

ISSN 1827-2126  
ISBN 978-88-944543-6-9

# QUADERNI VERGERIANI

## Studi Storici Adriatico-Danubiani

ANNUARIO DELL'ASSOCIAZIONE CULTURALE  
ITALOUNGHERESE DEL FRIULI VENEZIA GIULIA  
«PIER PAOLO VERGERIO»  
E DEL CENTRO STUDI ADRIA-DANUBIA

*Anno XX, n. 19 – 2024*  
*(Nuova Serie, I, n. 1 – 2024)*

DUINO AURISINA

QUADERNI VERGERIANI  
STUDI STORICI ADRIATICO–DANUBIANI  
XX, n. 19, 2024  
(Nuova Serie, I, n. 1, 2024)



QUADERNI VERGERIANI  
STUDI STORICI ADRIATICO–DANUBIANI

ANNUARIO DELL'ASSOCIAZIONE CULTURALE  
ITALOUNGHERESE DEL FRIULI VENEZIA GIULIA  
«PIER PAOLO VERGERIO»  
E DEL CENTRO STUDI ADRIA–DANUBIA

Anno XX, n. 19, 2024  
(Nuova Serie, I, n. 1, 2024)

DUINO AURISINA

## QUADERNI VERGERIANI. STUDI STORICI ADRIATICO-DANUBIANI

Annuario dell'Associazione Culturale Italoungherese «Pier Paolo Vergerio» del Friuli Venezia Giulia e del Centro Studi Adria–Danubia (CESAD) di Duino Aurisina (Trieste)

Periodico fondato nel 2005 da Gizella Nemeth Papo e Adriano Papo

Iscritto in data 28 novembre 2005 nel Registro della Stampa e dei Periodici del Tribunale di Trieste col n. 1.127

Edito dal Centro Studi Adria–Danubia (CESAD), Duino Aurisina (Trieste)

Redazione: Loc. Visogliano, 10/H2, 34011 Duino Aurisina (Trieste)

Posta elettronica: [adriadanubia@gmail.com](mailto:adriadanubia@gmail.com)

Direttore responsabile: *Silvano Bertossi*

Direttore editoriale: *Adriano Papo*

Direttori scientifici e curatori del fascicolo: *Gizella Nemeth Papo e Adriano Papo*

Comitato scientifico e di redazione:

*Adriano Papo, Gizella Nemeth Papo, Florina Ciure (Museo della Regione Crișana di Oradea), Marco Martin, Alessandro Rosselli (Università degli Studi di Szeged), Antonio D. Sciacovelli (Università di Turku), Giuseppe Trebbi (Università degli Studi di Trieste), Patrizia Vidoni*

Comitato d'onore:

*Gino Benzoni (Università Ca' Foscari di Venezia, Direttore dell'Istituto di storia della società e dello stato veneziano della Fondazione Giorgio Cini di Venezia)*

*Amedeo Di Francesco (Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale, già Presidente dell'Associazione Internazionale di Studi Ungheresi di Budapest)*

*István Monok (Direttore del Centro Librario e Informativo dell'Accademia Ungherese delle Scienze di Budapest, già Direttore della Biblioteca Nazionale «Széchényi» di Budapest)*

*József Pál (membro dell'Accademia delle Scienze «Santo Stefano», Console Onorario d'Italia, già Direttore del Dipartimento di Italianistica dell'Università di Szeged e dell'Accademia d'Ungheria in Roma)*

*Ioan–Aurel Pop (Presidente dell'Accademia Rumena, già Rettore dell'Università Babeș-Bolyai di Cluj-Napoca)*

*Giovanni Radossi, (già Direttore del Centro ricerche storiche di Rovigno)*

*László Szörényi (Professore emerito dell'Università degli Studi di Szeged, Facoltà di Lettere, Cattedra di Filologia Classica e Neolatina, già Direttore dell'Istituto Letterario dell'Accademia Ungherese delle Scienze di Budapest e Ambasciatore d'Ungheria presso il Quirinale)*

Gli Autori sono responsabili del contenuto dei loro saggi.

Tutti i contributi editi nella rivista sono stati sottoposti a riesame paritario e valutati conformemente agli standard scientifici internazionali.

È vietata la riproduzione totale o parziale, effettuata con qualsiasi mezzo, compresa la fotocopia.

© Associazione Culturale Italoungherese del Friuli Venezia Giulia «Pier Paolo Vergerio» e Centro Studi Adria–Danubia (CESAD), Duino Aurisina (Trieste), 2024

ISSN 1827–2126; ISBN 978–88–944543–6–9

Stampa: Luglioprint Srl, Loc. Domio 107, I–34018 San Dorligo della Valle (Trieste)

Finito di stampare nel mese di dicembre dell'anno 2024

## Sommario

- 7 Elena Necchi, **Cultura umanistica e vicende familiari nella produzione consolatoria di Giovanni Conversini. Dalle epistole al *De consolatione in obitu filii***
- 38 Florina Ciure, **Le vicende politiche della Transilvania rispecchiate nell'*Idea generale del Regno d'Ungheria* di Casimir Freschot (secc. XVI-XVII)**
- 67 Simona Nicolosi, **Alleato o nemico? Il ruolo di Pietro Zrínyi (1621-1671) nella guerra degli Asburgo contro la Sublime Porta**
- 75 Gizella Nemeth – Adriano Papo, **Il genio militare del principe Eugenio di Savoia**
- 100 Mirko Galasso, **Grande Serbia, Illiria e Jugoslavia: precedenti storici e antesignani di due idee**
- 117 Marco Martin, **Aspetti di storia romana, veneta ed italiana della Dalmazia**
- 134 Lorenzo Marmioli, **Lajos Zilahy e l'epoca Horthy: il rapporto con Gyula Gömbös e il Nuovo Fronte Spirituale (*Új Szellemi Front*)**
- 159 István Benedek, **Discussione sugli scrittori popolari. Conversazione notturna con Lajos Zilahy**  
(Traduzione dall'ungherese di Lorenzo Marmioli)
- 191 Gábor Kecskeméti, **Il concetto di età barocca dopo il compimento della ricerca nella storia della retorica**  
(Traduzione dall'ungherese di Amedeo Di Francesco)

- 241 Alinka Ajkay, **Finzione, automimetismo e virtuosismo metrico in una parafrasi dell'*Eneide* del XX secolo: *A pillanat* (Il momento) di Magda Szabó**  
(Traduzione dall'ungherese di Amedeo Di Francesco)
- 259 Necrologio  
**Alessandro Rosselli (1955–2024)**
- 261 **Publicazioni del Centro Studi Adria–Danubia e dell'Associazione Culturale Italoungherese «Pier Paolo Vergerio»**

Gábor Kecskeméti

Accademia Ungherese delle Scienze  
Centro di Ricerca di Studi Umanistici, Istituto Letterario\*

## Il concetto di età barocca dopo il compimento della ricerca nella storia della retorica

I grandi sistemi della teoria retorica antica hanno rappresentato per circa due millenni un punto di riferimento fondamentale nella storia del pensiero teoretico e pratico sulla letteratura. Pertanto, si è rivelato un passo decisivo dal punto di vista di una visione complessiva della storia letteraria ungherese quando si è riusciti a mettere in relazione la classificazione antica delle specie del discorso con la riflessione della prima età moderna sulla teoria dei generi e dei sottogeneri, individuando le tendenze evolutive scaturite dal confronto dell'effettiva pratica oratoria e letteraria con il triplice sistema antico (*genus iudiciale*, *genus deliberativum*, *genus demonstrativum*) e con l'iniziativa di Melantone, innovativa del sistema, di mostrare l'attualità di un quarto genere di discorso (*genus didascalicum*) elaborato anche nell'ordine argomentativo. Si riuscì anche a designare centri di gravità totalmente diversi e a definire i modi di creazione e la tipologia discorsiva nell'ambito dell'uso letterario cattolico e protestante<sup>1</sup>. Volendo

\* Magyar Tudományos Akadémia. Bölcsészettudományi Kutatóközpont Irodalomtudományi Intézete

<sup>1</sup> G. Kecskeméti, *A prédikáció műnemi besorolása és a prédikációelméleti gondolkodás korszakai* [La classificazione della predicazione come genere e le epoche del pensiero teorico della predicazione], in *Tarnai Andor-émlékkönyv* [Libro commemorativo di Andor Tarnai], a cura di G. Kecskeméti, con la collaborazione di E. Hargittay e A. Thimár, Universitas Könyvkiadó, Budapest 1996, pp. 143-58; Id., *Prédikáció, retorika, irodalomtörténet: A magyar nyelvű halotti beszéd a 17. században* [Predicazione, retorica, storia letteraria: l'orazione funebre ungherese nel XVII secolo], Universitas Könyvkiadó, Budapest 1998, pp. 55-113; Id., *A genus iudiciale a 16-17. századi magyarországi irodalomban és irodalomelméletben* [Il *genus iudiciale* nella letteratura e nella teoria letteraria d'Ungheria nei secoli XVI-XVII], in «Irodalomtörténeti Közlemények», CV, nn.

riassumere i risultati in forma estremamente sintetica: mentre per i teorici cattolici il *genus deliberativum* occupava il punto decisivo del pensiero sulla predicazione, e la predicazione scritta secondo le esigenze del *genus demonstrativum* era raccomandata per la elaborazione delle orazioni funebri e dei panegirici agiografici, il *genus didascalicum* divenne un elemento consolidato, permanente e centrale del pensiero retorico protestante. I sistemi dei generi letterari erano in stretto rapporto con il triplice paradigma degli obiettivi retorici (*docere, delectare, movere/flectere*) stabilito nella retorica antica; quindi, considerando l'affermazione, l'ampliamento o il contenimento del campo d'azione dei processi inventivi dei singoli generi, l'ordine di queste idee programmatiche e di queste funzioni di impatto divenne descrivibile come un sistema, delineando tendenze che (rap)presentano anche un'articolazione fortemente confessionale nella letteratura della prima età moderna<sup>2</sup>. Sebbene questi tre obiettivi rientrino tra i *topoi* più comuni della storia della retorica, nel corso dei secoli si è registrata una grande varietà di opinioni sulla loro gerarchia, sul loro ordine di importanza e sulla loro gestibilità; e c'è totale incertezza sul fatto che siano considerati come compiti appartenenti alle varie specie o *genera* dell'oratoria, o come requisiti dell'oratoria nel suo complesso, vale a dire come esigenze che devono sempre essere adempiute in ogni oratoria. In sintesi, si può dire che prima della ricezione della teoria dei generi di Johann Georg Sulzer (1720–1779), i tre obiettivi di origine antica non erano usati per distinguere i tipi di discorso, i generi del

3–4, 2001, pp. 255–84; Id., *A régi magyarországi irodalomelmélet alappozíciói (1525: Melanchthon kidolgozza a genus didascalicum elméletét)* [Le posizioni fondamentali della teoria letteraria antica in Ungheria (1525: Melantone elabora la teoria del genere didascalicum)], in *A magyar irodalom története: A kezdetektől 1800-ig* [Le storie della letteratura ungherese: dalle origini al 1800], a cura di M. Szegedy-Maszák (redattore capo), L. Jankovits e G. Orlovsky, con la collaborazione di É. Jeney e I. Józán, Gondolat, Budapest 2007, pp. 217–27.

<sup>2</sup> G. Kecskeméti, *Genus dicendi – genus docendi: Sermo és doctrina a 17. századi protestáns prédikációirodalomban* [*Genus dicendi – genus docendi: Sermo e doctrina nella letteratura predicatoria protestante del XVII secolo*], in «Berliner Beiträge zur Hungarologie: Schriftenreihe des Seminars für Hungarologie an der Humboldt-Universität zu Berlin», vol. VII, 1994, pp. 50–76; Id., *Az ékesszólás elmélete és gyakorlata Verseyhy műveiben* [Teoria e pratica dell'eloquenza nelle opere di Verseyhy], in *In memoriam Verseyhy Ferenc*, vol. VI, *Emlékkönyv a Szolnokon 2002. szeptember 27-én rendezett Verseyhy tudományos ülésszak anyagából* [In memoriam Ferenc Verseyhy, vol. VI, Libro commemorativo degli atti della sessione scientifica su Verseyhy tenutasi a Szolnok il 27 settembre 2002], a cura di E. Szurmay, Verseyhy Ferenc Megyei Könyvtár, Szolnok 2003, pp. 37–57.

discorso; tuttavia, la presenza, la proporzione e le idee epistemologiche che ne giustificano la funzione indicano differenze confessionali. Nel sermone cattolico, l'esigenza del *movere* divenne prioritaria, ma con essa aumentò anche l'importanza del *delectare*, laddove la teoria calvinista della predicazione enfatizzava l'importanza del *docere*, con la quale, a sua volta, considerava incompatibile il requisito del *delectare*<sup>3</sup>.

La dottrina dei generi stilistici (*genera dicendi*) — terzo importante sistema di categorie generali della teoria retorica antica — è rimasta però ancora in gran parte inesplorata nella ricerca ungherese, benché fosse stata pubblicata già nel 1988 la monografia americana che fornisce un orientamento moderno in questo settore, e benché i suoi insegnamenti abbiano implicazioni di vasta portata dal punto di vista dello sviluppo e dell'applicazione di concetti di epoca che si basano fortemente su categorie stilistiche, come la natura e l'applicabilità del concetto di barocco.

Prima di questa famosa monografia che ebbe grande influsso (anche) a livello internazionale, il libro cioè di Debora K. Shuger<sup>4</sup>, per lo più si applicava ai testi della prima età moderna la tipologia stilistica elaborata da Morris William Croll (1872–1947) negli anni Dieci e Venti del XX secolo, che aveva il grande vantaggio di contenere tesi espresse

<sup>3</sup> Per uno sguardo d'insieme su tutto ciò si veda: G. Kecskeméti, "A böcsültre kihaladott ékes és mesterséges szóllás, írás": *A magyarországi retorikai hagyomány a 16–17. század fordulóján* ["Il preclaro parlare e scrivere eloquente e artificioso": la tradizione retorica d'Ungheria a cavallo tra il XVI e il XVII secolo], Universitas Könyvkiadó, Budapest 2007, pp. 363–77.

<sup>4</sup> D.K. Shuger, *Sacred Rhetoric: The Christian Grand Style in the English Renaissance*, Princeton University Press, Princeton (NJ) etc. 1988. Il riassunto delle opinioni della Shuger che fornisco in seguito si basa in gran parte su questa monografia. Poiché, nel tentativo di essere il più conciso ed esaustivo possibile, in genere ricostruisco e riassumo le sue tesi sulla base degli insegnamenti contenuti in tutto il libro, tenendo conto complessivamente di diversi passaggi, per lo più non faccio riferimento ai numeri di pagina. Segnerò piuttosto i luoghi in cui è necessario prendere in considerazione e valutare i nuovi, significativi risultati ottenuti dopo l'esposizione del punto di vista della Shuger, o in cui le fonti o le rielaborazioni della ricerca ungherese segnalano la particolare rilevanza di alcune affermazioni. Per seguire le opinioni della ricercatrice americana sono importanti anche le seguenti sue comunicazioni: D.K. Shuger, *The Christian Grand Style in Renaissance Rhetoric*, in «Viator: Medieval and Renaissance Studies», XVI, 1985, pp. 337–65; Ead., *Morris Croll, Flavius Illyricus, and the Origin of Anti-Ciceronianism*, in «Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric», III, 1985, pp. 269–84; Ead., *Sacred Rhetoric in the Renaissance*, in H.F. Plett (a cura di), *Renaissance-Rhetorik – Renaissance Rhetoric*, De Gruyter, Berlin etc. 1993, pp. 121–42; Ead., *Conceptions of Style*, in G.P. Norton (a cura di), *The Renaissance*, Cambridge University Press, Cambridge 1999, pp. 176–86.

esplicitamente su di una parte significativa delle opere latine, inglesi e francesi del XVI e XVII secolo e sulla loro posizione all'interno delle varie tendenze stilistiche<sup>5</sup>. Il lavoro della Shuger, tuttavia, non solo superò l'approccio di Croll, ma — con tutto il dovuto rispetto per il suo grande predecessore — lo privò in gran parte della sua validità. Per Croll, l'apparato del paradigma stilistico della prima età moderna si manifestò nella categoria binaria del discorso oratorio denominato ciceronianismo — tipico di Isocrate e del primo Cicerone e ricco di periodicità e di figure — e di quello filosofico che egli chiama atticismo; il progressivo sviluppo, invece, andava nella direzione dell'affermazione del discorso scettico-dialettico, del *genus humile*, della diffusione dell'ideale del *plain style*. La classificazione dei modelli di Tucidide e Demostene, stili retorici che non ostentavano figure ma che non potevano nemmeno essere definiti filosofici, rappresentò un problema per Croll, e così — per dirla francamente — egli si privò non solo della percezione dell'affermarsi nella prima età moderna di un ideale stilistico e retorico decisamente importante e fortemente innovativo come tendenza stilistica, ma anche del suo impiego nella costruzione del sistema. In tutto questo ha certamente giocato un ruolo anche la circostanza metodologica (non necessariamente un problema, ma piuttosto un orientamento derivante dal contesto e dalle istanze della storia della ricerca), per la quale il ricercatore della storia del pensiero letterario inglese si trova di fronte a un quadro d'assieme completamente diverso se cerca di orientarsi nel campo delle riflessioni contemporanee dei fenomeni letterari ricorrendo principalmente all'apparato teorico-concettuale dei manuali in lingua inglese sulla teoria della retorica<sup>6</sup> e che nella sua grande tendenza esprime l'ideale del *plain style*, o se tiene conto anche della ricezione in Inghilterra della retorica e dell'omiletica continentali espresse in lingua latina. La base delle fonti della Shuger è

<sup>5</sup> Gli scritti di Croll, raccolti e assai documentati, si possono leggere in una raccolta postuma: M.W. Croll, *Style, Rhetoric and Rhythm: Essays*, a cura di J.M. Patrick e R.O. Evans, con la collaborazione di J.M. Wallace and R.J. Schoeck, Princeton University Press, Princeton (NJ) 1966.

<sup>6</sup> Una loro solida panoramica è in: W.S. Howell, *Logic and Rhetoric in England 1500–1700*, Princeton University Press, Princeton (NJ) 1956; Id., *Eighteenth-Century British Logic and Rhetoric*, Princeton University Press, Princeton (NJ) 1971. Informazioni sull'autore (1904–1992) in un quadro di storia della scienza: J.E. Tapia, *Wilbur Samuel Howell: The Trilogy of Rhetoric, Logic, and Science*, in *Twentieth-Century Roots of Rhetorical Studies*, a cura di J.A. Kuypers and A. King, Greenwood, Westport (CT) 2001, pp. 103–22.

costituita principalmente da quest'ultimo *corpus* (le opere di Johann Sturm, Gerardus Johannes Vossius, Bartholomaeus Keckermann, Johann Heinrich Alsted, Nicolas Caussin), e sulla scorta di questi autori riassume la storia dei tentativi — non presi in considerazione da Croll — di cogliere e descrivere nella prima età moderna il terzo stile, quello elevato. In sintonia con le sue fonti, identifica la caratteristica distintiva di questo stile non nel modo di scrivere ripetitivo, formulistico, acustico, giocoso, ma nel vigore della passione; ed afferma che le sue caratteristiche distintive sono il carattere metaforico, l'espressività, la grandezza, la maestosità: però, invece dell'esuberanza stilistica, sono la vigorosa brevità, l'addensamento, le asimmetrie irregolari a caratterizzare i testi di questo genere, che sono quindi vicini più all'influsso emotivo di Demostene che alla forbita, esuberante artisticità di Isocrate e Cicerone. Secondo le riflessioni contemporanee, il criterio essenziale per la classificazione in questo genere è l'aspirazione a un'espressione adeguata e individuale dei contenuti spirituali e intellettuali. Convalidando le intuizioni di questi teorici contemporanei e le loro implicazioni, la Shuger pone l'oratoria di stile elevato — come tendenza alternativa di pari grado — accanto al *plain style*, che ha avuto a lungo la prerogativa esclusiva di essere definito come un ordine di articolazione che ha permesso e promosso l'individualizzazione moderna. I pensatori retorici evidenziati dalla Shuger hanno riconsiderato il problema dello stile dal punto di vista del ruolo dell'emozione e dell'immaginazione, del rapporto tra pensiero e sentimento, e queste loro idee svolgono anche una funzione di vasta portata nella formazione, nella prima età moderna, dei concetti di personalità. Naturalmente questo modo di considerare l'individuo e la comunicazione presupponeva e aveva come obiettivo una concezione cristiana della personalità. Tra le sollecitazioni che incoraggiavano ad accettare l'appartenenza delle emozioni all'essenza interiore del cristianesimo come fondamento percettivo, un posto speciale occupava la concezione dell'affettività propria di Sant'Agostino, che considerava la fede come l'incarnazione dell'emozione e della volontà piuttosto che della conoscenza e della scienza. La formazione del giusto orientamento non è garantita sopprimendo o soffocando le emozioni, ma piuttosto rimodellandole e indirizzandole verso nuovi obiettivi. In tutto questo, le affezioni svolgono anche una funzione epistemica, cioè non si giustificava neanche l'opposizione antagonista di retorica e filosofia; anzi, gli sforzi per affermare il genere stilistico possono essere collegati alla tradizione

topica di origine antica, che aveva come ideale l'unificazione delle due attività in un modello retorico comune.

La Shuger chiama "Christian grand style" lo stile elevato prevalente nella prima età moderna, esprimendo con questo termine la sua opinione che il pensiero omiletico abbia svolto un ruolo molto più ampio e progressivo nel rinnovamento degli ideali comunicativi nel XVI e XVII secolo rispetto alle prescrizioni retoriche secolari, che spesso ripetevano la retorica antica in modo condensato e tra le quali solo i dibattiti sul ciceronianismo mostrano una significativa originalità teorica. In realtà, non c'è nulla di sorprendente nemmeno in questo se si tiene conto dell'intuizione spesso espressa dai contemporanei<sup>7</sup>, che nella società della prima età moderna la predicazione rimase l'unica pratica oratoria viva e culturalmente significativa, e produsse l'unico ampio *corpus* di testi retorici scritti non ad uso dei bambini in età scolastica, ma degli adulti. Pertanto, l'eloquenza ecclesiastica non è un'attività confinata a una ristretta cerchia di specialisti, ma è il terreno più vivido e riflessivo della retorica rinascimentale. In questo vivace ambiente intellettuale in cui venivano considerate congiuntamente questioni retoriche e psicologiche, la Shuger ritiene che si possano distinguere due tendenze omiletiche. Melantone pone i suoi scritti omiletici, e i manuali pastorali protestanti da essi influenzati, nella linea conservatrice della retorica ecclesiastica del XVI e XVII secolo, diretta continuatrice dell'*ars praedicandi* del Medioevo, mentre considera l'*Ecclesiastes* di Erasmo — e, nel campo protestante, il lavoro di Andreas Hyperius — come le opere che hanno inaugurato l'orientamento più libero, chiamato appunto liberale, della teoria della predicazione. Invece di termini che non sono stati scelti molto felicemente, sarà meglio capire il criterio decisivo e concettualmente preciso della classificazione. Per tendenza conservatrice, la Shuger intende una posizione che, pur esprimendo un'esigenza di forza emotiva, allo stesso tempo ripudia gli strumenti artistici del linguaggio elevato e appassionato, trascura la conoscenza dell'elocuzione e dei *genera dicendi*, e fa sopravvivere così l'ideale di uno stile semplice che influenza le emozioni ("passionate plain style"). È invece liberale, a suo avviso, la concezione omiletica che, privilegiando ampiamente i mezzi dell'affettività, cerca di trascendere il funzionamento analitico del linguaggio, percepito come una limitazione, e conferisce così essenzialmente una funzione epistemica al discorso

<sup>7</sup> Kecskeméti, "A böcsültre kihaladott ékes és mesterséges szóllás, írás" cit., pp. 354–6, 387–8.

sacro, che acquista rilevanza ontologica diventando un mezzo di comprensione che può essere prodotto solo attraverso l'efficacia dell'espressione e non può essere raggiunto con nessun altro metodo. La Shuger non ne parla, ma è chiaro che le due idee sulla posta in gioco epistemologica della produzione testuale possono essere articolate in termini filosofici: il suo termine 'conservatore' può essere associato a una filosofia realista del linguaggio come struttura espressiva adeguata per il pensiero logico-razionale, e il suo termine 'liberale' a un'ipotesi basata sul nominalismo di identificazione ed empatia non concettuale, che può essere generata solo dagli effetti emotivi ed estetici dei mezzi di espressione linguistici. Apprendo anche questo piano interpretativo, si può vedere che nel mondo letterario la base teorica che enfatizza il funzionamento degli strumenti di impatto emotivo è di enorme importanza e si estende ben oltre — nel tempo, nei temi e nelle funzioni — i generi della prima età moderna ottimizzati per trasmettere messaggi ideologici cristiani. In effetti, mentre l'omiletica perde questa sua vivacità e questa sua originalità teoretica, e alla fine del XVIII secolo passa in seconda linea rispetto al discorso razionale e al modello cognitivo della coscienza riflessiva, al contempo la poetica si muove verso i principi teorici e stilistici precedentemente occupati dall'omiletica, e l'intera scienza dell'estetica inizia a costruirsi elaborando il ruolo assegnato alle parti dell'anima non giudicabili concettualmente. E da tutto questo derivano i forti principi dell'esperienza, dell'affettività e della catarsi propri della narrativa sentimentale, romantica e post-romantica.

Passando in rassegna gli antecedenti storici del genere stilistico nella scrittura omiletica della prima età moderna, la Shuger afferma che Isocrate, che fu il primo a parlare di generi stilistici, distingueva solo due livelli di stile: le sue composizioni ornate, ritmiche, musicali su questioni di importanza panellenica e lo stile ordinario e grossolano di coloro che si interessavano di banali questioni legali. L'ideale isocratico di una prosa artistica dall'effetto duraturo, contrapposto all'oratoria dall'effetto momentaneo che dipendeva dal piacere della folla, sopravvisse in gran parte attraverso il sistema a due livelli di Teofrasto, ma Alcidasante ne spostò l'enfasi, sostenendo che un discorso artificiale privo di spontaneità e passione non crea identificazione o convinzione, ma suscita sospetti. Nella triplice divisione della tipologia dei generi operata da Aristotele, la caratterizzazione dell'oratoria epidittica richiama gli ideali di Isocrate, mentre quella deliberativa ricorda quelli di Alcidasante. Nello sviluppo della teoria retorica

successiva ad Aristotele, il discorso appassionato dell'oratore pratico diventò lo stile elevato (*genus grande / grave*), mentre la maniera ornata e armoniosamente equilibrata di Isocrate divenne lo stile intermedio (*genus medium / mediocre*). I criteri dello stile elevato mossero dalla ricchezza superficiale e dalla verbosità verso le esigenze interiori della intensità emotiva e della grandezza concettuale. Nel periodo classico della teoria della retorica antica dominava la concezione anti-isocratica dell'opposizione di forza ed eleganza, spesso rappresentata con l'immagine oppositiva dell'atleta in palestra e del soldato sul campo di battaglia. Fin da Aristotele si affermò continuamente la considerazione psicologica secondo la quale il piacere estetico è un ostacolo all'impatto emotivo poiché attira l'attenzione del pubblico sull'abilità dell'oratore. Ovviamente, è facile fraintendere questa contrapposizione, come fece Croll, quando percepì dalla sua condanna della periodicità, dell'ornato e della simmetria il rifiuto della magniloquenza e l'idealizzazione dello stile semplice, mentre questi discorsi di solito difendono il vigore e la passione del retore dalla ricercatezza, dagli eccessi e dagli artifici sofisticati. Sebbene il Cicerone maturo e Quintiliano insistessero sulla ricchezza e sull'artisticità dello stile alto elevato, essi ponevano maggiore enfasi sulla sua intensità emotiva e sulla sua forza combattiva. Per Longino, le due principali fonti del sublime sono la grandezza del pensiero e l'intensità del sentimento, e poiché provengono dall'anima di chi parla, l'oratoria sublime può essere fatta senza alcuna tecnica verbale o ritmica di elevazione linguistica. Allo stesso tempo, lo stile basso (*genus humile, subtile / tenue*) — che era di casa nelle descrizioni del *genus iudiciale* e nell'ideale esaltato dai rivali atticisti di Cicerone nelle opere di Lisia — non incluse mai nell'antichità il requisito o la possibilità della forza emotiva. Il raggiungimento dell'obiettivo del *movere* era legato allo stile elevato. Lo stile semplice che agisce sulle emozioni è uno sviluppo cristiano medievale che sarebbe culminato nell'ideale — che prediligeva una vigorosa semplicità — delle retoriche protestanti del XVI secolo. La situazione è simile all'ideale del discorso sciatto e trascurato della filosofia: il suo antefatto antico si trova solo nel primo pensiero stoico (lo stoicismo vero e proprio rappresenta una concezione già molto più articolata), e probabilmente si realizzò senza limitazioni prima del XVII secolo soltanto in quella forma intimidatoria — la logica e la teologia scolastiche — da cui generazioni di umanisti non potevano sufficientemente prendere le distanze, sia ideologicamente che retoricamente. Già da tutti questi antecedenti storici risulta chiara la natura dell'interpretazione erronea di Croll: egli ha sempre

inteso le opinioni di coloro che disapprovavano lo stile medio come una idealizzazione dello stile inferiore, invece di vedere nelle osservazioni elementi che suggerivano la promozione delle caratteristiche dello stile elevato. La rilevanza culturale dello stile inferiore era per lui fuori discussione, poiché lo considerava una forte tradizione filosofica proveniente dagli stoici e ripresa in una forma virulenta con il neostocismo.

Come antico antecedente dello stile elevato delle omiletiche della prima età moderna, entrano in gioco alcune intuizioni teoriche retoriche e letterarie dell'ellenismo. Demetrio (l'autore del *Perì hermenéias*), Dionigi d'Alicarnasso, Ermogene e Longino erano interessati non tanto alla pratica oratoria quanto piuttosto alle caratteristiche stilistiche di ogni testo e, a differenza della pratica giudiziaria romana, non si preoccupavano solo di suscitare emozioni semplici e ordinarie (come, ad esempio, l'istigare i giudici all'ira o alla pietà). Gli effetti prodotti dall'orazione alta, la solennità e la maestà erano paragonati alle forti emozioni suscitate dai riti di iniziazione dei misteri. In questo stile erano richieste, rispetto all'ornamento, la pienezza contenutistica e la sinteticità intellettuale, e la sua realizzazione includeva rozzezza, brevità e asimmetria, poiché queste erano associate al disordine naturale della esibizione appassionata. Essi sono i teorici dell'antichità che hanno avuto un influsso notevole sulla letteratura predicatoria della prima età moderna: i loro ideali ricordano le caratteristiche attribuite da Croll alla letteratura barocca, sebbene Croll abbia attribuito queste caratteristiche — sulla base di compendi retorici in lingua inglese della prima età moderna — all'influenza dello stile inferiore. La ricezione dello stile elevato ellenistico è infatti l'anello mancante che non può essere colto nella storia delle opere teoriche in lingua inglese nel XVI e XVII secolo, quindi, la loro influenza importata dall'uso continentale e forte anche nel Paese insulare — che la Shuger è riuscita a dimostrare, ad esempio, con i cataloghi dei libri universitari — non è stata accompagnata da una riflessione teorica in lingua madre. Le omiletiche pubblicate in Inghilterra e in inglese promuovevano per lo più uno stile semplice che agiva sulle emozioni, sebbene la Shuger ritenga che il lavoro di John Prideaux<sup>8</sup> (1659) possa essere chiaramente esplicitato

<sup>8</sup> G. Kecskeméti, *Neolatin írók és magyar prédikátorok (Teológiai-filozófiai elvek és irodalmi minták a XVII. században)* [Scrittori neolatini e predicatori ungheresi (Principi teologico-filosofici e modelli letterari nel XVII secolo)], in *Neolatin irodalom Európában és Magyarországon* [Letteratura neolatina in Europa e in Ungheria], a cura di L. Jankovits e G. Kecskeméti, JPTE, Pécs 1996, pp. 163–70.

dalle influenze continentali. L'importanza di questi autori ellenistici nelle precedenti classificazioni della storia letteraria divenne evidente solo a partire dalla seconda metà del XVIII secolo, poiché in quel periodo, all'epoca del sentimentalismo e, più tardi, del Romanticismo, erano tra le autorità che rinnovarono il pensiero poetico e destarono un forte interesse teorico<sup>9</sup>. Il libro della Shuger apportò un cambio di prospettiva: i teorici ellenistici si guadagnarono un posto tra i più importanti artefici e ispiratori dei decisivi processi continentali e inglesi del XVI e XVII secolo, offrendo l'opportunità di un rinnovamento radicale dell'interpretazione e dell'uso dei concetti di periodizzazione e sistematizzazione destinati a dare il nome alle tendenze letterarie di questi due secoli. Del resto, alla fine del suo libro — quasi come un'appendice — la Shuger indicò effettivamente un teorico nella persona di John Dennis (1658–1734), che traspose la tradizione

<sup>9</sup> La prima traduzione italiana di Longino risale al 1575 (Giovanni da Falgano), ma è rimasta inedita, così come la prima francese del 1645 circa. La prima edizione a stampa in italiano risale al 1639 (Niccolò Pinelli), la prima in inglese al 1652 (John Hall), ma nessuna di esse raggiunse la fama ed ebbe l'influenza della traduzione francese di Boileau del 1674. Il cambiamento in Francia non poteva essere più imponente, poiché il testo greco fu pubblicato per la prima volta in territorio francese solo nel 1663, a Saumur. La fonte dei dati: G. Costa, *The Latin Translations of Longinus's Περὶ Ὑψους in Renaissance Italy*, in *Acta conventus neo-Latini Bononiensis: Proceedings of the Fourth International Congress of Neo-Latin Studies, Bologna, 26 August to 1 September 1979*, a cura di R.J. Schoeck, Center for Medieval and Early Renaissance Studies, Binghamton (NY) 1985, pp. 224–38; J. Logan, *Longinus and the Sublime*, in Norton (a cura di), *Renaissance* cit., pp. 529–39. Pubblicato per la prima volta in Inghilterra nel 1636, in latino, Longino fu citato da Milton già nel 1644; il suo uso nei dibattiti sull'imitazione artistica: E. Nitchie, *Longinus and the Theory of Poetic Imitation in Seventeenth and Eighteenth Century England*, in «Studies in Philology», XXXII, 1935, pp. 580–97. Successivamente, Zachary Pearce (1690–1774), che svolse un ruolo importante nelle discussioni su Milton, preparò una nuova traduzione latina e un commento su di essa (più edizioni dal 1724). Esercitò una profonda influenza sul concetto di sublime che, secondo l'opera del suo principale teorico inglese, Edmund Burke (1729–1797), tradotta anche in tedesco, può essere manifestato “evitando le espressioni ordinarie e usuali, le metafore, i forestierismi, le forme di parola obsolete e inusuali”. L'edizione bilingue greco-tedesca di Dresda di Longino del 1742 recava un'attualità anti-Gottsched, e l'influenza dell'autore ellenistico arriva fino a Kant e a Schiller. János Batsányi usò citazioni di Longino nella sua disputa contro József Rájnis. Per tutto ciò si veda: A. Tarnai, *A deákos klasszicizmus és a Milton-vita* [Il classicismo latineggiante e il dibattito su Milton], in «Irodalomtörténeti Közlemények», LXIII, n. 1, 1959, pp. 67–83: 74–5, 81. Molto più tardi, in un manoscritto del 1837, risalente alla fine della carriera di Batsányi, Longino figura, con Quintiliano e Tacito, come un pensatore letterario di influenza epocale: J. Batsányi, *Prózai művek* [Opere in prosa], a cura di D. Keresztury e A. Tarnai, 2 voll., Akadémiai Kiadó, Budapest 1960–1961, II, p. 390. La traduzione ungherese di Longino si deve a János Kis e fu pubblicata nel 1842.

omiletica nel campo della poetica; lei però non considerò suo compito approfondire questi aspetti, e vide il romanticismo come un fenomeno causato da una combinazione di fattori, e alla cui genesi la tradizione omiletica fornisce solo una delle possibili componenti<sup>10</sup>.

Oltre ai testi dell'età ellenistica, l'altra fonte principale della letteratura omiletica della prima età moderna che tiene conto dell'affettività è il *De doctrina christiana* di Sant'Agostino. È nel quarto libro di quest'opera che la tipologia dello stile, che era uno dei temi della retorica antica, divenne una categoria retorica centrale. Anche il significato dei tre livelli stilistici ha subito qui un grande cambiamento. Lo stile inferiore ha perso gli aspetti che lo legavano alla scioltezza colloquiale e ora si distingue invece per il suo carattere più strettamente dialettico e analitico, adatto all'insegnamento; il livello intermedio si distaccò dalla natura autonoma della concezione estetica sofisticata e si presentò invece come quello che, esaltando Dio e i santi, stimola il pubblico all'amore; l'esigenza ciceroniana di elaborazione artistica è assente anche nello stile alto, poiché esso si differenzia dagli altri due non per il maggior grado di ornamento, né per il suo contenuto — poiché nel discorso cristiano tutto ciò che deve essere comunicato è ugualmente un argomento di grande verità e importanza — ma per la sua funzione, per il suo maggior potere di suscitare le emozioni dell'anima. Forse ancora più importante è il fatto che, mentre la teoria antica — a partire da Platone e certamente culminata negli stoici — tendeva a contrapporre la ragione alle emozioni, con il risultato che il discorso che agisce sulle emozioni era accompagnato, come una qualifica inseparabile, dal presupposto che la sua natura era ingannevole, mistificatrice, manipolativa, Agostino risolve questa contraddizione: la funzione dell'eloquenza non consiste nel far sapere agli ascoltatori cosa devono fare, ma nel rendere loro possibile, con l'incitamento, il fare ciò che già fanno di dover fare. La prova argomentativa e la messa in azione del *pathos* sono quindi passi alterni, e la seconda opera non per persuadere l'intelletto, ma per risvegliare la volontà. Così, invece di creare confusione intellettuale, l'affettività diventa il fulcro della normale esperienza spirituale e le emozioni che sono in armonia con una retta volontà diventano inseparabili dall'espe-

<sup>10</sup> Sul ruolo svolto da Longino nella formazione del concetto di catarsi e sulle riflessioni poetiche che si trasmettono dall'autore al destinatario, o che almeno si estendono a quest'ultimo: N. Cronk, *Aristotle, Horace, and Longinus: the Conception of Reader Response*, in Norton (a cura di), *Renaissance* cit., pp. 199–204.

rienza della santità. La dinamica emotiva diventa così onnipresente nell'esistenza cristiana, e la retorica che la domina diventa un efficace mezzo di redenzione. La semplicità e la naturalezza della parola sono possibili poiché il segreto dell'effetto persuasivo dell'oratore non risiede negli ornamenti stilistici, ma nella potenza dello Spirito Santo di compenetrarsi in lui e nel potere divino dato alle sue parole. Naturalmente, e secondo le sue capacità, l'oratore deve anche aggiungere a questo effetto la sua forza umana che però risiede decisamente nell'elevatezza del pensiero e nell'intensità del sentimento: sono esse, infatti, e non l'elaborazione artistica, le caratteristiche che definiscono questo stile. Alla luce di tutto ciò, non possiamo pensare che i criteri agostiniani abbiano operato — similmente alle retoriche ellenistiche — come una legittimazione nella prima età moderna dello stile elevato. Piuttosto, quelle tesi rappresentano la piattaforma comune che è il minimo richiesto per la base concettuale dei vari ideali dell'oratoria cristiana. Da tutte queste intuizioni, in senso stretto, non deriva nulla di più o di diverso rispetto ai sistemi elaborati nelle omiletiche più conservatrici della prima età moderna in rapporto allo stile semplice che agisce sulle emozioni.

Secondo la Shuger, fu Erasmo a congiungere gli aspetti teologici e artistici dell'eloquenza ecclesiastica, con ciò gettando le basi della tradizione 'liberale' della prima età moderna dell'omiletica. In merito agli effetti artistici, il suo lavoro sulla teoria della predicazione raccomandava, al posto delle forme di parola (*schemata verborum, figurae orationis*), l'uso di figure retoriche (tropi) e di figure di pensiero (*schemata sententiarum, figurae sententiae o mentis*), la descrizione plastica delle scene bibliche, la drammatizzazione e la visualità. Questi procedimenti rimasero le caratteristiche distintive dello stile sublime cristiano fino alla fine del XVII secolo. Tuttavia, la ricercatrice americana attribuisce a Mattia Flacio, autore della *Clavis Scripturae Sacrae* (1562) — dopo gli antecedenti del XV secolo — l'inclusione degli ideali delle retoriche ellenistiche in questa tendenza omiletica. L'analisi della Bibbia come testo letterario è ricca di punti di vista relativi al modo in cui l'influsso caratteristico di certi passaggi si connette alle modalità impiegate per la loro elaborazione testuale. Flacio si rapportava a Ermogene e Demetrio nella sua analisi dello stile alto della Bibbia, che era evidentemente legato alla sua posizione anticiceroniana. Ha ripetutamente paragonato lo stile biblico alla concisa brevità e alla asperità impervia di Tucidide e Sallustio. Oltre a questa brevità così

tanto enfatizzata, altre due caratteristiche che definiscono lo stile biblico, secondo Flacio, sono l'*efficacia (energia)* e l'*evidentia (enargia)*.

La ricercatrice americana ha dovuto affrontare con grande energia le analisi testuali bibliche del teologo luterano, poiché le caratteristiche dello stile biblico — descritto e proposto in Flacio come esempio positivo — mostrano una grande concordanza con le proprietà stilistiche il cui successo Croll ha collegato agli sforzi congiunti di Marc-Antoine Muret e Giusto Lipsio, riconducendolo per lo più all'influenza esercitata su di loro da Seneca come aspirazioni anticiceroniane (anche se la Shuger preferirebbe — riferendosi allo stile delle lettere e delle opere filosofiche di Cicerone, in rapporto a entrambi le cose e seguendo Fumaroli — il termine *atticismo ciceroniano*) e ritenendolo il punto di partenza e la base teorica della vasta diffusione dello stile semplice, della influenza stilistica affermatasi come tendenza dominante nel XVII secolo. Equiparando lo stile semplice, l'*atticismo* e il discorso filosofico, Croll riteneva che la storia della retorica rinascimentale potesse essere narrata come il trionfo della scrittura filosofica sul formalismo umanista e sulla cultura orale conservatrice. La Shuger sottolinea invece che l'iniziativa di Flacio ha preceduto nel tempo la nascita di questo stoicismo tangibile anche nel suo effetto stilistico, cioè la vocazione stilistica nacque nell'ambito del protestantesimo ortodosso piuttosto che all'interno del razionalismo stoico, e che la sua ulteriore storia non può essere rappresentata con la sua collocazione — come ha fatto Croll — nella sfera dello scetticismo libertino, della *Realpolitik* o del positivismo scientifico. Negli anni Ottanta del XX secolo, la Shuger attribuiva ancora grande importanza alla priorità temporale, ma nel 1999, quando espose nettamente il suo punto di vista, fu più cauta al riguardo, ammettendo che si trattava di processi che nel tempo iniziavano quasi simultaneamente. Quest'ultima posizione può essere considerata più valida se si tiene conto dei dati relativi sia alla storia della ricezione di Longino sia di quelli riguardanti Andrés Dudith, che ebbe una qualche parte nella riscoperta di Dionigi di Alicarnasso. Nella sua edizione di Catullo del 1554 — lo stesso anno in cui l'*editio princeps* di Longino fu pubblicata da Francesco Robortello — Muret scrive infatti di aver lavorato lui stesso a una traduzione latina di Longino. Il promotore del progetto fu Paolo Manuzio, che nel 1555 fece finalmente emergere l'autore solo in greco<sup>11</sup>. Anni dopo, quando Manuzio

<sup>11</sup> Vedi i dati concordanti di questi due studi: Costa, *The Latin Translations* cit., pp. 226–7; Logan, *Longinus* cit., pp. 530–1. Questo è l'unico luogo dei lavori di Muret in cui vi è traccia di Longino, e anche qui solo per la poesia di Saffo imitata da Catullo. Il testo greco

commissionò a Dudith la traduzione latina della recensione di Dionisio su Tucidide (*De Thucydidis Historia iudicium*), lo stampatore progettò anche di pubblicare il testo greco di Dionisio, per il quale desiderò persuadere Muret, in una lettera indirizzatagli il 3 febbraio 1559, a scrivere una prefazione in greco. Dudith — come egli stesso scrive — dopo un mese di lavoro aveva già terminato la sua traduzione il 5 marzo 1559 e in quello stesso giorno datò la sua dedica a Miklós Oláh, arcivescovo di Esztergom; il manoscritto si trova ancora a Venezia, e la data fu cambiata da Manuzio nella versione a stampa del 1560. Nella dedica, Dudith parla anche di altre sue traduzioni in corso, da Longino e dalle opere scritte da Dionisio “de arte rhetorica deque apta inter se verborum collocatione”, oggi sconosciute e della cui esecuzione non abbiamo conoscenza. A quel tempo, Dudith aveva avuto l’opportunità di incontrare personalmente Muret nell’estate dell’anno precedente, il 26 giugno 1558, quando andò a trovarlo a Padova recapitandogli una lettera di Manuzio. L’ultima volta che scrisse a Muret, che allora si trovava a Ferrara, fu il 10 maggio 1559, e questo è il loro unico contatto epistolare oggi conosciuto<sup>12</sup>. Da tutto ciò si può affermare senza dubbio che Muret si occupò di Longino, che era a conoscenza delle questioni relative alla pubblicazione delle opere di Dionigi, probabilmente anche del compito svolto da Dudith in essa, e quindi, contemporaneamente al suo orientamento stilistico nella direzione stoica, poté ponderare gli ideali stilistici ellenistici e i lavori che miravano alla loro ricezione.

Indipendentemente dalla priorità temporale, resta valida, tuttavia, la seconda metà delle considerazioni della Shuger: il cambio di paradigma stilistico non può essere collegato esclusivamente all’affermazione dello stoicismo, che delinea una posizione marcata non solo nella letteratura ma anche nella storia delle idee. Anzi, mentre sembra emergere

di Longino fu pubblicato per la terza volta nel 1569 (Francesco Porto), mentre le varie traduzioni latine apparvero nel 1566 (Domenico Pizzimenti), nel 1572 (Pietro Pagano) e nel 1612 (Gabriel de Petra). Sullo stato della filologia catulliana nel XVI secolo, con la menzione di Muret: A.T. Grafton, *Joseph Scaliger’s Edition of Catullus (1577) and the Traditions of Textual Criticism in the Renaissance*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XXXVIII, 1975, pp. 155–81: 158.

<sup>12</sup> Questi i testi in questione: A. Dudithius, *Epistulae*: Pars I, 1554–1567, editae curantibus Lecho Szczucki et Tiburtio Szepessy, ed. Tiburtius Szepessy et Susanna Kovács, commentariis instruxerunt Clara Pajorin et Halina Kowalska, BSMRAe: Series nova, XIII/1, Akadémiai Kiadó, Budapest 1992, pp. 80–5, 87–8; ambedue si possono leggere in ungherese, nella traduzione di T. Szepessy, in *Janus Pannonius – Magyarországi humanisták* [Janus Pannonius – Umanisti d’Ungheria], selezione, edizione e note di T. Klaniczay, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest 1982, pp. 761–70.

lentamente un consenso sul fatto che l'iniziativa di Muret e Lipsio dovrebbe essere definita non anticiceroniana ma postciceroniana<sup>13</sup>, il lavoro di Flacio che segue i principi delle retoriche ellenistiche è in effetti profondamente anticiceroniano: è un tentativo di stabilire nello stile della prosa il fondamento stilistico di un concetto di grandezza elaborato su base radicalmente non ciceroniana. Ci sono indubbiamente molti parallelismi tra queste due aspirazioni della retorica profana e di quella sacra: esse enfatizzano la brevità in quanto segno della forza emotiva, la rozzezza, l'asimmetria, l'espressività rispetto all'armoniosità di Cicerone, compassata, equilibrata, legata all'insistenza compositiva; e in tutto questo anche il lipsianesimo può essere stato tra i fattori che sollecitarono la nuova concezione dello stile. Allo stesso tempo, lo stile di Cicerone sembra essere stato giudicato in entrambi gli ambienti come appartenente per lo più al *genus medium*, così che la protesta contro questo incarnava quelle loro obiezioni e quelle loro riserve sull'esagerazione della verbosità che non sono una presa di posizione rilevante dal punto di vista dello stile elevato. Ma neppure le loro differenze sono insignificanti: lo stile elevato, basato su fonti ellenistiche, rimase una modalità orale di discussione di questioni religiose — destinata principalmente a un pubblico popolare — che richiedeva in maniera più accentuata forza e passione rispetto alla semplicità epistolare e all'acutezza mentale, che a loro volta ben si adattavano alle questioni secolari discusse per iscritto, nella cerchia interconfessionale dell'élite culturale. L'idea della *fides ex auditu* accrebbe l'importanza della predicazione e, tra i fondamenti della fede, pose la conoscenza all'appropriato orientamento emotivo e volitivo: tutto ciò restrinse la validità degli approcci filosofici. Il linguaggio semplice, d'altra parte, è stato posto sullo stesso piano ora dei limiti scolastici, a volte della conversazione su insignificanti cose quotidiane, della scelta tematica nel genere satirico, del linguaggio dei dialoghi nelle commedie; e alla luce di tutto questo divenne chiaro che parlare di cose divine di eccezionale significato o di questioni di importanza decisiva

<sup>13</sup> M. Fumaroli, *L'âge de l'éloquence : Rhétorique et " res literaria " de la Renaissance au seuil de l'époque Classique*, Droz, Genève 1980, pp. 152-61, 172-5; Id., *Rhetoric, Politics, and Society: From Italian Ciceronianism to French Classicism*, in J.J. Murphy (a cura di), *Renaissance Eloquence: Studies in the Theory and Practice of Renaissance Rhetoric*, University of California Press, Berkeley etc. 1983, pp. 253-73; E.S. Ginsberg, *Marc-Antoine de Muret: A Re-evaluation*, in S.P. Revard, F. Rädle e M.A. Di Cesare (a cura di), *Acta conventus neo-Latini Guelpherbytani: Proceedings of the Sixth International Congress of Neo-Latin Studies, Wolfenbüttel, 12 August to 16 August 1985*, Center for Medieval and Early Renaissance Studies, Binghamton (NY) 1988, pp. 65-9.

per l'uomo come l'immortalità dell'anima richiede un linguaggio che non può essere né attivo esclusivamente all'interno del cerchio linguistico della familiarità quotidiana, né unilateralmente di natura concettuale. La Shuger valuta così la situazione: dal tardo XVI secolo, la teoria e la pratica dello stile prosastico si mossero simultaneamente e parallelamente verso il classicismo e il barocco. Aggiunge ancora che la storia della prosa rinascimentale è troppo complessa per essere confinata in formule semplici, e menziona l'eufuismo, la prosa scientifica e la predicazione basate sulla suddivisione delle tesi dottrinali e dei benefici che ne derivano come forme postclassiche sviluppatasi indipendentemente dalle categorie dell'antica teoria della retorica.

Il pensiero omiletico, che trovava nelle fonti ellenistiche le linee guida per l'uso dell'affettività nella comunicazione, non è appannaggio esclusivo dei teorici cattolici, sebbene la retorica e l'omiletica posttridentine siano state le prime ad allontanarsi dagli ideali ciceroniani di sonorità nella direzione della espressività emotiva. Per superare le riserve riflessive dell'uditorio, per vincere il suo distacco, per cercare di innescare l'esperienza inconscia, nella sintesi degli intenti e dei poteri retorici prevalsero parole attraenti come *impellere*, *trahere*, *concitare*, *pugnare*, *permovere*. Per poter perseguire con successo l'obiettivo del commuovere come finalità comunicativa, era necessario, innanzitutto, adattare le conoscenze psicologiche annoverate nei programmi didattici di fisica dell'epoca, tradurle in intuizioni retoriche e dissipare in primo luogo il dubbio o l'ostilità sul fatto che non fosse intrinsecamente infido e riprovevole lavorare sullo stimolo delle emozioni. Mentre la concezione tomistica identificava la natura dell'emozione e quella del desiderio sensuale, le opinioni filosofiche della prima età moderna tendevano a riabilitare le emozioni e ad accettare la vicinanza o l'identità agostiniane di emozione e di volontà. Keckermann distingueva dalle emozioni animali le emozioni umane (*affectus homini proprius*), che possono riferirsi non solo al presente ma anche al passato e al futuro, e classificò quest'ultimo atteggiamento come l'incarnazione della volontà (*voluntas*), che, inoltre, può essere diretta verso un fine intellettuale, come nel caso del desiderio di conoscere. La natura delle emozioni buone e cattive e quella delle passioni divine e diaboliche sono identiche, sono distinte solo dal loro oggetto; quando è rivolto all'empietà, neppure l'odio è un sentimento inferiore all'amore per le cose nobili. Melantone chiarì, tuttavia, che dall'identificazione dell'affetto e della volontà deriva la negazione del libero arbitrio. Proprio come l'uomo non può scegliere i suoi sentimenti, così la volontà non è

una questione di libera scelta. Il che, a sua volta, consente di allontanare il desiderio del *movere* dall'ambito della mistificazione, dell'oscurità senza senso o delle insidie dell'estasi. La persuasione emotiva può mirare a una desiderabile trasformazione dell'orientamento morale e spirituale se risveglia l'amore e l'odio opportunamente moderati quando distoglie la mente dagli oggetti corporei per indirizzarla verso quelli spirituali. La fede coglie il suo oggetto non nella sua tangibilità, nella sua evidenza, ma attraverso l'amore; le emozioni, cioè, giocano un ruolo decisivo nell'atto di fede. L'influsso emotivo può essere posto sulla stessa piattaforma dell'esigenza del *docere*, può realizzarsi anche in uno stile comune, rifiutando con considerazioni esistenziali ed epistemologiche la separazione delle esperienze noetiche e affettive. Ma le aspirazioni dello stile elevato, definito secondo gli ideali ellenistici, sono fortemente connesse non soltanto con la consueta funzione didattica dello stile basso. Lo stile elevato incorpora anche la possibilità del *delectare* e le componenti del *genus medium* associato all'idea di bellezza del linguaggio epidittico, anche se con frequenti ambivalenze e occasionali confusioni dovute alle riserve sulla bellezza ritenuta opposta all'efficacia e molto vicina alla *voluptas*. Predicare nel *genus demonstrativum* divenne cosa acquisita già nel XV secolo, e le parole *bellezza*, *dolcezza* e *godimento*, che ne caratterizzano sia il genere che lo stile, cioè lo stile medio, subirono un serio cambiamento di significato: Flacio definì la *delectatio* come riposo in Dio con fiducia e amore, Niels Hemmingsen parlò della dolcezza di Dio, Caussin parlò di *voluptas* spirituale, Alsted parlò di santa gioia e godimento.

L'omiletica che subì gli influssi ellenistici può essere definita in termini linguistici come una tendenza che muove nella direzione diametralmente opposta al ramismo: non considera le caratteristiche dello stile come un ornamento di significato, ma come un'espressione adeguata dell'aspirazione dell'anima a cogliere e narrare la trascendenza. Un uso referenziale del linguaggio non può descrivere il soprannaturale; le parole possono funzionare qui solo come impronte agostiniane, che possono mostrare in termini metaforici una cosa al di là del loro significato ordinario, tradizionale e consensuale. In questo uso del linguaggio, non solo cessa la validità della tradizionale dicotomia di *docere* e *movere*, ma si risolvono anche le contraddizioni tra *res* e *verba*, tra filosofia e oratoria. Non c'è altro modo possibile per esprimere contemporaneamente la *magnitudo* (la grandezza di una cosa) e la *praesentia* (la presenza di una cosa, la sua tangibilità) che renderla plastica, sensitiva, presente nell'immaginazione, attraverso i vari

procedimenti retorici della descrizione vivida. Già Aristotele stabilì che le nostre scarse e insufficienti concezioni delle cose lontane — celesti, per lui — ci recano, a causa dell'eccellenza di quest'ultime, un piacere maggiore di tutta la nostra conoscenza delle cose terrene che ci circondano, proprio come un nostro sguardo fugace rivolto alla persona amata ci dà un piacere maggiore della contemplazione accurata e approfondita di altre cose. Prevale, tuttavia, in termini di certezza e completezza, la nostra conoscenza delle cose terrene. C'è quindi una proporzionalità inversa tra l'eccellenza di una cosa e il grado della nostra conoscenza di essa. Questa idea aristotelica era già stata applicata da Tommaso d'Aquino alla nostra conoscenza di Dio e della trascendenza. Il mezzo retorico per esprimere la *magnitudo*, come affermava Keckermann, è l'*amplificatio*, e quello della *praesentia* è l'*hypotyposis* (*enargia*). Come era necessario, in questa concezione retorica, riabilitare l'esperienza e suscitare le emozioni, così nel caso dell'*amplificatio* doveva confrontarsi con la diffidenza ereditata dalla teoria della retorica antica che accompagnava il procedimento che operava sulla deviazione manipolativa delle proporzioni reali delle cose. Ecco perché Ludovico Carbone ha dovuto stabilire che l'*amplificatio* — su cui di fatto poggia tutto il potere dell'eloquenza — non è una menzogna, ma la presentazione delle proporzioni reali delle cose che non possono essere raggiunte dalla vista corporea, un tentativo di rendere il linguaggio commisurabile con l'eccellenza dell'oggetto. Tra l'oggetto eccellente e la sua conoscibilità, le immagini — che sono i fenomeni che la nostra mente può afferrare e comprendere più facilmente — sono in grado di creare il mezzo di trasmissione. Le considerazioni retoriche tendenti a mettere in discussione le immagini e l'*enargia* da esse fornita hanno naturalmente il loro contesto più ampio nelle teorie dell'immaginazione — che attingono sia dall'antichità che dal Medioevo — della prima età moderna<sup>14</sup>. Fungeva come punto di partenza l'affermazione aristotelica secondo cui sia la conoscenza che il desiderio si basano sull'immaginazione, e questa immaginazione è di

<sup>14</sup> Ha avviato la discussione sulle teorie cattoliche dell'immaginazione: R. Tasi, *Barokk vízió – skolasztikus imagináció: Egy eszme- és retorikatörténeti kutatás első állomása* [Visione barocca – immaginazione scolastica: la prima tappa di una ricerca sulla storia delle idee e della retorica], in «Irodalomtörténeti Közlemények», CXXII, n. 2, 2018, pp. 145–68; Id., *Képvita és phantasia: A phantasia–imaginatio szerepe a katolikus képzőműveléssel kapcsolatos kora újkori argumentációban* [Disputa sulle immagini e phantasia: il ruolo della phantasia–imaginatio nell'argomentazione della prima età moderna sul culto cattolico delle immagini], «Egyháztörténeti Szemle», XX, n. 2, 2019, pp. 3–25.

gran lunga di natura prevalentemente visiva. Anche il pensiero speculativo richiede immagini mentali, senza immagini il pensiero è impossibile. Il loro uso è anche una condizione essenziale per la valutazione e la scelta morale: quest'ultima consiste nell'immaginare le conseguenze di decisioni diverse e nell'agire in base al risultato più desiderabile. Come il pensiero e il sentimento, anche la memoria funziona su base figurativa, e ciò è reso possibile dalla rievocazione sia dell'immagine delle cose sia delle immagini mentali prodotte su di esse (come la mnemotecnica artificiale della retorica ha conseguentemente applicato alla tecnica delle immagini e dei luoghi). Nella concezione della prima età moderna dell'attività dell'immaginazione, l'idea guida è che il giudizio sulle sensazioni esterne è reso possibile dal lavoro della fantasia e/o dell'immaginazione che opera in senso interiore — in alcuni sistemi neoscolastici considerate identiche ad esso — per l'intelletto di natura immateriale, che può già inviare un'intenzione moderata alla volontà, e quindi si risvegliano le emozioni che sono in armonia con il giudizio intellettuale. Nel frattempo, però, la componente immaginativa del senso interiore può trasmettere le sue immagini mentali direttamente all'*appetitus sensitivus* dell'anima aggirando l'intelletto, motivo per cui possiamo reagire allo stesso oggetto sia istintivamente che razionalmente. L'operazione illegittima dell'immaginazione che lavora senza supervisione razionale è quindi rimasta fonte di una certa preoccupazione nelle teorie dell'affettività.

Gli strumenti retorici espressivi di questo immaginario includono una varietà di figure retoriche (la metafora, l'allegoria), e in quest'ambito rientrano le descrizioni, ma anche la drammatizzazione e la rievocazione di *exempla*. Le forme di parola — a differenza delle figure di parola di natura visuale e delle forme di pensiero — sono al servizio soltanto del puro piacere dell'orecchio. La differenza decisiva tra lo stile elevato richiesto nei manuali di oratoria ricettivi di influenze ellenistiche e lo stile medio ciceroniano può essere descritta nel fatto che, mentre in quest'ultimo sono le forme di parola a giocare un ruolo importante, nel primo dominano le figure di parola e le forme di pensiero. La diversa percezione delle figure di parola e delle forme di parola, la diversa importanza e il diverso prestigio loro assegnati si basano sulle teorie fisiologiche e psicologiche dell'epoca: la vista è più strettamente correlata alla mente e alle emozioni rispetto all'udito, che è principalmente un mezzo di piacere estetico superficiale. Mentre il sofista delizia il suo ascoltatore con l'adulazione, il vero oratore fa proselitismo e lo spinge a prendere posizione. Poiché la sua verità è

apodittica, non ha alcun bisogno di adulare o di persuadere. Desiderabile è l'atteggiamento di chi, invece di voler risultare piacevole e andare alla ricerca del plauso, usa la frequente metafora del buon medico che guarisce tagli e ferite.

L'eloquenza che agisce sulle emozioni dovrebbe essere, nella sua essenza, un'imitazione del procedimento concettuale ed emotivo del retore; in altre parole, la sua chiave non è la ricercatezza della espressione o la formulazione astratta di richieste morali, ma l'articolazione espressiva delle proprie emozioni. È in questo ordine di idee, con riferimento all'autenticità dell'oratore, che viene richiamato il più volte citato "si vis me flere" oraziano. Questo voler riferirsi alla credibilità personale, tuttavia, non implica la presentazione di una personalità autonoma e individuale nel senso moderno del termine: la forza dello Spirito Santo che trasforma l'interiorità crea una personalità che è al tempo stesso individuale e conforme alla generalità delle esigenze normative, definita soprattutto dalle sue affinità emotive, che cioè diventa paragonabile per valore alla direzione in cui le sue emozioni l'attraggono. La personalità non è uno stato permanente, ma un'azione quotidiana vissuta nelle decisioni e nelle scelte. Neppure l'espressività significa che l'oratore parla di sé stesso, delle sue esperienze personali e dei suoi desideri; significa invece che contenutisticamente viene data uguale enfasi alle esigenze normative e ai profondi sentimenti interiori, e che formalmente si fa pervenire tutto questo ad una affettività che i tropi e le forme di pensiero assicurano al linguaggio.

Proprio come la teoria omiletica dello stile elevato si era manifestata in opposizione al ramismo in quanto rifiutava la separazione delle parole e delle cose, così l'asserzione di un rapporto indissolubile tra le parole e l'anima la contrappose anche al razionalismo cartesiano e all'empirismo scientifico, e, con l'avanzata di quest'ultimi e con la dissoluzione della concezione psicologica religiosa del Rinascimento, perse i suoi fondamenti filosofici. Queste stesse tendenze, naturalmente, misero in discussione anche la validità del discorso metaforico. Secondo Cartesio, le immagini sensoriali non forniscono una conoscenza chiara ed evidente e l'immaginazione non è incondizionatamente una componente necessaria della cognizione.

È ora il momento di esaminare quali sono i dispositivi retorici maggiormente raccomandati dai teorici contemporanei per raggiungere uno stile elevato. Dobbiamo prendere in considerazione due grandi gruppi di strumenti: le immagini delle parole e le forme del pensiero.

Flacio prende in considerazione la metafora (*translatio*), la similitudine (*similitudo*), la visione, l'immagine apocalittica, la parabola, la metonimia (*denominatio*), la tipologia, la fabula, l'allegoria come procedimenti dell'*evidentia* (*illustratio, demonstratio, descriptio, enargia, hypotyposis*). Rientrano in questo campo anche le descrizioni ricche e sostanziose, quella ad esempio della figura di una persona (*prosopographia*). La visualità, l'immaginario e la visualizzazione sono facilitati anche dall'uso di schemi di pensiero come la *prosopopeia*, la *personificatio*, la *sermocinatio*, l'*allocutio*, l'*ethopoeia*, la *fictio personae*, la *somatopoeia*, l'*idolopoeia*. Tra le forme pragmatiche, l'*apostrophe* può anche essere usata per rivolgersi a cose personificate. Altre forme di comunicazione con il pubblico includono l'*interrogatio*, l'*exclamatio*, l'*admiratio*, l'*adiuratio*, l'*optatio*, l'*obsecratio*, l'*imprecatio*. La *reticentia*, l'*interruptio*, l'*aposiopesis* possono essere strumenti espressivi di un'indicibile, ineffabile eccellenza.

Ora è abbastanza ovvio che dobbiamo porci la domanda: cosa ne consegue dalla tesi robusta della Shuger — negli ultimi tre decenni perfezionata in certi punti, ma che sembra valida ancora oggi — riguardo all'articolazione, alla tematizzazione e alla periodizzazione della storia letteraria ungherese? Nell'affrontare la soluzione di questa questione, non risulterà cosa inutile se ci occupiamo dapprima della ricezione in Ungheria di quell'antico retore sul cui inquadramento nella retorica e sulla cui valutazione c'era perfetta unanimità nei millecinquecento anni precedenti la prima età moderna; il suo lavoro incarnò una sorta di punto estremo delle possibilità retoriche, e gli oratori e i teorici del XVI e XVII secolo — relazionandosi alla tradizione del pensiero sulla letteratura formatasi intorno a lui e rapportandosi alla posizione assunta all'interno di essa — furono in grado di posizionare in modo significativo le proprie applicazioni. Tutti si confrontarono con la figura iconica del *genus demonstrativum*, con quell'Isocrate che aveva realizzato l'ideale della *delectatio* con eccezionale coerenza e brillante successo.

Due orazioni di Isocrate, già all'inizio del XVI secolo, furono tradotte in latino e pubblicate a Bologna da quel Michael Chesserius (Mihály Kesserű), discendente da una famiglia di media nobiltà di Gibárt e allievo di Filippo Beroaldo, il quale diede anche una descrizione precisa delle caratteristiche stilistiche dell'autore greco: "egli bada più

attentamente di chiunque altro al ritmo e alla bellezza della parola”<sup>15</sup>. Paulus Rosa di Körmöcbánya lavorò sui testi di Isocrate ad Augusta nel 1569, utilizzando l’edizione bilingue greca e latina, pubblicata due anni prima dal suo maestro Hieronymus Wolf<sup>16</sup>. Wolf fu incoraggiato da Johannes Oporinus a realizzare una traduzione latina completa di tutti i ventuno sermoni e delle nove lettere superstiti, che completò a Strasburgo nel 1547. La sua traduzione fu pubblicata per la prima volta nel 1548 nell’officina di Oporinus a Basilea<sup>17</sup>. Successivamente, furono realizzate almeno due nuove edizioni in ogni decennio del XVI secolo<sup>18</sup>, ma anche dopo, per ben duecento anni, la traduzione rimase il più importante strumento di trasmissione dell’influenza europea del retore ateniese. I discorsi di Isocrate erano analizzati nei libri di testo di retorica luterana ispirati a Melantone (come quelli di Matthaeus Dresser e Victorinus Strigelius)<sup>19</sup>, e, naturalmente, facevano parte anche del materiale didattico gesuitico<sup>20</sup>. Di conseguenza, divenne un *auctor*

15 M. Keserű [Kesserű], *Isokratész-fordításának (Ad Nicoclem) ajánlólevele II. Ulászlóhoz*, trad. di J. Marton, in „Margarita poetica”: A humanista alapműveltség olvasmányai a Kárpát-medencében 1526-ig. Antológia [“Margarita poetica”: Le letture della cultura di base umanistica nel bacino dei Carpazi fino al 1526. Un’antologia], a cura di P. Ekler, OSZK – Gondolat Kiadó, Budapest 2011, pp. 118–9: 119. L’altra lettera dedicatoria: M. Kesserű, *Isokratész-fordításának (Nicoctes) ajánlólevele Szathmári Györgyhöz*, trad. di I. Kapitánffy, in *Magyar humanisták levelei XV–XVI. század* [Lettere di umanisti ungheresi secc. XV–XVI], selezione, introduzione e note di S.V. Kovács, Gondolat Kiadó, Budapest 1971, pp. 456–7. Cfr. R. Gerézdi, *Janus Pannoniustól Balassi Bálintig: Tanulmányok* [Da Janus Pannonius a Bálint Balassi: Studi], Akadémiai Kiadó, Budapest 1968, pp. 189–93.

<sup>16</sup> Kecskeméti, “A böcsültre kihaladott ékes és mesterséges szóllás, írás” cit., pp. 177–8.

<sup>17</sup> Isocrates, *Ἀπαντα Graeco-Latinus, postremo recognitus*, interprete, cum argumentis, marginum annotationibus, vita autoris et indice accurato Hieronymo Wolfio, I–II, Oporinus, Basel 1567, vol. II, pp. 1355–6.

<sup>18</sup> Márton Révay, visconte di Turóc, possedeva ad esempio l’edizione di Basilea del 1571; cfr. Z. Soltész, *Révay Mártonné Esterházy Zsófia Isocrates-kötetének kötése és későbbi possesszorai* [Rilegatura e successivi possessori del volume di Isocrate di Zsófia Esterházy Mártonné Révay], in «Magyar Könyvszemle», CXI, 1995, pp. 131–41. István Miskolci Csulyak aveva l’edizione di Basilea del 1570; cfr. *Régi magyar költők tára: XVII. század, 2., Pécseli Király Imre, Miskolczi Csulyak István és Nyéki Vörös Mátyás versei* [Collezione di poeti ungheresi antichi: sec. XVII, 2, Poesie di Imre Pécseli Király, István Miskolczi Csulyak e Mátyás Nyéki Vörös], a cura di F. Jenei *et alii*, Akadémiai Kiadó, Budapest 1962, p. 337.

<sup>19</sup> Kecskeméti, “A böcsültre kihaladott ékes és mesterséges szóllás, írás” cit., pp. 211 e 223.

<sup>20</sup> I. Mészáros, *XVI. századi városi iskoláink és a „studia humanitatis”* [Le nostre scuole urbane del XVI secolo e gli “studia humanitatis”], Akadémiai Kiadó, Budapest 1981, pp. 140 e 179.

scolastico anche in Ungheria. La ripartizione delle materie d'insegnamento stilata a Besztercebánya nel 1574 ci rivela che gli studenti della terza classe, ai quali non era ancora stato insegnato il greco, conoscevano già il discorso *Ad Demonicum* nella sua traduzione latina per poi riaverlo in greco nell'ultima classe<sup>21</sup>. Secondo l'ordinamento del 1589 della scuola di Lőcse, gli studenti più anziani leggevano, oltre a Cicerone, anche i discorsi di Demostene o Isocrate<sup>22</sup>. L'*Ad Demonicum* figurava nell'elenco delle opere scritte per educare "chiunque si ami" a vivere una vita morigerata e nel quale Márton Szepsi Csombor individuò le prefigurazioni della sua *Udvári schola* (1623)<sup>23</sup>. János Apácai Csere — secondo il discorso prefatorio della sua *Encyclopaedia* — avrebbe considerato un ordinamento ottimale dell'avanzamento negli studi se gli studenti avessero dapprima ricevuto una formazione di base nella lingua greca leggendo le opere di Esiodo, Omero, Demostene e Isocrate<sup>24</sup>. Gli scolari, del resto, si incontravano non solo con i discorsi di Isocrate, ma anche con i testi classici contenenti la sua lode. Nei *Progymnasmata* di Ermogene, Libanio e Aftonio, tutti di diversa elaborazione, figurano indistintamente come esempio della *khreia* (*chria*) lo stesso detto aureo attribuito a Isocrate e la lode di Isocrate come testo modello della sua elaborazione. Imre Thurzó, che si stava preparando per andare a Wittenberg, dovette scrivere la sua prima *chria* sullo stesso argomento nel corso dei suoi studi privati di retorica<sup>25</sup>. Egli mantenne la struttura dell'argomentazione di Aftonio, l'esaltazione di Isocrate e la narrazione dell'impegno di Demostene, e ampliò questi passaggi in modo inventivo: citò, tra l'altro, l'opinione di Cicerone che elogiava la scuola di Isocrate in un altro passaggio classico riguardante l'antico retore. Il paragone tra la scuola che rilascia una marea di uomini istruiti e il cavallo di Troia fu descritto da Cicerone nel *De oratore* (2, 94, 2), e la sua formulazione divenne nella prima età moderna la svolta topica più

<sup>21</sup> Ivi, pp. 84, 172.

<sup>22</sup> Ivi, pp. 88, 97, 186.

<sup>23</sup> Cfr. Kecskeméti, "A böcsültre kihaladott ékes és mesterséges szállás, írás" cit., p. 170.

<sup>24</sup> J. Apáczai Csere, *Magyar encyclopaedia* [Enciclopedia ungherese], a cura e con introduzione di I. Bán, note di V. Gyenis, premessa tradotta da J. Rájnics, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest 1959, pp. 49–50.

<sup>25</sup> I testi sono pubblicati in J. Herner (a cura di), *A Thurzó család és a wittenbergi egyetem: Dokumentumok és a rektor Thurzó Imre írásai 1602–162* [La famiglia Thurzó e l'Università di Wittenberg: Documenti e gli scritti del rettore Imre Thurzó 1602–1604], E. Dományházi *et alii*, Szegedi Oktatástörténeti Munkaközösség, Szeged 1989, pp. 277–312.

comune nella glorificazione delle più svariate scuole e officine culturali<sup>26</sup>.

Come ho mostrato in precedenza, Isocrate divenne senza dubbio il punto di riferimento fondamentale per il consapevole impegno letterario ungherese quando János Rimay scrisse il testo in cui espresse la propria visione stilistica con il massimo grado di articolazione e autoriflessività oggi a noi noto. Fece a lui ricorso anche in due punti di decisiva importanza della sua lettera del 1629 a György Rákóczi. Dapprima cita il passo del *Panegyricus* di Isocrate (tradotto da Wolf) in cui la superiorità e l'eccellenza di Atene rispetto a Sparta sono dimostrate, tra l'altro, dalla stima per le invenzioni, le scienze e le arti nate ad Atene. Alcune servono a soddisfare i bisogni della vita, altre a creare piaceri. Al porto del Pireo e alle Panatenee fa subito seguito la filosofia che Atene ha donato al mondo. Segue un omaggio all'apprezzamento ateniese per l'eloquenza: gli ateniesi riconobbero che la parola è l'unica facoltà che ci distingue dagli altri esseri viventi e che, mentre tutte le altre attività umane sono talmente soggette alla buona e alla cattiva sorte tanto che spesso i saggi falliscono e gli stolti hanno successo, il discorso bello e artistico non viene mai dato alla gente comune poiché è il tratto distintivo di uno spirito saggio<sup>27</sup>. A tal riguardo, il saggio e l'ignorante mostrano la più grande differenza e, se una persona è stata adeguatamente educata, non deve essere giudicata per il coraggio, la ricchezza o cose simili, ma soprattutto per il linguaggio, che è il segno più sicuro della sua cultura. Chi è abile nel parlare è onnipotente non solo nel proprio Paese, ma anche altrove. Atene superò in eloquenza le altre città a tal punto che i suoi studenti divennero i maestri del resto del mondo; e fu soprattutto grazie ad essa che il nome *hellén* non significava più un'appartenenza di sangue, ma una comunità culturale. Il discorso passa poi ad elogiare la gloria militare degli ateniesi. Nel testo di Rimay, l'intarsio di Isocrate è attorniato da cinque citazioni da Cicerone e, unitamente ad esse, fornisce le basi teoriche e concettuali necessarie a valutare il lavoro di traduzione di András Prágai.

<sup>26</sup> Kecskeméti, "A böcsületre kihaladott ékes és mesterséges szóllás, írás" cit., pp. 459–61.

<sup>27</sup> Ecco il passo citato da Rimay: Atene riconobbe che "orationis autem praeclarae artificiosaeque facultatem et stupidis negatam, et prudentis animi munus peculiare esse". Isocrates, *Ἀπαντα Graeco–Latinus* cit., vol. I, p. 149. La citazione da Rimay e la sua parafrasi è in J. Rimay, *Írásai* [Scritti], a cura e con postfazione e note di P. Ács, Balassi Kiadó, Budapest 1992, p. 228.

L'altra citazione di Isocrate non è altro che la frase conclusiva della lettera: "È meglio e più lodevole fare qualche passo in avanti e progredire nelle cose principali, piuttosto che primeggiare ed essere illustri nelle piccole cose comuni"<sup>28</sup>. Dal contesto si evince chiaramente che lo stile ornato, cioè l'ideale stilistico espresso e illustrato nella lettera, secondo Rima è cosa così importante che, anche in caso di imperfezioni deve ricevere la palma nei confronti di ogni maniera espressiva fluente, non deviante e colloquiale. Questa volta la citazione proviene da un discorso del genere *demonstrativum*: il *panegyricus* di Elena. Mentre la questione della coalizione panellenica ha ispirato a Isocrate idee che potrebbero essere definite riflessioni sul linguaggio e sulla teoria letteraria, sulla storia letteraria e sull'antropologia culturale, qui l'argomentazione è più strettamente retorica, specifica del genere letterario. Nell'esordio, Isocrate critica la proliferazione nel suo tempo delle pratiche oratorie di argomento mostruosamente irrealistico. Nelle loro scuole oratorie, gli insegnanti assetati di denaro ricavano dalla ricercatezza dei loro temi affermazioni irrealistiche e raccoglievano prove ingannevoli, raggirando i discepoli nel far credere loro che gli stratagemmi appresi in queste situazioni estreme avrebbero reso un gioco da ragazzi la partecipazione agli affari reali, laddove è vero proprio il contrario. Anche negli esercizi retorici l'obiettivo dovrebbe essere il perseguimento della verità, l'acquisizione di abilità nel gestire le questioni pratiche, tenendo presente che un'ipotesi probabile circa le cose utili è preferibile alla conoscenza esatta delle cose inutili. Questa idea viene ripresa nel passo recepito da Rima<sup>29</sup>. Isocrate scelse l'encomio di Elena proprio per dimostrare quanto sia più difficile essere originali in argomenti usuali e ben noti che in espedienti basati su invenzioni senza senso. Altra questione è in che misura l'orazione — con la sua inventiva straordinariamente ricercata, con le sue proporzioni molto particolari e con la digressione contenuta nella sua parte più ampia — sia stata in grado di rappresentare il contrario degli errori e degli abusi biasimati e rinfacciati: essa dedica infatti all'eccellenza di Teseo tanto spazio quanto quello riservato all'encomio di Elena, che è il suo vero soggetto.

<sup>28</sup> Ivi, p. 234.

<sup>29</sup> "[...] illud cogitantes, longe praestabilius esse, de rebus utilibus mediocres opiniones habere, quam supervacaneorum exquisitam cognitionem: et aliis paulo superiorem esse in magnis, quam in parvis, praesertim iis quae vitam nihil adiuvant, multum excellere". Isocrates, *Ἀπαντα Graeco-Latinus* cit., II, p. 609.

Ma neppure Isocrate, nel suo precedente discorso citato da Rimay, si è astenuto dal sottolineare la propria eccellenza oratoria. Il pensiero panellenico, secondo la sua introduzione, appartiene alla più alta specie di oratoria, quella che, parlando delle questioni più importanti, è di maggior profitto per gli ascoltatori. Poiché ci sono molti modi di parlare dello stesso argomento, si deve abbandonare l'impresa solo quando le circostanze rendono il discorso inutile, o quando la discussione sull'argomento è così pienamente sviluppata che non può essere corretta da ulteriori interventi. Questa non è ancora la situazione successiva ai discorsi olimpici tenuti da Gorgia e Lisia su argomenti simili<sup>30</sup>, e quindi è giustificata una nuova trattazione della coalizione panellenica. C'è, tuttavia, chi censura le argomentazioni che ricadono al di là della competenza della gente comune e sono elaborate con cura tutta particolare, e che giudicherebbe anche l'orazione più alta secondo i soliti stratagemmi del discorso giudiziario. Ovviamente, questi critici lodano le cose che sono al loro livello. Isocrate, invece, non vuole conformarsi al giudizio di costoro, ma a quello di coloro che non tollerano alcuna negligenza espressiva e che cercano nelle loro orazioni una qualità che non si trova nelle opere altrui. A inizio discorso, altri oratori si giustificano dicendo quanto sia difficile, soprattutto nel tempo concesso alla preparazione, trovare parole adeguate alla grandezza del loro soggetto. Isocrate, d'altra parte, dà per scontato il fatto che, se lui non parla in una maniera degna della sua reputazione e del suo argomento nonché della quantità del tempo trascorso sul tema, non troverà scusanti presso i suoi ascoltatori, e questo lo riterranno ridicolo.

Con tutti questi suoi pensieri, il discorso di Isocrate è una prefigurazione molto vicina a tutta la lettera di Rimay. Serviva all'epistografo come punto di partenza per poter porre le proprie attitudini stilistiche accanto a quelle del più eccelso oratore greco. Fu in questa utilizzazione — che superava di gran lunga la consapevolezza e la pretenziosità stilistiche di tutti i suoi predecessori e contemporanei — che l'influenza di Isocrate sullo sviluppo della prosa artistica ungherese raggiunse il suo apice, in essa toccarono il culmine i precedenti sforzi pedagogici e retorici volti a far conoscere i valori dell'antico *auctor* greco. Tuttavia, deve anche essere perfettamente chiaro che questa elaborazione e il suo uso come modello ideale per raggiungere quella conoscenza — conformemente all'ordine plurisecolare della tradizione retorica —

<sup>30</sup> Per il frammento dell'*Olimpico* di Lisia conservato da Dionigi di Alicarnasso, cfr.: Lysias, *Beszédei* [Orazioni], a cura di G. Bolonyai, Osiris Kiadó – Balassi Kiadó, Budapest 2003, pp. 481-5.

significavano la totalizzazione del *genus demonstrativum*. La più grande deviazione possibile dalla formulazione linguistica quotidiana, che risulta evidente ai pensieri e adeguata nel suo significato, avviene con la massimizzazione del linguaggio ornato, con il suo abbellimento stilistico e il suo arricchimento elocutivo, con l'obiettivo di consentire al testo di soddisfare al massimo grado l'esigenza della *delectatio*, che è sempre stata associata al discorso epidittico. Già la considerazione con la quale László Merényi Varga ha sistematizzato le caratteristiche stilistiche della lettera di Rimay — a suo dire è “uno scritto che presenta i segni stilistici più maturi” — ne è una testimonianza ineccepibile. Egli menziona alcuni tipi di concetti presenti nel testo, ritiene però che la caratteristica più sorprendente sia “il gradimento in misura inaudita delle accumulazioni”, fornendo esempi di accumulazione di verbi, nomi e aggettivi. Queste aggregate, omogenee amplificazioni consistono in costrutti frastici complessi, in periodi troppo complicati, in un insieme di frasi che sollevano aspettative intellettuali a malapena realizzabili. In alcuni punti, tuttavia, emerge anche il contrario: affermazioni concise, sorprendentemente sentenziose, giri di parole simili a modi di dire. La bravura stilistica si avvale anche di espedienti musicali, soprattutto di allitterazioni virtuosistiche<sup>31</sup>. Come si può notare, oltre all'abbondanza delle figure di parola, l'analisi stilistica catalogizza tutti i tratti tipici di un testo eufonico ricco di effetti acustici e incentrato sulla sonorità. Il nome collettivo retorico per questi strumenti è la forma di parola. La più distintiva peculiarità del testo di Rimay è la straordinaria abbondanza di forme di parola. È importante sottolineare che anche la caratteristica stilistica che risulta più evidente anche alla prima lettura della lettera di Rimay, cioè l'accumulo dei sinonimi, appartiene a questo settore della ripartizione retorica. La sinonimia (il termine latino è *communio nominis* o *disiunctio*) è un caso di *adiectio*<sup>32</sup>, dove ha affini stretti come le molte specie e sottospecie di reiterazione totale o parziale delle forme di parola (la *geminatio*, l'*anaphora*, l'*epiphora*, la *complexio* e i loro affini, e persino, attraverso la parziale reiterazione della forma di parola, l'intera famiglia della *paronomasia*), è la *congeries* e l'*enumeratio* che giocano con la moltiplicazione del significato delle parole, o l'*epitheton* o il *polysyndeton*, cioè le forme accrescitive e ripetitive associate solo a

<sup>31</sup> L. Merényi Varga, *A manierista stíluseszmény Rimay levelében* [L'ideale stilistico manierista in una lettera di Rimay], in «Irodalomtörténeti Közlemények», LXXIV, n. 4, 1970, pp. 503–7: 504–6.

<sup>32</sup> H. Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik: Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, Hueber, München 1960, pp. 329–32, §§ 649–56.

determinate specie di parole. Il testo che abbonda di questi mezzi di effetto — come Ézsaiás Budai osservò, ad esempio, a proposito delle orazioni di Isocrate — serve “più a compiacere le orecchie che a produrre passioni”<sup>33</sup>.

Possiamo sottolineare il fatto indubbio — non come un nuovo risultato delle ricerche della Shuger, ma come un unanime consenso della tradizione della teoria della retorica, come riassunto ad esempio nel manuale di Lausberg — che lo stile del discorso della specie *genus demonstrativum*, che lavora principalmente con figure di parola per raggiungere l’obiettivo del *delectare*, è il tipo ideale dello stile medio<sup>34</sup>. Neppure un eccessivo aumento dell’accumulo di elementi decorativi può far sì che la quantità di abbondanza stilistica traduca il testo nella qualità di un altro stile, quello alto. Per ottenere ciò, è necessario che l’esigenza di comunicare un contenuto normativo — che l’oratore considera di particolare importanza e la cui verità ritenuta indubbia egli desidera trasmettere, con grande convinzione e spirito di missione, al più ampio pubblico possibile — riordini gli strumenti formali nelle direzioni capaci di avere il maggiore effetto possibile.

Nella lettera di Rimay — oltre al pensiero, vissuto in tutta la sua profondità, che anche il modo di esprimersi di un uomo intelligente, perspicace, maturo, superiore alle conoscenze e ai pensieri delle masse deve essere il più esigente — si può individuare pure un altro messaggio, solo in parte contiguo: la sua opinione sull’inadeguatezza della “cortesia non cortese”, che lo spinse anche alla redazione di uno “scritto satirico di rimprovero e biasimo”, oggi sconosciuto<sup>35</sup>. È facile vedere che tra la gente comune, stigmatizzata con amara rimostranza, che ritiene sufficiente “scrivere secondo l’uso che guida le loro menti di conversare con quotidiane parole ordinarie”<sup>36</sup>, neppure l’elaborazione di una sorta di etichetta di corte si illude di poter suscitare un’esperienza ontica che penetri nel profondo della personalità. In altre parole, questo messaggio è semplicemente insufficiente per far pervenire qualsiasi fattore del procedimento comunicativo in una situazione capace di entrare nell’ambito dello stile elevato. Ciò è tanto più vero se si considera che nei compendi sistematici della teoria retorica dei generi

<sup>33</sup> . Budai, *Régi tudós világ históriája*, Debrecen 1802, p. 66.

<sup>34</sup> L’*officium* del *genus medium*, secondo la testimonianza unanime di luoghi testuali citati da Cicerone, Quintiliano, Sant’Isidoro di Siviglia e altri, è la *delectatio*; Lausberg, *Handbuch* cit., p. 521, § 1079.

<sup>35</sup> Rimay, *Írásai* cit., p. 232.

<sup>36</sup> Ivi, p. 228.

la satira e l'invettiva erano sempre collocate tra i generi promotori dell'attivazione dello stile inferiore, sia in considerazione della scelta degli argomenti appartenenti all'ambito dell'ordinaria vita quotidiana, sia in considerazione del rango sociale delle persone coinvolte nella discussione. Ciò è ben indicato anche dal fatto che lo strumento caratteristico per l'elaborazione di questi generi non è l'*amplificatio*, ma il suo opposto, la *meiosis* o *diminutio*.

C'è un'altra possibilità per spiegare l'impiego della satira. Possiamo considerare dimostrato che Rimay conosceva l'opinione che Lipsio aveva di Petronio<sup>37</sup>. In base a ciò, si può avanzare l'ipotesi che Rimay, menzionando il genere della satira, forse non pensava al concetto di satira il cui testo antico più importante era considerato dai filologi del XVI e XVII secolo quello di Petronio in quel tempo ancor privo della *Cena Trimalchionis*<sup>38</sup>, e in seguito al quale anche Lipsio s'invogliò a scrivere una satira menippea, e precisamente nello stile puro ed elegante da lui ritenuto caratteristico di Petronio, e che fu una delle fonti della sua innovazione stilistica<sup>39</sup>. L'estratto di Rimay dalla sua satira fornito nella lettera a Rákóczi soddisferebbe i criteri di genere della satira menippea sia in termini di contenuto che di forma — come ad esempio il passaggio elaborato in versi e inserito nella esposizione in prosa — ma l'esclusività dello stile legata al genere egli non la creò con gli elementi plautini o petroniani che fungono da modelli per Lipsio, laddove scelse una fonte completamente diversa, designata fondamentalmente dalla funzione dello scopo vituperativo e, ciò facendo, pervenne ad altro genere stilistico.

Analizzando i testi di Rimay, nella letteratura precedente è stato menzionato un luogo dell'*Orator* di Cicerone, che è stato per breve tempo ritenuto una delle fonti della dedica latina all'*epicedium* di Balassi. È stato dimostrato che non è così<sup>40</sup>, ma è comunque un fatto

<sup>37</sup> S. Bene, *Rimay vindicatus (Rimay János Justus Lipsiushoz írott leveléről)* [Rimay vindicatus (Sulla lettera scritta da János Rimay a Giusto Lipsio)], in *Filológia és textológia a régi magyar irodalomban: Tudományos konferencia, Miskolc, 2011. május 25–28*. [Filologia e testologia nella letteratura ungherese antica: Convegno scientifico, Miskolc, 25–28 maggio 2011], a cura di G. Kecskeméti e R. Tasi, pp. 139–88. Miskolci Egyetem BTK Magyar Nyelv- és Irodalomtudományi Intézet, Miskolc 2012, pp. 156–7 e 159.

<sup>38</sup> L.D. Reynolds – N.G. Wilson, *Scribes and Scholars: A Guide to the Transmission of Greek and Latin Literature*, Clarendon Press, Oxford etc. 1991<sup>3</sup>, p. 138.

<sup>39</sup> A. Grafton, *Petronius and Neo-Latin Satire: The Reception of the Cena Trimalchionis*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», LIII, 1990, pp. 237–49.

<sup>40</sup> Cfr. Kecskeméti, "A böcsültre kihaladott ékes és mesterséges szövegírás" cit., pp. 389–90.

innegabile che nella lettera di Rimay di tre decenni dopo si trovano effettivamente citazioni dall'*Orator*, sicché possiamo ragionevolmente ipotizzare che Rimay abbia conosciuto e abbia studiato in modo approfondito quest'opera di Cicerone. Nell'*Orator* (37), Cicerone distingue due modi di fare oratoria, per poi continuare la sua riflessione esaminando solo uno dei due distinti gruppi di fenomeni. A suo avviso, c'è una linea di demarcazione tra lo stile utilizzato dall'oratore ideale che parla "in oratione civili" (30), "in foro causisque civilibus" (69) e il modo di parlare epidittico<sup>41</sup>. Egli menziona sempre insieme le controversie giudiziarie e le riunioni politiche in contrapposizione al discorso ornato, che è "pompae quam pugnae aptius" (42), "gymnasiis et palaestrae dicatum" (42). Cicerone si riferisce alla tradizione di quest'ultimo modo di parlare principalmente con il nome di Isocrate, e non intende seguirlo come modello letterario.

Ebbene, si può affermare che Rimay si impegnò a favore del discorso ornato di Isocrate sia per aver concepito la sua lettera come una sorta di *specimen*, sia per aver circoscritto l'ideale comunicativo in essa proposto; anzi, con il suo mettere a soqquadro la vita intellettuale e la cultura delle corti ungheresi che lasciavano molto a desiderare, in una certa misura minò tematicamente il suo testo elaborato con la brillante ricchezza stilistica dello stile medio. Sotto tutti i punti di vista, sembra essere confermata l'antica convinzione di molti secondo la quale la visione del mondo di Rimay possa essere interpretata nell'elitarismo ristretto della letteratura tardo umanista che disprezzava la gente comune, esaltava la vita solitaria e l'indipendenza individuale come strumento di vera libertà intellettuale, in cui "si esprime la solitudine aristocratica e il senso di superiorità nei confronti del mondo della persona istruita ed eletta"<sup>42</sup>. Anche in relazione al suo testo qui analizzato, è stata evidenziata la sua "esclusività intellettuale", il suo "impegno destinato a una cerchia ristretta, che professa un isolamento decadente e che si appella a gente dall'udito sottile"<sup>43</sup>. Tuttavia, finora abbiamo sempre parlato del testo di Rimay come di un testo da non

<sup>41</sup> Il testo ungherese delle parti evidenziate si basa sulla seguente traduzione: Marcus Tullius Cicero, „A szónok” [“L'oratore”], trad. di Cs. Kárpáty, a cura di M. Mezei, in Marcus Tullius Cicero, *Összes retorikaelméleti művei* [Tutte le opere sulla teoria della retorica], a cura e introduzione di T. Adamik, Kalligram Kiadó, Pozsony 2012, pp. 609–88.

<sup>42</sup> A. Di Francesco, *Rimay János kísérlete a magyar filozófiai líra megteremtésére* [Il tentativo di János Rimay di creare una lirica filosofica ungherese], in «Irodalomtörténeti Közlemények», LXXXVII, nn. 1–3, pp. 163–72: 169.

<sup>43</sup> Merényi Varga, *A manierista stíluszmény* cit., p. 505.

confondere con la letteratura barocca, nonostante il fatto che nella sua forma e nella sua elaborazione superficiale risponda perfettamente a tutti i requisiti da manuale del barocco: la ricchezza di immagini, le sue lunghe, ripetutamente molteplici frasi composte, l'abbondanza di accumuli in ogni parte di una frase all'interno delle proposizioni secondarie, i grovigli di soggetto, predicato, oggetto, aggettivo e avverbi, gli espedienti acustici, sono tutti segni del suo allontanamento dal linguaggio parlato di tutti i giorni e della sua ricercata artisticità<sup>44</sup>. Queste osservazioni relative alla elocuzione devono ora essere assolutamente chiarite. Il cambiamento non è nella caratterizzazione stilistica o nella descrizione della prosa di Rimay, ma nel fatto che tutte queste qualifiche elocutive riguardanti il suo testo sarebbero tutte ugualmente parte della definizione del barocco. Sembra infatti giustificato sviluppare un concetto di barocco che prenda in considerazione e faccia valere i risultati delle ricerche della Shuger allorquando si riesaminano le precedenti esperienze della ricerca storico-letteraria ungherese. La Shuger parla sempre dei teorici che si ispirarono ai modelli ellenistici nel senso che furono loro quelli che, seguendo i dibattiti dell'umanesimo sul ciceronianismo, riuscirono a creare un nuovo modo di esprimersi sia nella pratica omiletica che in quella retorica generale, cioè le caratteristiche della scrittura barocca possono essere identificate nei tratti caratteriali dello stile alto da loro propugnato. Allo stesso tempo, chiarisce che essi consideravano l'uso delle forme di parola non funzionale al loro stile elevato e perciò lo evitavano. Se le cose stanno così, allora la precisa descrizione stilistica della prosa di Rimay esclude di per sé che abbia caratteristiche che

<sup>44</sup> Nella prima metà del XX secolo, sulla base di questi stilemi, János Horváth ancora includeva Rimay nel barocco, e precisamente "come una parodia senz'anima del periodare impeccabile di Pázmány che esprimeva ispirazione, anima ed energia, ragione, fede e forza, come una parodia distaccata dalla sua fonte vivificante, svuotata in un mero fenomeno di gusto, come un 'fronzolo barocco', una 'variante meschina' che adotta puramente come elementi artistici, per la loro natura piacevole, i tratti formali formati spontaneamente in un grande stile ed esprimenti spiritualità, per poi imitarli e trasporli in un uso corrente, precludendo con i suoi eccessi unilaterali alla sua degenerazione". J. Horváth, *Barokk ízlés irodalmunkban* [Il gusto barocco nella letteratura ungherese], in Id., *Tanulmányok* [Studi], 2 voll., a cura di M. Gönczy, Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen 1997, I, pp. 84-106: 90; vedi anche J. Koltay-Kastner, *A magyar irodalmi barokk* [Il barocco letterario ungherese], in «Budapesti Szemle», vol. CCLXVII, 1944, pp. 65-77, 113-4, 113-33. Considero la separazione di Rimay dal barocco come un consenso specialistico ottenuto nella seconda metà del XX secolo; ritengo quindi superfluo confutare la collocazione di Rimay nel barocco. Ciò che è in gioco, invece, è il rapporto dello stile di Rimay con i tratti stilistici comunemente considerati barocchi.

possono essere confuse con il barocco. Le osservazioni che affermano la preferenza di Rímay per le figure di parola rendono il suo stile di scrittura definibile proprio come e precisamente come lo consideriamo essere in una descrizione sia di storia delle idee sia in una descrizione che attende alle caratteristiche inventive della retorica: come un'aspirazione stilistica che perfeziona il tardo umanesimo, e più precisamente il suo ideale stilistico medio.

Lo stesso risultato si raggiunge se si tiene conto dell'ulteriore evoluzione del concetto di *sublime*, fattore decisivo nella formazione e nella valutazione dello stile elevato. Da ogni parola di Rímay vien fuori la convinzione che ciò che contribuisce ad accentuare la *bellezza* dello stile letterario è il più alto grado dell'abbellimento stilistico. Non riesce nemmeno ad immaginare che vi possa essere un'applicazione più adatta allo sviluppo di una letterarietà elaborata e riccamente articolata. Le sue esperienze acquisite nel produrre l'effetto sontuoso dello stile elevato, d'altra parte, portano chiaramente il pensiero teoretico nella direzione di cogliere l'esperienza del *bello* e l'esperienza del *sublime* come peculiarità che non si sviluppano l'una dall'altra, né che sono fra loro conciliabili, laddove si escludono a vicenda. La bellezza è il tratto caratteristico delle cose leggiadre, attraenti, piacevoli della comune quotidianità, totalmente incapace di riscuotere il senso della maestosità, mentre nel sublime c'è sempre una disarmonia che reca con sé qualcosa di minaccioso, un'incapacità di coordinarsi come un insieme concettuale. Già Edmund Burke chiaramente pensava in questo modo al rapporto tra il bello e il maestoso, separando dal sublime sia gli aspetti eroico-morali sia quelli teologico-trasendenti, studiando la natura dell'impressione sensuale di per sé, senza queste implicazioni, con un orientamento sensualistico ed empirico, con la qual cosa si mosse contemporaneamente verso una descrizione del processo di catarsi, una concettualizzazione del sublime come esteticamente autonomo, una riduzione dell'importanza della bellezza. Inoltre, riconoscendo la mancanza della capacità mentale di gestire insieme le relazioni emotive e quelle morali, si mosse verso l'autonomia dell'intero campo della bellezza, indipendente dal discorso morale e sociale<sup>45</sup>. Le aspirazioni stilistiche di Rímay sarebbero insostenibili in questa direzione, cioè verso una forma autonormativa di funzionamento di una letterarietà autonoma.

<sup>45</sup> F. Horkay Hörcher, *Esztétikai gondolkodás a felvilágosodás korában 1650–1800: Az ízlésesztétika paradigmája* [Il pensiero estetico all'epoca dell'Illuminismo 1650–1800: il paradigma dell'estetica del gusto], Gondolat Kiadó, Budapest 2013, pp. 188–209.

Appartiene inoltre al quadro d'insieme il fatto che lo stile ridondante era solo una delle possibilità che si presentavano a Rimay quando volle aderire alle aspirazioni contemporanee della letteratura umanista elitaria. Nel 1592, quando tentò di entrare in contatto con Lipsio, lo stile individuale dell'umanista olandese — edificato sull'aggregazione di altre influenze, oltre a quella di Cicerone — aveva già attirato l'attenzione un po' dappertutto in Europa. Inizialmente Lipsio, come allievo di Muret, si caratterizzò per l'orientamento verso Seneca e Tacito, e in seguito anche la sua edizione di Tacito — che riscosse un grande successo — accentuò il suo impegno per questo stile. Sulla scia dei risultati ottenuti dalla Shuger, si può supporre a buon diritto che Lipsio, durante la breve fase luterana della sua vita all'Università di Jena, sulle orme di Flacio possa essere stato influenzato direttamente anche dall'anticiceronianismo delle retoriche ellenistiche. Più tardi, tuttavia, negli scritti di Lipsio venne a sintetizzarsi un ideale stilistico che, avvicinandosi contemporaneamente agli autori della letteratura romana arcaica anteriore a Cicerone e a quelli della letteratura tardo-latina dell'età argentea, fu pronto a mescolare le parole e le caratteristiche linguistiche di quegli autori. Un'eccellente analisi ha mostrato, quasi un decennio fa, che la stessa lettera di Rimay del 1592 testimonia come egli fosse con tutta chiarezza consapevole di queste componenti: nel testo sono presenti unitamente, sulle orme dei luoghi lipsiani usati come fonte per l'imitazione, giri di parole e influenze stilistiche provenienti da Plauto, Petronio, Seneca, Tacito; fra essi, una scelta di termini plautini e una frase di Tacito che, al momento della consegna della lettera, dovettero avere senza alcun dubbio (già singolarmente, figuriamoci nel loro insieme) un dirompente effetto provocatorio sul destinatario<sup>46</sup>. Il prevalente effetto stilistico complessivo dei testi di Lipsio, tuttavia, tende alla concisione e al dire molto con poche parole<sup>47</sup>, dove le peculiarità supportate dall'uso linguistico di innumerevoli autori antichi irradiano naturalmente nello stile che ostenta un carattere stilistico disadorno e riferimenti semantici molto raffinati e indicativi: questi ultimi, però, solo l'*élite* umanista erudita poteva percepirli e ripensarli alla stregua di indicatori di direzione atti a stabilire delle conclusioni. Le

<sup>46</sup> Per i dettagli, cfr.: Bene, *Rimay vindicatus* cit.

<sup>47</sup> Tale lo consideravano i suoi contemporanei e i suoi ammiratori del XVII secolo, ed esprimevano i propri ideali stilistici in relazione a questi tratti caratteriali; si veda ad esempio H.F. Fullenwider, *Die Kritik der deutschen Jesuiten an dem lakonischen Stil des Justus Lipsius im Zusammenhang der jesuitischen argutia-Bewegung*, in «Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric», vol. II, 1984, pp. 55-62.

opere della letteratura precettistica tacitista che influivano al di qua delle Alpi si collocano in un universo stilistico affine<sup>48</sup>. In confronto ad esse, lo stile di Rimay incarna certamente l'altro estremo: non è la *brevitas* ma l'*abundantia* ad essere la sua caratteristica distintiva, mentre la sua guida, invece di Seneca e Tacito, è Apuleio<sup>49</sup>. Ma questo orientamento radicalmente opposto in materia di formazione non è altro che una caratteristica superficiale. Ad ogni artista tardo umanista si presentò la possibilità di utilizzare secondo i propri gusti e preferenze il repertorio stilistico in tutta la sua ampiezza — vuoi con la parvenza di una ostentata carenza di mezzi vuoi con la sontuosità dell'abbondante accumulo di ornamenti tipico della letteratura dell'età argentea — e di esprimere la propria ricercatezza e la propria esclusività tese ad evitare le norme del latino colloquiale ciceroniano. Lo strato superficiale della stilistica può quindi assumere le forme più estreme, ma ciò che rimane comune a tutte sono l'intenzione, la funzione, l'erudizione richiesta al pubblico. In ogni variante si manifesta la comunicazione, molto caratteristica anche nelle sue impronte intrinseche e tematiche, di un'*élite* letteraria chiusa e raffinata, professionalizzatasi nella formazione umanistica. In precedenza ho dimostrato minuziosamente che i riferimenti a Cicerone della lettera di Rimay del 1629 mistificano, esagerano e invertono in senso opposto i desiderata di Cicerone sotto ogni aspetto contenutistico; richiamo ora l'attenzione sul fatto che le aspettative ivi citate dall'*Orator* di Cicerone circa l'esigenza di una prosa significativa, raffinata, completa, impeccabile, non ridondante, e per le quali, come una loro realizzazione, Rimay celebra il proprio modo di scrivere estremamente ridondante già nella traduzione ungherese della citazione che manipolativamente ne distorce il significato nel suo opposto, — beh, le stesse qualifiche di Cicerone furono citate, mezzo

<sup>48</sup> T. Klaniczay, *Zrinyi helye a XVII. század politikai eszméinek világában*, in Id., *Pallas magyar ivadékai* [La progenie ungherese di Pallade], Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest 1985, pp. 153–211.

<sup>49</sup> Lo stile di Rimay è interpretato come un modo di scrivere apuleiano in G. Kecskeméti, *Tacitus és a régi magyar irodalom* [Tacito e la letteratura ungherese antica], in «Irodalomtörténeti Közlemények», CXIV, n. 5, 2010, pp. 430–8: 432; Bene, *Rimay vindicatus* cit., p. 159. L'aggettivo qui indica gli attributi stilistici apuleiani descritti da Lipsius: dottamente contorto, ornato, pittorico, ampolloso, difficoltoso, forzatamente elegante; cfr. Bene, *Rimay vindicatus* cit., pp. 157–8. Tuttavia, una rassegna della storia della ricezione e dell'imitazione di Apuleio nel Rinascimento non ha affrontato l'influenza di questo scritto, ma ha evidenziato l'influsso delle tendenze stilistiche arcaizzanti di Apuleio, cosa che anche Lipsio riconosceva, ma che è certamente solo una parte del quadro complessivo; cfr. J.F. D'Amico, *The Progress of Renaissance Latin Prose: The Case of Apuleianism*, in «Renaissance Quarterly», XXXVII, n. 3, 1984, pp. 351–92.

secolo prima, nel discorso che Muret tenne all'apertura del suo corso su Tacito persino per descrivere lo stile dell'oratore romano<sup>50</sup>. Per Rimay, quindi, non rientrava nel dominio delle ovvie assurdità caratterizzare Tacito e la propria scrittura come un'incarnazione di tratti stilistici analoghi ed estrarre per giunta le relative necessarie qualificazioni dal testo di Cicerone, il padre della prosa latina dell'età aurea, che sia Muret che Rimay volevano superare. L'ideale stilistico proposto difficilmente avrebbe potuto essere più diverso, ma l'intenzione che dava forma alla proposta e la funzione che si intendeva raggiungere erano del tutto congruenti, e tutto ciò avvenne nel segno del tardo umanesimo.

Il sistema letterario barocco è un mondo *toto coelo* diverso. Vi si aggiunse il fortissimo messaggio ideologico che può decidere anche l'esito della salvezza e della dannazione; vi si aggiunse un comunicatore che, profondamente convinto della validità e della pubblica utilità della propria verità confessionale, desidera raggiungere il pubblico più ampio possibile utilizzando i mezzi retorici da lui ritenuti più adatti al conseguimento di questo scopo generale di maggiore impatto. La principale scommessa della situazione comunicativa è pertanto raggiungere l'obiettivo del *movere* nel modo più efficace possibile ed eseguire in modo ottimale la persuasione, la trasformazione e la suggestione. Con questo obiettivo, entriamo nel mondo dello stile alto del *genus deliberativum*, e dalla deduzione della Shuger si può considerare accertato il fatto che la realizzazione di questo stile elevato è già dall'ultimo terzo del XVI secolo il compito principale delle nuove idee omiletiche che convalidano anche le considerazioni delle retoriche ellenistiche. Le opere che supportano le proposte comunicative in esse elaborate possono essere inserite nel campo della letteratura barocca. L'impiego di quest'ottica significa che non c'è più alcuna ragione di considerare con riserva le opere scritte con l'intento di convincere sul piano confessionale e nelle quali non si possono osservare l'imperverstante totalità di superficiali elementi ornamentali simile a quella di Rimay, l'estremamente elaborata artisticità della loro ricercatezza e la deviazione al massimo grado dal consueto, adeguato enunciato. Dopo tutto, questi ultimi metodi di elaborazione rientrano nell'ambito della *delectatio*, e però il rapportarsi di quest'ultima alle condizioni degli esiti mentali e morali fu oggetto di molte riserve e di attenta cautela a causa

<sup>50</sup> “[...] nihil in ea notari posse diffluens, nihil inane, nihil redundans; singulis saepe verbis singulas sententias contineri”. Citato in E.B. Benjamin, *Bacon and Tacitus*, in «Classical Philology», LX, n. 2, 1965, pp. 102-10: 109.

delle considerazioni retoriche sopra descritte e dei fattori (percettivo-sensuali e mentali) della psicologia dell'impatto.

Avendo aderito a diversi storici precedenti della letteratura ungherese<sup>51</sup>, anch'io ho dichiarato in diverse occasioni che, dal punto di vista del loro inserimento in ambito barocco, ritengo che tutte le caratteristiche elocutive siano di secondaria importanza rispetto alla funzione intenzionale della situazione comunicativa<sup>52</sup>. Se in quest'ultima domina l'intento di convincere e di persuadere<sup>53</sup>, che riguardo alle fonti dell'invenzione si realizza promuovendo l'erudizione postridentina, mentre riguardo alla combinazione di invenzione e argomentazione si realizza esprimendo contenuti postridentini, allora non ritengo cosa inquietante parlare di una presenza di condizioni comunicative di epoca barocca. Questo approccio risolve, ad esempio, l'annoso problema del barocco di Pázmány. Tuttora c'è consenso al riguardo: nella letteratura del primo barocco Pázmány è un autore che, accanto a tutta la sua suggestività, usa i mezzi espressivi barocchi in modo straordinariamente moderato, e i suoi testi — anche quelli destinati alla comunicazione popolare e neppure le sue prediche — non sono caratterizzati dalle soluzioni

<sup>51</sup> “[...] siamo d'accordo con coloro che rifiutano la periodizzazione basata su mere caratteristiche stilistiche, e che cercano qualità barocche anche nelle esigenze sociali, nei gusti e nelle idee — se si vuole, nella visione del mondo — dell'epoca”; “[...] solo la misura e la proporzione dell'uso dei mezzi retorici e stilistici, gli intenti e gli orientamenti artistici e ideologici, espressi in essi o con il loro ausilio, possono decidere se stiamo parlando di stile rinascimentale, manierista, barocco, rococò o classico”. I. Bán, *A magyar barokk próza változatai* [Le varietà della prosa barocca ungherese], in Id., *Eszmék és stílusok: Irodalmi tanulmányok* [Idee e stili. Studi letterari], Akadémiai Kiadó, Budapest 1976, pp. 186–202: 186, 187.

<sup>52</sup> Kecskeméti, *Prédikáció, retorika, irodalomtörténet* cit., pp. 52–4; Id., *Az eszmetörténet új lehetőségei a régi magyar irodalom kutatásában* [Le nuove possibilità della storia delle idee nella ricerca sulla letteratura ungherese antica], in *Az irodalomtörténet esélye: Irodalomelméleti tanulmányok* [Un'opportunità nella storia letteraria: studi di teoria letteraria], a cura di A. Veres, in collaborazione con G. Bezecczy e L. Varga, Gondolat Kiadó, Budapest 2004, pp. 161–8. La voce lessicale del Barocco, la cui evoluzione dal manoscritto alla versione pubblicata è presentata in quest'ultimo studio, contiene riflessioni significative su questo mio modo di vedere: P. Kőszeghy, *Barokk irodalom* [Letteratura barocca], in *Magyar művelődéstörténeti lexikon: Középkor és kora újkor* [Lessico storico-culturale ungherese: il Medioevo e la prima età moderna], a cura di P. Kőszeghy (redattore capo) e Zs. Tamás, Balassi Kiadó, Budapest 2003, vol. 1, pp. 263–83.

<sup>53</sup> “L'arte barocca [...] è in gran parte di natura propagandistica, il suo scopo è quello di persuadere, convincere e produrre un effetto che fa maturare l'azione. [...]”; T. Klaniczay, *A magyar barokk irodalom kialakulása* [La formazione della letteratura ungherese barocca], in Id., *Reneszánsz és barokk: Tanulmányok a régi magyar irodalomról* [Rinascimento e barocco. Studi sulla letteratura ungherese antica], Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest 1961, pp. 361–436, 579–82: 391.

estremamente ricercate del grande barocco del Seicento mediterraneo o tedesco meridionale. Già János Horváth lo aveva collocato in questo contesto: i suoi periodi sono caratterizzati da “un ordine chiaro e da una possente energia: la nitida e trasparente architettura delle coordinazioni — ma allo stesso tempo il fervente vigore del loro accumulo, che indica grande certezza e determinatezza. E in questo ‘grandioso’ gusto barocco non ci sono nemmeno certe contraddizioni, ampollosità o eccessività interne a questo tipo di gusto; [...] dimostra, interroga, esclama, risponde e nega, improvvisa un dialogo; accentua pateticamente con mezzi elementari, quasi popolari: la sua movimentata — ironica e drammatica — ma logica linea di pensiero rimane intatta e limpida nonostante tutto questo appassionato slancio e ardore”<sup>54</sup>. Per Imre Bán, lo stile di Pázmány “serve con sobria moderazione l’ordine contenutistico-strutturale”, “non va a caccia di pittoricità”, “vuole persuadere, non ammaliare”<sup>55</sup>. Simile l’opinione di Tibor Klaniczay: “Invano cerchiamo nelle sue opere il vero splendore dello stile barocco [...], ma invece assistiamo a un certo puritanesimo, a una sobria astensione dagli elementi pittorici, visionari, estatici del barocco”<sup>56</sup>. Secondo István Bitskey, che ha approfondito e ampliato queste considerazioni, Pázmány si oppose “al culto degli ornamenti del tardo Rinascimento” e al suo stile decorativo, e non voleva scrivere per “il piacere dell’orecchio”; le sue caratteristiche distintive sono la ricchezza di immagini che si manifesta in metafore, similitudini, *exempla* e parallelismi; gli elementi immaginifici di motivi esplicativo-espositivi che ricevono descrizioni ricche di dettagli, illustrative, dai forti effetti visuali, simili alle quali sono le rappresentazioni caratteriali. Caratteristico della sua costruzione frastica è una strutturazione che utilizza “l’agitazione emotiva e la suggestione accanto all’influenza razionale [...] rispettosa di un rigoroso ordine logico costruito sul gioco delle opposizioni e sull’appariscenza dei parallelismi”. Secondo la valutazione riassuntiva di Bitskey, “i discorsi non mostrano le enormità, gli ornamenti eccessivi, le elencazioni esuberanti della prosa barocca; il loro autore, ponendo l’accento sulla logica del contenuto, adorna con moderazione. Le immagini che raffigurano il mondo materiale conferiscono allo stile una tonalità razionale e intellettuale, mentre il costante gioco delle antitesi e l’incessante disputa tra i poli contrapposti richiedono un costante sforzo intellettuale anche da parte dei suoi ascolta-

<sup>54</sup> Horváth, *Barokk ízlés irodalmunkban* cit., pp. 88-9.

<sup>55</sup> Bán, *A magyar barokk* cit., p. 188.

<sup>56</sup> Klaniczay, *A magyar barokk* cit., p. 378.

tori”<sup>57</sup>. Ora queste osservazioni pienamente valide, che offrono una disamina autorevole e attendibile dell’abbondanza di tropi e di figure di pensiero, ma anche della scarsezza di figure di parola nei testi di Pázmány, possono essere riarticolate in questa forma: Pázmány è un autore della letteratura barocca ungherese che considera prioritaria, rispetto all’autoreferenzialità della *delectatio*, l’applicazione ottimale dell’obiettivo del *movere* dell’ideale comunicativo dell’età barocca. La radicale differenza tra lo stile retorico di Pázmány e il suo modo di scrivere è stata, tra l’altro, espressa in qualche modo anche dallo stesso Rimay, quando scrisse allo stesso Pázmány quanto segue, sulla scorta di un’esperienza vissuta da un servo contadino di Nagyszombat: “Nella Vostra Signoria anch’io lodo e ammiro di gran lunga quella maestria che con accresciuto affetto e rispetto viene offerta ed estesa ai ceti inferiori e che, con il suo umile inchinarsi fino a terra, innalza la Signoria Vostra con il suo effondersi ad esaltazione della sua fama”<sup>58</sup>.

Naturalmente qui ci sono ancora molte questioni da risolvere, e la situazione è molto più complessa rispetto alla possibilità di sbrigarcela con una così semplice formula risolutiva dello stile elevato. Anche Réka Tasi, una delle migliori conoscitrici e fruitrici ungheresi del lavoro della ricercatrice americana, ha fatto riferimento alle difficoltà — in parte risultanti dal libro stesso — che s’incontrano nel convalidare ulteriormente i risultati conseguiti dalla Shuger; e lo ha fatto formulando questa critica: “Dal momento che lei si sente interessata più alla teoria e meno dalla pratica della predicazione, nella sua monografia rimangono prive di riflesso le differenze che eventualmente si possono osservare nell’esercizio pratico delle confessioni”<sup>59</sup>. Tuttavia, la nozione di stile elevato descrive abbastanza bene l’ideale comunicativo cattolico, anche se a cavallo del XVII e XVIII secolo e nel primo terzo del XVIII secolo i mezzi di influenza caratteristici della *delectatio* appaiono nelle opere di un numero sempre maggiore di predicatori, vale a dire che la letteratura predicatoria cattolica rigurgita di modalità elocutive di figure di parola artificiose e di procedimenti acustici. In precedenza, pensavamo che questi predicatori avessero finalmente sviluppato anche da noi uno stile di scrittura paragonabile, in tutta la sua maturità e il suo

<sup>57</sup> I. Bitskey, *Humanista erudíció és barokk világgkép: Pázmány Péter prédikációi* [Erudizione umanistica e visione barocca del mondo: i sermoni di Péter Pázmány], Akadémiai Kiadó, Budapest 1979. Le citazioni sono alle pp. 133, 148, 156.

<sup>58</sup> Citato ivi, p. 155; l’ortografia della citazione è modificata in base a: Rimay, *Írásai* cit., p. 223.

<sup>59</sup> Tasi, *Barokk vízió* cit., p. 167.

fiorente splendore, alla prosa letteraria barocca del Seicento<sup>60</sup>. Anche se siffatti nostri oratori non sono in un numero così elevato come suggeriva nel 1944 lo studio precorritore di Jenő Koltay-Kastner. Sull'elenco da lui fornito, già Imre Bán condusse una revisione approfondita e critica, e con il suo filtro compilato con precisione stilistica — in cui giocavano un ruolo, oltre all'immaginario concettuale, anche il dinamismo patetico, le citazioni classiche, i "giochi di parole, le antitesi, i dispositivi fonosimbolici"<sup>61</sup>, — riuscì a collocare in questo scomparto, al di là di ogni dubbio, solo alcuni artisti. Ora vediamo che questi oratori ecclesiastici, la cui attività arricchisce indubbiamente l'efficacia della lingua letteraria ungherese, tendono allo stesso tempo a recedere dal complesso sistema comunicativo che — nel solco delle considerazioni della Shuger — pensiamo sia giustificato chiamare letteratura barocca di stile elevato: e questo non è affatto una questione terminologica, ma piuttosto un problema di modernità delle funzioni letterarie. Lo stile alto barocco — in cui, come abbiamo visto, può essere pienamente inserito lo stile letterario di Pázmány — ha creato testi che non elargiscono al loro pubblico il ruolo unilaterale del piacere, della dimenticanza di sé e dello stupore, ma rendono possibili una sintesi di considerazioni esistenziali, una contemplazione introspettiva, l'accoglimento di una partecipazione a molteplici effetti emotivi, l'esperienza dell'impegno volitivo e di molte altre risonanze affettive<sup>62</sup> che entreranno poi a far parte del repertorio di suggestioni della letteratura postromantica. Sulla scacchiera del periodo antico le posizioni teoriche assunte dall'omiletica sono le più articolate tra le riflessioni che anticipano i cambiamenti nel pensiero poetico ed estetico del tardo XVIII secolo, e che possono anche essere registrate come le precorritrici concettuali delle odierne scuole ermeneutiche che enfatizzano il principio dell'*aistesis*. Nella letteratura predicatoria cominciò così a prevalere il ruolo produttivo che nella semiosi del significato le ermeneutiche pietiste avrebbero dato alle affezioni; anzi, emerse al contempo intorno ad essa una letteratura teorica che era in grado di valutare il potenziale centralizzante e paradigmaticizzante dei fattori non concet-

<sup>60</sup> Koltay-Kastner, *A magyar irodalmi barokk* cit., pp. 123-30.

<sup>61</sup> Bán, *A magyar barokk* cit., p. 189.

<sup>62</sup> Cfr. la posizione di Péter Kőszeghy in contrasto con la ricerca precedente, che "non prestava sufficiente attenzione ai risultati fini a sé stessi di questa religiosità: alle creazioni di una spiritualità raffinata, alle innumerevoli possibilità e maniere di parlare con Dio, e inoltre all'ermeneutica religiosa che è estremamente fertile anche per la teoria letteraria". Kőszeghy, *Barokk irodalom* cit., p. 267.

tuali e non razionali dell'interessamento antropologico, anche se c'era ancora molta strada da fare per arrivare a una concezione non intellettuale — che quindi non si poteva insegnare ma acquisire solo con l'esperienza e formare con la pratica — del discernimento e del gusto sensorial-percettivi, e al ruolo privilegiato assegnato alle parti cognitive non concettuali dell'anima. Invece di queste direzioni di cambiamento, il restringimento alla funzione dell'effetto del piacere stilistico significa piuttosto un passo indietro, un impoverimento e un ritardo nella formazione di più differenziate funzioni d'effetto.

Accanto all'affermazione sia pur contraddittoria dello stile elevato in campo cattolico, sorprende che l'ideale di comunicazione protestante ungherese, specialmente calvinista, mostri pochissima affinità con esso. La letteratura predicatoria di questa confessione è quasi unanimemente dominata da fenomeni stilistici che soddisfano tutti i criteri dello stile inferiore, e che ho anche descritto in precedenza in questa loro veste stilistica<sup>63</sup>. Ciò non significa, tuttavia, che la categoria del barocco non possa essere impiegata anche in questo contesto. Al contrario, questo fenomeno può farci vedere come le caratteristiche stilistiche risultino essere in realtà indifferenti nei confronti della classificazione barocca delle tendenze letterarie e dei testi letterari, nonostante e anche dopo il fatto che la tradizione storico-letteraria della definizione del barocco abbia potuto e voluto originariamente trasmettere il termine proveniente dalle belle arti come un concetto letterario basato su mezzi elocutivi<sup>64</sup>. Il fatto è che il modello comunicativo barocco ha sviluppato non una, ma due versioni fondamentali. L'una, la versione cattolica, mirava a raggiungere il più ampio pubblico possibile sviluppando le forme retoriche della rappresentazione, della persuasione, della partecipazione, della esemplarità seducente, nella convinzione che la gente semplice, nella stragrande maggioranza, era del tutto inadatta a seguire le precise e sottili deduzioni teologico-dogmatiche<sup>65</sup>, e che

<sup>63</sup> Kecskeméti, *Prédikáció, retorika, irodalomtörténet* cit., pp. 37–8.

<sup>64</sup> Kőszeghy, *Barokk irodalom* cit., p. 265.

<sup>65</sup> Si veda a questo proposito il ragionamento del teorico padovano del primo Barocco, Sperone Speroni (1500–1588), portatore di una posizione antiplatonica nella valutazione del ruolo sociale della retorica: “Per il volgo ignorante [...], che non pensa affatto al sapere, eppure è parte dello Stato, le orazioni e le rime sono tutto il cibo della sua vita; questo volgo non ha la capacità di digerire e di trarre profitto dalle scienze, e quindi, ascoltando gli oratori, è solito appagarsi degli odori e delle similitudini delle scienze, e così vive e si sostiene. Non vedo quindi perché la retorica debba essere bandita dallo Stato [...]”. S. Speroni, *Beszélgetés a retorikáról (1550)* [*Dialogo della*

neppure la fede si verificava del resto in un atto intellettuale, ma in un'esperienza interiore di partecipazione emotiva. L'altra, rappresentata dal modello di comunicazione dei calvinisti, partì da premesse totalmente diverse e pervenne a risultati diversi. È loro ferma convinzione che l'uomo sia dotato della capacità di conoscere le verità necessarie alla salvezza non per i propri meriti, ma per intervento divino. Non esiste un metodo speciale per rivelarla o esporla: nelle questioni teologiche la verità deve essere scoperta con la stessa prassi con cui la persona razionale pensa alle cose ordinarie. La comunicazione popolare del protestantesimo può quindi essere intesa nel suo insieme — per far riferimento, tra i sistemi tecnologici dell'indagine sullo stato dei fatti, alla cornice nuovamente retorica, questa volta concettuale, trattata nella teoria dello *status* del *genus iudiciale* — come una comunicazione interessata a un trasferimento di competenze e che si appella a un nuovo foro giudiziale. L'obiettivo è quello di attirare non un uditorio specialistico di teologi, ma un numero di ascoltatori il più ampio possibile, cui ogni articolo di fede possa essere spiegato validamente e senza distorsioni sostanziali, in modo esigente, nell'adeguata complessità dell'argomento ed evitando al contempo le complicazioni inutili. La fiducia riposta nella validità delle esperienze di persone semplici, non istruite, ma intelligenti sarebbe poi divenuta per i puritani un punto di riferimento permanente<sup>66</sup>. Anche Pál Medgyesi vorrebbe rinvenire i modi corretti di esprimersi in ungherese nella consuetudine della "brava gente ungherese"; secondo lui, "potrebbe parlare e scrivere in ungherese nel modo più corretto e chiaro chi (essendo una persona del resto intelligente) non conoscesse lingua alcuna"<sup>67</sup>. Di conseguenza, senza aver dovuto metterci a cercare nei loro testi inserti redatti con mezzi stilistici più artistici, abbiamo mostrato la loro inseparabile appartenenza al barocco esponendo semplicemente le fasi evolutive delle teorie regolatrici del loro modo argomentativo e le componenti filosofiche, teologiche e retoriche che formarono il modo comunicativo, cioè il genere, atto o ritenuto adatto a raggiungere i principali obiettivi della letteratura dell'età barocca: fare propaganda, convincere e persuadere. Sotto l'influenza degli autori retorici e omiletici ungheresi e

*retorica* (1550), trad. di I. Bán], in *A barokk* [Il Barocco], a cura di I. Bán, Gondolat Kiadó, Budapest 1963<sup>2</sup>, pp. 41-58, 56-7.

<sup>66</sup> R.F. Jones, *Ancients and Moderns: A Study of the Rise of the Scientific Movement in Seventeenth-Century England*, Dover Publ., New York 1982<sup>3</sup>, p. XI.

<sup>67</sup> A. Tarnai - L. Csetri (a cura di), *Rendszerek a kezdetektől a romantikáig* [Sistemi dalle origini al romanticismo], Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest 1981, p. 173.

di quelli stranieri recepiti in Ungheria, la teoria omiletica dei generi religiosi protestanti adottò gradualmente la modalità comunicativa semplice e non ricercata come l'ideale di una comunicazione che potesse essere recepita dal vasto pubblico.

Devo qui rispondere all'osservazione — in qualche modo legittima, anche se oggi risulta essere indubbiamente un po' ingenua — secondo cui il porre in primo piano il convincere, il persuadere e il manipolare sarebbe un modo troppo generico di comprendere il barocco, dal momento che tutte le operazioni retoriche comportano sempre un tentativo di persuasione che si avvale del testo<sup>68</sup>. Ebbene, è certamente un'ipotesi erronea considerare la storia della retorica in termini di una affermazione, priva di un indice temporale, della persuasione. In generale, dopo la professionalizzazione della storia della retorica *avvenuta* negli ultimi decenni, è impossibile continuare a lavorare con il concetto di una retorica vista da lontano e percepita da qualsiasi punto di vista come un qualcosa di compatto e atemporale. In effetti, molti hanno preso come punto di partenza la definizione di retorica di Cicerone, che identificava nella *persuasio* il campo di azione della retorica. Non pochi, tuttavia, furono influenzati da un'altra definizione, incentrata non sulla funzione ma sul carattere letteristico: quella di Quintiliano, che riteneva che l'essenza della retorica potesse essere stabilita avvalorando il "bene dicere". Sulpizio Vittore accettò questa definizione, molti antichi scrittori di retorica la ignorarono, alcuni e importanti teorici medievali (come Cassiodoro e Isidoro) provarono a riunire in un'unica definizione i criteri di Quintiliano e Cicerone. La distinzione tra finalità interne (*officium*) ed esterne (*finis*) dell'*ars* era in uso, con riferimento a Varrone, fin dal commento di Caius Marius Victorinus Afer al *De inventione* di Cicerone, e anche Boezio assunse questa posizione. Nella formulazione della finalità esterna c'è poca variazione rispetto a Victorinus ("persuadere dictione"), ma la definizione vittoriniana della finalità interna ("adposite dicere ad persuasionem") assunse in Guarino un contenuto più fortemente legato all'ideale quintiliano come "copia dicendi" e come "vis argumentorum", che divenne la corrente principale nella concezione retorica dell'epoca umanistica. L'attenzione alla finalità esterna, tuttavia, cominciò a indebolirsi notevolmente, ed emersero sempre più considerazioni — imitando la valutazione situazionale tacitiana che descriveva le connessioni tra i cambiamenti nelle istitu-

<sup>68</sup> Se l'agitazione e il volontarismo sono i parametri principali, allora "ogni letteratura di questo tipo è barocca?" — si chiede Kószeghy, in *Barokk irodalom* cit., p. 265.

zioni sociali e la pratica oratoria effettiva — che registrarono il rarefarsi delle occasioni comunicative sociali atte alla persuasione. La cessazione dell'uso forense del *genus iudiciale* fu ugualmente osservata da Melantone e Lipsio<sup>69</sup>, e il maestro romano di quest'ultimo, Muret, affermò anche che il *genus deliberativum* era degenerato in un esercizio accademico fine a sé stesso, cosicché essenzialmente era in uso soltanto il *genus demonstrativum*, e mancavano tutte le occasioni sociali e le azioni comunicative che davano spazio ad altre forme di discorso<sup>70</sup>. Invece di obiettivi interni ed esterni, Ramo ha posto l'accento solo sull'unico obiettivo dell'*ars*, sulla parte inerente il "bene dicendi", sull'elocuzione. Rispetto a questa posizione marcata e unanime di generazioni di umanisti, la concezione della retorica in età barocca, che privilegiò ancora una volta la *persuasio*, può essere considerata una vera e propria inversione di tendenza<sup>71</sup>. Questo spostamento di enfasi ebbe inizio con l'opera basilare dell'insegnamento gesuitico, *De arte rhetorica* (1562), portatrice ancora di molti elementi umanistici, dello spagnolo Cypriano Soarez (1524–1593), attivo in Portogallo. Soarez tornò alla precedente, convenzionale definizione a due gradi: la retorica è "ars vel doctrina bene dicendi", il cui scopo interno è "dicere apposite ad persuasionem" e il suo obiettivo esterno è "persuadere dictione". Lo stesso vale per le tavole allegate costantemente al libro di testo di Soarez dal professore perugino e ferrarese Ludovico Carbone da Costacciaro<sup>72</sup> (†1597). La più autonoma opera retorica di Carbone (*De*

<sup>69</sup> Ph. Melanchthon, *A retorika alapelemeinek két könyve (Elementorum rhetorices libri duo, recens recogniti ab authore, 15 9)* [Gli elementi basilari della retorica in due libri (*Elementorum rhetorices libri duo, recens recogniti ab authore, 15 9*)], trad. di I. János, in *Retorikák a reformáció korából* [Retoriche dell'epoca della Riforma], a cura di M. Imre, Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen 2000, pp. 49–86: 62; Kecskeméti, "A böcsületre kihasadott ékes és mesterséges szöveg, írás" cit., p. 354.

<sup>70</sup> Ivi, p. 355.

<sup>71</sup> Sull'intera questione si veda J. Monfasani, *Episodes of Anti-Quintilianism in the Italian Renaissance: Quarrels on the Orator as a vir bonus and Rhetoric as the scientia bene dicendi*, in «Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric», vol. 10, 1992, pp. 119–38: 125–37; è significativo che Monfasani citi, tra gli altri, come un umanista che considerava di primaria importanza l'istanza della *persuasio*, quel Georgius Trapezuntius che in Shuger figura parimenti come iniziatore della ricezione dell'influenza retorica ellenistica.

<sup>72</sup> J.D. Moss, *The Rhetoric Course at the Collegio Romano in the Latter Half of the Sixteenth Century*, in «Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric», vol. IV, 1986, pp. 137–51: 146–51.

*arte dicendi libri duo*, 1589)<sup>73</sup> — dopo la presentazione dei punti di vista divergenti — decise la questione a favore della definizione di *ars persuadendi*<sup>74</sup>, cosa certamente legata al fatto che nella sua opera principale, il *Divinus Orator* (1595), egli si basava su fonti ellenistiche da cui poteva derivare anche la sua gestione delle emozioni<sup>75</sup>. Nella stessa direzione si mosse Pedro Juan Perpiñán (1530–1566), docente di retorica al Collegio Romano e partecipe della preparazione della *Ratio studiorum* dei gesuiti, il quale, oltre a porre l'accento sulla *persuasio*, svolse ampie operazioni di legittimazione intorno alla buona fede che indirizza e controlla sia il destare le emozioni che l'argomentare retorico, intendendo quest'ultima come un'esposizione del *probabile* il cui valore epistemologico è paragonabile a quello della dialettica<sup>76</sup>. Vediamo così abbastanza chiaramente delinearci la storia delle modalità con le quali una nuova teoria della comunicazione, in età barocca, si sia appropriata delle componenti dell'erudizione umanistica; e dove si trova il capolinea di questo processo può essere mostrato da un rifacimento di Soarez di autore ignoto, pubblicato a Nagyszombat nel 1709 e che possiamo definire una ristampa praticamente identica dell'edizione udinese del 1689<sup>77</sup>. In questo libro di testo che, malgrado

<sup>73</sup> La descrizione del contenuto è in J.D. Moss, *Ludovico Carbone on the Nature of Rhetoric*, in W.B. Horner and M. Leff (a cura di), *Rhetoric and Pedagogy – Its History, Philosophy, and Practice: Essays in Honor of James J. Murphy*, Lawrence Erlbaum Associates, Mahwah (NJ)–Hove (UK) 1995, pp. 129–47.

<sup>74</sup> Monfasani, *Episodes of Anti-Quintilianism* cit., p. 137.

<sup>75</sup> J.D. Moss, *Sacred Rhetoric and Appeals to the Passions: A Northern Italian View*, in J. Marino and M.W. Schlitt (a cura di), *Perspectives on Early Modern and Modern Intellectual History: Essays in Honor of Nancy S. Struever*, University of Rochester Press, Rochester (NY) 2001, pp. 375–400.

<sup>76</sup> S. Tutino, *Shadows of Doubt: Language and Truth in Post-Reformation Catholic Culture*, Oxford University Press, Oxford etc. 2014, pp. 117–37.

<sup>77</sup> *Manuductio ad eloquentiam seu Via facilis ad assequendam juxta praecepta Soarii, artem rhetoricam ex classicis authoribus desumpta et ad usum eorum, qui oratoriam hanc scientiam, seu profanam, seu sacram profitentur accommodata. Nuper Utini in lucem edita. Nunc vero recusa* (Nagyszombat 1709, RMK II, 2377). Traduzione ungherese dell'indice completo dell'opera e di selezioni dalla seconda e (principalmente) terza della dissertazione: *Bevezetés az ékesszólásba (Manuductio ad eloquentiam)*, 1709 [Introduzione all'eloquenza (*Manuductio ad eloquentiam*) 1709], trad. di Gy. Mikó, in *Retorikák a barokk korból* [Retoriche dell'epoca barocca], a cura di I. Bitskey, Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen 2003, pp. 20–104, 289–97. La prima recensione ungherese del manuale è in I. Bán, *Irodalomelméleti kézikönyvek Magyarországon a XVI– XVIII. században* [Manuali di teoria letteraria in Ungheria tra il XVI e il XVIII secolo], Akadémiai Kiadó, Budapest 1971, pp. 52–60. L'originale udinese è stato recentemente scoperto da I. Bartók, *Manuductio ad eloquentiam, 1709: A nagyszombati retorikai kézikönyv mintája és kiadója* [*Manuductio ad eloquentiam, 1709: il modello e l'editore del manuale di*

quanto si afferma nel frontespizio, comunica pochissimo contenuto soareziano, l'insieme delle *argumentationes inartificiales* è presentato nel secondo trattato come cognizione verbale, come il diciassettesimo possibile *locus* dell'*amplificatio periodorum*, in dubbia compagnia, fra l'altro, con la *similitudo*, con la *dissimilitudo*, con i *contraria*. Le considerazioni relative a testimoni, leggi, contratti e simili — in precedenza sempre attinenti all'ambito del sapere d'invenzione e, secondo la concezione tradizionale, ricevute persino preconfezionate dall'*ars* retorica e solo parzialmente controllabili dall'uso dell'*ars* (da qui il loro nome: *argumenta inartificialia*) — sono qui incorporate in un paradigma della teoria della comunicazione molto diverso, munite di un locale valore epistemologico e ontologico del tutto divergente. La *Manuductio* di Udine–Nagyszombat ha spostato il vecchio sistema di invenzione progettato per raggiungere la realtà referenziale e che era munito del nimbo dell'oggettività, nel campo manipolativo dell'elocuzione che incarna il dominio linguistico. Una svolta così radicale si vede raramente nella storia della retorica, e — ammesso e non concesso — per quanto l'intento di convincere possa essere un tratto retorico distintivo atemporale, la persuasione ha purtuttavia una sua gradualità che va dall'argomentazione che vuole sembrare razionale al lavaggio del cervello eufonico e che uso di tropi, e i due estremi di questa scala non possono apparire identici<sup>78</sup>.

In parte a causa della natura inventiva della comunicazione di età barocca, in parte a causa delle molteplici, possibili forme di elocuzione coinvolte nella sua realizzazione, ho sempre evitato di parlare di stile barocco. Non esiste uno stile barocco, ma solo *stili* barocchi, e precisamente in tutta l'ampiezza del repertorio stilistico: dallo stile elevato che assolve alla funzione del *movere* con la sua capacità di destare catarsi e riflessione ontica con una proporzione equilibrata di componenti affettive e intellettuali — attraverso lo stile medio che viaggia nell'ideale del *delectare*, che fa largo uso di ornamenti retorici, comprese le forme di parola, che assopisce i pensieri e al loro posto attrae con il piacere — fino allo stile basso, che conserva il compito di adempiere alla sua missione primaria di *docere* e lo esegue con spiegazioni ponderate e razionali e persino senza particolari effetti stilistici. Dal punto di vista dell'elocuzione e della stilistica, esse non

retorica di Nagyszombat], in «Irodalomtörténeti Közlemények», CXXI, n. 6, 2017, pp. 816–20.

<sup>78</sup> Più ampiamente spiegato in Kecskeméti, *Az eszmetörténet új lehetőségei* cit., pp. 166–7.

hanno nulla in comune, poiché sono tantissimo differenti anche le loro considerazioni fisiche, filosofiche, epistemologiche e teologiche determinanti il pensiero sulla comunicazione. Quindi non parlerei nemmeno di stile barocco in relazione ad esse, laddove ho sempre menzionato l'*età* barocca o l'*ideale* barocco della comunicazione, e come sua caratteristica distintiva ho evidenziato l'estensione più ampia possibile dell'intenzione di persuadere. È questo intento che traccia una netta distinzione tra gli atti comunicativi tardo-umanistici e quelli barocchi, anche se a volte si realizzano in modo stilisticamente molto simile: sia quando lo stile dell'intellettuale umanista che si attua nella esibizione dell'*abundantia* si avvicina alle caratteristiche superficiali del testo di un predicatore cattolico dalle maniere seicentesche, sia quando lo stile di un tacitista mostra qualche somiglianza con l'esposizione teologica disadorna di un predicatore calvinista. Riguardo alla loro sostanza, questi testi non somigliano necessariamente ai testi che sono vicini a loro nella formazione superficiale, e non dovrebbero essere trattati insieme ad essi, ma insieme a quelli con i quali può essere dimostrato il loro comune sistema di presupposti circa l'accordo delle intenzioni comunicative. Proprio come la letteratura tardo umanista gioca su una vasta gamma che va dall'apuleianismo al tacitismo, così anche l'ampiezza del piano espressivo si estende nella letteratura dell'epoca barocca dall'ideale stilistico del Seicento all'ideale puritano del *plain style*. Naturalmente, sappiamo perfettamente che le intenzioni dell'autore sono irraggiungibili, e non stiamo nemmeno proponendo un'analisi psicologica di un singolo soggetto, ma piuttosto un esame più approfondito dell'invenzione anziché dell'elocuzione. Questo è il motivo per cui ho usato due volte il termine *postridentino* nella definizione della letteratura barocca, facendo riferimento a caratteristiche che possono essere individuate con precisione tra le fonti dell'invenzione e poi anche nella natura dell'argomentazione costruita nell'invenzione. L'argomentazione postridentina ha le sue specifiche condizioni di validità, le sue enfasi contenutistiche, le sue convenzioni di discussione, le sue pratiche retoriche e filologiche e, nel complesso, quello che si potrebbe forse definire il suo ordine tecnologico. Va sottolineato che l'uso dell'aggettivo non implica affatto una demarcazione confessionale: la caratteristica distintiva della comunicazione postridentina è proprio il suo stare all'interno del dialogo, e coloro che vi partecipano escono dalle loro divergenti cornici ideologiche per entrare in uno spazio comune di discussione, con l'interesse volto a dominare questo spazio, guadagnandone la supervisione e definendone la tematizzazione; pertanto, le

tendenze riformiste cattoliche, coloro che per motivi confessionali protestanti si oppongono appassionatamente alla ricattolicizzazione, coloro che cercano di sfuggire al dibattito dogmatico sono tutti ricompresi in questo sistema di comunicazione.

Va anche aggiunto che la definizione *postridentina* designa solo la *conditio sine qua non*, il *terminus post quem*, del quadro cronologico del sistema di comunicazione, e non la sua entrata in vigore meccanicamente intesa. È ovvio che i nuovi obiettivi e procedimenti comunicativi non diventano dominanti da un giorno all'altro, ma la loro formazione e la risonanza sempre più percepibile della loro natura definiscono un processo che possiamo caratterizzare con l'arricchimento e l'espansione, in misura necessaria, delle esperienze comunicative all'interno del nuovo contesto. Tutto ciò richiederà certamente più decenni e differenti orizzonti temporali nelle varie regioni d'Europa. I teorici che la Shuger cita — con la sola eccezione di Sturm — come coloro che definirono il nuovo ideale comunicativo, furono attivi nei primi decenni del XVII secolo; allo stesso modo anche il manuale di Soarez, caratterizzante le tendenze cattoliche, lo abbiamo appena descritto come quello che diede solo l'avvio ai processi di cambiamento che cominciarono a realizzarsi molto più energicamente nella successiva pedagogia gesuitica. Per decenni, a cavallo tra il XVI e il XVII secolo, il Collegio Romano è stato visto come un laboratorio sperimentale in cui le nuove norme comunicative e le loro tesi epistemologiche e relative conseguenze si fecero sempre più accurate, e furono elaborate anche le loro implicazioni poetiche ad opera, per esempio, di Famiano Strada (1572–1649)<sup>79</sup>. Ponendo tutto ciò in relazione allo sviluppo della storia letteraria ungherese, sarebbe difficile assumere un punto di vista diverso da questo: Pázmány fu l'antesignano nell'occupazione del nuovo spazio comunicativo, ed è tanto nella sua attività personale quanto nella sua influenza esercitata nell'ambito dei cattolici suoi contemporanei e dei suoi avversari polemisti protestanti che possiamo trovare il punto di partenza, simbolicamente definibile, a partire dal quale possiamo indicare in termini di epoca l'affermazione dei principi comunicativi barocchi. Per quanto riguarda il periodo di chiusura dell'era, di recente ho già espresso le mie idee sulla periodizzazione<sup>80</sup>: il fatto che certe

<sup>79</sup> Tutino, *Shadows of Doubt* cit., pp. 137–48.

<sup>80</sup> G. Kecskeméti, *Tarnai Andor a tudománytörténetben: a magyar irodalomtörténeti gondolkodás szintézistől szintézisig* [Andor Tarnai nella storia della scienza: il pensiero storico letterario ungherese di sintesi in sintesi], in *Irodalomtörténet, tudománytörténet, eszmetörténet: Tanulmányok Tarnai Andor halálának 25. évfordulójára* [Storia della

forme creative restino in uso per lungo tempo in certi strati sociali, per la comunicazione di certi contenuti, in certe occasioni — nelle parole di Andor Tarnai: il barocco “era fortemente sentito in Ungheria, ancora negli anni Novanta del XVIII secolo, in alcune forme di produzione letteraria di massa, in prose e poesie celebrative e occasionali”<sup>81</sup> — non può nascondere il fatto che il modo di espressione si differenzia e che nuovi ideali comunicativi si delineano nell’uso di altri strati sociali e per la comunicazione di altri tipi di contenuti. Intorno alle alternative che sono entrate in uso a cavallo tra il XVII e il XVIII secolo, si possono forse cogliere caratteristiche che possono essere considerate come uno sforzo per occupare il successivo spazio di comunicazione, e, da questo momento in poi, possono presentarsi idee alternative di tematizzazione–periodizzazione di storici della letteratura che non vogliono concedere maggiore attenzione all’antico che sta lentamente perdendo slancio, ma alla nascita del nuovo che sta delineandosi e alla formazione del suo potenziale, per descriverlo più meticolosamente e per usarlo come elemento costitutivo di una narrazione carica di significato.

Poiché il proposto concetto di barocco avvicina le condizioni di una possibile classificazione in questo ordine comunicativo non dal punto di vista della stilistica ma di altri settori della comunicazione, e conserva il termine *barocco* solo come marcatore epocale e come *differentia specifica* di questo spazio comunicativo<sup>82</sup>, in questo suo uso il termine naturalmente non presuppone più alcun significato storico–stilistico o critico–stilistico come nella storia precedente del suo uso, quando la (sua) provenienza dalle arti figurative e la conservazione della esigenza sorta per denominare unitamente le opere create dalle tecniche dell’arte visiva e musicale e quelle che hanno un’esistenza testuale mise in primo piano anche la sua accezione come un certo qual modo di rappresentare e comunicare<sup>83</sup>. Vi ho già fatto riferimento in precedenti occasioni: è giunto il momento in cui — accanto a qualsiasi altro sapere, disposi-

letteratura, storia della scienza, storia delle idee: studi per il 25° anniversario della morte di Andor Tarnai], a cura di I. Papp, reciti, Budapest 2020, pp. 11–32.

<sup>81</sup> Tarnai – Csetri, *Rendszerek a kezdetektől a romantikáig* cit., p. 138.

<sup>82</sup> Fra questi due, Kőszeghy si riferiva inequivocabilmente solo al primo: “In pratica, si può mantenere il termine barocco, con il quale approssimativamente non intendiamo altro che questo secolo e mezzo”; la sua concezione implica però anche il secondo: “nascono in esso testi barocchi e un buon numero di testi non barocchi”. Cfr. Kőszeghy, *Barokk irodalom* cit., p. 267.

<sup>83</sup> Péter Kőszeghy ha dato una valutazione simile della situazione quando ha osservato che gli studi letterari, conservando la denominazione, riempiono il concetto di barocco di contenuti ritenuti utili a loro; cfr. Kőszeghy, *Barokk irodalom* cit., pp. 263–4.

zione d'animo, sfera vitale e cerchia d'interessi esistenti nell'orizzonte storico — anche l'indagine storica della *letteratura* occupi una sua posizione epistemica nella ricerca ungherese della prima età moderna<sup>84</sup>. In queste circostanze, si può suggerire a buon diritto che la stessa denominazione di *barocco* potrebbe essere sostituita da un termine che rimandi più chiaramente alla peculiarità utilizzata nel corso della creazione di messaggi verbo-testuali determinati dalle condizioni linguistiche e retoriche del modo di esistenza testuale e sempre situati in situazioni comunicative, costringendo così a un suo esame autonomo, elaborato da elementi metodologici epistemicamente adeguati. Devo dire che non sarei affatto contrario a tale modifica se potessi suggerire qualcosa di più valido dell'uso del termine *barocco*. Poiché la definizione, che potrebbe derivare da quanto è stato detto sopra, diciamo "tenendo conto delle condizioni della comunicazione testuale posttridentina", praticamente dispone di vantaggi che consentano di confidare nel suo successo. Tuttavia, per quanto riguarda la correttezza del contenuto, penso che la parola significasse questo e proprio questo in tutti i punti in cui di sopra ho usato anch'io il termine inveterato.

*Traduzione dall'ungherese di Amedeo Di Francesco  
Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale  
Centro Studi Adria-Danubia*



## **Abstract**

### **The Concept of Baroque Period after the Expansion of Research on the History of Rhetoric**

For about two millennia, the ancient theory of rhetoric functioned as fundamental point of reference in the history of theoretical and practical thinking about literature. Therefore, it has turned out to be a decisive step in terms of the overview of Hungarian literary history as a whole, when it became possible to relate the early modern thinking on genre theory to the system of

<sup>84</sup> G. Kecskeméti, *A régiséget értelmező irodalomtörténeti gyakorlat reflektált és reflektálatlan szemléleti alapjairól* [Sulle basi concettuali, riflessive e non riflessive, della pratica storico-letteraria nell'interpretazione dell'antichità], in «Irodalomtörténeti Közlemények», CXIX, n. 5, 2015, pp. 577-84.

ancient speech genres. Now we are able to identify the relations that the actual practice of delivering orations and writing texts of any topic for any kind of audience had with the threefold genre system of antique origin (*genus iudiciale*, *genus deliberativum*, *genus demonstrativum*) and with a fourth genre developed by Melanchthon (*genus didascalicum*). These different models for argumentation, order, and eloquence designate completely different focal points. Their significance radically differed in the practical use in the domains of Catholic and Protestant literature, respectively. Genre systems were closely related to the other threefold paradigm of objectives of oratory, also created in ancient rhetoric (*docere*, *delectare*, *movere/flectere*). Observing the validity of the procedures of invention of each genre and their expanding or narrowing usage, the order of the concepts of aims and intentions can be described as a system, outlining trends that also had a strong division according to denominational lines in the early modern period. However, a third major overview category system of ancient theory of rhetoric, that of the theory of stylistic genres (*genera dicendi*), has remained largely unexploited in Hungarian research, even though the American monograph, which provides a valid orientation in this area, has been published as early as 1988, and even though in respect of the meaning and applicability of such period concepts which, as such is the case for baroque, are largely based on stylistic categories, its lessons have far-reaching consequences.