. Questo è un segno dell'esser suo gentiluomo; lo qual ringrazio della infinita sua gentilezza, perché accusando mi ha fatto ridere, immaginandomi tuttavia vederlo uscir di cucina, quasi accademia sua propria, col libro in mano unto e bisunto e darlo al Padre Maestro»⁴.

Vediamo come lo scrittore non si sia eccessivamente offeso dallo spiacevole fatto e non manchi di prendersi gioco dell'ignoto "cuoco", giungendo persino a ringraziarlo per avergli strappato un sorriso. Nella porzione di testo succitata, lo Speroni fa riferimento al destino incerto dei manoscritti dei *Dialogi*, una volta usciti dalle sicure mura del suo studio; ricordiamo che il retore non ha mai provveduto personalmente alla stampa e alla successiva divulgazione delle proprie opere, in quanto convinto che il contenuto di esse sarebbe dovuto affiorare dalle conversazioni con gli amici letterati. I *Dialogi*, infatti, vengono pubblicati per la prima volta nel 1542, a cura di Daniele Barbaro, grande amico dello Speroni, presso la tipografia dei figli di Aldo Manuzio; alcuni studiosi ritengono che la stampa abbia ricevuto un consenso di massima da parte del Padovano, il quale si limita a criticare la scarsa qualità dell'edizione, ma non la rifiuta totalmente⁵. Nella lettera dedicatoria, dell'edizione del '42, indirizzata dal Barbaro al Principe di Salerno, Ferdinando Sanseverino, possiamo leggere le motivazioni catalizzatrici della stampa:

«[...] In tanto farò chiaro a Vostra Signoria e per qual causa io mi sia messo a pubblicare gli scritti altrui e a che fine più presto a voi, Principe meritissimo, che ad altro signore abbia voluto indirizzargli; acciò che, dimostrando io l'onestà del debito mio, ritrovi appresso ciascuno d'ogni altro mio fallo perdono. Vedendo adunque ch'i detti dialogi ogni giorno andavano più della loro natia bellezza perdendo, quanto più di mano in mano trascritti, e per tale cagione scorretti si leggevano, e quello che è peggio da altri erano usurpati come parto dal proprio padre negletto e rifiutato, ho voluto, mosso da compassionevole e giusto sdegno, altramente non ricercando il consentimento di M. Sperone, fargli leggere più castigati che fusse possibile e riconoscergli per figliuoli di chi sono. E perché mi pareva pure non so che ombra d'offensione indur nello animo dell'autore, pubblicandogli senza la parola sua, ho voluto usare il nome di V. S., con la dolcezza e dignità del quale io mitigasse e acquetasse ogni acerbità e dolore che gli potesse in alcuna parte venire; avendo già conosciuta la devozione sua verso Vostra Eccellenza grandissima, in segno della quale, molti anni sono, una gran parte d'i detti ragionamenti vi fu da lui medesimo consecrata, e specialmente quello d'Amore, dotto, piacevole e

⁴ S. SPERONI, *Apologia dei Dialogi, II*, in *Opere di M. Sperone Speroni degli Alvarotti, tratte da' mss. originali*, Domenico Occhi, Venezia, 1740, Vol. I, p.313 [in ristampa anastatica presso Vecchiarelli, Manziana, 1989: siglata S].

⁵ A questo proposito si faccia riferimento all'insostituibile *Nota introduttiva* di Mario Pozzi a Sperone Speroni, in *Trattatisti del Cinquecento ...*, cit., pp.471- 509; inoltre, della stessa opera, si veda la sezione relativa alla *Nota ai testi*, pp.1178-1192.

elegante, s'altro si truova. [...] E se pure finalmente turbato fusse per tal causa il mio onoratissimo Sperone, non potrà valer tanto appresso di lui l'auttorità e umanità di Vostra Eccellenza, che gli levi dall'animo ogni perturbazione? Farò fine così sperando, e se per simil conto vi potrò in parte alcuna piacere, ne ringrazierò sommamente Iddio come di cosa che infinitamente desiderata e largamente mi sia stata concessa, basciando le mani a Vostra Signoria Illustrissima»⁶.

Vediamo come le prime giustificazioni presentate dallo Speroni al *Magister* siano ampiamente comprovate dalla realtà dei fatti; ma, per perpetuare la difesa dei propri scritti, il Padovano abbandona la strada delle ragioni strettamente personali e coglie l'occasione per enucleare delle riflessioni teoriche sul dialogo:

«Padre, certa cosa è che *l dialogo*, generalmente parlando, è una specie di prosa che tiene assai del poema. E per distinguerlo un poco meglio e con buono augurio, dico, [...] che ogni dialogo sente non poco della commedia. Dunque sì come nelle commedie varie persone entrano in scena, e molte d'esse non molto buone, ma tutte quante a buon fine e però admesse dalla città, ciò son servi maliziosi, innamorati senza alcun senno, parassiti, adulatori, giovini e vecchie di male affare; e parla ognuno da quel che egli è o pare essere, e se parlasse altrimenti, non ostante che egli dicesse di buone cose, male farebbe il suo officio e spiacerrebbe al teatro; così il dialogo ben formato, sì come è quel di Platone, ha molti e vari interlocutori che tal ragionano quale è il costume e la vita che ciascun d'essi ci rappresenta. Per li quali ragionamenti chi conchiudesse che 'l buon Platone fusse ignorante e reo uomo, o mala cosa li suoi dialogi, per avventura farebbe invalido sillogismo e mostrerebbe di non sapere che cosa fusse dialogizzare⁷».

L'*Apologia* è la prima dissertazione teorica in cui viene esplicitamente accostato il genere dialogico a quello teatrale della commedia, asserendo con chiarezza una considerevole contaminazione tra le due forme letterarie. Per lo Speroni l'intersezione tra dialogo e commedia è un assunto imprescindibile che delinea l'intero svolgimento della prima parte dell'*Apologia* ed ha un valore positivo e stimolante per scandagliare tutte le potenzialità della forma dialogica. Abbiamo avuto modo di trattare ampiamente nel primo capitolo l'opera teorica di Carlo Sigonio, il *De dialogo liber* (1562), e l'agile opuscolo di Torquato Tasso, *Dell'arte del dialogo* (1585). Contrariamente allo

⁶ Cfr. M. POZZI, *Trattatisti del Cinquecento ...*, cit., pp.1178-1179.

⁷ S. SPERONI, *Apologia dei Dialogi*, in M. POZZI, *Trattatisti del Cinquecento ...*, cit., pp.684-685. Il corsivo è mio.

Speroni, in queste due disquisizioni gli autori si preoccupano di stabilire i caratteri identitari precipui dello statuto dialogico, al fine di assicurargli una stabile autonomia letteraria rispetto ad altre categorie poetiche, in particolare proprio in riferimento alla commedia. Nella prospettiva sigoniana il fulcro del dialogo è rappresentato dalla contesa dialettica tra gli interlocutori, la cosiddetta *contentio*, attraverso la quale si giunge all'acquisizione di un certo grado di conoscenza, non pareggiabile a quella scientifica ma in contiguità con essa. Dunque per il critico modenese la forma dialogica si contraddistingue per il contenuto essenzialmente ragionato e proprio in funzione di tale carattere distintivo si innesca una considerevole separazione dalla commedia. Inoltre per Sigonio i modelli eccellenti di dialogisti sono da ricercarsi in Platone, Senofonte e Cicerone; mentre Luciano di Samosata viene additato come il principale responsabile di aver mutuato dalla commedia tratti parodistici e averli inseriti nella categoria del dialogo, deteriorando l'archetipo dialogico illustre di Platone e Aristotele. Richiamiamo di seguito la reprimenda di Sigonio a Luciano in traduzione, al fine di comprendere al meglio i tratti eversivi della trattazione speroniana rispetto al predecessore:

«[...] Da ciò si ricava che il vero attore del dialogo non può essere altri che un personaggio imbevuto delle discipline superiori, in grado di discutere in maniera dialettica di qualsiasi argomento proposto. Consuetudine, questa, che dopo essere stata tramandata da Platone, da Senofonte e dagli altri epigoni della filosofia socratica e non tralasciata, per quanto posso capire, dagli autori posteriori, vediamo infine sconsideratamente trasferita da Luciano agli dei, ai morti e alle meretrici col fine di suscitare, come lui stesso ammette, il riso dei lettori. Infatti, nel discorso intitolato *Tu sei il Prometeo della parola* egli si discolpa per avere mischiato commedia e dialogo e avere unito cose ben distinte e che non possono coesistere. Ma nei *Tribunali* dice di avere trovato il dialogo che pareva triste alla moltitudine non introdotta agli studi, rinsecchito e ispido per le continue interrogazioni, inameno e sgradito al pubblico, di averlo per primo abituato a camminare sulla terra alla maniera degli uomini e di averlo forzato al riso e reso più gradevole a chi lo osserva grazie alla mescolanza con la commedia»⁸.

Lo storico modenese delinea un concertato dialogico di alto livello che non ammette nessuna mescolanza degradante con la commedia; infatti elegge la modalità diegetica come la migliore attraverso cui dipanare la conversazione, in quanto essa agisce, mediante l'inserzione della voce narrante, come decorosa censura rispetto all'introduzione di elementi basso-comici. Tasso nella sua dissertazione si assesta su posizioni molto simili a quelle sigoniane; il dialogo viene individuato

⁸ C. SIGONIO, *Del Dialogo*, F. PIGNATTI (a cura di), prefazione di G. PATRIZI, Roma, Bulzoni, 1993, cit., p.153.

principalmente sulla base della potenzialità speculativa del ragionamento contenuto in esso. Lo scrittore propone due differenti tassonomie dialogiche: la prima, mutuata dal Castelvetro, consiste nella suddivisione in dialogo drammatico, narrativo e misto, mentre la seconda, sulla scorta di Elio Aristide, si basa sulla bipartizione tra dialogo comico e tragico. Tasso mira a prendere le distanze rispetto a quest'ultima, affinché il dialogo non venga appiattito nella totale sovrapposizione con i generi drammatici. Secondo il poeta il tratto genetico precipuo della forma dialogo è la facoltà imitativa della dialettica dei molteplici ragionamenti, a dispetto delle azioni; in virtù di tale riflessione egli nega al dialogo il bisogno di essere rappresentato sul palco, poiché esso è una categoria artistica puramente intellettuale, dal sostrato prettamente disputativo.

Lo Speroni non è mosso nella sua esposizione dall'ansia tassonomica che pervade gli altri due teorici; non è interessato ad una trattazione del dialogo eccessivamente normativa e nemmeno a isolarne i caratteri puri e indenticativi rispetto ad altri generi letterari. Al contrario, per il Padovano il connubio tra dialogo e commedia è un valore aggiunto, dal momento che il primo ne può beneficiare in termini di aumento del grado di poeticità e di diletto per i lettori. Nel brano dell'*Apologia* succitato, lo Speroni si serve del parallelismo con il teatro per giustificare la presenza nelle sue opere di personaggi provenienti dalle più varieguate posizioni sociali ed esercitanti differenti professioni; infatti essi non sono tutti afferenti ad un ambiente decoroso ed esemplare, come le cortigiane. Di conseguenza, la salvaguardia speroniana della polifonia delle presenze nel dialogo ammette anche parlanti di ambigua integrità morale, proprio come nella commedia i personaggi hanno una natura molteplice, la quale non è riconducibile unicamente a ciò che è giusto, buono e bello. Il Padovano sostiene che ogni personaggio, il quale si trova ad animare la scena drammatica o dialogica, deve parlare e comportarsi rispecchiando al meglio quella che è la sua peculiare identità artistica, ossequiando il principio di verosimiglianza che non deve mai essere confuso con il puro vero della realtà. L'ambito della creazione dialogica, è un terreno prettamente artistico, in cui vigono le leggi della finzione immaginativa e della libertà inventiva dell'autore; lo Speroni si spende notevolmente, in tutto il corso della prima parte dell'*Apologia*, per perorare la causa della difesa della retorica e della poesia da ogni forma di castrante ingerenza. Nel brano succitato, l'Infiammato si dimostra perfettamente coerente con la tecnica adottata nella propria prassi dialogica; infatti la maggior parte del proprio *corpus* di scritti è intessuta secondo la procedura mimetica e questo va a potenziare notevolmente la percentuale di teatralità dell'opera. Nella prospettiva speroniana, se nel contesto teatrale o dialogico un personaggio proveniente da un ceto sociale basso e dalla scarsa erudizione si atteggiasse a filosofo, dal linguaggio raffinato e dalla sterminata sapienza, solo per osservanza al decoro morale, ciò verrebbe avvertito dalla platea e dal pubblico dei lettori come fortemente straniante sul piano della

finzione e contravverrebbe allo statuto formale dell'arte, la quale deve essere concepita come indipendente dalle maglie tassonomiche della realtà quotidiana.

Sul versante della difesa della materia dei propri scritti, lo Speroni ammette la possibilità nel dialogo di tributare lodi a personaggi o concetti scellerati e di denigrare, invece, figure virtuose e idee dalla indiscutibile probità. Ciò può essere attuato legittimamente per il pieno diritto di cittadinanza che ha l'arte retorica in campo poetico e, quindi, dialogico; l'autore usufruendo dell'artificio apportato dagli espedienti retorici ha sterminata libertà di sperimentare fino a dove la capacità e la bravura del proprio estro gli permetterà di arrivare. Lo Speroni si propone di diventare così il novello Isocrate:

«Al qual fine, più insegnando che addoperando, degna cosa è da creder che 'l buono Isocrate essercitando la sua eloquenzia in una nobile orazione lodasse Elena, il cui amore impudico generò l'odio che fu cagion della morte non men de' Greci che de' Troiani; e in un'altra dicesse ben di Busiri, il qual fu infamia di tutto Egitto. E ho per fermo che non con altra intenzione che di far prova della sua arte oratoria Lisia scrivesse quella orazione la qual si legge nel *Fedro* e fu da Socrate con un'altra anzi ampliata che ritrattata»⁹.

Allo stesso modo in cui Isocrate per comprovare il livello della propria facondia si apprestava ad elargire encomi a figure deprecabili, così al dialogista deve essere concesso di sbizzarrirsi a suo piacimento per usufruire a tutto tondo delle potenzialità artistiche di cui è dispensatrice la retorica. Lo Speroni è un esempio di ferma coerenza nel sostenere tali assunti; infatti, nella difesa della sua tragedia, la *Canace*, contro le accuse mosse da Giambattista Giraldi Cinzio in merito al soggetto inappropriato del dramma, riguardante il racconto dell'incesto tra i due gemelli Canace e Macareo, il Padovano afferma:

«[...] non fu anticamente ripreso Isocrate perché lodasse Busiri, che fu pure tiranno e scelerato; anzi dice Isocrate in quella orazione che vuole lodarlo perché un certo altro, che avea preso a far questo, non avea saputo farlo. Fu dunque anticamente lodato Busiri, la mosca e altre cose simili, e ai giorni nostri la discordia e l'usura; al che fare non è arte nissuna che ci dia ragione e precetti, anzi è *solo l'arte di fare il contrario*»¹⁰.

⁹ S. SPERONI, *Apologia dei Dialogi ...*, cit., pp.686-687.

¹⁰ S. SPERONI, *In difesa della Canace*, in *Opere di M. Sperone Speroni degli Alvarotti, tratte da' mss. originali*, Domenico Occhi, Venezia, 1740, Vol. IV, p. 184 [in ristampa anastatica presso Vecchiarelli, Manziana, 1989: siglata S]. Lo Speroni riprende in altri luoghi delle sue opere tali assunti per la difesa della

Nel *Dialogo della Retorica* il Broccardo elegge la causa dimostrativa come la più appropriata a suscitare il diletto del pubblico, in quanto essa non è funzionale al conseguimento di una finalità pratica e può concedere ampio spazio all'*elocutio*. Dal momento che tale causa non è strettamente necessaria all'espletamento di un'esigenza concreta dell'uomo, in essa ha pieno dominio la retorica, la quale si struttura sul superfluo artistico. Secondo lo Speroni, proprio a partire dal genere epidittico lo scrittore può ricavarsi uno spazio autonomo, in cui perseguire il piacere dell'invenzione, il sommovimento di canoni ritenuti intoccabili e lo scardinare norme universalmente riconosciute nel nome del diletto dell'audace esperire. I primi dialoghi speroniani nascono con un forte debito verso la retorica epidittica, in quanto essa permette allo scrittore di conquistare con ogni espediente formale e contenutistico il piacere del lettore, suscitando in lui scalpore e divertimento nella presentazione di argomentazioni desuete e bizzarre, ma supportate dall'ingegno del dialogista e dall'ossequio della verisimiglianza poetica. Progressivamente le opere dialogiche del Padovano acquisiscono anche una connotazione dialettica, con un dinamico e brioso scambio di opinioni tra gli interlocutori, in ognuno dei quali lo Speroni riversa parimenti la propria abilità di esperto retore. Da ogni conversazione emerge così una polifonia di interventi gustosamente convincenti, attraverso cui lo Speroni sa farsi personaggio di volta in volta. Come abbiamo già avuto modo di approfondire nella parte iniziale del secondo capitolo, tratteggiando la personalità intellettuale dello Speroni, egli mira a diventare il corifeo della nuova letteratura volgare, cui tenta alacramente di conferire uno statuto autonomo e una dignità contenutistica e retorica avulsa da qualsiasi ingerenza di matrice latina o classicistica. Il Padovano riesce ad elaborare grazie ai *Dialogi* una risposta personale a tale questione, non perdendo di vista la coerenza delle proprie scelte intellettuali e di vita. Come sappiamo egli è stato per tutta l'esistenza un fedele seguace degli assunti filosofici di Pietro Pomponazzi, pur riconoscendone i limiti; il mantovano disprezza l'erudizione linguistica, imputando proprio ad essa la colpa della messa in crisi della filosofia. Secondo il Peretto, la sapienza scientifica necessita solo accidentalmente di essere espletata attraverso la parola e non richiede abbellimenti retorici, i quali sono del tutto deleteri per la trasmissione del vero. L'allievo però, rispetto al maestro, coltiva velleità letterarie e comprende l'importanza di una lingua adeguatamente ricca di preziosismi formali, adatta ad essere spendibile in campo letterario. Per perpetuare il proprio progetto di fondare la nuova letteratura volgare, lo Speroni escogita una forma letteraria peculiare, convogliando in essa le riflessioni maturate in ambito

novità del contenuto: cfr., Discorso I *Sopra Virgilio*, in S, Vol. II, p.186: «E quindi avviene che noi lodiamo con molto studio Busiri, Elena, mosche, febbri, discordie, usure e la età ferrea; poi quella d'oro vituperiamo»; cfr., *Orazione al Re di Spagna*, in S, Vol. III, p.35: «chi Busiri, chi Elena, chi la quartana, chi la ingiustizia, chi la usura, chi la discordia [...]»; cfr., *Discorso sopra Dionisio Alicarnasseo*, in S, Vol. III, p.431: «chi Busiri, chi la ingiustizia, chi la usura, chi la quartana, chi la discordia». Inoltre, cfr. S. SPERONI, *Apologia dei Dialogi ...*, nota 4 pp.686-687.

culturale e linguistico. Infatti, egli può essere considerato l'alfiere del "dialogo sofistico", cui approda mediante un procedimento autoriale estremamente coerente. Il Padovano è pienamente consapevole del fatto che la conoscenza è il bene massimo a cui l'uomo deve ambire ma che può essere acquisita solo dal filosofo, il quale non ha bisogno nei suoi scritti di esprimersi con un linguaggio retoricamente articolato e sorvegliato dal punto di vista formale. Infatti, la filosofia è la scienza delle pure *res*, non condizionata dagli orpelli stilistici dei *verba*; di conseguenza, lo Speroni in essa non trova il terreno fertile per sviluppare il proprio progetto letterario. Lo scrittore si rivolge, dunque, alla forma del dialogo platonico che associa all'assimilazione di un certo grado di conoscenza, limitata all'ambito del probabile, la possibilità di un impiego più ampio della retorica; ma, secondo il Padovano, in esso agisce eccessivamente la tecnica dialettica, a discapito dell'esercizio della libera creatività artistica da parte dell'autore. Ecco che il "dialogo sofistico" rappresenta la modalità letteraria più congeniale alle esigenze espressive dello Speroni; pur non rinunciando ad elargire al lettore una qualche parvenza di verità, lo scrittore può dimostrare tutta la propria bravura nell'usufruire al meglio delle potenzialità della retorica, dilettaando il pubblico di fruitori dello scritto.¹¹ Il Padovano si impegna tenacemente nella difesa dell'arte sofistica in molte opere; nella sua prospettiva essa non è da condannare come una tecnica della corruzione verbale e del raggirio, ma deve essere interpretata come lo specchio di una sapienza priva di dogmi. La risultante del sapere sofistico è una conoscenza segnata dall'imperfezione, ma tale mancanza è il riflesso dell'attitudine umana all'impossibilità del raggiungimento di una verità certa e univoca; ricordiamo come tali argomenti vengano sviluppati ampiamente nel *Dialogo della Retorica*. La degenerazione della sofistica è avvenuta nel momento in cui alcuni sofisti, abbagliati dalla cupidigia e dalla presunzione, si sono dichiarati assoluti sapienti in ogni settore disciplinare e hanno iniziato la loro attività di precettori prima di essere loro stessi giunti ad un livello di erudizione sufficientemente completo; dunque la denominazione di "sofista" ha assunto un'accezione negativa¹². Il Padovano valorizza le potenzialità artistiche della "buona" sofistica e persino la natura difettosa della conoscenza che da essa si può inferire; infatti, è proprio in virtù di tale mancanza che può insinuarsi e fruttificare l'ingegno artistico dello scrittore, il quale può

¹¹ Cfr. M. POZZI, *Nota Introduttiva*, in *Trattatisti del Cinquecento ...*, cit., pp.497-502.

¹² Cfr. M. POZZI, *Sperone Speroni e il genere epidittico*, in "Filologia veneta" ..., cit., pp.81-88. Ecco come lo Speroni descrive la degenerazione della sofistica: «Il che facevano in questo modo: che acciocché 'l poco, che vi era entro, paresse assai ed iterato non fastidisse, in varie forme una istessa cosa con incantesimo di parole aveano uso di tramutare [...]. Altri fra voci da sé trovate, e non più udite dalli ascoltanti [...], empiendo l'anime altrui non di scienza ma di stupore, e per dir meglio intronandole, come serpenti tra sassi e spine si nascondeano; e tal soleva esser Prodicò. Ma li più d'essi in lunga tratta d'orazione, non mica barbara e tediosa, tutto ad un tempo ravviluppavano i lor concetti e gli intelletti delli auditori; quale era Polo e Protagora. Tutte le quali sofisterie non può negarsi che non siano ami da prender gli uomini per le orecchie ed or sospingerli or ritenerli. Dico bene che non sono arti da esercitare nel nostro viver civile, ma accoglimenti maliziosi o puerili ammaestramenti», cfr. S. SPERONI, *Apologia dei Dialogi*, III, in *Opere ...*, cit., Vol. I, p.376.

ricorrere legittimamente a ciò che è superfluo, pleonastico e alla cosiddetta “amplificazione bugiarda”¹³. A questo proposito, ricorrendo al solito ad immagini intrise di pragmatismo, lo Speroni afferma:

«[...] l’amplificazione delle parole ed esagerazione è in un certo modo naturale; ed ecco che le veste dell’uomo sono più larghe della persona; altrimenti non vi starebbe comodamente: le case, le sepolture sono tutte più ampie, che non è l’uomo, per cui si fanno; e le parole sono veste e case, ove albergano i nomi, e le memorie, e concetti nostri. Però se si fanno più ampie del bisogno, non sono però in vano»¹⁴.

Ritornando al frammento dell’*Apologia dei Dialogi* citato all’inizio, lo Speroni accosta il dialogo alla commedia per la comune appartenenza al genere poetico, il cui fondamento struttivo è la facoltà imitativa. Il Padovano non concepisce le proprie opere per la messa in scena, ma come impegnato *divertissement* da offrire ai lettori; il parallelismo viene innescato in quanto gli scritti speroniani sono consapevolmente debitori di alcuni tratti caratterizzanti la commedia come l’espedito mimetico, la polifonia dei personaggi, la varietà delle argomentazioni trattate e la salvaguardia dello statuto di verosimiglianza. Nel colloquio con il *Magister* lo scrittore è costretto a ritornare indietro con la memoria e a ripercorrere le fasi creative dei primi dialoghi, verso cui decide di adottare egli stesso un atteggiamento mutuato dal contesto drammaturgico, ovvero quello del saggio anziano, severo nei confronti dei giovani figli:

«[...] Io adunque in sullo estremo degl’ultimi anni, giunto oggimai non pur al verde della mia vita ma consumatone una gran parte, renderò conto particolare della bontà e malizia de’ primi dialoghi giovanili, alli quali per avventura secondo l’uso delle comedie io padre e vecchio oltre ad ogn’altro sarò severo [...]»¹⁵

Leggiamo nelle parole succitate un velo di autoironia da parte dello scrittore che non assicura di assolvere le proprie opere passate e innesca un ulteriore collegamento con la commedia, non solo per la scelta inerente la modalità dialogica, ma nella volontà di indossare i panni di un personaggio-tipo del teatro al fine di giudicare con intransigenza gli scritti della gioventù. Si comprende da questi

¹³ M. POZZI, *Sperone Speroni e il genere epidittico ...*, cit., p.78.

¹⁴ S. SPERONI, *Del genere dimostrativo*, in *Opere ...*, cit., Vol. V, p.546.

¹⁵ S. SPERONI, *Apologia dei dialogi ...*, cit., p.689.

dettagli come l'*Apologia* sia una trattazione sul dialogo dal taglio fortemente eccentrico nel panorama teorico cinquecentesco; essa è estranea a preoccupazioni rigidamente normative e si sgancia da compassati canoni e metri di giudizio per enucleare riflessioni da prospettive del tutto inedite. Ecco, di seguito, come lo Speroni giustifica l'origine dei suoi scritti giovanili:

«[...] Naturalmente la nostra vita, conforme al fango e allo spirito onde è formata, parte è sonno, parte è vigilia; e la vigilia ancora essa parte è negozio (chiamo negozio qualunque nostra professione contemplativa e civile, per lo cui studio comunemente noi siamo tali denominati) parte è ozio, cioè è riposo dalla fatica e dal tedio che noi sentiamo in continuando alcune usate operazioni. Nel quale ozio (perché il far nulla non è permesso dalla natura) dispensa l'uomo in diversi modi per suo difetto il rimanente delle sue ore. [...] *E perciocché la continuazion delle cose, quantunque siano per sé piacevoli, a lungo andare ci suol noiar saziando e allo 'ncontro sempre diletta per sua natura la novità, benchè ella sia diffettiva, onde il mondo corra a vedere con maggiore fretta alcun mostro che non fa i parti perfetti; però avviene che all'oratore e senatore della repubblica, siccome fu Cicerone, diventi ozio il filosofare, e al filosofo il declamare eloquentemente sia dolce giuoco talora [...]*»¹⁶.

Il Padovano specifica come l'uomo debba riversare ugualmente il proprio impegno sia nel lavoro ordinario che nel tempo libero; tale suddivisione rispecchia la natura dell'individuo che è in parte materiale e per l'altra metà spirituale. Il dedicarsi senza sosta alle medesime occupazioni provoca l'insorgere della noia, mentre è occasione di divertimento l'esplorare sempre nuove tipologie di attività. Lo Speroni usufruisce del ragionamento valevole per l'esistenza dell'uomo declinandolo in sede letteraria, dimostrando di conoscere perfettamente gli espedienti per mezzo dei quali accattivarsi l'attenzione del pubblico. Le persone sono attratte dalla stranezza delle cose, in quanto portatrici di novità e dunque di sollazzo; per queste motivazioni lo Speroni accoglie di buon grado nelle proprie opere le argomentazioni più eccentriche, che vengono dipanate dai personaggi grazie al sostegno dell'ingegnosità retorica dell'autore. In sede dialogica tutte le tesi hanno parimenti diritto di cittadinanza, anche le più bizzarre, per creare nel lettore un effetto di spiazzamento e, dunque, di piacevole intrattenimento. Il complesso testo dell'*Apologia*, inclassificabile in una quadrata e asfittica

¹⁶ S. SPERONI, *op. cit.*, pp.690-691. Il corsivo è mio. Cfr. S. SPERONI, *Della cura della famiglia*: «Niuna cosa più la natura abborrisce che lo stare ozioso. Ogni grave, ogni orribil peccato, nocchia a città, nocchia a provincia, nocchia alla fama di chi 'l commette, suol talora, sì mala cosa come è, almeno a' scelerati giovare; onde non solamente Ercole e Teseo ma Falari ancora e Busiri toglie il mondo a lodare. L'ozio solo non patisce né difesa né loda ma danno parimente e vergogna è usato a chi gli è amico di riportare», in *Opere ...*, cit., Vol. I, p.92.

tassonomia per la spiccata eterogeneità, assume le caratteristiche dell'autobiografia nel narrare la genesi dei primi scritti:

«Nell'anno adunque della salute 1520, qual fu ventesimo di mia vita, la lettura della ordinaria di logica nello Studio della mia patria al primo luogo fu il mio primo negozio; il qual finito, la lettura della filosofia straordinaria per tutto l'anno 1528 fu il secondo. *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. Convenivasi a l'ozio di quella età giovanile cotal subietto; né il parlar degli affetti umani si disconviene al filosofo, anzi è sua propria professione, sì come è opra di sacerdote lo esaminare i peccati delle persone che si confessano. Se non che allora l'averne io scritto dialogizzando può esser segno a chi bene intende che anzi a giuoco che per ver dire io nel mio ozio ne ragionassi.* Del qual modo di scrivere, essendo stato fattura di molti dotti intelletti e convenendo al giudizio che si vuol far delli miei dialogi, non è male che oltre a quello che se ne parla comunemente io dica anche io qualche cosa. Variamente filosofavano quegli antichi e variamente scrivevano. *Aristotele* fra coloro scrive in maniera delle scienze e delle arti che egli par bene che ciò che seppe tutto disideri di insegnare. Sta dunque poco in sulle ali, ma scende in basso alla preda; e, trappassando i proemii come non forti né bene armati combattitori che di lontano guerreggiano e danno al vento i lor colpi, *non vede l'ora di farsi presso alle quistioni e con suoi brevi ma acutissimi sillogismi, quasi pugnali, aprirle al vivo subitamente e, in maniera di partigiano arrabbiato che non ben sazio di avere uciso il nemico gli mangia il cuore, tutta cavarne la verità, la quale è il cibo dello 'ntelletto, e 'a lettori offerirla*»¹⁷.

All'inizio del brano lo Speroni ripercorre brevemente la sua carriera universitaria, identificandola come l'attività ufficiale che ha impegnato per molto tempo la propria quotidianità. Nei momenti in cui il Padovano non veste i panni del severo professore universitario di filosofia, si dedica alla scrittura di dialoghi dalla tematica amorosa, limitandosi però ad abbozzarli; siamo intorno agli anni Venti del Cinquecento, quindi prima del fatidico anno 1528, in cui lo Speroni abbandona la carriera accademica per prendersi cura della famiglia, in seguito alla morte del padre Bernardino. Il soggetto frivolo di quelle prime opere è perfettamente coerente con la giovane età dell'autore all'epoca; egli decide di dipanare l'argomentazione amorosa secondo una procedura peculiare, ovvero «dialogizzando». Affinché venga compresa la particolarità di tale tipologia di scrittura, lo Speroni la relaziona alla differente natura delle opere dello Stagirita, di cui parla nella seconda parte del brano sopra riportato. La descrizione dello stile con cui sono sviluppati gli scritti di Aristotele è condotta

¹⁷ S. SPERONI, *Apologia dei dialogi* ..., cit., pp. 692-693. Il corsivo è mio.

dallo Speroni mediante l'utilizzo poderoso di immagini dalla marcata espressività poetica, ulteriore conferma della predilezione del Padovano di intervallare la trattazione dei concetti a vivide sequenze dalla notevole potenza immaginativa. La condotta formale con cui Aristotele stila i suoi libri filosofici è paragonabile a quella di un rapace e lucido cacciatore che non vede l'ora di avventarsi sulla preda e sventrarla in profondità, per arrivare a cibarsi del suo cuore. Allo stesso modo il Filosofo non indugia nel bello scrivere, ma mediante una lingua austera e stringata, si serve dei sillogismi dimostrativi, paragonati a dei pugnali dallo Speroni, per giungere al vivo della questione con lo scopo di ricavarne la verità. Lo scrittore accosta gli intenti dello Stagirita e di coloro che si occupano di scienze speculative a quelli dell'economista, il quale è preoccupato di preservare e di gestire la propria casa al fine di conseguire l'utile, svolgendo tutte quelle attività pratiche necessarie al suo sostentamento. Ma la strada diritta della scrittura aristotelica e, in generale, filosofica risulta troppo angusta e austera agli occhi dello Speroni, sebbene ne riconosca il beneficio in termini di acquisizione del sapere:

«[...] la strada utile aristotelica, la qual conduce al sapere, e è tenuta per tutta Europa generalmente da' studiosi delle dottrine e tenni anche io, come gl'altri, ne' miei negozi intellettuali»¹⁸.

La seconda modalità di scrivere viene denominata "sentiero" ed è quella della scrittura dialogica; il cambiamento del termine non è certo dovuto ad esigenze sinonimiche ma precisa una distinzione tra il "filosofare" e il "dialogizzare". Rispetto alla via maestra della scrittura delle scienze speculative, spianata e libera da ostacoli che conduce al "necessario", ovvero alla sapienza dell'uomo, ed è imperniata su procedimenti logici chiamati sillogismi dimostrativi, la scrittura del dialogo è più tortuosa e può addentrarsi in percorsi desueti, sconosciuti, la cui bellezza è tutta da scoprire. Mediante l'itinerario del dialogo si giungerà ad un paesaggio che non sazierà i bisogni primari, ma il desiderio di vaghezza e diletto:

«[...] L'altra è il sentiero delli dialogi, per lo quale noi camminiamo anzi ai giardini e alle vigne che ai buoni campi contemplativi; però quivi in vece d'orzo e di grano, il quale è fatto per nutricarci, son solamente con qualche nostro diletto

fior, frondi, erbe, ombre, antri, onde, aure soavi»¹⁹.

¹⁸ S. SPERONI, *op. cit.*, p.694.

¹⁹ *Ibid.*, cfr. PETRARCA, *Rime*, CCCIII, 5.

Di seguito riportiamo una delle prime singolari immagini con cui il Padovano definisce il genere dialogo; si tratta di una descrizione ricca di tratti poetici che riprova la distanza che separa l'opera dalle dissertazioni di Carlo Sigonio e Torquato Tasso:

«Brevemente *il dialogo è un giardin dilettevole* e le materie con le persone che sono in esso introdotte sono i suoi semplici, non tutti belli ad un modo né tutti buoni né salutiferi; e tutti questi se rari sono, vederli accolti in quel luogo è dilettevole maraviglia e, noti essendo comunemente alle genti, il ben disporli con gentile arte, oltre che in fatto è una bella laude, fa ancor sperar chi ciò mira che chi così li ordinò collo istesso ordine possa distinguere a suo arbitrio le cose alte e maggiori e di più nobili intendimenti»²⁰.

Il dialogo viene accostato ad un giardino; come quest'ultimo ospita fiori graziosi accanto ad erbacce, così il primo accoglie nella scena conversativa sia personaggi integerrimi sia ambigui. Inoltre, nelle opere speroniane gli interlocutori non sono riconducibili a realtà sociali e culturali omogenee, ma talvolta sono afferenti ad ambienti fortemente concorrenti tra loro come la corte, l'accademia, l'università... Si tratta di una notevole discrepanza rispetto agli illustri modelli del Bembo e del Castiglione, dove i parlanti provengono dal medesimo ambiente sociale, che si riconosce nell'universo della corte. Nella prospettiva speroniana «il dialogo è un giardin dilettevole» non per motivazioni puramente estetiche; egli non si prefigge di esaltarlo in quanto *locus amoenus* della parola, ma la sua bellezza sussiste nella novità e nell'eterogeneità della natura dei personaggi, dei caratteri e delle idee che lo strutturano. La «dilettevole maraviglia» consiste nel vedere accolti interlocutori così diversi e dalle argomentazioni così variegata e talvolta antitetica in un terreno comune: il giardino dialogico. Esso è un punto di incontro tra le differenti visioni ideologiche dove i conversatori sostano volentieri, per disquisire intorno ad una questione principale, che ognuno di loro si impegnerà a declinare secondo il proprio punto di vista. Non è un territorio connotato in termini di spietata competitività, in quanto ciascun interlocutore non mira a sopraffare l'altro e a demolire l'altrui tesi con dialettiche schiaccianti; infatti abbiamo avuto modo di esperire come i personaggi speroniani scendano di buon grado alla stipulazione di “patti dialogici”. Questa “politica del compromesso” viene adottata affinché ciascun personaggio possa perorare al meglio la propria causa e venga aiutato nel farlo dalla promessa, oggetto del “patto”, che gli altri interlocutori lo sollecitino con domande e dubbi al termine del suo intervento. I “patti speroniani” impediscono che ogni conversatore rimanga fossilizzato e isolato nel suo orizzonte ideologico, ma aprono uno spiraglio per

²⁰ S. SPERONI, *Apologia dei dialogi ...*, cit., p.695. Il corsivo è mio.

l'intersezione comunicativa con l'alterità; inoltre evitano l'improduttivo effetto, ai fini della dinamicità del colloquio, dell'esposizione monologica da parte di un singolo parlante. Il tacito artefice della «dilettevole meraviglia» è l'autore, che decide, però, di chiamarsi al di fuori del dialogo e lasciare che i suoi personaggi agiscano sulla scena, ossequiando ognuno la sua natura peculiare. Lo Speroni, infatti, non si pone l'obiettivo di censurare i caratteri o gli interventi degli interlocutori in nome della salvaguardia di un superiore decoro morale; nel «giardin dilettevole» ogni tematica è la benvenuta e l'unico imperativo etico che l'autore si prefigge è quello di perseguire la varietà e la novità. Il modello speroniano si presenta come un'alternativa radicale a quello di Sigonio;²¹ ricordiamo come nel *De dialogo liber*, il critico modenese sottolinei in più punti la necessità che i personaggi dialogici siano figure dall'eminente connotazione sociale e dal notevole livello culturale, competenti in tutti gli ambiti del sapere e in grado, dunque, di sostenere una conversazione dall'alto tasso di erudizione. Riportiamo di seguito alcuni passaggi della trattazione sigoniana, in traduzione, al fine di comprendere al meglio la distanza che intercorre con le riflessioni di Speroni:

«[...] nei suoi dialoghi [*scil.* di Cicerone] non parla alcuno che non sia console o senatore, o sia comunque un personaggio in vista dello stato. Spesso egli rappresenta la conversazione delle più eminenti personalità della nazione per dignità e fama fiorite a memoria dei padri e dei maggiori, di modo che la magnificenza e la maestosità dell'eloquio e dei vocaboli va correttamente proporzionata alla loro insigne autorità e rinomanza»²².

E ancora:

«Il decoro si esprime in tre modi diversi: uno è infatti il decoro che bisogna ciascuno osservi nella sua vita, un altro gli oratori quando pronunciano i loro discorsi, il terzo i poeti nell'imitazione [...]. [...] Poiché, dunque, così come la vita pure il discorso è un'azione, e la poesia è imitazione di azione, ne consegue che il discorso sia degli oratori che dei poeti va indirizzato all'osservanza di questa regola del decoro. Ciò comporta negli oratori la massima cura del linguaggio e dell'esposizione, affinché sia attribuita ad ogni categoria di persone una forma di espressione adatta ed appropriata»²³.

²¹ Cfr. S. PRANDI, *Scritture al crocevia. Il dialogo letterario nei secc. XV e XVI ...*, cit., p.156.

²² C. SIGONIO, *Del Dialogo ...*, cit., p.163.

²³ C. SIGONIO, *op. cit.*, pp.167-169.

Lo Speroni giunge a dissertare intorno alla figura del dialogista e, di conseguenza, a delineare in maniera più approfondita le ragioni delle proprie scelte autoriali. Egli richiama in causa il parallelismo con la commedia e adotta un lessico dalla sfera semantica peculiare, comprovando, una volta di più, l'inedita ottica con cui interpreta la forma-dialogo:

«[...] lo autore del dialogo, dette e provate le opinioni delle persone introdotte, rade volte sopra esse vuol dar sentenza finale, ma resta sempre intra due, onde ciascun de' favellatori possa vantarsi di avere ragione nella vittoria e appagarsi del suo sapere. Il qual esito del dialogo simile essendo in un certo modo ai buoni fini delle *comédie*, parimenti *diletta* molto il lettore e lo scrittore del dialogo, e è un bel *giuoco* di tutti due»²⁴.

La maggior parte dei dialoghi speroniani adotta la modalità mimetica e offre una panoramica viva e diversificata delle molteplici declinazioni in cui una stessa argomentazione può essere trattata. Nei dialoghi rappresentativi l'autore non compare per introdurre i personaggi o per precisare, attraverso delle preliminari didascalie, i luoghi, i tempi e i motivi dell'occasione dialogica ma la scena è pienamente nelle mani dei conversatori. Come abbiamo visto nel secondo capitolo, dedicato all'analisi di una selezione significativa di *Dialogi*, lo Speroni non investe nessun personaggio della responsabilità di emettere un giudizio finale e risolutivo in merito ad una specifica questione. L'inconciliabilità delle diverse posizioni con cui il dialogo si apre si conserva sostanzialmente identica fino alla sua conclusione; ma ciò che è interessante è la verace dinamicità del fiume di parole che è corso nel frattempo. L'opera, mediante tale espediente, acquisisce un forte carattere dialettico, ma non ne viene persa di vista la potenzialità divulgativa; anche se i *Dialogi* non propongono al lettore una chiave di lettura vincente o dei valori condivisi da sostenere, sono strutturati in modo da offrirgli un quadro completo di tutte le correnti di pensiero inerenti uno stesso argomento, comprese quelle più all'avanguardia. Per esempio, nel *Dialogo della Dignità delle Donne* i personaggi all'interno del "dialogo nel dialogo" discutono sul ruolo della donna rispetto all'universo maschile e in merito alla logica coniugale. Lo Speroni, attraverso le figure del Monsignore e del Padovano, espone al lettore due opinioni innovative ed entrambe in sintonia con la contemporaneità. Il prelado si impegna in una difesa ed esaltazione della donna da una prospettiva paradossale per il suo *status*, ovvero appoggiandosi alla teoria neoplatonica dell'amore; usufruendo di tale ideologia, egli condanna l'istituzione del matrimonio, poiché essa deteriora l'autentico rapporto sensuale che intercorre tra

²⁴ S. SPERONI, *Apologia dei dialogi* ..., cit., p.696. Il corsivo è mio.

uomo e donna. Il Monsignore, inoltre, giustifica la propria condotta libertina e dei suoi colleghi sulla base della devozione verso il mondo femminile e motiva il celibato ecclesiastico apportando delle ragioni irriverenti, per esempio la volontà di salvaguardare la donna dalla cattività cui sarebbe soggetta nel contesto matrimoniale. La bizzarria del ragionamento di questo personaggio è introdotta dallo Speroni sulla scena dialogica per divertire il pubblico di fruitori dell'opera, ma l'ironia scaturisce proprio perché il comportamento irriverente dell'interlocutore rispecchia effettivamente l'inclinazione alla dissolutezza di una certa parte del clero contemporaneo dell'epoca; il lettore, dunque, riconosce il vizio trattato dalla finzione dialogica come malcostume reale della comunità religiosa. Lo Speroni non mira al diletto fine a sé stesso, disimpegnato e frivolo; uno degli espedienti di cui il Padovano si serve per rendere lo scritto più godibile è il meccanismo umoristico, il quale agisce correttamente perché investe aspetti della realtà di cui il pubblico è in varia misura informato. Nel contesto del *Dialogo della Dignità delle Donne* il Padovano si impegna nella rivalutazione dell'istituzione del matrimonio, rispetto alla negativa disamina dell'alto prelato, considerando l'uomo e la donna, alla luce della consacrazione divina, veri complici nel cammino della vita e come un'autentica coppia di innamorati, in cui la genuina passione non è relegata in secondo piano. Con le riflessioni del Padovano, lo Speroni inserisce nel dialogo gli assunti innovativi delle coeve opere erasmiane sull'esaltazione del vincolo coniugale²⁵, aggiornando così il lettore sulle teorie più all'avanguardia circolanti su una medesima questione, che viene sviscerata in tutte le sue molteplici e sincroniche sfaccettature.

Ritornando al brano dell'*Apologia* riportato nella pagina precedente, notiamo quali vocaboli del tutto desueti, nel panorama cinquecentesco delle dissertazioni teoriche sul dialogo, afferenti al campo semantico del "gioco", lo Speroni utilizzi per enucleare l'idea di un'opera aperta, non sigillata dall'autore con la proposta di una visione che si staglia al di sopra delle altre. È stato segnalato dalla

²⁵ Abbiamo già avuto modo di sottolineare l'importanza del lavoro di Francesca Trani sull'approfondimento della tematica inerente la figura femminile alla luce delle diverse correnti di pensiero cinquecentesche e nelle opere speroniane. La dott.ssa Trani ha il merito di aver evidenziato l'attenzione dello Speroni verso le teorie più innovative e alternative nei confronti della donna, del matrimonio e della gestione della famiglia. Perciò rimando a F. TRANI, *La teoria del dialogo di Sperone Speroni all'interno dei dialoghi dell'autore sulle donne*, Diss. Università degli Studi di Roma La Sapienza, a.a 1994. Per le opere erasmiane riguardanti l'analisi del matrimonio e del rapporto coniugale rinvio a ERASMUS, DESIDERIUS, *Del matrimonio e del divorzio*, a cura di Fabrizio Dall'Aglio e Manuela Serrao, Firenze, Antella: Passigli, 2000; per l'edizione cinquecentesca si veda Erasmus Desiderius, *Ordinatione del matrimonio de christiani per Desiderio Erasmo Roterodamo opera veramente utile non solo alli maritati, ma a tutti quelli che desiderano viuere secondo la christiana dottrina hora del latino tradotta e primieramente stampata* [In Vinetia : per Francesco Rocca e fratelli, 1550]. Ringrazio il Prof. Italo Francesco Baldo per i preziosi suggerimenti sugli scritti erasmiani.

studiosa inglese Virginia Cox²⁶ come lo Speroni, nella propria copia del *Libro del cortegiano* di Baldassar Castiglione, abbia segnato il vocabolo “gioco” e alcuni passi inerenti commenti metaletterari sulla forma dialogica; in particolare l’attenzione del Padovano si è concentrata sul capitolo 13 del primo libro, in quel passo in cui la signora Emilia si rivolge così al conte Ludovico di Canossa:

«Adunque, per non perder più tempo, voi, Conte, sarete quello che averà questa impresa nel modo che ha detto messer Federico; non già perché ci paia che voi siate così bon cortegiano, che sappiate quel che si gli convenga, ma perché, *dicendo ogni cosa al contrario*, come speramo che farete, il gioco sarà più bello, ché ognun averà che rispondervi, onde se un altro che sapesse più di voi avesse questo carico, non si gli potrebbe contradir cosa alcuna perché diria la verità, e *così il gioco saria freddo*»²⁷.

Lo Speroni amplifica la portata di tali spunti e giunge ad identificare il genere dialogico con il “gioco”; non si tratta, però, di voler connotare questa forma letteraria all’insegna della leggerezza e della superficialità²⁸, ma di individuarla come scrittura alternativa e maggiormente stimolante rispetto a quella della dissertazione scientifico-filosofica. Il dialogo è inserito nel contesto ludico in quanto al suo interno non vigono le leggi ferree dell’ambito speculativo, nel quale, invece, l’obiettivo deve essere perseguito a tutti i costi mediante procedimenti dalla logica inattaccabile, dall’andamento rettilineo dove ogni deviazione è condannabile rispetto al fine del raggiungimento della verità. Il dialogo assume le caratteristiche di un gioco perché nel suo statuto apre alla possibilità di uscire dal seminato, di intraprendere sentieri alternativi, obliqui, dunque concede ampio spazio alla trasgressione delle regole dell’univocità. Inoltre, è un gioco in quanto ha pieno diritto di cittadinanza nel genere poetico, di conseguenza usufruisce della finzione artistica e dei suoi molteplici strumenti immaginativi e questo concorre a distanziarlo notevolmente dall’approccio filosofico alle

²⁶ Cfr. V. COX, *The Renaissance Dialogue: literary dialogue in its social and political contexts, Castiglione to Galileo*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, pp.65, 169n-170n. Inoltre, cfr. O. ZORZI-PUGLIESE, *Il discorso labirintico del dialogo rinascimentale*, Roma, Bulzoni, 1995, pp.28-51.

²⁷ B. CASTIGLIONE, *Il libro del Cortegiano*, Introduzione di QUONDAM A., Note di LONGO N., Milano, Garzanti, 1981, pp.36-37.

²⁸ Una certa parte della critica ha analizzato l’opera dialogica speroniana solo sulla base di determinati parametri afferenti all’ambito del diletto disimpegnato e della leggerezza, esprimendo la valutazione di una sostanziale mancanza di serietà, contenuti e coerenza formale nelle opere dell’Infiammato; verso tali interpretazioni mi permetto di dissentire. Esempi della suddetta prospettiva ermeneutica sono R. GIRARDI, *La presenza “leggera” della scrittura: S. Speroni*, in *La società del dialogo. Retorica e ideologia nella letteratura conviviale del Cinquecento*, Bari, Adriatica editrice, 1989, pp. 81-103 e C. FORNO, *Il libro animato: teoria e scrittura del dialogo nel Cinquecento*, Torino, Tirrenia, 1992, pp.80 e ss.

argomentazioni. Questo «giuoco dialogico» diletta il lettore perché egli è chiamato ad esserne parte attiva e viene sollecitato a partecipare; infatti, se alla conclusione del dialogo tutte le posizioni degli interlocutori appaiono sullo stesso piano e ugualmente convincenti, chi “gioca” il ruolo fondamentale è il fruitore dell’opera, che deve prendere una posizione, valutare infine decidere a chi dare il proprio consenso.

Nelle parti successive dell’*Apologia*, lo Speroni tratteggia una semplice distinzione tra la tipologia del dialogo diegetico e mimetico, senza nessuna preoccupazione tecnicistica ma adottando un tono informale e pragmatico finalizzato alla comprensione:

«Ma qui è bene ch’io mi distingua, conciosia cosa che le persone in due modi sogliono intrare nelli dialogi a ragionar. *E l’uno è quando l’autore istesso cortesemente, quasi loro oste, par che le meni con esso seco nel suo dialogo e però scrive il tal disse e il tal rispose*; il qual modo solea tener Senofonte e Ciceron molte volte. *E non è comica imitazione percioché pura non è ma è meschiata delle persone e dello scrittore, il qual non imita sé medesimo*; ben sente alquanto dello epico, onde abbia forse non so che più di onestà che non si trova nelle commedie. Che così come non di ogni fatto si scrive istoria, ma solamente di quel che è degno e notevole, così l’autor del dialogo quei soli detti delle persone da lui condotte dee riferire che gli sia onore il parlarne e dee tacer tutti gl’altri. *L’altro è il modo imitante li nostri alterni ragionamenti*, non introdotti né interrotti dallo scrittore, ma alla maniera delle commedie; la qual forma piacque a Platone e a Luciano e non dispicque a Plutarco. Questa adunque, essendo simile alla comedia, la quale è spezie di poesia, vuol similmente aver parte ne’ suoi poetici privilegi; li quali se non le sono onorevoli (che poco onor è al filosofo il parer Plauto o Terenzio) tanto diletтино, se non più, che così bene privatamente possa esser letto cotal dialogo come lo *Eunuco* e l’*Anfitrione* pubblicamente per li teatri si rappresenta»²⁹.

Il Padovano fa riferimento esclusivamente al dialogo rappresentativo e a quello narrativo, ma non accenna alla terza tipologia, quella del dialogo misto, che viene invece inserita nelle tassonomie di Sigonio e Tasso. Il brano succitato è l’unico punto dell’*Apologia* in cui lo scrittore si spinge ad enucleare delle classificazioni prettamente teoriche, ma ci accorgiamo della sua volontà di fornire delle linee generali e non dei canoni precettistici. L’approccio speroniano all’esposizione della forma diegetica è davvero originale; il narratore viene paragonato ad un oste che accoglie gli interlocutori,

²⁹ S. SPERONI, *Apologia dei dialogi* ..., cit., pp.696-697. Il corsivo è mio.

li introduce al lettore e li mette a proprio agio nella situazione dialogica. Lo Speroni cuce addosso al dialogo un vestito tutto poetico:

«Non in vano ho nominata la dipintura, la quale è tacita poesia, come allo 'ncontro *la poesia, di cui è spezie il dialogo, è dipintura parlante*»³⁰.

Il richiamo alla pittura è frequente nelle opere speroniane³¹; in questo caso il Padovano si rifà al celebre detto di Simonide che accosta la pittura a una poesia muta,³²aggiungendo che il dialogo essendo una specie di poesia è una pittura parlante, dotata di una sua propria voce. Il parallelismo tra la forma dialogo e l'arte pittorica sottintende la parzialità del primo nella capacità di rappresentare la realtà, in quanto esso la riproduce usufruendo del principio di imitazione, il quale punta al verisimile e non al vero. È una «dipintura parlante» anche per il fatto di essere una creazione artistica che gode del potere sublimante dello statuto poetico che trascende la realtà, la ricodifica mediante gli artifici della finzione immaginativa.

Il Padovano riconduce il lettore nuovamente sulla strada della similitudine tra il dialogo e la commedia, per far emergere un ulteriore aspetto in comune tra i due generi letterari; come nella prima lo spettatore si diverte nell'assistere alle stravaganti azioni dei personaggi, i quali per risolvere le situazioni ricorrono all'ingegno ed escogitano impensabili stratagemmi, così nel secondo il diletto del lettore viene suscitato dalla declinazione del ragionamento nelle modalità più impensabili ed originali, il tutto all'insegna dell'«anfibologico parlamento»:

³⁰ S. SPERONI, *op. cit.*, p. 699.

³¹ Nella seconda parte dell'*Apologia dei Dialogi* lo Speroni instaura un diretto parallelismo tra i propri dialoghi e la pittura: «[...] Or non è dubbio che tai scrittori son molto simili ai dipintori; onde in quel modo che ci suol piacer la scrittura che la pittura ci è dilettevole. Ma la pittura parte ci piace per la maniera che si è tenuta in formarla, e questa è l'arte di Tiziano, di Michel Angelo, del Mantegna e di alquanti altri di questa età e dell'antica; parte apprezziamo per varie cose che sono in essa non più vedute né effigiate, quale è l'istoria di Luciano, alcuni quadri fiamminghi e certi panni grotteschi: le quai figure, se fatte sono da qualche giovane non a caso ma con consiglio e intenzione di esercitarsi sì fattamente che acquisti l'abito di quell'arte, con esso il quale, lassando stare oggimai le vane favole imagnate, ci colorisca la verità, non so vedere perché si debbano biasimare. Certo di queste cotai pitture una è la prosa de' miei dialogi, la qual, mancando per vero dire della eccellenza oratoria, onde è ripiena la liviana, la demostenica e la socratica, e vile essendo per tal difetto, se ella voleva esser letta e cara farsi agli amici dentro alla soglia della mia porta (che fuor di casa con mia licenza non uscì mai senza velo) dovea ricorrere alla materia; e colla sua novità, la quale è cosa che ha gran forza ne' nostri animi e può in essi per sua natura quel che nel ferro la calamita, indurre a leggerla tutta quanta tal che per altro non degnarebbe di volger gli occhi a guardarla», in *Opere ...*, cit., Vol. I, pp. 303-304.

³² Cfr. PLUTARCO, *De gloria Athen.*, 3. Inoltre cfr. *Scritti d'arte del Cinquecento*, a cura di P. BAROCCHI, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi editore, 1971, p.237 e nota I, 238 sgg., 279.

«[...] Già non ho detto ogni cosa della sembianza che è tra 'l dialogo e la comedia, e non è bene che se ne parli imperfettamente. Dico adunque, continuando la cominciata similitudine, che così come molto diletta gl'ascoltatori delle comedie lo 'nganno fatto generalmente allo 'ngannatore, poi propriamente al geloso, allo avaro, alla meretrice e a qualche vecchio che se innamori, *l'anfibologico parlamento*, la ironia, la astuzia maschera da sciocchezza; e il por fin facilmente a una difficile impresa, provvedere al bisogno con li rimedii non preveduti e, contendendo siccome s'usa di qualche cosa l'una persona con l'altra, questa parlando l'utile in danno e la loda in biasmo, quella in contrario con la risposta in loda il biasimo e il danno in utile convertire: *così ancora suole avvenire del ben formato dialogo, pieno di spirito grazioso quanto ai concetti e alle parole e abbondante di cose nuove o rinnovate in maniera che pochi siano o nessuno che gli sovegna di averle lette altra volta, né sappia antiche appellarle*»³³.

Dal brano succitato si comprende bene come l'*Apologia* sia un'opera che soddisfa solo parzialmente lo scopo difensivo rispetto alle accuse avanzate dall'anonimo catone per mezzo dell'Inquisizione; al suo interno si ritrovano dissertazioni metaletterarie, volte a riflettere sui processi compositivi della forma dialogo, innescando continuamente delle inusitate intersezioni con altre forme artistiche. Si ha come l'impressione che al di là dell'increscioso accadimento della denuncia al *Magister Sacri Palatii*, lo Speroni avrebbe stilato comunque un'opera teorica *sui generis* inerente al dialogo, dal momento che le sue considerazioni nell'*Apologia* sono indirizzate principalmente alla disamina di tale genere letterario che alla propria discolpa. Nella prospettiva speroniana il concetto di «anfibologico parlamento» è uno degli aspetti catalizzatori del dialogo; con tale espressione egli individua la necessità, in sede dialogica, dell'ambiguità del discorso che non si deve prestare ad un'univoca interpretazione ma deve salvaguardare la propria poliedricità, vista come sinonimo di ricchezza. Tale assunto entra in forte collisione con l'austera precettistica sigoniana, la quale esige dalla situazione dialogica un'estrema chiarezza di contenuti e una precisa linea risolutiva della questione disputata, al fine di evitare l'insorgenza di equivoci³⁴. Lo Speroni sottolinea che il dialogista deve architettare

³³ S. SPERONI, *Apologia dei dialogi* ..., cit., pp. 702-703. Il corsivo è mio.

³⁴ Riportiamo i passi in traduzione: «[...] Esaminiamo prima la proposizione, la quale mostra quale sia l'intenzione e il proposito dell'autore. Bisogna dunque istituire questa sorta di favola del dialogo in modo che nelle prime battute, come succede per lo più, o non molto dopo, emerga e sia ben chiaro quel è l'oggetto intorno al quale si discute e si indaga tra coloro che abbiamo introdotto, affinché l'attenzione del lettore non sia a lungo deviata mentre cerca di comprendere l'argomento o sia tenuta sospesa fino alla fine senza padroneggiare come si deve la questione proposta. A questa necessità fu particolarmente attento Cicerone che vi corrispose in diverse maniere. [...] In Platone non si trova facilmente alcuna proposizione dell'argomento così congegnata; al contrario, il lettore si aggira e vaga con la mente senza trovare un punto saldo a cui appoggiarsi, rimanendo a lungo incerto sul contenuto della disputa in corso tra gli interlocutori. Quando invece questo è indicato, ciò avviene per lo più in maniera oscura e si capisce a malapena anche se si presta la massima attenzione»; cfr. C. SIGONIO, *Del Dialogo* ..., cit., pp.207-209.

l'opera perseguendo la propria personale *inventio*, non ossequiando moduli compassati ma facendo emergere il suo estro artistico, cogliendo di sorpresa il lettore che si troverà di fronte ad un *unicum* per la sua eccentrica eccezionalità. Si avverte il riverbero dell'avversione dell'autore nei confronti del principio di imitazione di ciò che viene universalmente categorizzato come canonico; lo Speroni si impegna alacremente nello smantellamento progressivo di tale assunto fino a svuotarlo di senso al fine di spianare la strada alla nuova letteratura volgare, portatrice del "nuovo", battendosi per la sua liceità avvalorando la supremazia dell'invenzione.

A proposito di ciò che viene rappresentato nel dialogo, il Padovano delinea un assunto portante:

«[...] *nel dialogo non pur si imitano le persone che sono in esso introdotte, ma nelle cose che vi si dicono disputando la vera e certa scienza che si può d'esse acquistare non è espressa in effetto, quale è nel metodo aristotelico, ma è imitata e ritratta. [...] così ancor la dottrina la quale in essi impariamo non è scienza dimostrativa ma di scienza ritratto, il quale ad essa di rassimiglia. [...] Quella primiera cognizione, la quale è certa e invariabile, è veramente scienza e è chiamata dimostrativa, perché è fattura del sillogismo dimostrativo. [...] Delle altre cose non certamente sapute, parte impariamo con sillogismo dialettico, e questo genera opinione [...] parte persuasi dallo eloquente con entimemi [...] l'entimema oratorio sia quasi effigie imperfetta del sillogismo probabile e il probabile sillogismo esser imagine della perfetta dimonstrazione, non altrimenti che sia la scimia dello uomo in certi atti della persona e il papagallo nelle parole, per qual cagione non dee poter inferire che la persuasione retorica sia dipintura e imitazion della opinione, e la opinione della scienza? E se imitare è giuocare, giuoco è dunque l'opinione, la qual si genera nel dialogo; e per molta sua incertitudine la persuasion oratoria, la quale è imagini delle imagini, è giuoco anche essa»³⁵.*

Lo Speroni va progressivamente enucleando, approfondendo sempre di più, la propria originale concezione dialogica; qui vediamo come egli si preoccupa di stilare una sorta di premessa sulle tipologie di strumenti logici che stanno alla base dei tre differenti processi conoscitivi. Al vertice della piramide del sapere si staglia la scienza, che mediante il sillogismo dimostrativo conduce l'uomo all'inequivocabile vero. Al secondo posto si trovano rispettivamente l'opinione, generata dal sillogismo dialettico e portatrice di una conoscenza probabile e la persuasione, risultato del sillogismo retorico o entimema, fondata sul verisimile. Nell'ottica speroniana la persuasione è un ritratto

Ricordiamo come nel *De dialogo liber* Sigonio esalti principalmente il *corpus* dialogico di Cicerone come modello assoluto di perfezione nella scrittura dialogica.

³⁵ S. SPERONI, *Apologia dei dialogi ...*, cit., pp.706-707.

dell'opinione, la quale, a sua volta, è un'immagine della scienza; dunque la persuasione è il grado conoscitivo caratterizzato dalla maggior incertezza e instabilità, doppiamente distante rispetto all'opinione dalla scienza, di cui è una sbiadita riproduzione. Il dialogo non è il terreno della scienza, in quanto esso non imita solamente i personaggi ma anche i loro ragionamenti e non si pone l'obiettivo di approdare alla verità; è l'ambito della simulazione della realtà grazie alla verosimiglianza poetica. Il contesto dialogico speroniano appare come un'area d'influenza sia della dialettica che della retorica, ma sembra che quest'ultima vi agisca in maniera preponderante; ne consegue che ciò che scaturisce dalla scena dialogica ha un livello di attendibilità notevolmente inferiore di quello scientifico. Di conseguenza l'orbita filosofico-scientifica non è sovrapponibile a quella dialogica; si tratta di due domini indipendenti e inconciliabili, dai tratti identitari e dai processi costitutivi quasi antitetici; insomma per lo Speroni un dialogo dalle velleità scientifiche è una contraddizione in termini. Ciò costituisce una grande discrepanza rispetto alle riflessioni di Tasso nel *Dell'arte del dialogo*, in cui il poeta ammette che «l dialogo sia imitazione di ragionamento scritto in prosa senza rappresentazione per giovamento de gli uomini civili e speculativi»;³⁶ il Tasso, dunque, allarga a tutte le materie il diritto di cittadinanza nel dialogo, pur riconoscendolo come strettamente peculiare del filosofo dialettico. Nella prospettiva sigoniana il dialogo ha un fine puramente speculativo; al suo interno gli interlocutori si pronunciano pro o contro una determinata tesi e al termine della disputa deve emergere la *sententia*, il prodotto conoscitivo univoco del ragionamento dialettico che si è attuato. Dunque sia per Sigonio che per Tasso il dialogo ha una natura precipuamente filosofica, in cui la dialettica ha un ruolo fondamentale come condotta logica privilegiata per far fruttificare l'opinione, a cui viene richiesta comunque una percentuale non trascurabile di attendibilità.

Per lo Speroni esistono due distinte modalità attraverso le quali l'uomo può affrancarsi dalle catene dell'ignoranza, che lo tiene imprigionato «quasi un altro Laocoonte da' rei serpenti»:³⁷

«[...] l'una insegna amichevolmente, siccome a Teseo Ariadna, sciogliere li errori dell'ignoranza, e questo officio per Aristotele con sì mirabile magistero fu già fornito [...]; *l'altra maniera non così utile a l'imparare, ma più civile e più dilettevole e di artificio non disuguale, è quella che usa il dialogo*, le persone del quale pur imitando non a insegnare maestrevolmente ma sì a contendere s'introducono»³⁸.

³⁶ T. TASSO, *Dell'arte del Dialogo*, Introduzione di ORDINE N., testo critico e note di BALDASSARRI G., Napoli, Liguori, 1998, p.45.

³⁷ S. SPERONI, *Apologia dei dialoghi* ..., cit., p.708.

³⁸ S. SPERONI, *op. cit.*, pp.708-709.

La prima via, mediante la quale l'uomo può intraprendere il suo viaggio verso la conoscenza, è quella rettilinea e sicura della scienza; questo percorso viene paragonato dallo Speroni all'espedito mitologico suggerito da Arianna a Teseo, ovvero di seguire il filo del gomitolo di lana per uscire agevolmente dal labirinto. La seconda strada è considerata «più civile e più dilettevole» ed è il sentiero dialogico, la cui destinazione non è il puro insegnamento ma ciò che può essere inferito dalla discussione tra i personaggi. Il Padovano palesa per l'uomo un vero e proprio bivio: egli può scegliere di percorrere la strada della filosofia, dunque della scienza, e servirsi dei tecnicismi logici ad essa pertinenti per desumere la verità oppure rinunciare all'aspirazione di un sapere inconfutabile, per addentrarsi nei meandri del dialogo e mettersi alla prova nel riuscire ad enuclearne qualche pallido frammento di verità. Sembra che lo Speroni connoti in termini negativi la prima opzione paragonandola alla vicenda di Arianna e Teseo; infatti nel contesto filosofico l'uomo si lascia passivamente guidare dalle risultanti dei sillogismi dimostrativi e non partecipa attivamente al conseguimento della verità, ma come una sorta di burattino viene manovrato dagli strumenti della logica; contrariamente, lungo il sentiero dilettevole del dialogo, l'uomo è il vero protagonista della propria ricerca della verità e, paradossalmente, non è necessario che la consegua a tutti i costi. Infatti, il piacere insito nel contesto dialogico è quello di poter errare attivamente da un'argomentazione all'altra della disputa, deviando rispetto a traiettorie prestabilite, senza l'eccessiva preoccupazione di pervenire al vero. Agli occhi dello Speroni la via dialogica appare più accattivante rispetto a quella filosofica, in quanto essa è all'insegna della trasgressione rispetto ad eccessivi rigorismi ed è «dilettevole» inteso come sinonimo di «di-vertente», ovvero deviante rispetto ad un'univocità avvertita come fastidiosa e asfittica³⁹. Ecco con quali immagini poetiche il Padovano comprova tali assunti:

«[...] l'ator del dialogo non va sì a dentro alla cosa scritta che possa giunger alla sua essenza, ma le va intorno quasi ballando, sì fattamente che nulla insegna che già mai (che chi non sa non insegna), ma par che sappia e insegni, assomigliandosi al fanciulletto che salta e balla e non sa ancor camminare. [...] Parla anche in vano il dialogo, mentre ch'egli erra di giuoco in giuoco senza appressare alla verità; ma il vaneggiar in tal modo non è cosa empia né disonesta»⁴⁰.

In precedenza, lo Speroni aveva già innescato il paragone tra il dialogo e il gioco; ora introduce una nuova similitudine con la danza. Il dialogista, non essendo un filosofo, dipana la sua creazione

³⁹ Cfr. O. ZORZI-PUGLIESE, *Il discorso labirintico del dialogo rinascimentale* ..., cit., p.41.

⁴⁰ S. SPERONI, *Apologia dei dialoghi* ..., cit., p.711.

artistica in maniera eterodossa rispetto all'ambito scientifico e proprio in questo consiste la sua originalità; egli, non avendo gli strumenti intellettuali necessari per penetrare l'essenza delle cose, con la propria scrittura si muove intorno ad essa, compiendo una sorta di ballo di parole e concetti. Il "movimento scrittoria" del dialogista è sinuoso e disegna delle tortuose evoluzioni nelle vicinanze della verità, senza tuttavia poterla afferrare davvero; ma tale mancanza non è connotata negativamente, anzi è qui che si annida il valore e la virtù della forma dialogo. L'autore dell'opera trascina con sé il lettore che attivamente partecipa al moto errabondo nei pressi della verità, orgogliosamente alternativo rispetto a quello meccanicamente condotto e unidirezionale del contesto scientifico. Il fatto di non afferrare l'intima ragione degli eventi è la linfa vitale del dialogo speroniano, è il motore corroborante che consente la continuazione del gioco e della danza, sinonimi di un'autentica e fattiva ricerca profondamente umana del vero.

Un'efficace metafora utilizzata dal Padovano per raffigurare il proprio modello dialogico è quella del «piacevole labirinto»,⁴¹ la quale ratifica le riflessioni precedentemente compiute miranti a individuare la scrittura dialogica come alternativa rispetto al contesto filosofico-scientifico. Il dialogo, come il labirinto, ha una struttura implicita, la quale cela nei propri serpeggiamenti dei significati tutti da scoprire e interpretare⁴². Lo Speroni, come abbiamo visto, ritiene che la cifra identitaria del dialogo sia «l'anfibologico parlamento», ovvero l'ambiguità del discorso che dovrà essere dipanata dal lettore, il quale ha un ruolo decisamente attivo come giudice finale sulle argomentazioni proposte. Il sostrato labirintico della condotta dialogica speroniana ha una accezione positiva e maggiormente stimolante rispetto alla strada monologica della filosofia, la quale risulta essere meno invitante proprio perché viziata dall'eccessiva linearità. La definizione di «piacevole labirinto» è particolarmente calzante in quanto incarna l'idea di un percorso errabondo dell'uomo, all'insegna della ricerca di un barlume di verità; ma l'immagine focalizza l'attenzione maggiormente sull'itinerario instabile e vagante in cui transita l'individuo, tralasciando l'approdo ad una meta specifica, che sembra del tutto trascurabile. Si ha come l'impressione che se l'uomo riuscisse nell'intento di appropriarsi del vero, il dialogo smetterebbe di esistere, sarebbe svuotato del suo intimo significato; è l'ambiguità che lo alimenta e gli dà sostentamento, avviluppando in giri tortuosi il suo messaggio. Nel dialogo labirintico speroniano è inevitabile che il lettore possa smarrirsi e perdersi nella sua sinuosità in quanto esso non ha un centro e nemmeno dei punti fermi che lo possano guidare. Come è stato sottolineato, si delinea così un «discorso dell'erranza»⁴³ che è potenzialmente

⁴¹ S. SPERONI, *op. cit.*, p.712. La studiosa Olga Zorzi Pugliese ha notevolmente approfondito il concetto di labirinticità che struttura i dialoghi speroniani; a questo proposito si rimanda a O. ZORZI-PUGLIESE, *Il discorso labirintico del dialogo rinascimentale ...*, cit., pp.28-48.

⁴² Cfr. O. ZORZI-PUGLIESE, *op. cit.*, pp.45-46.

⁴³ Cfr. J. R. SNYDER, *La maschera dialogica. La teoria del dialogo di Sperone Speroni ...*, cit., p.125.

infinito, in quanto il dialogo potrebbe essere perpetuo e non esaurirsi mai, dal momento che, come scrive lo Speroni, «egli erra di giuoco in giuoco». Di conseguenza il fulcro della conversazione è estremamente cangiante e, in ossequio al dinamismo che contraddistingue il dialogo di Speroni, ogni assunto proprio nell'attimo in cui sembra essere stato conquistato subisce un'imminente metamorfosi; esso, in assoluta sincronia, si trasforma nel trampolino di lancio per raggiungere il prossimo aspetto della questione, sottostando il moto mediante orbite irregolari attorno al vero. È stata indagata la peculiare tipologia di labirinto a cui può essere ricondotto il dialogo speroniano ed è stata individuata per esclusione; il «piacevole labirinto» non è da indentificarsi con il modello classico del labirinto di Cnosso, poiché questo è strutturato attorno ad un centro che è perfettamente raggiungibile, indipendentemente dalla via che si preferisce intraprendere. Inoltre la costruzione cretese è imperniata attorno ad un unico obiettivo, al compimento di una singola missione da parte dell'uomo, il quale avrà dunque al suo interno una permanenza limitata. Allo stesso modo è da scartare anche l'*Irrweg*, in quanto sottintende un sistema in cui tutti i percorsi, tranne uno, sono vie senza uscita, per cui l'uomo deve ripetutamente ritornare indietro e ripercorrere i propri passi⁴⁴. A mio avviso, si può interpretare il labirinto dialogico speroniano come uno sperimentale prototipo: il labirinto sofisticato, il cui modello, proprio perché privo di un nucleo centrale, suscita il diletto del lettore, che può apprezzare l'esplorazione dei suoi molteplici intrecci, dei suoi tornanti di parole, scovando di continuo inediti scorci della questione e assaporando il piacere di smarrirsi nell'imperitura ricerca.

Nell'*Apologia* lo Speroni si sofferma a riflettere nuovamente sulla natura dei personaggi del dialogo e sul loro ruolo nella conversazione:

«[...] Ma ritorniamo al dialogo per dir di quello una stranissima verità, perciocchè se la opinion dialogica non è scienza, ma di scienza ritratto, io posso dire che, se persone ignoranti s'introduurranno in dialogo, non solamente più che le dotte diletteranno ma giovaranno non forse meno. Dico appresso che a scriver bene un dialogo non è mestieri che 'l suo autore sia troppo dotto; basta solo che egli abbia un poco di buono ingegno, atto a ricever non so che grazia o furor divino, come parlavano quelli antichi, e io a tempo ne parlerò. Dirò prima che la ignoranza delle persone che si introducono come ella giovani e dilette; poscia di quella dello scrittore. Certo il contrasto delle persone, perché egli è pieno di novità, è il cuore e l'anima del dialogo; e chi men sa, più contrasta»⁴⁵.

⁴⁴ Cfr. J. R. SNYDER, *La maschera dialogica ...*, cit., pp.125-127.

⁴⁵ S. SPERONI, *Apologia dei dialoghi ...*, cit., p.707.

Il Padovano ribadisce che all'interno del concertato dialogico ha pieno diritto di cittadinanza solamente una vaga riproduzione della scienza, la quale viene imitata mediante l'espedito artistico della finzione immaginativa, ovvero una facoltà prettamente umana. Per tali motivazioni non è necessario che gli interlocutori siano i depositari di una cultura sterminata inerente ogni disciplina ma la loro ignoranza è lo strumento che conferirà al dialogo maggiore dinamicità dialettica. I personaggi, essendo deficitari di conoscenze erudite, per affrontare una qualsiasi tematica dovranno ricorrere all'astuzia per uscire dall'*impasse* e adottare gli stratagemmi più bizzarri al fine di non essere smascherati e non correre il rischio di palesare la propria rozzezza. Rispetto a tali assunti, risulta chiara la barriera antitetica che oppone Sigonio allo Speroni; il critico modenese prescrive che gli interlocutori dell'opera dialogica siano la risultante di un'accurata selezione sulla base del criterio discriminatorio del decoro, in quanto solo le più illustri e acculturate personalità delle più alte schiere della società detengono il privilegio di essere attori sulla scena dialogica⁴⁶. Il Padovano asserisce che l'alterco tra gli interlocutori «è il cuore e l'anima del dialogo»; sebbene l'autore si allinei alle posizioni di Sigonio e Tasso⁴⁷, egli sembra conferire all'espressione una sfumatura leggermente diversa ed originale. Nella prospettiva speroniana il contrasto dialettico è una componente importante del dialogo, ma egli la declina in direzione dell'intrattenimento del fruitore dell'opera; dal momento che la diatriba si dipana tra parlanti incolti, in quanto estranei agli assiomi delle scienze, essa verrà amplificata, nel suo aspetto dilettevole, dall'incontro-scontro tra personaggi differenti che tentano con artifici retorici e stravaganti concettismi di sopperire alle proprie lacune culturali. Si tratta dunque di una diatriba messa in scena per la sua spettacolarità, a beneficio del godimento del lettore, il quale può apprezzare la brillante arguzia impiegata dai conversatori nel vano tentativo di sbrogliare la matassa della questione. Al contrario per Sigonio e Tasso il momento della disputa dialettica è il centro propulsore del dialogo, dal quale emergerà la chiave argomentativa vincente per dipanare il ragionamento. Lo Speroni ritiene che lo scambio interlocutorio tra i personaggi dei suoi dialoghi sia non solo occasione di sollazzo per il lettore, ma gli possa apportare un certo giovamento:

«[...] Nel qual caso cotai persone introdotte non son diverse al fucile⁴⁸, conciosia cosa che nel contrasto che elle hanno insieme intorno a qualche materia l'una batta con sue ragioni la opinione dell'altra, non altrimenti in un certo modo che faccia il ferro la pietra o la pietra il ferro. Il che facendosi disputando,

⁴⁶ Cfr. C. SIGONIO, *Del Dialogo ...*, cit., pp.179-185.

⁴⁷ Cfr. C. SIGONIO, *op. cit.*, p.165: «La contesa, come in Aristotele la favola per il poema, può essere da noi a ragione definita anima del dialogo»; cfr. T. TASSO, *Dell'arte del Dialogo ...*, cit., p.45: «[...] quale è la favola nel poema, tale è nel dialogo la questione; e dico la sua forma e quasi l'anima».

⁴⁸ Con il termine "fucile" si intende lo strumento d'acciaio con il quale si percuoteva la pietra focaia per trarne scintille e accendere l'esca.

quantunque intiera e aperta non salti fuori la verità ricercata, nondimeno scintillando per sua natura la verità, siccome fa sempremai, forza è talora che se ne vedano le faville: queste, in principio piccole e poche, se buona è l'esca che le riceve e son nutrite a buon cibo, non molto dopo chiara e gran fiamma suol secondar»⁴⁹.

Come abbiamo avuto modo di constatare nel secondo capitolo di questo elaborato, la prassi dialogica speroniana prevede che alla conclusione di ciascuna opera non venga enucleata una prospettiva ideologica vincente, ma venga offerta al lettore una vivace e variegata panoramica di tutti i molteplici punti di vista inerenti una medesima tematica. Di conseguenza non emerge palesemente una linea di pensiero che si staglia al di sopra delle altre per essere la portatrice univoca della verità. Tale assunto viene rielaborato con un'accezione poetica dallo Speroni, nel brano succitato dell'*Apologia*; egli innesca il parallelismo tra l'esito del conflitto tra le opinioni degli interlocutori e quello della collisione tra il ferro e la pietra. In quest'ultimo, l'azione di urtare, in maniera reciproca, uno strumento sull'altro provoca la formazione di piccole faville, che se ben alimentate da una mano sapiente potranno originare una grande fiamma luminosa; allo stesso modo, nel dialogo, dalla collisione tra i disputanti scaturiscono dei minuscoli frammenti di verità, quasi particelle iridescenti che vengono disseminate in modo irregolare nei molteplici interventi. Dal momento che la verità non viene svelata nella sua interezza ma è parcellizzata in impercettibili sfumature che tratteggiano ogni differente prospettiva, spetta al lettore entrare attivamente nel "gioco" dialogico e "giocare" un importante ruolo. Egli dovrà fare appello al proprio ingegno e mettere insieme i tasselli intrisi di verità, assemblando una sorta di puzzle; egli, grazie all'intelletto, dovrà scorgere l'autentico significato che si cela dietro agli artifici retorici delle espressioni e al di là del riso suscitato dalla stravaganza degli assunti. Come le piccole faville hanno bisogno di un esperto fuochista che sappia alimentarne la pur flebile scintilla, così i bagliori di verità sparsi disordinatamente nel dialogo speroniano necessitano di una «buona esca»:

«[...] La buona esca sono i lettori di umano ingegno e non maligno intelletto, che in tal non entra la verità; il nutrimento è lo studio, che dal diletto della lettura, ciò è dal giuoco delle parole argutamente esplicate e bene ornate e distinte, volga la mente allo intendimento che sotto il riso è nascosto»⁵⁰.

⁴⁹ S. SPERONI, *Apologia dei dialogi* ..., cit., p.709.

⁵⁰ S. SPERONI, *op. cit.*, p.709.

Il dialogo si profila, ancora una volta, come una via alla conoscenza alternativa rispetto a quella austera e univoca della filosofia e della scienza in generale; il «gioco dialogico» è un approccio al sapere caratterizzato da maggiore flessibilità e connotato all'insegna dell'alterità, rispetto al monologico percorso speculativo. La scrittura dialogica speroniana non intende sottovalutare la sostanza argomentativa per volgersi esclusivamente al perseguimento del diletto ad ogni costo; non si tratta di un atteggiamento autoriale incline alla superficialità, ma orientato a dipanare la questione con obiettivi e modalità eterodosse. Il Padovano ritiene che il cammino verso la verità non sia lineare, monolitico ma estremamente faticoso per l'uomo, il quale difficilmente può arrivare a sfiorare la sua contemplazione. Ciò è il fine precipuo dei filosofi che, come abbiamo visto nel *Dialogo della Retorica*, sono tacciati di improduttività dallo Speroni; infatti, essi vivono isolati, in una sorta di sterile ascetismo, senza nessuno scambio concreto con la comunità degli uomini. Ecco che la loro pura e perfetta sapienza si rivela assolutamente infruttuosa poiché non viene messa al servizio della società, nella quale risulterebbe comunque inservibile⁵¹. Il filosofo persegue alacramente un tipo di sapere che è ben al di là della possibilità di essere inteso dall'uomo, in quanto è una verità che è propria di Dio, perciò questo non è spendibile all'interno del consorzio civile, in quanto non incontra e non comprende le esigenze imminenti e pragmatiche inerenti la società. Nel *Dialogo* si esalta, invece, la figura dell'oratore, il quale non aspira a rivelare delle verità assolute ma circoscrive il proprio ambito all'opinione e alla persuasione, conoscenze imperfette ma prettamente umane.

Il dialogo speroniano, dunque, si propone come un terreno da cui si possono inferire solamente delle ombre fulminee e dinamiche della realtà, che sono intraviste dal lettore mediante il filtraggio dell'artificio artistico. Proprio perché la scienza con i suoi peculiari procedimenti logici da cui si origina non ha diritto di cittadinanza nel contesto dialogico, esso non può avere un andamento ordinato e monolitico, ma ammette la presenza di ostacoli e di errori:

«[...] Or se io son terra come gli altri uomini, chi è che contra sì gran sentenza abbia ardimento a desiderar che senza spine siano le rose de' miei dialogi e delli altrui? [...] Troppo beata non dirò rozza, sarebbe in terra la umanità, se altro non fosse la nostra vita che pura pace e quiete. [...] Le fatiche dello 'mparare sono le spine che vanno inanzi al sapere, e i pericoli triboli e spine della vertù. [...] Anzi vaglia a provare che delle spine, non che de' fiori, de' miei dialogi si possa trar molto pro»⁵².

⁵¹ Cfr. M. POZZI, *Sperone Speroni e il genere epidittico ...*, cit., pp.55-88.

⁵² S. SPERONI, *Apologia dei dialogi ...*, cit., pp.717-718.

Lo Speroni, come autore di dialoghi, si allinea alla natura degli uomini, ovvero quella di possedere una componente intrisa di terrestrità, la quale è il ricettacolo di tutti i vizi e dei limiti propri della condizione umana. Per questo il Padovano non avrebbe potuto stilare un'opera perfetta, estranea a qualunque vizio compositivo, ma le "spine" dei dialoghi speroniani devono essere interpretate come un'opportunità di arricchimento conoscitivo, alla stregua delle "rose". Snyder ha affermato che «l'errore è una condizione operativa»⁵³ delle opere dell'Infiammato, in quanto è il viatico corroborante del movimento errabondo alla ricerca della verità. All'interno dello statuto dialogico, gli interlocutori hanno la libertà e il diritto di perorare una tesi palesemente falsa oppure di patrocinare ciò che è biasimevole; questo è permesso dal fatto che tutto si svolge in un contesto affrancato dall'assoggettamento alle leggi del vero e del reale, ma in cui agisce la facoltà inventiva propria dell'arte retorica. Essa catalizza la presenza dell'ambiguità e dell'errore, che, concordemente con quanto asserito da Snyder, «non deve essere preso alla lettera come quello che veramente vuol dire il dialogista, ma è un punto di passaggio provvisorio del discorso verso un altro significato ancora nascosto al di là della prossima domanda e della prossima risposta»⁵⁴.

La tipologia di dialogo che lo Speroni confeziona è differente rispetto al modello platonico, poiché egli declina il concetto di dialettica in modo meno rigido rispetto alla tradizione classica. Nei dialoghi del filosofo greco, i personaggi transitano progressivamente da uno stato di ignoranza ad uno di conoscenza, smantellando l'abito del dubbio, il quale viene inquadrato solamente come una condizione intermedia tra i due poli. Nel dialogo speroniano gli interlocutori non sono oggetto di un avanzamento del livello di sapere, ma sono continuamente assistiti dal dubbio, che è il veicolo e lo sprone dei loro ragionamenti. Essi possono aspirare di giungere all'acquisizione di una opinione probabile, ma nulla di più; nella maggior parte dei casi, al termine di un acceso e fruttuoso dibattito, essi conservano il proprio credo, il quale può declinarsi secondo diversi livelli di falsità, ma ciò non inficia assolutamente l'efficacia del concertato dialogico. Non è necessario che i dialoganti riescano a convenire su un assunto risolutivo della disputa, ma essi possono rimanere ancorati ai propri orizzonti ideologici. Infatti, il dialogo speroniano è frutto del connubio tra dialettica e retorica; la prima intesa come «a rational structure, more or less involved in dialogue between persons, made up of probabilities only, so that it never arrives at full certainty, but argues from probable premises to probable conclusions»⁵⁵ ovvero una pratica volta ad evidenziare l'altercare dinamico degli

⁵³ Cfr. J. R. SNYDER, *La maschera dialogica ...*, cit., p.124.

⁵⁴ J. R. SNYDER, *op. cit.*, p.124.

⁵⁵ W. ONG, *Ramus, Method, and the Decay of Dialogue. From the Art of Discourse to the Art of Reason*, Harvard UP, Cambridge, Mass. 1983 [1958], p.61 e p.176. Cfr. J. R. SNYDER, *op. cit.*, p.122.

interlocutori, la seconda che tende a catalizzare l'attenzione del lettore sulla *performance* oratoria di ciascun personaggio.

L'ultima originale immagine poetica con cui il Padovano dipinge il dialogo in questa prima sezione dell'*Apologia dei Dialogi* è la seguente:

«[...] Son dunque specchi d'innamorati li miei dialogi [...]».⁵⁶

Il Padovano afferma che nel periodo dell'insegnamento universitario, come docente di filosofia, aveva l'abitudine di osservare attentamente i comportamenti amorosi dei giovani alunni per trarne del materiale utile per la composizione, durante i momenti di ozio, dei primi *Dialogi* dalla tematica erotica. Nel dialogo speroniano ciò che è oggetto di imitazione non è però la condotta degli amanti, ma i loro discorsi amorosi, dove alberga la contraddizione, la menzogna e l'esagerazione. La conversazione amorosa è intrisa dell'effetto destabilizzante della passione impetuosa che devia il ragionamento dai binari rettilinei della verità e offre agli amanti una percezione falsata della realtà. Di conseguenza, anche da questo punto di vista, la concezione dialogica del Padovano si profila come un discorso dell'errore e dell'erranza; il contesto interlocutorio erotico è particolarmente incline all'ambiguità, all'incoerenza e al controsenso perché è trascinato alla deriva dal potere inebriante del desiderio. Possiamo estendere queste caratteristiche a tutto il *corpus* dialogico dello Speroni, concludendo che ogni dialogo è un ritratto della discussione erotica tra innamorati, che coinvolge in un percorso dilettevole ed errabondo sia l'autore, sia gli stessi interlocutori e anche il lettore, il quale piacevolmente può perdersi nelle sinuosità di tale labirinto dell'eros⁵⁷. Ecco come l'Infiammato ratifica quanto detto sin qui:

«[...] Or tai parole, se scritte sono ne' miei dialogi, non ragionevoli per ver dire ma iperboliche estremamente e convenevoli a innamorato, non solamente non fanno empio il dialogo ma intiero il fanno e perfetto»⁵⁸.

⁵⁶ S. SPERONI, *Apologia dei Dialogi* ..., cit., p.715.

⁵⁷ J. R. SNYDER, *La maschera dialogica* ..., cit., p.123-127.

⁵⁸ S. SPERONI, *Apologia dei Dialogi* ..., cit., p.715.

L'irrazionalità e l'illogica esagerazione che connotano il colloquio amoroso diventano la cifra stilistica del dialogo speroniano, il quale è il terreno ideale per tessere un artificioso gioco linguistico e retorico che sublima attraverso le potenzialità mimetiche dell'arte l'imperfezione insita nell'essere umano.

Il Padovano soffermandosi sulla disamina della figura del dialogista, enuclea una visione del tutto inusitata rispetto alle dissertazioni teoriche viste nel primo capitolo di questo elaborato:

«[...] che se poema è il dialogo e è poeta il dialogista, e se sa poco il poeta, quantunque paia di saper molto imitando, *sequentemente si può concludere che poco sapia chi si dà a scriver dialogi.* [...] Io, se di quello che ci si tratta avesse avuto certa scienza, non ne faceva dialogi ma arei scritta ogni cosa alla maniera aristotelica. Dunque per vero tale scrissi quale sapeva; e fu modestia per avventura, *scrivendo a giuoco*, scriver in guisa li miei concetti *che si accorgesse il lettore che io in tal caso non sapiente o maestro ma disputante più tosto o condiscipulo seco insieme volessi essere riputato*»⁵⁹.

Il brano succitato non è da intendersi come una linea di difesa intrapresa dall'autore per emendare i propri scritti; si tratta di una riflessione perfettamente coerente con il quadro teorico e pratico sin qui delineato. Il dialogista non è un filosofo, dunque non indossa il perfetto abito conoscitivo di quest'ultimo e non condivide con lui la contemplazione di verità assolute e arduamente raggiungibili. Chi compone dialoghi è innanzitutto un poeta, identità artistica che per lo Speroni sussume anche quella di retore, come emerge dal *Dialogo della Retorica*; dunque, in quanto tale, egli usufruisce non della logica dei rigidi sillogismi dimostrativi, ma dell'espedito imitativo, mediante il quale dà libero sfoggio al proprio estro creativo. Inoltre, il dialogista non è un insigne erudito, edotto in tutti i campi del sapere ma, in virtù delle sue lacune conoscitive, può esplorare in maniera disinteressata tutti i meandri dell'invenzione artistica. Infatti, lo Speroni afferma che se fosse stato un filosofo o uno scienziato non avrebbe optato per la scrittura dialogica ma avrebbe stilato un'opera «alla maniera aristotelica». Tale prospettiva entra in collisione con il concetto di *princeps sermonis* prescritto da Sigonio nel *De dialogo liber*; il modenese stabilisce che l'interlocutore più sapiente, cui spetta il ruolo di impartire degli insegnamenti nella conversazione, debba essere il riflesso della visione e del nobile bagaglio culturale dell'autore⁶⁰. Il Padovano si allinea alla posizione del lettore; entrambi sono avulsi

⁵⁹ S. SPERONI, *op. cit.*, p.710. Il corsivo è mio.

⁶⁰ Cfr. C. SIGONIO, *Del Dialogo ...*, cit., p.181: «[...] E poiché coloro ai quali affidiamo il ruolo di insegnare vogliamo che detengano la preminenza nel dialogo, è necessario scegliere con grande attenzione chi chiamiamo specificamente all'onore di un tale incarico. Infatti il lettore è portato a pensare che in un dialogo di questo tipo l'interlocutore più autorevole esponga il nostro pensiero sull'argomento [...]».

dal possesso di una sterminata scienza, ma possono fare leva sulle proprie potenzialità umane, ovvero il ricorso all'intelletto e all'ingegno per sopperire ai propri limiti e cambiarli di segno, facendone delle fruttuose opportunità.

Abbiamo dimostrato come il testo dell'*Apologia* travalichi ampiamente gli asfittici confini dell'opera apologetica, presentandosi come uno scritto dalle affascinanti sfumature metaletterarie e dagli arditi accostamenti della forma dialogo con suggestive immagini mutuata dalla poesia. Concludiamo questo paragrafo con un'interessante riflessione esplicitata da Snyder: «Se il dialogo socratico appartiene alla preistoria del romanzo, la teoria del dialogo di Speroni appartiene alla preistoria della teoria del romanzo. L'aforisma di F. W. Schlegel, secondo cui i romanzi sono "i dialoghi socratici della loro epoca", e il suo rovesciamento ironico da parte di Michail M. Bachtin, per cui "i dialoghi socratici erano i romanzi dell'antichità greca", verrebbero a confermare, ciascuno a suo modo, il legame tra il testo di Speroni e modalità più moderne di discorso teorico»⁶¹.

3.2 «A guisa di Aceste commetto i colpi alle nuvole»

Lo Speroni delinea un fondamentale ragionamento che risulta chiarificatore e rappresentativo della sua condotta dialogica nella lettera dedicatoria del *Dialogo della vita attiva e contemplativa* a Daniele Barbaro, l'editore della *princeps* aldina del 1542:

«[...] Certo al presente nel conoscer la verità simile sono all'innamorato; il quale non possendo in propria forma vedere la donna sua, del ritratto di lei gli occhi appaga come egli può. Perciocchè avendo io smarrita la strada delle ragioni dimostrative, le quali dirittamente conducono all'albergo delle scienze, vago nondimeno di pervenire alla verità, la quale per natura e per antica consuetudine amo ed apprezzo sopra ogni cosa; per lo sentiero de' probabili e persuasivi discorrimenti mettendomi, 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, [...] a guisa di Aceste commetto i colpi alle nuvole*»⁶².

⁶¹ J. R. SNYDER, *La maschera dialogica ...*, cit., p.138.

⁶² S. SPERONI, *Dialogo della vita attiva e contemplativa*, in *Opere ...*, cit., Vol. II, pp.2-3.

Il *Dialogo* viene composto dal Padovano successivamente all'abbandono della promettente carriera universitaria come stimato professore di filosofia, avvenuto nel 1528. Egli si allontana dalla «strada delle ragioni dimostrative» per addentrarsi nel «sentiero de' probabili e persuasivi discorrimenti» che lo conduce alla scrittura dialogica. Come abbiamo già avuto modo di sottolineare, non dobbiamo dare eccessiva fiducia al tono di rimpianto che emerge dalla succitata riflessione; lo Speroni pur avendo ricevuto, dopo il 1528, delle invitanti offerte in merito alla docenza universitaria, rifiuta puntualmente gli incarichi proposti.

La formazione culturale dello Speroni è debitrice di due illustri magisteri; il primo del filosofo Pietro Pomponazzi, verso il quale proverà imperitura stima e riconoscenza, e il secondo di Pietro Bembo, personalità di cui non condivide appieno i principi cardine in campo letterario, ma che sarà sempre un punto fermo del proprio orizzonte intellettuale. L'allievo nutre, rispetto al maestro mantovano, delle velleità letterarie e vuole trovare il modo di costruire un solido appoggio teorico e pragmatico alla nuova incipiente letteratura volgare, che gli appare soffocata e imprigionata entro le maglie precettistiche del rigido bembismo, incapace di farla fruttificare. Abbiamo dimostrato come lo Speroni individui nella forma dialogica il terreno fertile per mettere in pratica il proprio progetto letterario; le prime opere dialogiche sono condotte secondo la modalità epidittica, tipica dell'orazione in pro e in contro, in quanto essa è vista come la migliore nel facilitare lo sprigionamento dell'estro artistico dello scrittore. Infatti, come emerge dal *Dialogo della Retorica*, il procedimento epidittico non è volto al conseguimento di un obiettivo specifico e non è necessario ad un fine pratico, dunque in esso ha assoluto diritto di cittadinanza il *surplus* retorico, l'abbellimento stilistico dei concetti e l'ampollosità della scrittura. Lo Speroni interpreta l'epidittica come il vero e proprio banco di prova della virtù oratoria dell'autore, mediante la quale egli può sostenere le tesi più bizzarre e stravaganti, far apparire falso ciò che è vero e vero ciò che è falso; la validità del suo estro creativo sarà direttamente proporzionale all'efficacia con cui sarà in grado di perorare cause antitetice alla *communis opinio*. La dimensione del trattato scientifico, sebbene conduca all'acquisizione del sapere, non soddisfa le esigenze dell'Infiammato poiché essa esige una scrittura austeramente condotta, priva di preziosismi retorici. Infatti, per quanto concerne questo aspetto, lo Speroni è memore degli insegnamenti del Pomponazzi, il quale condanna il bello scrivere nel contesto speculativo, sostenendo la sostanziale equipollenza di tutte le lingue a perorare la causa filosofica. Il Padovano volge l'attenzione al dialogo platonico che non rinuncia ad espletare una funzione pedagogica rispetto al lettore, muovendosi nel campo del probabile e usufruendo ampiamente dell'espedito dialettico. Agli occhi dello Speroni, nell'opera platonica, la dialettica assoggetta la retorica, la quale non riesce a ritagliarsi uno spazio autonomo e affrancato dall'intersezione con altre discipline. Il dialogo "sofistico" è la forma letteraria più congeniale agli intenti autoriali speroniani: in esso l'invenzione

artistica può essere declinata nelle più eterodosse direzioni, senza nessuna preoccupazione speculativa. Nel *Dialogo della Retorica* e in altre opere successive, lo Speroni si impegna in una vera e propria difesa dell'arte sofistica, vista non come una disciplina dell'inganno e del capzioso ragionamento, ma come estremamente utile alle necessità della vita civile. La retorica sofistica a differenza della scienza non ha come fondamenti struttivi delle verità assolute, ma solamente il mondo probabilistico dell'opinione e della persuasione; contrariamente al filosofo, il quale vive in un improduttivo ascetismo contemplativo, inservibile ai fini pratici del consorzio civile, il sofista è il depositario di una conoscenza imperfetta e, proprio per questo, allineata con la condizione dell'essere umano, di cui comprende le più intime esigenze. Nella prospettiva speroniana il filosofo rintraccia un sapere che va al di là delle potenzialità cognitive umane e che è assimilabile unicamente mediante l'intelligenza divina, perciò l'uomo deve accettare i propri limiti conoscitivi e ingegnarsi per farne tesoro. L'espedito letterario con cui lo Speroni intende far fruttificare la circoscritta facoltà umana di pervenire al vero è il dialogo; in quanto dialogista, egli si rispecchia nel personaggio virgiliano di Aceste, raccontato da Virgilio nel quinto libro dell'Eneide⁶³. Aceste è chiamato a partecipare ad una gara con l'arco indetta da Enea in occasione del primo anniversario della morte del padre Anchise; quando arriva il turno dell'anziano arciere la colomba, posta come bersaglio, è già stata colpita. Egli scaglia comunque la sua freccia che nella sua traiettoria, compiuta in volo nel cielo, si accende e disegna un sentiero infuocato, suscitando lo stupore e la meraviglia degli astanti.

L'immagine ci è sembrata particolarmente piena di significato e coerente con la personalità letteraria speroniana che abbiamo voluto sin qui delineare. Aceste è limitato nella sua forza fisica e, nonostante sia consapevole di non riuscire a centrare l'obiettivo, compie ugualmente il proprio tentativo, che innesca dei risvolti inaspettati, offrendo un prodigioso spettacolo. Allo stesso modo, Speroni è conscio dei limiti della ragione umana, dell'imperfezione che la contraddistingue e che le rende inaccessibile la contemplazione del vero; ma non rinuncia a far ricorso al proprio estro artistico, stilando i *Dialogi*, che pur non cogliendo l'essenza della realtà, sono occasione di diletto per il lettore grazie agli inusitati espedienti "meravigliosi" di cui sono pregni. Il dialogo speroniano è il terreno della frammentazione della verità e dell'imperituro tentativo di vanificare qualsiasi pretesa di accedere alla conoscenza della realtà nella sua interezza.

Il riflesso innovativo dell'orizzonte ideologico del Padovano è ben presente sia nella prassi dei *Dialogi*, la cui analisi è stata affrontata nel secondo capitolo; sia nella teoria, nei passi che abbiamo

⁶³ VIRGILIO, *Aen.*, V, vv. 36 ss.; 519-528; 711 ss. Cfr. M. POZZI, *Sperone Speroni e il genere epidittico*, in "Filologia veneta. Lingua letteratura e tradizione", Padova, Editoriale Programma, 1989, f. 2, pp.55-88; M. R. DAVI, *Filosofia e retorica nell'opera di Sperone Speroni*, in "Filologia veneta. Lingua letteratura e tradizione" ..., pp.89-112.

isolato dalla prima sezione dell'opera. La sua concezione della forma dialogo si distanzia notevolmente da quella degli altri teorici cinquecenteschi, in quanto è estranea ad eccessive preoccupazioni tassonomiche e non concede ampio spazio a precettismi tecnicistici; al contrario, il retore adopera una serie di immagini evocative e poetiche per delineare in modo originale questo genere così peculiare. Lo Speroni paragona il dialogo ad un «giardin dilettevole», al «giuoco», ad una «dipintura parlante», ad un «piacevole labirinto», innescando molteplici collegamenti con la commedia e con la danza. Il dialogo è un percorso tortuoso che conduce il lettore al raggiungimento di una sfuggente ombra di verità, contrariamente alla via rettilinea e monolitica della scienza, la quale a fatica e, come abbiamo visto, inutilmente è seguita dal filosofo contemplativo. Dunque la dimensione dialogica è quella che si attaglia perfettamente all'imperfezione umana; nonostante da essa non si possa inferire nessuna certezza, il lettore vi può scorgere dei bagliori di verità, dei minuscoli frammenti lucenti che vengono sprigionati dall'incontro dialettico tra gli interlocutori del dialogo. Il lettore, dunque, è chiamato a partecipare fattivamente, insieme all'autore e ai personaggi, all'imperitura ricerca comune di queste veridiche faville che sono disseminate nei meandri dell'opera.

Il dialogo labirintico speroniano è un territorio profondamente umano, è il bacino collettore di dubbi, ambiguità ed errori che sono peculiari dell'individuo; ma è allo stesso tempo un mondo estremamente metamorfico che mediante gli incantesimi dell'arte retorica e, in generale della letteratura, trae linfa vitale dalla fragilità e instabilità della condizione umana.

Il dialogo, così concepito, è il riverbero dell'agilità intellettuale di Sperone Speroni; egli ha riconosciuto, in questo genere "di frontiera"⁶⁴, l'orizzonte congeniale in cui dipingere al meglio la complessità e il dinamico polimorfismo di ogni aspetto della dimensione civile.

Concludiamo questo elaborato con una frase del più grande studioso della figura letteraria speroniana, Mario Pozzi, il quale, riflettendo sulla lezione che il lettore può dedurre dagli scritti del Padovano, afferma:

«È la lezione di chi, rifiutando la comoda ma improduttiva via aristotelica, per tutta la vita si è compiaciuto di osservare le scintille di verità che sgorgano dal contrasto delle opinioni»⁶⁵.

⁶⁴ S. PRANDI, *Scritture al crocevia* ..., cit., p.281.

⁶⁵ Cfr. M. POZZI, *Sperone Speroni e il genere epidittico* ..., cit., p.87.

BIBLIOGRAFIA

Opere di Sperone Speroni

SPERONI, S.

- 1912, *Dialogo delle lingue e Dialogo della Rettorica*, Introduzione di DE ROBERTIS G., Lanciano, R. Carabba.
- 1975, *Dialogo delle Lingue*, HARTH H. (a cura di), München, Wilhelm Fink Verlag.
- 1977, *Discorso in lode della pittura*, in *Scritti d'arte del Cinquecento*, P. BAROCCHI (a cura di), Torino, Einaudi, 1977-1979, Tomo I, pp. 997-1004 [Ripr. parz. dell'ed. Milano-Napoli, Ricciardi, 1971].
- 1982, *Canace e Scritti in sua difesa*; GIRALDI CINZIO G., *Scritti contro la Canace, Giudizio ed Epistola latina*, C. ROAF (a cura di), Bologna, Commissione per i testi di lingua.
- 1989, *Opere*, Introduzione di POZZI M., Roma, Vecchiarelli Editore [rist. anast. Venezia, D. Occhi, 1740].
- 1993, *Lettere familiari*, LOI M.R. e POZZI M. (a cura di), Alessandria, Edizioni Dell'Orso, Vol. I.

Studi critici su Sperone Speroni

AA. VV.,

- 1989, *Sperone Speroni*, in "Filologia Veneta", n.2, Editoriale Programma.

BONORA, E.

- 1970, *Dallo Speroni al Gelli*, in *Retorica e invenzione*, Milano, Rizzoli, pp. 35-43.

BRUNI, F.

- 1967, *Sperone Speroni e l'Accademia degli Infiammati*, in "Filologia e Letteratura", a.XIII, n.49, Vol. I, pp. 24-71.

CAMMAROSANO, F.

- 1920, *La vita e le opere di Sperone Speroni*, Empoli, Tipografia R. Nocchioli.

CESSI, R.

- 1915, *Per la biografia di Sperone Speroni*, in "Athenaeum", Vol. I, a. III, gennaio, pp. 1-11.

DANIELE, A.

- 1990, *Sperone Speroni a quattrocento anni dalla morte*, in “Padova e il suo territorio”, a. V, n. 23, febbraio, pp.25-27.
- 1995, *Torquato Tasso e Sperone Speroni*, in “Padova e il suo territorio”, a. VIII, n.57, ottobre, pp.24-29.

DE CAPITANI, P.

- 2004, *De l'art de persuader à l'art de bien juger et bien dire. La rhétorique chez Sperone Speroni*, in “Cahiers d'études italiennes”, n.2, pp.131-159.

FANO, A.

- 1909, *Sperone Speroni (1500-1588): saggio sulla vita e sulle opere*, Padova, Fratelli Drucker, Vol. I.

FOURNEL, J.L.

- 2014, *Les dialogues de Sperone Speroni: libertés de la parole et réglés de l'écriture*, premessa di POZZI M., Milano, Ledizioni [rist. anast. BORSA P. (a cura di) Marburg, Hitzeroth,1990].

GIRARDI, R.

- 1990, Id., *Ercole e il granchio: figure della 'sostistica' speroniana*, in “Giornale Storico della Letteratura Italiana, Vol. CLXVII, pp.396-411.

HIMMEL, E.

- 1987, *Sulla prosa dello Speroni*, in “Lingua e Stile”, n.2, Vol.XXII, giugno, pp.221-245.
- 1990, *Speroni e Tasso: sui Discorsi e i Dialoghi sopra Virgilio dello Speroni*, in “Atti e Memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere e Arti”, Vol. CI, 1988-1989, Padova, Società Cooperativa Tipografica, pp. 59-71.

KATINIS, T.

- 2018, *Sperone Speroni and the debate over sophistry in the Italian Renaissance*, Leiden-Boston, Brill.

LOI, M.R. POZZI, M.

- 1986, *Le lettere familiari di Sperone Speroni*, in “Giornale Storico della Letteratura Italiana”, Vol. CLXIII, pp. 383-413.

LOOS, R.

- 1963, *S. Speroni und die «questione della lingua»*, in *Wort und Text. Festschrift für F. Schalk*, Frankfurt am Main, pp. 222-233.

MARTI, M.

- 1962, *Sperone Speroni retore e prosatore*, in *Dal certo al vero*, Roma, Edizioni dell’Ateneo, pp.251-272.

MAZZACURATI, G.

- 1977, *Sperone Speroni: dialogo delle lingue*, in *Conflitti di culture nel Cinquecento*, Napoli, Liguori, pp.141-182.

MILANI, M.

- 1989, *L’ultimo testamento di Sperone Speroni*, in “Filologia veneta”, n.2, Editoriale Programma.

POZZI, M.

- 1975, *Trattati d’amore del Cinquecento*, Roma-Bari, Laterza, [Reprint a cura di Mario Pozzi dell’edizione Zonta, Bari, Laterza, 1912].

RUSSELL, R.

- 2002, “Opinione” e “giuoco” nel «Dialogo d’Amore» di Sperone Speroni, in “La parola del testo: semestrale di Filologia e Letteratura italiana e comparata dal Medioevo al Rinascimento”, a.VI, Vol.I, pp.133-146.

SAVARESE, N.

- 1976, *In morte di Angelo Beolco detto Ruzante. La Canace dello Speroni*, in “Biblioteca teatrale”, 15/16, pp. 170-190.

SCRIVANO, R.

- 1959, *Cultura e letteratura in Sperone Speroni*, in “La Rassegna della Letteratura italiana”, LXIII, pp.38-51.
- 1966, *Sperone Speroni*, in *Cultura e letteratura nel Cinquecento*, Roma, Edizioni dell’Ateneo, pp.119-141.

SMARR, J.L.

- 1998, *A dialogue of dialogues: Tullia D’Aragona and Sperone Speroni*, in “Modern Language Notes”, Vol.CXIII, pp.204-212.

TOFFANIN, G.

- 1920, *Padova, Sperone Speroni e la “peripezia”*, in *La fine dell’Umanesimo*, Torino, Ed. F.lli Bocca, pp. 65-81.

TRANI, F.

- 1994, *La teoria del dialogo di Sperone Speroni all’interno dei dialoghi dell’autore sulle donne*, Diss. Università degli Studi di Roma La Sapienza, a.a 1994.

VASOLI, C.

- 1986, *Sperone Speroni e la nascita della coscienza nazionale come coscienza linguistica*, in BRANCA V., GRACIOTTI S. (a cura di), *Cultura e nazione in Italia e Polonia dal Rinascimento all’Illuminismo*, Firenze, L.S. Olschki Editore, pp.161-180.
- 1996, *Sperone Speroni: la «lingua» come «natura» e «convenzione»*, in *Civitas mundi: studi sulla cultura del Cinquecento*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, pp.261-278.
- 1996, *Sperone Speroni: la retorica e le «Repubbliche cittadinesche»*, in *Civitas mundi: studi sulla cultura del Cinquecento*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, pp.279-295.
- 2003, *Sperone Speroni: la filosofia e la lingua. L’“ombra” del Pomponazzi e un programma di “volgarizzamento” del sapere*, in CALZONA A. et al. (a cura di), *Il volgare come lingua di cultura dal Trecento al Cinquecento. Atti del Convegno internazionale (Mantova, 18-20 ottobre 2001)*, Firenze, Olschki, pp.339-360.

VIANELLO, V.

- 1980, *Res e verba nel «Dialogo della Retorica» di Sperone Speroni*, in “Atti dell’Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti”, Vol.CXXXVIII, 1979/1980, pp.231-253.
- 1988, *Il letterato, l’Accademia, il libro. Contributi sulla cultura veneta del Cinquecento*, Padova, Editrice Antenore.
- 1989, *Sperone Speroni: opere, stile e tradizione. Un ventennio di studi (1968-1988)*, in “Quaderni Veneti”, n.9, pp.203-222.
- 1993, *Il «giardino» delle parole: itinerari di scrittura e modelli letterari nel dialogo cinquecentesco*, Roma, Jouvence.
- 2011, *Sperone Speroni. «Dialoghi»*, in GUARAGNELLA P. e DE TOMA S. (a cura di), *L’incipit e la tradizione letteraria italiana. Dal Trecento al Cinquecento*, Lecce, Pensa Multimedia, pp.285-290.

ZAMBETTI, A.

- 1920, *Della vita e delle opere di Sperone Speroni*, Lecco, Arti Grafiche Lecchesi.

ZORZI-PUGLIESE, O.

- 1995, *Il discorso labirintico del dialogo rinascimentale*, Roma, Bulzoni.
- 1996, *Il concetto ludico di dialogo: problema testuale nell’«Apologia dei Dialoghi» di Sperone Speroni*, in “Il Veltro: Rassegna di vita italiana”, n.40, pp.340-344.

Altre opere

ARETINO, P.

- 1960, *Lettere. Il primo e il secondo libro*, a cura di F. Flora, con note storiche di A. Del Vita, Milano, Mondadori.
- 1976, *Scritti scelti*, FERRERO G.G. (a cura di), Torino, UTET.
- 1984, *Ragionamento. Dialogo, Introduzione* di BORSELLINO N., *Guida bibliografica, note, indice dei nomi e delle voci annotate* di PROCACCIOLI P., Milano, Garzanti Editore.
- 1991, *Lettere, Introduzione, scelta e commento* di PROCACCIOLI P., Milano, BUR, Voll. I-II.

- 1998, *Dialoghi. Dialogo di messer Pietro Aretino*, DAVICO-BONINO G. (a cura di), Milano, ES, Vol. II.

ARISTOTELE

- 1987, *Poetica*, LANZA D. (a cura di), Milano, BUR.

BEMBO, P.

- 1989, *Prose della volgar lingua, Asolani, Rime*, DIONISOTTI C. (a cura di), Milano, Tea.

CASTIGLIONE, B.

- 1981, *Il libro del Cortegiano, Introduzione* di QUONDAM A., *Note* di LONGO N., Milano, Garzanti.

Studi critici sul dialogo

AA., VV.

- 1990, *Il Dialogo filosofico nel '500 europeo*, BIGALLI D., CANZIANI G. (a cura di), *Atti del Convegno internazionale di studi Milano, 28-30 maggio 1987*, Milano, Franco Angeli.

COTTINO-JONES, M.

- 1993, *Introduzione a Pietro Aretino*, Bari, Editori Laterza.

COX, V.

- 1992, *The Renaissance dialogue: literary dialogue in its social and political context. Castiglione to Galileo*, Cambridge, Cambridge University Press.

DE BELLIS, C.

- 1988, *Il giardino dei ragionamenti. Note sugli «Asolani» di Bembo*, in FRANCESCHETTI A. (a cura di), *Letteratura italiana e arti figurative*, Firenze, Olschki, Vol.II, pp.463-472.

FINOTTI, F.

- 2004, *Retorica della diffrazione. Bembo, Aretino, Giulio Romano e Tasso: letteratura e scena cortigiana*, Firenze, Leo S. Olschki Editore.

FLORIANI, P.

- 1980, *Il dialogo e la corte nel primo Cinquecento*, in OSSOLA C. (a cura di), *La corte e il "Cortegiano"*, Roma, Bulzoni editore, Vol.I, pp.83-96.
- 1981, *I gentiluomini letterati. Studi sul dibattito culturale nel primo Cinquecento*, Napoli, Liguori Editore.

FORNO, C.

- 1992, *Il "libro animato": teoria e scrittura del dialogo nel Cinquecento*, Torino, Editrice Tirrenia Stampatori.

FORTINI, L.

- 1984, *Itinerari di scrittura: Pietro Bembo e gli «Asolani»*, in "La Rassegna della Letteratura Italiana", n.88, pp.389-398.

GHINASSI, G.

- 1963, *L'ultimo revisore del "Cortegiano"*, in "Studi di filologia italiana", XXI, pp. 217-264.
- 1967, *Fasi dell'elaborazione del "Cortegiano"*, in "Studi di filologia italiana", XXV, pp. 156-196.

GIRARDI, R.

- 1989, *La società del dialogo. Retorica e ideologia nella letteratura conviviale del Cinquecento*, Bari, Adriatica Editrice.

LARIVAILLE, P.

- 1980, *Pietro Aretino fra Rinascimento e Manierismo*, trad. it. di DI MAIO M. (capp. VII-X) e RISPOLI M.L. (capp. I-VI), Roma, Bulzoni Editore.

MULAS, L.

- 1982, *La scrittura del dialogo*, in AA.VV., *Oralità e scrittura nel sistema letterario. Atti del Convegno Cagliari, 14-16 aprile 1980*, Roma, Bulzoni, pp.245-264.

ORDINE, N.

- 1988, *Il dialogo cinquecentesco italiano tra diegesi e mimesi*, in "Studi e problemi di critica testuale", Vol. XXXVII, pp.155-179.

POZZI, M.

- 1975, *Ancora sul «Discorso o Dialogo»*, in “Giornale Storico della Letteratura Italiana”, Vol. CLII, pp.481-516.

PRANDI, S.

- 1999, *Scritture al crocevia. Il dialogo letterario nei secc. XV e XVI*, Vercelli, Edizioni Mercurio.

PROCACCIOLI, P.

- 1987, *Per una lettura del «Ragionamento» e del «Dialogo» di Pietro Aretino*, in “La Rassegna della Letteratura Italiana”, a.XCI, pp.46-65.

RISSO, A.

- 1966, *I modi di amare Sophia: la paideia strutturale del dialogo platonico*, Scandicci, La Nuova Italia.

SNYDER, J.R.

- 1989, *Writing the Scene of Speaking. Theories of Dialogue in the Late Italian Renaissance*, Stanford, Stanford Univ. Press.

TATEO, F.

- 1967, *La tradizione classica e le forme del dialogo umanistico*, in *Tradizione e realtà nell'Umanesimo italiano*, Bari, Dedalo.

Opere di Carlo Sigonio

SIGONIO, C.

- 1737, *De Dialogo liber*, in *Opera omnia*, (a cura di) ARGELATI P., Milano, In aedibus Palatinis, Vol. VI, col. 429-488.
- 1993, *Del Dialogo*, PIGNATTI F. (a cura di), prefazione di PATRIZI G., Roma, Bulzoni.

Studi critici su Sigonio

GIRARDI, R.

- 1986, «*Elegans imitatio et erudita*»: *Sigonio e la teoria del dialogo*, in “Giornale Storico della Letteratura Italiana”, Vol. CLXIII, pp. 321-354.

Opere di Torquato Tasso

TASSO, T.

- 1959, *Prose*, MAZZALI E. (a cura di), Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, Vol. XXII, pp. XVII-XLVII, 3-346, 742, 771-775, 781-787, 809-810, 1143-1144.
- 1976, *Dialoghi*, MAZZALI E. (a cura di), Torino, Einaudi, [ripr. parziale Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1959, Vol. XXII della collana «La letteratura italiana. Storia e testi», pp. XVII-XLVII, 3-346 e 1143-1144].
- 1978, *Lettere*, MAZZALI E. (a cura di), Torino, Einaudi, Voll. I-II [ripr. parziale Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1959, Vol. XXII della collana «La letteratura italiana. Storia e testi», pp. 733-1142, 1149-1152 e 1554-1563].
- 1991, *Dialoghi*, BASILE B. (a cura di), Milano, Mursia.
- 1998, *Dell'arte del Dialogo*, Introduzione di ORDINE N., testo critico e note di BALDASSARRI G., Napoli, Liguori.

Studi critici su Tasso

BALDASSARRI, G.

- 1970, *L'arte del dialogo in Torquato Tasso*, in “Studi Tassiani”, Vol. CLXIII, pp. 5-46.
- 1971, *Il discorso tassiano «Dell'arte del dialogo»*, in “La Rassegna della Letteratura Italiana”, a. LXXV, pp. 93-134.

CROCE, B.

- 1958, *La teoria del dialogo secondo il Tasso*, in *Poeti e scrittori del pieno e del tardo Rinascimento*, Bari, Laterza, Vol. II, pp.118-124.

PIGNATTI, F.

- 1988, *I «Dialoghi» di Torquato Tasso e la morfologia del dialogo cortigiano rinascimentale*, in "Studi Tassiani", n.36, pp.7-43.

RAIMONDI, E.

- 1994, *Il problema filologico e letterario dei «Dialoghi» di Torquato Tasso*, in *Rinascimento inquieto*, Torino, Einaudi, pp.189-217.

Studi critici sul Rinascimento

ASOR-ROSA, A.

- 2009, *Le origini e il Rinascimento*, in *Storia europea della letteratura italiana*, Torino, Giulio Einaudi editore, Vol. I.

BARATTO, M.

- 1964, *Tre studi sul teatro. Ruzante, Aretino, Goldoni*, Venezia, Neri Pozza editore, pp. 69-155.

BAROCCHI, P.

- 1971, *Scritti d'arte del Cinquecento*, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi editore.

BATKIN, L.M.

- 1990, *Gli umanisti italiani: stile di vita e di pensiero*, Roma-Bari, Laterza.

BOSCO, U.

- 1970, *Saggi sul Rinascimento italiano*, Firenze, Le Monnier.

BUCK, A.

- 1982, *Letteratura e società nel Rinascimento italiano*, in AA.VV., *Il Rinascimento: aspetti e problemi attuali. Atti del X Congresso dell'Associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana: Belgrado, 17-21 aprile 1979*, Firenze, Olschki, pp.113-133.

COLETTI, V.

- 1993, *Storia dell'italiano letterario. Dalle origini al Novecento*, Torino, Einaudi, pp. 123-181.

CREMANTE, R.

- 1988, *Il teatro del Cinquecento*, Ricciardi, Milano.

DIONISOTTI, C.

- 1967, *La letteratura italiana nell'età del Concilio di Trento*, in *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, pp.183-204.

ECO, U.

- 2013, *Il Cinquecento. L'età del Rinascimento*, Milano, EncycloMedia Publishers.

GARIN, E.

- 1960, *Medioevo e Rinascimento*, Bari, Editori Laterza, pp.133-140.

GRAYSON, C.

- 1982, *Le lingue del Rinascimento*, in AA.VV., *Il Rinascimento: aspetti e problemi attuali. Atti del X Congresso dell'Associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana: Belgrado, 17-21 aprile 1979*, Firenze, Olschki, pp.135-152.

JOSSA, S.

- 1996, *Rappresentazione e scrittura: la crisi delle forme poetiche rinascimentali (1540-1560)*, Napoli, Vivarium.

MARASCHIO, N.

- 1977, *Il parlato nella speculazione linguistica del Cinquecento*, in "Studi di Grammatica Italiana", Vol.VI, pp. 207-226.

MAZZACURATI, G.

- 1961, *La crisi della retorica umanistica nel Cinquecento (Antonio Riccobono)*, prefazione di TOFFANIN G., Napoli, Libreria Scientifica Editrice, pp. 23-81.
- 1965, *La questione della lingua dal Bembo all'Accademia fiorentina*, Napoli, Liguori, pp.39-108.

- 1967, *Misure del classicismo rinascimentale*, Napoli, Liguori.
- 1976, *Pietro Bembo: la grammatica del dominio*, in "Lavoro critico", nn.7-8, luglio-dicembre 1976, pp.195-235.
- 1985, *Il Rinascimento dei moderni. La crisi culturale del XVI secolo e la negazione delle origini*, Bologna, il Mulino, pp. 237-295.
- 1996, *Rinascimenti in transito*, Roma, Bulzoni Editore, pp.131-157, 189-204.

MORPURGO-TAGLIABUE, G.

- 1987, *Aristotelismo e Barocco*, in *Anatomia del Barocco*, Palermo, Aesthetica, pp. 9-89.

ONG, W.

- 1983, *Ramus, Method, and the Decay of Dialogue. From the Art of Discourse to the Art of Reason*, Harvard UP, Cambridge, Mass.

POZZI, M.

- 1975, *Lingua e cultura del Cinquecento: Dolce, Aretino, Machiavelli, Guicciardini, Sarpi, Borghini*, Padova, Liviana.
- 1988, *Discussioni linguistiche del Cinquecento*, Torino, UTET, pp. 9-29, 278-335.
- 1996, *Trattatisti del Cinquecento*, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, Vol.II, pp. 3-784, pp.1178-1193

ROCHON, A.

- 1982, *Letteratura e società nel Rinascimento italiano*, in AA.VV., *Il Rinascimento: aspetti e problemi attuali. Atti del X Congresso dell'Associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana: Belgrado, 17-21 aprile 1979*, Firenze, Olschki, pp.63-112.

SEGRE, C.

- 1963, *Edonismo linguistico nel Cinquecento*, in *Lingua, stile e società*, Milano, Feltrinelli, pp.367-393.

SOZZI, B.T.

- 1955, *Aspetti e momenti della questione linguistica*, Padova, Liviana, pp.17-95.

VASOLI, C.

- 1968, *La dialettica e la retorica dell'Umanesimo: invenzione e metodo nella cultura del XV e XVI secolo*, Milano, Feltrinelli, pp.9-27.
- 1968, *Studi sulla cultura del Rinascimento*, Manduria, Lacaita Editore, pp.257-344.
- 1982, *Il concetto di Rinascimento nel pensiero contemporaneo*, in AA.VV., *Il Rinascimento: aspetti e problemi attuali. Atti del X Congresso dell'Associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana: Belgrado, 17-21 aprile 1979*, Firenze, Olschki, pp. 19-44.

