

MARCO LEONE

Aspetti 'teatrali' della prosa di Galileo

In

La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena,

Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012, a cura di
G. Baldassarri, V. Di Iasio, P. Pecci, E. Pietrobon e F. Tomasi, Roma, Adi editore, 2014

Isbn: 978-88-907905-2-2

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=397
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

MARCO LEONE

Aspetti 'teatrali' della prosa di Galileo

L'intervento individua nella scrittura del Saggiatore e, soprattutto, del Dialogo una peculiare cifra scenico-teatrale, già messa in luce da una specifica bibliografia critica. Questa cifra ha nella prosa di Galileo, esperto conoscitore delle coeve tendenze della letteratura di teatro, finalità essenzialmente divulgativo-pedagogiche e assume il valore di una consapevole scelta stilistica e retorico-letteraria, divenendo, al contempo, l'emblematica prova di una vitale e significativa connessione fra mondo dello spettacolo, dimensione della letteratura e nuova scienza.

L'interesse di Galileo per il teatro è un fatto noto, attestato anche da alcuni suoi cimenti letterari: due canovacci di commedie di gusto ariostesco e dalla trama piuttosto aggrovigliata, a cui si può aggiungere un dialogo in pavano d'argomento scientifico-astronomico e d'intonazione polemica (il *Dialogo de Cecco di Ronchitti*), di cui lo scienziato non fu autore in prima persona, ma che contribuì probabilmente a ispirare dall'esterno, durante il suo soggiorno a Padova.¹ Se si tiene in conto, poi, che sugli scaffali della sua biblioteca c'era anche un'edizione delle commedie di Ruzante,² il quadro degli interessi teatrali galileiani si fa ancora più nitido e si delinea come l'espressione di una passione profonda e destinata a protrarsi nel tempo.

Che l'amore di Galileo per il teatro sia stato qualcosa di duraturo, lo dimostra anche un micro-episodio della sua vecchiaia. Nel gennaio del 1637 lo scienziato accolse nella sua villa di Arcetri il poeta salentino Giovan Carlo Coppola, che andò a trovarlo in compagnia di Giancarlo dei Medici, sovrintendente agli spettacoli della casata medicea, per sottoporgli il testo di un suo melodramma, composto in occasione dei festeggiamenti nuziali del Granduca Ferdinando II e di Vittoria della Rovere.³ Della visita del Coppola rimane traccia in una lettera (sempre del gennaio del '37) di Galileo a Michelangelo Buonarroti il Giovane (altro uomo di teatro) e il micro-episodio costituisce un ulteriore indizio indiretto, per così dire, della competenza di Galileo su generi teatrali di recente fondazione: una competenza che, abilmente sfruttata dal Coppola, lo scienziato probabilmente acquisì dal padre Vincenzo, valentissimo musicologo. Pure questo minimo tassello biografico contribuisce, dunque, a rinforzare l'idea dell'autore dei *Due massimi sistemi* come esperto conoscitore della dimensione scenico-teatrale, a lui cara per gli stimoli derivatigli dall'ambiente familiare di provenienza e anche dalla sua peculiare formazione culturale.

La comprovata attitudine galileiana alla scena e al teatro, in un certo senso genialmente reimpiegata da Brecht nella sua *Vita di Galileo*, non appare però un elemento puramente esterno in uno scrittore che seppe intrecciare vitalmente retorica, letteratura e scienza e in cui cultura umanistica e cultura letteraria apparvero fuse sempre in un unico sinolo. Sicché tale attitudine si imprime, a un certo punto, come un'ancestrale e profonda matrice, anche nel dominio delle scritture d'argomento scientifico, in un felice e vivace connubio, e si trasforma in una precisa e consapevole

¹ G. GALILEI, *Le opere*, Edizione nazionale a cura di A. Favaro, Firenze, G. Barbèra, 1968, vol. IX, 197-209; G. GALILEI, *Scritti letterari*, a cura di A. Chiari, Firenze, Le Monnier, 1971, 30-44; G. DISTASO, *Canovacci teatrali nel primo Galilei e collaborazioni 'esterne'*, in *La prosa di Galileo. La lingua, la retorica e la storia*, a cura di M. Di Giandomenico e P. Guaragnella, Lecce, Argo, 2006, 63-81.

² A. FAVARO, *La libreria di Galileo Galilei descritta e illustrata*, «Bullettino di bibliografia e di storia delle scienze matematiche e fisiche», XIX, (1886), 66.

³ G. RIZZO, *Per la storia del melodramma a Firenze: Le nozze degli Dei di Giovan Carlo Coppola*, in *Le inquiete novità. Simboli, luoghi, polemiche d'età barocca*, Bari, Palomar, 2006, 85-92.

opzione stilistica e formale. Come e perché questo sia avvenuto, è stato già messo in luce da una specifica bibliografia critica (da Bosco⁴ e Sapegno⁵ a Spongano,⁶ da Muscetta⁷ ad Altieri Biagi,⁸ da Guaragnella⁹ a Battistini¹⁰), che, scandagliando minutamente i caratteri della prosa galileiana, ha anche individuato le motivazioni di fondo di una simile opzione, alcune delle quali rese note dallo stesso Galileo in persona: peculiare uso della maschera, ad esempio, come disinvolto viatico ai contraddittori personali (è lo stesso Galileo che dichiara, nel *Saggiatore*, di preferire come avversario il fittizio Lotario Sarsi, invece del reale Orazio Grassi, perché una simile situazione gli consentiva maggiore agio polemico); oppure calibrata dialettica fra diverse posizioni di strategia difensiva (silenzio, mascheramento cautelativo, auto-apologia per interposta persona o in forma esplicita e dichiarata).

La via più immediata di questa spettacolarizzazione della scrittura scientifica galileiana è legata, però, all'uso del dialogo, utilizzato nell'opera maggiore sopra i due massimi sistemi e poi, sotto forma di dialogismo, anche in altri contesti, come ad esempio, nei *Discorsi intorno a due nuove scienze*, una sorta di trattato-dialogo in cui si ripresentano, ma in veste sostanzialmente mutata, proprio gli stessi interlocutori del *Dialogo sopra i due massimi sistemi*. La componente scenica si ravvisa però anche in altri contesti di scrittura, a prima vista impostati su differenti statuti. È stata già sottolineata dai maggiori interpreti galileiani la conformazione scenica del *Saggiatore*, che è il testo cardine della polemica sulle comete.¹¹ Per la verità, questa acuminata opera di Galileo si può considerare una tappa di avvicinamento alla più esplicita configurazione scenico-dialogica del *Dialogo sopra i due massimi sistemi*, perché, dentro l'involucro della lettera scientifica (la dimostrazione è indirizzata, infatti, in forma epistolare a Virginio Cesarini), è ravvisabile una spiccata tensione dialettica e colloquiale (con continue allocuzioni dirette all'interlocutore, ma anche all'avversario), che risulta propedeutica alla scenografia dell'opera maggiore. La struttura si caratterizza, dunque, per una «triangolazione scenica»,¹² così come l'ha definita l'Altieri Biagi, fra Lotario Sarsi (cioè il rivale gesuita Orazio Grassi), Cesarini e lo stesso Galileo; e in alcuni suoi passaggi reca spesso, chiaramente, altri segni di una vera e propria propensione alla spettacolarizzazione: come quando, per esempio, si descrivono le osservazioni al telescopio sulle scabrosità lunari e sui satelliti di Giove. Si tratta di rappresentazioni ariose e assai suggestive, non di tipo teatrale in senso stretto, certo, e sempre d'alto rigore scientifico, che tuttavia collocano in primo piano il ruolo della percezione visiva (percezione che, come nel teatro, anche nella ricerca scientifica è ovviamente fondamentale, pur se con funzione diversa) e rendono l'esame telescopico come una specie di spettacolo o di scenografico sfondo. Quasi un ampio contrappunto spaziale, insomma, rispetto ai claustrofobici

⁴ U. BOSCO, *Galileo scrittore*, «La Cultura», XI (1932), 110-118.

⁵ N. SAPEGNO, *Galileo scrittore*, «Atti e memorie dell'Accademia degli Arcadi» I, (1944), 1-18.

⁶ R. SPONGANO, *Due studi di prosa: 1. La prosa di Galileo; 2. Galileo scrittore*, «Studi e problemi di critica testuale», 42, (1991), 93-122.

⁷ C. MUSCETTA, *Galilei e la commedia filosofica dei massimi sistemi*, in *Realismo, neorealismo, contro realismo*, Milano, Garzanti, 1976, 161-213.

⁸ M.L. ALTIERI BIAGI, *Forme della comunicazione scientifica*, in *Fra lingua scientifica e lingua letteraria*, Pisa-Roma-Venezia-Vienna, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 1998, 21-74.

⁹ P. GUARAGNELLA, *Apologie e confutazioni nella prosa di Galileo*, in AA.VV., *La prosa di Galileo...*, 9-38.

¹⁰ A. BATTISTINI, *Galileo*, Bologna, Il Mulino, 2011, 113-142.

¹¹ M.L. ALTIERI BIAGI, *Forme della comunicazione scientifica...*, 41 e ssg.

¹² Ivi, 41.

luoghi simbolici dell'«asilò» o del «Pritaneo», considerati ironicamente da Salviati nel *Dialogo* come i fortini della resistenza aristotelica; e un consapevole corrispettivo delle aperte visioni diurne contenute nell'*Istoria e dimostrazioni intorno alle macchie solari*. Sotto lo stesso segno spettacolare e taumasiologico si apre anche il *Sidereus Nuncius*, nel cui *incipit* ricorre una serie di verbi visivi (*speculo, inspicio, contemplo, conspicio, ecc.*), che contribuiscono ad accrescere il senso di meraviglia e di curiosità nella contemplazione dello scenario astronomico.¹³ Galileo sembra così contrastare, in questo modo, l'antico principio medievale e in parte rinascimentale, di natura metafisica, secondo il quale non si poteva fare scienza solo attraverso la vista («non potest fieri scientia per visum solum»), a vantaggio di un diverso e innovativo principio, che sarà alla base della scienza moderna e che ha, invece, proprio nel rilancio dell'osservazione empirica e fisica del reale il presupposto di fondo:¹⁴ onde nasce per lui l'esigenza di rimarcare la componente visiva dell'indagine, in una forma quasi spettacolarizzata. Ed è evidente allora come la dimensione scenico-teatrale della prosa galileiana diventi soprattutto un'arma retorica e una risorsa strumentale, al servizio di una innovativa idea di scienza e, persino, di cosmogonia.¹⁵

Parlo, per il *Sidereus Nuncius* e per il *Saggiatore*, di *spettacularizzazione*, e non di *teatralizzazione*, perché è possibile riconoscere, a mio avviso, un dissimulato travestimento scenico solo nel *Dialogo sopra i due massimi sistemi*, e non altrove. Per esempio nel *Sidereus Nuncius* e nel *Saggiatore* assistiamo, attraverso l'accentuazione della componente visiva, a un nuovo modo di rappresentazione (in senso tecnico) del naturalismo galileiano, che pure si pone in stretta continuità con quello rinascimentale (da Telesio a Campanella), ma su presupposti di rinnovata tensione gnoseologica; senza dimenticare anche, su di un piano più strettamente letterario, le modalità rappresentative e descrittive di certi 'notturni' tasseschi della *Liberata* e il copioso filone della coeva poesia astrale e «cosmica», dai notevoli riflessi pure in campo figurativo.¹⁶ Per Galileo, la natura è, infatti, come un libro da decifrare nei suoi caratteri più minuti, come è noto; e questo atteggiamento investigativo emerge anche da altre metafore utilizzate dallo scienziato, come quelle della caccia e del labirinto.¹⁷ Per rendere questa moderna curiosità conoscitiva (basti solo pensare alla celeberrima digressione favolistica sull'indagatore di suoni, nel *Saggiatore*), una trattazione spettacolarizzata degli argomenti scientifici traduceva al meglio il senso di stupore e di meraviglia legato al rinnovato paradigma epistemologico; ma non era ancora, come è ovvio, autentica *teatralizzazione*. Tra le metafore scientifico-gnoseologiche di Galileo ve n'è una peculiarmente barocca, quella del «teatro del mondo», alla quale egli fa riferimento nella lettera introduttiva del

¹³ G. GALILEI, *Sidereus Nuncius*, a cura di A. Battistini, traduzione di M. Timpanaro Cardini, Venezia, Marsilio, 1993, 82.

¹⁴ A. BATTISTINI, *Grimaldi e Newton*, in *Galileo e i Gesuiti. Miti letterari e retorica della scienza*, Milano, Vita e Pensiero, 2000, 300.

¹⁵ In riferimento al valore retorico della «maschera» e, per altro verso, al travestimento «teatrale» della retorica, emblematica del metodo di Galileo risulta la seguente affermazione del suo allievo Bonaventura Cavalieri: «veritatis faciem nudare, personam illi detrahere et velamenta argumentorum apparentium revelare», in E. RAIMONDI, *Scienziati e viaggiatori*, in *Storia della letteratura italiana*, a cura di E. Cecchi e N. Sapegno, Milano, Garzanti, 1988², vol. V, 283.

¹⁶ Un sintetico *excursus* su un panorama italiano ed europeo, anche con riferimenti galileiani, si trova in P. BOITANI, *Il grande racconto delle stelle*, Bologna, Il Mulino, 2012, 295-310.

¹⁷ A. BATTISTINI, *La fabbrica del mondo e la caccia nel labirinto. Metafore epistemologiche della nuova scienza di Galileo*, in *La prosa di Galileo...*, 39-62.

Dialogo, indirizzata «Al discreto lettore».¹⁸ Sebbene questa premessa sia stata scritta sotto la guida e il controllo di Padre Mostro, tuttavia è da ritenere che l'inserimento della figura topica, già ricorrente, con il suo pregnante valore metaforico ed eponimo, nei titoli dell'erudizione scientifica del tempo, appartenga a Galileo. Solo che tale figura, divenendo qualcosa di ben diverso dalla serie pur copiosa, per esempio, dei «teatri» che costellavano la coeva storia della scienza (si pensi solo alla diffusa fioritura dei «teatri anatomici» cinque-secenteschi), serve a segnalare in questo contesto, fuori di metafora, oltre all'ambiente, anch'esso assai scenografico, della Roma barocca,¹⁹ pure quella prospettiva teatralizzante dell'opera che aveva già colto Campanella, considerando il *Dialogo* alla stregua di una «commedia filosofica».²⁰ L'apparato colloquiale, precedentemente utilizzato da Galileo nel giovanile *De motu*, ma in una direzione più secca e didascalica, era stato poi riproposto parzialmente, come residuo espediente dialettico, anche nei *Discorsi intorno a due nuove scienze* (lo si è già ricordato). Nel *Dialogo*, però, si anima di una tensione scenica vibrante e tutta nuova, con l'adozione di interventi di gusto teatrale e para-teatrale: lo scambio delle parti e l'espedito del teatro nel teatro; il modulo scenico dell'ingresso ritardato di Simplicio (che ricorda da vicino uno dei tipi più caratteristici del teatro comico cinquecentesco, quello del pedante); la cifra "comica" della conversazione fra i tre protagonisti, insieme con il suo tratto ironico-parodistico; la scansione in giornate, già tipica del genere dialogistico canonico, e applicata anche alla coeva commedia, come ha notato Muscetta,²¹ in sostituzione della tradizionale articolazione in atti.

Alla definizione di questa prospettiva teatralizzante del *Dialogo* contribuirono probabilmente due fattori principali: la confidenza di Galileo con la dimensione teatrale, insieme con il ricordo delle sue stesse prove letterarie di tipo scenografico, prima citate; e la volontà di inserirsi, da parte sua, nell'imprescindibile solco della letteratura dialogica rinascimentale (soprattutto quella di secondo Rinascimento), dalla già rilevante struttura scenografica e dalla prolifica produzione, che comprendeva ad esempio, per limitarsi solo al secondo Cinquecento, argomenti moral-filosofici (i dialoghi del Tasso e del Bruno, la *Città del Sole* di Campanella), politici (il dialogo sulla *Perfezione della vita politica* di Paolo Paruta), retorico-linguistici e letterari (i dialoghi del padovano Sperone Speroni, autore peraltro di un'*Apologia dei dialoghi*, vera e propria esaltazione del genere dialogistico), persino musicologici (il *Dialogo della musica antica et della moderna* del già ricordato padre di Galileo, Vincenzo, un possibile antecedente 'famigliare').²² Galileo si richiama infatti proprio a questo tradizionale filone, riadattandolo con originalità a tematiche scientifico-astronomiche e riprendendone alcune intrinseche e costitutive caratteristiche, come le interferenze con altri generi (tra questi, anche novella e commedia) e l'identità pluridimensionale. Egli tenne probabilmente in conto pure l'abbondante riflessione teorica che, nella seconda metà del Cinquecento, si sviluppò, fra poetica e retorica, sulla forma dialogo, nel quadro del coevo processo di codificazione

¹⁸ G. GALILEI, *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo tolemaico e copernicano*, edizione critica e commento a cura di O. Besomi e M. Helbing, Padova, Editrice Antenore, 1998, to. I, 5.

¹⁹ Lo segnalano, nel commento, i moderni editori del trattato galileiano (G. GALILEI, *Dialogo...*, to. II, p. 124).

²⁰ C. MUSCETTA, *Galilei e la commedia filosofica...*, 176.

²¹ *Ivi*, 178.

²² N. ORDINE, *Il genere dialogo tra latino e volgare*, in *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, a cura di F. Brioschi e C. Di Girolamo, vol. II: *Dal Cinquecento alla metà del Settecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 1994, 489-504: 489-502.

dei generi letterari (la citata *Apologia* di Speroni, il *De dialogo liber* di Carlo Sigonio, il *Discorso sull'arte del dialogo* di Tasso). Ne smussò il rigido apparato prescrittivo che era legato alla stagione ormai superata del neo-aristotelismo, assimilandone comunque alcune idee basilari, soprattutto in riferimento alla tipologia del dialogo rappresentativo e mimetico, che si diffuse in particolare nella seconda metà del secolo XVI e le cui origini furono rintracciate dai teorici del genere in un rapido parallelo, istituito da Aristotele nella *Poetica*, fra i *Mimi* di Sofrone e i *Dialoghi* di Platone.²³

Il *Dialogo sopra i due massimi sistemi* sembra inserirsi pienamente, allora, nel solco di questa specifica evoluzione tardo-rinascimentale della forma dialogica (quella mimetico-rappresentativa), sancendo il passaggio da una prosa costruita su consapevoli effetti visivo-spettacolari, ma priva di una connotazione veramente teatralizzata, a una scrittura che annovera, invece, una certa scenografia da favola teatrale. Di «favola» e di «rappresentazione» parla del resto, non a caso, lo stesso Salviati, il portavoce di Galileo, in un luogo del *Dialogo* infarcito di riferimenti lessicali alla metafora della rappresentazione teatrale: *maschera, parlare, abito, scena*, ecc.²⁴ E nella citata premessa al «discreto lettore», Galileo si sofferma ancora sulle ragioni di questa scelta, precisando che la sua preferenza è andata alla forma dialogica, perché tale forma non è soggetta alla «rigorosa osservanza delle leggi matematiche»²⁵ e si presenta, dunque, flessibile e aperta. Si tratta naturalmente di una scenografia ideata per calcolate finalità, poiché punta ad accrescere il tono ironico, acuminato e mordace dell'opera, accentuandone la vitalistica essenza dialettica e polemica, e a proporre un nuovo modello di comunicazione scientifica, tra *docere* e *delectare*: un modello che fosse più accessibile e conforme all'aggiornamento dei paradigmi scientifici tralatizi, in accordo con la scelta dirompente dell'uso della lingua italiana anche in opere scientifiche. L'innovazione fece breccia pure nel fronte avversario. Il gesuita Sforza Pallavicino pubblicò, infatti, nel 1646, solo pochi anni dopo la morte dello scienziato, le sue *Considerazioni sull'arte dello stile e del dialogo. Con occasione di esaminare questo problema: se alle materie scientifiche convenga qualche eleganza ed ornamento di stile, e quale* (primordiale abbozzo del suo *Trattato sullo stile e sul dialogo*), dimostrando di poter accogliere per finalità didascaliche il nuovo spunto galileiano, sia pure travestito sotto forme regolari e ortodosse.

Decidendo di 'sceneggiare' alcuni rilevanti episodi fisico-astronomici, Galileo ebbe occasione però, soprattutto, di allestire un vero e proprio teatro della scienza, in cui l'antico istituto accademico della controversia, già dal rilevante profilo teatrale e di ascendenza classica e medievale, si mutava in copione e si trasformava in *mise en scène* performativa, perdendo la sua originaria rigidità schematica e fondendosi col modulo, più fluido e flessibile, della «civil conversazione». Egli riadatta così a contenuti ideologicamente sovversivi, per questa via peculiarmente teatralizzata, il genere della *disputatio* accademica e filosofica, poi rigenerato originalmente dalla *Ratio studiorum* gesuitica,²⁶ con un'operazione sincretistica e conciliativa simile a quella condotta, sul fronte opposto, dal gesuita Pallavicino riguardo al genere dialogistico (a conferma di una

²³ Sul dialogo, come caratteristico incrocio di modulo letterario e genere filosofico, da Platone in poi, cfr. F. TRABATTONI, *Dialogo*, in *Forme letterarie della filosofia*, a cura di P. D'Angelo, Roma, Carocci, 2012, 105-124.

²⁴ GALILEI, *Dialogo...*, to. I, 141-142.

²⁵ Ivi, p. 6.

²⁶ Sulla storia di questa forma letterario-filosofica, cfr. M. BETTETINI, *Quaestio/disputatio*, in *Forme letterarie della filosofia...*, 175-205. Sull'importanza della *Ratio* nel quadro della formazione gesuitica, cfr. A. BATTISTINI, *La retorica nei manuali per i collegi*, in *Galileo e i Gesuiti...*, 185-238.

persistente e osmotica contaminazione fra i due schieramenti degli innovatori e dei tradizionalisti e del rapporto problematico fra Galileo e i Gesuiti).²⁷

La connessione fra teatro e teoria scientifica, emergente dal *Dialogo*, oltre a costituire un'originale e inedita modalità di trasmissione del sapere, si presenta in tal modo alla stregua di una variata sintesi e di una rielaborata stratificazione di generi e di modelli retorici consolidati, già proficuamente sperimentati dalla letteratura precedente e rifusi insieme nell'opera (commedia cinquecentesca, «civil conversazione», generi della *disputatio* e del dialogo mimetico e rappresentativo). Rifunzionalizza inoltre, in contrapposizione all'uniformità della trattatistica tradizionale e secondo uno schema consapevolmente sceneggiato e dialettico, quella tendenza alla spettacolarizzazione delle realtà esperienziali e fenomeniche, già presente nel *Sidereus Nuncius* e nel *Saggiatore*. Ciò accade con maggiore evidenza proprio in quei luoghi della sua prosa in cui Galileo dà «l'impressione della vastità e della libera immensità»²⁸ della speculazione scientifico-naturalistica, e non tanto, invece, come ci si aspetterebbe, nei passi punteggiati da deittici, vocativi e interrogative oppure in quelli caratterizzati da suoi «aculei» mordaci e aguzzi.²⁹

In ogni caso, parlare di *teatralizzazione* per il *Dialogo* di Galileo presuppone sempre un certo grado di cautela, trattandosi essenzialmente, com'è ovvio, non di teatro vero e proprio, ma piuttosto di un travestimento, sotto fogge sceniche, del processo dialettico interno a quell'opera e del riadattamento dei suoi contenuti scientifici a precisi generi letterari. Agiscono nel *Dialogo*, infatti, modalità di presentazione della materia non del tutto nuove, come è noto, che allo scienziato derivavano soprattutto dal paradigma del dialogo tardo-rinascimentale, nel quale erano già radicate e costitutive, ma che rivelano in lui, tuttavia, una profonda consapevolezza delle possibili intersezioni, anche di tipo ibrido e contaminatorio, intercorrenti fra scienza e letteratura. C'è, infatti, una autentica coscienza retorico-letteraria in questa soluzione di dinamismo scenico del *Dialogo*, che si estende anche al piano linguistico e stilistico: una soluzione che richiama pure un rinnovato ordine epistemologico, incentrato sulla *curiositas* investigativa dello scienziato moderno ed espresso in una diversa cornice formale. A ben vedere, è questa stessa connotazione teatralizzata a tenere insieme, dentro il *Dialogo*, con la sua elastica flessibilità, anche altri registri, oltre a quello comico-teatrale, proprio come accadeva nel dialogo mimetico tardo-cinquecentesco: il registro digressivo, ad esempio, che caratterizza alcune zone dell'opera, e persino quello introspettivo, con il *Dialogo* che si può leggere alla stregua di un'«autobiografia scientifica», come suggerisce Battistini.³⁰ È proprio nel *Dialogo*, infatti, che Galileo rifrange infatti il proprio io su più figure (le tre maschere sul proscenio di Sagredo, Salviati, Simplicio) e questa prismatica proiezione si presenta anch'essa, in qualche modo, come un arguto accorgimento 'teatrale', trovando un riflesso figurativo nell'antiporta dell'opera realizzato da Stefano Della Bella, nel quale, non a caso, si raffigurano i tre ritratti di Aristotele, Tolomeo, Copernico, tutti e tre con fattezze galileiane.³¹ Riproponendo in innovativa chiave scientifica il tardo-

²⁷ M.L. ALTIERI BIAGI, *Il «Dialogo» di Galileo e l'arte del dialogo di Sforza Pallavicino*, «Lingua e stile», XXXVII, (2002), 1, 65-74; M.L. ALTIERI BIAGI, *Il modello di Galileo e i precetti di Sforza Pallavicino*, in *L'accademia della Crusca per Giovanni Nencioni*, Firenze, Le Lettere, 2002, 171-202.

²⁸ SPONGANO, *Due studi di prosa...*, 104.

²⁹ BATTISTINI, «Aculei» ironici, in *Galileo e i Gesuiti...*, 125-184.

³⁰ BATTISTINI, *Galileo tra scienza e autobiografia*, in *El otro, el mismo. Proiezioni autobiografiche nella letteratura italiana*, a cura di E. Catalano, Bari, Progedit, 2012, 30-45: 34 e ssg.

³¹ GALILEI, *Dialogo...*, to. II, 109.

cinquecentesco dialogo teatralizzato, che metteva al centro la categoria retorica dell'«argomentazione», vale a dire dello scambio di opinioni, Galileo rendeva l'opera, insomma, permeabile e inclusiva rispetto a una raggiera di modelli e di generi differenziati e, nello stesso tempo, ne accentuava la disposizione centripeta e convergente secondo un peculiare schema dialettico, fra demolizione delle tesi avversarie e costruzione di un nuovo assetto cosmologico, sgorgato dal confronto eristico.

Non è casuale allora se un allievo di Galileo, il matematico Bonaventura Cavalieri,³² scrivendo al suo maestro con slancio elogiativo, abbia a un certo punto consociato il *Dialogo al Furioso*, così tanto amato e prediletto dallo scienziato pisano,³³ riconoscendovi, non fosse altro che per la comune tensione alla *quête*, un mobile intreccio di struttura dialogica e di forma poemato-romanzesca.³⁴ Il lettore/spettatore Cavalieri parlava con cognizione di causa, in quanto aveva tentato di seguire in prima persona le orme del maestro in una sua opera dialogica a tre voci, che poi non completò, perché probabilmente egli avvertì su di sé tutto il peso del precedente galileiano.³⁵ Il genere dialogistico risultava inoltre oramai compromesso, dopo l'*affaire* Galileo, e per tutto il corso del Seicento non fu generalmente più frequentato, per questo motivo, neppure dagli stessi galileisti (sebbene non siano mancate rilevanti eccezioni, che anticiparono il rigoglio settecentesco del dialogo d'argomento scientifico).³⁶ Anche il Cavalieri, però, fu colpito dalla particolare natura della prosa del *Dialogo*, come si può notare, da lui considerata aperta e senza fine, digressiva e labirintica e a questa sua impressione contribuì di certo, in qualche misura, la stessa fisionomia dell'opera. Essa richiamava retrospettivamente, infatti, quell'originario gusto dello scienziato pisano per la spettacolarizzazione, già insito in suoi precedenti scritti d'argomento scientifico e negli stessi abbozzi di commedie, sviluppandolo però in senso più esplicitamente scenografico e 'teatrale', nel nome di una sinergica alleanza fra retorica e scienza e nel ricordo dell'ancor vitale dialogo rinascimentale, da Galileo coscientemente assunto con valore esemplare e modellizzante.

³² Sul quale cfr. la voce di A. DE FERRARI nel *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 22, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1979, 654-659.

³³ GALILEI, *Le opere...*, vol. XIV, 336-337.

³⁴ SPONGANO, *Due studi di prosa...*, 105.

³⁵ ORDINE, *Il genere dialogo...*, 502.

³⁶ Cfr., al riguardo, E. ZINATO, *Il vero in maschera: dialogismi galileiani. Idee e forme nella prosa scientifica del Seicento*, Napoli, Liguori, 2003.