

L'ARTE DEL DIALOGO, IL MESTIERE DELLA GUERRA

STUDI PER IL QUINTO CENTENARIO DELL'ARTE DELLA GUERRA
DI NICCOLÒ MACHIAVELLI

a cura di
Elena Bilancia e Andrea Salvo Rossi

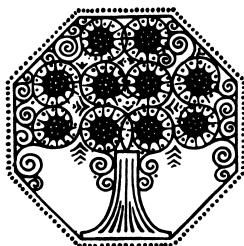


Critica letteraria e linguistica

FrancoAngeli

OPEN  ACCESS

Critica Letteraria e Linguistica



Comitato scientifico

Anna Baldini (Università per Stranieri di Siena), Stefano Ballerio (Università degli Studi di Milano), Jacob Blakesley (University of Leeds), Paolo Borsa (Université de Fribourg), Vincenzo Caputo (Università degli Studi di Napoli Federico II), Stefano Ercolino (Università Ca' Foscari Venezia), Irene Fantappiè (Freie Universität Berlin), Renata Gambino (Università degli Studi di Catania), Grazia Pulvirenti (Università degli Studi di Catania), Silvia Riva (Università degli Studi di Milano), Massimo Stella (Scuola Normale Superiore di Pisa).

Coordinamento editoriale

Stefano Ballerio, Paolo Borsa

I testi pubblicati nella collana sono sottoposti a un processo di *peer review* che ne attesta la validità scientifica.



Il presente volume è pubblicato in open access, ossia il file dell'intero lavoro è liberamente scaricabile dalla piattaforma **FrancoAngeli Open Access** (<http://bit.ly/francoangeli-oa>).

FrancoAngeli Open Access è la piattaforma per pubblicare articoli e monografie, rispettando gli standard etici e qualitativi e la messa a disposizione dei contenuti ad accesso aperto. Oltre a garantire il deposito nei maggiori archivi e repository internazionali OA, la sua integrazione con tutto il ricco catalogo di riviste e collane FrancoAngeli ne massimizza la visibilità e favorisce la facilità di ricerca per l'utente e la possibilità di impatto per l'autore.

Per saperne di più:

http://www.francoangeli.it/come_publicare/publicare_19.asp

I lettori che desiderano informarsi sui libri e le riviste da noi pubblicati possono consultare il nostro sito Internet: www.francoangeli.it e iscriversi nella home page al servizio "Informatemi" per ricevere via e-mail le segnalazioni delle novità.

L'ARTE DEL DIALOGO, IL MESTIERE DELLA GUERRA

STUDI PER IL QUINTO CENTENARIO DELL'ARTE DELLA GUERRA
DI NICCOLÒ MACHIAVELLI

a cura di
Elena Bilancia e Andrea Salvo Rossi

Critica letteraria e linguistica

FrancoAngeli

OPEN  ACCESS

Il volume è stato pubblicato con il contributo del Dipartimento di Studi umanistici dell'Università degli Studi di Napoli Federico II.

Isbn: 9788835142171

Copyright © 2022 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy.

Pubblicato con licenza *Creative Commons Attribuzione-Non Commerciale-Non opere derivate 4.0 Internazionale* (CC-BY-NC-ND 4.0)

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sul diritto d'autore. L'Utente nel momento in cui effettua il download dell'opera accetta tutte le condizioni della licenza d'uso dell'opera previste e comunicate sul sito

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.it>

Indice

Introduzione	pag.	7
Francesco Storti Macchine ideologiche e revisionismo di un ceto deprecabile. Machiavelli di fronte alle 'arti' della guerra (secoli XIV-XV)	»	17
Alessia Loiacono La legazione Albizzi-Soderini e l'ordinanza fiorentina	»	35
Giacomo Sanavia Il lessico politico-militare di Machiavelli e le traduzioni europee dell' <i>Arte della guerra</i>	»	47
Elena Bilancia «Acutamente detta» e «saviamente disputata»: tecnica dialogica e sapere militare nell' <i>Arte della guerra</i>	»	71
Andrea Salvo Rossi La nozione di <i>qualitas</i> in Machiavelli: arte della guerra, geografia della virtù	»	85
Vincenzo Caputo Dialogare e ascoltare: note sull' <i>Arte della guerra</i> di Machiavelli	»	103
Lorenzo Battistini Francesco Guicciardini e il teatro della Storia	»	119
Pietro Sebastianelli Arte della guerra e prudenza economica nel confronto tra Machiavelli e Botero	»	131

Giuseppe Andrea Liberti

In difesa del Segretario.

Algarotti lettore dell'*Arte della guerra*

pag. 149

Jean-Louis Fournel

Epilogo

» 163

Dialogare e ascoltare: *note sull'Arte della guerra di Machiavelli*

Vincenzo Caputo
Università degli Studi di Napoli Federico II

1. «Per quello che io ho veduto e letto»

Resterebbe sostanzialmente deluso il lettore che cercasse in queste pagine affondi sui contenuti specifici della trattazione del Segretario fiorentino relativa all'arte della guerra. Indugeremo – per dir così – sul piano della ‘forma’, provando a verificare modalità e finalità di scrittura del dialogo in relazione all’ipertrofica produzione cinquecentesca di tal genere. Partiremo, in tal senso, da una precisazione si spera non del tutto leziosa. In un’ipotetica mappatura inerente agli scritti dialogici del XVI secolo i sette libri dell’*Arte della guerra* occuperebbero senza dubbio un luogo e una posizione specifica. Accanto alle *Prose della volgar lingua* di Pietro Bembo e al *Cortegiano* di Baldassarre Castiglione, che furono pubblicati – è bene ribadirlo – dopo la stampa del dialogo machiavelliano, l’opera sull’arte della guerra si pone come modello di una determinata tipologia molto fortunata soprattutto nei decenni successivi. A voler forzare, il dialogo ci appare come esemplare di un preciso schema ragionativo proprio in virtù – sia consentita la formula – del suo ‘basso grado dialettico’. Ci troviamo di fronte a un’opera, in cui è fortemente marcata la funzione del personaggio Fabrizio Colonna, la cui voce ingombrante spiega, precisa, riflette in rapporto alle brevi domande degli interlocutori: queste domande sono spesso funzionali a consentire il lungo ragionamento del *princeps sermonis* ma anche ad avviare digressioni, approfondimenti e ricapitolazioni. In una topica scenografia amena («lodò Fabrizio il luogo come dilettevole»), dove domina il caldo, va in scena (l’anno d’ambientazione è la fine del 1516) una conversazione asimmetrica sul tema delle milizie antiche e moderne tra il protagonista e alcuni specifici interlocutori (Cosimo Rucellai, Zanobi Buondelmonti, Giovanni Battista Della Palla e Luigi Alamanni).¹

¹ Per una visione d’insieme sulle questioni legate all’opera rinviamo alla scheda di G. Masi, *Arte della guerra*, in *Enciclopedia machiavelliana*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2014, s.v. con i relativi riferimenti bibliografici.

Per ribadire quanto sostenuto, basterebbe tornare – se ce ne fosse ancora bisogno – alla dedica machiavelliana a Lorenzo Strozzi. Qui il dialogo si configura come una sorta di ‘risistemazione’ di quanto il suo autore ha imparato e compreso da esperienze e letture passate. Ci troviamo di fronte a una ‘meditazione’ su ciò che si è precedentemente ‘inteso’:

E giudicando io, *per quello che io ho veduto e letto*, ch’è non sia impossibile ridurre quella negli antichi modi e renderle qualche forma della passata virtù, deliberai, per non passare questi miei tempi oziosi senza operare alcuna cosa, di scrivere, a soddisfazione di quegli che delle antiche azioni sono amatori, della arte della guerra quello che io ne intenda (p. 29, nostro il corsivo).²

Echeggiano chiaramente le affermazioni della dedica del *Principe* a Lorenzo de’ Medici duca di Urbino, dove appunto l’opuscolo si configurava – sia consentita l’immagine – come una sorta di ‘condensato bignami’ della «lunga esperienza delle cose moderne» e della «continua lezione delle antiche». Con una ovvia conseguenza, però. In un’opera, costruita nella forma del dialogo e non in quella del trattato, tale affermazione determina *ab origine* una peculiare costruzione dei rapporti tra i personaggi e una loro altrettanto particolare funzione.³

2. «Volgerò il mio parlare a voi»: dialogare e ascoltare

È stata soprattutto Frédérique Verrier, in un saggio di una ventina di anni fa, a ribadire con forza che l’opera di Machiavelli non può essere considerata come «un monologo maldestramente travestito da dialogo». ⁴ La

² N. Machiavelli, *L’Arte della guerra*, in Idem, *L’Arte della guerra. Scritti politici minori*, a cura di J.-J. Marchand, D. Fachard, G. Masi, Roma, Salerno Editrice, 2001 (tutte le citazioni dal dialogo machiavelliano saranno tratte da questa edizione e indicate direttamente di seguito al rispettivo passo).

³ Ragiona sul grado di ‘dialogicità’ del *Principe* anche in relazione all’*Arte della guerra* P. Paolini, *Machiavelli di fronte a una scelta: scrivere in forma di trattato o di dialogo?*, in *Il sapere delle parole: studi sul dialogo latino e italiano del Rinascimento (Giornate di studio, Anversa 21-22 febbraio 1997)*, a cura di W. Geerts, A. Paternoster, F. Pignatti, Roma, Bulzoni, 2001, pp. 47-57. Sui differenti esiti del trattato, da un lato, e del dialogo, dall’altro, ha insistito G. Barberi Squarotti, *L’«Arte della guerra» o l’azione impossibile*, «Lettere italiane», XX, 1968, 3, pp. 281-306.

⁴ F. Verrier, *L’Arte della guerra, trattato militare dialogato del Machiavelli: un felice ibrido retorico*, «Lettere italiane», LI, 1999, 3, pp. 405-417: 405; e ancora oltre: «rimaneggiamenti, ricapitolazioni, digressioni, lungi da nuocere all’*Arte della guerra* sostituiscono all’ordinanza sistematica, prestabilita e didascalica di un sapere, tipica del trattato militare, un’esposizione resa più dinamica e inventiva dall’apparato dialogico» (ivi, p. 416). Si veda

scelta dialogica porta con sé una serie di conseguenze che non possono essere considerate irrilevanti. Non si vuole qui ad esempio negare il marcato protagonismo del personaggio Fabrizio Colonna, la cui voce prolissa finisce per coincidere con quella dell'autore Niccolò Machiavelli. Si vuole solo ribadire che tale protagonismo non esclude rapporti eterogenei tra gli interlocutori soprattutto in virtù del fatto che essi – come si dichiara esplicitamente – hanno «vari ingegni» e «vari appetiti».⁵

Nei primi due libri Machiavelli costruisce uno schema che vede il Colonna indossare i panni di un 'docente' e Cosimo Rucellai quelli di un 'discente' che però – a voler essere pignoli – non fa delle armi il proprio mestiere e che quindi non è chiamato in un tempo altro a mettere in pratica gli ammonimenti del suo interlocutore. Il primo può, ad esempio, decidere la strutturazione del proprio discorso («io voglio cominciare a trattare questa materia da principio, acciò meglio s'intenda [...]», p. 54), ma questa strutturazione diviene necessaria in seguito alle curiosità di chi gli parla; il secondo è costretto più volte a scusarsi per aver con i propri quesiti interrotto talvolta il ragionamento di Fabrizio («[...] che voi non pigliate fastidio se qualche volta, con qualche domanda importuna, vi interrompereno», p. 40), o per averlo costretto a prendere una strada ragionativa diversa rispetto a quella da lui immaginata (si veda, in via del tutto esemplificativa, la chiusura del libro I), ma tali scuse consentono di virare su argomenti considerati collaterali rispetto a quello predefinito.⁶ Si arriva addirittura a casi di incomprensione, dovuti alla perizia estrema del Colonna nelle questioni militari. Si annida nel dialogo anche l'esigenza, che è frutto del 'non intendersi', di dover passare dal piano teorico a quello esemplificativo. Quando il linguaggio si fa troppo tecnico, Cosimo rischia appunto di non capire:

Io disidererei che voi venissi a qualche essempro più particolare, acciò che noi lo intendessimo meglio. (p.84)⁷

anche, per la caratterizzazione dei personaggi all'interno del dialogo, Eadem, *Machiavelli e Fabrizio Colonna nell'Arte della guerra*, in *Niccolò Machiavelli. Politico, storico, letterato. Atti del Convegno di Losanna (27-30 settembre 1995)*, a cura di J.-J. Marchand, Roma, Salerno Editrice, 1996, pp. 175-187.

⁵ «FABRIZIO Anzi mi date piacere, perché questa variazione de' domandatori mi fa conoscere i varii ingegni e i varii appetiti vostri. Ma restavi cosa alcuna che vi paia da aggiungere alla materia ragionata?» (p. 160).

⁶ «Io non so se col mio domandare io v'ho quasi che tratto fuori dell'ordine vostro, perché dal deletto noi siamo entrati in uno altro ragionamento; e se io non me ne fussi poco fa scusato, crederrei meritarne qualche riprensione» (p. 75).

⁷ Si veda ancora p. 85 («Io ve l'ho poco fa detto; ma poiché voi non lo avete inteso, io ve lo replicherò») e p. 86 («come voi intenderete meglio, quando io vi arò dimostro com'elie si mettono insieme»).

È una linea che giunge fin quasi al rimprovero di Fabrizio:

se voi vi ricordassi come io dissi che i Romani armavano, voi non penseresti a costeo. (p.85)

Accade anche a Battista di dover ammettere, in merito al monologo di Fabrizio nel libro VI, di non ‘intendere’ precisamente le parole a lui rivolte («Io confesso non me ne intendere; né credo anche che a dire così mi sia vergogna, non sendo questo mio esercizio», p. 223). La richiesta di chiarimenti o l’esplicita affermazione di non aver compreso sono pronunciate nel corso di una discussione che è destinata a vivere la metamorfosi dallo stato liquido della verbalità a quello solido della scrittura: la seconda è chiamata a immortalare, a solidificare sul piano letterario le esemplificazioni e le devianze di un discorso che invece sul piano della mera dimensione verbale risulta minato dal rischio del fallimento.⁸ In questo generale contesto è possibile inoltre sottolineare come il personaggio Luigi Alamanni (libri VI e VII) si presenti come più loquace rispetto ai suoi sodali.⁹ Nonostante il ruolo subalterno, egli costruisce domande articolate e, spinto dalle curiosità e dai dubbi, mostra in modi più espliciti la volontà di esporre ciò che ha compreso («Pure, confidandomi nella vostra prudenza, piglierò animo a dire quello che io intendo», p. 140). In sostanza capita spesso che Luigi costruisca interrogative che costringono Fabrizio a fornire risposte complesse e meglio strutturate nel senso del loro legame nei confronti delle peculiari curiosità dell’interlocutore («Questa domanda vostra ha bisogno, perch’ella ha assai capi, d’una lunga risposta», p. 141).¹⁰ Le sue precisazioni sono, quindi, puntuali: i continui dubbi di Luigi rendono più dialettico lo scambio verbale tra lui e Fabrizio.¹¹

⁸ Sul rapporto tra oralità e scrittura, in merito al dialogo cinquecentesco, cfr. G. Alfano, *Nelle maglie della voce. Oralità e testualità da Boccaccio a Basile*, Napoli, Liguori, 2006, part. pp. 121-165.

⁹ Diverso il caso del personaggio Zanobi. Se si esclude l’attacco con il relativo passaggio di consegne, egli prende (brevemente) parola nel libro IV soltanto quattro volte.

¹⁰ Stesso schema si ripete successivamente. Di fronte a un lungo ragionamento di Fabrizio, Luigi argomenta in modi articolati e segnala un dubbio («Sopra che mi nasce una dubitazione», p. 147); da qui la risposta di Fabrizio: «Voi dubitate prudentissimamente, e io mi ingegnerò o di risolvervi il dubbio o di porvi il rimedio» (ibidem), Si veda anche successivamente: «E’ mi è nato sopra questa parte uno dubbio. Io ho visto che [...]» (p. 151).

¹¹ Sulla funzione (e catalogazione) di domande di tal genere all’interno della tradizione relativa al ‘dialogo militare’ si è soffermato M. Pretalli, *Letteratura e trasmissione dei saperi nel dialogo militare del secondo Cinquecento* nel panel «Accoppiare con la filosofia l’eloquenza». *Letteratura e scienze nella dialogistica del Cinquecento e Seicento* da me coordinato insieme a Federica Alziati (in *Letteratura e Scienze. Atti delle sessioni parallele*

Questa modalità di scambio dialogico consente, però, di evidenziare un altro elemento. Nel libro I, di fronte alle riflessioni del Colonna sulla necessità di onorare e premiare le virtù, l'interlocutore Cosimo dichiara che non ha alcuna intenzione di replicare alle affermazioni del suo più esperto interlocutore. Aggiunge, inoltre, un riferimento relativo agli altri partecipanti alla discussione:

Io non voglio replicare, a quello che voi avete detto, alcuna cosa, ma ne voglio lasciare dare giudizio a questi, i quali facilmente ne possono giudicare: e *volgerò il mio parlare a voi*, che siete accusatore di coloro che nelle gravi e grandi azioni non sono degli antichi imitatori [...]. (pp. 38-39, nostro il corsivo)

Insomma il personaggio Cosimo, da un lato, non ha alcuna intenzione per sua stessa ammissione di controbattere al discorso del *princeps sermonis* e, dall'altro, vuole che quel discorso possa essere 'giudicato' da coloro i quali lo ascoltano. È affermazione che determina una sorta di metamorfosi nel ruolo degli interlocutori. Alcuni di essi si trasformano, di colpo, in spettatori. Un solo personaggio, infatti, dialoga con Fabrizio Colonna nel corso dei primi due libri: ciò crea nella finzione letteraria un pubblico esiguo di astanti, i quali di fronte alla 'rappresentazione dialogica' sono chiamati da spettatori a 'giudicare' le affermazioni del Colonna nel tempo lento della riflessione e della meditazione e non in quello immediato dello scontro verbale («lasciare dare giudizio a questi»). Da scena dialogica a scena teatrale il passo è breve. Si inaugura così la staffetta tra i personaggi pronti a interagire con il condottiero rinascimentale: Fabrizio-Cosimo Rucellai (libri I e II), Fabrizio-Luigi Alamanni (libri III), Fabrizio-Zanobi Buondelmonte (libri IV e V) e, infine, Fabrizio-Giovanni Battista Della Palla (libri VI e VII). Insomma il dialogo prevede, sul piano dei personaggi, un protagonismo mutevole con una precisa alternanza dei deuteragonisti ammessi alla parola. La conseguenza è degna di attenzione: l'opera si costruisce con uno specifico spazio riservato all'ascolto. Durante ogni discussione alcuni personaggi restano in silenzio e si trasformano appunto in spettatori: questi spettatori, a turno, sono chiamati poi a prendere parola o – meglio – a fare la propria «parte» in uno scontro verbale che, nell'*incipit* del libro VI, è esplicitamente associato sul piano lessicale allo scontro bellico:

ZANOBI Io credo che sia bene, poiché si debbe mutare ragionamento, che Batista pigli l'ufficio suo e io deponga il mio; e verreno in questo caso ad imitare i buoni

del XXIII Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti) Pisa, 12-14 settembre 2019, a cura di A. Casadei, F. Fedi, A. Nacinovich, A. Torre, Roma, Adi editore 2021, pp. 1-14; <https://italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-scienze>).

capitani, secondo che io intesi già qui dal signore; i quali pongono i migliori soldati dinanzi e di dietro all'esercito, parendo loro necessario avere davanti chi gagliardamente appicchi la zuffa e chi, di dietro, gagliardamente la sostenga. Cosimo, pertanto, cominciò questo ragionamento prudentemente, e Batista prudentemente lo finirà. Luigi e io l'abbiamo in questi mezzi intrattenuto. *E come ciascuno di noi ha presa la parte sua volentieri*, così non credo che Batista sia per ricusarla. (p. 212, nostro il corsivo)¹²

C'è, quindi, il tempo della parola e il tempo dell'ascolto. Questa predefinita scansione segna all'interno dell'opera il valzer a cinque o – meglio – l'alternarsi dei quattro interlocutori in dialogo con Fabrizio. Il ragionamento del condottiero rinascimentale, che è il frutto di una rielaborazione di quanto l'autore Machiavelli ha «veduto» e «letto», necessita di interlocutori, pronti a fare domande, e di spettatori, pronti a meditare in silenzio su quanto si va discutendo. È chiaro poi che, nel passaggio dalla simulata dimensione orale della discussione alla sua versione scritta in forma di dialogo, dietro quegli ascoltatori silenziosi pronti a 'giudicare' su quanto discusso sia possibile scorgere tutti noi lettori dei sette libri sull'arte della guerra.

3. «*Quod faciunt oratores*»: il dialogo 'espositivo' (tra Sigonio e Tasso)

Insomma ci piace sottolineare che le scelte di Machiavelli non sono esterne ai meccanismi dialogici secondo la formula del 'trattato mascherato' ma piuttosto finiscono per battere sul piano retorico strade che sono insite in quel sistema. Si sceglie una specifica tipologia, la quale sarà esplicitamente analizzata nelle elaborazioni teoriche del secondo Cinquecento.

Si prenda il caso di Carlo Sigonio, il cui *De dialogo liber* fu edito nel 1562.¹³ Nel trattato, dove si ribadisce sulla scia aristotelica che il dialogo

¹² Si veda anche il primo 'cambio di voce' nel libro III (da Cosimo a Luigi), quando si sceglie di dare innanzitutto parola ai più giovani: «COSIMO Poiché noi mutiamo ragionamento, io voglio che si muti domandatore, perché io non vorrei essere tenuto presuntuoso; il che sempre ho biasimato negli altri. Però io depongo la dittatura, e do questa autorità a chi la vuole di questi altri miei amici» (p. 127). In tale turnazione Verrier (*L'Arte della guerra, trattato militare dialogato del Machiavelli*, cit., part. p. 413) scorge un «esercizio di responsabilità politiche con assunzione semivolontaria di esse ed autodeposizione». Sulla valenza 'civile' di questa costruzione cfr. inoltre, in questo volume, le riflessioni di E. Bilancia, «*Acutamente detta*» e «*saviamente disputata*»: *tecnica dialogica e sapere militare nell'Arte della guerra*.

¹³ Cfr. ora C. Sigonio, *Del dialogo*, a cura di F. Pignatti, pref. G. Patrizi, Roma, Bulzoni, 1993 (l'introduzione di Pignatti è alle pp. 13-108). Sulle questioni relative al dialogo rinascimentale Pignatti è tornato nella sua rassegna bibliografica: Idem, *Il dialogo del Rinasci-*

imita discorsi di personaggi «qui inter se disputant», una particolare attenzione è rivolta al criterio con cui assegnare i ruoli all'interno del ragionamento.¹⁴ Sigonio ribadisce l'importanza della scelta di colui il quale interpreterà il ruolo principale («pars docendi»), dal momento che il lettore sarà indotto a pensare che quell'interlocutore autorevole – come nel caso dell'*Arte della guerra* – sia portatore del pensiero dell'autore.¹⁵ Questa sezione del trattato, dedicata alla scelta dei personaggi, è particolarmente utile al nostro discorso. In essa si ribadisce che esistono dialoghi in cui tali interlocutori non discutono in merito all'opinione espressa dal *princeps sermonis* ma piuttosto la ascoltano. L'andamento normativo del trattato di Sigonio fornisce un preciso prontuario di ciò che utile o meno fare. Si sostiene innanzitutto che i personaggi comprimari non devono essere ignari della materia trattata e neppure privi di cultura; che nel contempo non devono risultare superiori per esperienza e dottrina alla voce del protagonista. In particolare essi devono avere un'altra specifica caratteristica:

Idonea vero erit eorum persona qui natu minores sint iis quorum opera in disputatione consumitur.¹⁶

Le affermazioni di Sigonio su coloro i quali assumono il ruolo di docenti-insegnanti e sui rispettivi interlocutori-discenti fissa sul piano teorico la situazione registrata *in re* nell'opera machiavelliana, dove il più anziano condottiero Colonna (era nato nel 1460) può accompagnare i colti ma meno esperti di lui in ambito militare Alamanni, Buondelmonti, Della Palla, Rucellai, i quali ascoltano e imparano anche in virtù della loro più giovane età (si tratta di personaggi nati per lo più negli anni Novanta del Quattrocento). Particolarmente importante, però, è nel *De dialogo liber* il canone degli autori eccellenti di dialoghi, i quali devono essere punto di riferimento per i letterati cinquecenteschi. Dopo aver escluso Luciano per aver introdotto «flagitiosissimum ac turpissimum quence sermonem in dialogum», i due grandi modelli esaminati sono soprattutto Platone e Cicerone. Nelle opere del filosofo greco si individuano tre differenti modalità di costruzione dia-

mento. Rassegna della critica, «Giornale storico della letteratura italiana», CLXXVI, 1999, pp. 408-443: 435-436.

¹⁴ C. Sigonio, *Del dialogo*, cit., p. 152. Sigonio dichiara, inoltre, che il dialogo è «dialecticae disputationis imago» e che esso necessita di maggiori ornamenti rispetto a un semplice confronto verbale (ivi, p. 156). Non si soffermiamo su tali aspetti, ampiamente indagati sul piano bibliografico: cfr. F. Pignatti, *Introduzione*, in ivi, pp. 13-108.

¹⁵ Ivi, pp. 180-183.

¹⁶ Ivi, p. 184 (si veda la traduzione a p. 185: «A questo compito sarà dunque adatto un personaggio più giovane di quelli che approfondono il loro impegno nella discussione»).

logica: la prima è legata alla «expositio» (chi insegna espone il proprio pensiero in seguito alla domanda dell'interlocutore); la seconda alla «inquisitio» (l'interlocutore principale palesa la sua opinione in modi più complessi, facendo lui stesso domande agli interlocutori); la terza può essere definita «mista» (si contemperano le due tipologie precedenti).¹⁷ In particolare la prima forma, per la quale si fanno gli esempi del *Timeo*, del *Fedro*, del *Fedone* e delle *Leggi* di Platone, ha come caratteristica la presenza di un protagonista che pronuncia un discorso quasi privo di interruzione e volto a fornire un insegnamento («ut primum genus exprimant dialogorum, quod expositione diximus contineri»).¹⁸ Ancora più calzanti, in merito al dialogo machiavelliano, risultano però le riflessioni relative a Cicerone. Nella sua produzione dialogica lo scrittore latino varia i modi di registrazione delle voci dialoganti tra una modalità 'oratoria' e una di 'interrogazione'. Sigonio dedica grande attenzione alla prima tipologia a partire dall'esempio delle *Partizioni oratorie*, dove un «perfectus artifex atque magister dicendi» porge insegnamenti al figlio che lo interroga attraverso brevi ma precise domande. E tale modalità avviene senza una reale disputa («sine ulla contentatione»). Altri esempi di dialoghi ciceroniani, che rientrano in tale tipologia, sono il secondo e il terzo libro del *De oratore*, le *Leggi* e il *Brutus*. Qui si delineano in maniera ancora più chiara le caratteristiche del 'dialogo espositivo': i protagonisti, stimolati dalle domande degli interlocutori, costruiscono «oratione eandem disputationem» ovvero senza che ci sia un reale scontro:

Itaque omnis illa actio contentionis et altercationis est expers, cum nemo sit ex iis, quibus ea traduntur, qui aut ab eorum auctoritate velit discedere aut ea, quae praecipiantur, audeat improbare.¹⁹

Inutile andare oltre. Ci limitiamo a un esempio conclusivo, relativo all'opera sull'amicizia, il quale risulta utile perché tira in ballo esplicitamente la dimensione 'oratoria' del dialogo. Nel *Laelius* in sostanza il *princeps sermonis* gestisce la conversazione in modi analoghi a quelli precedentemente evidenziati. Per chiarire tale approccio, Sigonio sostiene appunto che in questo caso Cicerone finisce per utilizzare lo stesso procedimento

¹⁷ Ivi, pp. 220-221.

¹⁸ Ivi, p. 222-223 («essi danno vita perciò al primo genere di dialoghi, che abbiamo detto essere costituito da un'esposizione»).

¹⁹ C. Sigonio, *Del dialogo*, cit., pp. 246-247 («Perciò, tutto questo dialogo è privo di scontro e di polemiche serrate, non essendoci nessuno tra coloro che ascoltano che intenda mettere in forse l'autorità dei tre oratori, ovvero osi impugnare quello che essi insegnano»).

dagli oratori. La tipologia ‘espositiva’ («expositio») determina in sostanza una sorta di sovrapposizione tra ‘oratoria’ e ‘dialogo’:

Quod autem faciunt oratores [...] ut enim in quoque minimum est virium, ita eo libentissime utitur ab adiunctis, a similibus, a disimilibus, a repugnantibus, a maioribus, minori et pari, praeterea a testimoniis et auctoritate. Atque haec quidem expositionem continent.²⁰

Anche Torquato Tasso nel discorso *Dell'arte del dialogo* (1585), utilizzando le categorie ricavabili dall'opera di Sigonio, ragiona sulla forma dialogica, fornendo indirettamente il solco all'interno del quale collocare l'opera di Machiavelli. Si tratta di tesi note attraverso le quali il dialogo è inserito tra i generi ‘alti’ della nostra tradizione letteraria, configurandosi come una «imitazione di ragionamento».²¹ In particolare alla divisione del dialogo in «rappresentativo» o mimetico, «istorico» o diegetico e «misto» Tasso aggiunge – e questo ci interessa maggiormente – una precisazione. I dialoghi, infatti, possono essere ripartiti anche in base al loro contenuto (dialoghi ‘civili’ e dialoghi ‘speculativi’) e non solo in base ai modi di registrazione della conversazione. Si può così individuare, su base aristotelica, l'essenza del ragionare: come la «favola» nel poema, così nel dialogo la centralità è data alla «quistione». Essa può essere esposta in maniera «dimostrativa» o – scelta opzionata – «dialettica» con l'individuazione di quattro generi diversi di disputa (oltre al «dialettico», il «dottrinale», il «tentativo» e il «contenzioso»)²² Particolarmente interessante è la casistica che Tasso fornisce e che si incentra anche in questo caso soprattutto sulle due specifiche *auctoritates* di Platone e Cicerone. Il problema, non di secondo piano, si incentra sulla capacità o meno in un dialogo di imitare una disputa ovvero di trasporre nella scrittura le contrapposizioni simulate sul piano verbale attraverso domande e risposte. In merito a tale questione il primo modello, Platone, risulta davvero esemplare. Nei suoi dialoghi spessissimo

²⁰ Ivi, p. 248-249 («In questo genere di dialoghi Cicerone segue lo stesso procedimento adoperato dagli oratori [...]; ogniquale volta infatti in un soggetto c'è pochissimo vigore persuasivo, egli lo adotta molto volentieri, per complementarietà, per similitudine e differenza, per contraddizione, per raffronto da minore a maggiore, da maggiore a minore, da pari a pari, nonché rincorrendo a testimonianze e ad autorità. Questo stile contiene insomma una esposizione»).

²¹ T. TASSO, *Dell'arte del dialogo*, introduzione di N. Ordine, testo critico e note di G. Baldassarri, Napoli, Liguori, 1998, p. 41 (ma più specificatamente pp. 44-45: «e direm che 'l dialogo sia imitazione di ragionamento scritto in prosa senza rappresentazione per giovamento de gli uomini civili e speculativi»). Il discorso fu elaborato nella primavera del 1585 e dedicato al monaco benedettino Angelo Grillo: cfr. l'introduzione di Ordine è alle pagine 1-30.

²² Ivi, p. 41.

a porre le domande è lo stesso protagonista, il quale spinge gli interlocutori attraverso l'interrogazione alla lenta acquisizione della verità. Platone è un modello assoluto, al quale si affianca – come aveva già notato Sigonio – Cicerone:

Ma da questo artificio si diparti M. Tullio, il quale nelle *Partizioni oratorie* pone la dimanda in bocca non di quel ch'insegna ma di colui ch'impara; [...] Laonde pare che la dimanda fatta dal discepolo sia derivata da Cicerone, e l'artificio sia proprio de' Romani, il quale s'usò dal Possevino e da altri nella dottrina peripatetica perché forse è più facile; ma è non così lodevole, né fu, ch'io mi ricordi, usata da gli antichi [...].²³

La riproposizione dell'esempio relativo alle ciceroniane *Partizioni* spinge innanzitutto il letterato sorrentino a uno dei pochi riferimenti espliciti nella sua opera teorica a letterati a lui vicini sul piano cronologico (il *Dialogo dell'onore* di Possevino).²⁴ Da sottolineare, però, che il modello scritto del filosofo romano, nel quale il discepolo pone domande pretestuose e strumentali al *princeps sermonis*, è esplicitamente definito non solo come «più facile» e «non lodevole», ma anche come quello più frequentemente utilizzato. Oltre al nome di Possevino, Tasso fa menzione subito dopo a letterati che hanno scritto dialoghi «nella nostra lingua»:

[...] e nella nostra lingua coloro c'hanno scritto dialogi per la maggior parte hanno seguita la maniera men artificiosa, nella qual dimanda quel che vuole imparare, non quel che ripruova. E s'alcuno s'è dipartito da questo modo di scrivere, merita lode maggiore [...].²⁵

Sulla scia dell'opera sigoniana del 1562, Tasso ragiona su quella tipologia che trasforma sostanzialmente il dialogo in una *expositio*. Pur non citata

²³ Ivi, pp. 51-52.

²⁴ L'opera di Possevino fu edita nel 1553 ed è tra i modelli di quella tipologia 'espositiva' da noi qui investigata. Anche in questo caso il dialogo in forma mimetica vede un protagonismo assoluto del *princeps sermonis*, il cui punto di vista coincide con quello dell'autore. Il personaggio Possevino assume il ruolo di *magister*, mentre l'interlocutore meno sapiente pone le domande e apprende come un discente le questioni legate all'onore. Il 'ragionare' dei due interlocutori su basi fortemente aristoteliche (soprattutto l'*Etica* e la *Retorica*) trasforma il dialogo – come è stato recentemente evidenziato – in una sorta di «commento ai luoghi aristotelici che trattano di onore». Per una riflessione sull'opera si veda ora P.G. Rigga, *Duello e cultura nobiliare nel Rinascimento. Il 'Dialogo dell'onore' di Giovan Battista Possevino*, in «Imitazione di ragionamento». *Saggi sulla forma dialogica dal Quattro al Novecento*, a cura di V. Caputo, Milano, FrancoAngeli, 2019, pp. 84-94 (part. p. 92 per la citazione).

²⁵ Ivi, p. 54.

esplicitamente dai due trattatisti, l'*Arte della guerra* di Machiavelli può essere sicuramente inserita in tale tipologia: a voler utilizzare i termini tassiani (e sigoniani), il dialogo del Segretario fiorentino assume la forma di un'opera 'oratoria' piuttosto che di una realmente 'dialettica' (i rispettivi autori sono «più simile a gli oratori ch'a' dialettici»²⁶). Tale scelta, pur non essendo quella privilegiata, è da Tasso esplicitamente contemplata nel suo bilancio consuntivo, relativo a uno dei generi maggiormente frequentati nel corso del XVI secolo: rappresenta una delle scelte possibili nell'ampia casistica delle modalità di costruzione dialogiche.

4. Noterella sulla rinuncia alla diegesi

Sono davvero numerosi i dialoghi che, soprattutto del secondo Cinquecento, finiscono per costruirsi attraverso tale fortunata modalità e che potrebbero appunto trovare nell'*Arte della guerra* machiavelliana una sorta di archetipico (seppur indiretto) modello. Sono opere in cui al *princeps sermonis* è appunto affidato il compito di docente: è la sua voce a portare avanti i contenuti di una discussione costruita spesso sulla rielaborazione di una precisa bibliografia. Agli interlocutori è affidato il compito di discenti, i cui brevi interventi sono per lo più funzionali al dispiegamento della tesi principale. Su questa scia si giunge anche a casi estremi, come il dialogo sulle azioni del primo duca mediceo di Alessandro Ceccherelli (la *princeps* è del 1564: Venezia, Giolito dei Ferrari), dove davvero questi interlocutori si limitano ormai a brevissimi commenti in merito ai quali non è più neppure possibile individuare peculiari strategie discorsive.²⁷ Nel citato dialogo di Ceccherelli, unico esempio di questo tipo sul quale indugiamo, la voce del protagonista Ludovico Domenichi domina lo scambio verbale, proponendosi come l'unica in grado di narrare le novelle legate alla figura del duca Alessandro. Queste novelle finiscono per assumere una funzione unicamente esemplificativa e, allo stesso tempo, dimostrativa delle topiche virtù medicee. Tale dimensione assume le forme antiche di un insindacabile *factorum et dictorum memorabilium dialogus*: è un dialogo tra personaggi che tende al 'monologo' e che non si trasforma esso stesso in narrazione. I racconti non sono oggetto di una reale discussione (di un serrato scontro dialogico, per intenderci) tra i diversi personaggi: essi si configurano come

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ L'edizione di riferimento risale al 1570 (Firenze presso i figlioli del Torrentino e Carlo Pettinari): cfr., nello specifico, V. Bramanti, *Il «cartolaio» Ceccherelli e la fortuna del duca Alessandro de' Medici*, «Lettere italiane», XLIV, 1992, 2, pp. 269-288.

brevi testimonianze di un più generale (e sottinteso) discorso elogiativo, di fronte al quale i molteplici interlocutori (Francesco Ricoveri, Francesco Mannini, Ortensio Brusciati, Lodovico del Tovaglia e il più giovane Bastiano Salvetti) – superata la sezione introduttiva – si limitano soltanto a formule minime e dal valore squisitamente assertivo.²⁸

C'è un ultimo aspetto, che intendiamo porre in risalto. Il dialogo di Machiavelli appare degno di nota, sul piano precipuo della sua sintassi retorica, anche per un'altra evidenza. Dopo l'introduzione iniziale di tipo narrativo, l'*Arte della guerra* prevede in sostanza la registrazione delle battute dei dialoganti secondo un'opzione, quella 'mimetica', che vivrà la sua piena fortuna nei decenni successivi.²⁹ Anche qui si finisce per leggere un dialogo, le cui battute sono il frutto di un'opera di *cogitatio* e *amplificatio* di specifiche fonti o meglio di una rielaborazione – stando alle parole machiavelliane – relativa a quello che ha visto e ha letto il suo autore. In un passaggio importante dell'opera, il Segretario fiorentino respinge esplicitamente l'opzione diegetica:

[...] perché, poi che questi studi piacquero ai miei Romani, la mia patria rovinò. – A che Cosimo rispose... Ma per fuggire i fastidi d'avere a ripetere tante volte «quel disse e quello altro soggiunse», si noteranno solamente i nomi di chi parli, senza replicarne altro. Disse dunque COSIMO Voi avete [...].³⁰ (p. 36)

Da questo momento in poi si registrano, per tutta la durata del dialogo, direttamente le voci dei personaggi. È una formula non nuova, la quale – secondo la classificazione castelvetriciana – si potrebbe definire 'mista', ma che potrebbe anche più semplicemente dirsi 'ciceroniana'.³¹ Essa ha sicuramente illustri modelli antichi, da un alto, e una specifica fortuna nel corso del secondo Cinquecento, dall'altro. È stato proprio Sigonio a ricordare, ad

²⁸ Su tali questioni sia consentito il rinvio a V. Caputo, *Tra dialogo e novella. Ceccherevoli e il duca Alessandro de' Medici*, in «Imitazione di ragionamento», cit., pp. 95-115.

²⁹ È stato Nuccio Ordine a segnalare come la mimesi sia molto frequentata soprattutto nella seconda metà del Cinquecento: N. Ordine, *Teoria e «situazione» del dialogo nel Cinquecento italiano*, in *Il dialogo filosofico nel '500 europeo. Atti del Convegno internazionale di studi (Milano, 28-30 maggio 1987)*, a cura di D. Bigalli e G. Canziani, Milano, FrancoAngeli, 1990, pp. 13-33.

³⁰ In Paolini (*Machiavelli di fronte a una scelta: scrivere in forma di trattato o di dialogo?*, in *Il sapere delle parole*, cit., pp. 47-57) si ricorda che tale formula è presente anche nel *Dialogo intorno alla nostra lingua*.

³¹ Per tali riflessioni cfr. F. Pignatti, *I "Dialoghi" di Torquato Tasso e la morfologia del dialogo cortigiano rinascimentale*, «Studi tassiani», XXXVI, 1988, pp. 7-43 e Idem, *Aspetti e tecniche della rappresentazione nel dialogo cinquecentesco*, in *Il sapere delle parole*, cit., 115-140: 119-120.

esempio, come nella sezione da lui definita *praeparatio* possa accadere di inserire sulla scia di *auctoritates* latine e greche una breve introduzione diegetica, a cui seguano poi le voci dei dialoganti.³² Tra queste fonti è possibile segnalare il Cicerone delle *Tusculanae disputationes*, dove nella parte iniziale si decide appunto di ripotare il dibattito direttamente in forma di dialogo («sed quo commodius disputationes nostrae explicentur, quasi agatur res, non quasi narretur. Ergo ita nascetur exordium: [...]», I iv 8), o del *De amicitia*, dove si sostiene di aver messo in scena i personaggi come se parlassero essi stessi evitando gli introduttivi *verba dicendi* («Eius disputationis sententias memoriae mandavi, quas hc libro exposui arbitrato meo; quasi enim ipsos induxi loquentes, ne ‘inquam’ et ‘inquit’ saepius interponeretur, atque ut tamquam a praesentibus coram haberi sermo videretur», i 3) secondo una modalità non estranea neppure a Platone.³³

Come abbiamo evidenziato, questa modalità ‘ciceroniana’ risulta molto frequentata nel corso del secondo Cinquecento. Ci limitiamo anche in questo senso, senza pretesa di esaustività, a segnalare alcuni casi esemplificativi. Nel *Figino ovvero del fine della pittura* di Gregorio Comanini, che fu edito a Mantova per Francesco Osanna nel 1591, ritroviamo lo schema segnalato. Il dialogo, incentrato sulla pittura dell’Arcimboldo, si costruisce attraverso una sorta di diegesi introduttiva, che serve a segnalare l’origine della conversazione e che cede poi presto il passo alla registrazione mimetica della conversazione tra gli interlocutori («dopo l’essere adunque stati cheti per breve spazio di tempo, ruppe il Martinengo il silenzio e diede

³² Per la definizione della *praeparatio* si veda C. Sigonio, *Del dialogo*, cit., p. 162, 169, 173.

³³ Per le *Tusculanae* cfr. M. Tullio Cicerone, *Opere politiche e filosofiche*, vol. II, a cura di N. Marinone, Torino, Utet, 1955, p. 265 («Ma per dare un resoconto più agevole delle nostre discussioni, le esporrò sotto forma di dialogo, non di racconto. L’esordio dunque sarà il seguente»); per il *Laelius* si veda ivi, vol. III, a cura di D. Lassandro e G. Micunco, pp. 526-527 («Ho mandato a mente le diverse opinioni espresse in quella conversazione, e le ho esposte in questo libro secondo un mio criterio: ho, per così dire, fatto parlare loro stessi, per non dover continuamente intercalare “dico” e “dice”, e perché sembrasse che fossero quasi essi stessi presenti dinanzi a noi a tenere la conversazione»). Oltre alle due opere ciceroniane, Sigonio (part. *De Dialogo liber*, cit., p. 151 e nota, p. 163) chiama in causa come esempio anche il *Teeteto* di Platone (part. 143b-c): «Ecco qui il libro, Terpsione. Io, però, ho messo per iscritto il dialogo, non facendomelo riferire da Socrate come egli me lo riferiva, ma facendo dialogare Socrate con coloro con i quali egli mi disse che il dialogo si era svolto [...]. Perché, dunque, non dessero fastidio nello scritto le indicazioni tra una battuta e l’altra (sia quando Socrate diceva di se stesso, per esempio, “ed io dissi”, oppure “ed io affermai”, sia quando diceva, a proposito dell’interlocutore, “lo ammise” o “non fu d’accordo”), per questo, appunto, ho scritto in modo da far parlare Socrate direttamente con loro, tagliando simili intersezioni» (Platone, *Tutti gli scritti*, a cura di G. Reale, Milano, Bompiani, 2000, pp. 195-196).

principio al seguente ragionamento»³⁴. Ad accendere la discussione, che si immagina avvenuta nell'estate del 1590 a Milano in casa dell'infermo pittore Ambrogio Figino («correvano gli anni del fruttifero nascimento del figliuol di Dio secondo la carne cinquecento e novanta sopra il millensimo»), è la volontà di Ascanio Martinengo e di Stefano Guazzo di conoscere personalmente quel pittore, noto per «fama», e di poter contemplare le sue opere, di cui ormai risuona il «grido chiarissimo»³⁵. Accade la stessa cosa nel tassiano *Manso ovvero de l'amicizia*, che fu edito postumo a Napoli nel 1596 (presso la Stamperia di Carlino & Pace). In questo caso l'autore della *Liberata* segnala diegeticamente nella sua sezione iniziale l'occasione del conversare:

Il signor Giovan Battista Manso [...] ha congiunta per lunga consuetudine tanta cortesia e tanta affabilità ne la conversazione ch'a ciascuno è più agevole interrompere i suoi studî che a lui medesimo quelli de' suoi domestici e famigliari [...]. Però, non dubitando io che le mie visite le fossero moleste soverchiamente, una tra l'altre volte il ritrovai con l'operette di Plutarco davanti e con uno intrinseco amico; e volendo io ritirarmi acciò ch'egli seguisse di leggere, egli mi disse: Non vi partite, ché le cose lette non si possono meglio ritenere a memoria che di lor ragionando: e a me il vostro ragionamento sarà quasi una nuova lettura. F.N. E di che leggevate?³⁶

Da qui in avanti la scrittura registra le sole voci dei tre dialoganti (Giambattista Manso e il Forestiero Napolitano, prima; il personaggio 'B.', che si identifica in Scipione Belprato, poi).³⁷

³⁴ G. Comanini, *Il Figino. Overo del fine della pittura*, in *Trattati d'arte del Cinquecento*, a cura di P. Barocchi, III, Bari, Laterza, 1962, pp. 237-379: 242. Per un'analisi dell'opera cfr. A. Pupillo Ferrari Bravo, «*Il Figino*» del Comanini. *Teoria della pittura della fine del '500*, Roma, Bulzoni, 1975 e, più recentemente, A. Rossi, «*Perpetuum mobile*»: Comanini e Arcimboldi dal Figino alla Mistica Theologia, «*Arte lombarda*», LXI, 2015, 1-2, pp. 77-88.

³⁵ *Ibidem*. Su tali aspetti sia consentito il rinvio a V. Caputo, *La voce del pittore. Note sul 'Figino' (1591) di Gregorio Comanini*, in *La letteratura italiana e le arti, Atti del XX Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016)*, a cura di L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti, P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile, Roma, Adi editore, 2018, pp. 1-13 (<https://italianisti.it/publicazioni/atti-di-congresso/la-letteratura-italiana-e-le-arti>).

³⁶ T. Tasso, *Manso ovvero de l'amicizia*, in Idem, *Dialoghi*, a cura di E. Raimondi, vol. II, Firenze, Sansoni, 1958, pp. 839-888: 842.

³⁷ Sul dialogo, la cui stesura risale al 1592, si veda E. Russo, *Amore ed elezione nel Manso di Torquato Tasso*, «*Esperienze letterarie*», XXIII, 1998, 4, pp. 55-80. Sulla genesi e le questioni legate alla pubblicazione cfr. le riflessioni di E. Raimondi, *Introduzione*, in T. TASSO, *Dialoghi*, a cura di E. Raimondi, I, Firenze, Sansoni, 1958, pp. 52-55, 173-182, sulle quali è tornata di recente con importanti puntualizzazioni C. Carminati, *Per un commento all'epistolario di Marino: le prime lettere a Giovan Battista Manso*, in *Marino 2014. Atti*

Inutile andare oltre. I casi evidenziati, ‘postremi’ per la nostra indagine, insieme alla segnalazione di modelli antichi come Cicerone (e Platone) mostrano chiaramente – se ce fosse ancora bisogno – l’alto grado di ‘retoricità’ dell’opera machiavelliana. Non di ‘dialogo sbagliato’ si tratta: le scelte strategiche di ambientazione e personaggi, le modalità di esposizione delle loro voci e la peculiarità dei loro rapporti inseriscono l’*Arte della guerra* in una specifica (e fortunata) tradizione, che non è avulsa dall’ampio spettro di possibili opzioni dialogiche così come esso fu teorizzato nella seconda metà del XVI secolo. Alla tipologia del dialogo ‘espositivo’ o ‘oratorio’ – lo dimostrano le riflessioni di Sigonio e Tasso – può essere infatti affidato anche il compito di registrare nella finzione letteraria una ipotetica conversazione tra illustri personaggi sulle milizie antiche e moderne.³⁸

della Giornata di studi (Friburgo, 4 settembre 2014), a cura di S. Clerc e A. Grassi, Bologna, I libri di Emil, 2016, pp. 149-167.

³⁸ Resta sicuramente da approfondire il legame tra l’opera machiavelliana e la tradizione dialogica quattrocentesca. Sacco Messineo individua come modello dell’*Arte della guerra* le *Disputationes camaldulenses* di Cristofaro Landino (cfr. M. Sacco Messineo, *La funzione del dialogo nell’Arte della guerra*, in *Cultura e scrittura di Machiavelli. Atti del Convegno (Firenze-Pisa, 27-30 ottobre 1997)*, Roma, Salerno Editrice, 1998, pp. 597-624: 601-605). L’approfondimento potrebbe ovviamente mettere anche in risalto la presenza di marcate differenze tra l’una e l’altra. In un’opera come l’*Antonius* (1491), ad esempio, Pontano costruisce un complesso sistema di personaggi: accanto a quelli principali, che si alternano come protagonisti delle varie scene, abbiamo comprimari dalla voce flebile, personaggi rievocati *in absentia* e *alter ego* più o meno marcatamente riconoscibili (cfr. la recente analisi di G. del Noce, *Leggere l’Antonius’ di Giovanni Pontano: riflessioni e prospettive*, in «*Imitazione di ragionamento*», cit., pp. 17-28).

Questo 
LIBRO

 ti è piaciuto?

Comunicaci il tuo giudizio su:
www.francoangeli.it/latuaopinione.asp



VUOI RICEVERE GLI AGGIORNAMENTI
SULLE NOSTRE NOVITÀ
NELLE AREE CHE TI INTERESSANO?



ISCRIVITI ALLE NOSTRE NEWSLETTER

SEGUICI SU:



FrancoAngeli

La passione per le conoscenze

Copyright © 2022 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835142171

Il 16 agosto 1521 usciva, presso i Giunti di Firenze, l'*Arte della guerra* di Niccolò Machiavelli. L'opera fu subito salutata con favore, e il suo successo europeo continuò ininterrotto per tutto il XVI secolo, nonostante la precoce condanna che la Chiesa di Roma pronunciò contro gli scritti del Segretario fiorentino. Nel corso del tempo, però, il dialogo machiavelliano perse terreno, a vantaggio soprattutto del *Principe* e dei *Discorsi*, in cui lettori di ogni epoca ritennero di trovare – in modi più o meno faziosi – rimedi in grado di parlare anche alla propria contemporaneità. A cinquecento anni dalla prima edizione dell'opera, dunque, gli studi qui raccolti tornano sull'*Arte della guerra* per analizzarne i contesti di produzione e di prima circolazione; metterne in luce le peculiarità stilistiche, argomentative e concettuali; e riscoprire alcuni dei capitoli più importanti della sua ricezione. Ne emerge l'opportunità di tornare a leggere il dialogo machiavelliano che, lungi dall'essere un'opera "minore", si presenta invece come un territorio privilegiato per analizzare l'intreccio – caratteristico delle trattazioni politiche della società di Antico Regime – tra governo e guerra, vita civile e militare, esemplarità dell'antico e novità del presente.

Scritti di: Lorenzo Battistini, Elena Bilancia, Vincenzo Caputo, Jean-Louis Fournel, Giuseppe Andrea Liberti, Alessia Loiacono, Andrea Salvo Rossi, Giacomo Sanavia, Pietro Sebastianelli, Francesco Storti.

Elena Bilancia ha conseguito il dottorato di ricerca in Filologia presso l'Università degli Studi di Napoli Federico II e attualmente è docente a contratto di Letteratura italiana presso la medesima università. Si è occupata della forma dialogica nella letteratura italiana del XVI secolo e della produzione lirica di Torquato Tasso.

Andrea Salvo Rossi è assegnista di ricerca presso la Scuola Superiore Meridionale di Napoli, con un progetto di ricerca inerente alla ricezione della storia antica nella riflessione politica di Antico Regime. Si è occupato prevalentemente di storiografia e di trattatistica politica rinascimentale, scrivendo saggi in rivista e in volume su Petrarca e Boccaccio, i "cancellieri umanisti" di Firenze, Machiavelli e Guicciardini. Sempre a Machiavelli è dedicata la sua monografia *Il Livio di Machiavelli. L'uso politico delle fonti* (Roma, 2020).