



«MORGANA»

COLLANA DI STUDI E TESTI RINASCIMENTALI
DIRETTA DA LINA BOLZONI

1. MASSIMILIANO ROSSI

La poesia scolpita. Danese Cataneo nella Venezia del Cinquecento, pp. 268, f.to 17x24, 116 ill. b/n, 1995.
ISBN 88-7246-180-4 (esaurito)

2. LUCIA NADIN

Carte da gioco e letteratura tra Quattrocento e Ottocento, pp. 280, f.to 17x24, 57 ill. b/n, 1997.
ISBN 88-7246-275-4 € 23,24

3. *La rappresentazione dell'altro nei testi del Rinascimento*, a cura di Sergio Zatti, pp. 248, f.to 17x24, 1998.
ISBN 88-7246-307-6 € 20,66

4. *Percorsi fra parole e immagini (1400-1600)*, a cura di Angela Guidotti e Massimiliano Rossi, prefazione di Lina Bolzoni, pp. 212, f.to 17x24, 72 ill. b/n, 2000.
ISBN 88-7246-409-9 € 19,63

5. ANDREA BALDI

Tradizione e parodia in Alessandro Piccolomini, pp. 264, f.to 17x24, 2001.
ISBN 88-7246-473-0 € 20,66

6. CHRISTIAN RIVOLETTI

Le metamorfosi dell'utopia. Anton Francesco Doni e l'immaginario utopico di metà Cinquecento, pp. 160, f.to 17x24, 16 ill. b/n, 2003.
ISBN 88-7246-598-2 € 15,00

7. MARIA PIA ELLERO

Lo specchio della fantasia. Retorica, magia e scrittura in Giordano Bruno, pp. 168, f.to 17x24, 4 ill. b/n, 2005.
ISBN 88-7246-665-2 € 15,00

ISBN 88-7246-665-2



9 788872 466650



«MORGANA»

COLLANA DI STUDI E TESTI RINASCIMENTALI
DIRETTA DA LINA BOLZONI

Ed io chi dedicarrò il mio Candelaio? A Sua Santità? no. A Sua Maestà Cesarea? no... A voi tocca, a voi si dona... dotta, saggia, bella e generosa mia signora Morgana.
Giordano Bruno

Morgana è la fata della tradizione cavalleresca, immagine dell'Occasione – di conoscenza o di godimento – che va colta all'istante o si allontana per sempre. A questa figura femminile, sfuggente e piena di fascino, s'intitola questa collana, frutto di una collaborazione fra studiosi di diversi paesi e discipline. Dedicata soprattutto alla letteratura italiana del Rinascimento, essa intende occuparsi anche di ciò che sta tradizionalmente ai margini, di ciò che viene sentito come 'altro', come diverso. Oltre ai rapporti con le altre letterature europee, "Morgana" è interessata a percorrere quelle zone di frontiera in cui l'esperienza letteraria si intreccia con la filosofia, le arti, la scienza.

Comitato scientifico (nuova serie): Jean Philippe Antoine, Maria Pia Ellero, David Quint, Matteo Residori, Massimiliano Rossi, Sergio Zatti.

LO SPECCHIO DELLA FANTASIA

MARIA PIA ELLERO



ISBN 88-7246-665-2

MARIA PIA ELLERO

LO SPECCHIO DELLA FANTASIA

RETORICA, MAGIA E SCRITTURA
IN GIORDANO BRUNO



maria pacini fazzi editore

Questo libro si occupa dei temi del bello, dell'arte e della letteratura nelle opere di Giordano Bruno, e dei profondi mutamenti di senso che la sua filosofia della natura ha scavato nell'idea e nelle forme della rappresentazione.

Quali sono i caratteri che rendono la nozione bruniana di *ars imitatio naturae* diversa da quella che l'estetica rinascimentale esprimeva con la medesima formulazione linguistica? Più in dettaglio, quali sono i parametri che definiscono la bellezza in un universo infinito e non gerarchico, nel quale l'oggettività delle forme del bello non è garantita né dalla trascendenza degli archetipi né dalla possibilità di sottoporre tali forme al consenso universale?

L'idea che le forme del bello siano di per sé infinite e non commensurabili e che gli stessi lettori siano soggetti a continui cambiamenti delle preferenze e dei desideri si riflette nella scrittura di Bruno, nella scelta di nuove strategie retoriche che consentono al filosofo di costruire testi argomentativi come testi letterari, nei quali argomentazione filosofica e imitazione della natura si intrecciano, convergono, talvolta collidono in una serrata tensione.

MARIA PIA ELLERO insegna Letteratura Italiana all'Università della Basilicata. Si è occupata principalmente di letteratura e filosofia italiana del tardo Cinquecento, pubblicando vari saggi sulla scrittura di Campanella e di Bruno, e collaborando all'edizione di alcune opere di quest'ultimo, come lo *Spaccio della bestia trionfante*, l'*Artificium perorandi*, il *Candelaio*. È autrice di un manuale di teoria e storia della retorica.

€ 15,00



«MORGANA»

**COLLANA DI STUDI E TESTI RINASCIMENTALI
DIRETTA DA LINA BOLZONI**

MARIA PIA ELLERO

LO SPECCHIO DELLA FANTASIA

Retorica, magia e scrittura in Giordano Bruno

Il volume è stato pubblicato con un finanziamento del Centro per l'Elaborazione Informatica di Testi e Immagini nella Tradizione Letteraria (CTL) della Scuola Normale Superiore di Pisa.

© Copyright: 2005 maria pacini fazzi editore

Via dell'Angelo Custode, 33 – 55100 Lucca

www.pacinfazzi.it

mpf@pacinfazzi.it

Printed in Italy

Proprietà letteraria riservata

ISBN 88-7246-665-2



maria pacini fazzi editore

INDICE

INTRODUZIONE

L'IMITAZIONE DELLA NATURA E LA SCOPERTA DELL'INFINITO

Gli specchi vedenti	9
Le impronte nel bosco	11
I cacciatori di anime	16
Un teatro interiore	19
Di splendore in splendore	24

CAPITOLO PRIMO

LA BELLEZZA DISPERSA. Arte, bellezza e natura nel *De vinculis*

1. <i>Ars imitatio naturae</i>	31
2. Le ragazze di Crotone	32
3. La bellezza dispersa	34
4. L'uniforme e il molteplice	36
5. La varietà e l'armonia	38
6. Il bello come <i>aptum</i> : la relatività dei modelli estetici	41
7. La bellezza come forma dell'esperienza	45
8. La bellezza dell'artefice	47
9. Antiregolismo e furore	48

CAPITOLO SECONDO

TRA PAROLA E IMMAGINE. Retorica, arte della memoria e magia nell'*Artificium perorandi*

1. Retorica e memoria	53
2. L' <i>Artificium perorandi</i> e le opere magiche	54
3. Congegni mnemotecnici e macchine retoriche: la polemica antiumanistica	57
4. Significato e senso	61
5. Le parole e le passioni	62
6. La sequenza delle passioni e l'ordine del discorso	67
7. L'universo dei particolari	68
8. La retorica e la mappa delle percezioni	69

CAPITOLO TERZO

IL BANCHETTO DELLA QUARESIMA. Rappresentazione e argomentazione nei dialoghi italiani

1. In margine a un precetto di Aristotele	73
2. Un banchetto mancato: argomentazione e rappresentazione nella <i>Cena de le Ceneri</i>	75
3. Pedanti e dotti: il sistema dei personaggi	77
4. Il dialogo tra <i>verum</i> e <i>aptum</i>	80
5. La metafora del banchetto	82
6. Il terzo dialogo della <i>Cabala</i>	88

CAPITOLO QUARTO

IL VALORE DELLE IMMAGINI. L'imitazione della natura e l'esperienza del lettore

1. Gli storici e i poeti	93
2. Le ombre, le arti e il tempo	94
3. Per una retorica dei minimi	98
4. <i>Ut pictura poesis</i> : il giudizio di valore tra <i>inventio</i> e <i>ornatus</i> .	101
5. La retorica dell' <i>evidentia</i> : una digressione	102
6. L'imitazione della natura e il valore delle immagini	104
7. I sileni, la rappresentazione della natura e il ruolo del lettore	106

CAPITOLO QUINTO

LA PRUDENZA DI MECENATE E LE CAPRE DI SALOMONE. Allegoria e rappresentazione negli *Eroici furori*

1. Linguaggio e imitazione: la polemica sul petrarchismo nei <i>Furori</i>	113
2. Poesia, tempo, memoria	119
3. Linguaggio, percezione e retorica dei particolari	123
4. Le allegorie dei <i>Furori</i>	126

CAPITOLO SESTO

IL RITRATTO DELL'AMATA. Esperienza, ricezione e rappresentazione negli *Eroici furori*.

1. Il canto dei poeti	133
2. I gradi della perfezione: l'autocommento e la costruzione della sinonimia	138
3. Il ritratto dell'amata e la memoria	142

APPENDICE

UNA FONTE QUINTILIANEA DELL' <i>ARTIFICIUM PERORANDI</i>	147
--	-----

Indice dei nomi	151
-----------------	-----

Bibliografia	155
--------------	-----

LO SPECCHIO DELLA FANTASIA

INTRODUZIONE
L'IMITAZIONE DELLA NATURA E LA SCOPERTA DELL'INFINITO

a Stefano

*Such wilt thou be to me, who must,
Like th'other foot, obliquely run;
Thy firmness makes my circle just,
And makes me end where I begun.*

J. DONNE

Gli specchi vedenti

Nell'*Explicatio triginta sigillorum*, Bruno paragona alcune facoltà dell'anima a poeti e pittori: "Primo e straordinario pittore – scrive – è la fantasia, straordinario e primo poeta è nell'influsso della cogitativa, un entusiasmo, per così dire, innato o ispirato più tardi, per mezzo del quale, per afflato divino o simile a esso, si è spinti a presentare in modo appropriato ciò che si è immaginato". Poeti e pittori, accomunati dalla proprietà di riprodurre, creare e presentare immagini, fanno nel 'mondo di fuori' ciò che la cogitativa e la fantasia mettono in atto nell'orizzonte dell'anima. Tra le numerose *auctoritates* che, nelle teorie artistiche del Cinquecento, fondano il paragone tra pittura e poesia, l'*ut pictura poesis* dell'*Epistola ai Pisoni* ha un ruolo di preminenza. È significativo perciò che nel riscrivere il *topos* il Nolano preferisca invece rendere pertinente l'Orazio dell'*aequa potestas*, del privilegio che poeti e pittori hanno di creare realtà nuove. Come pittori e poeti, i sensi interni riproducono nell'universo dell'anima i diversi aspetti della natura; questo riflesso interiore non deve essere visto come una mera copia, ma come una nuova immagine, frutto di un'attività inventiva:

"Pictoribus atque poetis quaelibet audendi semper fuit aequa potestas". [...] Lo stesso principio è prossimo a entrambi; per questa ragione i filosofi sono, in un certo senso, pittori e poeti, i poeti pittori e filosofi, i pittori filosofi e poeti [...]; non è filosofo infatti se non chi crea e dipinge [...]. Si comprenda dunque, innanzitutto, che la fantasia è un pittore, la cogitativa un poeta, la ragione un filosofo, i quali sono così ordinati e congiunti, che l'azione dell'uno non può essere svincolata dall'azione dell'altro¹.

Poesia, pittura e filosofia sono i tre diversi volti di un processo di conoscenza unitario, nel quale sono però riconoscibili aspetti distinti. Nel processo che conduce le immagini dalla dimensione instabile dell'esperienza, dove queste ci seducono e

1. G. BRUNO, *Explicatio triginta sigillorum*, in *Opera latine conscripta*, a cura di F. Fiorentino, F. Tocco, H. Vitelli, V. Imbriani, C. M. Tallarigo, Le Monnier, Napoli-Firenze 1879-81; ristampa anastatica, Stuttgart-Bad Cannstatt, 1962, (d'ora in poi *OL*) 2.2, p. 134; la traduzione è mia.

travolgono, al mondo stabile della memoria, dove esse ci fanno da guida, il pittore è metafora della fantasia, che dipinge la mente di infinite forme e può connetterle in innumerevoli nuove configurazioni. Il filosofo rappresenta l'intelletto, che proietta il contenuto cognitivo delle immagini fantastiche in una dimensione di eterno presente. Il poeta, infine, è la facoltà cogitativa, la quale presenta alla memoria le specie sensibili riflesse dalla fantasia e, dotandole di un contenuto non sensibile che mobilita le passioni, le rende adatte a essere ricevute dalla memoria. Al limite tra fantasia e memoria, la cogitativa è ugualmente rivolta al vorticoso mutare della prima e alla stabilità della seconda. Come la fantasia, essa riproduce l'universo reale, ma attraverso uno strumento che lo articola e lo rende distinto: la cogitativa, infatti, non solo sa presentare le immagini della fantasia in modo tale che la memoria possa accoglierle, ma è anche padrona dello *scrutinium*, di "quell'atto cioè con cui il pensiero ricerca e distingue". Questo è come un bastone con il quale posso rovistare, rovesciare e sparpagliare un mucchio di castagne, in modo da tirare via dal cumulo la determinata castagna che voglio². Lo scrutinio dunque traccia le scansioni in un continuum indistinto e individua i nessi che lo articolano e lo organizzano, interpretando come un sistema ciò che si presenterebbe come un insieme indeterminato: il guardiano del gregge, ad esempio, non saprebbe distinguere le pecore a partire "dalle pecore stesse", lo può fare solo nell'universo interiore, ricordando l'ordine dei numeri che ha posto come un marchio su ciascuna di esse³. Fantasia e cogitativa sono dunque specchi della natura, ma specchi vedenti.

L'immagine dello specchio vedente si trova in due libri del Nolano con bei titoli evocativi: *La composizione delle immagini* e la *Lampada delle trenta statue*:

[...] lo sguardo dello spirito interno è diverso dallo sguardo dell'occhio come uno specchio vedente da uno specchio non vedente, ma che rappresenti soltanto. [...] Questo è un mondo e, in un certo senso, un grembo inesauribile di forme e immagini, che non contiene soltanto le specie delle cose, concepite dall'esterno secondo la loro grandezza e numero, ma anche, per virtù dell'immaginazione, aggiunge grandezza a grandezza, numero a numero⁴.

Lo specchio vedente della *Composizione delle immagini* è un occhio che opera solo in parte come gli occhi del corpo. Lo sguardo della fantasia infatti non registra soltanto, ma conserva le impressioni sensoriali in uno spazio che non è inerte, ma attraversato da una forza generativa che lo rende un "grembo inesauribile", perché

2. G. BRUNO, *Ars memoriae*, OL, 2.1, p. 85; tr. it. G. BRUNO, *Le ombre delle idee. Il canto di Circe. Il sigillo dei sigilli*, a cura di N. Tirinnanzi, Milano, Rizzoli 1997, pp. 137-8.

3. *Ars memoriae*, pp. 86-7; tr. it. *Le ombre delle idee. Il canto di Circe. Il sigillo dei sigilli...*, p. 139.

4. G. BRUNO, *De imaginum compositione*, OL, 2.3, pp. 118-9; la traduzione è mia.

può combinare le impressioni sensoriali in nuove forme e immagini. Aggiungendo numero a numero, grandezza a grandezza, l'occhio dello spirito si svincola dalle determinazioni dello spazio cui è legato il senso esterno. Prigionieri del cerchio dell'orizzonte, i sensi infatti non 'vedono' l'infinito.

Come uno specchio vedente, la fantasia riflette il reale, ma nello stesso tempo lo riformula e ridecrive. Lo sguardo dello spirito interno è "un mondo", un *altro* mondo, perché l'immaginazione opera come la natura, ma nell'imitarla crea nuove realtà, in tensione con le realtà naturali: è uno specchio che può ri-produrre immagini di ciò che il mondo di fuori non contempla. Questo "artefice interno" – scrive Bruno – moltiplica senza fine le forme delle specie naturali in immagini innumerevoli, "come quando da un uomo e un cervo, da un uomo, un cavallo e un uccello fingiamo centauri alati, animali razionali alati". Lo specchio-grembo della fantasia crea nuovi mondi manipolando le impressioni sensoriali e combinando i differenti dati percettivi; e in ciò fa come la natura, che da pochi elementi compone e aggrega innumerevoli specie. L'imitazione della natura, in questo caso, non si avvale di procedimenti di selezione e astrazione come avviene invece nei processi cognitivi e nelle dinamiche della creazione artistica descritti dalla cultura del Cinquecento.

Mi sono chiesta, nel cominciare questa ricerca, se il canone che avvicina i poeti ai pittori e questi all'operare della fantasia abbia avuto un ruolo nel delineare una poetica e delle forme di scrittura concretamente visibili nei dialoghi italiani del Nolano, nel modificare il senso di alcune metafore tradizionali legate alla letteratura e all'opera d'arte in genere, e se le suggestioni del *De imaginum compositione* riguardo all'*imitatio naturae* potessero essere raccolte e seguite, se dessero cioè forma a una nuova nozione di mimesi. La mappa di questo percorso si dirama a partire da quattro nuclei tematici: l'estetica e la retorica di Bruno (temi del primo e del secondo capitolo), la realizzazione dell'*imitatio naturae* nei primi cinque dialoghi italiani (terzo e quarto capitolo) e, infine, il parziale mutamento delle forme della rappresentazione e del canone delle forme mimetiche e delle arti negli *Eroici furori* (capitoli quinto e sesto).

Le impronte nel bosco

Nelle opere di Bruno non c'è una riflessione sistematica sull'arte, sulla poetica o sulla stessa nozione di bellezza. Anche nelle opere magiche, dove il tema è trattato in modo meno sporadico e discontinuo, il bello è visto, nell'ottica 'civile' e ordinata alla *praxis* della magia, come uno degli strumenti attraverso i quali maghi e oratori agiscono sulle coscienze e ottengono il consenso; la riflessione sulla bellezza è perciò fortemente condizionata dall'interesse del filosofo per i temi della fascinazione, che lo inducono a interrogarsi circa i diversi aspetti della ricezione e riguardo agli effetti che il bello ha sugli uomini e al suo ruolo nel motivarli all'agire. Questo tentativo di aggregare in un quadro, per quanto mosso e discontinuo, una serie di pensieri sparsi apparirà, o almeno così

spero, legittimo, se si tiene conto della ricchezza concettuale della formula *ars imitatio naturae*, con la quale Bruno indica i fenomeni connessi all'arte. Nel metodo e nel merito sono debitrice ad Arthur Lovejoy, che, in uno studio sulla natura come norma estetica, ha mostrato come la larghissima fortuna della formula sia dovuta essenzialmente alla sua capacità di denotare contenuti diversi, di contribuire ad articolare e a dare voce a sensibili variazioni dei concetti di arte e letteratura⁵.

Per quanto riguarda Bruno in particolare, occorre tener conto di come la "nolana filosofia" muti il profilo concettuale del termine "natura" e di come e quanto il singolare impulso di tale mutamento abbia modificato anche il campo semantico che le parole "arte" e "imitazione" circoscrivono. Quali sono dunque i caratteri che rendono la nozione bruniana di *ars imitatio naturae* diversa da quella che l'estetica rinascimentale esprimeva con la medesima formulazione linguistica? Più in dettaglio, mi sono chiesta quali sono i parametri che definiscono la bellezza in un universo nel quale l'oggettività delle forme del bello non è garantita né dalla trascendenza degli archetipi che esse richiamano né dalla possibilità di sottoporre tali archetipi al consenso universale, dal momento che le forme del bello empirico sono di per sé infinite e non commensurabili e che gli stessi fruitori sono soggetti a perenni metamorfosi e perciò a continui cambiamenti delle preferenze e dei desideri. Mi sono chiesta ancora come muti e quale sia il ruolo della percezione nell'imitazione di una natura infinita, che, in quanto tale, non può essere afferrata dagli occhi del corpo, vincolati alle determinazioni del tempo e dello spazio.

Le proprietà che nell'estetica rinascimentale definiscono la bellezza hanno origine nella cultura classica e, più specificamente, nella tradizione pitagorica, che ha rappresentato un modello estetico di lunghissima durata. Secondo questa tradizione, bello è essenzialmente ciò che è armonico e proporzionato; la bellezza della natura è perciò l'esito necessario della sua definitezza e dell'ordine che la organizza in sistema, e l'opera d'arte può riprodurre la bellezza impressa nel mondo, imitandone la misura e la regolarità, l'ordinata e calcolabile simmetria. Tra l'armonia invisibile e inudibile delle leggi che regolano il cosmo e quella visibile della natura empirica e dell'arte c'è un rapporto di immediata traducibilità, a condizione che l'arte intervenga sulle impressioni sensoriali mediante processi di selezione e di astrazione, che cancellino dai soggetti empirici quanto di accidentale e mutevole li allontana dall'idea universale che ne rappresenta l'essenza e il sostrato ontologico⁶.

5. Cfr. A.O. LOVEJOY, "Nature" as aesthetic norm, "Modern Language Notes", XLII, 7 (1927), pp. 444-50.

6. In uno dei testi canonici della riflessione sull'*ut pictura poesis*, la *Vita di Alessandro* (1.3, 665a), Plutarco aveva paragonato il proprio metodo biografico alla pittura: le *Vite* sono simili ai ritratti, i quali non riproducono la forma di un volto così com'è, ma selezionano quei soli tratti fisici capaci di rendere visibili dei caratteri psicologici o intellettuali. Sull'importanza attribuita ai procedimenti di astrazione e di selezione nelle poetiche cinquecentesche cfr. B. HATHAWAY, *The Age of Criticism. The Late Renaissance in Italy*, Ithaca, Cornell University Press 1962, p. 145 e J. J. HAGSTRUM, *The Sister Arts*, The University of Chicago Press, Chicago 1958, p. 11. Sul diverso ruolo che il procedimento di astrazione assume nel sistema gnoseologico di Bruno cfr. N. BADALONI, *La filosofia di Giordano Bruno*, Firenze, Parenti 1955, pp. 37-8.

Rispetto a questo modello, va perduta, nella riflessione del Nolano, l'immediata traslitterabilità delle molteplici forme del bello empirico nella bellezza invisibile dei Principi o in una forma di bellezza universale che possa essere apprezzata da ogni uomo. È centrale nel modo in cui Bruno sviluppa il tema del bello, e nel cambiamento dei criteri di rilevanza che questo comporta, l'idea che la bellezza del mondo non sia "ritratto" di quella dei principi superiori, ma soltanto suo "indizio" e "traccia". Il mutamento del paradigma del bello sembrerebbe non solo espresso, ma anche guidato da un mutamento delle metafore connesse al modello classico che vale la pena osservare da vicino.

L'idea che le innumerevoli forme di bellezza disperse negli oggetti sensibili rappresentino il riflesso attenuato di un'unica e assoluta bellezza e siano perciò riconducibili a un'unica radice ha origine nella dottrina neoplatonica, che interpreta la bellezza dispersa nella natura sensibile come un segnale che orienta l'anima dell'uomo verso la bellezza assoluta del primo principio e la riconduce al luogo che originariamente le appartiene. In quest'ottica, la bellezza dei corpi è insieme icona e richiamo: immagine del volto divino e fascino che modifica e riorganizza l'orizzonte dell'anima, voltandola verso la casa del Padre. Nel canone neoplatonico, inoltre, la bellezza, pur essendo pensata come qualcosa di incorporeo, luce o fulgore, rende i begli oggetti "*similes*" a Dio, in quanto "ritratto", imperfetto ma univoco, dello splendore del suo volto⁷. Ne consegue che gli enti naturali possano essere ordinati secondo una precisa gerarchia ontologica, fondata sulla perspicuità con la quale essi riflettono il fulgore divino; una scala dell'essere che, quanto più allontana gli enti dalla materia, tanto più li rende simili alla divinità. Questa piramide ontologica, che riconduce il molteplice all'Uno, può essere riprodotta nell'anima dell'uomo grazie a processi di selezione e astrazione rispetto ai dati percettivi, che sottraggano alle forme corporee quanto di accidentale e di imperfetto è connesso alla pluralità e alla materia. È il primo passo di un *ascensus*, che l'uomo non potrà portare a termine durante la sua vita mortale.

È interessante, in questo contesto, il cambiamento del sistema delle metafore che per il Nolano indicano la relazione tra la bellezza dell'universo e la luce divina. La bellezza della natura non è vincolata al fulgore di Dio da un rapporto univoco, simile a quello che lega i diversi ritratti a un unico modello e li rende confrontabili tra loro. Come "indizio" del divino, la bellezza dell'universo ne manifesta la traccia e la presenza nel mondo degli uomini, ma non rivela l'essenza della divinità, poiché i begli oggetti non le sono simili. Le diverse forme del bello non *ritraggono* la bellezza di un unico volto, che li renderebbe 'somiglianti' al modello e simili l'uno all'altro, esse sono piuttosto il ramo spezzato da un passaggio nel bosco o l'impronta lasciata nella

7. M. FICIN, *Théologie platonicienne de l'immortalité des âmes*, XIII, 3, texte critique établi par R. Marcel, Paris, Les Belles Lettres 1964, t. II, p. 226. Sui temi del bello e dell'arte in Ficino si veda A. CHASTEL, *Marsile Ficin et l'art*, Genève-Lille, Droz-Giard 1954.

terra⁸: indizi che rinviano a un unico oggetto e tuttavia sono diversissimi tra loro e dall'oggetto stesso. Diversamente dal "ritratto", la metafora della traccia indica che la bellezza infinita del primo principio è strutturalmente sottratta all'uomo, il quale, osservando la natura, vede *indizi* e non immagini del sommo bene.

Ma anche la bellezza comunicata al mondo sensibile, anche soltanto quella relativa a una sola specie è disseminata nella dimensione di uno spazio e di un tempo infiniti e dunque inaccessibile nella sua dimensione universale. Lo scarto tra questa forma di bellezza e la sua visibilità e riproducibilità volge gli uomini al molteplice; per questo, essi prendono piacere, non solo dalla bellezza *particolare* dei singoli, ma anche dalle diverse forme di bellezza *particolare* espresse nella molteplicità delle arti. Rispetto alla tradizione neoplatonica, va perduto il motivo della scala dell'*ascensus*, che organizza il piano ontologico dell'universo e l'esperienza conoscitiva dell'uomo in base al rapporto che i vari livelli dell'essere e dell'esperienza intrattengono con lo splendore del volto divino, e all'interno della quale l'astrazione, che consente di risalire il crinale che congiunge l'opacità della materia allo splendore della Mente, elaborando rappresentazioni ideali e universalmente condivisibili, ha un ruolo fondante. Alla pienezza della natura, piuttosto, corrisponde nell'"universo razionale" la pluralità delle arti e la loro straordinaria energia creatrice, che riproduce gli aspetti del mondo e inventa le forme di esseri immaginari, riguardo alla quale i processi di selezione e astrazione non sono pertinenti. Il prolungamento della natura sul terreno dell'artificio consiste dunque nella molteplicità e nella ricchezza delle diverse esperienze artistiche, ma non nell'unità dell'opera e nell'universale validità della rappresentazione⁹.

Emerge da qui una valorizzazione estrema della varietà nell'arte e nell'esperienza estetica, rispetto alla quale è utile distinguere due aspetti: uno riguarda, come si diceva, il referente ideale, che si diffrange nelle tracce molteplici degli enti naturali, ma non si lascia catturare da un unico ritratto; l'altro concerne la ricezione e l'esperienza del bello. Gli innumerevoli aspetti della bellezza sono dispersi nella dimensione della vicissitudine, che sottopone gli individui e gli oggetti dei loro desideri a una continua metamorfosi; per questo, essi traggono maggior piacere dal multiforme che dall'uno. Le forme armoniche piacciono, non come espressione di una *aequalitas numerosa*, di un molteplice che si ricompone nell'uno per astrazione e selezione dei tratti ideali, ma in quanto rappresentano un incremento del tasso di complessità dell'oggetto, una radicalizzazione del vario, capace, con i suoi diversi aspetti, di avvincere spettatori diversi, non perché questi

condividano un ideale unitario di bellezza, ma perché a ogni esigenza particolare, è data una risposta appropriata¹⁰.

Nel giudizio di fatto e di valore che connette l'opera d'arte alla mimesi, la varietà non è più elemento accidentale ed estrinseco rispetto a un piacere estetico che consiste nell'accesso all'universale, ma fondamento stesso dell'esperienza del bello e dell'*imitatio naturae*. In tensione con il modello classico della *definitezza*, il piacere estetico è per Bruno un effetto della *pienezza* dell'opera d'arte e non della sua fondamentale uniformità. Il modello strutturale e stilistico che sta alla base dei dialoghi italiani – con la significativa eccezione dei *Furori*, sui quali avremo occasione di fermarci più avanti¹¹ – rinvia, ritengo, al paradigma estetico fondato sulla varietà e sulla relatività delle forme del bello, che le opere magiche, benché composte in un diverso momento del percorso intellettuale del filosofo, ci aiutano a tracciare. I lettori invitati al banchetto delle Ceneri, ad esempio, per quanto differenti per desideri e competenze, troveranno tutti di che nutrirsi, per i vari elementi, stili, oggetti di rappresentazione che saranno loro offerti, e godranno il testo a diversi livelli¹². Ma è anche l'intento programmatico della seconda sezione dell'*Artificium perorandi*, con le sue 'macchine' retoriche che permettono all'oratore di variare all'infinito la formulazione linguistica di un medesimo pensiero. Come esito della pienezza del mondo, che accoglie anche caratteri diversi e discordanti, l'arte si volge verso le forme di un'imitazione che riproduce la *realtà sensibile* e in grado di rappresentarne la varietà e ricchezza di contrasti, ma non il sistema.

L'*imitatio naturae*, inoltre, non riguarda soltanto il rapporto tra il testo e il mondo, ma definisce anche il lavoro dell'artista, che, se perfetto, opera senza avvertire coscienza dei precetti dell'arte e lascia scaturire la forma dell'opera dall'interno stesso della materia, come, in natura, l'"artefice interno" dall'interno della materia seminale "stende le cartilagini, incava le arterie, [...] ramifica gli nervi" e trae alla fine la forma e il corpo di un uomo [*De la causa*, p. 654]. C'è dunque un rapporto organico e diretto tra l'imitazione della natura nell'agire dell'artista e l'antiregolismo, come rifiuto dell'imitazione di modelli di scrittura univoci o rinuncia, testimoniata nella *Cena delle Ceneri*, a costruire un canone fondato sulla selezione di *probatu auctores* e generi letterari apprezzati da tutti.

La capacità di avvincere e affascinare dell'opera d'arte, infine, non è insita nella proprietà di mostrare, tramite un processo di *reductio ad unum*, la bellezza universale, che nel 'mondo di fuori' si nasconde, disseminandosi nei singoli, ma nel rendere visibile un altro orizzonte nascosto: l'interiorità dell'artista, la sua abilità e il suo ingegno. Tra opera e artefice c'è un rapporto analogo a quello che intercorre tra

8. Cfr. G. BRUNO, *De gli eroici furori*, commento di M. A. Granada, in *Opere italiane*, testi critici di G. Aquilecchia, introduzione di N. Ordine, Torino, UTET 2002, vol. II, pp. 693-4.

9. Secondo Lovejoy, la pienezza è una delle idee tradizionalmente connesse alla metafora della "Grande Catena dell'Essere", cfr. A.O. LOVEJOY, *La Grande Catena dell'Essere*, Milano, Feltrinelli 1981; le pp. 122-7 sono dedicate a Bruno.

10. Cfr. G. BRUNO, *De umbris idearum*, a cura di R. Sturlese, Firenze, Olschki 1991, p. 33.

11. La bellezza 'dispersa', caratterizzata nel senso della pienezza e/o dell'appropriatezza, è infatti la bellezza esplicita dei composti non quella semplice dell'Uno, che rappresenta l'oggetto della ricerca del furioso.

12. Cfr. G. BRUNO, *De la causa, principio et uno*, commento di G. Aquilecchia, in *Opere italiane*..., vol. I, p. 620.

Dio e le sue opere. Queste non ritraggono l'artista, ma rappresentano le forme in cui la sua invisibile sapienza si manifesta all'uomo. L'opera d'arte affascina e avvince dunque perché rende visibile l'*ingenium* dell'artefice. Ernesto Grassi ha messo in rilievo come nell'età classica la nozione di *ingenium* sia connessa alla conoscenza del particolare e alla prudenza. "Nell'ambito della *praxis*, l'*ingenium* conduce alla *inventio* del caso singolo. [...] Opera come la capacità specifica del politico, che orienta la sua azione al futuro di una comunità ('*cura futuri* = *providere, prudentia*'). Il suo *ingenium* lo conduce a riconoscere il *kairós*, il momento favorevole". Come capacità inventiva dell'uomo, comparabile alla capacità generatrice e alla fertilità della natura, l'*ingenium* designa anche "la forza che ricongiunge l'uomo al divino" e "può portare al superamento dell'ordine naturale"¹³. Queste proprietà, per Bruno, sono variamente intrecciate nell'operare dell'uomo entro la dimensione dell'ombra che caratterizza il sapere umano.

I cacciatori di anime

L'ingegno, la prudenza e la capacità di adattare i comportamenti alle occasioni sono le virtù del retore. Di queste virtù si occupa il secondo capitolo del libro, incentrato sul tema dell'eloquenza nell'*Artificium perorandi*, nel *De magia* e nel *De vinculis*, questi ultimi ideati da Bruno a Francoforte nello stesso anno in cui pubblica il *De imaginum compositione*, l'ultimo dei saggi sull'arte della memoria. Si è cercato di descrivere sia alcune delle costanti che intrecciano retorica, arte della memoria e magia sia le diverse forme di *imitatio naturae* cui esse danno vita e i caratteri, contenuti, intenti differenti che le individuano. Al centro di questo lavoro, le macchine retoriche dell'*Artificium* e la loro affinità con i diagrammi mnemotecnici.

Tra la retorica e l'arte della memoria del Nolano c'è una distinzione netta e originaria: da una parte, la memoria non è una delle sezioni della retorica, una delle articolazioni che scandiscono il sapere specialistico dell'oratore, come richiederebbe la tradizione classica; dall'altra, gli scritti mnemotecnici presentano la memoria come un metodo generale per l'"invenzione" e la "disposizione" di argomenti probanti, e per il giudizio sul loro valore argomentativo, non necessariamente vincolato – né tanto meno subordinato – alla produzione di discorsi. Ma al di là degli intenti e degli scopi che le distinguono, retorica e arte della memoria sono legate dall'uso comune di tecniche e diagrammi analoghi, che riconduce entrambe le arti all'imitazione della natura. Eloquenza e memoria, infatti, si avvalgono di tavole combinatorie di ascendenza lulliana, che aggregando un certo numero di forme

semplici ed elementari producono un'infinita varietà di immagini, parole o formulazioni linguistiche più complesse. Bruno avverte questa procedura come qualcosa di profondamente affine ai processi generativi della natura, come una fitta trama analogica che attraversa e connette l'universo dei saperi e il mondo della natura all'universo delle parole. Producendo infinite forme di discorso o infinite immagini imitano la natura, che estrae l'infinita moltitudine degli individui da una medesima materia, o, come si dice nella prefazione al *De imaginum compositione*, combinando il numero finito degli elementi¹⁴.

I diagrammi che il Nolano disegna per l'*elocutio* e che permettono di formulare i pensieri secondo una varietà indefinita di registri linguistici e sfumature di senso è, nell'ottica dell'oratore, di estrema importanza. Nella prospettiva politica e civile della persuasione, la varietà non è soltanto il filo rosso che riconduce i discorsi alle cose, imitando la natura, ma anche un mezzo per costruire argomentazioni accettabili dai singoli, facendo propri punti di vista particolarissimi. Nell'agire sulle coscienze degli altri uomini, infatti, gli oratori contemplano il volto di Proteo e ne assumono le sembianze.

Come *praxis* ordinata a influenzare l'adesione di individui o di gruppi a un sistema di valori, modificandone l'intensità o invertendola di segno, la retorica è legata alla magia e ai temi del vincolo e della fascinazione. È un legame tradizionale nella storia delle idee retoriche e insieme controverso, che non si comprende senza richiamare per contrasto le posizioni di Aristotele, il quale avvicina invece retorica e dialettica¹⁵. L'analogia – e la distinzione – tra l'argomentazione dialettica, rivolta alla generalità degli uomini, e l'argomentazione retorica, rivolta a un gruppo specifico, è formulata per la prima volta nella *Retorica*. Pur mobilitando la figura del destinatario come strategia interna all'aspetto 'inventivo' del discorso, Aristotele spiega fin dalle prime righe del trattato che il fondamento della *inventio* consiste negli elementi di prova che la avvicinano alla dialettica, mentre la mozione degli affetti non è una strategia indispensabile alla elaborazione di un discorso efficace [*Retorica*, 1354a]. La *Retorica* individua perciò una nitida distinzione tra persuadere (mobilitando gli affetti) e convincere (sostenendo una tesi per mezzo dei soli argomenti probatori), che, da una parte, è il fondamento stesso della disciplina, tanto da definirne la specificità rispetto alla dialettica; dall'altra, è vista come un disordine, un'anomalia dovuta alla corruzione del pubblico, che occorre ricomporre, in una tensione alla coincidenza tra essere convinti,

14. *De imaginum compositione*, pp. 89-90. Cfr., inoltre, *ivi*, p. 119.

15. G. BRUNO, *De vinculis in genere*, in *Opere magiche*, a cura di S. Bassi, E. Scapparone, N. Tirinnanzi, Milano, Adelphi 2000, p. 498. Il nesso tra retorica, magia e musica rinvia alla tradizione pitagorica, testimoniata da Giamblico (*Vita di Pitagora*, 64) e Diogene Laerzio (*Vite*, VIII, 58). Il legame tra la magia e l'arte della persuasione è fondato sulla "e cioè sulla capacità delle due *technai* di tener conto delle disposizioni dei singoli. L'analogia di eloquenza, musica e magia riconosce la centralità dell'*aptum* e individua una retorica fortemente contrapposta a quelle incentrate sulla verosimiglianza delle *pisteis*, come l'aristotelica (cfr. A. PLEBE, *Breve storia della retorica antica*, Bari, Laterza 1988², p. 20).

13. E. GRASSI, *Potenza dell'immagine. Rivalutazione della retorica*, Milano, Guerini 1989, pp. 204-5. Con riferimento alle opere del Nolano, la nozione di *ingenium* è studiata in E. CANONE, *Il concetto di ingenium in Bruno*, "Bruniana & Campanelliana", IV (1998), pp. 11-36.

prendere atto dei fatti o della solidità razionale di un'argomentazione, ed essere persuasi, sentirsi motivati all'azione¹⁶.

La retorica di Bruno rende pertinente la distinzione aristotelica tra l'uditorio universale del dialettico e il pubblico, soggetto alle determinazioni del costume, del tempo e dello spazio, dell'oratore, e sviluppa di conseguenza le strategie della persuasione entro un contesto magico e psicologico che *include* le tecniche dell'argomentazione, senza esserne in alcun modo esaurito. Riguardo a questo punto fondamentale è possibile vedere come, nella riflessione del Nolano sull'eloquenza, operi un modello analogo a quello valido per l'estetica. Ogni forma di fascinazione, compresa quella che si esercita sul terreno civile dell'eloquenza, scrive nel *De vinculis*, può essere ricondotta al vincolo d'amore e dunque all'esperienza del bello. Non bisogna credere però, con "alcuni platonici", che il principio della bellezza risieda nell'armonia e nella reciproca proporzione delle parti; il bello è piuttosto un'organica corrispondenza tra la forma esteriore di un oggetto, la sua natura intrinseca e le sue funzioni. Le proprietà del bell'oggetto devono essere definite perciò caso per caso, perché congrue con la particolare natura dei singoli. L'esperienza del bello, inoltre, si realizza solo a particolari condizioni, che implicano una relazione di simpatia e condivisione, capace di legare lo spettatore e l'oggetto della fruizione: l'esperienza estetica non è dunque solo relativa, ma anche relazionale. Il rigore della nuova definizione, assicura Bruno, può essere verificato sulla base di due esempi: la bellezza femminile e l'eloquenza, e più esattamente quell'aspetto dell'eloquenza, per il quale la bellezza ed efficacia dei discorsi è funzione del contesto di realtà in cui questi vengono pronunciati, ossia il *decorum*. L'indagine sulla retorica si sviluppa attorno a quest'ultimo concetto, distogliendo l'attenzione da ogni altra qualità che, nella tradizione, garantisce l'efficacia, eleganza e bellezza di un discorso.

Nella retorica classica, l'efficacia dei discorsi persuasivi è fondata, oltre che sul *decorum*, che rappresenta comunque la *virtus* principale, su una serie di valori estetici, le *virtutes orationis*, modellati sul concetto aristotelico di virtù morale. Le virtù di un discorso coincidono con una linea mediana tra due vizi opposti; la *perspicuitas*, la chiarezza, ad esempio, è un valore medio tra la *obscuritas* e la *humilitas*, la banalità. Benché subordinate al *decorum*, le *virtutes elocutionis* ne differiscono profondamente nella sostanza: l'uno indica una relazione variabile tra aspetti diversi della comunicazione, le altre individuano proprietà oggettive e invariabili della *oratio*. Come corrispettivo della *mesotes* aristotelica, le virtù del discorso rappresen-

tano la controparte etico-retorica delle idee estetiche di armonia e proporzione e, di conseguenza, sono universalmente godibili, perché incardinate nella struttura stessa dell'universo come *kosmos*, finito e perciò ordinato¹⁷.

Distogliendo l'attenzione dalle tradizionali *virtutes elocutionis*, Bruno accentua l'importanza dell'appropriatezza e degli aspetti relazionali ai fini della persuasione. L'armonia e la proporzione, dal suo punto di vista, non garantiscono di per sé l'eleganza o il successo di un discorso, dal momento che non possono essere viste come fondamenti del bello, né l'universale riconoscibilità o l'universale consenso sono, in quanto tali, principi della fascinazione. L'evidenza dell'argomentazione e del ragionamento è, in effetti, universalmente osservabile e suscettibile di riscuotere l'assenso universale, ma non una universale adesione emotiva.

Un teatro interiore

Nella prospettiva dell'argomentazione dialettica, che mira al consenso universale, la minuta caratterizzazione del pubblico non è pertinente. La retorica invece costruisce argomentazioni non universalmente valide e non 'esportabili' fuori da un preciso contesto di realtà, ma adatte a un uditorio specifico, tenendo conto delle idiosincrasie, dei pregiudizi, delle abitudini e delle innumerevoli varianti che caratterizzano un particolare gruppo, come Bruno fa intendere a proposito dei possibili lettori della *Cena*. La varietà del dialogo – scrive –, le diverse argomentazioni, voci, materie che il lettore vi ha trovato sono "accomodate a contrarii e diversi stomachi e gusti, [...] a fine che non sia chi si lamenta di esservi gionto in vano, et a chi non piace di questo, prenda di quell'altro" [*De la causa*, p. 620]. La varietà indefinita dei lettori empirici ha un corrispettivo nella varietà della scrittura, che comprende aspetti non universalmente godibili, ma appropriati ai diversi gusti.

In un certo senso, un dialogo è un testo che mette in scena la propria ricezione: un teorico del Cinquecento, Carlo Sigonio, per esempio, suggerisce che l'assenso di interlocutori assimilabili all'universalità degli uomini garantisce il valore di verità del discorso. Lo scrittore di dialoghi perciò avrà cura di immaginare personaggi esemplari rispetto a una nozione astratta e ideale di umanità e tralascerà, nella realizzazione dell'*imitatio naturae*, la riproduzione dei caratteri individuali. Emerge, dalle considerazioni di Sigonio, una rappresentazione degli interlocutori del dialogo come doppio dell'uditorio universale al quale si rivolgono testi filosofici e argomentazioni dialettiche¹⁸.

16. Cfr. J. ZABARELLA, *De natura logicae*, in *Opera logica*, Colonia 1597; anast. Hildesheim, G. Olms Verlag 1966, p. 92c-d: [...] dicendum puto, per verbum [persuadere] distingui Rhetoricam a Dialectica: proinde Dialecticam sub illa definitione non contineri: quoniam in illo verbo insita est vis quaedam, quae actionem respiciat; dicimus enim alicui esse persuasum, quando eo ductus est ut ita agere velit; dialecticum vero disputantem non dicimus velle adversario persuadere: quia non vult eum hortari ut agat, sed dicimus velle vincere [...]. Per questi temi si vedano C. PERELMAN, L. OLBRECHTS-TYTECA, *Trattato dell'argomentazione. La nuova retorica*, Torino, Einaudi 1989², p. 29; V. FLORESCU, *La retorica nel suo sviluppo storico*, Bologna, Il Mulino 1971, pp. 33-4

17. Secondo Ficino (*In Convivium*, I, 4, in *Opera Omnia*, Basilea, ex officina Henricpetrina 1576, vol. II, p. 1323), ad esempio, l'armonia delle membra nei corpi umani è il corrispettivo sensibile della temperanza sul piano etico.

18. Cfr. PERELMAN, OLBRECHTS-TYTECA, *Trattato dell'argomentazione...*, p. 36.

Le due differenti prospettive che distinguono la retorica dalla dialettica, l'argomentazione *ad hominem* da quella *ad humanitatem*, contribuiscono ad articolare il modello letterario dei dialoghi almeno fino ai *Furori* e interagiscono con una realizzazione della mimesi inclinata più alla rappresentazione dei particolari, che all'imitazione dei modelli ideali che dovrebbero renderne visibile il senso ultimo. La tensione tra la verità relativa e 'appropriata' della rappresentazione mimetica e la valenza universale dei contenuti dottrinali è, ad esempio, uno dei temi che Bruno prospetta all'inizio dello *Spaccio*. Il lettore, dice, troverà forse che vi si oltraggino cose indegne di oltraggio e che vi si esalti ciò che, al contrario, andrebbe spregiato, ma occorre tener conto che ciò accade perché lo *Spaccio* è appunto un dialogo, dove gli interlocutori "fanno la lor voce" e ragionano "con quel fervore e zelo che massime può essere et è appropriato a essi"¹⁹. Il dialogo realizza una forma di mimesi che non mette in scena campioni rappresentativi dell'umanità in genere, ma personaggi fortemente caratterizzati in senso individuale: le loro affermazioni, dunque, non sono sempre vere, ma soltanto *appropriate* alla loro particolare natura.

Nella *Cena*, l'attribuzione di proprietà individuali ad alcuni personaggi determina il continuo differimento dello sviluppo dei temi cosmologici e dell'argomentazione. La *Cena* riproduce lo schema tradizionale dei dialoghi a cornice, che aprono in un contesto narrativo o a sua volta dialogico un dialogo *en abyme*, un serrato gioco dialettico durante il quale sarà esposto il contenuto dottrinale del testo. Nel dialogo di Bruno, i personaggi della scena di primo grado raccontano di un banchetto, tenutosi qualche sera prima a casa di un gentiluomo inglese, durante il quale il Nolano avrebbe dovuto sostenere la tesi copernicana davanti a due dottori di Oxford. Conversano, nella doppia scena del testo, due serie di personaggi, caratterizzati in modo molto diverso: da un lato, Teofilo (al quale corrisponde sulla scena *en abyme* il Nolano stesso) e Smitho, la cui funzione consiste nel rappresentare (e nel costruire) l'istanza autoriale, sviluppando il nucleo filosofico del dialogo. Dall'altro, Prudenziò e Frulla, che interromperanno continuamente il procedere del loro ragionamento e non saranno persuasi dall'argomentazione di Teofilo. Sul piano della scena *en abyme*, corrispondono a Prudenziò e Frulla i due dottori oxoniensi: il loro contributo allo svilupparsi dell'argomentazione è puramente negativo e infatti questa potrà concludersi solo una volta scomparsi di scena almeno i due dottori.

Nessuna particolare peculiarità caratterizza Teofilo o Smitho, se non la loro capacità di argomentare: le argomentazioni dell'uno sono rivolte a un uditorio universale, del quale l'altro rappresenta l'incarnazione, ma non appaiono condivisibili nella particolare prospettiva di Prudenziò e Frulla, caratterizzati invece da una propria individuale natura, da un proprio linguaggio, da passioni e pregiudizi. Con i diversi ruoli affidati alle due serie di personaggi, la *Cena* presenta un modello di mondo (la

cosmologia copernicana, nella lettura di Bruno) e un'immagine di *questo* mondo (la cultura accademica inglese, rappresentata dai due dottori, e l'ostilità pedantesca verso la "nolana filosofia", espressa da Prudenziò). Ma descrive anche i due livelli di discorso compresenti nel dialogo – la mimesi e l'argomentazione – come aspetti del testo in tensione reciproca²⁰. Le affermazioni non sempre vere degli interlocutori dello *Spaccio*, le interruzioni di Prudenziò e i discorsi non perspicui dei due dottori, che tracciano lo svolgersi dell'argomentazione come una linea serpentina, sono gli esiti di una mimesi che si impiglia nella rappresentazione di ciò che è accidentale nella natura degli uomini, senza selezionarne i caratteri universali. *L'imitatio naturae* non produce modelli ideali di mondo e introduce nella trama del dialogo elementi di disturbo e differimento rispetto allo svolgersi di un'argomentazione rivolta a un uditorio universale.

Questa scansione dell'*imitatio naturae* determina una riscrittura della tradizionale metafora del banchetto della sapienza. Il primo libro del *De la causa, principio et uno* si apre con un'apologia della *Cena de le Ceneri*, che il pubblico inglese aveva trovato eccessivamente polemico nei confronti della cultura oxoniense e alquanto discontinuo per la varietà estrema di temi e di linguaggi. Alle accuse dei lettori, riferite da Armesso, Filoteo, portavoce di Bruno, obietta che la varietà è un tratto strutturale di ogni opera che si proponga di rappresentare la natura nella sua pienezza. I vari "propositi" che la *Cena* "mescola" non devono del resto essere messi sullo stesso piano, ma corrispondono a diversi livelli di funzionalità del testo: nel metaforico banchetto della sapienza non tutto è ugualmente nutriente, ma ogni cosa è funzionale alle differenti aspettative dei lettori, come accade per le varie portate di un convito, non tutte sostanziose o saporite allo stesso modo, ma tali da soddisfare i differenti gusti dei commensali. Si tratta di un'argomentazione tradizionale, come tradizionale, nel *topos* del banchetto, è l'associazione tra la varietà dei cibi e la varietà dei temi e dei linguaggi di un testo²¹. È qui però che Bruno introduce uno scarto: la *Cena*, dice Armesso, comprende rappresentazioni che non possono essere ricondotte a una funzionalità estetica né veicolano alcun contenuto dottrinale, ma appaiono al lettore del tutto non funzionali. Anche in questo, spiega allora Filoteo, il convito metaforico non è diverso da quello "materiale e corporale", disturbato talvolta dalla presenza di rifiuti – osso sassolino lisca – che intralciano il mangiare. Ne deriva un'articolazione della mimesi come riflesso speculare e non selettivo della natura empirica, in ragione della quale non tutti gli aspetti del testo contribuiscono a delineare un sistema; l'imitazione della natura accoglie al contrario anche dettagli a-sistematici e spuri.

20. Secondo Virginia Cox (*The Renaissance dialogue. Literary dialogue in its social and political contexts. Castiglione to Galileo*, Cambridge, Cambridge University Press 1992, pp. 111-2), la tensione tra piano mimetico e piano argomentativo è una costante nello sviluppo tardocinquecentesco del genere.

21. Per il tema del convito della sapienza si veda M. JEANNERET, *Des mets et des mots*, Paris, Corti 1987; le pp. 181-7 sono dedicate alla *Cena*. Il motivo dell'abbondanza alimentare, collegato a quegli aspetti del dialogo non direttamente funzionali all'argomentazione, cede, nel tardo Cinquecento, al *topos* della "frugalità" filosofica che rinvia all'unità tematica; cfr. Cox, *The Renaissance dialogue*..., p. 112.

19. G. BRUNO, *Spaccio de la bestia trionfante*, commento di M. P. Ellero, in *Opere italiane*..., vol. II, p. 178.

Il valore della rappresentazione letteraria tuttavia non consiste solo nella sua conformità a un modello empirico, ma è fondato su categorie che rendono pertinente il rapporto tra rappresentazione e artista, piuttosto che il nesso che riconduce la rappresentazione al rappresentato. Sotto questo aspetto, l'opera non raffigura soltanto una realtà naturale, ma rende visibile l'abilità dell'artefice. Come la definizione della bellezza, anche la descrizione del lavoro dell'artista comporta un mutamento del sistema di metafore tradizionale: lo si può vedere nell'incipit della *Cabala*, che passa dalla descrizione metaforica dell'opera come organismo alla metafora del manufatto, dell'oggetto inorganico. La *Cabala*, scrive Bruno, è un corpo disarmonico, ma in questo imita la natura, che produce organismi non armonici e tuttavia perfetti nel loro genere. C'è una radicale torsione, nelle parole del Nolano, delle valenze tradizionali della metafora dell'opera-corpo. L'immagine è centrale nelle poetiche classiciste, dove la similitudine tra libri e organismi denota la rispondenza dell'opera al canone dell'armonia. In questo contesto, diversamente che per Bruno, il testo è un corpo non perché la perfezione delle sue proporzioni sia relativa alla loro funzionalità rispetto alla particolare natura di una specie, ma perché riproduce un modello universalmente valido.

Ma anche sottoposta a questa decisa inversione di segno rispetto alle valenze tradizionali, il Nolano avverte la metafora come non del tutto appropriata alla descrizione della bellezza di un manufatto: non è in questione la sola relatività dei modelli di coerenza interna, ma la categoria stessa della coerenza come proprietà in grado di definire la bellezza e l'efficacia di un'opera d'arte. È in questione infine la nozione di *imitatio naturae*: le opere d'arte non sono in grado di riprodurre la bellezza *universale* della natura e nello stesso tempo la loro efficacia non è data necessariamente dalla proprietà di rispecchiare la bellezza *relativa* di un modello empirico. La perizia nel costruire oggetti armonici e uniformi o immagini fedeli di realtà naturali non sono le manifestazioni più perspicue del sapere dell'artista, che brilla anche nell'abilità di riprodurre dettagli, sebbene svincolati dal loro contesto originario o giustapposti in un aggregato privo di coerenza interna. La *Cabala*, conclude il filosofo, può essere paragonata a un oggetto artificiale e fantastico (un bicchiere che abbia per base un piede d'oca e sul calice un viso d'uomo), che combina particolari tratti da realtà naturali diverse e difformi, ma non per questo è meno apprezzato da chi lo guarda.

L'idea che la bellezza consista nella manifestazione dell'*ingenium* dell'artefice – ugualmente leggibile nei particolari e nell'intera “manifattura” – e che questo emerga con la stessa evidenza nella riproduzione della pietra come nella descrizione dell'uomo, inoltre, richiama l'ontologia della materia infinita, che disgrega le gerarchie ontologiche tradizionali, rendendo indefiniti i confini tra i vari aspetti dell'essere. La determinazione del giudizio di valore abbandona così le coordinate antropocentriche del paradigma classicista. La prospettiva antiumanistica, che non riconosce la preminenza ontologica dell'uomo rispetto a una natura inferiore,

corrisponde, sul piano estetico, all'affermazione della sostanziale in-differenza di *inventio* e *ornatus* nella determinazione del giudizio di valore. L'artefice, che senza esprimere un progetto coerente riproduce però efficacemente una serie di dettagli, cancella la distinzione gerarchica di *inventio* ed *elocutio*, tema ed episodio, e ridefinisce i parametri che regolano il giudizio di valore, fondando nuovi criteri di rilevanza. Il valore estetico dei dettagli rinvia all'idea che la bellezza archetipa, altrimenti infruibile, brilli nei particolari e si manifesti secondo aspetti effimeri ma innumerevoli.

Il modello estetico che identifica bellezza e armonia, al contrario, implica una straordinaria valorizzazione della *inventio*, in grado di garantire, attraverso l'unità della *fabula*, il rispetto dei parametri che definiscono il canone. Se, invece, rappresentare la natura significa coglierne gli innumerevoli aspetti, la proliferazione infinita delle forme, e *imitare* la natura comporta una valorizzazione dei dettagli, un riconoscimento del principio unitario che connette le diverse forme di vita, allora la scrittura – come del resto la pittura, per Bruno – è tributaria di una forma specifica dell'*elocutio*, che consente la rappresentazione dei particolari ed è responsabile allo stesso titolo della *inventio* della determinazione del giudizio di valore.

Questa scansione della mimesi si avvale, sul piano stilistico, delle forme dell'*evidentia*, la descrizione vivida e dettagliata che rende il discorso “creatore di immagini”. Secondo François Rigolot, nella nozione rinascimentale di *enargeia* confluiscono due concetti che la retorica greca teneva distinti: l'*enargeia* propriamente detta, ossia la descrizione vivida, e l'*energeia*, l'efficacia illusionistica dell'artificio nel rappresentare la vita; in questo secondo senso, la figura è associata alla vita dei corpi e alla vitalità e creatività della natura²². Sono, in parte, le proprietà che Bruno attribuisce alla fantasia.

Il legame tra l'*evidentia* e la *phantasia* è, in effetti, tradizionale. A causa di questo rapporto di filiazione e di quasi coincidenza, si riteneva che la figura avesse una particolare efficacia nella mozione degli affetti, tanto da potere alterare, per certi versi, le dinamiche del tempo, fermandone il passare. Le descrizioni vivide e dettagliate, che posseggono l'efficacia evocativa delle immagini, fissano le impressioni sensoriali e sono a loro volta in grado di sollecitare nuovamente i sensi del lettore, restituendo le esperienze passate in una dimensione di rinnovato presente. La retorica dell'*evidentia* non è tributaria di processi di astrazione, ma consente di riorganizzare la dimensione del tempo perché sottrae i particolari al suo fluire, riproponendoli allo spettatore-lettore nella vivacità di un'eterna presenza.

22. F. RIGLOT, *The rhetoric of presence: art, literature, and illusion*, in *The Cambridge History of Literary Criticism*, vol. III, *The Renaissance*, ed. G. P. Norton, Cambridge, Cambridge University Press 1999, pp. 161-7, pp. 161-2. Per un'analisi della figura dell'*evidentia* nell'età classica si veda G. ZANKER, *Enargeia in the ancient criticism of poetry*, “Rheinisches Museum für Philologie”, 124 (1981), pp. 297-311. La riflessione cinquecentesca sull'*enargeia* è discussa da HATHAWAY, *The Age of Criticism...*, pp. 10-2 e 200-1 e da J. SHEARMAN, *Arte e spettatore nel Rinascimento italiano. “Only connect...”*, Milano, Jaca Book 1995, pp. 209-10.

Come espressioni di un concetto di bellezza insieme relativo e relazionale, curvato sulla natura empirica dei singoli e sulla proprietà di intrecciare corrispondenze tra l'oggetto e il soggetto dell'esperienza estetica, le descrizioni di Bruno si distinguono dalle ipotiposi della retorica classica, perché virtualmente aperte alla menzione dell'infinitamente differente, dell'innumerabile, della dimensione indefinita del particolare. In quanto rappresentazione ideale di un modello di bellezza incentrato sulla selezione e sull'astrazione, la descrizione classica, brano da antologia godibile anche separatamente dal contesto originario, è chiusa alla vertigine dell'indefinito. Essa non è sottoposta ai vincoli del referente, che offre nuovi particolari da registrare, nuove sfumature di colore, modulazioni di forme, ombreggiature di corpi da menzionare, ma ai soli precetti del canone estetico, che seleziona dal continuum della percezione ciò che corrisponde alla forma universale del bello. Le descrizioni del Nolano, che oppongono la mimesi della natura empirica a quella della natura ideale, la bellezza sensibile degli individui e dagli individui godibile a quella intellegibile e universalmente condivisibile che regola il sistema del mondo, accostano la menzione dell'indefinitamente vario a una struttura sintattica che apre nello spazio chiuso e progressivo del periodo le vertiginose fughe degli elenchi, spesso di sinonimi, che ripetono indefinitamente la medesima funzione sintattica o inseguono le indefinite sfumature di uno stesso oggetto.

Come artificio illusionistico adatto a rappresentare la vita dei singoli, l'*enargeia* riconduce la mimesi al suo significato originario. Il senso della scrittura non consiste tanto nel suo essere conforme a una realtà – naturale o ideale – ma nella sua capacità di realizzare una *presenza*. Lo statuto dell'imitazione non è tanto quello della copia, quanto quello pragmatico dell'illusione evocativa che essa suscita nello spettatore²³.

Le immagini vitali descritte nel testo costruiscono un teatro interiore, sul quale il lettore-spettatore può trasporre lo scorrere vorticoso della vita e godere di un punto di vista stranianti. La 'trascrizione' dell'accidentale, della vicissitudine delle fortune e delle forme dell'esistenza che ci travolge e acceca, su un piano di alterità permette al lettore di reinterpretare il piano dell'esperienza, poiché rende visibile la struttura profonda del reale, altrimenti non accessibile.

Di splendore in splendore

La tensione tra *imitatio naturae* e argomentazione dei contenuti dottrinali, che percorre i dialoghi anteriori ai *Furori*, è frutto di una formulazione della mimesi

come riflesso speculare della natura sensibile, curvato verso le facoltà inferiori, attraverso le quali l'uomo contempla il volto di Proteo, perché registrano gli aspetti innumerevoli e cangianti del mondo, i quali, nella prospettiva dell'Uno, della verità e dell'essenza, non sono che vanità e apparenza. Come prolungamento nella scrittura dell'attività delle facoltà inferiori (sensi, fantasia, cogitativa), l'imitazione della natura nei dialoghi italiani riflette metaforicamente l'impossibilità di cancellare lo scarto tra finito e infinito, il limite ontologico e conoscitivo che lega l'uomo alla dimensione dell'ombra, ma che è insieme fondamento metodologico delle arti e dei saperi. Il legame privilegiato con l'universo delle ombre la rende strutturalmente ambivalente: in negativo, la rifrazione nella scrittura dei particolari sensibili è espressione dell'inaccessibilità del bello in sé, il quale non può essere colto in un rapporto diretto e senza mediazioni; in positivo, essa testimonia la ricchezza inesauribile della natura e la varietà infinita dei volti della sua bellezza.

Nella serie dei dialoghi italiani, i *Furori* delineano un nuovo orizzonte tematico, entro il quale si intrecciano i motivi della *vanitas* e dell'ombra, che secondo prospettive in parte diverse rinviano al rapporto tra molteplice e uno, e il tentativo del furioso di cogliere, oltre il fluire dei composti, la radice unitaria che ne rappresenta il supporto ontologico. In questo sforzo (doloroso, perché 'innaturale') di afferrare l'Uno, egli non volge il suo intelletto verso le facoltà inferiori, ma lo protende verso la volontà²⁴. Questo nuovo intrecciarsi di temi si riflette sulle forme della rappresentazione e configura il dialogo come uno scarto, anche di ordine letterario, rispetto alla retorica dei particolari e dell'*evidentia* che articola la scrittura delle opere precedenti e che comporta un legame diretto tra percezione e rappresentazione. La retorica dei *Furori* tende infatti a lasciare ai margini della scrittura il multiforme, il differente, la proliferazione dei dettagli descrittivi, gli accidenti che cadono entro lo spettro delle facoltà inferiori – e che, nella prospettiva dell'infinita unità, accecano –, indicando implicitamente una nuova formulazione dell'*imitatio naturae* e una diversa funzione cognitiva della mimesi. La determinazione dell'ambiente nel quale si svolge il dialogo, la caratterizzazione dei personaggi, lo stile della descrizione, che nella serie dei dialoghi precedenti declinano l'*imitatio naturae* come catalogo dell'universo sensibile, assumono, nei *Furori*, una forma in parte nuova.

Del mondo dei *Furori* non ci sono descrizioni: in uno scenario al quale non si fa riferimento, si muovono, in ciascuno dei dieci dialoghi che compongono l'opera, due soli personaggi; della scena del loro conversare non conosciamo l'aspetto e i dettagli, a eccezione del loro tenere in mano un canzoniere. Meno numerosi che nei dialoghi precedenti, i personaggi dei *Furori* sono anche meno caratterizzati da una propria e irriducibile specificità. Né Tansillo né Maricondo o Minutolo, neppure le donne, che nell'ultimo dialogo raccontano storie e leggono poesie come fanno le

23. Anita Seppilli (*Poesia e magia*, Torino, Einaudi 1962, p. 10) ha messo in luce il valore pragmatico-rituale attribuito originariamente alla letteratura: "La *poiesis* fu 'azione' (da: *poieo* = faccio), sebbene sembri oggi contemplazione; legata al canto fu incantesimo, legata alla mimica fu dramma (*poiesis* = azione, *poieo* = faccio), rituale cioè operazione magica, 'rappresentazione' destinata a realizzare una 'presenza'".

24. Cfr. M. CILIBERTO, *Senso e intelletto nei Dialoghi di Bruno*, in *Sensus-Sensatio*, Atti del VIII Colloquio Internazionale del Lessico Intellettuale Europeo, a cura di M. L. Bianchi, Firenze, Olschki 1996, pp. 199-213, p. 210.

donne, cioè senza poterli interpretare, potrebbero essere individuabili (come Pruden- zio, Gervasio o le divinità dello *Spaccio*, o Albertino, aristotelico ‘illuminato’ dell’*Infinito*) attraverso un loro specifico uso linguistico. Sulla scena del conver- sare si assottiglia la gamma dei linguaggi individuali, descritta nel *De vinculis* e nell’*Artificium* come forma di espressione di oratori e maghi, i quali, attenti alle infinite differenze dei singoli, sono in grado di contemplare il volto di Proteo e di assumerne le fattezze; ma presentata come elemento di frizione rispetto allo svi- luppo tematico e insieme come strumento di efficace imitazione della natura, nella serie dei dialoghi precedenti.

Con l’eccezione di Tansillo, gli interlocutori del dialogo non appartengono ad alcun contesto – storico (come nella *Cena*) o culturale (come il cielo pagano dello *Spaccio*) – specifico e immediatamente individuabile. Lo stesso Tansillo, che pure legge versi ‘suoi’²⁵, rappresenta, più che un individuo storicamente determinato, una figura esemplare di poeta; come Maricondo, nella seconda parte dell’opera, il filosofo naturale. Poeti e filosofi, apprendiamo nel primo dialogo, richiamano i due aspetti distinti, ma dotati di pari dignità, di un medesimo sapere, valido e argomentabile presso l’universalità degli uomini. Dei loro interlocutori, come di Smitho, Armesso, Elpino, che, nella *Cena*, nel *De la causa*, nell’*Infinito*, garantiscono con il loro stesso assenso l’universale condivisibilità delle conclusioni del discorso, non conosciamo che i nomi. Lasciando in ombra le specificità individuali e la determinazione ‘storica’ dei personaggi e della scena del dialogare, la retorica dei *Furori* orienta l’*imitatio na- turae* verso la meravigliosa acontestualità che Aristotele, nel primo libro dei *Topici*, considerava prescrittiva per il dialogo dialettico.

Le stilizzate descrizioni petrarchiste dei *Furori*, infine, sono estranee all’ideale stilistico dell’*evidentia* realizzato nella *Cena*. Quest’ultimo, prolungamento organico dello sguardo nella scrittura, riflette, secondo la tradizione retorica, il portato dei sensi senza espungerne alcun dettaglio, mentre le prime, canoniche e selettive, ripro- ducono, nella tradizione rinascimentale, un modello di bellezza che non tiene conto delle variabili individuali ed entro il quale si risolvono le contraddizioni e la pluralità del reale. Il doppio registro della lettura allegorica, inoltre, interpreta i contenuti delle descrizioni come figure che denotano referenti diversi da quelli letterali e perciò le descrizioni dei *Furori* non possono essere viste come espressione diretta e irriflessa di un dato percettivo.

Per lo statuto che la descrizione del mondo vi assume, l’allegoria è forse la figura esemplare della nuova retorica dei *Furori*. La retorica classica la interpreta come un tropo di pensiero che sostituisce, alla definizione di un concetto, la descrizione di un altro referente (in genere una realtà concreta) che stia con il primo in un rapporto

analogico. Secondo questa tradizione, l’allegoria è simile alla metafora per l’analogia che lega il significato letterale al figurato, ma nello stesso tempo è diversissima da questa, perché non consiste in una particolare curvatura della lingua, ma in una tor- sione del pensiero. Gli studiosi del Gruppo articolano la distinzione classica, inter- pretando la metafora come un’infrazione rispetto al codice linguistico, che consiste nel sovrapporre due campi semantici parzialmente distinti, e l’allegoria come uno scarto tra il linguaggio e il contesto di realtà che esso indica, tra le parole e le cose che queste rappresentano. La deviazione rispetto al cosiddetto ‘grado zero’, in questo caso, non può essere avvertita a partire dal codice linguistico, ma riguarda invece il rapporto tra il linguaggio e la verità, pensata come corrispondenza speculare di nomi e cose. Attraverso la negazione della funzione referenziale del linguaggio, l’allegoria nega, in ultima analisi, valore di verità alla percezione. La lettera, infatti, descrive un aspetto del reale, in genere in modo coerente; talvolta, anche, in modo verosimile (come nel caso dei *Furori*), ma tale descrizione non coincide con il significato della scrittura. In questo senso, l’allegoria rappresenta un doppio rovesciato dell’*eviden- tia*. De-scrivere infatti significa etimologicamente *scrivere a partire da* un modello, che combacia – si assume – con quanto la percezione ritaglia dal continuum del mondo. L’allegoria invece tiene conto del modello speculare percezione-linguaggio per interromperlo: la ‘verità’ della scrittura allora non coincide necessariamente con il suo ‘effetto di realtà’.

È possibile leggere le imprese e gli emblemi dei *Furori* come realizzazioni esem- plari della retorica dell’allegoria. Le immagini ‘parlanti’, illustrate da un motto in latino, che Bruno descrive nei dialoghi quinto della prima parte, primo e secondo della seconda parte, sono fondate innanzitutto su una struttura allegorica. Si tratta inoltre di ‘pitture’ che non riproducono necessariamente delle realtà naturali, ma raffigurano spesso esseri immaginari o oggetti fantastici, talvolta soltanto dei par- ticolari decontestualizzati, parti e dettagli di oggetti e corpi, ma non corpi interi. Diversamente dalle descrizioni contenute nelle poesie, che riproducono ciò che i sensi afferrano e sono conformi al senso comune, la stessa inverosimiglianza delle imprese, la loro proprietà di *non* riprodurre delle impressioni sensoriali, avvia un processo corretto di interpretazione: il lettore è indotto a leggere le immagini parlanti come rappresentazioni simboliche e non come riflessi speculari del mondo.

In questo senso, le imprese delineano una nuova scansione dell’*ut pictura poesis*, diversa dalle forme orientate verso una riproduzione speculare di realtà naturali del- l’*evidentia* e riconducibile a una ricerca, che percorre interamente i *Furori*, di forme di rappresentazione nelle quali l’aspetto mimetico non è pertinente, mentre sono centrali i processi di ricezione che queste inducono, la loro proprietà di riorganizzare l’universo interiore del lettore. Come le allegorie, che rendono pertinente il rapporto tra percezione e linguaggio solo per spezzarne la continuità, anche le imprese posso- no essere avvicinate, seguendo una suggestione dei *Dialoghi* di Tasso, alle dissimili similitudini della tradizione neoplatonica e dionigiana, che accostano la maestà del

25. Il personaggio dei *Furori* cita i sonetti del poeta venosino per illustrare quanto già espresso dalle poesie del Nolano: di quei sonetti, l’interpretazione bruniana rende pertinente l’aspetto a-storico della similitudine e della ‘sinonimia’, piuttosto che quello specifico e storicamente determinato della differenza.

divino a ciò che non le è simile nel mondo, al minuto o all'abbietto, per indicare lo scarto tra rappresentazione e rappresentato²⁶, e perciò non possono essere viste come forme mimetiche della rappresentazione.

È utile infine ricordare il rapporto che le imprese intrattengono con l'ellissi. Le immagini emblematiche rappresentano frammenti: di oggetti di corpi di mondo. Ogni oggetto, soprattutto negli emblemi descritti e non dipinti di Bruno, è decontestualizzato e raffigurato in uno scenario essenziale e privo di determinazioni; le cose sono strappate dal continuum del mondo, come del resto le parole del motto sono strappate al continuum di un testo. I motti che accompagnano le immagini sono in genere citazioni, ellittiche e decontestualizzate rispetto a un intero che è opportuno rendere pertinente nell'interpretazione, perché contribuisce a chiarire il senso dell'impresa²⁷. Secondo Bruno, infine, ogni rappresentazione per immagini rinvia, oltre che all'analogia, anche a forme di rappresentazione di tipo ellittico – la tradizione che associa l'ellissi ai tropi, invece che alle figure della sintassi, risale del resto a Quintiliano (VIII, 6, 21) –. Per il Nolano, le immagini “non sono mai perfettamente corrispondenti agli esemplari”, di conseguenza è bene

considerarle sempre come qualcosa di *meno explicato* e senza dubbio diverso e differente dagli esemplari [...]. Difatti ciò che può essere concepito intorno alla verità delle cose, non può mai essere espresso a sufficienza da nessuna specie sensibile; ma l'essenza delle cose, tramite i propri accidenti, si insinua in noi e per così dire si fa conoscere per *cenni*. E noi ugualmente, non essendo le nostre parole capaci di tanto, esprimiamo questa medesima essenza in modo insufficiente, quasi attraverso certe note e segni²⁸.

A causa della finitezza delle specie sensibili che rappresentano, le immagini non devono mai essere viste come *copie* rispetto alla verità delle cose e il riconoscimento del loro valore di *cenni*, di figure mute, è il primo stadio dell'interpretazione. Le immagini sono dunque rappresentazioni ellittiche della vera essenza delle cose, appunto perché della natura delle cose descrivono la superficie, il volto mutevole ed effimero che cogliamo con i sensi. Come la natura rispetto al divino, le immagini delle cose non sono icone della loro essenza, ma tracce mute e spezzate. Il rapporto che lega imprese ed ellissi non consiste soltanto nella loro natura di immagini, ma anche nella proprietà di mettere in rilievo lo scarto che separa rappresentazione e rappresentato, immagine e vera essenza delle cose.

26. Cfr. T. Tasso, *Dialoghi*, a cura di G. Baffetti, Milano, Rizzoli 1998, vol. II, pp. 1129-30. Nella teologia negativa di Dionigi, la dissimile similitudine esprime il rapporto tra Dio e gli enti creati; questi, benché perfetti nel loro genere, non gettano luce sulla perfezione assoluta di Dio: cfr. DIONYSIUS AREOPAGITA, *De coelesti hierarchia*, II, III, in *Opera omnia*, rec. J.-P. Migne, *Patrologiae cursus completus, series Graeca*, vol. 3, Turholt, Brepols 1968, col. 139.

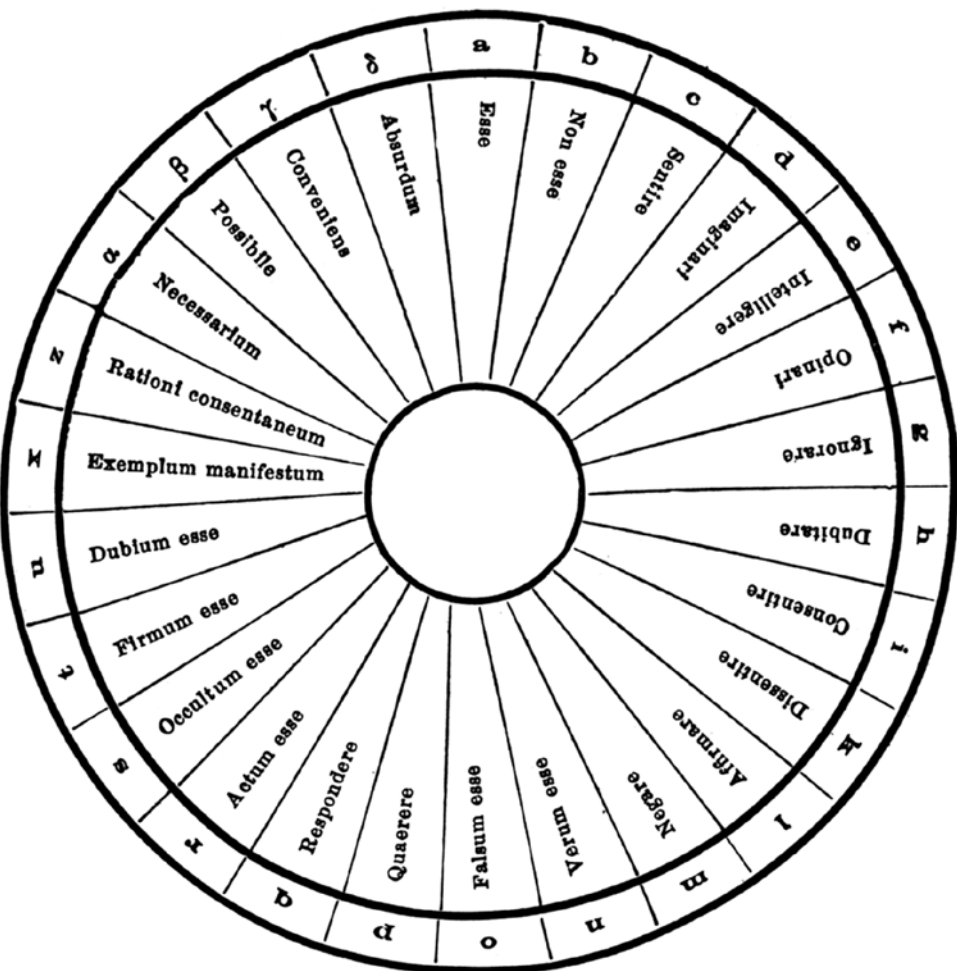
27. Cfr. G. Pozzi, *Poesia per gioco. Prontuario di figure artificiose*, Bologna, Il Mulino 1984, p. 77.

28. G. BRUNO, *Sigillus sigillorum*, OL, 2.2, pp. 171-2; tr. it. *Le ombre delle idee. Il canto di Circe. Il sigillo dei sigilli...*, p. 365. Il corsivo è mio.

Le allegorie e le imprese dei *Furori* sono dunque immagini relativamente autonome rispetto ai referenti reali che esse rappresentano alla lettera, ma lo sono anche rispetto ai concetti che esse denotano in figura²⁹. Le immagini dei *Furori*, in questo senso, non rappresentano semplicemente il corrispettivo visibile del pensiero astratto: tra segno e referente non c'è un rapporto mimetico di ri-produzione e replica. Alcune tra queste figure, per esempio, e in particolare quelle che si riferiscono al tema dell'infinito, non possono essere parafrasate o trasposte in un altro codice. È il caso dell'immagine del cerchio, al cui centro infinito e infinitamente appagante si accede soltanto scorrendo la circonferenza, in un desiderio che trasporta il furioso di splendore in splendore. Questa immagine paradossale, che Tansillo delinea, rinunciando però a commentarla, rende interpretabile la singolare esperienza del furioso senza definirne positivamente la natura, ma denotandola attraverso una rete di analogie e similitudini. L'immagine in questo caso afferra un'esperienza che, in ragione del suo oggetto, non può essere espressa attraverso il linguaggio rappresentazionale, ma solo *interpretata* mediante una trama di relazioni analogiche.

Vorrei infine ringraziare le persone che in modi diversi hanno consentito la stesura di questo libro. Lina Bolzoni mi ha seguito e incoraggiato con costante e più o meno divertita pazienza durante tutte le fasi del lavoro, arginando e sovrastando le spinte centrifughe dell'autrice. Simonetta Bassi e Stefano Fiori hanno discusso con me singoli punti e mi hanno dato suggerimenti e consigli utili. Claudia Lo Rito ed Elisabetta Scapparone hanno letto e commentato con attenzione e competenza il testo dattiloscritto. Un ricordo grato e affettuoso va a Giovanni Aquilecchia, anche per alcune discussioni londinesi dalle quali ho imparato molto. Mentre licenziavo questo libro Nicola Badaloni, che per me è stato un interlocutore prezioso, è morto. Questo lavoro è anche un omaggio alla sua memoria. Ovviamente, errori, sviste e la responsabilità di quanto ho scritto sono miei.

29. Stephan Otto (*Gli occhi e il cuore. Il pensiero filosofico in base alle 'regole' e alle 'leggi' della sua presentazione figurale negli Eroici Furori*, “Bruniana & Campanelliana”, V (1999), pp. 13-24, p. 20) individua, nella poetica di Bruno, una sostanziale “differenza fra un *rappresentarsi dell'infinito* nelle cose finite ed un *figurarsi dell'infinito* da parte del soggetto finito”. Secondo Otto, “il Nolano tiene ben distinti i due modi di presentazione: il primo, in virtù del quale ‘l'infinito universo si rappresenta nei modi di essere infiniti delle cose’, è descritto nel *De la causa*”; il secondo sta alla base della retorica dei *Furori*, nei quali il soggetto *presenta* l'infinito attraverso immagini, le quali non devono essere viste come imitazioni di concetti astratti che equivalgono a questi senza residui.



1. Primo alfabeto, in GIORDANO BRUNO, *Artificium perorandi*, in *Opera latine conscripta*, 2.2, Firenze, Le Monnier 1889, p. 383.

CAPITOLO PRIMO
LA BELLEZZA DISPERSA
Arte, bellezza e natura nel *De vinculis*

1. *Ars imitatio naturae*

La formula *ars imitatio naturae* ha avuto una larghissima fortuna e un contenuto concettuale dal profilo incerto, difficile da definire. La sua capacità di denotare orientamenti estetici differenti, al limite antitetici (il classicismo e l'anticlassicismo rinascimentali), si spiega con la 'multivocità' del termine natura. La ricchezza di senso della parola, il variare delle componenti del significato al variare delle concezioni del referente ha reso possibile lo slittare della formula da una connotazione all'altra, fino a definire modelli estetici molto diversi tra loro, pur esprimendo, almeno nominalmente, lo stesso principio¹. L'analisi di questo slittamento semantico rappresenta la trama della riflessione sulle idee di bello, arte, letteratura nelle opere magiche di Bruno, e in particolare nel *De vinculis*, sviluppata in queste pagine. Questo tentativo di riflessione apparirebbe altrimenti poco fondato per difetto di consistenza del quesito di partenza, dal momento che il Nolano non riserva una riflessione sistematica ai problemi dell'arte, e della letteratura in particolare, e che la stessa tematizzazione del concetto di bellezza è, nella sua opera, sporadica e in genere subordinata a interessi di ordine extra-estetico².

Il riuso bruniano della formula *ars imitatio naturae* comporta tuttavia che l'ultimo termine rinvii a un'area semantica sensibilmente diversa rispetto alle filosofie precedenti e rende credibile l'ipotesi che la straordinaria pressione di tale mutamento abbia modificato anche l'asse semantico degli altri due termini corrispondenti. Quali sono dunque i caratteri che rendono la nozione bruniana di *ars imitatio naturae* diversa da quella che l'estetica rinascimentale esprimeva con la medesima formulazione linguistica?

1. Su questo tema si veda LOVEJOY, "Nature" as aesthetic norm..., pp. 444-50.

2. Sull'estetica di Bruno cfr. G. BARBERI SQUAROTTI, *Per una descrizione e interpretazione della poetica di Giordano Bruno*, "Studi Secenteschi", I (1960), pp. 39-59; V. ZANONE, *L'estetica di Giordano Bruno*, "Rivista di estetica", XII (1967), pp. 388-98; A. MARIANI, *La negazione bruniana dell'estetica*, "Rinascimento", XXIV (1983), pp. 303-27; F. PUGLISI, *Dell'estetica di Giordano Bruno*, "Sophia", XXI (1953), pp. 36-43, Id., *La rivoluzione artistico-filosofica di Giordano Bruno*, Roma, Bulzoni 1989; G. AQUILECCHIA, *Aspetti della 'poetica' bruniana*, "Nouvelles de la République des Lettres", II (1998), pp. 7-20; N. ORDINE, *Introduzione a G. BRUNO, Opere italiane...*, vol. I, pp. 11-190, pp. 171-90; ora in *La soglia dell'ombra. Letteratura, filosofia e pittura in Giordano Bruno*, Venezia, Marsilio 2003.

2. Le ragazze di Crotone

Quando Zeusi accettò di decorare il tempio dei Crotoniati con un ritratto di Elena, raccontava Plinio, il pittore, che eccelleva nei ritratti femminili, non si limitò a riprodurre il bell'aspetto di una sola fanciulla, ma, affinché la bellezza del vivente passasse al dipinto, chiese ai Crotoniati di poter ritrarre i caratteri della sua Elena dai corpi di cinque ragazze, guidato nella scelta dal proprio senso della bellezza³.

Nel dibattito rinascimentale sull'arte e soprattutto in quegli orientamenti critici influenzati dal neoplatonismo fiorentino, la vicenda di Zeusi e delle sue modelle rappresentava correntemente e in modo esemplare i processi della creazione artistica. La storia, infatti, esprimeva la doppia presenza dei vestigi delle Idee nell'*ingenium* dell'artista e nella natura sensibile⁴.

Il concetto di imitazione che il mito di Zeusi mette a fuoco rinvia a due aspetti diversi e complementari dell'idea di natura.

1) Come oggetto dell'imitazione artistica, la natura è l'insieme dei modelli che presiedono alla realtà empirica e che si realizzano, imperfettamente, nei differenti individui; è dunque la regolarità che è possibile individuare dietro l'irregolarità apparente del reale. Un'opera d'arte riuscita, conforme alla natura, rappresenterà di conseguenza non individui, ma tipi ideali⁵.

Riguardo a questa interpretazione dell'*imitatio naturae*, estetiche di matrice neoplatonica ed estetiche di ascendenza aristotelica mostrano una decisa convergenza. Al contrario della storia, aveva infatti scritto Aristotele, la letteratura non riproduce la natura sensibile così com'è, ma ne individua i caratteri universali e generalizzabili⁶. Dal vivente al testo filtra un modello di bellezza che il lavoro di astrazione del poeta ha reso generalmente condivisibile da tutti gli uomini, perché in grado di riprodurre non la realtà empirica dei singoli, ma il suo modello intellegibile. Per questo motivo, il lavoro del poeta è più vicino a quello del filosofo di quanto lo

sia l'attività dello storico⁷. La letteratura infatti assottiglia la distanza tra sensibile e intellegibile, particolare e universale, rendendo i due livelli trascodificabili l'uno nell'altro. Nelle immagini di un testo è possibile 'vedere' il modello generale che le sottende, perché il lavoro di selezione e astrazione del poeta ha riorganizzato il piano dell'esperienza, dotandolo di senso.

2) Come modello in grado di garantire la bellezza e la verità dell'opera d'arte, la natura è anche il sistema delle verità che riguardano le proprietà delle essenze, o delle Idee, e i loro rapporti reciproci. In questo secondo senso, il concetto di natura garantisce l'intuitività e l'oggettività dei principi che permettono di riconoscere la bellezza. Secondo Ficino, per esempio, c'è un forte legame analogico tra lo spettatore ideale di un'opera d'arte e l'uomo, interprete ideale dell'opera di Dio. Per entrambi infatti l'oggetto della fruizione è integralmente intellegibile: chi interpreta correttamente un dipinto è in grado di ricondurre la creazione dell'artista alla forma ideale dalla quale procede; così l'uomo può ricostruire l'ordine dei cieli e comprendere i rapporti tra i vari aspetti della natura come immagini ed effetti dei rapporti spirituali che intercorrono nell'universo metafisico. La totale leggibilità del mondo consente all'uomo di costruire, attraverso le arti, immagini artificiali dell'universo simili (*persimiles*) all'universo stesso⁸.

Nel solco della tradizione classica, la cultura rinascimentale concepisce la bellezza come armonia e proporzione: il bello è in primo luogo una proprietà del mondo e in particolare un risultato diretto della sua finitezza. La bellezza del *kosmos* è funzione della grandezza, qualità e numero delle sue parti e del loro rapporto reciproco; in ultima analisi, essa è un esito della stessa misurabilità dell'universo sensibile, della sua traducibilità in numero, della sua intrinseca *finitezza*, che consente di trasporre le forme sensibili in astratte proporzioni aritmetiche. Tra la bellezza intellegibile delle leggi che regolano l'universo e quella visibile della natura e dell'arte c'è un rapporto diretto e immediato: attraverso la contemplazione della forma sensibile è possibile impadronirsi dell'idea, che ne rappresenta il fondamento ontologico. L'artificio può dunque appropriarsi della bellezza impressa nella natura imitandola, in modo da rendere visibile e udibile l'ordinata e calcolabile simmetria del mondo, riproducendo, mediante procedure di selezione, rapporti di grandezza, qualità, numero e appropriata disposizione delle parti, analoghi a quelli che danno forma all'universo. Al nesso organico tra bello sensibile e bello intellegibile corrisponde una reciproca traducibilità di bello e vero, una perfetta specularità e omogeneità dei due codici, per cui ciò che appartiene a ciascuno dei due piani può essere traslitterabile nell'altro, senza residui⁹. Nel classi-

3. PLINIUS, *Naturalis historia*, XXXV, 64. La fortuna rinascimentale del 'mito' di Zeusi è discussa in P. SABBATINO, *La bellezza di Elena. L'imitazione nella letteratura e nelle arti figurative del Rinascimento*, Firenze, Olschki 1997.

4. Sull'idea di bellezza nel Cinquecento cfr. C. VASOLI, *L'estetica dell'Umanesimo e del Rinascimento*, in *Momenti e Problemi di Storia dell'Estetica*, vol. I, *Dall'Antichità classica al Barocco*, Milano, Marzorati 1959, pp. 325-414; A. BLUNT, *Le teorie artistiche in Italia. Dal Rinascimento al Manierismo*, Torino, Einaudi 1966; W. TATARKIEWICZ, *Storia dell'estetica. L'estetica moderna*, Torino, Einaudi 1980, le pp. 375-9 riguardano Bruno; E. PANOFSKY, *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, Firenze, La Nuova Italia 1973.

5. Secondo Giulio Camillo, ad esempio, il pittore intento al ritratto di Elena non desume, dalle cinque "vergini sensibili", la forma ideale, ma la sola "via di far sensibile quell'idea ch'egli avea dentro insensibile" (cfr. *L'idea dell'eloquenza*, in L. BOLZONI, *Il teatro della memoria. Studi su Giulio Camillo*, Padova, Liviana 1984, p. 115. Il corsivo è mio).

6. Cfr. ARISTOTELE, *Poetica*, 1451b. Si veda anche L. CASTELVETRO, *Poetica d'Aristotele volgarizzata e sposta*, a cura di W. Romani, Bari, Laterza 1978, vol. I, pp. 250-1. Secondo una forma di sincretismo diffusa fra i trattatisti del Cinquecento, l'opposizione di storia e poesia poteva essere collegata alla dottrina platonica delle idee; cfr., ad esempio, A. SEGNi, *Lezioni intorno alla poesia*, in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a cura di B. Weinberg, Bari, Laterza 1972, vol. III, p. 97.

7. La riflessione rinascimentale sul valore conoscitivo della rappresentazione letteraria è in parte ricostruita da HATHAWAY, *The Age of Criticism...*, pp. 17, 122-4, 160-2.

8. M. FICINO, *Théologie platonicienne...*, XIII, 3, t. II, p. 226.

9. Sull'armonia come concetto estetico cfr. W. TATARKIEWICZ, *Storia di sei Idee*, Palermo, Aesthetica 1993 e R. BODEI, *Le forme del bello*, Bologna, Il Mulino 1995. Per la permanenza del paradigma classico nel Rinascimento si rinvia a CHASTEL, *Marsile Ficin et l'art...*, pp. 75 e 87-90.

cismo rinascimentale, la valorizzazione dell'unità e dell'omogeneità dell'opera d'arte è dunque fondata su premesse metafisiche ben definite. L'unità tematica e l'omogeneità stilistica, frutto del lavoro di selezione e astrazione del poeta, rappresentano infatti il corrispettivo artificiale della finitezza che caratterizza la bellezza della natura.

L'idea che la bellezza del mondo sia riconoscibile intuitivamente e riproducibile in modo oggettivo fonda inoltre la legittimità dell'imitazione di quei prodotti artistici, la cui conformità alla natura sia dimostrata dalla lunga durata del loro stesso successo, dall'oggettiva riconoscibilità di un canone di bellezza a-storico e universalmente valido, perché godibile da ogni uomo¹⁰.

3. La bellezza dispersa

Nella prima parte del *De vinculis*, Bruno interpreta la vicenda di Zeusi in modo del tutto nuovo. Per il Nolano infatti la storia dell'abilissimo pittore e delle sue modelle denota la distanza tra la bellezza universale della natura e la sua rappresentabilità e fruibilità da parte dell'uomo. La bellezza assoluta e intensiva del primo principio si comunica all'infinita estensione dell'universo naturale, diffrangendosi in ciascuna delle diverse e innumerevoli forme di vita, secondo gradi e misure differenti, ma mai nella sua pienezza:

[...] altra è la bellezza e bontà di una specie, altra quella di una specie diversa; e in questa domina uno dei contrari, in un'altra un altro. E tutta la bellezza e la bontà di una sola specie si può attingere solo nella totalità della specie e attraverso tutta l'eternità, ricercandola attraverso tutti i singoli individui di quella specie. Di ciò, per quanto riguarda la bellezza umana, è testimone Zeusi, che dipinse la sua Elena a partire da molte vergini di Crotone¹¹.

Rovesciata di segno rispetto alla tradizione rinascimentale, la vicenda di Zeusi e del ritratto di Elena mostra come la bellezza del mondo non sia integralmente leggibile e pertanto non possa essere riprodotta attraverso l'arte.

Della semplice e universale bellezza del primo principio, l'universo non è specchio e immagine, ma ombra e indizio; tra ciò "che è bello e buono e grande

e vero in assoluto" e la bellezza della natura e delle arti si apre un varco, una dissimilitudine strutturale. Rispetto all'estetica rinascimentale, va perduta in primo luogo l'immediata trascodificabilità di bello ideale e bello empirico. Mutate le premesse metafisiche che incardinavano il bello sensibile e il bello intellegibile entro le coordinate di una mutua somiglianza, le proprietà del bell'oggetto diventano, per Bruno, indefinite. Ma anche la bellezza comunicata alla natura, anche soltanto quella relativa a una sola specie è dispersa nella dimensione dell'eternità e dell'infinita molteplicità degli individui e dunque strutturalmente sottratta all'uomo. Ed è a causa della discontinuità tra la bellezza esplicita e la sua visibilità e riproducibilità, che gli uomini si dilettono non solo della bellezza *particolare* di una singola opera, ma anche delle infinite forme di bellezza *particolare* espresse dalla molteplicità delle arti:

Così, aspiriamo a impadronirci di una gran quantità di arti e saperi diversi, non perché sia l'essere preso in universale e semplicemente ad annoiarci, ma questo essere particolare e di tal genere, quell'altro e di talaltro genere¹².

Un secondo e significativo spostamento rispetto all'estetica rinascimentale riguarda il giudizio di valore sulla varietà dei temi e degli stili. Il classicismo rappresenta la varietà come elemento ornamentale e accidentale della rappresentazione artistica; il godimento estetico che da questa si trae è in genere imputato al gusto corrotto del pubblico; perciò, il molteplice non è riconducibile al bello, e dunque alla sostanza dell'arte, ma al piacevole, al limite connotato in senso antirazionale.

Dal punto di vista del Nolano, al contrario, la varietà non è semplice *ornatus*, elemento accidentale ed estrinseco rispetto a un'idea di bellezza concepita come *reductio ad unum* e rappresentabile come tale nell'opera d'arte, ma è la condizione strutturale di tutte le arti, alle quali è sottratta la capacità di imitare la bellezza *universale* pur nella sua 'ombra': nella sua forma esplicita nella natura sensibile. In positivo, la varietà è testimonianza della 'pienezza' della natura, che corrisponde all'infinita capacità dell'uomo di costruire e combinare immagini, e, di conseguenza, dell'affinità tra procedimenti naturali e procedimenti intellettuali¹³. In questa cornice teorica, il godimento estetico che si trae dal vario è recuperato a istanze razionali.

10. Cfr. LOVEJOY, "Nature" as aesthetic norm..., pp. 446 e 448 e CHASTEL, *Marsile Ficin et l'art...*, p. 103. Il nesso tra imitazione esemplare della natura e imitazione di autori canonici è discusso da Eugenio Battisti (*Rinascimento e Barocco*, Torino, Einaudi 1960, p. 189) e, con particolare riferimento al dibattito sull'imitazione, da Lina Bolzoni (*La formazione del canone nel '500. Criteri di valore e stile personale*, in *Il giudizio di valore e il canone letterario*, a cura di L. Innocenti, Roma, Bulzoni 2000, pp. 45-72, p. 54).

11. *De vinculis*, pp. 430-1: "Alia enim pulchritudo et bonitas est unius speciei, alia alterius; in alia quidem unum contrariorum, in alia alterum dominatur. Totam quoque pulchritudinem et bonitatem speciei unius, non nisi in tota specie, et per totam aeternitatem, per omnia individua atque sigillatim est petendum. Hoc testatus est Zeuxes in pulchritudine humana, qui Helenam de pluribus Crotoniatis virginibus depinxit".

12. *Ibidem*: "[...] ideo pluribus artibus abundare ambimus, siquidem non est quod fastidiat esse in universali atque simpliciter, sed hoc et huiusmodi, illud et eiusmodi".

13. C'è, per Bruno, un tenace legame analogico tra l'arte della natura, che produce infiniti organismi operando tutto in tutto, e l'attitudine a costruire infinite immagini, propria di una particolare arte umana: l'arte della memoria; cfr. R. STURLESE, *Arte della natura e arte della memoria in Giordano Bruno*, "Rinascimento", XL (2000), pp. 123-41, pp. 135-7. Per il rapporto tra arte e natura nella filosofia di Bruno cfr. A. CORSANO, *Arte e natura nella speculazione pedagogica del Bruno*, in *Medioevo e Rinascimento. Studi in onore di B. Nardi*, vol. I, Firenze, Olschki 1955, pp. 116-26.

4. L'uniforme e il molteplice

Trarre piacere dalla varietà non è soltanto indizio della finitezza e del divenire dell'uomo e della sua incapacità di inseguire la bellezza dispersa attraverso tutti gli individui di una specie e per tutta l'eternità, ma è anche segno della straordinaria potenzialità delle sue capacità immaginative:

Fra le cose che hanno capacità di vincolare, moltissime avvincono, com'è naturale, gli uomini piuttosto che gli esseri bruti. E molte avvincono gli uomini dotati di ingegno più vivo piuttosto che quelli dotati di ingegno più torpido, in quanto coloro che abbondano di numerose facoltà e potenze rivolgono la loro attenzione a più parti, circostanze ed obiettivi, e di conseguenza sono mossi da appetiti più numerosi¹⁴.

Il piacere del vario distingue gli uomini dai bruti e, tra gli uomini, i più ingegnosi dagli ottusi. L'esperienza della bellezza infatti non è frutto delle particolari proprietà di un oggetto, ma è piuttosto esito del desiderio (*l'appetitus*) e questo della rete di "circostanze ed obiettivi" che di volta in volta imbriglia e definisce il soggetto e l'oggetto dell'esperienza estetica. La tensione verso la varietà individua gli ingegni più acuti e vivi, i più adatti a riorganizzare la mente secondo la proprietà della pienezza che opera nell'universo naturale.

Un'imitazione efficace della natura farà leva, dunque, sulla *varietas*, che rappresenta di conseguenza un criterio pertinente anche riguardo al giudizio di valore sul lavoro dell'artista e un elemento determinante per il suo successo presso il pubblico. Quanto più sono complessi gli esseri, tanto più varia e indefinita è la gamma dei vincoli cui essi sono soggetti. Il piacere degli uomini, per esempio, è meno universalmente condiviso, tra uomini, di quanto non lo sia quello degli animali tra gli individui di una stessa specie; così, se la medesima cavalla potrà piacere a tutti i cavalli, difficilmente la stessa donna piacerà a tutti gli uomini. La stessa differenza che distingue uomini e bruti individua tra gli uomini diversi gradi di perfezione. Solo chi ha i sensi ottusi e inerti non sente il richiamo del molteplice e solo a questa condizione si appaga di un unico vincolo [*De vinculis*, pp. 421 e 469]¹⁵. Ne consegue una radicale negatività del giudizio di valore attribuito all'arte definita dal principio di unità. La natura infatti ha disperso e distinto vincoli di bellezza, bontà e verità nelle innumerevoli forme individuali; pertanto, molteplici oggetti piacciono secondo molteplici ragioni e fini. È dunque più efficace nel vincolare colui che per più aspetti è abile e dotato. Questi avvincerà più uomini, dando risposta ai particolari e diversi desideri di ognuno [*De vinculis*, p. 433].

14. *De vinculis*, pp. 420-1: "Ex his quae vinciunt, plurima nimirum vinciunt homines quam bruta. Plura item magis vegeti ingenii quam stupidiore, utpote qui pluribus abundant facultatibus atque potentiis, ad plures respiciunt partes, circumstantias atque fines, pluribus consequenter aguntur appetitibus".

15. Come vedremo più avanti, la proprietà di essere vincolati da un unico oggetto non riguarda solo gli ingegni più ottusi, ma anche chi è preda del *furor*.

Oltre a essere indefinitamente vari per complessioni e consuetudini, e dunque per preferenze e desideri, gli uomini sono anche indefinitamente mutevoli. Gli individui sono travolti da una metamorfosi continua, che ne muta le complessioni e i desideri. La vita dell'universo, come organismo totale, è garantita dal perpetuo avvicinarsi delle forme individuali; queste scaturiscono continuamente sul dorso di una medesima materia e rifluiscono nel suo grembo, determinando i cicli di nascita e morte dei singoli. Il modello della vicissitudine naturale ha un corrispettivo psicologico nell'interiorità dell'uomo, posseduto ora da uno ora da un altro desiderio, in un incessante avvicinarsi di passioni. Perciò la natura vincola l'uomo attraverso la varietà e la metamorfosi e l'arte che imiti correttamente la natura moltiplica i vincoli e li organizza nell'ordine di successione e vicissitudine delle passioni [*De vinculis*, p. 467]¹⁶. La varietà è dunque condizione strutturale di un'*ars imitatio naturae* e la mobilitazione delle passioni, tra cui il piacere estetico stesso, non è subordinata all'edificazione morale o alla divulgazione di dottrine filosofiche.

Infine, la rete dei vincoli deve essere varia, non soltanto perché la varietà è in grado di legare più uomini – e, tra questi, i più ingegnosi – o di legare ciascuno in diversi momenti del tempo, catturandolo lungo la serie delle sue metamorfosi, ma anche perché il vario è in grado di vincolare uno stesso soggetto secondo tutte le facoltà dell'anima e dunque in modo più intenso [*De vinculis*, p. 487].

L'artista che si muova entro le coordinate concettuali descritte da Bruno, non opera per astrazione e selezione dei caratteri ideali dispersi nella molteplice realtà empirica. Tra archetipo infinito e manufatto finito infatti non c'è alcuna forma di *consonantia*: in tensione con il modello classico della definitezza, il piacere estetico è per il filosofo un effetto della *pienezza* dell'opera d'arte e non della sua fondamentale uniformità. Come oggetto dell'imitazione artistica, la natura è infinita ricchezza, varietà e fecondità insaziabile, che ammette di conseguenza anche la giustapposizione di caratteri contrastanti e opposti.

Il principio di conformità alla natura, inoltre, passa dal testo al poeta; la naturalezza è attributo dell'artista e si riflette sul suo lavoro come antiregolismo e rifiuto dell'imitazione dei modelli precedenti o, come nella *Cena de le Ceneri*, di un canone ottenuto per selezione di modelli letterari universalmente godibili¹⁷.

16. Come, nella dimensione ontologica, una particolare forma dell'essere non è equidistante da tutte le altre (per cui il cibo dapprima si fa chilo e solo attraverso questa forma intermedia diviene sangue), così, sul piano psicologico, le diverse forme di passione non sono equidistanti l'una dall'altra, ma si succedono in un ordine dato e prevedibile [*De vinculis*, p. 448].

17. Cfr. *Sigillus*, p. 195; *De la causa*, p. 657. L'idea che, se perfettamente padroneggiata, l'arte possa costituire una seconda natura, una sorta di 'spontaneità seconda', trae origine da Aristotele (*Physica*, II, 8) ed è diffusa nel Rinascimento. Si veda, per citare un modello del quale Bruno è solito tener conto, ERASMO, *Ecclesiastes*, in *Opera omnia*, Lugduni Batavorum, cura et impensis Petri Vander, 1703-6, vol. V, col. 850 D-E: "[...] artis praecepta non ita multum iuvant, nisi per frequentem usum transierint in habitum quasi in naturam[...]" . La rinuncia a selezionare una classe di modelli canonici apre la *Cena de le Ceneri* (cfr. *Opere italiane*..., vol. I, pp. 431-2) e ricorre più volte nell'Epistola proemiale (cfr. p. 438): "Se vi occorrenno tanti e diversi propositi attaccati insieme,

5. La varietà e l'armonia

Date queste premesse, il fondamento della bellezza che si realizza nell'arte è diverso sia dall'armonia classica sia dalla *lucida proportio* ficiniana. È "inconsistente – scrive Bruno a proposito del concetto platonico che connette bellezza e reminiscenza – l'invenzione di Adrastea, che la ragione dell'amore che si genera alla vista di un bell'oggetto sia una sorta di ricordo da parte dell'anima della bellezza divina, contemplata prima di essere accolta nell'involucro del corpo"¹⁸. Il fondamento della bellezza è infatti occulto e sussiste aldilà di ogni ragione. Se l'esperienza estetica fosse determinata dalla memoria dell'Idea di bellezza, da un sapere condiviso da tutti gli uomini, la cui oggettività fosse garantita dalla trascendenza stessa delle Idee, non sarebbe possibile spiegare né la mutevolezza del desiderio degli uomini (il medesimo oggetto non ci attrae sempre allo stesso modo, pur rimanendo esso stesso immutato e dunque costante il suo rapporto di dipendenza e analogia dall'idea universale di bello) né la relatività dei modelli di bellezza, per cui a uomini diversi, sebbene dotati di ingegno ugualmente acuto, piacciono oggetti diversi

Nell'articolo *vinculi definitio* Bruno introduce il tema neoplatonico della bellezza come splendore: "Il vincolo della bellezza – scrive – è detto da pitagorici e platonici fulgore, raggio e in certo modo atto, o almeno sua ombra e simulacro e vestigio". Elisabetta Scapparone ha mostrato le nervature di questo rapporto intertestuale e in particolare ha messo in rilievo la centralità del motivo dell'ombra. Nel riscrivere la fonte, osserva, il Nolano attribuisce il concetto a "pitagorici e platonici", senza dunque assumerlo in proprio, e introduce accanto al motivo del fulgore quello tipicamente bruniano dell'ombra, che individua il rapporto tra essere assoluto ed essere comunicato. Questo non è immagine perfetta dell'essere assoluto, ma tutt'al più 'a sua immagine', sua ombra e indizio¹⁹.

Il tema dell'ombra corrode gli stessi fondamenti teoretici sui quali è incentrata la metafora della bellezza come splendore, che, al contrario, rinvia alle idee di visibilità, evidenza e dipendenza da una fonte di luce non riflessa. Splendore è dunque ciò

che non par che qua sia una scienza, ma dove sa di dialogo, dove di comedia, dove di tragedia, dove di poesia, dove d'oratoria, dove lauda, dove vitupera, dove dimostra et insegna, dove ha or del fisico, or del matematico, or del morale, or del logico; in conclusione, non è sorte di scienza che non v'abbia di suoi stracci".

18. *De vinculis*, pp. 480-1: "[...] et futile est Adrasdiae commentum [qui] rationem amoris, qui ab aspectu pulchri suppositi exoritur, esse animae quendam recordationem divinae pulchritudinis, quam perceperat priusquam corporis contubernio reciperetur". Cfr., per contro, FICINO, *In Convivium*, V, 5, p. 1337 e V, 6, pp. 1337-8; *In Phaedrum*, XXIV, 4, 2, in *Opera Omnia*..., vol. II, pp. 1378-9. Sulla *lucida proportio* ficiniana si vedano CHASTEL, *Marsile Ficini et l'art*..., p. 102; TATARKIEWICZ, *Storia dell'estetica. L'estetica moderna*..., pp. 141-2.

19. *De vinculis*, pp. 492-5: "Vinculum pulchritudinis apud Pythagoricos et Platonicos dicitur fulgor, radius et actus quidam, vel umbra et simulachrum illius saltem atque vestigium [...]". Si veda E. SCAPPARONE, "Tempus vincendi". *Filosofia dell'amore e "civile conversazione"* nel *De vinculis*, in *La filosofia di Giordano Bruno. Problemi ermeneutici e storiografici*, Atti del Convegno Internazionale, Roma, 23-24 ottobre 1998, a cura di E. Canone, Firenze, Olschki 2003, pp. 343-65, p. 357. Cfr. anche *Furori*, p. 647.

che indica un percorso e rende visibile un rapporto. La bellezza dei singoli, pertanto, non è solo una proprietà oggettiva delle cose, ma è data dalla relazione che intercorre tra queste e il volto di Dio, un rapporto che non si nasconde all'uomo, perché indicato dalla traccia luminosa che riconduce le anime alla casa del Padre. La motivazione dell'analogia tra la bellezza e la luce è l'autoevidenza, l'universale e immediata visibilità e riconoscibilità. La bellezza è infatti la manifestazione visibile del divino, che richiama e orienta l'anima verso la sua origine, guidandola nell'*ascensus*. Il ritorno dell'anima alla sede che le è propria si realizza così attraverso un'unica via, che comporta il riconoscimento dei diversi gradi di splendore dell'unica bellezza divina, esplicita nella struttura verticale e gerarchica dell'universo. L'univocità del percorso indicato all'uomo dal 'richiamo' della bellezza dispersa è garantito dal rapporto univoco che le forme di bellezza individuali intrattengono con lo splendore del volto divino dal quale hanno origine. Così Dio si rispecchia nella creazione e nell'anima dell'uomo – che di conseguenza sono simili (*similes*) a Dio stesso –, proprio come un'opera d'arte riflette con chiarezza l'anima dell'artista²⁰.

Nel passaggio del *De vinculis* al contrario è il motivo dell'ombra a individuare la relazione tra Dio e mondo. Le infinite forme di bellezza sensibile sono ombre, indizi effimeri e particolari della bellezza assoluta ed eterna; il rapporto tra assoluto e comunicato esclude in questo caso l'analogia, un rapporto di proporzione costante, le cui forme siano descrivibili dall'uomo, ma implica piuttosto uno scarto non riducibile. La bellezza del primo principio si comunica, senza però riflettersi, in un mondo che non ne è immagine e specchio, assumendo volti innumerevoli e reciprocamente incommensurabili.

Nell'articolo successivo Bruno confuta l'idea di bellezza come proporzione, attribuendola, curiosamente, ad "alcuni platonici":

Secondo alcuni platonici il vincolo nasce da una certa proporzione delle membra, accompagnata da colori soavi. Ma chi rifletta in maniera più approfondita non mancherà di concludere che non soltanto le cose composte e dalle membra varie vincolano, ma talvolta anche il puro colore o la pura voce. Nulla inoltre decade e si dissolve più velocemente della bellezza, mentre nulla muta più lentamente della figura e della forma, rivelata dalla equilibrata composizione delle membra²¹.

20. Cfr. FICINO, *In Convivium*, V, 2, p. 1335: "Merito igitur nomen ad scientias, figuras et voces duntaxat volumus pertinere, atque ideo gratia illa solum, quae in tribus his reperitur, animi virtute, figura, voce: quia maxime animum provocat, ἀπὸ τὸν καλεῖν quod voco significat, πρόκλησις, id est provocatio nominatur, kállos vero grece pulchritudinem latine significat". Per la similitudine di anima, creazione e volto di Dio rinvio a FICINO, *Th. Plat.*, X, 4, pp. 69-70.

21. *De vinculis*, pp. 495-7: "Platoniorum quidam vinculum a certa membrorum proportionem proficisci definiunt, cum colorum quadam suavitate concurrente; ad plura vero respicientibus, saltem ad hoc quod non solum res compositae et membrorum varietate consistentes vincunt, sed interdum purus color, pura vox. Nihil item citius labitur et senescit quam pulchritudo; nihil vero tardius alteratur quam figura et forma, quae ex membrorum compositione exterius enitescit".

C'è un contatto molto stretto tra questo passaggio del *De vinculis* e la quinta orazione del commento al *Simposio*, in più punti riprodotta alla lettera²². Il Nolano, tuttavia, introduce le argomentazioni di Ficino entro un contesto interamente giocato sulla valorizzazione della differenza e della varietà e sulla relatività dei criteri che definiscono il bello. Ciò che in primo luogo ha potere di vincolare è la differenziata varietà di parti di un oggetto; nelle cosiddette forme armoniche inoltre, è la varietà, e non l'omogeneità, il fondamento del vincolo [*De vinculis*, pp. 496-8]. È uno scarto forte rispetto alla fonte ficiniana, il cui rilievo può essere misurato ripercorrendo il ragionamento del filosofo fiorentino a proposito del concetto di armonia.

Nella prima orazione del commento al *Simposio*, si trova una prima e provvisoria definizione della bellezza. Questa, spiega Giovanni Cavalcanti, consiste in una “certa grazia”, la quale “il più delle volte nasce dalla corrispondenza di più cose”, ad esempio dalla corrispondenza di molteplici virtù, dalla concordia di vari colori e linee, dalla consonanza di più voci. Come *concordia diversorum*, la bellezza è oggetto dell'intelletto, della vista e dell'udito, mentre sono esclusi dalla sua fruizione i sensi meno nobili. L'olfatto, il tatto, il gusto, percezioni meno articolate, trasmettono alla mente delle “forme semplici”, come il caldo, il freddo; il duro, il molle; il dolce, l'amaro; laddove la bellezza umana, in quanto composizione armonica di elementi diversi, è una forma complessa:

Odores, sapores, calorem, frigus, mollitiem et duritiem, horumque similia sensus isti percipiunt. Istorum nullum humana pulchritudo est, cum formae simplices sint: humani autem corporis pulchritudo membrorum requirat diversorum concordiam²³.

Diversamente che nella quinta orazione, in questo contesto le “forme semplici” si oppongono a quelle complesse come il *simplex*, l'isolato, il dissimile, si oppone al *concors*. Il “semplice” rappresenta la molteplicità radicale, che interpreta ogni forma nel proprio isolamento, nella propria specifica alterità. La molteplicità dei *simplicia* non è mediata dalle operazioni dell'arte o della natura, che rendono concordi i diversi e orientano verso l'unità ciò che è volto in direzioni differenti²⁴.

22. FICINO, *In Convivium*, V, 6, p. 1336: “Sunt autem nonnulli, qui certam membrorum omnium positionem, sive, ut eorum verbis utamur, commensurationem et proportionem cum quadam colorum suavitate esse pulchritudinem opinentur. Quorum nos opinionem, propterea non admittimus, quia cum huiusmodi partium dispositio in solis rebus compositis, nulla essent simplicia speciosa. Nunc autem puros colores, lumina, vocem unam [...] pulchra vocamus [...]. Saepenumero etiam accidit, ut manente eadem membrorum proportionem atque mensura, corpus aequè ut ante non placeat”.

23. FICINO, *In Convivium*, I, 4, pp. 1322-3.

24. Nel *De genesi* (in NICOLAUS VON KUES, *Werke*, hrsg. von P. Wilpert, Berlin, Walter de Gruyter & Co. 1967, t. I, p. 204), Cusano interpreta la bellezza-armonia in modo analogo. L'armonia è infatti il riflesso dell'identico nel diverso e, in quanto tale, rappresenta la manifestazione visibile di Dio nel molteplice; si veda G. SANTINELLO, *Nicolò Cusano e Leon Battista Alberti: pensieri sul bello e sull'arte*, in *Nicolò da Cusa*, relazioni tenute al Convegno interuniversitario di Bressanone 1960, Firenze, Sansoni 1962, pp. 147-78.

Bruno, al contrario, connette il piacere suscitato dalle forme armoniche alla varietà differenziata delle parti che le compongono, più che all'uniformità che risulta dalla loro disposizione. Un concetto enunciato con chiarezza già nelle prime opere del Nolano, nelle quali, tuttavia, manca una esplicita confutazione dell'idea di armonia come fondamento del bello. La bellezza del mondo, osserva nel *De umbris*, consiste nell'ordine e nella proporzione, ma subito aggiunge:

Considera poi che questo mondo corporeo, se le sue parti fossero state del tutto simili, non avrebbe potuto essere bello. La bellezza delle parti si manifesta dunque nella connessione dei vari enti; e nella stessa varietà consiste la bellezza del tutto²⁵.

L'idea della bellezza come reciproca e organica connessione delle parti di un oggetto è declinata sotto l'aspetto della *varietas* e connotata nel senso della pienezza più che dell'armonica uniformità. L'attenzione alla *varietas* come carattere strutturale dell'esperienza estetica è dunque viva già agli inizi della speculazione del Nolano.

6. Il bello come *aptum*: la relatività dei modelli estetici

Nella definizione della bellezza esplicita, la nozione retorica di *aptum*, che individua un rapporto di *convenientia* non tra le parti di un oggetto, ma tra la sua forma esteriore, la sua natura intrinseca e le sue finalità, assume per Bruno un'importanza centrale. Anche in questo caso, come per la formula *ars imitatio naturae*, occorre liberare ciò che rimane implicito nella rete dell'identità delle formulazioni linguistiche, per vedere come il Nolano attribuisca al concetto di *decorum* contenuti diversi da quelli correnti nella cultura del Cinquecento²⁶.

Nella retorica antica, l'*aptum* denotava l'efficacia dei discorsi persuasivi, la cui eleganza – in genere assimilata alla funzionalità del discorso stesso e alla sua particolare *appropriatezza* rispetto agli scopi contingenti della comunicazione – non doveva essere apprezzata dalla universalità degli uomini, ma da questo o quell'uditore, distinto di volta in volta da specificità storiche, locali, sociali. Per Platone, Cicerone, Quintiliano, la bellezza di un discorso persuasivo non consiste in un insieme

25. *De umbris idearum*, p. 33: “Considera, mundum istum corporeum partibus eius omnino similibus existentibus, formosum esse non potuisse. In variorum ergo connexionem partium pulchritudo manifestatur, et in ipsa varietate totius pulchritudo consistit”; tr. it. *Le ombre delle idee. Il canto di Circe. Il sigillo dei sigilli*..., p. 69.

26. Giancarlo Mazzacurati (“*La maestà de' nostri tempi*” (*Tasso*, Discorsi dell'Arte Poetica, II): *linguaggi del reale e pratica del “decoro” nel Cinquecento*, “Lavoro critico”, 24 (1981), pp. 103-24, pp. 113 e 119) ha mostrato come la nozione tardocinquecentesca sia esito di un “processo di assolutizzazione del concetto e delle pratiche di ‘decoro’”, non più inteso come “tecnica dell'adeguamento, [...] dei rapporti relativi tra figura e forma”, ma come “cancellazione figurativa e linguistica del deforme, del mediocre, del popolare, del diverso, di ogni forma o tema che rappresentasse intreccio, contiguità o convivenza tra realtà ‘basse e umili’ e realtà ‘alte e gravi’ [...]”.

di caratteristiche invariabili (la proporzione e la simmetria delle sue parti), ma nella proprietà di adattarsi al variare delle occasioni e delle opportunità, del pubblico, dei tempi e dei luoghi, degli obiettivi dell'oratore. Nell'estetica del Rinascimento, al contrario, l'*aptum* non rinvia a un rapporto variabile tra discorso e pubblico, quanto a una omogeneità tra stile e contenuti che vieta di mescolare registri linguistici diversi. In questo senso, il *decorum* non riguarda le dinamiche della ricezione empirica, vincolate all'indefinito mutare del contesto della comunicazione, ma un nesso tra parola e cosa pienamente codificabile, poiché i contenuti delle opere letterarie non sono indefiniti, ma esito di un lavoro di astrazione e selezione dal *continuum* del mondo che corrisponde a criteri di ordine sia estetico sia morale²⁷. Poiché rappresenta un rapporto tra variabili – il discorso e i destinatari empirici –, nella retorica antica l'*aptum* è per definizione una *virtus* che non è possibile codificare e trasmettere mediante precetti tecnici, mentre il classicismo rinascimentale ne codifica rigidamente l'aspetto stilistico attraverso la tripartizione degli stili²⁸.

Nella quinta orazione del commento ficiniano al *Simposio*, infine, l'idea di *aptum* non rinvia alla relatività dei modelli di bellezza, ma alla similitudine che intercorre tra una particolare forma sensibile e l'idea universale corrispondente, perciò diciamo bello e *aptum* un corpo di uomo, se questo corrisponde all'idea della specie:

Affectus huiusmodi duabus ex causis nascitur: tum quia paterni vultus nobis placet imago; tum etiam quia hominis *apte* compositi species et figura, cum ea humani generis ratione, quam animus noster ab omnium auctore suscipit et retinet, *aptissime* congruit²⁹.

Ficino descrive una relazione, tra la forma esteriore di un individuo e l'idea universale della specie, la cui costanza è garantita dalla trascendenza stessa delle Idee, un rapporto rigidamente determinato e perciò codificabile e riproducibile secondo percorsi universalmente condivisi. In questo senso, il *decorum* definisce rapporti interni all'oggetto estetico, i quali riproducono a loro volta i vincoli spirituali che sorreggono

27. Secondo Bembo, la corrispondenza tra stile e "animo", non mediata da selezione e astrazione, comporta un'infrangibile dei principi del *decorum* (*Prose della volgar lingua*, II, XX, a cura di C. Dionisotti, Torino, UTET 1960, p. 178. Il corsivo è mio): è il caso di Dante, il quale, "affine di poter di qualunque cosa scrivere, che ad animo gli veniva, quantunque poco acconcia e malagevole a caper nel verso, [...] ora le latine voci, ora le straniere [...], ora le vecchie [...], ora le non usate e rozze, ora le immonde e brutte, ora le durissime usando" ha disseminato il "bello e spazioso campo" della *Commedia* "d'erbe sterili e dannose".

28. In alcuni casi, – come nell'*Erasmianus* di Étienne Dolet – la funzione dell'*aptum* è drasticamente ridimensionata dall'attribuzione all'*elocutio* di una relativa autonomia rispetto ai contenuti: cfr. M. FUMAROLI, *L'età dell'eloquenza*, Milano, Adelphi 2002, p. 111; cfr. inoltre BEMBO, *Prose della volgar lingua*..., II, IV, pp. 136-7. Sulla incodificabilità del *decorum* si veda QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, XI, 3, 177: "Est enim latens quaedam in hoc ratio et inenarrabilis, et ut vere hoc dictum est, caput esse artis decere quod facias, ita id neque sine arte esse neque totum arte tradi potest". Il corsivo è mio. Cfr. inoltre *Institutio oratoria*, XI, 1, 6-7 e CICERONE, *Orator*, 21, 70-1 e 22, 74.

29. FICINO, *In Convivium*, V, 5, p. 1337. Il corsivo è mio.

il mondo. Questa interpretazione dell'*aptum* spiega come, nell'estetica rinascimentale, la nozione possa risultare assimilata in alcuni casi a quella di armonia³⁰.

Del concetto di *decorum*, il Nolano riprende dunque l'accezione retorica più antica, centrale anche nelle argomentazioni di parte anticiceroniana (Poliziano, Pico, Erasmo) delle polemiche sull'imitazione del primo Cinquecento. La radicalizzazione bruniana dell'idea di relatività, implicita nella nozione classica di *aptum*, "appropriato", appare visibile se si ricorda, anche solo di passaggio, che nel lessico di Bruno la parola "appropriato" è uno dei poli di una coppia oppositiva, che ha l'altro capo nel concetto di "assoluto": "veggo alcuni – scrive – tanto poco accorti, che non distinguono le cause della natura *assolutamente* secondo tutto l'ambito del lor essere, che son considerate da filosofi, e de quelle prese *in modo limitato et appropriato*." [*De la causa*, p. 679. Il corsivo è mio].

Nella prospettiva teorica definita dal *decorum*, il nesso arte-natura corrisponde al rapporto tra verità e sapienza: la verità semplicissima e universale "non viene appareggiata se non da quello in cui è per essenza: e questo non è altro che lei medesima." [*Spaccio*, p. 259]. Lo scarto che il Nolano introduce nella tradizionale definizione della verità come *adaequatio mentis ad rem* implica che il corrispondente concetto di sapienza scorra lungo le molteplici forme della similitudine, contrapposte all'univocità dell'*adaequatio*³¹: la sapienza umana si diffrange in innumerevoli linguaggi e forme, i quali in vari modi contemplano e comprendono l'unica verità. In modo analogo, la bellezza della natura può essere perseguita e ricercata attraverso i suoi infiniti aspetti, senza che alcuna forma di *reductio ad unum* sia possibile.

Proprio perché la riproduzione della bellezza dell'universo naturale passa per i multiformi gradi della similitudine e non per la via univoca dell'*adaequatio*, Bruno ricolloca al centro della riflessione sull'arte non tanto il problema dell'imitazione, quanto la figura dell'artista, riprendendo un *topos* umanistico e neoplatonico.

Rispetto alle coordinate dalle quali ha avviato la sua riflessione, tuttavia, il Nolano introduce nell'interpretazione del lavoro dell'artista importanti variazioni. Nella prospettiva neoplatonica, infatti, il poeta o il pittore, che riproducono nelle loro opere un disegno interiore, ritraggono non solo le immagini e i modelli di mondo contenuti nella propria interiorità, ma anche il vestigio delle idee universali e divine, ugualmente impresso nell'ingegno dell'artefice e nella natura sensibile. Perciò il valore estetico e conoscitivo di un'opera d'arte che rappresenti delle immagini interiori non è puramente soggettivo, ma l'oggettività del disegno interno è garantita dall'oggettività delle

30. Si veda ad esempio P. BEMBO, *De imitatione*, in *Le Epistole "De imitatione" di Giovanfrancesco Pico della Mirandola e di Pietro Bembo*, a cura di G. Santangelo, Firenze, Olschki 1954, p. 49. Su questa interpretazione del *decorum* cfr. TATARKIEWICZ, *Storia dell'estetica. L'estetica moderna*..., pp. 120-1.

31. Cfr. S. BASSI, *Memoria, ricissitudine ed entusiasmo negli Eroi Furori*, in *La filosofia di Giordano Bruno. Problemi ermeneutici e storiografici*..., pp. 283-303, p. 297.

Idee, dalle quali deriva³². Le diverse forme della bellezza empirica, i begli individui, sono tra loro commensurabili, perché la loro comune dipendenza dall'Idea del Bello si articola, secondo gradi precisi, in un percorso verticale, continuo, omogeneo e definibile univocamente. Nessun corpo, osserva Ficino, è interamente bello, tuttavia è possibile “raccolgere” e radunare la bellezza dispersa nei corpi individuali, in modo da comporre una figura interiore che corrisponda all'idea universale del Bello:

Ita si homines singulos observabis, nullum ex omni parte laudabis. Quicquid ubique rectum est colliges: figuram apud te *integram* ex observatione omnium fabricabis, ut *absoluta humani generis pulchritudo, quae in multis reperitur sparsa corporibus*, in animo tuo sit *unius imaginis* cogitatione collecta³³.

La bellezza universale della specie umana, dispersa nella dimensione del molteplice e pertanto non fruibile nell'universo sensibile, può essere però resa visibile collezionandone i frammenti in un'immagine interiore, che l'anima ha disegnato. Amare questa immagine ideale, a fronte della quale ogni particolare immagine sensibile apparirà disprezzabile, equivale ad amare l'animo stesso che ne è l'artefice. Emerge dalle considerazioni di Ficino una duplice valenza del concetto di *logos*, inteso sia come ‘raccolta’, decontestualizzazione e astrazione a partire dal dato sensibile, sia come ‘raccolgimento’ in se stessi, concentrazione nel proprio animo. Attraverso questo doppio movimento è possibile afferrare un'immagine, quanto mai imperfetta e tuttavia valida per ogni uomo, del volto divino. Le diverse forme di bellezza disperse nel tempo e nello spazio dell'universo sono, per il filosofo fiorentino, commensurabili (non è necessario infatti inseguire le differenti forme di bello “nella totalità della specie e attraverso tutta l'eternità” per rendere visibile la bellezza universale della specie umana), perché incardinate in un rapporto di *consonantia* rispetto all'Idea di bellezza, custodita nell'animo umano come nella mente angelica. Tra la natura sensibile e l'universo metafisico si instaura così un rapporto di reciproca corrispondenza, che l'uomo può ripercorrere attraverso i diversi momenti dell'*ascensus*. I differenti gradi di intensità, attraverso i quali la bellezza intellegibile si manifesta nella gerarchia degli esseri, indicano una precisa direzione all'esperienza dell'*ascensus*, ugualmente valida e ripetibile per ogni uomo. L'intuizione dell'Uno-bello è sì improvvisa e sorprendente, ma presuppone una preparazione che è, al contrario, metodica e rigorosa³⁴. L'*ascensus* attraverso le varie forme della bellezza richiede

continuità e omogeneità: occorre comprendere le forme del bello inferiore per avere accesso alle superiori, in un progressivo lavoro di semplificazione del molteplice³⁵.

Questa prospettiva appare in Bruno sostanzialmente rovesciata: le vie dell'*ascensus* non sono definibili e perciò non sono omogenee per ogni uomo³⁶. Il rapporto tra la bellezza ‘ab-soluta’ del primo principio e quella “rispettiva” degli individui non è verticalizzabile in una precisa gradazione di progressiva *reductio ad unum*, ma articolato in una dimensione radicalmente orizzontale, che rende i begli individui difformi e non comparabili. Specularmente, il poeta è incapace di muoversi lungo direttive al contempo universali e individuali, ma costruisce un modello di bellezza che imiti la natura seguendo un procedimento inverso a quello neoplatonico appena descritto, e per il quale l'universale bellezza del primo principio risplende, comunicandosi secondo uno dei suoi innumerevoli aspetti particolari, nel lavoro di quegli artisti che operino in base al proprio particolare *ingenium*. A contatto con una natura infinita, che si esplica nei singoli attraverso infinite forme, gli *ingenia* individuali e i loro differenti linguaggi sono infatti incommensurabili. Questa dissonanza tra le voci dei poeti testimonia sia il valore estetico delle loro opere sia una imitazione corretta della natura attraverso l'arte. Come i saggi egizi dello *Spaccio* si distinguono dagli idolatri perché sanno vedere la divinità nelle innumerevoli tracce che questa ha disseminato nella natura, così “gli veramente poeti” si distinguono dai “versificatori”, perché sono in grado di scoprire nuovi e innumerevoli linguaggi: tanti quanti sono i modi in cui l'unità del primo principio si esplica negli ingegni individuali.

7. La bellezza come forma dell'esperienza

In un passaggio della seconda sezione del *De vinculis*, incentrato sulla confutazione dell'idea di bellezza come armonia e proporzione, Bruno apre una prospettiva in parte nuova rispetto al quadro definito dalla nozione di *aptum* che si è cercato di delineare finora:

[...] il vincolo della bellezza va ricercato altrove che nella figura e nell'armonia delle membra; ed anzi, talvolta, dopo il godimento della cosa amata l'amore svanisce, pur permanendo la medesima bellezza e figura. Dunque, la radice del vincolo riposa in una sorta di consenso (*condispositione*) fra chi rapisce e chi è rapito³⁷.

32. Su questi temi si veda C. OSSOLA, *Autunno del Rinascimento. “Idea del Tempio” dell'arte nell'ultimo Cinquecento*, Firenze, Olschki 1971.

33. FICINO, *In Convivium*, VI, 18, p. 1354. I corsivi sono miei.

34. In modo analogo, nei *Furori* [p. 729] la preparazione alla visione di Diana è un processo che si svolge nel tempo; l'illuminazione stessa è invece istantanea. Su questo tema si veda W. BEIERWALTES, *The Love of Beauty and the Love of God*, in *Classical Mediterranean Spirituality*, ed. A. H. Armstrong, London, Routledge & Kegan Paul 1986, pp. 293-313, p. 296.

35. Cfr. FICINO, *In Convivium*, VI, 18, pp. 1353-4.

36. Su questi temi cfr. E. SCAPPARONE, N. TIRINNANZI, *Giordano Bruno e la composizione del De Vinculis*, “Rinascimento”, XXXVII (1997), pp. 155-231, pp. 165-6.

37. *De vinculis*, pp. 496-7: “Vinculum igitur pulchritudinis in alio respiciendum esse videtur quam in figura et membrorum proportionem, quinimmo – eadem pulchritudine permanente etiam atque figura – interdum post rei amatae fructum praeterit amor. Quocirca praesertim in quadam rapientis et rapti condispositione vinculi ratio consistit”.

Anche in questo caso il contatto con Ficino è stretto. Per il filosofo fiorentino, bellezza e armonia non sono sovrapponibili (sebbene senza quest'ultima la bellezza non potrebbe informare la materia, di per sé inadatta a riceverla). Come riflesso della luce divina, la bellezza sensibile non deriva da particolari peculiarità dei corpi, ma è un *quid incorporeum*, fondato nella struttura oggettiva dell'essere e dunque del tutto indipendente dalle reazioni del fruitore³⁸. Anche per il Nolano la bellezza è un *quid incorporeum*, ma soltanto perché dipende dalla reciproca e mutevole relazione tra soggetto e oggetto. L'idea del bello è così ulteriormente riformulata e precisata: il fondamento della bellezza non è la proporzione, ma neppure il *decorum*, la coerenza tra i contorni esterni di un oggetto e la sua natura o funzione. Nella prospettiva dell'*aptum* infatti il bello è relativo, ma comunque fondato su precise proprietà delle cose. In questo passaggio del *De vinculis*, invece, il bello non è solo relativo, ma anche relazionale, dal momento che consiste in una interazione tra spettatore e oggetto, che assume la forma della condivisione³⁹.

Il codice Norov 36 della Biblioteca Statale di Mosca, che contiene la serie delle opere magiche, si apre con un gruppo di carte autografe che testimoniano, in forma di appunti e note, una versione schematica e ancora da sviluppare del *De vinculis*⁴⁰. La capacità di affascinare – riflette Bruno abbozzando una prima versione del paragrafo appena citato – è, in effetti, una forma di armonia, la quale non riguarda però le parti di un corpo, ma la reciproca disposizione del soggetto e dell'oggetto dell'esperienza estetica: “Vinculum ergo est in quadam *convenientia* non tantum membrorum ad invicem, sed et in quadam rapientis et rapti condispositione, ut ita dicam” [*De vinculis*, p. 537. Il corsivo è mio]. Dal piano dei corpi e della reciproca disposizione delle membra, il concetto di armonia (*convenientia*) è trasposto sul piano della fruizione, del rapporto tra oggetto estetico e spettatore. In questo nuovo quadro di riferimento, la bellezza non è più una proprietà dell'oggetto, una forma delle cose, ma una *forma dell'esperienza*. Ne deriva un'estetica incentrata sulla ricezione: la bellezza, infatti, non è autofondata, e pertanto non risiede in una serie di proprietà oggettive, che attendono di essere riconosciute dallo spettatore, ma sono di fatto indipendenti dalle sue reazioni. A partire da argomentazioni comparabili a quelle di Ficino, Bruno sviluppa i propri pensieri sul bello, sul filo di uno scarto molto netto rispetto all'estetica neoplatonica; mentre questa è infatti determinata da un sistema metafisico, l'estetica del Nolano poggia su fondamenti di ordine antropologico.

38. Cfr. *In Convivium*, V, 3, pp. 1335-6. Rispetto a Ficino, tuttavia, Bruno lascia cadere l'idea che il desiderio di bellezza non possa essere appagato su questa terra, ma solo nel ricongiungimento finale dell'anima con il proprio principio. Se infatti per il Nolano lo splendore del volto divino rimane inaccessibile, il desiderio di bellezza può essere appagato nella pienezza della natura, dalle innumerevoli forme di bellezza che essa offre ai differenti desideri degli uomini.

39. Si veda L. BOLZONI, *Il cacciatore di anime. Note su poetica, retorica e magia in Giordano Bruno*, in *Studi sul manierismo letterario, per Riccardo Scrivano*, a cura di N. Longo, Roma, Bulzoni 2000, pp. 173-88, p. 185.

40. Cfr. SCAPPARONE, TIRINNANZI, *Giordano Bruno e la composizione del De Vinculis...*, pp. 159-64.

8. La bellezza dell'artefice

Il centro dell'esperienza estetica si sposta così dall'oggetto artistico al lavoro dell'artefice, secondo una prospettiva già discussa nella cultura umanistica⁴¹. “L'artefice vincola con l'arte, – scrive Bruno, in un paragrafo della prima sezione del *De vinculis* intitolato “*Ut arte vinciat*” – poiché l'arte è la bellezza dell'artefice”.

E certo guarderà con occhi attoniti e colmi di stolido ammirazione la bellezza delle realtà create dall'arte e di quelle prodotte dalla natura colui che non sappia, allo stesso tempo, contemplare e ammirare l'ingegno che tutte le ha generate. A costui “le stelle non narrano la gloria di Dio”: così, con anima da bruto, egli loderà con pari intensità sia Dio sia gli effetti di Dio⁴².

L'analogia tra Dio e l'artista è anche il tema di un importante passaggio del *De la causa* sul quale avremo modo di ritornare⁴³, ma mentre nel dialogo è pertinente la metafora dell'ombra, che regola il rapporto tra artista e manufatto come tra Dio e mondo, nel *De vinculis* la riflessione del filosofo si sviluppa attorno all'idea che l'opera d'arte renda visibile l'invisibile ingegno dell'artista e che questo rapporto realizzi una nuova forma di mimesi, che assume un ruolo centrale nel potere dell'arte di affascinare e di avvincere. Ciò che affascina lo spettatore infatti non è l'opera in quanto tale, ma l'*ingenium* dell'artista, del quale l'opera è espressione. Il rapporto tra visibile e invisibile, che nell'estetica classica articola la percezione e il riconoscimento del bello nell'arte, si sposta dal piano metafisico a quello psicologico e la fruizione del prodotto artistico comporta un riconoscimento della bellezza nascosta nell'interiorità del singolo artefice.

In questa prospettiva può essere interpretato lo sviluppo del tema dell'*ars dissimulare artem* nel *De vinculis*:

[...] non piace, infatti, chi parla in maniera leziosa e ostenta un sapere pedante. Le vesti disposte con eccessiva ricercatezza in pieghe simmetriche [...] non solo dispiacciono, ma facilmente diventano oggetto di disprezzo. E lo stesso vale, sul piano civile, per un discorso puntigliosamente cesellato ed elaborato: questo è frutto

41. Cfr. CHASTEL, *Marsile Ficin et l'art...*, pp. 65-6; R. KLEIN, *L'immaginazione come veste dell'anima in Marsilio Ficino e Giordano Bruno*, in *La forma e l'intelligibile. Scritti sul Rinascimento e l'arte moderna*, Torino, Einaudi 1975, pp. 45-74, p. 54.

42. *De vinculis*, pp. 420-1: “Vincit arte artifex, quandoquidem ars est artificis pulchritudo. Nimirum, ut attonitus et stupidus videbit quispiam artificialium et naturalium pulchritudinem, qui una ingenium, quo universa sunt effecta, minime contemplatur et admiratur: illi ‘stellae non enarrant gloriam Dei’. Item, non magis Deum quam Dei effectus (bruta nempe anima) exosculabitur”.

43. *De la causa*, p. 647: “[...] dalla cognizione di tutte cose dipendenti non possiamo inferire altra notizia del primo principio e causa, che per modo men efficace che di vestigio [...]. Il che medesimo si può considerare ne le cose artificiali, in tanto che chi vede la statua, non vede il scultore; chi vede il ritratto di Elena, non vede Apelle: ma vede lo effetto de l'operazione, che proviene da la bontà de l'ingegno d'Apelle”.

di pigrizia e povertà intellettuale e spirituale (*ingenii mentisque inopiam*), dal momento che è un aspetto non secondario dell'arte saperla utilizzare dissimulandone le tracce. [...] Qui è necessario considerare che il troppo fulgore oscura ogni lume, e la luce solo nelle tenebre risplende, rifulge, illumina, accende. Inoltre, non si dà ornamento se non dove c'è simmetria fra l'informe disadorno e la forma ordinata (*ornamentum etiam nullum est, ubi cum eo quod est ornandum et informe non cohaeret*). Così l'arte non è separata dalla natura, né l'artificio dalla semplicità⁴⁴.

Il tema del 'celare l'arte' si precisa anzitutto in direzione della varietà, sentita in questo caso come antitesi: la luce può risplendere e piacere solo tra le tenebre; poi, come necessario complemento dell'*aptum* (nessun ornamento è bello se non è appropriato – *cohaeret* – all'oggetto che è destinato a ornare) e come antiregolismo: il bello-oggetto realizzato nella piena conformità alla norma testimonia la povertà d'ingegno e l'ozio dell'artista, è dunque segno della sua bruttezza e non della sua bellezza; infine, in direzione di una più stretta *imitatio naturae*, che si risolve in questo caso in imitazione dell'operare spontaneo e irriflesso della natura nell'operare dell'artista.

9. Antiregolismo e furore

In un luogo notissimo del primo dialogo degli *Eroici furori* Bruno espone la dottrina dell'*ingenium* come cardine della creazione artistica, radicalizzando una prospettiva già aperta dalle discussioni sull'imitazione tra Quattro e Cinquecento e in particolare da coloro i quali rifiutavano l'imitazione di un unico modello di scrittura. I linguaggi della poesia, dice Tansillo, superano di gran lunga il numero delle Muse,

perché quantumque sieno certi geni, *non possono però esser determinate* certe specie e modi d'ingegni umani.

CICADA. Son certi regolisti de poesia che a gran pena passano per poeta Omero, riponendo Vergilio, Ovidio, Marziale, Exiodo, Lucrezio et altri molti in numero de versificatori, examinandoli per le regole de la *Poetica* d'Aristotele.

TANSILLO. Sappi certo, fratel mio, che questi son vere bestie: perché non considerano quelle regole principalmente servir per *pittura* dell'omerica poesia o altra simile *in particolare*; e son per mostrar tal volta un poeta eroico tal qual fu Omero, e non per instituir altri che potrebbero essere, con altre vene, arti e furori, equali, simili e maggiori, de diversi geni. [*Furori*, p. 528. I corsivi sono miei]

44. *De vinculis*, pp. 504-7: "[...] neque enim qui satis belle loquitur nimisque superstitiosule sapit, ille placebit. Displacent nimis methodicae et geometricae vestes appositae [...]; multum enim abest ut eiusmodi etiam non despiciant: ita civiliter in oratione, quam vulgo nimis affectatam et elaboratam iudicarent. Hoc enim ad inertiam potius referendum est et ingenii mentisque inopiam; non exigua quippe artis pars est, artem dissimulando, arte uti. [...] Huc spectat maxime considerare quod lucis fulgor lucis fulgorem extinguit, et lux non nisi in tenebris lucet, fulget, enitescit, placet. Ornamentum etiam nullum est, ubi cum eo quod est ornandum et informe non cohaeret. Itaque ars a natura non absolvitur, cultus a simplicitate non recedit". Sull'*imitatio naturae* come dissimulazione dell'*ars* cfr. P. D'ANGELO, "Celare l'arte". Per una storia del precetto 'ars est celare artem', "Intersezioni", VI (1986), pp. 321-41.

La critica letteraria del secondo Cinquecento attribuiva ad Aristotele il merito di aver saputo ricondurre l'arte entro coordinate di tipo logico, stabilendo principi immutabili e universali di costruzione del testo letterario che sottraevano il lavoro dell'artista e il valore della sua opera al divenire storico e al mutare del gusto⁴⁵. Nella prospettiva del Nolano, al contrario, la *Poetica* non descrive un modo oggettivo e universale di imitare la natura attraverso l'arte, ma il particolare codice della poesia omerica e, in questo senso, non può esserle riconosciuta alcuna funzione normativa, ma il solo valore di documento storico. Il trattato di Aristotele, infatti, è una "pittura" o più esattamente un ritratto, che riproduce le fattezze di un particolare individuo: l'opera di Omero.

Nonostante questa interpretazione storicistica della *Poetica*, Bruno non insiste sulla percezione dell'anacronismo come motivazione per il rifiuto delle regole aristoteliche, come aveva fatto Erasmo nel caso del monolinguisimo ciceroniano. Per l'umanista olandese, l'Incarnazione aveva tagliato nella storia degli uomini una cesura che rendeva il latino ciceroniano, anteriore a quell'evento, uno strumento inappropriato (e cioè contrario alla *virtus* dell'*aptum*) a esprimere la realtà della Nuova Alleanza⁴⁶.

L'antiregolismo del Nolano, imperniato sulla struttura dell'essere e non sulle scansioni della storia, è invece più radicale. A contatto con una natura infinita, che si esplica nei singoli secondo modi innumerabili, gli *ingenia* individuali e i loro differenti linguaggi sono incommensurabili⁴⁷. Gli dèi dello *Spaccio*, infatti, non solo consultano a volte i libri dei filosofi, ma si diletano anche di poemi cavallereschi, di dialoghi comici, dei sonetti del Burchiello [*Spaccio*, p. 278]. E prendono piacere dalle multiformi rappresentazioni del mondo e dai multiformi ingegni che le producono, perché sanno che gli enti finiti non saprebbero rappresentare l'infinita unità del primo principio, ma il suo multiforme diffrangersi nella natura. Come la scrittura dei veri poeti non dipende da regole e rifiuta il principio di imitazione, così il lettore ideale non seleziona un canone di *probatu auctores*, perché riconduce i libri e gli *ingenia* che li hanno prodotti a un rapporto con l'unità dell'Essere che non può essere gerarchizzato.

45. Si vedano G. MAZZACURATI, *Aristotele a corte: il piacere e le regole. (Castelvetto e l'edonismo)*, in *Culture et société en Italie du Moyen-Age à la Renaissance*, Centre interuniversitaire de recherche sur la Renaissance italienne, Paris 1985, pp. 265-83 e BOLZONI, *Il cacciatore di anime. Note su poetica, retorica e magia in Giordano Bruno...*, p. 177-8.

46. Per il nesso tra percezione dell'anacronismo e costruzione del canone rinvio a T. GREENE, *The Light in Troy. Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*, Yale University Press, New Haven and London 1982. Nel *Ciceroniano* (ERASMO DA ROTTERDAM, *Il Ciceroniano o dello stile migliore*, a cura di A. Gambaro, Brescia, La Scuola 1965, p. 126) l'assunzione del principio dell'*apte dicere* a criterio di selezione dello "stile migliore" è associato alla percezione di una differenza storica tra un 'prima' e un 'dopo', non riducibile a un paradigma unitario e assoluto: "Porro quum undequaque tota rerum humanarum scena inversa sit, quis hodie potest *apte dicere*, nisi multum Ciceroni dissimili?" (il corsivo è mio). Per Erasmo l'imitazione ciceroniana non conduce allo "stile migliore", perché l'Idea dell'eloquenza non trascende la storia; su questi temi rinvio a FUMAROLI, *L'età dell'eloquenza...*, p. 101 e L. BOLZONI, *Erasmus e Camillo: il dibattito sull'imitazione*, "Filologia antica e moderna", 4, (1993), pp. 69-113.

47. Cfr. M. CILIBERTO, *Esistenza e verità: G. Bruno e il vincolo di Cupido*, in G. BRUNO, *De gli eroici furori*, a cura di S. Bassi, Bari, Laterza 1995, pp. VII-XLI, p. XXXVII. Sul rapporto tra *ingenium*, arte e natura si veda *De umbris*, p. 67.

La sostanziale impossibilità di descrivere la letteratura come codice e di definire un canone, il rifiuto delle regole sono gli esiti diretti della dissimilitudine dei linguaggi letterari. Non è possibile descrivere il rapporto tra segno e referente – sia esso un referente estetico, vale a dire un’idea canonica di bellezza che possa essere rappresentata attraverso gli stabili strumenti di una tecnica, sia esso un referente naturale –, perché tale rapporto non è più pensato come costante. Bruno ritiene *incodificabile* proprio ciò che la vicenda di Zeusi e le poetiche rinascimentali, aristoteliche o neo-platoniche, si proponevano di codificare, e cioè il *modo* in cui la letteratura imita la natura circostante, la quale rappresenta nella tradizione il supporto ontologico che garantisce la bellezza e la verità del testo.

Dal punto di vista del Nolano la poesia non è a rigore un’arte, una tecnica fatta di regole, procedure e modi di operare codificati, universalmente condivisi e accettati, ma è piuttosto un sapere, non verbalizzabile e non articolabile in nozioni perché interamente definito dal *furor*. Nella riorganizzazione del sistema dei saperi che ha luogo nello *Spaccio* [*Spaccio*, pp. 299-300] per esempio, la poesia è svincolata dalle arti ‘logiche’ (grammatica, retorica e dialettica) ed è vista piuttosto come un termine medio tra *philosophia rationalis* e *philosophia naturalis*, caratterizzato da due delle specie di furore (mantico e propriamente poetico) delineate nel *Fedro*. Nella *Lampas triginta statuarum* l’entusiasmo, e non un comune modo di operare, definisce i poeti e li distingue dai versificatori:

È l’entusiasmo, che attribuiscono ai profeti, ai vati e ai poeti – quando secondo verità sono poeti e vati –, ed è una sorta di irradiazione o fulgore o calore acceso dallo spirito, che spinge e scuote l’ingegno indirizzandolo verso opere non comuni. Nei sapienti, i quali diventano poeti e filosofi non tanto per un dono gratuito, quanto piuttosto per il loro zelo e impegno, tale irradiazione consegue generalmente all’estasi, come accadde a Platone e Socrate, i quali per molte ore del giorno, sollevati al di fuori della sfera sensibile, si concentravano totalmente nella forza dell’intelletto (*extra sensus sublatis in vim intellectivam prorsus incumbabant*). E quanti furono migliori filosofi furono anche migliori profeti e vati⁴⁸.

Secondo un’idea già sviluppata nei *Furori*, Bruno individua due tipi differenti di entusiasmo. L’uno è un “dono gratuito” della divinità e non rende sapienti; il secondo è invece frutto di uno straordinario sforzo delle facoltà intellettuali, di *industria et studium*, e accomuna veri filosofi e veri poeti. Chi ne è preda non è un semplice ricettacolo e strumento di Dio, ma è egli stesso divino [*Furori*, pp. 554-5]. Questo genere di furore consente di voltare le spalle alla percezione (“extra sensus sublatis

48. G. BRUNO, *Lampas triginta statuarum*, in *Opere magiche*, p. 1232-3: “Enthusiasmus, quem prophetis, vatibus poetisve – qui vere poetae sunt atque vates – tribuunt, est irradiatio quaedam, vel fulgor, vel calor spirituosus impellens et exagitans ingenium ad supra vulgares operationes. Hic in sapientibus – qui non tantum ex dono quantum etiam ex industria quadam et studio fiunt poetae et philosophi – sequitur post ecstasin, sicut in Platone et Socrate, qui per multas horas diei extra sensus sublatis in vim intellectivam prorsus incumbabant; sed ex his, quanto hi meliores philosophi, tanto hi meliores prophetae et vates”.

in vim intellectivam prorsus incumbabant”) e pertanto di ‘vedere’, attraverso l’intelletto, i procedimenti della natura agente. Orientando le facoltà dell’anima verso l’intelletto piuttosto che verso la percezione, il *furor* permette di cogliere il principio anassagoreo dell’*omnia in omnibus* che articola l’unità della materia nella molteplicità delle specie e degli individui e consente di rappresentare ogni cosa attraverso ogni altra. Il nesso tra il furore e i modi di operare della natura è reso esplicito nel *De magia*, a proposito dei geroglifici e delle forme non convenzionali di scrittura in genere. Le “intelligenze occulte”, scrive Bruno, non offrono “la loro capacità di comprensione a tutti i linguaggi”: non ascoltano, infatti, “le voci che sono di istituzione umana” con la stessa attenzione che rivolgono “alle voci naturali”.

Allo stesso modo, neanche le scritture possiedono tutte quell’efficacia che hanno invece caratteri che alludono alle realtà cui rimandano mediante i tratti che li compongono [...]. E questi caratteri *non possiedono una loro forma certa e definita, ma chiunque, a seconda del dettato del suo furore* o dello slancio del suo spirito, a compimento della propria opera, a seconda che desideri o respinga una cosa, così, con una sorta di *furore* rappresentando a sé la cosa coi nodi stessi, e come per un nume presente, sperimenta determinate forze che non sperimenterebbe con nessuna facondia ed eleganza di parola pronunciata o scritta⁴⁹.

Benché prodotti da un’*imitatio naturae* che è frutto della soggettività del singolo e in assenza di un patto convenzionale che renda leggibili, e cioè intercambiabili, i diversi linguaggi soggettivi, i caratteri dettati dal *furor* non soltanto sono comprensibili da ogni uomo, ma risultano leggibili anche alle intelligenze occulte e sono perciò in grado di mettere in comunicazione ordini diversi del reale. Il rapporto tra arte e natura instaurato dall’entusiasmo è contemporaneamente espressione della soggettività dell’artista e di un carattere intrinseco alla natura stessa, che può sfaccettarsi secondo forme innumerabili. Il ragionamento sul *furor* traccia uno spazio comune tra poesia e magia, aprendo una nuova prospettiva sull’estetica di Bruno: la poesia dettata dal furore è connessa alla magia in quanto capacità di sperimentare nuove e infinite forme di espressione che cadono al di fuori del linguaggio convenzionale e aprono al poeta e al mago infinite possibilità operative sull’uomo e sulla natura.

49. G. BRUNO, *De magia naturali*, in *Opere magiche*, pp. 192-4: “Ad haec illud quoque est observandum, quod intelligentiae occultae non ad omnia idiomata aures advertunt aut intelligentiam; voces enim, quae sunt ex institutione hominum, non ita attenduntur sicut voces naturales. [...] Similiter et omnes scripturae non sunt eius momenti, cuius sunt characteres illi, qui certo ductu et figuratione res ipsas indicant, unde quaedam signa in invicem inclinata, se invicem respicientia, amplectentia, constringentia ad amorem; adverse vero declinantes, disiectae ad odium et divortium; concisae, mancae, disruptae ad perniciem; nodi ad vincula, explicati characteres ad dissolutionem. Et haec non sunt in quadam certa et definita forma, sed quilibet, pro dictamine sui furoris seu impetu sui spiritus, in ipsius operis patrationem, ut aliquid desiderat aut execratur, ita utcumque rem quodam impetu nodis ipsis sibi designans et veluti praesenti numini experitur certas vires, quas nullo eloquio et elaborata oratione vel scriptura experiretur”. Il corsivo è mio. Sulla relazione tra furore e linguaggi non convenzionali in rapporto a questo passaggio del *De magia* si veda BOLZONI, *Il cacciatore di anime...*, p. 187.

CAPITOLO SECONDO
TRA PAROLA E IMMAGINE
Retorica, arte della memoria e magia nell'*Artificium perorandi*

1. Retorica e memoria

Un piccolo gruppo di saggi, scritti da Bruno nel giro di pochissimi anni, – l'*Artificium perorandi*, il *De magia* e il *De vinculis in genere* – sviluppa il tema della retorica¹. Emergono con chiarezza, da questi scritti, la costellazione di costanti che attraversano e intrecciano retorica, arte della memoria e magia, e i caratteri e funzioni divergenti che le distinguono.

Nella tradizione classica, l'arte della memoria è, assieme a *inventio*, *dispositio*, *elocutio* e *actio*, una delle cinque sezioni della retorica, una tecnica che consente al buon oratore di ricordare contenuti e parole del discorso che sta per pronunciare, associando ciascun tema o ciascuna parola a una galleria di immagini. Negli scritti sulla memoria, tuttavia, appare evidente come per Bruno la materia dei suoi trattati non sia solo una mnemotecnica, ma un'arte generale della *inventio*, *dispositio*, giudizio, alle quali la retorica, come la poesia, è semmai subordinata. Il riferimento alla *inventio*, alla *dispositio* e al giudizio è frequente negli scritti mnemotecnici del Nolano². È possibile riconoscere già in questa definizione provvisoria della materia il tentativo di delineare la mnemotecnica come una disciplina più funzionale alla dialettica (*inventio*, *dispositio* e giudizio ne sono infatti le sezioni canoniche) che alla retorica e di riformulare la teoria e la tecnica della memoria come un metodo di indagine e di scoperta, applicabile a ogni campo del sapere³.

1. Sulla retorica di Bruno si vedano M. CAMBI, *Rhetorische Modelle und Schemata in einer Schrift Giordano Brunos. Untersuchung des Artificium perorandi*, in *Die Frankfurter Schriften Giordano Brunos und ihre Voraussetzungen*, hrsg. K. Heipecke, W. Neuser, E. Wicke, Weinheim, Acta Humaniora 1991, pp. 235-60; Id., *Dall'Artificium perorandi al De vinculis. Insegnamento della retorica e suo superamento negli ultimi scritti bruniani*, in *La filosofia di Giordano Bruno. Problemi ermeneutici e storiografici...*, pp. 325-41; Id., *La macchina del discorso. Lullismo e retorica negli scritti latini di Giordano Bruno*, Napoli, Liguori 2002; BOLZONI, *Il cacciatore di anime. Note su poetica, retorica e magia in Giordano Bruno...*; M. SPANG, *Omnia homini similia sunt. Eine Interpretation von Giordano Brunos Artificium perorandi*, München, Wilhelm Fink Verlag 2002.

2. Cfr. *Explicatio triginta sigillorum*, p. 73; *De umbris idearum*, p. 1; *De comp. arch.*, in *OL*, 2.2, p. 9; *De imaginum compositione*, p. 92 e *Sigillus sigillorum*, p. 217.

3. Secondo Ferdinand Fellmann (*Bild und Bewusstsein bei Giordano Bruno*, in *Die Frankfurter Schriften Giordano Brunos und ihre Voraussetzungen...*, pp. 17-36, p. 18), il Nolano sviluppa la sua mnemotecnica come una

Nel sistema dei saperi tracciato dal Nolano, retorica e mnemotecnica svolgono funzioni differenti e perseguono obiettivi fondamentalmente diversi. La retorica è infatti una *praxis* politica e civile della persuasione, e in quanto tale tiene conto dei bisogni, caratteri, aspettative individuali di un uditorio *particolare*. Come prassi destinata a modificare l'adesione emotiva di un individuo o di un gruppo verso un dato sistema di valori, l'eloquenza rinvia alla magia. In questa cornice, è possibile interpretare sia la struttura del manuale di retorica di Bruno, l'*Artificium perorandi*, sia l'interesse del filosofo per l'elocuzione, la poesia e la musica come tecniche di fascinazione.

In quanto arti, tuttavia, retorica e mnemotecnica sono entrambe riconducibili al principio della *imitatio naturae* e legate dall'uso di tecniche e strumenti analoghi, e in particolare di modelli combinatori di ascendenza lulliana, adatti a produrre una moltitudine infinita di immagini e parole, attraverso la combinazione di un numero finito di elementi. Una procedura che per Bruno rappresenta il prolungamento organico della natura sul piano dell'artificio, perché analoga ai processi generativi che fanno scaturire dalla fondamentale unità della materia la molteplicità infinita degli individui.

2. L'*Artificium perorandi* e le opere magiche

L'*Artificium* e i due saggi sulla magia guardano alla retorica da prospettive diverse. Il primo è un vero e proprio manuale, nel quale si descrivono gli strumenti attraverso i quali l'oratore può ideare un discorso persuasivo; mentre negli scritti magici – composti a Francoforte nel 1590, lo stesso anno del *De imaginum compositione*, l'ultimo degli scritti sull'arte della memoria – Bruno mette a fuoco gli effetti della retorica come arte politica e civile di ottenere il consenso di gruppi o individui. In queste ultime opere, la retorica è saldamente connessa al tema magico del *vinculum*.

L'*Artificium perorandi*, preparato nel 1587 per un corso di lezioni private e pubblicato postumo, nel 1612, da uno degli studenti del Nolano, Heinrich Alsted, autore egli stesso di scritti retorici e mnemotecnici, è, nella sua prima parte, un commento della *Rhetorica ad Alexandrum*. Sulla paternità aristotelica dell'operetta, Pier Vettori, autorevole traduttore e commentatore dello Stagirita, aveva già avanzato seri dubbi, attribuendola ad Anassimene di Lampsaco, sulla base di testi quintiliani, che Bruno certo conosceva, tanto da tenerne conto nella stesura dell'*Artificium*⁴. Oltre alle considerazioni di opportunità accademica (un corso su Aristotele difficilmente

avrebbe suscitato polemiche e gettato discredito sul Lettore) che avranno certamente influito sulle scelte del Nolano, le ragioni che lo avevano indotto ad assumere l'opera minore di Aristotele, e non la classica *Retorica*, come argomento dei suoi corsi a Wittenberg⁵, possono essere chiarite da un noto passaggio del *De magia*:

Spetta quindi all'arte dell'incantesimo, e a quella specie di vincolo dello spirito che si attua attraverso i canti e le formule ritmiche, tutto ciò di cui trattano gli oratori, per ottenere persuasione o dissuasione o per eccitare gli affetti; ma hanno ommesso una sezione di quest'arte, e lasciano che essa si nasconda nel petto dei maghi o dei filosofi o dei politici più astuti. Aristotele tuttavia ne trattò in gran parte della *Rhetorica ad Alessandro* [...]⁶.

L'analogia che lega la retorica alle arti della fascinazione (magia, musica, poesia) individua nella mozione degli affetti, e non nella diversa qualità degli argomenti probatori, la divergenza di fondo che distingue la persuasione retorica dall'argomentazione dialettica. Questa idea di eloquenza, molto diversa dall'impostazione razionalistica e perciò incentrata sull'argomentazione della *Retorica* aristotelica, poteva essere in larga parte desunta, nell'interpretazione di Bruno, dall'operetta minore.

La ricezione bruniana della *Rhetorica ad Alexandrum* come manuale di una retorica magica, fondata sull'efficacia persuasiva degli affetti, pone qualche problema interpretativo, dal momento che l'opera non contiene un'indagine sistematica sulle passioni. Nella seconda metà del Cinquecento, inoltre, si era affermata, soprattutto in ambito cattolico, un'interpretazione della *Retorica* aristotelica che assumeva la dottrina dell'*ethos* e del *pathos* come chiave di lettura del libro, mentre la *Retorica ad Alessandro* era vista come un manuale destinato ai principianti e volto a chiarire l'uso della topica nei diversi generi del discorso⁷.

5. Sull'insegnamento di Bruno in Germania e sul rinnovato interesse dello Studio di Wittenberg per Aristotele cfr. E. CANONE, "Hic ergo sapientia aedificavit sibi domum": il soggiorno di Bruno in Germania (1586-1591), in *Giordano Bruno. Gli anni napoletani e la "peregrinatio" europea*, a cura di E. Canone, Cassino, Università degli Studi 1992, pp. 111-37, p. 113; S. RICCI, *Giordano Bruno nell'Europa del Cinquecento*, Roma, Salerno Editrice 2000, pp. 397-411.

6. *De magia*, pp. 268-9: "Ad incantationis ergo artem spectat et eam vinculi spiritus speciem, quae est per cantus seu carmina, quicquid tractant oratores faciens ad persuadendum et dissuadendum seu ad movendos affectus; cuius quidem artis alteram partem praetermiserunt et in sinu magorum seu philosophorum seu versutiorum politicorum latentem esse sinunt, quam tamen Aristoteles in *Rhetorica ad Alexandrum* magna ex parte complexus est [...]". Per il nesso tra retorica e magia cfr. PLATONE, *Eutidemo*, 289e-290a, GIAMBILICO, *Vita di Pitagora*, 64, DIOGENE LAERZIO, *Vite*, VIII, 58.

7. Cfr. L. D. GREEN, *The Reception of Aristotle's Rhetoric in the Renaissance*, in *Peripatetic Rhetoric after Aristotle*, Rutgers University Studies in Classical Humanities, vol. VI, eds. W. W. Fortenbaugh, D. C. Mirhady, New Brunswick and London, Transaction Publishers 1994, pp. 320-48, pp. 325 e 336; D. MARSH, *Francesco Filelfo's Translation of the Rhetorica ad Alexandrum*, in *Peripatetic Rhetoric after Aristotle*..., pp. 349-64, p. 355. Sulla *Rhetorica ad Alexandrum* cfr. P. WENDLAND, *Anaximenes von Lampsakos*, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung 1905; G. KENNEDY, *The Art of Persuasion in Greece*, London, Routledge and Kegan Paul 1963, pp. 114-24; D. C. MIRHADY, *Aristotle, the Rhetorica ad Alexandrum and the tria genera causarum*, in *Peripatetic Rhetoric after Aristotle*..., pp. 54-65; M. PATILLON, *Aristotele, Corax, Anaximène et les autres dans la Rhétorique à Alexandre*, "Revue des études grecques", 110 (1997), pp. 104-25; P. CHIRON, *Introduction a PSEUDO-ARISTOTELE, Rhétorique à Alexandre*, Paris, Les Belles Lettres 2002, pp. VII-CLXVIII.

nuova logica, nell'intento di integrare e insieme superare la logica sillogistica di Aristotele. Su questo tema, si vedano R. STURLESE, *Il "De imaginum, signorum et idearum compositione" di Giordano Bruno ed il significato filosofico dell'arte della memoria*, "Giornale critico della filosofia italiana", LXIX (1990), pp. 182-203, pp. 200-1; N. BADALONI, *Il De umbris idearum come discorso del metodo*, "Paradigmi", XVIII, 53 (2000), pp. 161-95.

4. Cfr. *Artificium perorandi*, OL, 2.3, p. 339; QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, III, 4, 9; Ps.-ARISTOTELES, *Rhetorica ad Alexandrum*, Francisco Philelpho interprete, in *ARISTOTELIS Opera cum Averrois commentariis*, Venetiis, apud Iunctas, 1562-1574 (ripr. an. Frankfurt am Main, Minerva G.m.b.H, 1962), II, p. 159E (1421b).

Certo, nel delineare un'arte della persuasione più che una tecnica dell'argomentazione, la *Rhetorica ad Alexandrum* non è lontana dalla concezione di Bruno. Tuttavia l'idea di una retorica magica emerge con più evidenza proprio in quegli aspetti del testo che il Nolano tende a trascurare, come la sezione sulla natura soggettiva e 'pragmatica' delle *pisteis*. A parità di requisiti di partenza, il filosofo è probabilmente interessato più alle omissioni che, in negativo, distinguono la *Retorica ad Alessandro* dalla classica *Retorica*, che a ciò che è positivamente contenuto nel testo⁸.

L'idea dell'eloquenza come legame e come prassi evoca sulla scena del discorso retorico la figura del destinatario e spiega perché, in vista dell'efficacia politica e civile della persuasione, la mozione degli affetti possa essere più appropriata del ragionamento. Diversamente dalla dialettica, l'argomentazione retorica non si svolge nel vuoto, ma include tra le strategie interne al testo una rappresentazione del destinatario che non ne trascenda le idiosincrasie storiche o locali⁹. Se si riconosce all'interlocutore, oltre che la proprietà di raziocinare che caratterizza l'universalità degli uomini, anche tutta la serie dei caratteri particolari che lo distinguono dai suoi simili, allora lo spettro delle tecniche argomentative si dilata, senza potersi limitare al solo ragionamento.

Il raziocinio e l'argomentazione, del resto, osserva Bruno nella seconda parte del *De vinculis*, non devono essere viste come "specie primarie" del sapere, mentre l'amore e la passione in genere sono le forme di una conoscenza "fortemente pratica":

Per noi, in realtà, sia l'amore sia tutti gli altri sentimenti costituiscono una forma di conoscenza fortemente pratica: anzi, il discorso, il raziocinio e l'argomentazione – con i quali gli uomini vengono vincolati in sommo grado – non sono da annoverare in nessun caso fra le specie primarie di conoscenza. Pertanto, colui che vuole avvicinare si persuada che la ragione non ha né più numerose né migliori carte per legare [...] ¹⁰.

In una retorica magica, il procedere discorsivo e raziocinante può non giocare un ruolo primario, perché, come avremo modo di vedere, la sua capacità di vincolare gli individui non è universale e il suo potere di mobilitare all'azione, la sua capacità

8. A differenza della *Retorica*, il trattato *ad Alessandro* non riconosce la centralità della dimostrazione né descrive le argomentazioni retoriche come una particolare applicazione degli strumenti di prova della dialettica: cfr. P. CHIRON, *À propos d'une série de pisteis dans la Rhétorique à Alexandre (Ps.-Aristote, Rh. Al., chap. 7-14)*, "Rhetorica", 16 (1998), pp. 349-91, p. 375.

9. Cfr. ARISTOTELE, *Retorica*, 1354a. Nei *Topici* [100b], il pubblico al quale si rivolge l'argomentazione dialettica è un campione rappresentativo dell'umanità intera ("tutti", "la maggioranza", "i saggi"), il cui assenso garantisce l'obiettività delle conclusioni cui il discorso perviene. Il metodo per trovare gli argomenti, inoltre, è comune alla dialettica e alla filosofia, perciò, dal punto di vista della *inventio*, il discorso dialettico si svolge nel vuoto, ed è solo in un momento successivo, quando cioè si tratterà di disporre gli argomenti secondo un certo ordine, che occorrerà tener conto della presenza di un interlocutore [cfr. *Topici*, 155b].

10. *De vinculis*, pp. 482-3: "Nobis vero tum amor tum omnis affectus valde practica est cognitio, quin etiam discursus, ratiocinatio et argumentatio – qua potissimum homines vincuntur – nequaquam inter primarias cognitionis species numeratur. Credat ergo vincere volens rationem neque plures neque praecipuas ad ligandum partes obtinere [...]".

di persuadere, non è necessaria implicazione della proprietà di convincere, facendo appello al solo intelletto dell'interlocutore. La persuasione infatti si serve dell'efficacia della passione nello sviluppare l'adesione emotiva verso un sistema di valori etici, politici o civili ed è pertanto fondata, più che sul ragionamento, sull'interazione tra l'oratore e il suo pubblico, sull'analisi degli *ethe*, i caratteri dell'oratore, e sui *pathe*, le passioni che caratteri e discorso sono in grado di infondere nell'uditorio.

L'interpretazione del libretto pseudoaristotelico come manuale di retorica magica spiega sia la funzione di un piccolo gruppo di pagine della prima sezione dell'*Artificium*, dove il commento al testo è interrotto da una lunga digressione sulle passioni, tratta, come segnala lo stesso Bruno, dal secondo libro della *Retorica*¹¹, sia lo sviluppo ipertrofico della sezione sulla *elocutio*, che, oltre ai precetti relativi all'aspetto linguistico del discorso, comprendeva, nella retorica classica, anche quelle strategie per la mozione degli affetti che risultavano connesse alla realizzazione delle figure retoriche.

La scelta di un trattato aristotelico come libro di testo del suo corso di retorica dovette inoltre servire al Nolano a segnalare l'estraneità del suo insegnamento agli orientamenti generali della retorica tedesca, caratterizzata dallo smembramento e dalla specializzazione della disciplina¹² (i testi di 'Aristotele' descrivevano entrambi una retorica generale e non specialistica, le cui nozioni potevano essere distribuite nelle quattro partizioni canoniche – ne era esclusa la *memoria* – e non limitate alla sola *elocutio*), come del resto all'orientamento ciceroniano della cultura letteraria umanistica¹³.

3. Congegni mnemotecnici e macchine retoriche: la polemica antiumanistica

Come spiega Alsted nella Prefazione dell'*Artificium* [p. 328], delle due sezioni del manuale, solo la prima e più breve, sulla *inventio*, *dispositio* e *actio*, è un com-

11. *Artificium perorandi*, p. 372. Il rinnovato interesse per l'aspetto 'psicologico' dell'eloquenza è legato sia al primato della volontà nell'etica umanistica sia alla curiosità della cultura dell'ultimo Cinquecento per la fenomenologia delle passioni; cfr. B. VICKERS, *Storia della retorica*, Bologna, Il Mulino 1994, p. 355.

12. Cfr. H. SCHANZE, *Problems and Trends in the History of German Rhetoric to 1500*, in *Renaissance Eloquence. Studies in the Theory and Practice of Renaissance Rhetoric*, ed. J. J. Murphy, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 1983, pp. 105-25; K. DOCKHORN, *Rhetorica movet. Protestantischer Humanismus und Karolingische Renaissance*, in *Rhetorik. Beiträge zu ihrer Geschichte in Deutschland vom 16-20 Jahrhundert*, ed. H. Schanze, Frankfurt am M., Athenäum Fischer Taschenbuchverlag 1974, pp. 17-42.

13. La separazione dei metodi che consentono di individuare i contenuti del discorso retorico da quelli che riguardano le forme linguistiche (e la conseguente riduzione del dominio dell'eloquenza alla sola *elocutio*) è l'esito dell'affievolirsi della distinzione tra le forme specifiche della *inventio* retorica e i modelli dell'argomentazione dialettica che caratterizzava sia la retorica ramista sia parte della cultura retorica tedesca: cfr. C. VASOLI, *La dialettica e la retorica dell'Umanesimo. "Invenzione" e "Metodo" nella cultura del XV e XVI secolo*, Milano, Feltrinelli 1968, pp. 147-82 e 249-329; E. GARIN, *Medioevo e Rinascimento*, Bari, Laterza 1993⁴, pp. 117-39; Id., *L'umanesimo italiano*, Bari, Laterza 1994⁴, pp. 171-92. Su Ramo e Bruno cfr. G. AQUILECCHIA, *Ramo, Patrizi e Telesio nella prospettiva di Giordano Bruno*, in *Schede bruniane (1950-1991)*, Roma, Vecchiarelli 1993, pp. 293-301; C. VASOLI, *Bruno, Ramo e Patrizi*, in *Fonti e motivi dell'opera di Giordano Bruno*, Atti del convegno di Cassino (11-12 dicembre 1992), "Nouvelles de la République des Lettres", II (1994), pp. 169-90.

mento alla *Retorica ad Alessandro*; la seconda, dedicata alla *elocutio*, è invece un testo del tutto originale¹⁴. La funzione di testo-guida del libretto pseudoaristotelico è perciò limitata ai temi dell'argomentazione, dell'ordine del discorso e, in parte, della recitazione, mentre per il tema della verbalizzazione, che si sviluppa per un numero di pagine quasi pari a quello riservato agli altri tre aspetti della retorica messi insieme, il Nolano non tiene conto dei pochi precetti contenuti nel modello e procede da solo.

Anche il modo di trattare la materia è alquanto diverso da quello tradizionale. Pur mantenendo la distinzione tra *copia verborum* e *copia rerum*, pur organizzando l'analisi della *copia verborum* secondo uno schema che procede dalle forme semplici dei *verba singula* a quelle più complesse dei *verba coniuncta* e dall'articolazione delle forme dell'espressione all'articolazione delle forme del pensiero, Bruno sostituisce i repertori lessicali della tradizione classico-umanistica con modelli combinatori di ascendenza lulliana, molto simili ai diagrammi mnemotecnici descritti nei trattati di arte della memoria¹⁵.

In vista della *variatio* e dell'*ornatus*, leggiamo nell'*Artificium* [p. 376], gli inventari degli umanisti catalogano e descrivono l'esistente, elencano parole scelte in modo casuale, disordinato e soprattutto non suscettibili di essere applicate alla gamma indefinita dei discorsi possibili. La polemica antiumanistica si sviluppa su due piani: da un lato i grammatici non sono in grado di redigere repertori di formulazioni linguistiche sufficientemente universali da essere utilizzabili in qualsiasi discorso; dall'altro, i cataloghi dei pedanti sono inutili, perché non insegnano, a chi non è per natura ingegnoso, a distinguere le innumerevoli differenze di tempo e luogo che rendono appropriato, e perciò efficace, l'uso di una formulazione linguistica.

Dovendo delineare un metodo per scegliere la forma più adatta a esporre le argomentazioni di un discorso, il Nolano compone un catalogo, un alfabeto, delle forme generali dell'espressione: l'affermazione e la negazione, per esempio, l'interrogazione, l'assenso e il dissenso. Attraverso questo repertorio, non solo sarà possibile memorizzare le forme linguistiche utili a variare indefinitamente la formulazione del pensiero, ma anche i luoghi comuni dai quali estrarre le argomentazioni stesse. Con il primo diagramma dell'*Artificium*, il Nolano sembra voler connettere topica, *elocutio* e memoria in un catalogo che non sia solo un inventario dell'esistente, ma una griglia che rappresenti allo stesso tempo uno

14. Sulla ricezione dell'*Artificium* da parte di Alsted si veda S. Ricci, *La fortuna del pensiero di Giordano Bruno 1600-1750*, Firenze, Le Lettere 1990, pp. 27-47.

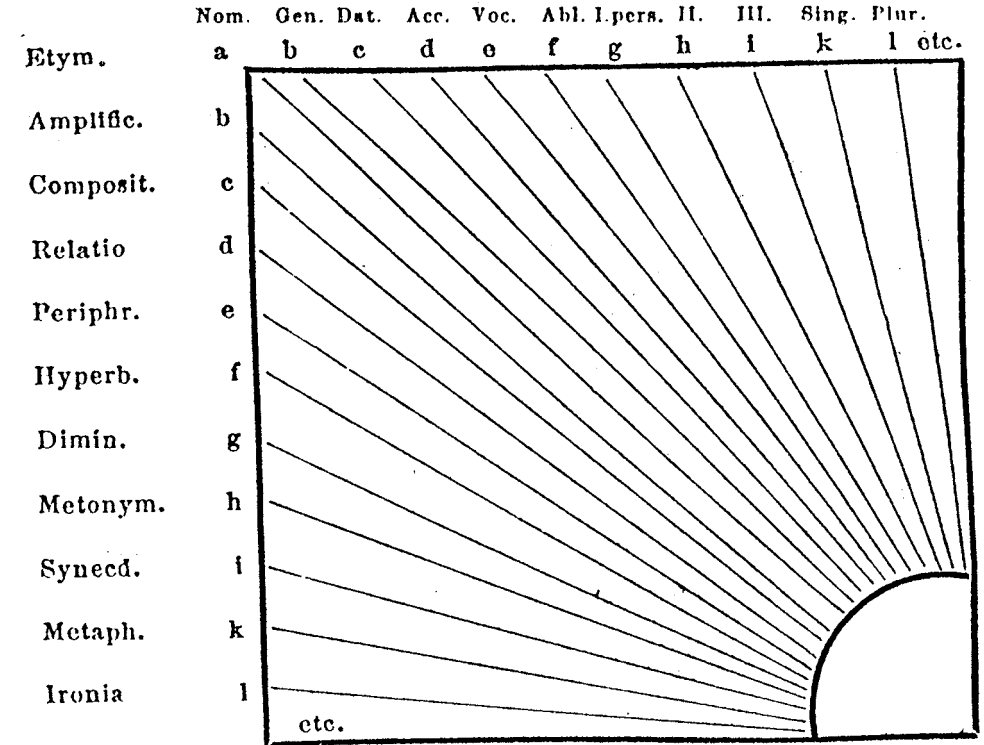
15. Sull'ascendenza lulliana dell'*Artificium* e l'analogia tra 'macchine' retoriche e diagrammi mnemotecnici si vedano F. Tocco, *Le opere latine di Giordano Bruno esposte e confrontate con le italiane*, Firenze, Le Monnier 1889, p. 16 e CAMBI, *La machina del discorso...*, pp. 140-50. Sull'uso di diagrammi combinatori per costruire sia immagini mnemotecniche sia discorsi cfr. L. Bolzoni, *La stanza della memoria*, Torino, Einaudi 1995, pp. 26-86; EAD., *Il modello della macchina e il fascino dell'immagine nella retorica sacra post-tridentina*, in *L'umana compagna. Studi in onore di Gennaro Savarese*, a cura di R. Alhaique Pettinelli, Roma, Bulzoni 1999, pp. 69-85.

strumento di ricerca dei contenuti del discorso, una procedura di selezione delle forme linguistiche e un sistema per memorizzare entrambi.

Stabilendo una connessione tra luoghi dell'argomentazione e schemi per la formulazione linguistica, il filosofo colloca sullo stesso piano elocuzione e argomentazione e suggerisce una sostanziale parità di valore, funzione ed efficacia persuasiva dei due aspetti della retorica. Il concetto tradizionale di *ornatus*, come elemento accessorio rispetto a una dinamica della persuasione interamente fondata sullo sviluppo di elementi di prova di tipo dialettico, è sostanzialmente estraneo alla retorica del Nolano, che, nella prospettiva magica del *vinculum*, riconosce invece alla formulazione linguistica del discorso una sua autonoma efficacia persuasiva.

A fronte dell'inutilità dei repertori degli umanisti, i quali si sforzano di inventariare l'infinito, redigendo lunghi e per definizione incompleti cataloghi di forme verbali, il filosofo insiste sull'idea che attraverso un'*unica ratio* sia possibile variare in modi innumerevoli le forme di espressione di un medesimo pensiero. Per modificare indefinitamente la formulazione linguistica di un tema dato l'oratore potrà ricorrere al diagramma illustrato nella figura 3 dell'*Artificium*.

Nvm. 3*



Il diagramma reca sull'asse verticale la serie delle figure del discorso, indicate con le lettere dell'alfabeto, in maiuscolo: A) Etimologia, B) Amplificazione, C) *Compositio*...; sul lato orizzontale le forme grammaticali elementari, indicate con lettere minuscole: a) nominativo, b) genitivo, c) dativo, ecc. Questo congegno può essere usato in due modi differenti; si può far scorrere un tema lungo il solo asse verticale, e, supponendo che il tema dato sia “Tutti gli uomini desiderano per natura conoscere”, otterremo, per etimologia, “ogni uomo, che è chiamato *anthropos* perché è rivolto verso le stelle, desidera conoscere”; per amplificazione, “quell'essere, formato a immagine e somiglianza di Dio, che in ogni azione desidera emulare la natura divina, desidera conoscere” e così via. Si possono anche combinare le due diverse serie e, abbinando la figura dell'etimologia con il caso genitivo, avremo “ad stellas *conversi* desiderium est scientiae”, con il dativo “*habenti* os sublime in coelum innata est sciendi cupiditas”...¹⁶

Questo generatore linguistico funziona con un numero limitato e relativamente esiguo di elementi semplici, ma è in grado di produrre infinite formulazioni linguistiche dalla loro diversa combinazione. L'*Artificium*, assicura il Nolano, descrive processi generativi, adatti a inventare una veste linguistica differente per ogni diverso discorso e per ogni diversa parte di esso [p. 382]. Le classificazioni capillari delle figure retoriche di grammatici e retori, dalle eccezioni infinite, dalle infinite partizioni, la volontà di dar nome alle variabili della *parole*, alle idiosincrasie nell'uso empirico del linguaggio sembra corrispondere a un tentativo estremo di computare ciò che per definizione è incomputabile – come appunto i linguaggi individuali – o incontrollabile, come il manifestarsi delle passioni che le diverse sfumature dell'elocuzione si riteneva esprimessero e inducessero. Rinunciando a nominare le diverse forme del linguaggio individuale, i diagrammi combinatori dell'*Artificium*, riconducono le infinite variabili del discorso a poche classi generali, che è possibile controllare e manipolare agevolmente. Diversamente dai repertori tradizionali, le macchine retoriche del Nolano non sono sistemi di classificazione, ma modelli generativi di formulazioni linguistiche incomputabili e perciò senza nome. In questa prospettiva, esse rappresentano appunto degli strumenti che consentono di dominare ciò che sarebbe altrimenti incontrollabile.

Per il loro aspetto combinatorio, i diagrammi dell'*Artificium* ricordano i sistemi mnemotecnici contenuti nei trattati sulla memoria. Uno dei sistemi del *De imaginum compositione*, il *vexillum*, funziona secondo un meccanismo analogo a quello che abbiamo visto per l'*Artificium*. Se vogliamo ricordare una lista di parole usando il *vexillum*, dovremo anzitutto disporre di diverse serie di immagini (Bruno consiglia di prepararne quattro); in ciascuna delle serie, le diverse figure

rappresenteranno le lettere dell'alfabeto: l'immagine di un contadino, *agricola* in latino, corrisponderà alla lettera A, la figura di un pastore, *bubulcus*, alla B, eccetera. Dalla prima serie di immagini sceglieremo poi la figura corrispondente all'iniziale della prima sillaba della parola da ricordare; dalla seconda, l'immagine corrispondente all'iniziale della seconda sillaba e così di seguito, fino a riprodurre ciascuna delle sillabe che compongono la parola. Nel disegnare il minuscolo affresco da associare alla parola che vogliamo memorizzare, cercheremo di evitare di rappresentare alla nostra mente un catalogo di immagini slegate, ma combineremo le figure elementari delle diverse serie in un quadro complesso. Così, la sillaba AN non sarà raffigurata da due distinte immagini, ma da una figura più dettagliata e ricca di particolari come, per fare un esempio, quella di un *Agricola Nolanus* [*De imaginum compositione*, p. 282]. Anche in questo caso, chi avesse imparato a usare correttamente il sistema sarebbe in grado di creare una serie illimitata di immagini per la *memoria verborum*, combinando un numero finito di elementi semplici. Attraverso questa procedura, Bruno sente di aver risolto un problema che i grammatici e i retori dell'antichità avevano lasciato insoluto¹⁷. Sia per la retorica sia per l'arte della memoria, il filosofo elabora un vero e proprio sistema di luoghi, capaci di operare, in modo analogo ai luoghi dell'argomentazione, come procedure di scoperta, che consentono a chi sa adoperarli di produrre formulazioni linguistiche sempre nuove e nuove immagini.

4. Significato e senso

Il piccolo congegno descritto nell'*Artificium* mostra come, in questo contesto, la corrispondenza organica e immediata tra contenuti ed espressione non sia pertinente per il Nolano: un tema dato può scorrere lungo le differenti formulazioni linguistiche senza che il contenuto di pensiero risulti in nulla mutato. Il modello appena descritto non comporta ad esempio una distinzione tra figure di parola, che riguardano il solo aspetto linguistico, e figure di pensiero, in grado di orientare, allo stesso titolo dei luoghi dell'argomentazione, un medesimo nucleo concettuale secondo diverse prospettive argomentative (dal punto di vista semantico infatti non è lo stesso sviluppare un concetto per etimologia o per amplificazione; cambia poco invece formularlo per prolessi del genitivo o del dativo). Alla luce del terzo diagramma dell'*Artificium*, alle figure retoriche non può essere attribuito né alcun surplus di informazione né, tanto meno, alcun particolare valore cognitivo che le

16. *Artificium*, p. 391. Il duplice funzionamento del diagramma è descritto in MARIANI, *La negazione bruniana dell'estetica*..., p. 316; per il rapporto tra questa figura e gli altri diagrammi contenuti nell'*Artificium* si veda CAMBI, *La machina del discorso*..., p. 148.

17. “Scio – scrive Bruno nel *Cantus circaeus* (*OL*, 2.1, p. 251), commentando un diagramma mnemotecnico in tutto simile al *vexillum* – plerosque graecos qui de memoria scripserunt fecisse ut multorum verborum imagines conscriberent, ut qui eas discere vellent, paratas haberent, ne quid inquirendo consumerent opere. Quorum rationem aliquot de causis improbamus, quarum una est quod in verborum innumerabilium multitudine, mille verborum imagines ridiculum sit comparare [...]”.

rendano diverse da un'esposizione piana e priva di figure. Schemi retorici e forme di grado zero possono essere perciò collocati sullo stesso piano informativo: in-differenti sotto il profilo del contenuto, essi diventano, invece, incommensurabili unicamente nella prospettiva della *variatio*¹⁸; non dunque in una prospettiva semantica, ma in una prospettiva stilistica. Sul piano semantico, le diverse formulazioni linguistiche che comunicano un medesimo concetto appaiono, in questo contesto, perfetti sinonimi.

Com'è noto, però, Bruno sostiene ripetutamente che i termini che siamo abituati a considerare sinonimi, perché dotati di un medesimo contenuto denotativo, producono effetti di senso sostanzialmente diversi¹⁹. L'in-differenza delle formulazioni linguistiche che emerge dalla descrizione del piccolo congegno dell'*Artificium* non spiegherebbe inoltre né l'eccezionale sviluppo della sezione del manuale dedicata alla *elocutio* né l'interesse per i linguaggi non convenzionali, che il filosofo esprime negli scritti magici.

Sul versante delle procedure generative e strutturali, l'uso dei congegni combinatori lega parole e cose, arte e natura in un nesso profondo e organico: a proposito del sistema mnemotecnico appena descritto, ad esempio, Bruno rileva che è possibile ricondurre l'indefinita moltitudine delle parole alla serie definita delle immagini del *vexillum* imitando la natura, che mostra i diversi caratteri degli animali nella specie umana, le caratteristiche delle piante negli animali e infine contrae la moltitudine nell'Uno²⁰.

5. Le parole e le passioni

Nel discutere i luoghi propri del genere deliberativo, Bruno osserva come l'efficacia di uno o di un altro argomento non sia una proprietà di per sé assoluta e invariabile; al contrario, il loro peso nell'argomentazione è determinato di volta in volta dal loro essere più o meno appropriati all'immagine di sé che l'oratore intende trasmettere all'uditorio e dal grado di adesione che ciascuno di essi riscuoterà presso il pubblico:

18. Sull'importanza della *variatio* Bruno insiste più volte nell'*Artificium*; si veda ad esempio quanto afferma a proposito del primo alfabeto, quello degli "indumenti": "Est unica ratio, qua certe et praefixe orationem seu discursum seu libellum ita fere innumeris modis variare possimus, ut nunquam eadem videatur repeti cantilena". [*Artificium*, p. 382].

19. Si vedano a questo proposito M. CILIBERTO, *La ruota del tempo. Interpretazione di Giordano Bruno*, Roma, Editori Riuniti 1986, pp. 208-37; Id., *Introduzione al Lessico di Giordano Bruno*, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1979, pp. IX-XLV. Sulla teoria del linguaggio di Bruno, cfr., inoltre, M. AGRIMI, *Giordano Bruno, filosofo del linguaggio*, "Studi filosofici", II (1979), pp. 105-53; P. BERTINI MALGARINI, *Giordano Bruno linguista*, "Critica letteraria", VIII (1980), pp. 681-716; N. TIRINNZI, *Umbra naturae. L'immaginazione da Ficino a Bruno*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura 2000, pp. 250-67.

20. *De imaginum compositione*, p. 282. Cfr. anche *Explicatio triginta sigillorum*, pp. 132-3.

Deinde considerandum est apud quos concio habeatur, quibus persuadere seu dissuadere quidpiam tentemus, an senes, an iuvenes, an civiles, an barbari, ad honores vel utilitates proniores, an sapientes, an idiotae. Alio enim apparatu agere oportet coram senatu, alio coram populo; unde et usu venit, ut apud Ciceronem splendidiores, elegantiores et perpolitiores sint orationes quae ad populum [his], quam quae ad senatum. [*Artificium*, p. 342]

Tener conto delle inclinazioni dell'uditorio non è opportuno soltanto in vista della selezione degli argomenti di prova, ma anche per la scelta della veste linguistica del discorso, come mostra l'esempio di Cicerone. L'importanza che il filosofo attribuisce alla *variatio* dipenderebbe dunque dal suo configurarsi come una strategia utile per controllare la ricezione del discorso stesso.

C'è una significativa consonanza – che Maurizio Cambi ha messo in rilievo²¹ – tra le considerazioni sulle abilità degli oratori appena citate e un brano del *De vinculis*:

[...] per vincolare si devono adoperare continuamente specie sempre diverse di nodi. A questo pertiene la considerazione dei modi di vita degli uomini, ora giovani, ora vecchi, ora nel pieno della maturità, oppure nobili, ricchi, potenti, fortunati, ai quali aggiungi poi i modi di agire degli invidiosi, degli ambiziosi, dei soldati, dei mercanti ed altri di tal fatta [...]²².

Rispetto alle opere mnemotecniche, gli scritti magici rendono visibile un nuovo elemento di continuità tra retorica e natura, una similitudine che si manifesta su un piano diverso da quello dei modelli generativi. Alla luce della riflessione sulla magia, l'analogia tra natura e discorso si sviluppa al livello pragmatico e riguarda in particolare l'interazione tra pubblico e discorso. Dal punto di vista del destinatario, per la mozione dei suoi affetti, c'è grande differenza tra una formulazione linguistica e un'altra: l'elocuzione è tradizionalmente uno strumento efficacissimo per suscitare le passioni del pubblico. Non più in-differenti e intercambiabili, nella prospettiva pragmatica aperta dalla topica del vincolo, le diverse forme del discorso appaiono al contrario incommensurabili.

La capacità magica e civile di vincolare, scrive il Nolano, risiede in una *universalis rerum ratio*, una teoria universale delle cose di ascendenza neoplatonica e ficiniana, nella quale l'anima dell'universo tesse relazioni di simpatia tra le diverse forme dell'essere, connettendole in un unico e organico reticolo. L'abilità del politico o del mago nel vincolare e nel persuadere rinvia a questa struttura del mondo ed è perciò fondata sulla conoscenza dei differenti vincoli che legano le

21. CAMBI, *La machina del discorso...*, p. 152.

22. *De vinculis*, pp. 414-6: "[...] ut continue ad vincendum aliis atque aliis et nodorum utendum sit speciebus. Huc spectat quod consideratio de moribus hominum nunc iuvenum, nunc senum, nunc mediorum, nobilium, divitum, potentum, fortunatorum, quibus adde mores invidorum, ambitiosorum, militum, mercatorum et id genus aliorum [...]"

diverse forme di esistenza. Bruno, in effetti, richiama l'attenzione del lettore sul tema della varietà fin dall'incipit del *De vinculis*: è indicativa sul piano stilistico, la prolessi di "singulis":

Singulis item horum [hominum] accidit diversitas usus, consuetudinis, finis, inclinationis, complexionis, aetatis, atque ita ut de Protheo fingunt atque Acheloo, eandem licet subiectam materiam in varias formas atque figuras transmigrantem, ut continue ad vincendum aliis atque aliis et nodorum utendum sit speciebus. [*De vinculis*, p. 414]

La varietà è dunque un tratto distintivo della natura, ma anche un procedimento per mezzo del quale la natura opera, moltiplicando gli oggetti di bellezza, bontà e dignità, che inducono gli uomini a sentirsi soggiogati da una infinita moltitudine di vincoli. Il fondamento di questa idea risiede nella concezione bruniana della materia, che, trasmigrando di forma in forma, esplica l'infinita unità nell'infinita moltitudine e cambia incessantemente la complessione dell'uomo e gli oggetti delle sue passioni e dei suoi desideri.

Se ogni ragione si aggregasse intorno ad un unico soggetto, forse per tutti e fra tutti quest'unico piacerebbe. Ma finora la natura non ha permesso questo, per spargere piuttosto in modo più vario lacci di bellezza, di piacere, di bontà [...] ²³.

La natura non permette che gli uomini leghino i propri desideri a un singolo e universale oggetto di bellezza, bontà e piacere, ma li avvince attraverso il molteplice. Nella sua infinita ricchezza e pienezza, essa produce innumerevoli forme di bellezza e oggetti di desiderio, appropriati a ogni aspetto dell'essere e a ogni bisogno e attesa individuale. Per avvicinare e affascinare, dunque, maghi e oratori agiscono sulle innumerevoli differenze che articolano l'unità dell'universo. Come modello archetipo per l'arte, i processi della natura comportano che un abile oratore scopra nuove e inesplorate forme di vincolo, per ottenere il consenso di uomini diversi in diverse circostanze e che organizzi il discorso in base a un modello di varietà e di pienezza. In questo contesto, la *varietas*, attraverso la quale l'oratore muta indefinitamente la formulazione linguistica di un tema, non può essere considerata una semplice tecnica ornamentale, ma una strategia dotata di valore persuasivo e capace di operare come ulteriore linea di raccordo tra natura e arte. Se infatti il contenuto denotativo di espressioni linguistiche differenti può permanere il medesimo, le loro connotazioni non sono identiche né intercambiabili.

23. *De vinculis*, pp. 422-3: "[...] si omnis ratio in unum aggregaretur, forte pro omnibus et ex omnibus placeret unus. Id vero hactenus minime natura passa est, ut varius pulchritudinis, iocunditatis, bonitatis, contrariorum et diversorum ab his effectuum vincula spargeret, et iuxta partium materiae numeros distincte promeret atque seiunctim".

[...] è opinione comune che la medesima cosa nel medesimo linguaggio possa essere indicata con molti e diversi nomi, che si articolano in generi diversi. Già da molto tempo non siamo d'accordo con questa affermazione: difatti le diverse definizioni di per sé stesse presentano sempre non so quale diversa (per così dire) enfasi: di modo che con i termini tunica, veste ed indumento non intendiamo affatto la medesima cosa ²⁴.

Le varie forme dell'espressione inoltre interagiscono in maniera diseguale con interlocutori differenti e corrispondono a distinte forme di vincolo. Nella prospettiva di una retorica magica, anche il corpo fonico delle parole ha una sua efficacia operativa, perché influenza in modi diversi le coscienze di chi ascolta. In vista della loro efficacia, i discorsi retorici possono giocare sul predominio del significante, se e quando il significato non è in grado di occupare uno spazio nella coscienza dell'uditorio.

Ad hoc genus pertinent preces et orationes, quibus pares aut principes quidam sollicitant, <ubi> nullum habeant effectum neque rationes vel honestatis et iustitiae praetextus allegati; quibus interdum plus possunt unius morionis et scurrae proposita, ut interdum prudentiores per eiusmodi voces tanquam magis accommoda vincula principum animos soleant irretire [...]. Ad incantationis ergo artem spectat et eam vinculi spiritus speciem, quae est per cantus seu carmina, quicquid tractant oratores faciens ad persuadendum et dissuadendum seu ad movendos affectus; [...] quaeque ad duo capita considerationis reducitur, alterum quod consideret incantator, quid deceat se et quid sibi conveniat, alterum quid incantando seu vinciendo placeat, ardeat, eius scilicet moribus consideratis, statu, complexione, usu [...]. [*De magia*, pp. 266-8. Corsivo mio]

L'attenzione che Bruno dedica dapprima ai motti di spirito, poi alla musica e al canto riformula, modificandone i fondamenti, il tradizionale nesso tra *ratio* e *oratio*; le *orationes* infatti corrispondono alle *preces*, ai canti e ai *carmina*, che utilizzano il corpo fonico delle parole per commuovere e persuadere, laddove le *rationes* possono cadere nel vuoto. Nell'ottica della persuasione, le ragioni, oggetto della *inventio* retorica, non sono tanto di ordine dialettico, ma coincidono piuttosto con le ragioni del piacere estetico e del suo potere di modificare l'orizzonte delle coscienze ²⁵.

24. "[...] adverte animum in hoc quod dicimus 'proprie significari' quia opinio est eandem rem pluribus nominibus atque diversis in eodem idiomate significari, quae sub diversis generibus articulantur. Cui nimirum iam diu est non subtus scripsimus sententiae: semper enim nescio quam ex se ipsis dictiones prae se ferunt diversae diversam (ut ita dicam) emphasim: ut non omnino idem per tunicam, vestem, et indumentum intelligamus". [*De umbris*, p. 191; tr. it. *Le ombre delle idee...*, p. 222].

25. Il nesso tra *ratio* e *oratio* è centrale nella concezione umanistica della retorica, che, sulla base dell'aristotelico *De interpretatione*, vedeva la prima come un aspetto del discorso che trascende le identità individuali. Attraverso il linguaggio, i parlanti non esprimono se stessi, ma riflettono il mondo. Declinando il concetto di *ratio* nella prospettiva relativistica dell'*aptum*, Bruno ne riformula la nozione, spostando in primo piano il rapporto tra il discorso e gli attori della comunicazione e lasciando sullo sfondo la proprietà del linguaggio di descrivere il mondo. Sotto questo aspetto, la posizione del Nolano può essere avvicinata a quelle di Pico nelle epistole *de imitatione* e di Erasmo nel *Ciceronianus* (cfr., per quest'ultimo, T. Cave, *The Cornucopian Text. Problems of writing in the French Renaissance*, Oxford, Clarendon Press 1979, p. 44).

Deceat è parola chiave in questo contesto, perché l'elaborazione di una retorica di tipo magico è vista in definitiva come ridescrizione della categoria del *decorum*, della capacità dell'oratore di adattarsi al suo uditorio. L'efficacia di un discorso è funzione del rapporto di *sympathia* tra oratore e pubblico; si tratta di un rapporto di *condivisione*, per il quale chi ascolta riconosce la propria immagine riflessa in chi parla:

Una cosa subisce il vincolo al massimo grado quando ha qualcosa di sé in chi vincola, proprio perché chi getta il vincolo la tiene soggetta attraverso quel qualcosa di sé. Su questa base i negromanti (tanto per portare un esempio particolare) confidano di esercitare il loro dominio su tutto il corpo attraverso unghie e capelli di vivi, o addirittura attraverso parti di vestiario o impronte dei piedi; ed evocano le anime dei defunti per mezzo di ossa e di parti qualsivoglia di morti. [...] Gli oratori catturano la benevolenza (*benevolentiam captant*) con la loro arte, purché gli uditori e il giudice trovino in loro qualcosa di sé²⁶.

Sullo sfondo della teoria della *sympathia rerum*, Bruno interpreta la *captatio benevolentiae* in chiave di tecnica magica e la confronta agli artifici dei negromanti. Se il vincolo consiste in un rapporto di condivisione, l'oratore deve allora agire come uno specchio vivente, nel quale il pubblico possa cogliere e inseguire il proprio mobile riflesso. Perché un discorso sia persuasivo è necessario che esso contenga una corretta rappresentazione dell'uditorio al quale è destinato e che questa sia coerente con il modo in cui l'autore presenta se stesso ai propri interlocutori. L'oratore traccia nel discorso o, più esattamente, attraverso il discorso un'immagine di sé, nella quale il pubblico possa riflettersi²⁷; questa autorappresentazione ha a sua volta una ricaduta immediata sull'uditorio, perché, modificando l'immagine di sé, l'oratore modifica anche l'atteggiamento del pubblico in un duplice senso. Da una parte, infatti, i differenti ritratti di sé che l'oratore presenta agli ascoltatori corrispondono alle diverse rappresentazioni dell'uditorio che egli si è formato. Attraverso di esse, l'oratore coglie di volta in volta quegli aspetti dei propri interlocutori che ritiene più influenzabili e che variano, man mano che il discorso si dipana, per effetto del discorso stesso. Dall'altra, attraverso la rappresentazione dei propri affetti, l'oratore propone all'uditorio un grado di adesione emotiva esemplare rispetto alle tesi che egli sostiene²⁸.

26. *De vinculis*, pp. 460-3: "Vincitur maxime aliquid quando aliquid sui est in vinciente, vel ideo quia per aliquid sui vinciens imperat illi. Hinc necromantici (ut uno in genere demonstrem) per unguis et capillos vivorum – quinimmo et per vestium partes et vestigia – in universum corpus exercere confidunt imperium; per ossa item et quascunque mortuorum partes manes evocant. [...] Rhetores arte benevolentiam captant, ideo ut aliquid sui auditores et iudex habeat in ipso".

27. Cfr. *De vinculis*, p. 488. Bruno riformula in chiave magica un precetto diffuso nei manuali di retorica classica (cfr. CICERONE, *De oratore*, II, 189-190; QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, VI, 2, 26-28) e ricordato anche da Orazio nell'*Ars poetica* (vv. 102-3); si veda BOLZONI, *Il cacciatore di anime...*, pp. 183-4. Su persuasione e rappresentazione dell'uditorio cfr. PERELMAN, OLBRECHTS-TYTECA, *Trattato dell'argomentazione...*, p. 22.

28. Un segno visibile del processo di assimilazione di retorica e letteratura è l'interesse quasi esclusivo che i retori tedeschi manifestavano per il discorso scritto rispetto alla dimensione orale della comunicazione. L'idea di

6. La sequenza delle passioni e l'ordine del discorso

Le proprietà della natura hanno funzione di modello anche sul piano della *dispositio*. La struttura del vincolo corrisponde a un moto circolare di passioni e desideri differenti che riproduce la vicissitudine della materia, sulla quale il vincolo stesso è fondato. Il costante fluire delle forme, infatti, trascina gli individui in un'incessante metamorfosi e perciò la complessione dei singoli non è mai la medesima né può essere avvinta dal medesimo desiderio o dalla stessa passione: la indefinitezza del vincolo, riguardo alle sue forme, rinvia perciò alla indefinitezza della materia. Tuttavia una particolare conformazione del sostrato materiale non è equidistante da tutte le altre; al contrario, solo una tra le innumerevoli forme possibili succederà alla presente: così, il pane mangiato non diventerà immediatamente corpo d'uomo, ma passerà prima per le forme intermedie del chilo e del sangue. Analogamente il succedersi delle passioni, e dunque dei vincoli, è scandito in una serie ordinata o *scrutinium*. Vincoli che operano mediante l'indignazione succedono a vincoli che rinviano all'ira, la malinconia segue all'indignazione [*De vinculis*, p. 448]. L'oratore prudente osserverà l'attuale disposizione dell'interlocutore e la vicissitudine delle passioni e organizzerà in serie ordinate le differenti forme di vincolo. Ne deriva che l'ordine di un discorso efficace corrisponde all'ordine delle passioni e dei desideri, ed è perciò un ordine naturale. Attraverso queste strategie, l'oratore agisce sui destini individuali e li modifica profondamente:

[...] con il passare del tempo, infatti, la complessione corporea trascorre e decade, insieme a tutto ciò che si accompagna ad essa. Perciò, con lungimiranza e riflessione precoce, bisogna conoscere in anticipo il momento di gettare il vincolo, ed approfittare dell'occasione favorevole con la massima rapidità, in modo tale che chi ha il potere di vincolare getti e serri quanto prima i suoi lacci²⁹.

La prudenza dell'oratore rinvia alla categoria del tempo: chi è capace di usare il moto circolare delle passioni e dei desideri in modo da ottenere il consenso modifica il *tempus stultissimum* della materia, della metamorfosi e del flusso vicissitudinario, *chronos* in greco, in *kairòs*, *occasio*, un tempo aperto all'agire dell'uomo e perciò pieno di significato per il suo destino individuale.

eloquenza elaborata nell'*Artificium* comporta, al contrario, un deciso predominio dell'oralità sulla scrittura. Il fondamento della persuasione non va cercato infatti nella ragione argomentativa, ma nei processi di interazione tra pubblico e oratore, in vista dei quali Bruno attribuisce grande importanza agli aspetti performativi della esecuzione e recitazione del discorso, che presuppongono un faccia a faccia, una concreta presenza dell'oratore davanti al suo uditorio.

29. *De vinculis*, pp. 446-7: "[...] cum tempore enim fluit et praecipitatur complexio, et omnia quae complexionem consequantur. Ideo provide et praematurato consilio vinciendo tempus praecognoscendum est, velocissime praesens praesenti utendum, ut vincere potens quamprimum vinciat et stringat".

7. L'universo dei particolari

Sul piano dei rapporti civili, è richiesta maggior prudenza per ottenere il consenso di un singolo che di un gruppo. Per legare una moltitudine, infatti, non è sempre necessario gettare vincoli appropriati ed è possibile affidarsi al caso:

Qui sta tutta la difficoltà: e a chi vuol vincolare sul piano civile occorre maggiore accortezza (*prudencia*), soprattutto se indirizza il vincolo ad un individuo specifico, piuttosto che alla moltitudine. In effetti, è più facile avvincere molti che uno: così, un uccellatore potrà colpire più uccelli tirando – anche a caso – nel mucchio, piuttosto che mirando con maggior (*aptiore*) cura ad un uccello solo³⁰.

Le osservazioni di Bruno richiamano la tradizionale corrispondenza tra etica e retorica, tra la prudenza, sentita come intelletto del particolare, e l'*aptum*. L'una sul piano etico e civile, l'altro sul piano del discorso, prudenza e *decorum* rinviano all'abilità nel riconoscere cosa sia più appropriato alle diverse scansioni del tempo e ai diversi individui. Il rapporto analogico di prudenza e *aptum*, in quanto saperi orientati verso i particolari, comporta che la categoria del *decorum* sia declinata sulla base di una strutturale incodificabilità³¹.

È un carattere che il Nolano attribuisce all'intera disciplina, oltre che ai suoi singoli aspetti. Chi vuol vincolare, scrive nel *De vinculis*, deve tener conto di come uomini diversi siano soggiogati da diversi oggetti di passione; alcuni, ad esempio, dalla natura, altri dalla prudenza e dalla ragione, altri ancora dalla consuetudine. Per questo, è possibile avvincere i primi con *vincula* che rinviano agli oggetti naturali, i secondi con il ragionamento, gli ultimi attraverso la necessità [*De vinculis*, p. 462]. Emerge da queste considerazioni l'idea che l'evidenza e il consenso universale, che è possibile riconoscere e attribuire a una solida argomentazione, non siano di per sé i principi del vincolo. L'evidenza dell'argomentazione e del ragionamento è, in effetti, universalmente osservabile e suscettibile di riscuotere l'assenso universale, ma non una universale adesione emotiva. Dal punto di vista della mobilitazione degli affetti e dell'adesione della volontà, che induce all'azione, il ragionamento può essere una strategia appropriata a persuadere individui particolari, ma non è, in questo senso, diverso dalla consuetudine³².

30. *De vinculis*, p. 503: "Hinc difficultas est, et maior prudentia requiritur in vinciendo civiliter, praesertim ubi non ad multitudinem, sed ad individuum vincula iaciuntur. Facilius quippe est vincere multos quam unum, ut uno iaculo in multitudinem avium proiecto etiam casu plures poterit aucupis iactus traicere, quam aptiore collineatione e pluribus unam".

31. Cfr. QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, XI, 3, 177; GIAMBELICO, *Vita di Pitagora*, 182. Sul concetto di *kairòs* cfr. PLEBE, *Breve storia della retorica antica*..., p. 20.

32. Sul ruolo della consuetudine nel determinare le credenze cfr. G. SACERDOTI, *Sovranità e sacrificio. Teologia e politica nell'Europa di Shakespeare e di Bruno*, Torino, Einaudi 2002, pp. 161-9; M. A. GRANADA, "Esser spogliato dell'umana perfezione e giustizia". *Nueva evidencia de la presencia de Averroes en la obra y en el proceso de Giordano Bruno*, "Bruniana & Campanelliana", V (1999), pp. 305-31, pp. 311-2.

Dal primato dell'adesione emotiva deriva un'interpretazione della retorica come sapere fondato sulla coscienza del particolare, sull'individuazione delle differenze che danno forma all'effimero, che assimila l'eloquenza alla magia. Questo aspetto della retorica comporta inoltre che essa non sia sentita da Bruno come una vera e propria arte, ma come un sapere inarticolato e perciò non verbalizzabile³³. Il sapere del buon oratore, la sua abilità non possono essere descritti; ciò che è possibile descrivere è semmai un *artificium*, uno strumento in grado di rendere più agevole l'elaborazione di un discorso, ma che non ne garantisce di per sé l'efficacia operativa³⁴. Il nesso che lega le arti del discorso alla magia implica l'impossibilità di descrivere la retorica come codice e come insieme di norme. Poiché l'efficacia di un discorso è funzione dell'interazione tra oratore e pubblico e dunque delle infinite variabili che caratterizzano i possibili contesti della comunicazione, essa rinvia più alla *parole* che alla *langue*.

Come sapere fondato sulla prudenza, sull'approfondita conoscenza del particolare, l'eloquenza si distingue dalla dialettica e, in parte, dall'arte della memoria. La prima non si rivolge a un uditorio universale³⁵, ma a un pubblico caratterizzato da abitudini, idiosincrasie, pregiudizi, passioni particolari. La seconda è invece una teoria generale delle scienze e delle arti, per mezzo della quale è possibile delineare un metodo di scoperta, ordinamento delle nozioni e giudizio. Il sapere e le argomentazioni che emergono da questa procedura possono essere sottoposti all'assenso dell'universalità degli uomini.

8. La retorica e la mappa delle percezioni

Se si ritiene che l'argomentazione retorica non si svolga nel vuoto, ma che, al contrario, debba tener conto delle variabili culturali e caratteriali che definiscono l'uditorio al quale è rivolta, la formulazione linguistica dei pensieri assume un forte valore argomentativo. Suscitando le passioni del pubblico, l'elocuzione è in grado di annodare vincoli che occupano l'intero spazio della coscienza di chi ascolta³⁶:

33. Secondo Bruno, la retorica può essere appresa solo in minima parte dai manuali, ma si diventa invece perfetti oratori, osservando gli oratori perfetti [*Artificium*, p. 375]. Platone (*Fedro*, 271b-272a) collega l'impossibilità di trasmettere e insegnare il sapere dell'oratore all'incodificabilità del *kairòs*; cfr. anche *Gorgia*, 465a.

34. È noto che il titolo di *Artificium perorandi* è da attribuirsi ad Alsted e non a Bruno stesso. Tuttavia, nella direzione di un'impossibilità di verbalizzare l'*ars* del retore è orientata l'intera sezione sulla *elocutio*, che descrive gli strumenti per produrre formulazioni linguistiche sempre nuove, ma non insegna a valutarne gli effetti di senso né la funzione argomentativa.

35. Per il concetto di uditorio universale si vedano PERELMAN, OLBRECHTS-TYTECA, *Trattato dell'argomentazione*..., pp. 33-7.

36. Cfr. PERELMAN, OLBRECHTS-TYTECA, *Trattato dell'argomentazione*..., pp. 122-7.

Dato che l'animo tanto più si vincola ad un oggetto quanto più si distacca e libera dagli altri, di conseguenza, chiunque voglia trattenere chi è suscettibile di vincolo entro i confini di un solo oggetto deve operare per renderlo svogliato in tutti gli altri impegni ed occupazioni, e allontanarlo dalle preoccupazioni legate ad essi. Un'attività più piacevole, infatti, ne esclude un'altra semplicemente piacevole; *l'animo intento all'ascolto trascura di guardare, chi scruta con grande attenzione diventa sordo* [...]: e questo significa essere trascinati, attratti, catturati, vincolati. Su questa base l'oratore, suscitando riso, invidia ed altri affetti, scioglie il vincolo d'amore, e vincola invece all'odio, al disprezzo o all'indignazione³⁷.

La mozione degli affetti manipola l'orizzonte della sensibilità dell'uditorio, spingendolo a una selezione dei dati percettivi che ne rende solo alcuni presenti alla coscienza:

In verità accade, talvolta, che qualcuno si incateni ad un solo oggetto, sia per l'otusità del senso, cieco e pigro a tutti gli altri gradi del reale, sia per l'intensità di quell'unico vincolo, che lo turba e lo tormenta in maniera così esclusiva da allentare, offuscare e cancellare la sensibilità per ogni altro legame³⁸.

L'eloquenza modifica la presa che il dato sensibile ha sulla coscienza dell'uditorio, rendendo ad esempio attuale ciò che è lontano nel tempo e nello spazio, oppure manipolando i criteri di rilevanza, in modo che un particolare aspetto dell'esperienza assuma rilievo su tutti gli altri³⁹. La fruizione del discorso costruisce un *programma* di fruizione della realtà circostante, una griglia nella quale inserire e organizzare la ricezione del dato percettivo, che risulta in questo modo non immediata, ma determinata e controllata dal 'paradigma emotivo' costruito dall'oratore. Attraverso il vincolo, la retorica organizza una *mappa* percettiva, la quale ordina i dati sensoriali; il reticolo percettivo ingiunto dal discorso consente ai dati di disporsi secondo un sistema. Di qui emerge una linea di continuità tra interpretazione del discorso e interpretazione del mondo, mediata dalla temporanea organizzazione delle passioni che il discorso stesso prospetta.

37. *De vinculis*, pp. 462-5: "Quoniam magis uni obiecto vincitur animus, quo magis ab aliis abstrahitur et relaxatur, ideo vincibile ad unum definire volenti operae precium est, ut eum in negotiis aliisque rebus torpentem, vel magis ab earum sollicitudine abductum reddat. Iocundior quippe operatio iocundam alteram excludit; *animus auribus intentus remittit oculos, attentius respiciens obsurdescit* [...]: hoc est abstrahi, trahi, teneri, vinciri. Hinc rhetor per risum, per invidiam et alios affectus solvit ab amore, vincit odio vel contemptui vel indignationi". Il corsivo è mio. Cfr., anche, *ivi*, p. 460.

38. *De vinculis*, pp. 422-3: "Accidit vero, ut quidam uno tantum obiecto teneatur interdum, vel propter sensus stupiditatem, qui ad reliquos ordines est caecus et remissus, vel propter vinculi unius vehementiam, quae sic unice affligat atque torqueat, ut inde aliorum sensus lentescat, obruatur, supprimatur".

39. Su questi temi si vedano C. PERELMAN, *L'empire rhétorique. Rhétorique et argumentation*, Paris, Vrin 1977, pp. 49-50 e PERELMAN, OLBRECHTS-TYTECA, *Trattato dell'argomentazione...*, p. 124.

Il nesso tra passione e volontà procura delle motivazioni all'azione che la ragione di per sé non necessariamente mobilita. L'argomentazione di tipo dialettico, del resto, non comporta per Bruno uno stato di indifferenza emotiva; al contrario, essa è uno tra i tanti strumenti del vincolo, una delle possibili forme di adesione che alcuni uomini tributano ad alcuni valori. Per questo, se il suo contenuto di verità è condivisibile dalla universalità degli uomini, la sua efficacia argomentativa non è universale: essa avvince alcuni individui, spingendoli all'azione, ma ne lascia indifferenti altri.

Nel terzo paragrafo della sezione sul *vinculum Cupidinis*, il Nolano avvia una riflessione sull'indefinitezza del vincolo, sull'impossibilità di ricondurlo a una particolare proprietà dell'oggetto del desiderio, e sottolinea come questo carattere distingua anche i vincoli civili che costituiscono il fine della retorica. In una prospettiva civile e politica – scrive, sviluppando il ragionamento, nel paragrafo successivo –, la distinzione tra ciò che è bello secondo ragione, e perciò tale agli occhi di ogni uomo, da ciò che è bello per consuetudine, e perciò piacevole solo per un uditorio particolare, è di estrema importanza:

È il vincolo di un Cupido inferiore quello che ci avvince alle entità composte e aggregate, e ci distoglie dalle semplici e assolute, che alcuni addirittura arrivano a disprezzare. [...] [N]on distinguono, per la debolezza del loro ingegno, fra *il bello in sé* ed *il bello in relazione a noi*. Allo stesso modo, nella vita civile, non è sapiente chi getta i vincoli a caso, senza distinguere tra un *bello universale manifesto a tutti gli uomini e dettato dalla ragione*, ed un *bello particolare scelto da alcuni e dettato dalla consuetudine, dall'esperienza e dall'occasione*⁴⁰.

Bruno reinterpreta la fondamentale distinzione aristotelica tra dialettica e retorica, incastonandola in una nuova cornice teorica, determinata dalle coppie oppostive uno-molti, assoluto-comunicato, complicato-esplicito. Chi confonde l'uditorio universale della dialettica e il pubblico della retorica è simile a chi, per debolezza d'ingegno, non distingue la bellezza assoluta e semplice del primo principio dalla bellezza *ad nos*, vale a dire l'ombra della bellezza dell'Uno comunicata e dispersa nella natura, attraverso le infinite forme di bellezza dei composti, la cui fondamentale unità è solo concepibile, ma non osservabile da parte dell'uomo.

40. *De vinculis*, pp. 498-501: "Cupidinis inferioris vinculum est quod compositis et apposis vincimur, simplicibus vero et absolutis nihilo capimur. Et sunt qui haec usque adeo contemnant etiam [...]. Non distinguunt vero propter ingenii imbecillitatem *inter simpliciter pulchrum et ad nos pulchrum*, sicut et civiliter non sapit, *qui inter pulchrum ad homines omnes et rationem, et homines istos et consuetudinem, usus et occasionem* non distinguit, perperam vincire concupiscens". I corsivi sono miei.

A	B	C	D	E	F	G	H	I	K	L	M
B	A	B	C	D	E	F	G	H	I	K	L
C	B	A	B	C	D	E	F	G	H	I	K
D	C	B	A	B	C	D	E	F	G	H	I
E	D	C	B	A	B	C	D	E	F	G	H
F	E	D	C	B	A	B	C	D	E	F	G
G	F	E	D	C	B	A	B	C	D	E	F
H	G	F	E	D	C	B	A	B	C	D	E
I	H	G	F	E	D	C	B	A	B	C	D
K	I	H	G	F	E	D	C	B	A	B	C
L	K	I	H	G	F	E	D	C	B	A	B
M	L	K	I	H	G	F	E	D	C	B	A

2. Diagramma del *vexillum*, in GIORDANO BRUNO, *De imaginum compositione*, in *Opera latine conscripta*, 2.2, Firenze, Le Monnier 1889, p. 283.

CAPITOLO TERZO
IL BANCHETTO DELLA QUARESIMA
Rappresentazione e argomentazione nei dialoghi italiani

1. In margine a un precetto di Aristotele

I teorici del dialogo – Sigonio, Tasso, Castelvetro, Speroni –, attenti osservatori dei fenomeni letterari, sono consapevoli della natura ibrida e complessa del genere, ugualmente orientato verso gli schemi del discorso dialettico e le forme del discorso mimetico¹. Argomentazione e *imitatio naturae* convergono in un genere di scrittura che i critici avvertono bifronte: una faccia rivolta ai contenuti della filosofia, l'altra alle forme più radicali della mimesi, quelle teatrali².

Rispetto al teatro, tuttavia, la specificità del dialogo consiste, oltre che nella sua struttura argomentativa, anche nel suo collocarsi nell'intersezione tra il testuale e l'extratestuale; se infatti ciò che i personaggi affermano nell'universo fittizio del teatro è valido soltanto entro quel mondo, le affermazioni enunciate sulla scena dialogica si presumono valide nell'universo reale. Le due differenti prospettive che distinguono la retorica dalla dialettica, in base al pubblico e al tipo di argomentazione, inoltre, distinguono, all'interno del genere, classi differenti, perché, diversamente dall'*oratio* retorica, alla quale è possibile confrontare quei dialoghi che si rivolgono a un uditorio particolare – un pubblico di specialisti o di indotti, ma comunque connotato da peculiari proprietà –, il dialogo filosofico non formula argomentazioni *ad hominem*, ammesse da un gruppo determinato di individui (il segretario, le donne), ma argomentazioni *ad humanitatem*, la cui validità non è re-

1. Cfr. T. TASSO, *Dell'arte del dialogo*, a cura di G. Baldassarri e N. Ordine, Napoli, Liguori 1998, p. 54; C. SIGONIO, *Del dialogo*, a cura di F. Pignatti, Roma, Bulzoni 1993, p. 132. Sulla teoria del dialogo nel Cinquecento si vedano: P. FLORIANI, *I gentiluomini letterati. Studi sul dibattito culturale nel primo Cinquecento*, Napoli, Liguori 1981, pp. 33-49; L. MULAS, *La scrittura del dialogo. Teorie del dialogo tra Cinque e Seicento*, in *Oralità e scrittura nel sistema letterario*, a cura di G. Cerina, C. Lavinio, L. Mulas, Roma, Bulzoni 1982, pp. 249-51; G. BALDASSARRI, *Interpretazioni del Tasso. Tre momenti della dialogistica di primo Seicento*, "Studi tassiani", XXXVII (1989), pp. 65-86; R. GIRARDI, *La società del dialogo. Retorica e ideologia nella letteratura conviviale del Cinquecento*, Bari, Adriatica 1989; J. R. SNYDER, *Writing the Scene of Speaking. Theories of Dialogue in the Late Italian Renaissance*, Stanford, Stanford University Press 1989.

2. Per il rapporto tra dialogo e teatro cfr. G. FERRONI, *Introduzione a Il dialogo. Scambi e passaggi della parola*, a cura di G. Ferroni, Palermo, Sellerio 1985, pp. 11-24, p. 21 e C. FORNO, *Il "Libro animato": teoria e scrittura del dialogo nel Cinquecento*, Torino, Tirrenia 1992, pp. 215-28.

lativa a questo o quell'uditorio, ma presentata all'assenso di un uditorio universale³.

I trattati del Cinquecento descrivono il genere, definendo, da una parte, i rispettivi ruoli epistemici di dialettica e retorica come procedure di scoperta o diffusione del sapere; dall'altra sforzandosi di precisare le condizioni necessarie per l'enunciazione, in un contesto letterario, di proposizioni valide nell'universo extratestuale e presso i due diversi tipi di uditorio. Opinione e persuasione, infatti, non derivano da una medesima radice: la prima trae origine dalle proposizioni probabili della dialettica, l'altra da ciò che gli strumenti della retorica rendono credibile. "Sono probabili – scrive Sigonio – [le proposizioni] che vengono confermate dall'opinione di tutti o della maggioranza o almeno dei dotti; sono persuasive quelle alle quali aderisce la moltitudine rude e incolta"⁴. Le considerazioni di Sigonio citano, implicitamente, ma alla lettera, il noto – e già discusso in queste pagine – passaggio dei *Topici* [100b], dove Aristotele illustra i tratti distintivi che devono essere attribuiti all'interlocutore del dialogo dialettico, perché le conclusioni dell'argomentazione possano ritenersi universalmente accettabili.

Le condizioni che rendono il dialogo adatto all'esposizione di tesi che possano essere ammesse da tutti e non soltanto da un dato uditorio si realizzano, per Sigonio, attraverso il controllo e la codificazione dei suoi aspetti mimetici⁵. Del resto, argomenta, la storia stessa del genere mostra come un'imitazione che rappresenti le prerogative individuali, storiche o locali dei singoli avvicini il dialogo alle forme della commedia, modificando il rapporto tra imitazione e argomentazione che garantisce la validità extratestuale del discorso dialogico. È il caso di Luciano, osserva, che non seleziona dalla realtà empirica quei soli tratti distintivi che definiscono la nozione astratta e universale di uomo e perciò estende il registro mimetico verso l'alto o verso il basso, agli dèi, ai morti, alle prostitute⁶. La connotazione 'retorica' o 'dialettica' degli interlocutori non seleziona soltanto il tipo di pubblico al quale i diversi sottogeneri si rivolgono e, di conseguenza, la gamma dei contenuti ammessi in ciascun tipo di dialogo, ma richiede anche una differente realizzazione dell'*imitatio naturae*: l'una diretta alla rappresentazione di un modello ideale e universale di umanità, l'altra alla rappresentazione di particolari categorie di individui⁷.

3. Cfr. PERELMAN, OLBRECHTS-TYTECA, *Trattato dell'argomentazione*..., pp. 33-43 e pp. 28-9; C. PERELMAN, *La méthode dialectique et le rôle de l'interlocuteur dans le dialogue*, "Revue de métaphysique et de morale", 1-2 (1955), pp. 26-31.

4. SIGONIO, *Del dialogo*..., p. 219, si veda anche p. 153. Sulla caratterizzazione dei personaggi del dialogo come filosofi o specialisti cfr. COX, *The Renaissance dialogue*..., p. 89.

5. Nel trattato di Sigonio l'esemplarità della cornice, dei personaggi rappresentati e, in generale, degli aspetti mimetici del dialogo ha la funzione di controllare, gerarchizzandola, la molteplicità dei punti di vista attribuiti alle diverse voci dei personaggi; cfr. A. PATERNOSTER, *Aptum. Retorica ed ermeneutica nel dialogo rinascimentale del primo Cinquecento*, Roma, Bulzoni 1998, p. 257.

6. SIGONIO, *Del dialogo*..., p. 153.

7. Un'*imitatio naturae* che non trascenda i tratti peculiari che distinguono gli individui dall'umanità, com'è quella dei dialoghi luciani, comporta che anche gli argomenti di questo sottogenere non siano "Dio, la natura, la nostra anima, le virtù, lo stato", come nel dialogo platonico e ciceroniano, ma "soggetti ridicoli, amori e discorsi di cortigiane"; cfr. *Del dialogo*..., p. 155.

2. Un banchetto mancato: argomentazione e rappresentazione nella *Cena de le Ceneri*

La stratificazione di rappresentazione mimetica e argomentazione dialettica assume, nella *Cena de le Ceneri*, una configurazione complessa, dando forma alla doppia dimensione dialogica e narrativa che distingue il testo, e interagisce con una realizzazione della *imitatio naturae* curvata più verso la rappresentazione 'realistica' dei particolari, che verso l'imitazione dei modelli universali che dovrebbero rendere visibile il senso ultimo della realtà empirica.

I cinque dialoghi della *Cena* richiamano due diversi scenari: il dialogo si apre *in medias res*, con una conversazione già vivace, tra Teofilo, "filosofo" e portavoce di Bruno, e Smitho, il quale s'informa animatamente sui dotti invitati di una cena, tenutasi qualche giorno prima nella casa di Sir Fulke Greville, durante la quale il Nolano avrebbe dovuto sostenere le tesi copernicane contro due dottori di Oxford, Torquato e Nundinio. Due altri personaggi partecipano, di tanto in tanto, alla conversazione: Prudenziò, un importuno e comico pedante, e Frulla, che una prima versione della *Cena* presenta come "servitor di Smitho" e che, pur perdendone la qualifica, conserva anche nella redazione definitiva la funzione provocatoria propria dei servi della commedia rinascimentale, esercitata, in questo caso, ai danni di Prudenziò⁸.

Il racconto della cena introduce, nel contesto di un dialogo mimetico, una scena dialogica di secondo grado, i cui protagonisti – Bruno e i due dottori – dovrebbero esporre il contenuto dottrinale dell'opera⁹. Questo schema 'a cornice' richiama un modello tradizionale di dialogo filosofico, nel quale argomentazione e sviluppo tematico sono incastonati entro una cornice narrativa o a sua volta dialogica, tratteggiata brevemente all'inizio del testo, in modo da avviare il racconto di una disputa dialettica che occupa invece il centro del discorso. Nel doppio scenario della *Cena*, tuttavia, la narrazione della disputa tra il Nolano e i dottori non coincide, come nelle realizzazioni canoniche del genere, con un'esposizione perspicua e diffusa del tema cosmologico del dialogo. Di conseguenza, lo spazio della cornice si dilata, assumendo le funzioni di presentazione e argomentazione del tema, tradizionalmente riservate alla scena di secondo grado. Al livello del dialogo raccontato, i due oxoniensi si rivelano infatti incapaci "di domandare e di rispondere a proposito" e l'esposizione dei contenuti dottrinali, incompatibile con la cronaca dei fatti, è allora rinviata alla

8. Sulla struttura dialogica della *Cena* si veda G. AQUILECCHIA, *La cena de le Ceneri di Giordano Bruno*, in *Letteratura italiana. Le Opere*, t. II. *Dal Cinquecento all'Ottocento*, Torino, Einaudi 1993, pp. 665-703, pp. 680-3 e 690. Per un'analisi delle due redazioni della *Cena*, cfr. G. AQUILECCHIA, *La lezione definitiva della Cena de le Ceneri di Giordano Bruno*, in *Schede bruniane*..., pp. 3-39.

9. Sulla base della partizione delineata nella *Repubblica* (394b-c), la trattatistica cinquecentesca distingue tra una forma mimetica di dialogo, nella quale il conversare dei personaggi è riportato nelle forme del discorso diretto; un dialogo diegetico, dove un narratore riferisce le battute degli interlocutori, e un dialogo misto, nel quale confluiscono la forma mimetica e la diegetica; cfr. N. ORDINE, *Il dialogo cinquecentesco italiano tra diegesi e mimesi*, "Studi e problemi di critica testuale", 37 (1988), pp. 155-79.

scena di primo grado, dove Teofilo, per la durata del racconto del banchetto, potrà sostenere le tesi del Nolano solo “per modo di digressione”, prendendo a “occasione”, ma non a fondamento, le battute non perspicue dei due dottori.

L’incapacità di argomentare di Torquato e Nundinio sposta la discussione analitica della cosmologia copernicana dal dialogo *en abyme* alla cornice, e dalla narrazione alla “digressione”, ossia dal centro alla periferia del discorso. Nella tradizione retorica, la successione delle diverse parti della *oratio* corrisponde alla gerarchia che regola i rapporti tra il tema principale e i nuclei tematici secondari. L’esposizione analitica del tema occupa le parti centrali del discorso – la narrazione e l’argomentazione –, che Aristotele [*Retica*, 1414a-b] riteneva le sole davvero necessarie alla comprensione della *intentio auctoris*. L’esordio, la conclusione e le digressioni, che ne interrompono il percorso logico, esplorano in genere un territorio esterno al nucleo tematico principale e non legato a esso da una relazione diretta. Le zone liminari della *oratio* sono così occasione di brevi ricognizioni in un territorio concettuale da considerarsi liminare dal punto di vista della pertinenza, della coerenza interna del testo: sintagma e paradigma sono legati da un rapporto di simmetria, in base al quale la successione delle parti è un riflesso diretto dei criteri di pertinenza che hanno ritagliato l’argomento del discorso dal continuum del reale.

Rinviando la discussione diffusa del tema principale a quelle parti del testo (le digressioni e il dialogo-cornice) tradizionalmente riservate alla menzione del non-tematico, la struttura della *Cena* rovescia sia i canoni della *dispositio* retorica sia il modello classico del dialogo ‘a cornice’.

La discussione delle tesi cosmologiche sarà continua – scrive Bruno nell’Argomento – soltanto nel quinto dialogo, che “s’aggiunge” quando il racconto della cena sarà ormai finito. L’aggiunta, spiega, è stata pensata “non per altro rispetto, eccetto che per non concludere sì sterilmente la nostra cena” [*Cena*, p. 437]¹⁰. La vicenda capitata al Nolano, la sera delle Ceneri nella casa londinese di Fulke Greville, è la storia di uno sterile banchetto, come si conviene a una cena da primo giorno di Quarresima, e sterile, quanto all’esposizione del tema astronomico, sarebbe stato anche il metaforico convito al quale sono invitati gli interlocutori del dialogo-cornice, se questo si fosse concluso con la sola narrazione di un banchetto della sapienza mancato. Il rapporto tra dialogo mimetico e dialogo raccontato, nel quale entrano in tensione l’argomentazione della tesi e la rappresentazione della storia, proietta sull’intero testo la contraddizione espressa in figura dal titolo: “cena de le Ceneri” è, infatti,

10. Sulla specificità di ordine linguistico e strutturale, oltre che tematico, del quinto dialogo cfr. M. JEANNERET, *La Tête et l'estomac: Giordano Bruno, les banquets et le détournement de la philosophie*, in *Philosophical Fictions and the French Renaissance*, ed. N. Kelly, London, The Warburg Institute 1991, pp. 91-100, p. 94 e R. TISSONI, *Appunti per uno studio sulla prosa della dimostrazione scientifica nella Cena de le Ceneri di Giordano Bruno*, “Romanische Forschungen”, 73 (1961), pp. 347-388; Tissoni individua nel dialogo un passaggio di genere, dalla forma “dialogico-teatrale” a una “continuata esposizione trattatistica”, segnalato da un infiltrarsi della presenza di modelli argomentativi propri della *quaestio* Scolastica.

un vero e proprio ossimoro. Il titolo intrattiene con i modelli conviviali canonici un rapporto di rovesciamento parodico, analogo a quello che intercorre tra la struttura dialogica della *Cena* e la tradizione del dialogo ‘a cornice’. Se la rottura degli schemi classici del genere permette di definire la *Cena* “un ‘antidialogo’ piuttosto che un dialogo”, il titolo, sulla cui ambigua contraddittorietà Bruno si compiace di indugiare, rovescia il *topos* classico del banchetto della sapienza in un “anticonvivio”¹¹.

3. Pedanti e dotti: il sistema dei personaggi

Ma, anche quando l’esposizione della “nolana filosofia” sarà affidata ai personaggi del dialogo di primo grado – passando dalla voce del “Nolano” a quella di Teofilo –, Prudenziio e Frulla interromperanno continuamente il dipanarsi del ragionamento e non saranno affatto persuasi dalle sue argomentazioni. Sulla scena di primo grado, il ruolo delle due coppie di interlocutori (Teofilo-Smitho, Prudenziio-Frulla), riproduce un rapporto di tensione analogo a quello determinato, nella struttura globale del testo, dal reciproco escludersi di argomentazione dialettica e narrazione ‘istoriale’. Di conseguenza, anche al livello della cornice, il tema cosmologico si dipana per vie tortuose e l’ordine del discorso sembra sfuggire ai progetti dell’autore:

[...] vi se pone avanti uno [Torquato], che non sapea né disputar, né dimandar a proposito – il quale per esser più impudente et arrogante, pareva a gli più ignoranti più dotto ch’il dottor Nundinio: ma vedrete che non bastarebbono tutte le presse del mondo, per cavar una stilla di succhio dal suo dire – per prender materia da far dimandar Smitho, e rispondere il Teofilo; ma è a fatto soggetto de le spanpanate di Prudenziio e di rovesci di Frulla. E certo mi rincresse che quella parte ve si trove. [*Cena*, pp. 436-7]

Portata a coincidere, almeno per un momento, con la sola discussione delle tesi cosmologiche, l’*intentio auctoris* stenta ad affermarsi sia sul piano del dialogo raccontato sia sul piano della cornice (“E certo mi rincresse che quella parte ve si trove”). Dalla presentazione di Bruno emergono con chiarezza sia la corrispondenza tra i personaggi del dialogo di primo grado e i convitati al banchetto sia le loro diverse funzioni nel dibattito: Teofilo, doppio del Nolano, e Smitho sono i soli a svolgere i ruoli canonici di un dialogo dialettico, in un gioco delle parti assegnato (Smitho domanda e spetta a Teofilo il compito di sostenere la tesi). A Prudenziio che gli contesta la denominazione di dialogo, impropria, a suo avviso, per una conversazione che coinvolge

11. Cfr. AQUILECCHIA, *La cena de le Ceneri di Giordano Bruno...*, p. 690. Si veda *Cena*, p. 433: “Mi dimandarete: che simposio, che convito è questo? È una cena. Che cena? De le ceneri. Che vuol dir cena de le ceneri? fu vi posto forse questo pasto innante? Potrassi forse dir qua *cinerem tamquam panem manducabam*? Non; ma è un convito, fatto dopo il tramontar del sole, nel primo giorno de la quarantana, detto da nostri preti *dies cinerum*, e talvolta ‘giorno del *memento*’”.

quattro e non due personaggi, Teofilo risponde: “fate conto che questo nostro ragionamento sia un dialogo; atteso che benché siamo quattro in persona, saremo dui in officio: di proporre e rispondere, di ragionare et ascoltare” [*Cena*, pp. 445-6]. Prudenziò e Frulla, i soli a trovare materia per dialogare nei discorsi di Torquato e di Nundinio, rappresentano il doppio dei due dottori oxoniensi; incapaci di rispondere e domandare a proposito, i quattro abitano la scena del testo, pur presentandosi come inattivi rispetto alla produzione di senso e alla discussione del tema (“non basterebbono tutte le presse del mondo per cavar una stilla di succhio dal suo dire”).

Anche nel *De la causa* i personaggi sono caratterizzati in funzione del loro ruolo argomentativo:

Qua per uno troverete quel dotto, onesto, amorevole, ben creato e tanto fidele amico Alessandro Dicsono [...]. Lui è introdotto come quello che porge materia di considerazione al Teofilo. Per il secondo avete Teofilo, che sono io, che secondo le occasioni vegno a distinguere, definire e dimostrare circa la suggetta materia. Per il terzo avete Gervasio, uomo che non è de la professione, ma per passa-tempo vuole esser presente alle nostre conferenze: et è una persona che non odora né puzza, e che prende per comedia gli fatti di Polihimnio, e da passo in passo gli dona campo di fargli esercitar la sua pazzia. Questo sacrilego pedante avete per il quarto [...]. [*De la causa*, p. 635]

Nel serrato gioco dialettico, solo Teofilo e Dicsono avranno un ruolo: la caratterizzazione di Dicsono come “dotto” e “onesto” è conforme alla tradizione tracciata da Aristotele; di conseguenza, il suo assenso testimonierà il valore universale dell’argomentazione¹².

Tra la capacità dei personaggi di svolgere un ruolo organico all’argomentazione e il loro essere dotati di specifici tratti distintivi, di passioni e pregiudizi c’è un rapporto di proporzionalità inversa: né Teofilo né Smitho sono caratterizzati come individui, nessuna proprietà specifica li connota in modo da distinguerli dall’universalità degli uomini. I due personaggi, dei quali il lettore non apprenderà se sanno di greco o di birra, come i due accademici oxoniensi [*Cena*, p. 442], né alcun’altra notizia, rappresentano piuttosto delle nude funzioni testuali. L’esistenza, la storia e le connotazioni di Smitho e Teofilo coincidono – senza residui – con la loro stretta funzionalità nell’argomentazione; l’uno interroga, l’altro risponde, con il loro reciproco assenso indicano che l’argomentazione può procedere perché è *universalmente* accettabile.

Alle due serie di personaggi corrispondono rispettivamente i lettori che consentiranno alla “nolana filosofia” e quelli che non ne saranno convinti:

12. “L’adesione dell’interlocutore nel dialogo – scrivono Perelman e Olbrechts-Tyteca (*Trattato dell’argomentazione...*, p. 39) – ricava il suo significato filosofico dal fatto che l’interlocutore è considerato un’incarnazione dell’uditorio universale”. Cfr., inoltre, PLATONE, *Gorgia*, 487d-e.

Di questi sono alcuni tanto *maligni e scelerati*, che per una certa *neghittosa invidia* si *adirano* ed *inorgogliano* contra colui che par loro voglia insegnare [...]. Sono alcuni altri che per qualche *credula pazzia*, *temendo* che per vedere non se guastino, vogliono *ostinatamente* perseverare ne le tenebre di quello c’hanno una volta malamente appreso [...]. Altri poi sono i felici e ben nati ingegni, verso gli quali nisciuno onorato studio è perso, temerariamente non giudicano, hanno *libero* l’intelletto, *terso* il vedere, e son prodotti dal cielo [...]. [*Cena*, pp. 457-8. Corsivi miei].

Mentre i primi rappresentano un catalogo di affezioni e passioni disordinate, i secondi, “*testimoni* de la verità”, sono caratterizzati in senso privativo dalla sola assenza di passioni o affezioni dell’ingegno che possano costituire, nello stesso tempo, un tratto distintivo e un impedimento al giudizio.

Mentre il dialogare di Teofilo e Smitho si svolge nel vuoto, perché la sua meravigliosa acontestualità rappresenta la conversazione degli uomini, il parlare degli altri due, ai quali sono delegati gli effetti di comicità del testo, evoca, al contrario, un contesto specifico. Di Prudenziò, pedante, e di Frulla, nella prima redazione della *Cena*, si diceva, servo di Smitho, conosciamo posizione sociale e ideologie condivise, anche perché provengono da un universo letterario – la commedia – diverso dal dialogo, che, pur rappresentando stereotipi, tende ad accentuare quei caratteri, tipici o grotteschi, che distinguono alcuni uomini dall’universalità della specie. In un certo senso, i due personaggi hanno una storia pre-testuale che la *Cena* rende pertinente e che li riconduce a un genere letterario nel quale l’aspetto mimetico è per definizione forte¹³.

Attraverso il differente ruolo dialogico affidato alle due serie di personaggi, la *Cena* rappresenta i due livelli di discorso che danno forma al dialogo come aspetti del testo in tensione reciproca. Se presentata come sovrapponibile all’argomentazione delle tesi cosmologiche, l’*intentio auctoris*, che dovrebbe garantire il rispetto dei principi di pertinenza, di selezione e astrazione, alla base dell’idea rinascimentale di *imitatio naturae*, risulta indebolita dalla presenza di un registro mimetico che non seleziona quei soli caratteri che consentirebbero di descrivere i personaggi come tipi ideali dell’umanità in generale, della maggioranza o dei dotti. L’attribuzione a Prudenziò e Frulla, Torquato e Nundinio di peculiarità e idiosincrasie – che non separa sostanza e accidente – incide come un solco serpentino l’ordine del discorso e delinea una frizione tra lo sviluppo tematico e una mimesi che si incaglia nella rappresentazione di ciò che è accidentale nella natura degli uomini, senza astrarne le proprietà universali. Le forme della *imitatio naturae* mutano, curvandosi sulla rappresentazione del particolare e introducono nel tessuto del conversare elementi di disturbo e differimento rispetto al dipanarsi dell’argomentazione dialettica, universalmente condivisibile.

13. Anche i nomi dei due personaggi sembrano puntare in questa direzione: Prudenziò è il protagonista della commedia di Francesco Belo, *Il pedante*, e Frulla uno degli osti de *Gl’ingannati*; cfr. G. AQUILECCHIA, *Componenti teatrali nei dialoghi italiani di Giordano Bruno*, “Bruniana & Campanelliana”, V (1999), pp. 265-76, p. 272. Sulla presenza di elementi teatrali nei dialoghi di Bruno si vedano inoltre M. CILIBERTO, N. TIRINNANZI, *Il dialogo recitato. Per una nuova edizione del Bruno volgare*, Firenze, Olschki 2002, pp. 61-8.

4. Il dialogo tra *verum* e *aptum*

Per i teorici del Cinquecento, si diceva, la compresenza di due diversi modelli di scrittura, l'uno sostanzialmente argomentativo e fondato sull'enunciazione in forma concettuale e astratta, l'altro mimetico e incentrato sul valore icastico delle immagini, definisce la specifica individualità del dialogo sia rispetto alle forme più radicali della mimesi, quelle teatrali, alle quali è tuttavia accostabile, sia rispetto all'altro genere di scrittura filosofica, il trattato, che ha la sua espressione canonica nelle opere di Aristotele:

Aristotele – scrive Speroni nell'*Apologia dei dialogi* – [...] sta dunque poco in sulle ali, ma scende in basso alla preda; e, trappassando i proemii come non forti né bene armati combattitori che di lontano guerreggiano e danno al vento i lor colpi, *non vede l'ora di farsi presso alle quistioni* [...]. Tale è dunque nelle scienze e nelle arti la *strada utile* aristotelica, la qual conduce al sapere [...]. L'altra è il *sentiero* delli dialogi, per lo quale noi camminiamo anzi ai *giardini* e alle *vigne* che ai buoni *campi* contemplativi; però quivi in vece d'*orzo* e di *grano*, il quale è fatto per *nutricarci*, son solamente con qualche nostro *diletto*: “*fior, frondi, erbe, ombre, antri, onde, aure soavi*”¹⁴.

Nell'analisi di Speroni, l'ordine sintagmatico del dialogo rende visibile un paradigma, la linea del testo disegna la mappa di un territorio non omogeneo, che comprende diverse forme di discorso – l'argomentazione e la rappresentazione mimetica –, le quali tendono a occupare zone diverse del dialogo (il centro o la cornice: i proemi). La mappa del testo è associata metaforicamente a uno spazio fisico che oppone i “buoni campi” ai dilettevoli giardini, le utili strade ai piacevoli sentieri. Le immagini contrarie del campo e del giardino legano rispettivamente il centro e la periferia del discorso, il tematico e il liminare – per “farsi presso alle quistioni” occorre sorvolare sui proemi – a un'idea di funzionalità conoscitiva, evocata dal tema del nutrimento (l'orzo e il grano, fatti per nutrirci sono i prodotti dei soli “buoni campi *contemplativi*”), e a un'idea di funzionalità estetica (“*fior, frondi, erbe*” che, non essendo commestibili, dilettono soltanto i sensi). I due aspetti del testo, naturalmente, non sono da mettere sullo stesso piano. La metafora alimentare ne distingue nettamente il valore e il peso, perché solo ciò che germoglia dai “buoni campi contemplativi” garantisce la funzione vitale e perciò primaria.

Le metafore della strada e del sentiero collegano l'idea della doppia funzionalità a una diversa durata del tempo del discorso. La velocità è attribuito dei trattati, che perciò tralasciano i proemi, il volo a spirale del rapace prima di abbattersi sulla preda (Aristotele sta “poco in sulle ali”). L'accesso al tema (alle “quistioni”) è agevole, piano, funzionale; l'immagine del volo in picchiata del predatore lo descrive anche

come diretto. La rappresentazione mimetica propria dei dialoghi, invece, dilata il tempo del discorso e differisce l'argomentazione, incagliandola nei movimenti a spirale dell'*ornatus*. In questa prospettiva, il dialogo incrina l'idea di testo come organismo armonico, mondo chiuso e perciò omogeneo, perché i diversi aspetti del discorso non convergono nell'armonico svolgersi del tema, ma danno voce a due differenti retoriche che si affermano solo nella tensione reciproca, in quanto riconducibili a funzioni testuali dissimili e divergenti.

Secondo Speroni, infatti, gli elementi di debolezza del dialogo come genere filosofico non dipendono da una qualità specifica dell'argomentazione, diversa da quella propria ai trattati, ma dalla presenza stessa di un registro mimetico, che rende il dialogo simile alla commedia:

[...] ogni dialogo sente non poco della comedia. Dunque, sì come nelle comedie varie persone vengono in scena, e molte d'esse non molto buone, ma tutte quante a buon fine e però admesse dalla città, ciò sono servi maliziosi, innamorati senza alcun senno, parassiti, adulatori, giovini e vecchie di male affare; e parla ognuno da quel che egli è o pare essere, e se parlasse altrimenti, non ostante che egli dicesse di buone cose, male farebbe il suo officio e spiacerebbe al teatro; così il dialogo ben formato, sì come è quel di Platone, ha molti e vari interlocutori che tal ragionano quale è il costume e la vita che ciascun d'essi ci rappresenta¹⁵.

L'aspetto mimetico del dialogo, la prerogativa di rappresentare in modo *appropriato* personaggi dotati di sentimenti, caratteri, linguaggi peculiari, implica che non tutto ciò che viene affermato sulla scena del testo sia universalmente valido o funzionale alla dimostrazione di una tesi. Al livello superficiale, la pluralità delle voci determina un conflitto tra diverse forme di verità, quella universale dei concetti e delle argomentazioni e quella relativa della rappresentazione mimetica, che fa dire ai personaggi cose false o “non buone” e tuttavia appropriate alla loro natura individuale, e perciò verosimili. A un diverso livello di senso, la stessa rappresentazione della pluralità e dell'errore potrà essere vista come elemento positivo, perché organica alla natura multiforme del reale (in questo caso, la realtà civile delle città). Questa stessa tensione tra la verità relativa e ‘appropriata’ delle immagini e quella assoluta dei concetti, retorica dei particolari e verità dialettica, è uno dei temi che si profilano all'inizio dello *Spaccio*:

[...] questi son dialogi, dove sono interlocutori gli quali *fanno la lor voce*, e da quali son raportati gli discorsi de molti e molti altri, che parimente abbondano nel proprio senso, ragionando con quel fervore e zelo che massime può essere et è *appropriato* a essi. [...] se vedete vituperar cose che vi paiono indegne di vitupèro, spreggiate cose degne di stima, inalzate cose meritevoli di biasimo; e per

14. S. SPERONI, *Apologia dei dialogi*, in *Trattatisti del Cinquecento*, a cura di M. Pozzi, Milano-Napoli, Ricciardi 1978, t. I, pp. 693-94. Il corsivo è mio.

15. SPERONI, *Apologia dei dialogi*..., p. 684.

il contrario: abbiate tutto per detto [...] indefinitamente, come messo in difficoltà [...]; che aspetta di essere esaminato, discusso e messo al paragone [...]. In questo mentre Sofia presenta Sofia, Saulino fa il Saulino, Giove il Giove: Momo, Giunone, Venere et altri Greci o Egizzii, dissoluti o gravi, quel che essi e qual essi sono, e puote *appropriarsi* alla condizion e natura che possono presentare. [*Spaccio*, pp. 178-80. Corsivo mio]

Tra la verosimiglianza della rappresentazione e la verità dei contenuti dottrinali non c'è corrispondenza immediata, immediata traducibilità: il piano intellegibile dei contenuti non si rovescia immediatamente su quello 'sensibile' della rappresentazione per immagini, poiché i personaggi "fanno ciascuno la propria voce" e perciò le loro affermazioni non sono in assoluto vere. I loro discorsi potranno essere recuperati come veritieri attraverso una lettura obliqua, figurale, di certe parti del testo, degne di essere osservate "con non ordinari occhiali", ma non attraverso un'interpretazione letterale, 'mimetica', di esse¹⁶. Il valore positivo della rappresentazione per immagini non riguarda immediatamente il vero, ma l'*aptum*, per cui le affermazioni non sempre vere dei personaggi sono tuttavia *appropriate* al loro carattere individuale: l'organizzazione interna del dialogo realizza una forma di mimesi diversa dalla rappresentazione di modelli ideali di mondo, ma curvata sull'*aptum*, sulla relatività del multiforme.

5. La metafora del banchetto

Gli scarsi successi londinesi della *Cena* sono il tema del primo libro del *De la causa, principio et uno*. L'apologia della *Cena de le Ceneri* è filtrata attraverso la metafora alimentare che accosta il nutrimento alla sapienza nel motivo tradizionale del banchetto. La metafora del libro come pasto, in quel passaggio del *De la causa*, risponde a una domanda di uno dei personaggi, Armesso, sui dialoghi della *Cena*, che avevano destato tanto scandalo presso il pubblico londinese. Le molte accuse dei lettori, secondo Armesso, ruoterebbero tuttavia attorno a due soli punti: la *vis polemica* dell'autore nei confronti della cultura inglese – e di quella accademica in particolare – e l'estrema varietà, linguistica e tematica, che agita la superficie di quel testo:

[...] lasciando da canto gli propositi di Smitho, Prudenziò e Frulla, desidero di sapere, se fallano coloro che dicono, che tu fai la voce di un cane rabbioso et infuriato, oltre che tal volta fai la simia, tal volta il lupo, tal volta la pica, tal volta il papagallo, tal volta un animale, tal volta un altro: meschiando propositi gravi e seriosi, morali e naturali, ignobili e nobili, filosofici e comici. [*De la causa*, p. 619]

16. "Se vedete seriosi e giocosi propositi, pensate che tutti sono egualmente degni d'essere con non ordinarii occhiali remirati". [*Spaccio*, p. 180].

Diversamente che nello *Spaccio*, dove la pluralità dei linguaggi è ricondotta alle diverse voci dei personaggi, la polifonia della *Cena* è tutta interna alla voce d'autore ("lasciando da canto gli propositi di Smitho, Prudenziò e Frulla, [...] dicono, che *tu* fai la voce..."). Non è perciò in questione il referente che l'autore ha selezionato dall'universo del reale come oggetto della rappresentazione letteraria, e rispetto al quale la diversa modulazione dei registri stilistici può rivelarsi uno strumento 'appropriato', ma le modalità della rappresentazione stessa, il rapporto tra lingua e mondo. Da un punto di vista retorico e stilistico, l'accusa rivolta all'autore sarebbe dunque quella di non rispettare le leggi del *decorum* classicista, che, vietando di mescolare i diversi registri stilistici e i diversi generi del discorso, rendono un testo letterario uniforme e perciò somigliante ai modelli ideali che è possibile scorgere nell'aspetto traslucido dell'universo sensibile, una volta che questo sia spogliato dall'accidentale varietà connessa alla materia. Ma il problema linguistico e letterario corrisponde a nodi teorici fondamentali, perché, mischiando i linguaggi e le "voci", Bruno con-fonde anche i temi, annulla cioè le scansioni tra i vari livelli di realtà che le leggi del *decorum* garantiscono, vietando di mettere a contatto testuale cose nobili e cose abiette. Il disgregarsi dei confini tra gli esseri al livello ontologico corrisponde, sul piano conoscitivo, a una dissoluzione delle linee che delimitano i vari campi del sapere e prospetta una vera e propria riorganizzazione delle scienze e dei loro specifici metodi di ricerca. Così risulta cancellata l'opposizione tra il campo specifico della filosofia morale e quello della filosofia naturale, e, attraverso le mescolanze tematiche e linguistiche della *Cena de le Ceneri*, la morale risulterebbe esplicitamente agganciata alla ricerca sulla natura ("meschiando propositi [...] morali e naturali").

Ma, risponde Filoteo, portavoce di Bruno in questo primo dialogo, la separazione degli stili è una griglia a maglie davvero troppo strette per chi si propone di rappresentare la natura nella sua infinita pienezza:

Qual dunque può essere la cena materiale e corporale, tale conseguentemente succede la verbale e spirituale: cossì dunque questa dialogale ha le sue parti varie e diverse, qual varie e diverse quell'altra suole aver le sue [...]. Ivi (com'è l'ordinario et il doverò) soglion trovarsi cose da insalata da pasto, da frutti da ordinario, da cocina da speciaria, da sani da amalati; [...] e cose da nutrimento solo e da gusto, sustanziose e leggieri, salse et insipide, agreste e dolci, amare e suavi. Cossì quivi, per certa conseguenza, vi sono apparse le sue contrarietà e diversità, accomodate a contrarii e diversi stomachi e gusti [...]. [*De la causa*, p. 620. Corsivo mio]

Le leggi classiciste del *decorum*, iperselettive verso il basso, e cioè verso il corporeo e il creaturale, non concedono pari diritto di cittadinanza testuale agli innumerevoli aspetti del reale, ma presumono piuttosto di ricondurre all'unità la varietà indefinita della natura, ricacciandola arbitrariamente fuori dal linguaggio lettera-

rio¹⁷. Attraverso la pluralità dei linguaggi e dei temi, la cena “spirituale” del dialogo riproduce “la cena materiale e corporale” negli aspetti di ricchezza e di pienezza che le sono propri. Sul piano stilistico, il rispecchiarsi del mondo nella scrittura è messo in rilievo da una formulazione linguistica nella quale confluiscono parallelismo e simmetria speculare, ripetizione e chiasmo (“cossì dunque questa dialogale *ha le sue parti varie e diverse*, qual *varie e diverse* quell’altra suole *aver le sue*”).

La metafora culinaria di Bruno rovescia un *topos* caro ai classicisti del primo Cinquecento e in particolare ai ciceroniani, fautori della superiorità, assoluta e non soggetta alla relatività dell’*aptum*, dello stile del maestro, in grado di transcendere ogni differenza tra individui tempi e luoghi, perché capace di raccogliere in sé la bellezza dispersa dell’eloquenza. Quest’unico stile universalmente valido poteva essere associato metaforicamente a un cibo così perfetto da soddisfare ogni palato, un cibo che è concepibile variare solo per effetto di una patologia (i sostenitori di una imitazione eclettica sono assimilati agli infermi che preferiscono i cibi amari ai dolci, a causa del loro gusto corrotto dalla malattia) o per evitare l’assuefazione (talvolta è bene leggere autori diversi da Cicerone per potervi tornare con una percezione straniata, come quando, assuefatti a un cibo perfetto, stimoliamo il nostro palato con l’aceto)¹⁸.

Nel ragionamento di Filoteo, l’imitazione della natura prende forma a partire da un concetto di *aptum* che (contrariamente al *decorum* classicista, incentrato sulla separazione degli stili) non seleziona dall’universo sensibile l’uniforme, ma il funzionale, ed è, di conseguenza, interamente ripiegato sull’organizzazione interna dell’universo testuale, sulla capacità del vario e del molteplice (il plurilinguismo e la varietà tematica) di organizzarsi in sistema, di disporsi in modo da dotare di senso ogni aspetto del dialogo, per quanto difforme e disomogeneo. La funzionalità relativa dei diversi aspetti della scrittura disegna la *dispositio* ‘esterna’ del discorso¹⁹: le categorie che definiscono il rapporto tra universo verbale e universo reale (i criteri di selezione che fanno di un oggetto sensibile un oggetto estetico) e i modelli che rendono i diversi aspetti del testo organici rispetto alla *intentio auctoris* e danno forma alla relazione tra i contenuti del testo e il suo significato globale.

La metafora della funzionalità alimentare traccia una griglia concettuale che il Nolano sente ancora adeguata a giustificare gli aspetti contraddittori della scrittura, secondo la loro diversa finalità estetica o argomentativa. Così, “a contrarii e diversi

stomachi e gusti”, la cena “spirituale” offrirà “cose da nutrimento solo e da gusto, sustanziose e leggiere, salse et insipide, agreste e dolci, amare e suavi”²⁰. Le considerazioni di Filoteo, in queste prime battute della *Causa*, si sviluppano entro il campo semantico circoscritto dalla metafora del banchetto, usato anche da Speroni per la descrizione e l’indagine delle peculiarità del dialogo. La tensione tra verosimiglianza della rappresentazione e verità dei contenuti filosofici che inarca la superficie della scrittura è tra le costanti strutturali del genere, ma tale tensione può ancora essere ricomposta, riconducendo i diversi aspetti del testo, il mimetico e l’argomentativo, a diversi livelli di funzionalità. Il modello metaforico del nutrimento della sapienza non si lacera, sebbene formulato nella forma radicalmente contraddittoria dell’antitesi, che declina la varietà tematica e stilistica come tensione interna alla scrittura (“cose da insalata da pasto, da frutti da ordinario, da cocina da speciarìa, da sani da amalati; di freddo di caldo, di crudo di cotto”).

Arnesso difatti non è del tutto convinto. Il problema della *Cena*, dice, non è tanto la varietà in quanto tale, non è in questione la diversa funzionalità, estetica o teoretica, dei temi e dei linguaggi, ma piuttosto se sia legittimo introdurre nel testo rappresentazioni non riconducibili a nessuna delle funzioni riconosciute come primarie nelle opere letterarie: “che dirai – chiede –, se oltre nel vostro convito, ne la vostra cena appariranno cose, che non son buone né per insalata né per pasto, né per frutti né per ordinario [...]”?

Vedrai – risponde Filoteo – che né in questo la nostra cena è dissimile a qualunqu’altra esser possa. Come dunque là nel più bel del mangiare, o ti scotta qualche troppo caldo boccone, di maniera che bisogna cacciarlo de bel nuovo fuori, o piangendo e lagrimando mandarlo vagheggiando per il palato, sin tanto che se gli possa donar quella maladetta spinta per il gargazuolo al basso; [...] o qualche lapillo te si viene a rompere et incalcinarsi tra gli denti, per farti regittar tutto il boccone; o qualche pelo o capello del cuoco ti s’inveschia nel palato, per farti presso che vomire; [...] o qualch’ossetto te s’attraversa ne la gola per metterti in pericolo di soffocare: cossì nella nostra cena (*per nostra e comun disgrazia*) vi si son trovate cose corrispondenti e proporzionali a quelle. Il che tutto avviene per il peccato dell’antico nostro protoplaste Adamo, per cui la perversa natura umana è condannata ad aver sempre i disgusti giointi a i gusti. [*De la causa*, pp. 620-1. Corsivo mio.]

Le osservazioni di Filoteo riformulano i contenuti dell’*imitatio naturae* in modo molto diverso che nelle battute precedenti. Nella risposta alla prima obiezione di Arnesso, la simmetria tra lingua e mondo tracciava un sistema nel quale la varietà,

17. Cfr. MAZZACURATI, “*La maestà de’ nostri tempi*”..., p. 115: “Ora [nella seconda metà del Cinquecento] ‘serbare il decoro’ significa di fatto escludere dallo spazio di ciò che è letterariamente o poeticamente dicibile non soltanto oggetti e figure socialmente abiette, deformi o degradate, ma le immagini quotidiane [...]; ancor più, significa escludere le stesse nomenclature legate a quelle realtà [...] quando non siano cancellabili o ritrascrivibili entro le garanzie di un codice, di una mediazione già formalizzata, da quella bucolica a quella comica, di ascendenza boccacciana”.

18. Sulle metafore connesse al dibattito *de imitatione* cfr. BOLZONI, *La formazione del canone nel ‘500*..., p. 56.

19. Cfr. H. LAUSBERG, *Elementi di retorica*, Bologna, Il Mulino 1969, p. 37: “La *dispositio* esterna [...] consiste in un piano (*consilium*) dell’oratore [...] diretto al raggiungimento dello scopo. Il piano diretto verso l’esterno ha l’effetto di un principio ordinatore all’interno del discorso [...]”.

20. Una serie omogenea, che richiama in apparenza il registro metaforico del *delectare et docere*. Nel ragionamento di Filoteo, tuttavia, l’estetica del *delectare et docere* non è pertinente, perché la diversa funzione dei temi e dei linguaggi non è diretta a orientare la ricezione, ma a riprodurre in modo appropriato il referente (“Qual dunque può essere la cena materiale e corporale, tale conseguentemente succede la verbale e spirituale”).

anche contraddittoria, dei temi e dei registri stilistici era espressione di una diversa funzionalità dei differenti aspetti del testo e corrispondeva, perciò, alle diverse capacità e aspettative dei lettori (“contrarietà e diversità, accomodate a contrari e diversi stomaci e gusti”). In questo caso invece l’imitazione della natura implica che non tutti gli elementi del testo possano essere aggregati in sistema, ma accoglie anche dettagli a-sistematici e spuri. La presenza del vario, dell’accidentale, del negativo nel “tipico simposio” della *Cena* rinvia a una forma *non selettiva* di imitazione della natura che ha ordinato la “cena verbale e spirituale” del testo *come* una “cena materiale e corporale” e ha pertanto convogliato nel discorso anche elementi non immediatamente riconducibili a una funzionalità estetica o dottrinale.

L’immagine deformata del banchetto della sapienza, come nel *De vinculis* la vicenda di Zeusi e delle sue modelle, denota, in positivo, la pienezza del reale; in negativo, richiama l’ambiguità dell’esperienza umana ed evoca indirettamente lo scarto tra verità e umano sapere. La battuta di Filoteo riscrive il motivo tradizionale del banchetto dei sapienti secondo un registro di variazioni semantiche rispetto alla sua forma canonica²¹. Il tema del convito è tradizionalmente associato a un’idea di funzionalità totale e piena. L’accesso dell’uomo al sapere è presentato come accesso a una fonte energetica, il cibo, in grado di garantire la funzione primaria, quella vitale. Attraverso la metafora del cibo di sapienza, la verità appare interamente commutabile in qualcosa che è a sua volta interamente assimilabile: tra la verità e ciò che di essa si può dire e apprendere c’è dunque corrispondenza diretta, senza residui né imperfezioni, tra la lingua e il mondo non si dà scarto.

Nel passaggio appena citato invece, l’immagine della cena include il riferimento non tradizionale alla non-funzionalità alimentare, vale a dire all’impossibilità di ricondurre l’infinita pienezza del reale a un modello di rappresentazione assoluto, uniforme e non variegato dalla convergenza dei contrari. Il convito della sapienza rappresenta così il divario tra l’unica verità e le molteplici sapienze dell’uomo, che l’immagine del banchetto consente di presentare in forma dialogica con la molteplicità dei personaggi e il loro conversare. L’esperienza del banchetto infatti non è interamente positiva, perché, in ultima analisi, i invitati non hanno accesso al pieno e netto godimento del cibo di sapienza nella sua purezza e interezza, a causa della strutturale asimmetria tra la verità una ed eterna e la natura incostante ed effimera dell’uomo, come indica il riferimento ironico alla fragilità della condizione umana dopo la cacciata dall’Eden.

Anche la convenzionale citazione del mito del Paradiso perduto cambia di segno. Nel *Ragionamento sopra le cose pertinenti alla poetica* di Agnolo Segni, ad esempio, nel contesto di una riflessione sul rapporto tra natura e arte, il riferimento alla condizione dell’uomo cacciato dall’Eden, e perciò sottratto alla contemplazione diretta degli archetipi, mostra la necessità di un’*imitatio naturae* che faccia astrazione dei caratteri indi-

viduali e accidentali imputabili alla caduta, e renda visibili i modelli ideali che la realtà sensibile esprime in modo imperfetto. Da questo punto di vista, un’opera d’arte riuscita non può essere fondata su forme di imitazione di tipo ‘realistico’ e non selettivo²².

La metafora del banchetto non suggerisce in questo caso le argomentazioni relativiste, comuni all’anticlassicismo rinascimentale e sviluppate anche da Speroni nell’*Apologia*, ma una nuova interpretazione della mimesi. Il contenuto dell’*imitatio naturae*, infatti, non è più interamente definito dall’idea di *aptum*, ma implica un’ulteriore riorganizzazione dei criteri di selezione che regolano il rapporto tra universo verbale e universo reale e ritagliano il mondo sensibile in oggetto estetico. La scrittura può accogliere aspetti che il paradigma funzionalista e ancora selettivo dell’*aptum* non giustifica, e includere il non funzionale. L’*imitatio naturae* è ora riformulata non soltanto in base al rifiuto del criterio di astrazione dei caratteri difforni e accidentali rispetto a un modello ideale di mondo (come ancora nel caso dell’*aptum*), ma anche in base a un più radicale rifiuto del criterio di selezione: il testo de-scrive il mondo senza scegliere e riproduce, come uno specchio, le infinite differenze che scandiscono il fluire dell’unica e perenne materia nelle innumerevoli e instabili configurazioni dei composti²³. L’impossibilità di organizzare tutti gli elementi desunti dall’universo reale come parti di un universo verbale uniforme e omogeneo richiama inoltre un concetto di imitazione molto diverso rispetto a quello neoplatonico. Il modello di *imitatio naturae* tracciato nei dialoghi italiani, fino ai *Furori*, mostra come l’uomo possa accedere alla verità e alla bellezza del primo principio soltanto nella loro forma esplicita e umbratile, leggendone il diverso e incommensurabile brillare negli innumerevoli aspetti dell’universo, senza poterne selezionare e disporre la materia secondo una proporzione armonica che le permetta di riflettere in modo univoco la fonte luminosa del bello.

L’idea che il discorso sfugga al progetto dell’autore, evocata nella *Cena*, si precisa ulteriormente. L’inclusione nel testo della totalità degli accidenti connessi all’esperienza, presentata come del tutto non selettiva, comporta che anche il dialogo sia presentato come qualcosa che sembra talvolta sfuggire al controllo dell’autore (“per nostra e comun disgrazia”). Il momentaneo affievolirsi dell’istanza autoriale determina, da un punto di vista paradigmatico, un effetto di non-finito. In un’interpretazione dell’arte come specchio della natura, la corrispondenza *speculare* tra scrittura e mondo ha come necessaria implicazione che il principio di pertinenza sia posto in ombra: il testo, allora, accoglie con l’effetto di realtà, che rende la cena

22. A. SEGNI, *Ragionamento sopra le cose pertinenti alla poetica*, Firenze, G. Marescotti 1581, pp. 64-7. Le conclusioni di Segni appaiono rovesciate nella “cena spirituale” di Bruno, che comprende elementi non riconducibili al paradigma positivo e uniforme della funzionalità alimentare, perché riflette, come uno specchio, quella “materiale e corporale”.

23. Erasmo presenta un’analoga visione della *imitatio naturae* come un’implicazione dell’idea di *aptum*; cfr. *Il Ciceroniano*..., p. 124: “Nosoponus: [...] caput artis est, rem, ut est, oculis repraesentare. [...] Bulephorus: [...] Mihi satis est, quod amictum non probes corpori parum accommodum: quod picturam damnas non aptam ei rei, quam proficitur se velle effingere”.

21. Sull’esemplarità del *topos* rispetto a valori di misura e di equilibrio e a modelli di comportamento che rappresentino il corrispettivo etico della bellezza-armonia cfr. Forso, *Il “libro animato”*..., pp. 292-3.

spirituale del dialogo conforme a quella materiale, anche il non tematico e il criterio selettivo che definisce i confini tematici del discorso sembra disgregarsi.

6. Il terzo dialogo della *Cabala*

Il terzo e ultimo dialogo della *Cabala del cavallo pegaseo* ha una struttura singolare: è anzitutto un testo brevissimo, com'è lecito aspettarsi per un libro dal "gran capo" ma "senza busto o con una picciola coda"²⁴; è, inoltre, un dialogo che si apre per il tempo necessario ad annunciare che il dialogo non avrà luogo, perché i personaggi non si presenteranno sulla scena del conversare:

ALVARO. Ben trovato, Saulino, vegno per avisarvi da parte del mio padrone che per una settimana al meno non potrete convenir un'altra volta. A lui è morta la moglie e sta su l'apparecchi de l'execuzion del testamento, per esser libero di quest'altro pensiero ancora. Coribante è assalito da le podagre, et Onorio è andato a' bagni. A dio.

SAULINO. Và in pace. Or credo che passerà l'occasione de far molti altri ragliamenti sopra la cabala del detto cavallo. Perché, qualmente veggio, l'ordine de l'universo vuole che come questo cavallo divino nella celeste regione non si mostra se non sin all'ombelico [...], cossì analogicamente accade che questo cavallo descrittivo non possa venire a perfezzione [...]. [*Cabala*, pp. 474-5]

Sotto il profilo dei contenuti filosofici, questo terzo dialogo della *Cabala*, che si è citato quasi per intero, è evidentemente sovrabbondante. I temi portanti del dialogo – l'asinità, i cicli della sapienza e delle vite – sono già stati trattati analiticamente e il disappunto di Saulino non aggiunge né sottrae a quell'analisi. Il frammento, inessenziale per l'argomentazione, è invece funzionale nella prospettiva di una peculiare realizzazione dell'*imitatio naturae*, alla quale la trama e l'argomento del terzo dialogo contribuiscono a dar forma.

La piccola scena delinea per la *Cabala* una conclusione che non corrisponde a una chiusura del testo²⁵; il breve scambio di battute tra Alvaro e Saulino infatti non richiama l'idea che la trattazione di un dato nucleo tematico sia stata avviata, sviluppata e infine esaurita. L'effetto di non-finito si configura come esito diretto delle modalità con le quali Bruno realizza l'*imitatio naturae*. Tra la storia dei personaggi, il loro particolare agire e la loro abilitazione all'argomentare non c'è solidarietà; lo stesso profilarsi di una storia, che interferisce, nella finzione dell'ultimo dialogo, con il piano dialettico dell'argomentazione, è reso possibile dall'attribuzione ai personaggi dei dettagli di un'esistenza che non si risolve nella loro nuda funzionalità argomentativa.

24. G. BRUNO, *Cabala del cavallo pegaseo*, commento di N. Badaloni, in *Opere italiane...*, vol. II, p. 413.

25. Nell'attesa che i personaggi "tornino ad incominciar d'accoppiars'insieme" per comporre una "Cabala magna", "questi doi dialogi – dice Saulino – vagliano per una Cabala parva, tironica, isagogica, microcosmica". [*Cabala*, p. 475].

Come per la metafora del banchetto, lo statuto della *imitatio naturae* è ambivalente. La mimesi è, in negativo, condizione perché la *Cabala* sia presentata come un testo interrotto, ma non finito; in positivo, è condizione di un rapporto organico tra testo e natura (il "cavallo descrittivo" come quello astrale, l'ordine del discorso come "l'ordine dell'universo"). A proposito del primo di questi aspetti, occorre ricordare che Bruno apre il dialogo presentando la *Cabala* come un residuo di materiale avanzato da un'opera chiusa:

Non altrimenti che accader suole a un figolo, il qual gionto al termine del suo lavoro (che non tanto per trasmigrazion de la luce, quanto per difetto e mancamento della materia spacciata è gionto al fine) e tenendo in mano un poco di vetro, o di legno, o di cera, o altro che non è sufficiente per farne un vase, rimane un pezzo senza sapersi né potersi risolvere, pensoso di quel che n'abbia fare [...]: ecco che al ultimo il mostra predestinato ad essere una terza manica, un orlo, un coperchio di fiasco, [...] o una intacconata che risalde, empia o ricuopra qualche fessura, pertuggio o crepatura; è avvenuto a me, dopo aver dato spaccio non a tutti miei pensieri, ma a un certo fascio de scritture solamente [...]. [*Cabala*, p. 407. Corsivo mio]

Riferendosi alla composizione di un'opera diversa (lo *Spaccio* probabilmente) da quella *Cabala* che sta per cominciare, Bruno rovescia lo stereotipo che fa coincidere l'interruzione del canto del poeta con il calare del giorno²⁶. Il *topos* è fondato sulla sovrapposizione di testo e *performance*, del mondo che il testo canta con il mondo in cui il testo è cantato; la conclusione dell'opera infatti non è presentata come il risultato di una piena realizzazione del suo sistema interno, ma come determinata da circostanze contingenti ed esterne che ne interromperebbero la recitazione o l'esecuzione. Il poeta che rappresenta se stesso intento a concludere il suo canto perché cala la sera strappa lo spazio testuale alla sua autonomia, mettendolo in contatto con uno spazio extratestuale – idealmente condiviso dall'autore e dal suo pubblico –, che lo dissolve. Il rovesciamento del *topos* prevede, al contrario, una tematizzazione del criterio di pertinenza. In questo secondo caso, spazio testuale e spazio extratestuale sono svincolati l'uno dall'altro, e il primo è delimitato dalla sola pertinenza tematica degli enunciati; di conseguenza, lo spazio del testo si chiude quando la materia del discorso è stata interamente 'spacciata', quella sola materia e nulla di più. Scrivendo un'opera chiusa e coerente, infatti, l'autore 'non dà spaccio a tutti i suoi pensieri', ma seleziona da questi ciò che ritiene utile alla coerenza interna del discorso; in quest'ottica, i contenuti della *Cabala* rappresenterebbero il materiale esorbitante da un testo a sua volta chiuso. Rovesciando l'insistenza iniziale sulla chiusura tematica come dato positivo, la mimesi della *natura naturata* appare, nel finale della *Cabala*, in tensione rispetto al principio di pertinenza.

26. Si veda E. R. CURTIUS, *Letteratura Europea e Medioevo Latino*, Firenze, La Nuova Italia 1992, pp. 104-5; per la ricorrenza del *topos* nel dialogo del Cinquecento rinvio a FORNO, *Il "libro animato"*..., pp. 297-301.

A tracciare la *dispositio* esterna del discorso, il rapporto tra scrittura e mondo, non è tanto la selezione del pertinente, garantita dalla *intentio auctoris*, ma un modello di mimesi presentato come imitazione speculare della natura empirica. Il testo è un “cavallo descrittivo” che riflette quello astrale, un universo verbale sovradeterminato dall’universo empirico: l’oggetto rappresentato non sarebbe perciò soltanto il referente della rappresentazione, ma anche il paradigma, il modello che ne disegna il confine tematico²⁷.

Il valore della rappresentazione tuttavia non è fondato sulla natura del legame che la connette ai referenti reali e, in particolare, non coincide con il suo ‘realismo’. La *Cabala*, plasmata da un pezzo d’argilla superstite dal lavoro di un demiurgo vasaio, che, contrariamente al “dio nelle cose” di Bruno, si riposa dopo aver costruito il migliore dei mondi possibili, senza per questo aver dato fondo a tutte le proprie possibilità creative²⁸, richiede qualche avvertimento al lettore:

[...] se vi par vedere un gran capo o senza busto o con una picciola coda, non vi sgomentate, non vi sdegnate, non vi maravigliate: perché si trovano nella natura molte specie d’animali che non hanno altri membri che testa, o par che siano tutto testa avendo questa così grande e l’altre parti come insensibili; e per ciò non manca che siano perfettissime nel suo geno. [*Cabala*, pp. 413-4]

La struttura del dialogo, frammento di discorso ricacciato fuori da un’opera chiusa e non opera chiusa a sua volta, manico o coperchio ma non vaso intero, e pertanto testo non conforme ai canoni di armonia e proporzione, è giustificata sulla base dell’*imitatio naturae*. Il dialogo trae i modelli da imitare dall’universo empirico, scegliendoli a partire da categorie di *decorum* non riferibili a un principio di armonia che possa essere esteso alla multiforme varietà delle diverse specie. L’*appropriato*, l’*aptum*, si contrappone, anche nel caso della *Cabala*, all’*assoluto*, e la perfezione secondo il genere, relativa e disseminata nel molteplice, che caratterizza la dimensione della *natura naturata*, è anche la sola forma di perfezione accessibile all’artificio.

Ma se il lettore della sproporzionata *Cabala* non ritenesse con questo di aver ancora avuto piena soddisfazione, gli basti

considerar oltre che questa operetta contiene una descrizione, una pittura; e che ne gli ritratti suol bastar il più de le volte d’aver ripresentata la testa sola senza il resto.

27. Etimologicamente, il *de-scribere* è lo ‘scrivere a partire da un modello’: tra rappresentazione e rappresentato, scrittura e natura si annoda un legame particolarmente stretto.

28. Sul rifiuto della distinzione fra ‘potentia assoluta’ e ‘potentia ordinata’ cfr. M. A. GRANADA, *Il rifiuto della distinzione scolastica tra potenza assoluta e ordinata di Dio e l’affermazione dell’universo infinito in Giordano Bruno*, “Rivista di storia della filosofia”, XLIX (1994), pp. 495-532.

Lascio che tal volta si mostra eccellente artificio in far una sola mano, un piede, una gamba, un occhio, una svelta orecchia, un mezzo volto che si spicca da dietro un arbore, o dal cantoncello d’una fenestra, o sta come sculpito al ventre d’una tazza, la qual abbia per base un piè d’oca, o d’aquila, o di qualch’altro animale: non però si dannà, né però si spreggia, ma più viene accettata et approvata la manifattura. [*Cabala*, p. 414]

L’apologia della *Cabala*, in questo caso, non rende pertinente il rapporto tra rappresentazione e rappresentato, ma è giocata sul terreno dell’artificio come universo autonomo. La relazione che Bruno mette a fuoco in questo passaggio non riguarda infatti il linguaggio e i referenti, ma la rappresentazione e l’artista. Sotto questo profilo, l’opera non rappresenta tanto una realtà naturale (un volto d’uomo può stare scolpito sul ventre d’una tazza che finisce in una zampa d’oca), quanto l’abilità dell’artefice²⁹. La capacità di produrre oggetti estetici come organismi armonici e uniformi o come immagini conformi a dei modelli empirici non è più pensata come una proprietà in grado di definire il lavoro dell’artista. La sua abilità è, al contrario, ugualmente leggibile anche nella rappresentazione efficace dei particolari, sebbene decontestualizzati o disposti entro un sistema privo di coerenza interna. L’implicita definizione del bello artificiale come espressione della bellezza dell’artefice, ugualmente visibile nei dettagli e nell’intera “manifattura”, rinvia all’idea che la bellezza archetipa, altrimenti infruibile, brilli nei particolari secondo innumerevoli volti.

L’artefice che, senza esprimere un progetto coerente, rappresenta però efficacemente una serie di dettagli, cancella la distinzione tra centro e periferia, *inventio* ed *elocutio*, tema ed episodio, e ridefinisce i parametri che regolano il giudizio di valore, fondando nuovi criteri di pertinenza. Il valore e la finalità dell’arte non consistono tanto nella proprietà di rendere visibili gli archetipi, ma nell’efficacia dell’artificio, che può manifestarsi, con uguale intensità, nell’imitazione degli elementi secondari come nell’invenzione della *fabula*³⁰. In altri termini, la bellezza sensibile non rappresenta più solo un gradino verso la percezione di quella intellegibile, ma acquista di per sé un valore.

29. Mazzacurati (*Conflitti di culture nel Cinquecento*, Napoli, Liguori 1977, p. 46) ha evidenziato l’importanza di questo tema nel *Naugerius* di Girolamo Fracastoro, uno degli interlocutori del *De l’infinito, universo et mondi*.

30. Secondo Castelvetro (*Poetica d’Aristotele volgarizzata e sposta...*, II, p. 220), i poeti dimostrano la propria abilità sul terreno della *inventio* e conquistano i lettori con l’eccellenza della *fabula*, mentre di solito non si tiene in alcun conto la rappresentazione dei dettagli. Avviene il contrario per il giudizio di valore sulla pittura: “E quelli dipintori che sono consapevoli del loro poco valore sogliono ritenere i veditori con la vaghezza dell’istoria; ma a’ valenti dipintori basta il dipingere bene e naturalmente quello che dipingono, e ritengono il veditore con l’artificio apparente ancora in picciolo membro solo, come in una mano o in un piede”; si veda anche S. SPERONI, *Discorso sopra Virgilio*, in *Opere*, in Venezia, appresso Domenico Occhi 1740 (anast. a cura di M. Pozzi, Roma, Vecchiarelli 1989), vol. IV, p. 574. Nello sviluppare il medesimo tema, Bruno identifica totalmente poesia e pittura, spostando sullo sfondo la centralità della *fabula*. Sull’estensione del modello *fabula*-episodio, proprio dell’epica, al rapporto tra *quaestio* e digressioni nel dialogo si veda Cox, *The Renaissance dialogue...*, p. 111.

CAPITOLO QUARTO
IL VALORE DELLE IMMAGINI
L'imitazione della natura e l'esperienza del lettore

1. Gli storici e i poeti

La mancata chiusura della *Cabala*, la pluralità di voci dello *Spaccio*, l'“anticonvito” della *Cena* sono espressioni di una tensione interna tra i vari livelli di discorso che confluiscono nel dialogo come genere letterario. Questa frizione tra il piano argomentativo e il piano mimetico che attraversa i dialoghi italiani, fino ai *Furori*, può essere vista come il risultato di una formulazione dell'*ars imitatio naturae* più orientata verso la dimensione particolare della narrazione storica che verso quella universale riconosciuta alla letteratura nell'estetica rinascimentale. Un'imitazione della natura diretta alla rappresentazione degli archetipi sovraordinati all'universo sensibile implica che storia e arte siano avvertite come categorie in rapporto di opposizione reciproca. Pensata come un sistema universale e invariabile, perché fondato su leggi simili a quelle che regolano il mondo, oggettive e dunque ripetibili da ogni uomo, l'arte è estranea alla dimensione del tempo che investe i soggetti empirici, perché le forme ideali che essa rende visibili riflettono quel tanto di immutabile e necessario che sottrae la natura dei singoli alla storia.

L'idea che la rappresentazione letteraria si volga agli archetipi, più che agli individui, e abbia per questo un valore di verità superiore rispetto alla narrazione storica, rivolta all'evenemenziale e perciò all'accidentale e al contingente, è una delle più diffuse tra quelle che definiscono il paradigma estetico tradizionale. La critica letteraria del secondo Cinquecento aveva insistito sia sul nesso aristotelico tra il “divenuto” (τὰ γενόμενα) e il valore conoscitivo particolare del sapere che lo descrive sia sulla sostanziale differenza tra i modelli narrativi della letteratura, fondati su criteri di selezione e astrazione, e quelli meno selettivi della storia. Dal punto di vista dei critici rinascimentali, la storiografia mancava di quella unità tematica in grado di ritagliare l'indifferente fluire del tempo, il *chronos*, in una struttura dotata di senso, di riorganizzare il tempo non finito degli eventi nel *kairòs* della *fabula*, in un tempo finito e perciò interpretabile, nel quale inizio, mezzo e fine corrispondono in modo necessario¹. In quest'ottica, il

1. Per Aristotele (*Retorica*, 1416b) la storia registra fatti *dissimili*, di conseguenza l'ordine (cronologico) del discorso è fortuito. Per dotare di senso il fluire del tempo, occorre raggruppare fatti *simili* in serie analogiche, che rendano visibile un modello astratto e unitario; cfr. HATHAWAY, *The Age of Criticism...*, pp. 160-70.

criterio di pertinenza che ritaglia la storia o il mito in *fabula* rappresenta lo strumento in grado di organizzare il testo letterario in base a principi di armonia e proporzione che riflettano l'invisibile armonia della natura. Sul terreno della letteratura, l'armonia poteva così essere interpretata come unità tematica, un principio di pertinenza capace di organizzare il vivente o il vissuto in oggetto estetico.

L'opposizione aristotelica di storia e letteratura riproduce, al livello delle forme della rappresentazione, lo stesso scarto che distingue il ruolo della percezione da quello dell'intelletto sul versante dei processi conoscitivi. La percezione registra dei dati sensibili nella loro individualità; queste prime rappresentazioni del particolare (*species sensibiles*) costituiscono la base per il lavoro di astrazione dell'intelletto agente, il quale coglie i caratteri universali comuni a un insieme di oggetti (*species intellegibiles*), individuandone l'essenza che preesiste e sopravvive ai singoli. Diversamente dalla storia, che registra dei dati nel loro statuto di realtà empiriche, la letteratura è più vicina al grado di verità superiore delle essenze rispetto agli individui e della conoscenza intellettuale rispetto a quella sensibile.

2. Le ombre, le arti e il tempo

Torniamo ancora per un momento sulle vicende di Zeusi e delle ragazze di Crotone. Per rappresentare un modello di bellezza esemplare, il pittore aveva collezionato e decontestualizzato la bellezza dispersa dalla natura nei vari corpi individuali, radunandola in una sola immagine. Nella cultura rinascimentale, la vicenda di Zeusi poteva richiamare un concetto di astrazione alquanto diverso da quello aristotelico. Il pittore che compone il suo ritratto combinando i più bei particolari del corpo di cinque donne concepisce l'astrazione come decontestualizzazione². I diversi particolari combinati in un'immagine unitaria rappresentano nel loro insieme un modello ideale di bellezza, ma nello stesso tempo non cessano di essere *particolari* appartenenti ciascuno a un corpo individuale. Rispetto al lavoro di astrazione pensato da Aristotele, il contatto con la natura empirica è, in questo caso, più stretto: si tratta infatti di raccogliere la bellezza disseminata negli oggetti sensibili e realmente presente in essi, laddove il processo aristotelico di astrazione consiste nell'individuare il tratto comune a una molteplicità di oggetti, senza che questo si trovi di per sé in alcuno di essi. È diverso, perché è più vicino al suo significato etimologico, anche il concetto di *logos* che questa storia suggerisce. La parola che esprime l'idea di pensiero discorsivo e dotato di valore conoscitivo ha

2. L'idea di astrazione come decontestualizzazione (e non come cancellazione dei caratteri individuali) è associata alla vicenda di Zeusi da Lorenzo Ghiberti (*Commentari*, a cura di O. Morisani, Napoli, Ricciardi 1947, p. 21), Vasari (*Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, a cura di G. Innamorati, L. e C. Ragghianti, Milano, Rizzoli 1973, vol. II, p. 586) e, in anni più vicini a Bruno, da Paolo Pino (*Dialogo della pittura*, in *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, a cura di P. Barocchi, Bari, Laterza 1960, vol. I, p. 99).

infatti la stessa radice dell'umilissimo legume³, ciò che si raccoglie e si ammuccia in un fascio, e la storia di Zeusi sembra evidenziare questo significato originario.

Non è da escludere che questi diversi concetti di *logos* e di astrazione abbiano contribuito ad attirare l'attenzione del Nolano sulla vicenda di Zeusi e delle ragazze di Crotone. L'interesse di Bruno per la logica delle immagini infatti è associato alla ricerca di strumenti in grado di garantire forme di conoscenza che prescindano dall'astrazione. Come strumento conoscitivo, l'arte della memoria ha anche questo valore: attraverso le immagini essa consente di fissare, nella sua specifica individualità, la realtà fisica dei singoli, che in natura si dissolvono nell'incessante metamorfosi che assicura la vita dell'universo⁴.

La riflessione del Nolano sui processi della conoscenza richiama due diverse tradizioni. Nella cornice della teoria aristotelico-medioevale della rappresentazione, il filosofo accosta il concetto di *species*, che ne rappresenta il cardine, ad alcuni aspetti della tradizione platonica delle Idee, modificandone profondamente il contenuto teorico⁵. Nel processo conoscitivo descritto da Bruno, la funzione delle *species* come *media cognoscendi* è assolta da ombre e immagini; a differenza delle prime, tuttavia, il valore cognitivo delle ombre non trae origine da processi di astrazione rispetto alle impressioni sensoriali, ma da processi analogici, fondati su una doppia forma *similitudo*. Da una parte, lo scaturire delle ombre dall'attività della mente e la capacità delle immagini di combinarsi tra loro, dando vita a nuove forme, sono il prolungamento organico dei processi naturali nell'universo razionale e danno luogo a un rapporto di similitudine tra le operazioni della mente e le operazioni della natura⁶. Dall'altra, il modello analogico che spiega l'origine delle ombre interviene anche nella determinazione del loro contenuto, poiché diversamente dalle *species*, le ombre non possono essere viste come semplici rappresentazioni delle cose, ma come immagini organicamente connesse alle cose stesse per similitudine. Rispetto alle possibili formulazioni letterali – immagini, figure, *species* –, la metafora dell'ombra riproduce una griglia analogica che include sia l'idea di mutamento sia l'idea di un

3. Cfr. R. BODEI, *Varcare i limiti: strategie di negazione del desiderio di conoscenza*, in *La passione del conoscere*, a cura di L. Preta, Milano, Il Saggiatore 1993, pp. 113-42, p. 116.

4. Cfr. FELLMANN, *Bild und Bewusstsein bei Giordano Bruno*..., p. 19; KLEIN, *L'immaginazione come veste dell'anima in Marsilio Ficino e Giordano Bruno*..., p. 64. L'attività spirituale dell'uomo che si esplica nell'arte, tuttavia, non è mai una semplice attività riproduttiva: si veda R. STURLESE, *Per un'interpretazione del De Umbris Idearum di Giordano Bruno*, "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", XXII (1993), pp. 943-68, pp. 956-8. Per il ruolo dell'astrazione nei processi di conoscenza descritti nel *De Umbris* si veda BADALONI, *La filosofia di Giordano Bruno*..., pp. 37-8.

5. Si veda L. SPRUIT, *Il problema della conoscenza in Giordano Bruno*, Napoli, Bibliopolis 1988, pp. 69-72.

6. Mente e natura sono aspetti complementari dell'esplicarsi del "mondo ideale" nell'universo sensibile, di conseguenza processi intellettuali e leggi naturali si corrispondono vicendevolmente. Per Fellmann (*Bild und Bewusstsein bei Giordano Bruno*..., p. 32), inoltre, la trasformazione della logica aristotelica in una semiotica dell'immagine è fondata sulla valorizzazione della materia, che porta al centro della riflessione di Bruno, non le forme del pensiero (astrazione, deduzione, giudizio), ma la materia stessa (le immagini) dei processi mentali.

legame organico e diretto tra rappresentazioni e cose. A differenza della figura, statica e autonoma, l'ombra muta con i mutamenti della luce e richiede una costante presenza dell'oggetto che la proietta, con il quale intrattiene un rapporto più stretto e originario. L'immagine dell'ombra, infine, media sia la relazione tra mente e natura sia il rapporto tra la realtà empirica e il primo principio: in questa accezione, l'universo sensibile è ombra dell'unità soprasostanziale. A questo proposito, nel sesto dei trenta modi di intendere le ombre illustrati nel *De umbris*, Bruno osserva che nella natura empirica, nella percezione e nella fantasia le ombre hanno statuto e fenomenologia diversi che nell'intelletto e nella memoria. Il movimento e l'alterazione sono tratti distintivi delle ombre quali si presentano “nella materia ovvero natura, negli stessi enti naturali, nel senso interno e in quello esterno”; ma “nell'intelletto, e nella memoria che è conseguente all'intelletto, l'ombra è per così dire in stato”⁷. L'intelletto e la memoria, dunque, possono arrestare il vorticoso mutare di queste immagini, le quali, se nella percezione ci assaltano e ci seducono, nella dimensione stabile della memoria possono invece farci da guida [*De umbris*, p. 29]. Le ombre, passate attraverso l'attività trasformatrice e conservatrice della memoria, rendono possibile un processo di trasformazione della percezione in significato che prescinde dall'astrazione, ma è fondato sulla proprietà delle immagini di fissare il portato mutevole dei sensi in una dimensione di eterno presente⁸.

Le attività dell'uomo, le arti e il suo sapere, ricorda Bruno nel *Sigillus*, i cui “desiderati effetti” sono *Inventio*, *Dispositio*, *Iudicium* e *Memoria*, si innestano nella doppia dimensione del tempo:

Se anche consenti che il tempo di Pitagora sia il più indocile e stolto di tutti gli enti (giacché per il suo scorrere ogni cosa è cancellata dall'oblio), certo non biasimerai neanche il tempo di Simonide (per beneficio del quale tutto si indaga, si apprende, si ritrova; le opinioni cancellate ritornano in fama e ripullulano i rami recisi)⁹.

È possibile riconoscere nella struttura del tempo un duplice aspetto. Nell'universo naturale, i cicli della nascita e della morte si avvicinano senza sosta; le forme, le specie, permangono, ma dal punto di vista dei singoli il tempo della natura è intrinsecamente distruttivo. È il tempo di Pitagora, stoltissimo tra gli enti, perché cancella

ogni cosa nell'oblio. In opposizione al tempo della natura, che dissipa e annienta, il tempo delle arti e dei saperi è connotato nel senso della creazione e della memoria: il tempo sapiente di Simonide rende possibile l'indagine e l'apprendimento, poiché comporta un'incessante produzione di forme, ma non permette che queste siano cancellate dall'oblio¹⁰.

Nella doppia dimensione del tempo, l'arte imita la natura, ma è anche in perenne tensione con essa, perché conserva quanto il tempo naturale divora. L'innestarsi delle ombre nella ruota del tempo, che distrugge i singoli, consente di confrontare e combinare le impressioni sensoriali, destinate a svanire a causa del continuo mutare dei composti. Lo scaturire di nuove figure dalla combinazione delle immagini conservate nella memoria rende possibile l'apprendimento dell'ignoto, fondando un processo cognitivo che permette di conoscere ogni cosa attraverso ogni altra. In questa prospettiva, le immagini rappresentano organicamente il divenire, ma nello stesso tempo permettono di orientarsi nel dominio mutevole della percezione¹¹. Il lavoro intellettuale degli uomini trasforma il *chronos* stoltissimo dell'eterno fluire, indifferente rispetto agli individui, in *kairòs*, in ‘occasione’, un tempo civile restituito all'uomo, non perché cancelli i tratti accidentali che ineriscono alle realtà empiriche, ma perché dà valore alle differenze che definiscono le momentanee configurazioni della materia e le rende di nuovo disponibili a innestarsi nella dimensione creatrice del tempo.

La realizzazione dell'*imitatio naturae* nei dialoghi italiani implica una ridefinizione del rapporto che lega natura e letteratura, e connette la rappresentazione letteraria alla gnoseologia delle ombre. La metafora dell'ombra denota un carattere strutturale dell'umano sapere: la dissimmetria che distingue la sapienza dell'uomo, incardinata nella vicissitudine, dalla verità assoluta, che, al contrario, trascende la dimensione del tempo. Sul riconoscimento della strutturale incommensurabilità tra eternità e tempo, infinito e finito sono fondate, per Bruno, la metodologia delle arti e la molteplicità dei saperi. Dell’*“unum et idem principium”* l'uomo non vede che i remoti effetti, egli conosce l'Uno, non in specchio, ma in vestigio e in ombra, vedendolo brillare nella molteplicità dei suoi infiniti volti mortali, nella dimensione comunicata e dispersa della natura sensibile.

Presentata come imitazione della natura empirica, riflesso speculare dei molteplici aspetti nei quali si diffrange la fondamentale unità dell'essere, l'*imitatio natu-*

7. *De umbris*, p. 29: “Umbra in materia seu natura, in naturalibus ipsis, in sensu interno atque externo, ut in motu et alteratione consistit. In intellectu vero, intellectumque consequente memoria est ut in statu”; tr. it. *Le ombre delle idee. Il canto di Circe. Il sigillo dei sigilli...*, p. 63.

8. Cfr. FELLMANN, *Bild und Bewusstsein bei Giordano Bruno...*, p. 26; TIRINNANZI, *Umbra naturae. L'immaginazione da Ficino a Bruno...*, pp. 228 e 230.

9. *Sigillus*, pp. 162-63: “Etsi tempus Pythagoricum indocilissimum omnium atque stultissimum (quandoquidem per ipsum omnia oblivione deleantur) comprobe, Simonidis quoque tempus (cuius beneficio omnia quaeruntur, discuntur, inveniuntur, obliterata recalescunt praecisaque repullulant) non improbabis.”; tr. it. *Le ombre delle idee. Il canto di Circe. Il sigillo dei sigilli...*, pp. 349-50. Cfr. anche G. BRUNO, *De l'infinito, universo e mondi*, commento di J. Seidengart, in *Opere italiane...*, vol. II, p. 135.

10. Sul tema del tempo nella filosofia di Bruno rinvio a M. CILIBERTO, *Introduction* a G. BRUNO, *De la cause, du principe et de l'un*, a cura di G. Aquilecchia e M. Ciliberto, Paris, Les Belles Lettres 1996, pp. IX-LI; N. BADALONI, *Sulla struttura del tempo in Giordano Bruno*, “Bruniana & Campanelliana”, III (1997), pp. 11-45; M. CILIBERTO, *Tempo ed eternità*, in *Umbra profunda. Studi su Giordano Bruno*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura 1999, pp. 209-25; M. A. GRANADA, *El concepto de tiempo en Bruno: tiempos cósmicos y eternidad*, in *La filosofía de Giordano Bruno. Problemi ermeneutici e storiografici...*, pp. 55-113; M. E. SEVERINI, *Vicissitudine e tempo nel pensiero di Giordano Bruno*, in *La mente di Giordano Bruno*, a cura di F. Meroi, Firenze, Olschki 2004, pp. 225-58.

11. Questo duplice aspetto delle ombre spiega, per Fellmann (*Bild und Bewusstsein bei Giordano Bruno...*, p. 34), la superiorità delle immagini rispetto all'astrazione, la quale può riferirsi alla natura come “divenuto”, senza poterne riflettere il divenire.

rae corrisponde, nei dialoghi del Nolano, alla intrinseca infigurabilità del principio unitario che collega gli innumerevoli aspetti dell'universo e unifica tutti i livelli del reale. Come espressione di un limite conoscitivo che è insieme fondamento metodologico delle arti, l'imitazione della natura empirica, nei dialoghi italiani, è strutturalmente ambivalente. Se infatti dal punto di vista dell'Uno, il molteplice, il vario e il disperso non sono che vanità e apparenza, espressioni, appunto, di un limite ontologico e conoscitivo, nella prospettiva dell'universo, la varietà è la radice stessa dalla quale hanno origine la bellezza della natura e la vita dei composti¹².

3. Per una retorica dei minimi

Nel primo dei dialoghi *De la causa*, si ricorderà, Armesso e Filoteo discutono della varietà di temi e di stili della *Cena de le Ceneri*. Sul piano dell'espressione linguistica, l'apologia della *Cena*, giocata sulla piena corrispondenza tra la varietà tematica del dialogo e la pienezza dell'universo naturale, è associata ad alcune figure del discorso, che ricorrono più volte nelle battute dei due personaggi. In particolare, l'antitesi e l'elenco sembrano caratterizzare l'aspetto stilistico del dialogo:

Ivi (come è l'ordinario et il dovero) soglion trovarsi cose da insalata da pasto, da frutti da ordinario, da cucina da speciaria, da sani da amalati; di freddo di caldo, di crudo di cotto, di acquatico di terrestre, di domestico di salvatico, di rosto di lessato, di maturo di acerbo; e cose da nutrimento solo e da gusto, sostanziose e leggiere, salse et insipide, agreste e dolci, amare e suavi. Cossì quivi, per certa conseguenza, vi sono apparse le sue contrarietà e diversità [...]. [*De la causa*, p. 620]

Nella prima battuta di Filoteo, la convergenza di antitesi ed elenco riproduce sul piano stilistico la pienezza e l'infinita varietà del mondo; quest'effetto di senso è affidato sia alla proprietà dell'antitesi di circoscrivere l'intera estensione di un campo semantico sia alla proprietà dell'enumerazione di evocare l'idea della non finitezza. Il referente descritto per enumerazione si frantuma in una serie di dettagli, senza potersi ricomporre nella sua interezza; l'elenco è infatti una figura tendenzialmente aperta all'infinita frammentazione, la cui estensione coincide virtualmente con il patrimonio linguistico a disposizione dell'autore e la cui varietà è perciò indeterminata¹³.

12. *De umbris*, pp. 33-4: "Sicut igitur in ipsa rerum varietate admirabilem concernimus ordinem, qui supraemorum cum infimis, et infimorum cum supremis connexionem faciens, in pulcherrimam unius magni animalis – quale est mundus – faciem universas facit conspirare partes, cum tantum ordinem tanta diversitas, et tantam diversitatem tantus ordo requirat – nullus enim ordo ubi nulla diversitas extat reperitur – unde primum principium nec ordinatum, nec in ordine licet intelligere".

13. Cfr. A. J. GREIMAS, *Sul senso*, Milano, Bompiani 1974 e Ph. HAMON, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette 1981. Con particolare riferimento alla prosa di Bruno si veda G. BARBERI SQUAROTTI, *Parodia e pensiero: Giordano Bruno*, Milano, Greco e Greco Editori 1997, p. 19.

L'oggetto della battuta di Filoteo è, però, la pienezza di un altro testo, la *Cena*, che, con la sua ricchezza tematica, rispecchia una condizione costitutiva della realtà. La formulazione linguistica di questo tema, nel discorso di Filoteo, ricorda del resto la sovrapposizione di antitesi ed enumerazione che apre l'Epistola dedicataria della *Cena* e definisce il piano tematico e linguistico di quel dialogo:

Or eccovi, signor, presente, non un convito nettareo de l'Altitonante, per una maestà; non un protoplastico, per una umana desolazione; non quel d'Assuero, per un misterio; non di Lucullo, per una ricchezza; non di Licaone, per un sacrilegio; non di Tieste, per una tragedia; non di Tantalo, per un supplicio; non di Platone, per una filosofia; non di Diogene, per una miseria; non de le sanguisughe, per una bagattella; non d'un arciprete di Pogliano, per una bernesca; non d'un Bonifacio candelaio, per una comedia. Ma un convito sì grande, sì picciolo; sì maestrale, sì disciplinale; sì sacrilego, sì religioso; sì allegro, sì colerico; sì aspro, sì giocondo; sì magro fiorentino, sì grasso bolognese; sì cinico, sì sardanapalesco; sì bagattelliero, sì serio; sì grave, sì mattaccinesco; sì tragico, sì comico; che certo credo che non vi sarà poco occasione da dovenir eroico, dismesso; maestro, discepolo; credente, mescredente; gaio, triste; saturnino, gioviale; leggiere, ponderoso; canino, liberale; simico, consulare; sofista con Aristotele, filosofo con Pitagora; ridente con Democrito, piangente con Eraclito. [*Cena*, pp. 431-2]

Il tema della varietà del reale, che il testo si sforza di riprodurre, è declinato nella forma estrema della compresenza dei contrari. È possibile accostare le antitesi di questo passaggio all'ossimoro; i contrari che realizzano la figura infatti convergono nella descrizione di un unico oggetto: il piano tematico e stilistico del dialogo. La scelta di rappresentare la natura sotto l'aspetto delle sue innumerevoli varianti colloca la *Cena de le Ceneri* fuori da ogni genere codificato (il convito del dialogo non ha alcun preciso antecedente letterario, non è simile a quello "di Tieste, per una tragedia; [...] non di Platone, per una filosofia; [...] non d'un arciprete di Pogliano, per una bernesca; non d'un Bonifacio candelaio, per una comedia"), ma anche nel punto di "complicazione" dei diversi aspetti della tradizione letteraria, che il dialogo sembra voler riassumere nella sua interezza¹⁴. La *Cena* si presenta così programmaticamente come un testo nel quale convergono sia gli aspetti di varietà dell'universo reale sia quelli dell'universo letterario con la sua strutturale pluridiscorsività.

Sul piano della sintassi, la convergenza di antitesi ed elenco determina una infinita riproduzione delle forme del parallelismo sintattico, che vieta di ordinare i materiali lessicali secondo uno schema gerarchico e unitario, impedendo al periodo di organizzarsi attorno a un centro definito. La sintassi dell'incipit della *Cena* è infatti relativamente semplice: "eccovi non un convito ... per..., ma un convito

14. Evitando di indicare un genere letterario specifico come modello della *Cena*, Bruno rinuncia a orientare l'interpretazione secondo un orizzonte d'attesa determinato; cfr. JEANNERET, *La Tête et l'estomac...*, p. 95; BARBERI SQUAROTTI, *Parodia e pensiero: Giordano Bruno...*, p. 47.

sì...che non vi sarà poco occasione da dovenir...”, ma la congerie di membri equivalenti impedisce a questa semplice catena di svolgersi semplicemente, bloccandola a ogni anello e stornando continuamente la conclusione del ragionamento, il profilarsi del suo senso ultimo, analogamente a quanto avviene, sul piano macrotestuale, nel rapporto dialogico tra le diverse serie di personaggi e nella tensione tra la caratterizzazione ‘dialettica’ degli uni e ‘retorico-istoriale’ degli altri¹⁵. Articolato per accumulazione, il periodo non progredisce direttamente verso la sua conclusione, ma è rallentato dalla ripetizione sintattica, che dilata il tempo del discorso fino a dissolverlo, per rovesciarsi nelle categorie di uno spazio ordinato per gemmazione di moduli paralleli. Questo modo di gestire la distribuzione dell’informazione, che assume la forma ripetitiva dell’amplificazione invece che quella logica della progressione causale, consente a Bruno di dilatare la varietà (l’elenco) e il mutamento (il passaggio antitetico da un contrario all’altro) fino a evocare l’idea della pienezza infinita. Sotto questo aspetto, la scrittura dei dialoghi presenta qualche affinità con le immagini della memoria, che permettono di fissare le realtà dei singoli e di combinarle indefinitamente, dilatando il movimento e la varietà delle immagini fantastiche fino all’evocazione dell’infinito.

L’indefinita frammentazione del periodo, inoltre, oppone la sintassi dei dialoghi alla struttura circolare della *periodus*, che Aristotele considerava preferibile ad altri modelli sintattici, perché chiusa e perciò capace di riprodurre nello stile gli stessi valori estetici di definitezza richiesti in sede di *inventio* (selezione) e *dispositio* esterna (pertinenza)¹⁶.

Parafrasando un’osservazione di Spitzer riguardo alle litanie a struttura enumerativa in lode della creazione, potremo leggere le enumerazioni che marciano lo stile dei dialoghi come l’effetto paradossale della infigurabilità e ineffabilità dell’*“unum et idem principium”*, che ne moltiplica indefinitamente i nomi. L’elenco, che giustappone e accumula aspetti particolari della natura empirica, non fa che cogliere le diverse forme dell’infinito comunicato ed è perciò esso stesso virtualmente infinito; ogni ente naturale inoltre è espressione di un aspetto particolare del divino, che nella sua interezza e unicità è indicibile. Al politeismo teologico dei saggi egizi, in grado

di vedere la divinità, nel solo modo in cui essa è visibile – comunicata e diffratta nei singoli enti naturali –, corrisponde, in letteratura, un ‘politeismo linguistico’ che si esprime nell’enumerazione dei dettagli¹⁷.

4. *Ut pictura poesis*: il giudizio di valore tra *inventio* e *ornatus*.

Il secondo dialogo della *Cena* racconta di come il Nolano e i suoi amici raggiungano nottetempo la casa di Greville viaggiando per Londra, tra acquitrini, pantani, labirintici “divertigli”, barcaioli pigri e disonesti, scontroso londinesi:

[...] mentre fa il suo camino, oltre che contempla le gran machine, mi par che non sia minuzzaria, né petruccia, né sassetto, che non vi vada ad intoppiare. Et in ciò fa giusto com’un pittore; al qual non basta far il semplice ritratto de l’istoria: ma anco, per empir il quadro, e conformarsi con l’arte a la natura, vi depinge de le pietre, di monti, de gli arbori, di fonti, di fiumi, di colline; e vi fa veder qua un regio palaggio, ivi una selva, là uno straccio di cielo, in quel canto un mezo sol che nasce, e da passo in passo un ucello, un porco, un cervio, un asino, un cavallo: mentre basta di questo far veder una testa, di quello un corno, de l’altro un quarto di dietro, di costui l’orecchie, di colui l’intiera descrizione; questo con un gesto et una mina, che non tiene quello e quell’altro: di sorte che con maggior soddisfazione di chi remira e giudica, viene ad istoriar (come dicono) la figura. [*Cena*, p. 435]

Il *topos* dell’*ut pictura poesis* delinea in questo contesto una dissoluzione della gerarchia tra i vari aspetti del lavoro dell’artista e rende possibile una sostanziale riorganizzazione delle categorie che fondano il giudizio di valore¹⁸. L’idea che l’abilità del pittore sia ugualmente visibile nella raffigurazione della pietra come nella rappresentazione dell’uomo è sostenuta dall’ontologia bruniana della materia, che, infinita e animata, cancella il confine ontologico tra i vari aspetti dell’esistente. Il valore estetico del dipinto – e la sua proprietà di imitare la natura – non dipende soltanto dalla capacità dell’artista di ritrarre la storia, riconducibile all’*inventio*, ma anche dalla sua abilità nel rappresentare i dettagli, sebbene liminari. In particolare, l’*imitatio naturae* implica il rifiuto di astrarre il “ritratto de l’istoria” dal continuum

15. Come figure della ripetizione sintattica, elenco e parallelismo richiamano i ‘sintagmi non progressivi’ descritti da Damaso Alonso (*Pluralità e correlazione in poesia*, Bari, Adriatica Editrice 1971, p. 12). Per un’analisi della sintassi dei dialoghi italiani, cfr. G. BÀRBERI SQUAROTTI, *L’esperienza stilistica del Bruno fra Rinascimento e Barocco*, in *La critica stilistica e il Barocco letterario. Atti del secondo congresso internazionale di studi italiani*, Firenze, Le Monnier 1958, pp. 154-69, pp. 160-4; TISSONI, *Appunti per uno studio sulla prosa della dimostrazione scientifica nella Cena de le Ceneri di G. Bruno...*, pp. 380-1; N. ORDINE, *La cabala dell’asino*, Napoli, Liguori 1987, p. 141.

16. Cfr. ARISTOTELE, *Rhetorica*, 1409a-b. È vero che Demetrio Falereo (*Du style*, ed. P. Chiron, Paris, Les Belles Lettres 1993, p. 9) prescrive per il dialogo uno stile che contemperi il modello periodico dell’oratoria e quello “spezzato” della comunicazione quotidiana. Questo precetto, tuttavia, è tanto ricordato nella trattatistica (cfr. TASSO, *Discorso dell’arte del dialogo* ..., pp. 58-9, che prescrive però di osservarlo nelle sole parti argomentative), quanto disatteso nella pratica, sulla scorta di modelli autorevoli quali Platone, Cicerone e Bembo.

17. Cfr. L. SPITZER, *L’enumerazione caotica nella poesia moderna*, “L’Asino d’oro”, 3 (1991), pp. 92-130, p. 105.

18. Bruno riscrive un luogo comune della riflessione umanistica e rinascimentale sull’arte, cfr. L. B. ALBERTI, *Trattato della pittura*, Lanciano, Carabba 1934, pp. 64 e 69 e B. VARCHI, *Della maggioranza delle arti*, in *Trattati d’arte del Cinquecento...*, vol. I, p. 39: è “cosa magnifica” “una storia intera e perfetta con tante varie figure di tutte l’età e condizioni, in tante e tanto varie attitudini, così d’uomini come d’animali, [...] tanto morti quanto vivi, vestiti et ignudi, sani e malati, addormentati e desti, armati e senza arme, arditi e timidi, a cavallo et a pie’, feriti in vari luoghi da varie armi, da varie persone, così in terra come in mare [...]”. Rispetto a Varchi, Bruno accentua l’importanza della *varietas*, che egli assume come fondamento del giudizio di valore, mentre per Varchi (come per Alberti) il valore estetico della varietà non è autonomo rispetto all’“interezza” della storia, all’unità della *fabula*. La varietà descritta da Varchi è infatti riconducibile a un unico tema: una scena di battaglia.

del reale, per quanto difforme e non omogeneo¹⁹. Dal punto di vista del giudizio di valore, non c'è differenza tra primo piano e sfondo, tra il "ritratto dell'istoria" e ciò che semplicemente 'empie il quadro', tra "arbore", "porco", "cervio" e uomo. Il disgregarsi della tradizionale scala dell'essere si riflette sul piano dell'artificio, dissolvendo la distinzione tra *inventio* e *ornatus*. Il paradigma estetico fondato sull'armonia comporta, al contrario, un'estrema valorizzazione del momento inventivo, in grado di garantire attraverso l'unità della *fabula* il rispetto dei parametri che definiscono il canone. Dal denso grumo di rapporti analogici che tradizionalmente lega la scrittura alla pittura, Bruno seleziona la varietà e la pienezza²⁰. Riempiendo il quadro di particolari, non immediatamente riferibili al "ritratto dell'istoria", il pittore rappresenta la natura perché ne coglie gli innumerevoli aspetti, la proliferazione infinita delle forme. Attraverso la valorizzazione dei dettagli, l'*imitatio naturae* riflette il principio unitario che connette le diverse forme di vita e disgrega le gerarchie ontologiche tradizionali.

L'abilità del poeta che produce immagini imitando la forza creatrice della natura non procede per selezione e astrazione, ma è in grado di riconoscere il senso in ogni cosa, per quanto vile e imperfetta. Nella prospettiva della vita dell'universo, l'asimmetria tra Dio e natura può essere interpretata come una chiave per valorizzare i diversi aspetti del reale: la realtà empirica degli individui illustra attraverso aspetti innumerabili un'unica bellezza, che non può essere cercata e vista in categorie e archetipi collocati oltre il mondo, ma entro la pienezza del suo vivo tessuto.

5. La retorica dell'*evidentia*: una digressione

Nelle considerazioni del Nolano sull'abilità dei pittori, la valorizzazione della varietà e della pienezza è mediata sul piano stilistico dalla figura dell'*evidentia*, tradizionalmente associata al *topos* dell'*ut pictura poesis*²¹. Nella retorica classica, l'*evidentia* o *enargeia*, descrizione particolareggiata e perciò vivida, è avvertita come uno strumento linguistico adatto a rendere visibile l'oggetto descritto, in modo da suscitare attraverso le parole una reazione emotiva analoga a quella indotta dalla

percezione diretta delle cose. La retorica dell'*evidentia* è frutto di amplificazione, la scrittura si precisa come viaggio nell'indefinita frammentazione dei dettagli. La descrizione particolareggiata dell'oggetto ha come effetto di senso la rappresentazione dell'idea di pienezza e, in quest'ottica, la funzione dell'*enargeia* è analoga alle tecniche di amplificazione sintattica del periodo delle quali si è parlato a proposito dell'incipit della *Cena*.

La realizzazione dell'*evidentia* fa del discorso una pittura, rendendolo *eikon-graphes*, costruttore di immagini²². Il nesso tra parola e immagine mediato dalla figura ha uno speciale rilievo nella griglia delle costanti formali che distinguono il dialogo dal trattato. Negli stessi anni in cui Bruno scrive i suoi dialoghi, ad esempio, Tasso indica nell'*evidentia* un carattere costitutivo del genere. Il conversare dei personaggi rappresenta l'argomentazione nel suo svolgersi e pertanto mette in scena non solo l'ordine del discorso e l'ordine del mondo cui esso si riferisce, ma anche l'ordine della mente, l'articolarsi del pensiero attraverso il gioco delle domande e delle risposte. Tasso, come del resto l'intera tradizione retorica, attribuisce all'*enargeia* un doppio valore. Da un lato, essa ha il potere di rendere visibile l'invisibile – la vita del pensiero, le impressioni sensoriali ormai svanite, le immagini lontane, per interposizione di tempo e di spazio – e di estendere l'orizzonte della percezione²³. Dall'altro, poiché il discorso modellato dall'*evidentia* è "costruttore di immagini", il rapporto che lo lega ai referenti è di tipo iconico; come le immagini e i geroglifici, essa mostra, e non denota soltanto, le cose. Questo valore ostensivo che la tradizione attribuisce alla figura, più vicina ai segni naturali che al linguaggio convenzionale, incoraggia un'interpretazione dell'*enargeia* come necessario complemento retorico dell'*ut pictura poesis*, un punto di intersezione tra arti della parola e pittura²⁴.

L'efficacia della figura rispetto alla mozione degli affetti deriva dal suo legame organico con la *phantasia*. Le immagini che fissano in modo vivido e chiaro un'impressione sensoriale sono a loro volta in grado di sollecitare nuovamente i sensi del lettore, restituendo, in una situazione di rinnovata presenza, esperienze sensoriali ormai dileguate²⁵. La rappresentazione al vivo è in grado di contrastare il perenne

22. Cfr. DIONISO LONGINO, *Del sublime*, X, 6; QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, VIII, 3, 63: "Est igitur unum genus, quo tota rerum imago quodam modo verbis depingitur".

23. Cfr. Tasso, *Discorso dell'arte del dialogo*, ..., pp. 59-60. Si veda anche B. CROCE, *La teoria del dialogo secondo il Tasso*, in *Poeti e scrittori del pieno e del tardo Rinascimento*, Bari, Laterza 1958, vol. II, pp. 118-24, pp. 123-4.

24. Si vedano QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, IX, 2, 40; VI, 2, 29-30 e PSEUDO-RUFINIANO, *De schematis dianoas*, 15, in *Rhetores latini minores*, ed. C. Halm, Lipsiae, in aedibus G. Teubneri 1863, p. 62: "Enargeia est figura, qua formam rerum et imaginem ita oratione substituimus, ut lectoris oculis praesentiaequae subiciamus". Il corsivo è mio.

25. Discutendo i "dodici principi che si accompagnano alle arti", Bruno osserva che le rappresentazioni fantastiche "ipsum quod certis temporibus determinatisque locis offertur, semper et ubique faciunt intueri [...]". [Sigillus, p. 211. Corsivo mio]. Sulla *phantasia* come intelletto del particolare cfr. KLEIN, *L'immaginazione come veste dell'anima in Marsilio Ficino e Giordano Bruno*, ..., p. 63. Per una valorizzazione dell'*evidentia* nella prospettiva della *variety* e della mozione degli affetti, cfr. ERASMO, *Ecclesiastes sive de ratione concionandi libri quattuor*, in *Opera omnia*, ..., vol. V, col. 983F.

19. Cfr. M. CILIBERTO, *Giordano Bruno*, Bari, Laterza 1990, pp. 67-71; TIRINNANZI, *Umbra naturae. L'immaginazione da Ficino a Bruno*, ..., p. 273; JEANNERET, *La Tête et l'estomac*, ..., p. 93.

20. Anche Speroni, nell'*Apologia dei dialoghi* (p. 697), sviluppa il *topos* nel senso della varietà e dell'imitazione speculare della natura. Per il tema dell'*ut pictura poesis* nel Rinascimento si vedano HAGSTRUM, *The Sister Arts*, ..., R. W. LEE, *Ut pictura poesis. La teoria umanistica della pittura*, Firenze, Sansoni 1967; C. BRAIDER, *The paradoxical sisterhood: 'ut pictura poesis'*, in *The Cambridge History of Literary Criticism*, vol. III, *The Renaissance*, ..., pp. 168-75.

21. Sulla relazione tra *enargeia* e *ut pictura poesis* si vedano HAGSTRUM, *The Sister Arts*, ..., pp. 11-12 e 62; M. BAXANDALL, *Giotto and the Orators. Humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition 1350-1450*, Oxford, At the Clarendon Press 1971, pp. 80-7 e 90-6; RIGOLOT, *The rhetoric of presence: art, literature, and illusion*, ...

divenire dell'universo sensibile e delle percezioni, proprio perché descrive i dettagli individuali per riprodurre la condizione della sensibilità nella sua vivezza, ma non nel suo fluire, ripresentando ai sensi, qui e ora, ciò che è lontano nel tempo e nello spazio. Nella tradizione retorica, l'efficacia dell'*enargeia* è legata alla proprietà di descrivere la natura empirica, tenendo conto dei dettagli, delle variabili accidentali che individuano i singoli. Nei *Moralia* di Plutarco, in particolare, questa proprietà dell'*evidentia* assimila gli storici ai pittori, i quali dipingono le azioni degli uomini come se si stessero verificando nel momento stesso in cui lo spettatore guarda il dipinto, mentre i letterati proiettano tali azioni nel passato. Descrivendo minutamente i dettagli, gli storici efficaci traspongono il passato in una dimensione di eterno presente che rende la lettura simile a una rappresentazione teatrale: i lettori di una descrizione vivida sono infatti simili agli spettatori che vedono rappresentare sul palcoscenico, come presenti e vive, le vicende del passato²⁶.

6. L'imitazione della natura e il valore delle immagini

Se presentata come riproduzione non selettiva della realtà empirica, che assume la forma dell'*evidentia*, il senso della mimesi non consiste tanto nel suo essere conforme a un modello, empirico o ideale, quanto nel suo essere esibita, nella facoltà di rappresentare una specifica realtà naturale come *presenza*²⁷. Il valore dell'*imitatio naturae* allora non è tanto quello semantico della copia, quanto quello pragmatico dell'"illusione evocativa" che essa suscita nello spettatore²⁸. Rendendo visibili gli oggetti che rappresenta, essa riproduce con le parole le sensazioni indotte dalle cose e perciò salda *res* e *verba* in un continuum.

All'idea di mimesi come trasposizione dei diversi aspetti della natura sensibile su un piano di alterità, rispetto a quello dell'esperienza, rinvia il nesso, reso esplicito dallo stesso Bruno, tra il testo della *Cena*, e in particolare i suoi aspetti comici, e il teatro. L'Epistola dedicataria, ad esempio, richiama il concetto aristotelico del comico come sperimentazione *in vitro* di un'esperienza negativa:

Quanto a quello che nella superficie si presenta, quelli che n'han donato occasione di far il dialogo, e forse una satira e *comedia*, han modo di dovenir più circonspetti [...].

26. PLUTARCO, *Bellone an pace clariores fuerint Athenienses*, in *Moralia*, 346F-347A-C, vol. IV, ed. F. C. Babbitt, London-Cambridge (Mass.), Heinemann Ltd.-Harvard University Press 1962, pp. 500-2.

27. Cfr. CAVE, *The Cornucopian Text...*, p. 30. Per l'effetto di presenza, grazie al quale un dato occupa "tutto il campo della coscienza" del destinatario, cui è riconducibile la funzione argomentativa dell'ecfrasi (p. 155), si vedano PERELMAN, OLBRECHTS-TYTECA, *Trattato dell'argomentazione...*, pp. 123-5.

28. Cfr. BODEL, *Le forme del bello...*, p. 65; H. FLASHAR, *Die klassizistische Theorie der Mimesis*, in *Le Classicisme à Rome. Aux Iers siècles avant et après J.-C.*, Entretiens sur l'antiquité classique, t. XXV, publiés par O. Reverdin et B. Grange, Vandoeuvres-Genève 1978, pp. 79-97, p. 80; TATARKIEWICZ, *Storia di sei idee...*, p. 307.

Quelli che sarrano *spettatori* o lettori, e che *vedranno il modo con cui altri son tocchi, hanno per farsi accorti et imparar a l'altrui spese*. [*Cena*, pp. 438-9. Corsivo mio]

Per il lettore del dialogo, la "superficie" comica della *Cena* può essere interpretata come proiezione dell'esperienza del negativo nell'altro da sé. Il rapporto di rispecchiamento e insieme di alterità dell'universo testuale rispetto al piano dell'esperienza consente di sperimentare e apprendere 'senza dolore', rendendo riutilizzabili le immagini ritratte nel testo. L'idea aristotelica del comico come sperimentazione dell'errore e del turpe, privata però del suo contenuto emotivo²⁹, si innesta organicamente nella riflessione del Nolano sul valore delle immagini. Queste fissano l'accidentale, permettendo all'uomo di orientarsi nel dominio instabile dei sensi, senza essere travolto dalla metamorfosi inesauribile delle cose; in modo analogo, il comico, fondato nella *Cena* sulla rappresentazione della verità 'istoriale', dell'accidentale che ostacola e interrompe lo svolgersi del discorso filosofico, permette di recuperare una funzionalità cognitiva alle "minuzzarie", a ciò che sul piano tematico e argomentativo appare ridondante.

Come modello di ricezione, il comico consente di proiettare sul mondo e di reintegrare nell'esperienza ciò che si è potuto imparare soltanto perché era contenuto in un testo. Le immagini vivide raffigurate sulla scena del discorso presentano il fluire della vita su un piano di alterità che rende visibile la struttura profonda del reale. In questa prospettiva straniante, il mutare dei destini e la morte degli individui diventano finalmente leggibili come effetti della costante vicissitudine delle forme, che, distruggendo i singoli, assicura la vita dell'intero. Quando, alla fine del *Candelaio*, Manfurio inforca gli occhiali e vede "di molti spettatori la corona", si accorge infine che la vita che ha vissuto sulla scena, i rovesci di fortuna che vi ha subito non erano che illusoria apparenza e che, nella prospettiva straniata degli spettatori, i suoi tragici destini erano occasione di gaudio e letizia³⁰. "Vedrete" – scrive Bruno –

(*a fin che non temiate diluvio universale*) l'arco d'amore il quale è simile a l'arco del sole, che *non è visto da chi vi sta sotto, ma da chi n'è di fuori*: perché de gli amanti l'uno vede la pazzia dell'altro e nisciun vede la sua. [*Candelaio*, p. 278. Corsivo mio]

Gli amanti non vedono la propria follia e tuttavia possono riconoscerla nello specchio vivente di altri amanti, che ne riproducono l'immagine. Il riconoscimento della

29. ARISTOTELE, *Poetica*, 1449a; tr. it. a cura di F. Albeggiani, Firenze, La Nuova Italia, 1934, p. 9: "il ridicolo è qualcosa di sbagliato e di turpe, ma senza produrre dolore né danno".

30. G. BRUNO, *Candelaio*, commento di G. Bàrberi Squarotti, in *Opere italiane...*, vol. I, p. 424: "[...] sì come io per ritrovarm' al fine del mio esser tragico supposito, si non co le mani, giornea e vesti, *corde tamen, et animo plaudo*; cossì e megliormente voi, *meliori hactenus acti fortuna*, che di nostri fastidiosi et importuni casi siete stati gioiosi e lieti spectatori, *Valete et Plaudite*". Sul tema del teatro del mondo nel *Candelaio* cfr. BADALONI, *Sulla struttura del tempo in Giordano Bruno...*, p. 40.

folia e la sapienza sono possibili solo a partire da un punto di vista esterno e straniato. La trasposizione del particolare, dell'accidentale, dell'arco delle metamorfosi che travolge l'uomo nella prospettiva straniante della *rappresentazione* permette al lettore di riorganizzare il piano dell'esperienza e di liberarsi dal timore della morte ("a fin che non temiate diluvio universale"). In questo contesto, l'*imitatio naturae* riproduce per i lettori il punto di vista del sapiente, il quale vede la vicissitudine – e perciò non teme la morte –, come altri vedono l'arco del sole, collocandosi cioè fuori di essa³¹.

7. I sileni, la rappresentazione della natura e il ruolo del lettore

Le metafore del seme, del Sileno, dell'osso, con le quali Bruno descrive la struttura dei suoi dialoghi, individuano uno scarto forte tra la lettera e il senso. La formulazione linguistica, superficie contratta e recisa, rinvia a una pienezza di senso che la lettera non esaurisce, non imita, non riproduce, ma piuttosto dissimula³². Segno contratto, la scrittura prevede per contro un'interpretazione diffusa, in grado di ricostruire quel *di più* cui il segno allude. Dal punto di vista della ricezione, nelle tre serie metaforiche – seme, osso, Sileno – si riflettono caratteri analoghi. Il testo assomiglia più a un *processo* (organico, nell'immagine del seme) che a un sistema, e il dinamismo che caratterizza il rapporto tra la lettera e il senso può essere messo in moto nell'atto di lettura. L'interpretazione diffusa è il necessario complemento di un segno contratto: le immagini del seme, dell'osso, del Sileno delineano una dissimmetria tra il valore della lettera e quello del senso, e implicano strategie di scrittura che includono la presenza attiva di un lettore coinvolto, in grado di esplicitare la superficie della scrittura, riducendo lo scarto che marca il rapporto tra le due facce del segno.

La metafora del seme descrive la dissimilitudine che disgiunge lettera e senso come un rapporto tra esplicito e implicito, uno molti, unito distinto³³:

31. Per la metafora del teatro del mondo rinvio a CURTIUS, *Letteratura europea e Medio Evo latino...*, pp. 158-64; J. JACQUOT, "Le théâtre du monde" de Shakespeare à Calderón, "Revue de littérature comparée", XXXI (1957), pp. 341-72; F. YATES, *The Theatre as Moral Emblem*, in *Theatre of the World*, London, Routledge and Kegan Paul 1969, pp. 162-8; L. BOLZONI, *Introduzione* a T. CAMPANELLA, *Opere letterarie*, Torino, Utet 1977, pp. 9-72, pp. 46-52; L. G. CHRISTIAN, *Theatrum mundi. The History of an Idea*, New York and London, Garland 1987; G. ERNST, *Religione, ragione e natura. Ricerche su Tommaso Campanella e il tardo Rinascimento*, Milano, Franco Angeli 1991, pp. 146-57. Sulla funzione conoscitiva della metafora cfr. M. COSTANZO, *Il "Gran Theatro del Mondo"*, Milano, Scheiwiller 1964, pp. 39-41.

32. Secondo Bruno (*Sigillus*, pp. 171-2), la rappresentazione per immagini rinvia, oltre che all'analogia, all'ellissi. A causa della finitezza dell'uomo che le produce e delle specie sensibili che esse rappresentano, le immagini non devono mai essere viste come copie rispetto alla verità delle cose: il riconoscimento del loro valore di rappresentazioni inutile è il primo stadio dell'interpretazione. La tradizione che associa l'ellissi ai tropi risale a Quintiliano (*Inst. or.*, VIII, 6, 21).

33. Sul motivo del libro come seme e sul patto di lettura che questa immagine delinea, si vedano P. C. BORI, *L'interpretazione infinita. L'ermeneutica cristiana antica e le sue trasformazioni*, Bologna, Il Mulino 1987 e L. BOLZONI, *Tra parole e immagini: per una tipologia cinquecentesca del lettore creativo*, "Lettere Italiane", 4 (1996), pp. 528-58, pp. 541-4.

Quivi [nel *De la causa*] come nel proprio seme si contiene et implica la moltitudine de le conclusioni della scienza naturale. Quindi deriva la intessitura, disposizione et ordine de le scienze speculative. Senza questa isagogia in vano si tenta, si entra, si comincia. Prendete dunque con grato animo questo principio, questo uno, questo fonte, questo capo: per che vegnano animati a farsi fuori e mettersi avanti la sua prole e genitura; gli suoi rivi e fiumi maggiori si diffondano; il suo numero successivamente si moltipliche, e gli suoi membri oltre si dispongano: a fin che cessando la notte col sonnacchioso velo e tenebroso manto, il chiaro Titane parente de le dive muse, ornato di sua fameglia, cinto da la sua eterna corte, dopo bandite le notturne faci, ornando di nuovo giorno il mondo, risospinga il trionfante carro dal vermiglio grembo di questa vaga Aurora. [*De la causa*, pp. 607-8]

La moltitudine delle conclusioni della scienza naturale, le scansioni e la disposizione delle scienze speculative sono contenute nel testo come unità indistinta. Il lettore che abbia interpretato correttamente l'esplicito potrà proiettare il senso oltre il ristretto ambito tematico indicato dalla lettera, riconfigurando nelle forme del molteplice ciò che la superficie della scrittura presenta come unità. La metafora che oppone l'unità indistinta del fonte alle molteplici ripartizioni dei fiumi che ne derivano, ramificandosi via via in una struttura ad albero, indica come la dimensione del senso possa essere estesa a campi del sapere diversi da quelli trattati alla lettera. Il rapporto di diffrazione e filiazione che lega il testo ai diversi saperi è analogo a quello che connette l'uno al dominio del molteplice che da esso deriva. Sotto questo profilo, il lettore che, interpretando correttamente l'esplicito, riorganizza i saperi non produce il nuovo, ma 'riscrive' il medesimo nucleo concettuale espresso dal testo, riformulandolo nella prospettiva dell'ordine e della distinzione³⁴.

La metafora del seme descrive sia l'interpretazione del testo sia il passaggio da questa alle scansioni dei saperi specifici come un percorso obbligato. Il seme è infatti la particola del vivente che reca implicito il vivente adulto, la dissimilitudine tra il primo e il secondo è grande, ma il processo che conduce dall'uno all'altro è univoco e necessario. La scrittura non esplicita le "conclusioni" delle scienze naturali e la "disposizione" delle scienze speculative, che pure contiene, ma queste, necessario sviluppo di un percorso argomentativo coerente, possono essere abbandonate all'attività interpretativa dell'interlocutore perché predeterminate dalla coerenza interna del contesto. Senza descriverle esplicitamente, la scrittura 'contiene' non soltanto la riorganizzazione delle scienze naturali e speculative, ma anche le modalità del processo ermeneutico che consente di articolare il passaggio dall'indistinto all'ordinato, dal testo ai saperi.

34. Nel lessico di Bruno, la metafora del seme rappresenta in genere l'esplicarsi della materia nella pluralità delle forme: "[...] quel tutto che si vede di differenza ne gli corpi [...] non è altro che un diverso volto di medesima sostanza; volto labile, mobile, corrottile di uno immobile, perseverante et eterno essere; in cui son tutte forme, figure e membri: ma indistinti e come agglomerati, non altrimenti che nel *seme*, nel quale non è distinto il braccio da la mano [...]: la qual distinzione e sglomeramento, non viene a produrre altra e nuova sostanza; ma viene a ponere in atto e compimento certe qualità, differenze, accidenti e ordini circa quella sostanza". [*De la causa*, pp. 731-2. Il corsivo è mio]. Senza mobilitare i campi metaforici in discussione, il rapporto tra esplicito e implicito e il patto di lettura che questo comporta sono delineati anche in *Cantus circaeus*, pp. 211-12 e *De im. comp.*, p. 93.

L'interpretazione corretta, che esplica l'implicito, inoltre, attiva un processo speculare sul piano dell'esperienza. Se si percorre interamente il viaggio ermeneutico dal letterale all'implicito, che consente di proiettare il senso della scrittura oltre l'ambito tematico, è possibile esplicitare l'implicito anche nell'ordine del reale, facendo scaturire l'aurora della sapienza dall'involucro notturno che la nasconde ("a fin che cessando la notte col sonnacchioso *velo* e tenebroso *manto*, il chiaro Titane...").

Nell'Epistola dedicatoria dello *Spaccio*, la metafora dei semi allude al carattere asistemático e 'incompiuto' del dialogo: "Oggi presente al Sidneo gli numerati et ordinati semi della sua moral filosofia; non perché come cosa nuova le mire, le conosca, le intenda: ma perché le esamine, considerare e giudichi [...]". La scrittura dispone ordinatamente i "semi" di una filosofia morale che sarà però sviluppata altrove:

Se vedete seriosi e giocosi propositi, pensate che tutti sono equalmente degni d'essere con non ordinarii occhiali remirati. In conclusione, non abbiate altro per definito che l'ordine et il numero de soggetti della considerazion morale, insieme con gli fondamenti di tal filosofia [...]. Qua dunque avendo tutto l'altro (onde non si può raccorre degno frutto di dottrina) per cosa dubia, sospetta et impendente, prendasi per final nostro intento l'ordine, l'intavolatura, la disposizione, l'indice del metodo, l'arbore, il teatro e campo de le virtudi e vizii: dove appresso s'ha da discorrere, inquirere, informarsi, addirizzarsi, distendersi, rimenersi et accamparsi con altre considerazioni; quando determinando del tutto secondo il nostro lume e propria intenzione, ne esplicaremo in altri et altri particolari dialogi [...]. [*Spaccio*, p. 180]

Il carattere non definitorio e pluridiscorsivo del dialogo, nel quale gli interlocutori "fanno la lor voce" e spregiano talvolta "cose degne di stima", riduce lo spazio dell'interpretazione letterale ai nomi dei vizi e delle virtù e al loro ordine: ai "semi della moral filosofia", mentre i propositi, giocosi o seriosi, introdotti nel testo richiedono un'interpretazione figurale ("Se vedete seriosi e giocosi propositi, pensate che tutti sono equalmente degni d'essere con non ordinarii occhiali remirati"). L'accento all'ordine e alla numerazione, che organizza la disposizione dei "semi" della filosofia morale, evoca i procedimenti dell'arte della memoria, che prescrivono di associare i contenuti da ricordare a una serie ordinata di immagini, accuratamente distinte. La descrizione dello spazio ordinato della scrittura è filtrata attraverso i termini tecnici dell'*ars memorandi*. "Arbore", "teatro", "campo" indicano tradizionalmente il sistema dei luoghi mnemotecnici, e cioè l'ordine di successione – che può essere rappresentato appunto come un luogo fisico: un edificio, un teatro – delle immagini da memorizzare. La struttura formale dello *Spaccio*, che associa i vizi e le virtù all'ordine delle costellazioni, si presta a essere usata dal lettore come un sistema mnemotecnico, adatto non solo ad apprendere, ma anche a ricordare. A causa della determinatezza dei suoi luoghi, il teatro del cielo, scandito dal sistema ordinato delle costellazioni, rende immediatamente

disponibili sia una serie di "famose immagini", note al lettore e dense di contenuto emotivo per le vicende mitiche di dèi ed eroi che esse evocano, e perciò utili come *imagines agentes*, sia il loro ordine di successione: un sistema mnemotecnico già presente alla memoria del lettore e pronto per essere associato a nuovi contenuti. Usando il "campo" del cielo come sistema della memoria, i contenuti morali appresi dal testo possono essere resi attivi come modelli comportamentali. Innestandosi entro un sistema mnemotecnico, il rapporto allegorico che lega i vizi e le virtù alle costellazioni configura la scrittura come un seme, che richiede, per dare i suoi frutti, l'attività ermeneutica del lettore e, una volta interpretata correttamente, può essere ricordata in modo da orientare i comportamenti sul piano concreto della *praxis*.

In un contesto non metaforico, la menzione del seme è riferita alla *densità* di 'significato' ontologico dei minimi: "nessun ente è tanto incompleto, manchevole e imperfetto – e dunque vilissimo agli occhi dell'opinione comune – che non possa essere principio di grandi operazioni [...]. Chi pensa in modo diverso è sullo stesso piano di colui che ritiene più facile possa svilupparsi in uomo una scimmia, piuttosto che quel seme immesso nell'utero, il quale seme poco prima era cibo, ossia pane"³⁵. In questo caso, il seme è insieme emblema di un limite ("incompleto, manchevole ed imperfetto") e punto di sutura tra diversi, il luogo intermedio in cui lo scarto tra pane e uomo si riduce, mettendo in luce la radice unitaria dalla quale derivano le differenti forme della vita dell'universo.

La metafora del seme presenta la scrittura come un sistema di segni contratti, che allo stesso tempo è in grado di tracciare i percorsi di un'interpretazione 'diffusa', capace di esplicitare l'implicito. A un modello ermeneutico di questo genere, possono forse essere ricondotti i vari passaggi in cui Bruno protesta la *brevitas* del proprio dettato. "Restarete meravigliato" – scrive nell'Epistola dedicatoria della *Cena*, che a qualche lettore è legittimamente sembrata un libro "circa particolari [...]" alquanto troppo effuso" [*De la causa*, p. 625] –

come con tanta *brevità* e *sufficienza* s'espediscono sì gran cose. Or qua se vedrete talvolta certi men gravi propositi, che par che debbano temere di farsi innante alla superciliosa censura di Catone, non dubitate: perché questi Catoni saranno molto ciechi e pazzi, se non sapran scuoprir quel che è ascosto sotto questi Sileni. [...] Considerate ancora che non v'è parola ociosa: per che in tutte parti è da mietere, e da disotterrare cose di non mediocre importanza, e forse più là dove meno appare. [*Cena*, p. 438. Corsivo mio]

35. *De magia*, pp. 184-7: "[...] nihil est tam inchoatum, mancum et imperfectum, tandemque ad oculos opinionis neglectissimum, quod non possit esse principium magnarum operationum [...] qui aliter credit in aequo est atque aliquis existimans facilius simiam formari posse in hominem quam semen injectum in matricem, quod proxime erat nutrimentum seu panis".

Nell'accenno alla "brevità" e alla "sufficienza" si riflette il linguaggio tecnico della tradizione retorica, che prescrive di osservare, nelle narrazioni, i canoni della *brevitas*, raccontando *quantum sufficit* alla perspicuità della narrazione e niente di più. Il richiamo ai precetti della retorica classica, in apparenza incoerente con il proposito stilistico di descrivere "cosa per cosa", è invece comprensibile alla luce del valore tropico ed ellittico dei minimi, che connette le "minuzzarie" che invadono la superficie della scrittura al tema dei Sileni, le rozze scatole di legno, che rappresentano agresti suonatori di zampogna, ma rivelano, aperte, le immagini degli dèi³⁶. Dalle "minuzzarie", dai "men gravi propositi", è possibile infatti "mietere" "cose di non mediocre importanza, e forse più là dove meno appare". Nel modello di scrittura delineato dalle immagini del seme, dell'osso e del Sileno, anche le "minuzzarie" corrisponderanno a criteri di brevità e sufficienza e dovranno perciò essere lette come figure dell'implicito.

Le immagini dell'osso e del Sileno non descrivono la scrittura come segno. Tra la lettera e il senso non c'è alcuno dei rapporti che ne definiscono la nozione; come seme, osso o sileno la lettera non ha con il proprio significato un nesso di tipo ostensivo né indiciale, iconico o convenzionale. Essa è piuttosto un semplice contenitore, estraneo, per forma e per natura, alla natura del proprio contenuto: tra sensibile e intellegibile, visibile e invisibile c'è, ancora una volta, uno scarto netto.

Rispetto all'immagine del seme, le metafore dell'*os medullaris* e del Sileno accentuano la dissimilitudine tra lettera e senso. Determinata dalla metafora alimentare, l'immagine dell'osso oppone un interno commestibile all'avara corteccia superficiale e presenta la lettera – scoria che occorre spezzare – come rovesciamento ironico rispetto al senso, inscritto nel cerchio metaforico della funzionalità alimentare. La scrittura pertanto non si precisa soltanto come luogo dell'implicito, ma anche come spazio della dissimulazione. L'Epistola dedicatoria della *Cena* descrive con chiarezza il paradosso dei Sileni: in ogni "inezia" si nasconde un mistero; la scrittura si diffrange nei frammenti mutili e imperfetti che occupano la lettera, ma ogni frammento è allusivo. D'altra parte la pienezza del senso nascosto è connessa alla manchevolezza e alla *vanitas* che si mostrano in superficie. Le "minuzzarie" che coprono la superficie letterale del discorso non equivalgono a degli indici puntati sul senso e in grado di orientare su di esso la percezione del lettore, ma, al contrario, deviano la sua attenzione, scavando un solco tra la molteplicità dei lettori empirici e il lettore ideale.

Così dunque lasceremo la moltitudine ridersi, scherzare, burlare e vagheggiarsi su la superficie de mimici, comici et istrionici Sileni, sotto gli quali sta ricoperto, ascoso e sicuro il tesoro della bontade e veritade [...]. [*Spaccio*, pp. 173-4]

36. Il nesso tra la *vanitas* della lettera e la pienezza del senso è tradizionalmente legato al tema della segretezza della verità e al genere dell'elogio del paradossale; cfr. C. OSSOLA, *Les devins de la lettre et les masques du double: la diffusion de l'anagrammatisme à la Renaissance*, in *Devins et charlatans au temps de la Renaissance*, a cura di M. T. Jones-Davies, Centre de Recherches sur la Renaissance, Paris 1979, pp. 127-57, p. 135. Sul motivo dei Sileni in Bruno cfr. ORDINE, *La cabala dell'asino...*, pp. 103-12 e *Id.*, *Introduzione...*, p. 36.

In questa prospettiva, il modello del Sileno riproduce nella scrittura la proprietà di selezionare i propri lettori, attribuita, nella tradizione platonica, al discorso orale. Il libro che circola tra gli uomini, senza potersi scegliere i propri interlocutori, è tuttavia protetto da un dispositivo in grado di selezionare tra i lettori empirici i pochi capaci di accedere al senso³⁷. Lo strumento di selezione è il carattere antistrofico della lettera, il suo valore di segno inverso. Attraverso la lettera infatti non c'è progressione al senso; questa funziona piuttosto come vuoto, superficie liscia e banale, adatta a disinnescare il processo dell'interpretazione³⁸. La vacuità e la manchevolezza delle figure recise e imperfette, che appaiono sulla superficie del discorso, può dunque rovesciarsi nel suo contrario, nella *brevitas* dell'ellissi, in un duplice senso, sia perché ogni "inezia" è allusiva sia perché la pluralità dei livelli di accesso al testo articola una pluralità di livelli di senso.

La capacità della scrittura di profilare diversi livelli di ricezione assume una connotazione positiva nel primo dialogo *De la causa*:

Così quivi [nella *Cena*], per certa conseguenza, vi sono apparse le sue contrarietà e diversità, accomodate a contrarii e diversi stomachi e gusti, a' quali può piacere di farsi presenti al nostro tipico simposio: a fine che non sia chi si lamenta di esservi giunto in vano, et a chi non piace di questo, prenda di quell'altro. [*De la causa*, p. 620]

L'estrema varietà della specie umana, le innumerevoli differenze che individuano i singoli rendono impossibile l'elaborazione di strategie retoriche universalmente valide: i differenti piani di fruizione del testo corrispondono dunque alla capacità dell'artista di rispondere alle attese dei differenti lettori empirici. Il testo che è capace di interloquire con diversi lettori in modi diversi è inoltre partecipe della sola forma di bellezza accessibile all'uomo. Per questo motivo, del resto, l'unidimensionalità del ciceronanesimo o del petrarchismo è infondata non solo sul piano del rapporto con la natura che intende imitare, ma anche sul piano estetico.

La scelta di un'imitazione della natura incardinata nel molteplice e nel vario si riflette organicamente nella capacità del testo di rivolgersi alla moltitudine dei lettori empirici. Da questo punto di vista, la metafora del banchetto di sapienza rinvia, oltre che ai diversi livelli di comprensione del senso, anche a diverse forme di fruizione del piacere del testo. La pluralità dei livelli di lettura, connessa a una *imitatio naturae* orientata verso il molteplice, è allo stesso tempo espressione di un limite strutturale degli strumenti di rappresentazione, inadatti ad afferrare i lineamenti universali della bellezza ai quali possano volgersi tutti gli uomini, e indice dell'efficacia di una scrittura che intesse i diversi aspetti della bellezza dispersa nella natura, diversamente fruibile da ciascun uomo.

37. Cfr. PLATONE, *Fedro*, 275d-e.

38. Cfr. OSSOLA, *Les devins de la lettre et les masques du double...*, p. 136.



3. Sistema mnemotecnico, in GIORDANO BRUNO, *Cantus circaeus*, in *Opera latine conscripta*, 2.1, Napoli, Morano 1886, p. 254.

CAPITOLO QUINTO
LA PRUDENZA DI MECENATE E LE CAPRE DI SALOMONE
Allegoria e rappresentazione negli *Eroici furori*

1. Linguaggio e imitazione: la polemica sul petrarchismo nei *Furori*

Uno dei motivi ricorrenti nella polemica antipetrarchista che apre i *Furori* è il tema del tempo, sul quale Bruno richiama l'attenzione fin dalle prime battute dell'Epistola dedicatoria. Il tema contribuisce a definire il terreno stesso della polemica, che innesta motivi tradizionali dell'antipetrarchismo cinquecentesco entro una riflessione che riguarda in ultima analisi il nesso tra poesia ed etica. La tensione tra eternità e tempo, memoria e vita è la griglia di lettura che il Nolano applica alla vicenda intellettuale dei petrarchisti, i quali si gloriano di aver consacrato "il miglior intervallo di tempo, e gli più scelti frutti di sua vita corrente" celebrando "in pubblici monumenti" i tormenti vissuti in nome di una bellezza, la quale "insieme insieme viene e passa, nasce e muore, fiorisce e marcisce" [*Furori*, pp. 488-91]¹. Emergono da queste battute tre diverse percezioni del tempo: il tempo naturale della vicissitudine che distrugge i composti e traccia il paesaggio ontologico della *vanitas*, all'interno del quale la durata della bellezza dispersa è insieme "istante" fugace e perciò indifferente ("a pena la stimarei degna, senza arrossir il volto, d'amarla sul naturale di quell'istante del fiore della sua beltade" [*Furori*, p. 497]) e "occasione" della quale la natura si serve per la continuità della specie ("Voglio che le donne siano cossì onorate et amate, come denno essere amate et onorate le donne; per tal causa dico, e per tanto, per quanto si deve a quel poco, a quel tempo e quella occasione" [*Furori*, p. 492-3]); il tempo civile dell'arte e della memoria, che permette di fissare ("sigillare") in "pubblici monumenti" le esperienze umane, destinate altrimenti a essere divorate dal tempo naturale; e infine il tempo etico della vita che può dotare l'"intervallo" dell'esistenza, vano e indifferente dal punto di vista della vicissitudine, del senso della *humanitas*.

1. Nel circoscrivere la vita e l'ingegno all'ambito della *vanitas*, i petrarchisti non sono oziosi, ma vanamente solleciti e non diversi da quei pedanti che invecchiano sopra la "falsa e vera ortografia", sulla preminenza del nome o del verbo, sui vocaboli obsoleti che si vogliono ora imitare, perpetuando nel tempo ciò che era appropriato a una particolare occasione. Così i pedanti credono di spregiare la fortuna, "con questo fan riparo e poneno il scudo contra le lanciate del fato. Con tali e simili vilissimi pensieri credeno montar a gli astri, esser pari a gli dèi". [*Furori*, p. 689].

Nei dialoghi italiani, la determinazione dei nessi tra tempo della natura e tempo della vita definisce in modi di volta in volta differenti i contenuti della *humanitas* e profila forme diverse di *beatitudo* filosofica². Il sapiente, la figura di saggio delineata nel *Candelaio* e nei dialoghi cosmologici, accetta la legge del tempo e della mutazione e ne assume in proprio il punto di vista. Egli sa che il tempo della natura garantisce la continuità della vita nell'universo: è nel tempo infatti che "la materia di cose corporee" assume ogni forma e viene via via a farsi tutto. Il sapiente sa dunque che il ciclo della vita è perenne, perciò non teme la morte; sa inoltre che, "se la mutazione è vera", quelli "che son nel giorno, aspettano la notte" e colui che è nelle tenebre l'aurora; di conseguenza, egli è "in tristitia hilaris, in hilaritate tristis": nel perpetuarsi della vita, bene e male sono infatti una medesima vanità.

Nello *Spaccio*, Bruno traccia un modello di *humanitas* in parte diverso, individuando la specificità dell'uomo nella compenetrazione reciproca di contemplazione e *praxis*. Come il sapiente, l'uomo operoso e forte del primo dei dialoghi morali circoscrive la sua azione al dominio della vicissitudine e dell'ombra; tuttavia, egli sceglie di incidere i cicli del tempo, distinguendone le particolari configurazioni e imprimendo un nuovo ordine al corso naturale delle metamorfosi. Nella ruota del tempo egli valorizza le "occasioni", diverse e irripetibili; nella vicissitudine delle forme, le specifiche qualità dei singoli. Nell'ombra della natura il prudente mago dello *Spaccio* riconosce le parole viventi di un'unica e assoluta divinità, che si comunica al mondo diffrangendosi nei vari aspetti dell'universo sensibile; così egli vincola l'uomo all'uomo e alla natura e fonda le civiltà e le istituzioni, facendosi "dio della terra".

Rispetto ai modelli del sapiente e del mago, la figura del furioso apre una nuova prospettiva. Rendendo problematico lo scarto qualitativo che separa finito e infinito, tempo ed eternità, i *Furori* individuano come fondamento della beatitudine e dell'"umana perfezione" la comunicazione con l'unità e la verità assolute, che consente di riscattare il destino finito ed effimero degli individui, sottraendolo alla dimensione della vicissitudine. Nell'inesauribile succedersi delle forme che permette a ogni cosa di diventare ogni altra, il timore della morte è insensato, perché non si esce dal cerchio della vita, ma nello stesso tempo le differenti vite degli individui non sono destinate a ripetersi. A differenza del sapiente, che accetta la legge della mutazione e la distruzione dei singoli, il furioso si sforza di rendersi immortale preservando il proprio nucleo di individualità; per questo, oltre la molteplicità dei saperi, egli mira alla verità, estranea alla legge del tempo cui sono soggetti gli individui e le istituzioni³.

2. Cfr. *De la causa*, p. 611. Sul tema del tempo in rapporto alle figure del furioso e del sapiente si veda CILIBERTO, *Tempo ed eternità*, in *Umbra profunda*..., pp. 220-5.

3. Cfr. CILIBERTO, *Dalla sapienza al furore*, in *Umbra profunda*..., pp. 155-92.

La tensione tra l'eternità della natura, indifferente alle singole esistenze e ai comportamenti dell'uomo, e l'eternità dell'arte, selettiva e dotata di un contenuto morale, orienta nei *Furori* la ricezione del petrarchismo e del canone della lirica d'amore. Nell'Epistola dedicatoria, il filosofo accosta la scansione in vita e in morte dei canzonieri petrarcheschi al mito di Orfeo: "io mi stimarei molto vituperoso e bestialaccio – scrive –, se con molto pensiero, studio e fatica mi fusse mai delectato o delectasse de imitar (come dicono) un Orfeo circa il culto d'una donna in vita; e dopo morte, se possibil fia, ricoverarla da l'inferno [...]" [*Furori*, p. 497]. Il mito di Orfeo, che cantando cerca di riscattare Euridice dalla morte e fallisce, è una griglia di lettura che interpreta sia la scansione interna dei canzonieri sia la vicenda intellettuale dei petrarchisti, i quali si sforzano di rendersi immortali fissando nel tempo dell'arte una particolare configurazione del tempo naturale, e cioè la funzionalità momentanea e occasionale della bellezza dispersa nel riprodursi della vita. Più in generale, la vicenda di Orfeo e la tensione verso l'immortalità che essa rappresenta è figura della poetica dell'imitazione e dell'anacronismo linguistico sul quale questa è fondata. Gli imitatori di Petrarca riproducono nel tempo forme di rappresentazione e di linguaggio il cui valore è determinato storicamente e la cui funzionalità è circoscritta all'occasione, a un particolare assetto del circuito della comunicazione. Il diverso rapporto con il tempo traccia un sistema di opposizioni tra la poetica dell'imitazione e la retorica dell'*aptum*; la prima mira a elaborare modelli di scrittura storici, assoluti e universali; la seconda, fondata sulla percezione della differenza nelle scansioni della storia e nei diversi ordini del reale, tende, al contrario, all'"appropriato", all'espressione delle forme relative e incommensurabili degli ingegni individuali. Tuttavia, la gloria che gli imitatori conseguono con le loro opere è – scrive il Nolano – "vanissima, vilissima e vituperosissima"⁴, rendendo tematica, a proposito della poesia, la riflessione sulla vana e vera gloria, sviluppata nello *Spaccio* riguardo all'agire umano e al tema della giustizia in polemica con le religioni riformate.

Individuando nel problema dell'immortalità dell'anima il fondamento etico della retorica dell'imitazione, Bruno interpreta correttamente uno dei caratteri di fondo del petrarchismo bembiano. Svincolato dal mondo creaturale delle apparenze, da quanto vi è di accidentale e di effimero nell'esperienza umana, il codice petrarchesco si presenta, nella riflessione di Bembo e nella tradizione letteraria del Rinascimento, come modello ideale separato dalla storia e perciò in grado di garantire l'immortalità di chi si impegna a riprodurlo, la perenne validità estetica di quelle opere capaci di riscrivere il modello⁵.

4. "[...] tanto manca che vorrei parer simile a certi poeti e versificanti in far trionfo d'una perpetua perseveranza di tale amore, come d'una così pertinace pazzia [...]: tanto, dico, son lontano da quella vanissima, vilissima e vituperosissima gloria, che non posso credere ch'un uomo che si trova un granello di senso e spirito, possa spendere più amore in cosa simile che io abbia speso al passato e possa spendere al presente". [*Furori*, pp. 497-8].

5. Cfr. BEMBO, *Prose della volgar lingua*..., p. 118. Secondo Bembo (*De imitatione*..., p. 42), inoltre, l'imitazione di un modello unico, che rappresenti l'espressione compiuta e valida per ogni uomo di un paradigma unitario di bellezza, trova sostegno nell'immortalità dell'anima individuale.

Il canone della letteratura cinquecentesca, di matrice classicista, interpreta il *Canzoniere* come espressione compiuta e non frammentaria di un'idea di bellezza universalmente condivisibile e dunque eterna, un modello di scrittura che trascende sia le categorie transitorie della storia sia le specificità individuali dell'*aptum*.

Nella nuova prospettiva che l'ontologia della vicissitudine apre anche sul linguaggio, la non sinonimia, la differenza strutturale e storica delle forme dell'espressione, che rappresenta il fondamento della retorica del *decorum* e del plurilinguismo dei filosofi, è radicata nelle innumerevoli differenze che articolano l'esplicitarsi di un'unica e infinita sostanza negli individui, ma anche nell'incessante metamorfosi che travolge ogni composto, rendendolo diverso in ogni istante del tempo:

[...] come non è possibile bagnarsi due volte (anzi, dicono alcuni, nemmeno una volta sola) nel medesimo fiume, ugualmente non è possibile nominare due volte allo stesso modo il medesimo composto (anzi, nel momento stesso in cui lo si individua con un nome, esso già si fa altro): ma nello scorrere del tempo niente è più immutabile della Notte – ovvero delle tenebre – e della luce⁶.

In un uso corretto del linguaggio, questi due aspetti della vicissitudine naturale (configurarsi di una materia unica in forme infinite, mutare delle forme in ogni punto del tempo) si riflettono sia sull'aspetto referenziale (un linguaggio aderente alla realtà è un linguaggio senza sinonimi, perché, se le forme sono infinite, anche i loro nomi lo sono) sia sulla ricezione: come non è possibile nominare allo stesso modo il medesimo composto in momenti differenti del tempo, così non è possibile rivolgersi nelle stesse forme a interlocutori diversi. La dimensione non-sinonimica del linguaggio dei filosofi infatti riproduce, sotto il profilo della referenza, i volti temporanei ma sempre differenti che la materia assume per farsi tutto e il loro incessante divenire, mentre, sul piano della ricezione, tiene conto delle infinite differenze che distinguono i singoli all'interno della specie e del ciclo delle metamorfosi che investe gli agenti della comunicazione⁷. Per la sua stessa struttura, inoltre, il linguaggio è inefficace rispetto ai principi costantissimi – la Notte-materia e la Luce-mente –, non soggetti all'azione del tempo. Questi, infiniti e di conseguenza inarticolati, non hanno nome, poiché “i nomi sono stati posti per distinguere e dividere” [*Lampas*, p. 1019]. Sotto il profilo storico e civile, la retorica dell'*aptum* è radicata nella vicissitudine dei saperi e delle epoche della civilizzazione, all'interno della quale ogni esperienza intellettuale e il linguaggio con il quale essa si esprime rappresentano uno dei molteplici ma irripetibili volti, attraverso i quali un'unica verità si riflette nell'orizzonte dei saperi umani.

6. *Lampas triginta statuarum*, p. 990-1: “[...] unde sicut non est possibile bis introire fluvium eundem – imo, neque semel, ut aiunt –, ita non est possibile bis nominare idem compositum – immo, dum nominatur, ipsum iam est aliud: interim tamen nocte seu tenebris et luce nihil est invariabilis”.

7. Su questo tema si veda TIRINNZI, *Umbra naturae. L'immaginazione da Ficino a Bruno...*, p. 257.

Date queste premesse, il codice petrarchesco, e ancor più il petrarchismo bembiano, è per Bruno un linguaggio che rinvia all'unità in modo arbitrario. Nell'Epistola dedicataria, infatti, la critica del petrarchismo si conclude con la considerazione che il linguaggio del *Canzoniere* non è appropriato ai differenti aspetti del reale, come un medesimo rito non è appropriato al culto degli aspetti diversi del divino:

[...] tutte le cose de l'universo, perché possano aver fermezza e consistenza, hanno gli suoi pondi, numeri, ordini e misure, a fin che siano dispensate e governate con ogni giustizia e raggione. Là onde Sileno, Bacco, Pomona, Vertunno, il dio di Lampsaco, et altri simili che son dèi da tinello, da cervosa forte e vino rinversato, come non siedono in cielo a beber nettare e gustar ambrosia nella mensa di Giove, Saturno, Pallade, Febo et altri simili: cossì gli lor fani, tempî, sacrificî e culti denno essere differenti da quelli de costoro. [*Furori*, p. 493]

Come linguaggi in grado di riprodurre le scansioni del reale, poesia e religione sono riconducibili a una medesima radice – la stessa che avvalora il sapere del mago –, che permette all'una e all'altra di interpretare il dominio dell'ombra e di rendere visibili, mediante la diversità dei linguaggi e dei riti, i pesi, numeri e misure nei quali si esprime l'ordine del mondo. La conversione dal singolare al plurale dell'espressione biblica “numero, pondere et mensura”⁸ indica come “giustizia” e “raggione” siano fondate nel riconoscimento della pluralità, delle divergenze che rendono incommensurabili i destini, gli ingegni e le vite dei singoli.

L'analogia tra poesia e religione, inoltre, comporta che il giudizio di valore estetico sia determinato in base a due parametri diversi, ma correlati: l'*imitatio naturae* e l'efficacia sul piano della *praxis*. L'*imitatio naturae*, vista come riproduzione degli innumerevoli aspetti dell'universo naturale, non ha soltanto un valore conoscitivo, non riguarda cioè la sola ‘verità’ di riti e linguaggi, ma li rende efficaci anche in senso operativo, consentendo loro di aprire un canale di comunicazione tra i diversi livelli della realtà (gli uomini e gli dèi). Imitando la natura – è questo l'elemento di novità rispetto ai dialoghi cosmologici –, la retorica del *decorum* si fa espressione, nella sfera delle istituzioni umane, di una giustizia sovradeterminata da quelle stesse leggi naturali che danno “fermezza e consistenza” alle cose dell'universo.

Il petrarchismo, che non adatta le forme della rappresentazione alle diverse nature dei tempi e degli individui, scava un solco tra parola e cosa, discorso e natura; e di conseguenza rompe i vincoli che legano la poesia alla giustizia, scardinando il fondamento etico e civile della letteratura. Nell'interpretazione del Nolano, lirica d'amore e poesia eroica sono varianti – diverse nel valore, ma non nella sostanza – dell'encomio, un genere a forte coloritura etica, in quanto assicura quella forma

8. Cfr. *Sap.*, 11, 21: “...sed omnia in mensura, et numero, et pondere disposuisti”. Le fonti bibliche dei dialoghi italiani e in particolare dei *Furori* sono censite e discusse in H. GATTI, *La Bibbia nei Dialoghi italiani di Bruno*, in *La filosofia di Giordano Bruno. Problemi ermeneutici e storiografici...*, pp. 199-216.

di immortalità che affida i destini degli uomini alla memoria storica, contrastando il cieco scorrere del tempo, il quale, né buono né cattivo, annienta allo stesso modo gli asini e i sapienti⁹. La funzione etico-morale dell'encomio è resa possibile dalla proprietà della poesia (e in particolare di quella poesia che, come la pittura, è riflesso dell'occhio che distingue e dirime) di cogliere le differenze e di dotare di senso il *chronos*, di per sé insensato, commutandolo in *kairòs* e di conseguenza è interpretabile come un esito dell'*ut pictura poesis*.

Alla luce del rapporto con il tempo, la separazione di *res* e *verba* che Bruno imputa alla tradizione petrarchesca può essere riformulata come una separazione di poesia e vita¹⁰. In uno dei passaggi finali dell'Epistola dedicataria, infatti, il valore dell'esperienza marca un netto confine tra i versi dei *Furori* e i canzonieri petrarcheschi, contrapponendo la diversità dell'esperienza alla similitudine delle forme della rappresentazione:

[...] facilmente ogn'uno potrebbe esser persuaso che la fondamentale e prima intenzion mia sia stata addirizzata da ordinario amore che m'abbia dettati concetti tali; il quale appresso per forza de sdegno s'abbia improntate l'ali e divenuto eroico; come è possibile di convertir qualsivoglia fola, romanzo, sogno e profetico enigma, e transferirle in virtù di metafora e pretesto d'allegoria a significar tutto quello che piace a chi più comodamente è atto a stracchiar gli sentimenti: e far cossì tutto di tutto, come tutto essere in tutto disse il profondo Anaxagora. [*Furori*, pp. 496-7]

Nelle opere sulla memoria, il principio di Anassagora permette di applicare ogni rappresentazione simbolica a ogni concetto e perciò favorisce l'economia del sistema, il collegamento delle nozioni e l'invenzione di nuovi contenuti del sapere¹¹. Sul piano ontologico, il principio che regola il nesso tra i contenuti e le immagini della memoria ha un corrispettivo nei cicli della materia, che tutta in tutto fa in modo che ogni cosa si trasformi in ogni altra. Nell'ambito della comuni-

cazione, invece, il principio di Anassagora può rivelarsi fallace, perché il contenuto dei messaggi è una funzione non soltanto dell'*intentio auctoris* ("la fondamentale e prima intenzion mia"), ma anche del particolare contesto della comunicazione, degli interlocutori che vi prendono parte, delle diverse occasioni in cui essa ha luogo. Questa specificità dei messaggi, vincolata non tanto alla grammatica dei segni, quanto alla loro dimensione pragmatica, al diverso significato che questi possono assumere nei diversi atti della comunicazione, garantisce la specificità dei generi letterari e configura l'esegesi allegorica *ex post* (di romanzi e liriche d'amore, ad esempio) come una deriva dell'interpretazione.

In questo quadro, i *Furori* introducono un elemento nuovo. Come per i filosofi, anche nella prospettiva del furioso, infatti, i segni non sono equivalenti; tuttavia ciò accade non soltanto perché il loro contenuto è definito dai diversi contesti della comunicazione, ma anche perché conta la loro storia. Nell'indicare le peculiarità che distinguono i suoi versi dalla lirica d'amore, che la tradizione neoplatonica consentiva di interpretare allegoricamente in senso "eroico", Bruno dà maggiore rilievo alla diversa esperienza dalla quale i versi hanno avuto origine, alla divergenza della loro storia che alla diversità dei referenti. La funzione rappresentazionale della letteratura resta sullo sfondo, mentre è distintamente messo in risalto il valore della poesia come *esperienza*. A rigore, i versi *sono* i furori stessi e non soltanto le forme del discorso che li esprimono: "- Gli furori dunque atti più ad esser qua primieramente locati e considerati, son questi che ti pono avanti secondo l'ordine a me parso più conveniente. - Cominciate pur a leggerli" [*Furori*, p. 525]. La poesia, di conseguenza, non è soltanto la forma del discorso che descrive l'esperienza del *furor*, ma una componente strutturale di quell'esperienza, la quale determina il valore e il significato del canzoniere dei *Furori* e lo distingue nettamente dal canone della lirica d'amore, una costellazione di segni simili, che però non rinviano a una simile storia.

2. Poesia, tempo, memoria

I temi dell'Epistola dedicataria – i diversi aspetti del tempo, l'immortalità delle anime individuali e la funzione etica della poesia – confluiscono nel primo dialogo della seconda parte, nel quale Bruno descrive il percorso di deificazione del furioso, discutendo e riformulando i limiti e i contenuti della *humanitas*. Come nell'Epistola, l'argomentazione del Nolano si apre con una riflessione sul tempo: ciclico dal punto di vista della vita dell'universo, ma lineare e irreversibile, discreto e articolato, nella prospettiva degli individui¹². Il tempo circolare della natura

9. L'identificazione dei diversi generi letterari con i due aspetti della retorica epidittica (lode e biasimo) trae origine da Averroè: cfr. AVERROIS, *In librum Poeticae Aristotelis*, in ARISTOTELIS *Opera cum Acerrois commentariis*..., vol. II, c. 218E-F. Su Averroè e la ricezione della *Poetica* durante il Cinquecento cfr. A. CONTE, *La rinascita della Poetica nel Cinquecento Italiano*, in *La poetica di Aristotele e la sua storia*, a cura di D. Lanza, Pisa, Edizioni ETS 2002, pp. 45-58. Per Bruno e Averroè rinvio a R. STURLESE, "Averroè quantunque arabo et ignorante di lingua greca...". *Note sull'averroismo di Giordano Bruno*, "Giornale critico della filosofia italiana", LXXI (1992), pp. 173-201; GRANADA, "Esser spogliato dell'umana perfezione e giustizia"...; E. CANONE, *Bruno lettore di Averroè*, in *Il dorso e il grembo dell'eterno. Percorsi della filosofia di Giordano Bruno*, Pisa-Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali 2003, pp. 79-120.

10. Sul rapporto tra filosofia, autobiografia e vita in Bruno si vedano B. DE GIOVANNI, *Lo spazio della vita tra G. Bruno e T. Campanella*, "il Centauro", 11-12 (1984), pp. 3-32; CILIBERTO, *Umbra profunda*..., pp. 35-95.

11. *Explicatio triginta sigillorum*, p. 137: "Hic locus est adducendi principii artis figurativae, in qua illud praeacipiendum est, quod omnia per omnia possunt figurari; cogitatio enim naturalis virtus est, quae matris naturae vestigia facile consequitur, si diligentiae auribus vocem eius intimius adclamantis exhauiat; tunc enim phantasia omnia in omnibus fingere et imaginatio omnia ex omnibus concipere valebit [...]".

12. "Sappi, fratel mio, che questa successione et ordine de le cose è verissima e certissima: ma al nostro riguardo sempre, in qualsivoglia stato ordinario, il presente più ne afflige che il passato, et ambi doi insieme manco possono appagarne che il futuro, il quale è sempre in aspettazione e speranza". [*Furori*, pp. 643-4].

espone gli enti al flusso delle mutazioni e alla morte; dal punto di vista dei singoli, il tempo naturale è il tempo dell'alterità, nel quale l'uomo non è *in-dividuus*, uno e medesimo, ma "umano composto", un aggregato di parti in continuo movimento. Nei dialoghi morali, la frattura qualitativa che distingue il tempo dell'uomo dal tempo della natura si riempie di nuovi contenuti. A differenza che nei dialoghi cosmologici, il tempo della vita non è interpretato come *vanitas*, ma come un tempo determinato dalla giustizia e valorizzato a causa della sua stessa infungibilità: nel tempo ciclico della natura infatti tutto è destinato a ripetersi, ma nulla torna uguale. Il tempo dell'esistenza è dunque sottratto all'ordine del *chronos* e pensato invece come *kairòs*, un tempo cui l'agire dell'uomo dà forma e dunque senso. In questa prospettiva, il tempo della vita è l'ambito nel quale è possibile sviluppare una specificità dell'uomo, che nessun discrimine ontologico separa dagli animali, e contrastare l'azione del tempo naturale, indifferente alla giustizia e al destino dei singoli. L'agire eroico, che riempie il tempo dell'esistenza del significato della *humanitas* e permette all'uomo di realizzarsi come *in-dividuus*, è parte di un processo di deificazione, non del tutto sovrapponibile al percorso del furioso, che rende l'uomo dio della terra:

[...] ditemi: chi conoscerebbe Achille, Ulisse e tanti altri greci e troiani capitani, chi arrebe notizia de tanti grandi soldati, sapienti et eroi de la terra, se non fussero stati messi alle stelle e deificati per il sacrificio de laude, che nell'altare del cor de illustri poeti et altri recitatori have acceso il fuoco, con questo che comunmente montasse al cielo il sacrificatore, la vittima et il canonizzato divo, per mano e voto di legitimo e degno sacerdote? [*Furori*, p. 652]

Il tema del sacrificio di lode, di ascendenza biblica, richiama la polemica di Calvino sul sacramento dell'eucarestia¹³. Secondo il teologo ginevrino, il rito cattolico è illegittimo, perché ripete all'infinito un sacrificio (quello della carne e del sangue di Cristo) già compiuto e perfetto e perciò unico e irripetibile. Perciò, il culto calvinista offre alla divinità il solo sacrificio di lode, attraverso il quale si celebra la gloria di Dio.

Nel passaggio citato, il sacrificio di lode è il punto di avvio di una polemica che non riguarda il solo culto calvinista, ma più radicalmente il cristianesimo. Nella sua forma assoluta – osserva Bruno –, la divinità è inaccessibile all'uomo e dunque i linguaggi di istituzione umana sono inadatti a riprodurne lo splendore né possono attribuirgli maggior gloria. Il ragionamento abbandona perciò immediatamente il "proposito del divino", per mettere a fuoco il tema della poesia, fermarsi sulla sua

funzione etica e civile e riformulare, in un luogo cruciale del testo, la definizione di genere eroico esposta nel primo dialogo¹⁴.

Nel descrivere il rapporto tra poesia e tempo, il Nolano discute un tema già sviluppato da Aristotele: nella *Poetica*, la proprietà della poesia di dare senso allo scorrere insensato del tempo, che la storiografia al contrario riproduce, è connessa a un processo di organizzazione e 'de-materializzazione' del tempo.

Il poeta che narra le azioni degli uomini non racconta l'accaduto, ma ciò che sarebbe dovuto accadere; svincola cioè i fatti dal loro statuto empirico, dai legami con la materia e la casualità del tempo storico e per questa via li rende leggibili, rivelandone la forma universale. Dei flussi del tempo, inoltre, i poeti ritagliano segmenti, all'interno dei quali è possibile ricostruire delle catene causali che conferiscano al tempo della *fabula* una coerenza interna della quale il tempo naturale è privo e lo rendano interpretabile.

Per Bruno, tuttavia, le forme attraverso le quali l'arte dà senso al tempo naturale non dipendono da un processo di astrazione che riconduca gli eventi empirici agli universali. Nelle opere mnemotecniche, il paragone tra l'arte, che ritrae l'effigie degli individui nella pietra, e la memoria, che rende stabili le immagini vorticosi della fantasia, è fondato sulla comune proprietà di fissare il singolo nella sua condizione di unicità e irripetibilità¹⁵.

La metafora della memoria-pietra fa riferimento a una materia non soggetta all'usura del tempo e tuttavia non abbandona il campo semantico della materialità. Come espressione di un sapere sul tempo, di una memoria pubblica, collettiva e controllabile, soggetta ai cicli lunghi delle civiltà e delle istituzioni, la poesia fissa il tempo dell'esistenza nella sua unicità e specificità e modifica il rapporto tra uomo e vicissitudine a un doppio livello. Da un lato, epica ed encomio rendono eterno ciò che sarebbe destinato a essere rapidamente distrutto dal tempo naturale e consentono all'uomo di superare il dominio della *vanitas*; dall'altro, celebrando i destini eroici e lasciando rifluire nell'oblio quelli asinini, distinguono le diverse esistenze, che nella prospettiva del farsi e disfarsi della vita sarebbero equivalenti. Commutando il tempo finito dell'esistenza in eternità, la poesia esprime e realizza la sola forma di giustizia e immortalità (la gloria) che il tempo ciclico e cieco della natura rende possibili. I canzonieri petrarcheschi e gli elogi del paradossale, che non adattano il linguaggio alle diverse scansioni del reale e cantano nelle medesime forme l'eroe e la pulce, mistificano il proprio fondamento

14. *Furori*, p. 527: "Possono vantarsi d'allori quei che degnamente cantano cose eroiche, istituendo gli animi eroici per la filosofia speculativa e morale, overamente celebrandoli e mettendoli per specchio exemplare a gli gesti politici e civili".

15. Cfr. *De umbris*, p. 68: "Forma vero extrinseca, atque figura inventoris *Clavis magnae* per artem duro committitur lapidi, vel adamanti. Item conditiones, actus, et nomen memoriae, et cogitativae obiectis perpetuanda committuntur, quae tamen natura retinere non potuissent, quandoquidem fluctuantis materiae stomachus mature omnia digerit".

13. Cfr. J. CALVIN, *Institution de la religion chrestienne*, ed. J.-D. Benoit, Paris, Vrin 1961, IV, 18, 16, p. 463, che Bruno cita alla lettera. Per la polemica sul sacrificio di lode, si veda A. INGEGNO, *Regia pazzia. Bruno lettore di Calvino*, Urbino, Quattroventi 1987, p. 64.

cognitivo, l'*imitatio naturae*, e – di conseguenza – la funzione etico-morale delle arti e si rivelano come un gioco autoreferenziale, con il quale il poeta celebra di fatto il proprio ingegno [*Furori*, p. 498].

In questo senso, la poesia istituisce un sacerdozio civile “legitimo e degno”, in opposizione ai falsi riti (sacrificio di lode e sacrificio eucaristico) celebrati da sacerdoti “apposticci” e rappresenta il doppio rovesciato del cristianesimo, che non esalta gli eroi. Ma i sacrifici con i quali i falsi sacerdoti promettono l’immortalità sono destinati a cadere nell’oblio¹⁶,

[c]ome per il contrario è accaduto alla prudenza di quel tanto celebrato Mecenate, il quale se non avesse avuto altro splendore che de l’animo inchinato alla protezione e favor delle Muse, sol per questo meritò che gl’ingegni de tanti illustri poeti gli dovenessero ossequiosi a metterlo nel numero de più famosi eroi che abbiano calpestrato il dorso de la terra. [*Furori*, pp. 653-4]

Come espressione di un sapere sul tempo, la poesia è funzione della prudenza (questa infatti è la virtù che ha reso Mecenate amico dei poeti e dunque immortale), in virtù della quale “gli agenti inferiori s’accomodano alle cose, a i tempi et all’occasioni; e non si mutano ma s’adattano gli animi e le voluntadi”. A questi saggi “niente accade come subitanio et improvviso, di nulla dubitano, ma tutto aspettano; [...] ricordandosi il passato, ordinando il presente e prevedendo il futuro” [*Spaccio*, p. 257]. Nello *Spaccio*, la prudenza è, secondo la tradizione, una forma di costanza determinata dalla capacità di prevedere l’arco dei possibili, di ridurre il timore della casualità, di assumere comportamenti appropriati alle diverse configurazioni del tempo (il sapiente, infatti, “si muta con la luna”) e di integrare il suo scorrere in una struttura unitaria e coerente e perciò dotata di senso, applicando la memoria del passato all’interpretazione del presente e alla razionalizzazione dell’ignoto. Come capacità di avvertire le discontinuità negli assetti del tempo e della storia, e come procedimento razionale articolato (“la prudenza [...] è posta e consistente in certo discorso temporale” [*Spaccio*, p. 257]), la prudenza è, nelle sue forme discorsive e nei suoi stessi contenuti, estranea all’esperienza del furioso, connotata al contrario nel senso dell’atemporalità e del superamento della moltitudine¹⁷.

16. Cfr. *Furori*, p. 653. Per il tema del sacerdozio in Bruno, con particolare riferimento allo *Spaccio*, cfr. SACERDOTI, *Sovranità e sacrificio*....

17. Cfr. W. BEIERWALTES, *Atteone. Su un simbolo mitologico di Giordano Bruno*, in *Pensare l’Uno. Studi sulla filosofia neoplatonica e sulla storia dei suoi influssi*, Milano, Vita e Pensiero 1991, pp. 361-8, p. 363 e M. CILIBERTO, *Bruno e l’apocalisse*, in *L’occhio di Atteone. Nuovi studi su Giordano Bruno*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura 2002, pp. 63-109, p. 72. Sul nesso tra l’atemporalità della rivelazione del divino e i simboli visuali che lo rappresentano si veda E. H. GOMBRICH, *Icones Symbolicae*, “Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, IX (1948), pp. 163-92, p. 171.

3. Linguaggio, percezione e retorica dei particolari

La retorica del *decorum* e le descrizioni vivaci dei dialoghi precedenti ai *Furori* realizzano l'*imitatio naturae* come catalogo dell’indefinita varietà e pienezza del mondo e stabiliscono un legame organico tra facoltà cognitive inferiori – senso e *phantasia* – e rappresentazione. Descrivendo i dettagli in modo da rendere le cose lontane presenti e vive, le forme dell’*evidentia* infatti si volgono ai sensi. La proprietà tradizionalmente riconosciuta all’*enargeia* di mettere le cose che i nomi denotano ‘sotto gli occhi’ di chi ascolta formula il legame tra *res* e *verba* come nesso tra parola e percezione. Nominando i dettagli che l’occhio afferra senza scegliere, l’*evidentia* produce impressioni sensoriali simili a quelle indotte dalle cose stesse. La rappresentazione del particolare mette a fuoco le singole esistenze, le specie sensibili che catturiamo con i sensi esterni e interni; attraverso di esse verità ed essenza si insinuano in noi come per “cenni”:

Difatti ciò che può essere concepito intorno alla verità delle cose, non può mai essere espresso a sufficienza da nessuna specie sensibile; ma l’essenza delle cose, tramite i propri accidenti, si insinua in noi e per così dire si fa conoscere per cenni. E noi ugualmente, non essendo le nostre parole capaci di tanto, esprimiamo questa medesima essenza in modo insufficiente, quasi attraverso certe note e segni¹⁸.

C’è, per Bruno, una nitida distinzione tra le facoltà cognitive superiori e le inferiori. Le prime si volgono alla verità e all’essenza e perciò cancellano dalle immagini interiori della fantasia tutto ciò che rimanda all’universo sensibile, le altre riproducono nell’anima l’ombra della natura e gli aspetti incostanti della *vanitas*.

Della verità delle cose, le specie sensibili non sono il linguaggio articolato, ma il cenno mutilo e perciò inadatto a esprimerne la pienezza; le impressioni sensoriali sono strutturalmente estranee alla verità come gli accidenti all’essenza. Nell’ordine delle istituzioni, alle specie sensibili corrispondono le parole, volte a nominare l’universo plurale e discreto delle apparenze e dunque ugualmente insufficienti sotto il profilo della verità. I nomi infatti non si riferiscono alla sostanza dell’essere, ma a una delle sue innumerevoli configurazioni transitorie:

Ne l’uno infinito, immobile, che è la sustanza, che è lo ente, se vi trova la *moltitudine*, il numero, che per essere modo e moltiformità de lo ente, la quale viene a *deno-*

18. *Sigillus*, p. 172: “Haud enim quod concipi debet de veritate rerum, ab ulla sensibili specie satis exprimi potest, sed veluti per nutum suis accidentibus se nobis essentia rerum insinuat. Eademque nos verbis nostris adhuc amplius deficientibus, veluti per notas et signa quaedam non satis exprimimus”; tr. it. *Le ombre delle idee. Il canto di Circe. Il sigillo dei sigilli*..., p. 365.

minar cosa per cosa, non fa per questo che lo ente sia più che uno: ma moltimodo e multiforme e multfigurato. Però profondamente considerando con gli filosofi naturali, [...] troviamo che tutto lo che fa differenza e numero, è puro accidente, è pura figura, è pura complessione. [*De la causa*, p. 729. Corsivo mio]

Tra il processo di denominazione e la vicissitudine delle forme si intreccia dunque una corrispondenza organica¹⁹. Come determinazione delle proprietà del referente, il nome denota gli assetti instabili della materia, la quale, unica, infinita e indeterminata, non ha nome. I nomi, pertanto, si riferiscono agli accidenti, ma non alla sostanza universale, ai modi dell'essere, ma non all'essere stesso²⁰. La retorica del *decorum* e le forme dell'*evidentia*, che ne riflettono il modello sul piano della mimesi, sono di conseguenza il corrispettivo linguistico dell'attività delle facoltà inferiori e, come quelle, riproducono il mondo dell'ombra e della *vanitas* e ne esprimono l'indeterminata varietà: il linguaggio dell'«appropriato», del «rispettivo» è dunque profondamente estraneo alla dimensione assoluta dell'Uno e al carattere intensivo della sua infinità.

La proprietà di riprodurre le innumerevoli forme di vita che cadono nello spettro della conoscenza sensoriale è comune al linguaggio e alle arti. A differenza dei nomi, tuttavia, le arti introducono nell'universo della *vanitas* il principio della giustizia e rendono eterno il tempo finito delle singole esistenze. Celebrando i destini eroici, i poeti lodano quell'aspetto del divino che si esprime nell'ambito della *humanitas*; di conseguenza, l'encomio degli eroi rappresenta una forma di dialogo con la divinità, sia pure destinata a esaurirsi sul piano dell'ombra e del molteplice. In quanto riflesso dello sguardo, il linguaggio dell'*ut pictura poesis* descrive e distingue le differenti forme dell'universo sensibile nelle quali il divino si comunica, ma non ne chiarisce la sostanza.

Come vivente totale, nel quale Dio si riflette, senza però esaurirsi in esso, la natura non è immagine di Dio, ma sua ombra, traccia e vestigio. Chi vede la natura, dunque, non ha notizia dell'essere in sé del primo principio, come vedere il ritratto di Elena non significa vedere Apelle [*De la causa*, p. 647]. In quanto segno di Dio, la natura non si riferisce al divino come il ritratto al modello, ma come l'opera all'autore, gli effetti alla causa. Tra la divinità e le sue forme di rappresentazione non c'è dunque similitudine, poiché queste non ne sono icone, ma indizi. La metafora dell'ombra, che non traccia in modo chiaro l'immagine di un corpo, ma ne manifesta la presenza, evoca l'idea che le rappresentazioni della divinità non ne definiscano la natura, ma ne indichino la presenza e la contiguità nell'universo sensibile; «ombre», «tracce», «vestigii» non contengono informazioni sull'essenza del divino, ma rappresentano il punto e le forme in cui esso interseca

il reale e lo compenetra. I linguaggi che si riferiscono alla divinità per mezzo di similitudini tratte dall'universo naturale interpretano il visibile come *indizio* del principio invisibile che lo pone in essere; senza poterne descrivere l'immagine, esse sono in grado di interpretare, riformulandola, quella faccia del divino che si volge all'uomo.

Se per un verso la similitudine è strutturalmente esclusa dalla rappresentazione simbolica del divino per mezzo dei diversi aspetti dell'universo sensibile, dall'altro essa dà forma al rapporto tra l'infinità del desiderio, che determina l'esperienza del furioso, e l'infinità del suo oggetto: «priega la divina luce che 'per la sua bellezza' [...] e 'per il suo amore che forse tanta bellezza è uguale' (uguale intende de la beltade in quanto che la se gli può far comprensibile), che 'si renda alla pietà'». [*Furori*, pp. 665-6]. La similitudine tra l'oggetto e l'esperienza del soggetto riguarda i caratteri, comuni a entrambi e complementari, della atemporalità e dell'identità²¹. Il commento al decimo sonetto del primo dialogo della seconda parte mette in relazione due motivi tematici ricorrenti nella lirica d'amore: l'imprevedibilità dell'innamoramento e il suo rapporto con la visione dell'amata.

L'amor dunque (come quello che opra massime per la vista, la quale è spirituellissimo de tutti gli sensi, per che subito monta sin alli appresi margini del mondo, e senza dilazion di tempo si porge a tutto l'orizzonte della visibilità) viene ad esser presto, furtivo, improvviso e subito. [*Furori*, p. 677]

Nel descrivere l'esperienza del furioso, Bruno non rende pertinente il tradizionale legame tra lo sguardo e la distinzione, per dare rilievo invece al rapporto tra la vista e il tempo. La velocità con la quale l'amore si impadronisce della coscienza dell'amante, non operando in un progresso temporale, ma «nell'efficacia d'un istante», è determinata dalla «spiritualità» dello sguardo, dal quale ha origine l'amore stesso, che allo stesso modo occupa l'intero orizzonte della visibilità «senza dilazion di tempo». «Finalmente – aggiunge – ogni cosa naturalmente appetite il bello e buono, e però non vi bisogna argumentare e discorrere perché l'affetto si informi e conferme; ma subito et in uno istante l'appetito s'aggionge a l'appetibile, come la vista al visibile» [*Furori*, p. 677]. Il carattere atemporale dello sguardo richiama la natura non discorsiva, ugualmente atemporale e non discreta del desiderio, visto come infinità intensiva e definito, in questo contesto, per opposizione rispetto alle modalità del pensiero discorsivo, discreto e articolato nel tempo.

21. Si vedano *Furori*, p. 575. Su questi temi, con particolare riferimento al mito di Atteone, cfr. BEIERWALTES, *Atteone...*, pp. 363-5. Sulla doppia metamorfosi di Atteone si veda C. LO RITO, *Le due metamorfosi di Atteone negli Eroici furori di Giordano Bruno*, «Quaderni di Rinascimento», Atti del Convegno «Tradizione e innovazione: Giordano Bruno e Tommaso Campanella», Pisa, 22 novembre 2002, Firenze (in corso di pubblicazione).

19. Su questi temi, cfr. TIRINNANZI, *Umbra naturae. L'immaginazione da Ficino a Bruno...*, p. 266.

20. Cfr. *Lampas triginta statuarum*, p. 985.

4. Le allegorie dei *Furori*

Attraverso l'esperienza del *furor*, il soggetto consegue, anche se per un solo momento, l'unità e l'atemporalità che caratterizzano l'infinità intensiva della Monade-natura. In questo senso, il *furor* avvia un processo di *imitatio naturae* interamente consumato nell'ambito dell'esperienza. Avendo contratto in sé la divinità, Atteone diviene "la bramata preda" dei suoi pensieri, libero dai vincoli dei sensi, che scandiscono l'unità secondo numeri e distinzioni, egli non vede "come per forami e per fenestre la sua Diana, ma avendo gittate le muraglia a terra, è tutto occhio a l'aspetto de tutto l'orizzonte" [*Furori*, p. 696]. Atteone dunque non vede la dea in ombra, ma *facies ad faciem*²². Questo carattere della visione comporta un superamento della dimensione discreta del tempo, entro la quale operano la percezione e l'immaginazione.

Nella tradizione esegetica del *Cantico dei cantici* (2, 9), l'immagine dello sguardo schermato da forami e finestre, che nel contesto della vicenda di Atteone denota la conoscenza sensoriale, è metafora della visione per *speculum et aenigma*, attraverso la quale l'uomo ha accesso al divino durante la sua vita mortale²³. Anche nel *Sigillus*, come nei *Furori*, la percezione è associata alla visione per *speculum et aenigma*. Ai sensi, infatti, "non vengono a presentarsi quelle cose che veramente sono, sebbene si dica che le cose percepite dai sensi, come specchio ed enigma, sono segni di quelle" [*Sigillo*, p. 428]²⁴. Riguardo alla funzione della conoscenza sensoriale di convogliare anche soltanto i segni del vero essere Bruno è tuttavia molto cauto ("sebbene si dica"). Nel *De la causa*, infatti, in un contesto in cui il filosofo espone l'ontologia della materia infinita, le diverse complessioni, figure, colori, che distinguono i corpi e cadono entro lo spettro della percezione, non sono che i volti instabili che scorrono sulla superficie di una medesima e omogenea sostanza:

[...] quel tutto che si vede di differenza ne gli corpi quanto alle formazioni, complessioni, figure, colori et altre proprietadi e communitadi, non è altro che un diver-

22. La visione *facies ad faciem* del furioso tuttavia si riferisce alla Monade natura, Diana, non al principio divino, Apollo, dal quale essa emana: cfr. *Furori*, pp. 694-5.

23. Cfr. Ps. CASSIODORO, *Expositio in Cantica canticorum, Patrologiae cursus completus, series Latina*, ed. a J.-P. Migne, Paris, Migne-Garnier 1844-1974, vol. 70, col. 1064D; AMBROGIO, *Commentarius in Cantica canticorum*, PL 15, col. 1882A. Gli enigmi dei testi sacri mediano una forma di comunicazione tra uomo e Dio che non può essere diretta. Enigmi e allegorie anticipano l'Incarnazione e allo stesso tempo ne sono il corrispettivo; come le oscure parole della Scrittura, che sollevano l'anima verso il divino, la carne di Cristo è a sua volta enigma, parete dietro la quale Dio si nasconde e si rivela. Evocando questa tradizione esegetica, Bruno rende leggibile la figura di Atteone in una prospettiva anticristiana. Per la ricezione bruniana del *Cantico dei cantici* cfr. N. TIRINNZI, *Il Cantico dei cantici tra il De umbris idearum e gli Eroici furori*, introduzione a G. BRUNO, *De gli eroici furori*, Milano, Rizzoli 1999, pp. 5-50.

24. *Sigillus*, pp. 212-3: "[...] sensibus enim non obiiiciuntur ea quae vere sunt, quamtumvis eorum veluti speculum et aenigma haec, quae sentiuntur, dicantur esse signa". Nel *De minimo* (OL, 1. 3, p. 137), la citazione dal *Cantico* denota la percezione: "Sensus est oculus in carcere tenebrarum, rerum colores et superficiem veluti per cancellos et foramina prospiciens".

so volto di medesima sustanza; volto labile, mobile, corrottile, di uno immobile, perseverante et eterno essere [...]. [*De la causa*, pp. 731-2]

Nel lessico del Nolano, i termini "volto" e "sostanza" sono legati da un rapporto antitetico: l'uno indica l'ambito dell'*umbra vanitas* ed è correlato alla percezione e ai nomi, che designano le forme dell'effimero, del discreto e del finito; l'altro denota la stabilità della materia, estranea al dominio della conoscenza sensoriale e al processo di denominazione, perché eterna, omogenea, infinita²⁵. Nei dialoghi italiani, la scoperta dell'infinito è connessa alla critica della percezione secondo una relazione necessaria e strutturale. I sensi, infatti, registrano ed esprimono la finitezza dei corpi e dunque fingono orizzonti chiusi, tracciano il cielo finito della cosmologia aristotelica e non si spingono oltre i falsi confini, ai quali essi soltanto danno consistenza. La scoperta dell'infinito non è perciò oggetto dei sensi, ma della potenza discorsiva dell'intelletto²⁶.

Nell'Epistola dedicatoria dei *Furori*, le parole "volto" e "sostanza" denotano il doppio registro di lettura dell'allegoria, nella quale il senso del discorso, la "sostanza", non coincide con il "volto" della lettera, e rappresentano i due diversi piani sui quali si profilano le differenze e le analogie tra i *Furori* e il *Cantico dei cantici*, citato da Bruno come modello del dialogo:

[...] grande dissimilitudine [...] si vede fra il *volto* di questa opra e quella, quantunque medesimo misterio e *sustanza* d'anima sia compreso sotto l'ombra dell'una e l'altra: stante che là nessuno dubita che il primo istituto del sapiente fusse più tosto di figurar cose divine che di presentar altro; perché ivi le figure sono aperta e manifestamente figure, et il senso metaforico è conosciuto di sorte che non può essere negato per metaforico: dove odi quelli occhi di colombe, quel collo di torre, quella lingua di latte, quella fragranza d'incenso, que' denti che paiono greggi de pecore che descendono dal lavatoio, que' capelli che sembrano le capre che vegnono giù da la montagna di Galaad. [*Furori*, pp. 495-6. Corsivo mio]

La "dissimilitudine" che disgiunge i "volti" delle due opere e che tra altre ragioni avrebbe dissuaso il Nolano dal chiamare il suo libro *Cantica*, indicando già nel titolo un'analogia programmatica, riguarda in ultima analisi la formulazione dell'*imitatio naturae*, realizzata, nei *Furori* ma non nella *Cantica*, come riflesso speculare della percezione. Le metafore di Salomone congiungono ciò che la percezione separa e tracciano immagini difformi da quelle che i sensi catturano. La loro inverosimiglianza, che Bruno si sforza di attenuare risolvendone alcune in similitudini ("i tuoi riccioli son greggi di capre [...]. I tuoi denti, gregge di pecore tostate" [*Cant.*, 4, 1-2]; "que'

25. Si vedano anche *Cena*, pp. 555-6; *De la causa*, pp. 599, 607 e 730; *De l'infinito*, p. 26. Sul motivo del *vultus* nelle opere di Bruno cfr. TIRINNZI, *Umbra naturae. L'immaginazione da Ficino a Bruno...*, pp. 264-7.

26. Cfr. *De l'infinito*, p. 35; si veda CILIBERTO, *Senso e intelletto nei Dialoghi di Bruno...*, p. 207 e, con particolare riferimento ai *Furori*, *Il gioco degli occhi e del cuore*, in *L'occhio di Atteone...*, pp. 95-109, p. 98.

capelli che *sembrano* le capre”, “que’ denti che *paiono* greggi de pecore”), produce un effetto di straniamento che le rende riconoscibili come figure e perciò interpretabili. La proprietà di negare quanto la percezione riproduce orienta l’attività ermeneutica nella giusta direzione, inducendo il lettore a un’interpretazione che restituisca perspicuità al “volto” della scrittura²⁷. Per contro, la formulazione linguistica dei *Furori*, che riflette l’“ordinario modo di parlare”, descrive immagini consuete, la cui verosimiglianza distoglie il lettore dalla ricerca di significati nascosti dalla superficie della lettera:

Ma in questo poema non si scorge volto che cossì al vivo ti spinga a cercar latente et occulto sentimento: atteso che *per l’ordinario modo di parlare* e de similitudini più accomodate a gli sensi comuni, che ordinariamente fanno gli accorti amanti, e soglion mettere in versi e rime gli usati poeti, son simili a i sentimenti de coloro che parlarono a Citereida, a Licori, a Dori, a Cinzia, a Lesbia, a Corinna, a Laura et altre simili [...] [*Furori*, p. 496. Corsivo mio]

Sul piano della lettera, le poesie dei *Furori* riproducono una consuetudine linguistica, l’“ordinario modo di parlare” degli amanti accorti, i quali, con similitudini accomodate ai sensi comuni, lodano forme diverse e particolari di bellezza dispersa. L’imitazione della consuetudine linguistica corrisponde a una formulazione della *imitatio naturae* che interpreta il principio di verosimiglianza come riproduzione speculare della natura empirica. Questa realizzazione della mimesi distingue il dialogo dal modello eroico del *Cantico dei cantici*, lasciandolo confluire, a un primo esame, nel canone della lirica erotica. Nell’interpretazione del Nolano, la consuetudine linguistica della lirica, fissata dall’autorità di Petrarca, passa da espressione ideale e selettiva di un canone di bellezza, a riproduzione speculare e non selettiva di un uso empirico. Di conseguenza, il canone della lirica si dilata fino a comprendere modelli di scrittura anche molto diversi da quello petrarchesco (“coloro che parlarono a Citereida, a Licori, a Dori, a Cinzia, a Lesbia, a Corinna”), ma tutti assimilabili in quanto espressioni di un’esperienza erotica ordinaria e individuale, circoscritta al dominio della bellezza dispersa.

La formulazione del principio di verosimiglianza come descrizione dei particolari che affollano l’universo sensibile è comune all’intera serie dei dialoghi italiani. Tra il modello stilistico dell’*evidentia*, realizzato nei dialoghi cosmologici e nei primi dialoghi morali, e l’allegoria dei *Furori* si intrecciano similitudini e differenze: entrambi infatti si confrontano con il principio di verosimiglianza, interpretandolo tuttavia secondo forme diverse. Le descrizioni al vivo della *Cena*, della *Causa*,

della *Cabala* oppongono la menzione del dettaglio alla nozione classica di verosimiglianza, vista come rappresentazione selettiva del reale in grado di cogliere e descrivere il modello universale e intellegibile che lo sostiene. L’*evidentia* modella la scrittura come riflesso della percezione e inclina il discorso verso le forme della narrazione storica – che registra ciò che è stato –, piuttosto che verso i modelli della rappresentazione letteraria, la quale, oltre il vissuto, oltre il vivente, descrive ciò che avrebbe dovuto essere, scoprendo i nervi che congiungono la natura empirica alla natura ideale. La menzione del ‘reale’, del vivente o del vissuto, definisce il cosiddetto ‘effetto di realtà’ della rappresentazione per opposizione alla verosimiglianza e contrappone un concetto di arte, intesa come specchio della *natura naturata* e imitazione dei processi infinitamente creativi della *natura naturans*, alla mimesi come rappresentazione dell’intellegibile. La stessa ‘resistenza al senso’ della menzione dei dettagli, che invadono la pagina e differiscono lo sviluppo dei temi filosofici, come durante una cena un capello del cuoco che si invischi al palato, è riconducibile alla distinzione tra il vivente (il vissuto) e i modelli intellegibili, ai quali si volge la dialettica²⁸.

Le allegorie dei *Furori* al contrario si distinguono dalle descrizioni dei dialoghi precedenti come la percezione dall’intelletto, la verità da una verosimiglianza sentita questa volta come ‘effetto di realtà’. Mentre l’effetto di realtà della descrizione consiste nel suo essere tradizionalmente avvertita come prolungamento organico della percezione nella scrittura, l’allegoria tiene conto della relazione speculare percezione-linguaggio per interromperla: l’effetto di verità della scrittura allora non coincide con il suo ‘effetto di realtà’.

In questo senso, le allegorie dei *Furori* possono essere accostate alle dissimili similitudini della tradizione neoplatonica e dionigiana, che sarebbe improprio considerare forme imitative di poesia, perché convocano l’universo sensibile per congedarlo immediatamente, svincolando il linguaggio dal rapporto univoco che denomina cosa per cosa, afferra ciò che la percezione afferra, coglie non la sostanza dell’essere ma i suoi volti differenti. Le similitudini dei *Furori*, infatti, “accomodate a gli sensi comuni” e conformi all’ordinario parlare degli amanti, non mobilitano l’interpretazione figurale, che vede, oltre la lettera, il senso allegorico, oltre l’accidentale difformità dei “volti”, la medesima “sostanza” che anima il poema di Salomone. La rappresentazione dell’uso comune, che non offende la percezione, congiungendo, come nel caso della *Cantica*, quanto essa divide, induce il lettore a lasciar coincidere il senso ultimo della scrittura con la propria percezione immediata del testo²⁹.

28. Cfr. R. BARTHES, *L’effet de réel*, “Communications”, 11 (1968), pp. 84-9, p. 87.

29. La realizzazione della verosimiglianza come elemento di tensione e differimento rispetto all’enunciazione della verità riguarda anche altri aspetti del dialogo. L’attribuzione dell’interpretazione dei versi alle voci dei personaggi, invece che alla voce d’autore, può comportare, come caso limite, una interruzione del discorso della verità e il canzoniere può tornare a essere “intrico”, anteriore all’articolarsi di un commento [*Furori*, pp. 640-1]. Nel caso del-

27. Nei *Furori*, Bruno combina la realizzazione dell’allegoria con il riferimento alla tradizione platonica e dionigiana delle dissimili similitudini. Queste si riferiscono alla divinità mediante termini che, alla lettera, denotano i gradi più bassi della scala dell’essere, il cui scarto rispetto al divino indirizza il lettore verso una corretta interpretazione allegorica; cfr. GOMBRICH, *Icones Symbolicae*..., p. 167. Sul tema della dissimile similitudine in relazione ai *Furori* si veda BASSI, *Memoria, vicissitudine ed entusiasmo negli Eroici Furori*..., p. 290.

Rispetto all'ingannevole trasparenza del canzoniere, il riferimento alla *Cantica* connette la superficie del discorso a una trama intertestuale, che rende problematica la verosimiglianza della lettera e perciò leggibile il significato allegorico dei versi; il rapporto di intertestualità traccia un percorso luminoso che permette a chi legge di ritessere il filo che congiunge le parole alle cose:

Voglio finalmente dire che questi furori eroici ottegnono soggetto et oggetto eroico: e però non ponno più cadere in stima d'amori volgari e naturaleschi, che veder si possano delfini su gli alberi de le selve, e porci cinghiali sotto gli marini scogli. Però per liberare tutti da tal suspizione, avevo pensato prima di donar a questo libro un titolo simile a quello di Salomone, il quale sotto la scorza d'amori et affetti ordinarij, contiene similmente divini et eroici furori, come intepretano gli mistici e cabalisti dottori: volevo (per dirla) chiamarlo *Cantica*. [*Furori*, pp. 493-4]

Il doppio livello di lettura dell'allegoria, che formula discorsi oscuri rispetto alla *intentio auctoris*, ma apparentemente perspicui, evoca l'immagine di un mondo rovesciato e impossibile. L'*adynaton*, riferito in prima istanza alla percezione di un lettore ingenuo, che leggesse il canzoniere dei *Furori* come un canzoniere ordinario, riguarda in ultima analisi il nesso che lega le parole alle cose: chi riferisse la lirica del Nolano a una donna, assumendo la relazione tra segno e referente come un rapporto lineare e il linguaggio come riflesso del portato dei sensi, porrebbe in essere la percezione distorta di un mondo capovolto. Come figura di pensiero, l'allegoria non modifica un uso linguistico codificato, ma contraddice i dati, considerati immediati, della conoscenza sensoriale. A differenza dei tropi, essa non è interpretabile a partire dal codice linguistico, ma in base al rapporto tra discorso e referenti reali, tra il linguaggio e la verità, vista come corrispondenza speculare tra nome e percezione³⁰. In via di principio, l'interpretazione dell'allegoria, il cui senso non coincide con il contesto di realtà che il discorso denota alla lettera, mobilita i dati sensoriali per congedarli subito. Questi infatti non sono pertinenti nell'esegesi del significato, ma soltanto nella determinazione del 'grado zero' in base al quale valutare e riconoscere la figura.

Sotto il profilo dell'interpretazione, la percezione immediata del lettore restringe l'universo del testo all'orizzonte chiuso della lettera; il "volto" della scrittura, consueto e non straniero, perché riproduce le scansioni che i sensi catturano e distinguono, è, come per la scoperta dell'infinita unità il "volto" mutevole dell'universo sensibile, una superficie ingannevole.

Il nesso tra scrittura e interpretazione è del resto il nucleo dal quale irradia la struttura formale dei *Furori*, dove un autocommento scandito attraverso la finzione dialogica mette in scena la lettura di un parlare oscuro e ne rende esplicite le strategie interpretative. Tracciando un secondo livello di lettura là dove la rappresentazione speculare del portato dei sensi lascia vedere un rapporto lineare tra segni e referenti, il commento 'crea' l'oscurità del testo primario e descrive tra segno e senso la distanza articolata della figura. In quest'ottica, il commento duplica la strategia generativa del canzoniere come discorso allegorico. Se questa infatti consiste in un'alterazione del rapporto tra segni e referenti, tra linguaggio e percezione, il commento, cercando il senso oltre la superficie letterale, nega che la verità del discorso coincida con la sua corrispondenza alla natura quale si presenta ai sensi, e che la percezione immediata del lettore possa assumere valore di verità assoluto nell'interpretazione, in modo da delineare per l'esegesi del testo un modello interpretativo analogo a quello che ha modellato la scrittura come allegoria a partire dalla rappresentazione del mondo.

l'ultimo dialogo, in particolare, la verosimiglianza appare incompatibile con l'enunciazione della verità: lo spazio del commento si chiude "perché vi sono introdotte due donne, alle quali (secondo la consuetudine del mio paese) non sta bene di commentare, argomentare, desciferare, saper molto, et esser dottoresse". [*Furori*, p. 509].

30. Si veda GRUPPO μ, *Retorica generale. Le figure della comunicazione*, Milano, Bompiani 1976, p. 191. Accostando anamorfosi e allegoria, inoltre, Hallyn (*Anamorphose et allégorie*, "Revue de Littérature comparée", LVI (1982), pp. 319-30, p. 326) osserva come entrambe consistano in "un détournement du code perspectif légitime", ossia di un codice che riproduce, più che le cose in sé, il modo in cui queste si presentano alla percezione.



4. *Idem semper ubique*, in JACOB BRUCK, *Emblemata politica*, Argentinae apud Iacobum ab Heyden et Coloniae apud Abrahamum Hogenberg 1618, n. 12.

CAPITOLO SESTO
IL RITRATTO DELL'AMATA
Esperienza, ricezione e rappresentazione negli *Eroici furori*

1. Il canto dei poeti

Il primo dialogo dei *Furori* si apre con una riflessione sulla poesia e sul rapporto organico che questa intrattiene con gli studi filosofici, i quali, sebbene debbano precedere le prove poetiche, non devono tuttavia essere stimati superiori a quelle [*Furori*, p. 527]. Nella *Explicatio triginta sigillorum*, l'analogia tra ispirazione poetica e conoscenza filosofica rimanda alla funzione cognitiva del linguaggio come riflesso dello sguardo, che, "spiritualissimo tra tutti i sensi", definisce metaforicamente il lavoro del filosofo¹:

'Pictoribus atque poetis quaelibet audendi semper fuit aequa potestas'. Primus praecipuusque pictor est phantastica virtus, praecipuus primusque poeta est in cogitativae virtutis adpulsu, vel connatus vel inditus noviter quidam enthusiasmus, quo vel divino vel huic simili quodam afflatu ad convenienter aliquid praesentandum excogitatum concitantur. Idem ad utrumque proximum est principium; ideoque philosophi sunt quodammodo pictores atque poetae [...]; non est enim philosophus, nisi qui fingit et pingit, unde non temere illud: 'intelligere est phantasmata speculari, et intellectus est vel phantasia vel non sine ipsa'; non est pictor nisi quodammodo fingat et meditetur; et sine quadam meditatione atque pictura poeta non est. [*Explicatio triginta sigillorum*, pp.133-34]

La citazione oraziana che introduce la similitudine tra pittura, poesia e filosofia non richiama il noto passaggio dell'*Ars poetica* sull'*ut pictura poesis*, che il contesto indurrebbe ad aspettarsi, ma il tema della *potestas audendi*, la libertà di poeti e pittori nel creare immagini che non siano semplici riproduzioni degli enti naturali. Nel contesto dell'*Explicatio*, il riferimento all'*aequa potestas* denota sia la proprietà creativa della fantasia, la quale riflette l'universo reale, sia la capacità della facoltà cogitativa di presentare in modo appropriato (*convenienter*) le immagini fantastiche alle facoltà superiori. Legati dalla comune abilità nel ridescrivere il reale, pittori e poeti rimandano rispettivamente alla *inventio* e alla *elocutio* della retorica, l'una

1. Si veda, su questo tema, F. FELLMANN, *Heroische Leidenschaften und die Entstehung der philosophischen Anthropologie*, in G. BRUNO, *Von den heroischen Leidenschaften*, Hamburg, Felix Meiner Verlag 1989, pp. VII-XL, p. XXIV.

volta verso una imitazione della natura in grado di riformularne i contenuti, l'altra verso una loro rappresentazione caratterizzata nel senso dell'*aptum*.

Simile ai pittori, che per imitare la natura e riempire il quadro ritraggono i dettagli, la fantasia dipinge nella coscienza la pienezza del reale; essa riproduce i tratti del mondo sensibile e tuttavia può fingere nuovi mondi, aggregando in modi inediti il già noto. In modo analogo, la cogitativa, paragonabile al poeta, reinterpreta le immagini fantastiche, e cioè ri-descrive il mondo dotandone le immagini di un contenuto emotivo e organizzandole secondo un principio d'ordine, che, come una griglia interpretativa, le rende leggibili e apre ai contenuti sempre fluttuanti dell'immaginazione la via verso l'universo stabile della memoria. Come corrispettivo linguistico dell'inesauribile creazione del pittore, in grado di riflettere l'infinita varietà del reale senza ricondurla a categorie astratte, la lingua dei poeti come quella dei filosofi non contiene sinonimi; il lavoro del poeta pertanto consentirebbe in prima istanza di ripristinare il nesso tra *res* e *verba*, che sul piano del linguaggio storico le false sinonimie dei grammatici hanno spezzato.

Come riflesso dello sguardo, il linguaggio dei veri poeti può essere definito nel senso di una doppia varietà: la varietà infinita dei referenti, travolti dal divenire incalzante che non consente di nominare due volte lo stesso fiume, e la varietà degli ingegni umani, che rappresenta il prolungamento organico (la specie umana è "epilogo" delle altre specie) della varietà della natura empirica:

CICADA. Dumque son più specie de poeti e de corone?

TANSILLO. Non solamente quante son le muse, ma e di gran numero di vantaggio: perché quantunque sieno certi geni, non possono però esser determinate certe specie e modi d'ingegni umani. [*Furori*, pp. 527-8]²

La lingua del canone letterario è espressione di una differenza irriducibile, all'interno della quale il concetto di *decorum* si frantuma nelle innumerevoli forme del discorso che corrispondono non soltanto ai generi definiti dell'ingegno, ma anche all'indeterminatezza delle specie e all'indefinita moltitudine degli individui³.

2. Cfr. Pico, *De imitatione*..., p. 37: "[...] ut varii sunt auctores, et in suo quique genere probati: varia quoque humani animi propensio, atque adeo diversae in eadem etiam facultate ideae speciesve dicendi [...]". Per Pico, gli stili dei poeti corrispondono alle diverse inclinazioni dei loro animi; l'Idea dell'eloquenza, pertanto, si frantuma in una molteplicità di concezioni diverse del bello stile, tutte ugualmente *probatae*. L'impossibilità di ricondurle a un modello unitario è sostenuta, al livello ontologico, dalla trascendenza assoluta di Dio: l'uomo non può imitare l'Uno, poiché Dio non ci chiede di essere imitato, ma di coltivare quella scintilla del sole intellettuale che egli ha infuso nelle nostre anime. Non è dato dunque un livello di realtà intermedio, quale quello delle Idee, trascendenti, ma insieme accessibili all'uomo, che possa ridurre la sproporzione tra uomo e Dio.

3. Bruno è esplicito sull'originalità della scrittura che l'entusiasmo gli detta: le Muse lo inebriano "de tai furori, versi e rime, con quali non si mostraro ad altri: perché in quest'opra più riluce d'invenzione che d'imitazione". [*Furori*, p. 527]. Al carattere non imitativo del furore attivo ed eroico, legato all'occhio del filosofo, che permette di formulare nuovi linguaggi, può essere contrapposta la nuda ricettività del linguaggio convenzionale, connessa alla passività del furore asinino e dell'orecchio: cfr. FELLMANN, *Heroische Leidenschaften und die Entstehung der philosophischen Antropologie*..., p. XXIV.

A causa del rapporto organico che intrattiene con le specificità individuali, le quali impediscono di ricondurre la varietà della natura a un paradigma unitario, il codice della letteratura non è a sua volta interamente riconducibile al modello aristotelico, descrizione di una variante storicamente determinata – quella omerica – della lingua dei poeti e non delle sue caratteristiche universali e oggettive. La lingua della *imitatio naturae* si frantuma in una costellazione di microlinguaggi, di idioletti, e risulta pertanto incodificabile. Il canone dei linguaggi letterari, allora, è determinato da un concetto di *imitatio naturae* 'sub specie innumerabilis':

[...] sono e possono essere tante sorte de poeti, quante possono essere e sono maniere de sentimenti et invenzioni umane, alli quali son possibili d'adattarsi ghirlande non solo da tutti geni e specie de piante, ma et oltre d'altri geni e specie di materie. Però corone a' poeti non si fanno solamente de mirti e lauri: ma anco de pampino per versi fescennini, d'edera per baccanali, d'oliva per sacrifici e leggi; di pioppa, olmo e spighe per l'agricoltura; de cipresso per funerali: e d'altre innumerabili per altre tante occasioni. E se vi piacesse anco di quella materia che mostrò un galant'uomo quando disse:

O fra Porro poeta da scazzate,
ch'a Milano t'affibbi la ghirlanda
di boldoni, busecche e cervellate. [*Furori*, p. 530]

Le diverse corone dei poeti riproducono l'indeterminata varietà dell'universo naturale, della quale non cancellano alcun aspetto, comprendendo il sublime dei mirti e degli allori e il comico delle "cervellate". La lingua dei poeti si presenta perciò come un linguaggio 'realistico', che salda in un nesso organico *res* e *verba*, e all'interno del quale le cose si rispecchiano senza mediazioni e si lasciano cogliere nella loro irriducibile differenza, nella condizione irripetibile della loro esistenza effimera.

Il ragionamento sulla varietà dei linguaggi letterari passa dall'analisi del rapporto tra discorso e poeta al nesso che vincola letteratura e natura, discorso e referenti. La varietà degli stili non corrisponde soltanto all'indeterminatezza delle forme dell'ingegno, ma anche all'infinita moltitudine degli oggetti di un discorso che si inclina a cantare le "occasioni", le particolari e irripetibili configurazioni del tempo. La letteratura pertanto non può essere descritta in termini semantici, a causa della radicale variabilità dei modi di operare del poeta, dei segni di cui questi si serve per rappresentare la natura e dare espressione al proprio ingegno. Ciò che Bruno ritiene incodificabile, si diceva, è quanto le poetiche rinascimentali, di ascendenza aristotelica o neoplatonica, si proponevano di codificare attraverso la vicenda di Zeusi, ossia le forme in cui la letteratura imita la natura. La definizione del lavoro del poeta infatti non è centrata sulla descrizione delle forme della mimesi, ma si volge invece nella prospettiva della ricezione:

CICADA. Or come dunque saranno conosciuti gli veramente poeti?

TANSILLO. Dal cantar de versi: con questo, che cantando o vegnano a delectare, o vegnano a giovare, o a giovare e delectare insieme. [*Furori*, p. 528]⁴

La citazione dall'*Ars poetica* consente di definire la letteratura, non tanto in base al rapporto che intercorre tra questa e l'*imitatio naturae*, vale a dire tra segno e referente, quanto a partire dall'aspetto della ricezione. Lasciando cadere la riflessione sulla mimesi e sulla referenza, l'attenzione del Nolano mette a fuoco i diversi effetti che il linguaggio dei poeti ha sui lettori. Come riflesso degli affreschi interiori della fantasia, il linguaggio della *mimesis sub specie innumerabilis* introduce nella coscienza ciò che dal punto di vista della vita dell'universo è fondante, ma dal punto di vista dell'Uno non è che *vanitas*. Diversamente dalla *Explicatio*, il primo dialogo degli *Eroici furori*, dove si descrive il processo attraverso il quale l'eroe si sforza di afferrare l'Uno, distoglie per il momento l'attenzione dal legame analogico che vincola poeti e pittori⁵ e sviluppa per contro il tema del *furor* (appena accennato nel trattato mnemotecnico), prospettando un nuovo canone, all'interno del quale la poesia è riconducibile al *cantus* e al tema neoplatonico della *vacatio animi*, che consente all'uomo di svincolarsi dal perenne fluire del senso interno e orienta l'anima in direzione delle facoltà superiori.

Il riferimento al *cantus*, al "cantar dei versi", come pietra di paragone per un giudizio di fatto e di valore sul lavoro del poeta, sembra illuminante. Secondo Ficino le differenti specie di furore descritte da Platone nel *Fedro* si risolvono in ultima analisi nel furore poetico, che rappresenta di conseguenza la forma di espressione di ogni altro *furor*. Nessuna delle forme dell'entusiasmo infatti può essere espressa a sufficienza dal *sermo*, poiché il furioso, posseduto dall'eccellenza divina, trascende i limiti della propria umanità e perciò prorompe in canti, clamori e carmi⁶. In latino *carmen* e *cantus* indicano, oltre al discorso dei poeti, gli oracoli, le formule magiche con le quali si incantano gli animali e gli elementi, il suono degli strumenti musicali, il canto degli uccelli. Entrambi divergono dal *sermo* come forme di un linguaggio nel quale l'aspetto rappresentazionale non è pertinente.

Carmina e canti, inoltre, sono riconducibili al linguaggio rituale, indicando tutte quelle formule che vengono pronunciate nelle occasioni solenni della vita pubblica, il cui contenuto referenziale non deve necessariamente essere compreso perché queste siano efficaci. Il *carmen* infine è anche la cantilena che la nutrice rivolge per calmarlo all'infante, ossia a chi per definizione non comprende ancora il linguaggio articolato⁷.

Nella tradizione platonica il tema del canto corrisponde a uno dei due aspetti differenti che il furore poetico può assumere. Il primo è associato al genere epico e consiste nell'invenzione di miti in grado di ammaestrare ed educare chi li ascolta, indirizzandone i comportamenti verso la virtù. Si tratta di miti verosimili, che intrattengono perciò un rapporto organico con la funzione referenziale e comunicativa del linguaggio e con l'*imitatio naturae* vista come mimesi della *natura naturata*. Di questo genere sono i miti che Platone narra nei suoi dialoghi. Bruno evoca questa forma del *furor* a proposito della definizione di genere eroico: "Possono vantarsi d'allori quei che degnamente cantano cose eroiche, istituendo gli animi eroici per la filosofia speculativa e morale, overamente celebrandoli e mettendoli per specchio exemplare a gli gesti politici e civili" [*Furori*, p. 527].

L'altra forma del furore poetico, al contrario, non mette a fuoco la funzione referenziale della poesia: simile alla musica, il canto dei poeti può essere definito in base al suo valore rituale più che per il suo contenuto referenziale o per la proprietà di presentarsi come riflesso, speculare o ideale, della natura empirica⁸. Il canto, il clamore e il carme non richiamano infatti l'aspetto rappresentazionale del linguaggio, ma la sua incidenza sulla ricezione. Come linguaggio rituale, il canto è in grado di rendere armonica l'anima dell'uomo, riducendo la dissonanza tra le sue diverse facoltà. Il furore eroico configura l'uomo come un anti-Proteo e accorda l'anima del furioso all'armonia della natura:

[...] senza distemprar l'armonia vince e supera gli orrendi mostri; e per tanto che vegna a dechinare, facilmente ritorna al sesto con quelli intimi istinti, che come nove muse saltano e cantano circa il splendor dell'universale Apolline [...]. [*Furori*, pp. 557-8]

4. La citazione letterale dall'*Ars poetica* (vv. 333-34) testimonia come Bruno sia più fedele dei suoi contemporanei alla lezione oraziana e riconosca un valore autonomo a ciascuna delle possibili funzioni dei testi letterari. I diversi valori del *delectare* e del *docere* non appaiono infatti reciprocamente vincolati nel nodo inscindibile (*delectare et docere*), che nelle poetiche di orientamento sia controriformista sia razionalista di fine Cinquecento era in grado di dare legittimità al piacere del testo. Sulla ricezione dell'*Ars poetica* nel Rinascimento cfr. A. Moss, *Horace in the sixteenth century: commentators into critics*, in *The Cambridge History of Literary Criticism*, vol. III, *The Renaissance*..., pp. 66-75.

5. Secondo Ciliberto (*Il gioco degli occhi e del cuore*..., p. 99), quella che induce Bruno a descrivere e non dipingere le imprese dei *Furori* è una scelta consapevole. L'assenza delle immagini mira a valorizzare "il vedere intellettuale, poiché fondamentale è il rapporto tra 'vista' e 'intelletto', non quello fra 'senso' e 'vista' [...]".

6. Si veda Ficino, *In Phaedrum*..., p. 1365. Nelle *Origines* (1, 38, 4), il *carmen*, che per Isidoro deriva etimologicamente dall'espressione *carere mente*, è la forma nella quale il furore si esprime. Secondo Agostino (*De civitate Dei*, 18, 54), infine, il *carmen* si oppone al *sermo*: l'uno, prerogativa di Cristo, edifica le anime, l'altro le incanta e avvelena.

7. Per la definizione di *cantus* non è pertinente il rapporto tra il canto e ciò che è cantato – il referente –, ma piuttosto il piano della ricezione: il *cantus*, infatti, *mulcet*, *lenit*, *mitescit*, o, al contrario, *hortat*, *incitat*, *pellit animum*. Sul rapporto tra *carmen*, *cantus*, magia e profezia, si veda SEPPILLI, *Poesia e magia*..., pp. 150-1.

8. Proclo (*Commentaire sur la République*, ed. A. J. Festugière, Paris, Vrin 1970, t. I, pp. 95 e 215) distingue tra miti filosofici, fondati sulla somiglianza, e miti ieratici, fondati sull'analogia. Per indicare il divino, entrambi percorrono la scala della natura, ma i primi scelgono similitudini verosimili e accostano l'eccellenza divina a quanto di eccellente c'è nella natura, proiettando sulla divinità il modello che organizza la gerarchia degli enti naturali. I secondi, al contrario, interrogano la natura sulle leggi che congiungono il Principio agli effetti e avvicinano il divino all'infimo, radicando la similitudine nell'alterità. Mentre i miti filosofici sono fondati sull'armonia imitativa, i miti ieratici, espressione di un'armonia dettata dall'entusiasmo, che scuote gli ascoltatori con il furore divino, non possono essere considerati come una forma imitativa di poesia.

Nel commento di Proclo alla *Repubblica*, l'immagine di Apollo Musagete è metafora della filosofia, la forma più alta dell'entusiasmo che deriva dalle Muse. A imitazione di Apollo Musagete, che celebra il Padre con canti intellegibili e tiene insieme la totalità del mondo con i vincoli indissolubili delle armonie, la filosofia armonizza l'anima dell'uomo, rendendola abile a dare ordine all'umano e a celebrare il divino⁹.

Nel terzo dialogo della prima parte dei *Furori*, la figura di Apollo Musagete, che come il corifeo guida dal centro il canto e la danza circolare delle Muse, chiude un ragionamento sul processo di purificazione attraversato dal furioso, al termine del quale l'eroe, "rigettando la ruggine de le umane cure, dovien un oro probato e puro" [*Furori*, pp. 557] e può avere finalmente sentore dell'armonia che governa il continuo movimento della natura sensibile, perché ha reso armonica la propria anima. La tradizionale allegoria delle arti, le Muse che danzano rivolte verso un unico splendore, è associata così a un processo di imitazione della *natura naturans*. Si tratta di una *imitatio naturae* interamente consumata nell'interiorità dell'uomo, il quale è in grado di 'vedere' la radice unitaria della bellezza, perché è in grado di rendersi bello.

2. I gradi della perfezione: l'autocommento e la costruzione della sinonimia

Nell'opera di Bruno il tema del canto è in genere associato a una riorganizzazione del canone delle arti che lega la poesia alla musica e alla profezia. Nel secondo dialogo dello *Spaccio*, per esempio, la Poesia entra a far parte di un canone dei saperi che comprende le arti del quadrivio (aritmetica, geometria, musica, astrologia), la logica, la metafisica e l'etica. Separata dalle arti del trivio (logica, grammatica, retorica), alle quali era tradizionalmente correlata, la poesia è accostata alla profezia sotto la comune insegna del furore ("Prendi questo [unguento], disse [Giove] a la quinta [la Poesia], che con suscitar certo melancolico appulso è potente ad incitar a delettevole furore e vaticinio" [*Spaccio*, p. 300]); mentre non è menzionata la tradizionale analogia tra poesia e pittura. La prospettiva etica dello *Spaccio*, infatti, sposta l'attenzione dal tema della referenza dei testi poetici al piano della loro ricezione; assume rilievo perciò sia il ruolo della poesia nella mozione degli affetti, che la avvicina alla musica, sia il rapporto tra poesia e vaticinio, attraverso il quale gli uomini ascoltano le voci degli dèi; mentre, nella prospettiva conoscitiva dell'*Explicatio*, era centrale la relazione tra poesia e referente, che incardinava il lavoro del poeta in una mutua corrispondenza con la pittura.

9. Si veda PROCLUS, *Commentaire sur la République*..., I, p.74.

La comune radice del *furor* assimila la lingua poetica al canto e al vaticinio, linguaggi che valicano i limiti della consuetudine determinati dalla convenzione e dalla storia e permettono agli uomini di comunicare con la divinità, riducendo lo scarto tra finito e infinito. Il valore rituale della musica è il tema di un passaggio del *De magia* che abbiamo già avuto modo di leggere:

[...] le intelligenze occulte non offrono il loro ascolto o la loro capacità di comprensione a tutti i linguaggi; infatti, le voci che sono di istituzione umana non vengono ascoltate con la stessa attenzione rivolta alle voci naturali; perciò i canti, soprattutto quelli tragici (come osserva Plotino), hanno grandissima efficacia nelle situazioni di difficoltà dell'anima¹⁰.

Assieme alle "voci naturali", i canti sono tra le forme non convenzionali di linguaggio che possono essere comprese dai livelli superiori dell'essere. In questo senso, il canto non rappresenta una forma di comunicazione tra uomo e uomo che poggi sul comune riconoscimento di un dato contenuto referenziale, ma un linguaggio rituale, che può essere operativo, può cioè avere presa sul destinatario, senza che questi ne comprenda il contenuto denotativo. In quanto linguaggio rituale, il canto richiede solo di essere eseguito e non di essere compreso; i vincoli che derivano dalla voce e dai canti, infatti, sono efficaci

non solo perché vengono percepiti e trovano ingresso nell'anima attraverso l'udito [...]; anzi, l'effetto del vincolare si ottiene anche con un sussurro impercettibile che nemmeno arriva all'oggetto da vincolare, per analogia di spirito a spirito, di chi vincola a quanto è suscettibile di vincolo; né sempre infatti gli incantati afferrano le parole degli incantatori, né, dopo averle afferrate, ne sono colpiti in modo sensibile e immediatamente¹¹.

La radice comune del *furor* distingue i canti (e, con essi, le "voci naturali", i gerglici e le formule magiche) dai linguaggi convenzionali e permette loro di comunicare con gli dèi. Questi, annota Bruno nei *marginalia* del codice Norov, non comprendono le lingue convenzionali, perché il loro linguaggio non è fondato sulla consuetudine, ma sulle specie innate che vincolano gli spiriti e li rendono confrontabili¹².

10. *De magia*, pp. 192-3: "[...] intelligentiae occultae non ad omnia idiomata aures advertunt aut intelligentiam; voces enim, quae sunt ex institutione hominum, non ita attenduntur sicut voces naturales. Propterea cantus, praecipue autem horum tragici (sicut notat Plotinus), in dubiis animae maximam habent efficaciam".

11. *De magia*, pp. 262-5: "Haec autem vincula non solum hoc ipso sunt tenacia, quod per auditum percipiuntur, seu aditum nanciscuntur in anima. [...]; verum etiam et occulto susurro etiam ad rem vincendam non perveniunt, per analogiam spiritus ad spiritum, vincientis ad vincendum, effectus vinculorum perficitur; neque etenim semper incantati incantantium voces excipiunt, vel exceptis sensibiliter afficiuntur et statim".

12. Cfr. *De magia*, p. 192: "[...] quia daemones et intelligentiae separatae non per doctrinam et disciplinam, consuetudinem et experientiam discunt, sed per innatas et natura ipsa inditas species intelligunt et apprehendunt [...]".

I modi attraverso i quali il *furor* crea le forme della rappresentazione non possono essere codificati, perché irriducibili l'uno all'altro; ma, nonostante la radicale dissimilitudine delle procedure che li hanno tracciati, questi segni possono essere interpretati correttamente dai diversi uomini e dalle divinità, perché, senza imitarle o denotarle per convenzione, essi si riferiscono ostensivamente alle cose¹³. Tuttavia, come non è possibile descrivere il rapporto tra i differenti *ingenia* dei poeti e i linguaggi che li esprimono, così non è possibile definire le forme attraverso le quali il *furor* si apre un canale verso gli ordini superiori della realtà né determinare le articolazioni del legame che vincola i segni dettati dal *furor* alle cose, poiché tali articolazioni non sono costanti.

Il riferimento alla consuetudine, come fondamento che distingue i linguaggi convenzionali dalle “voci naturali” e dai canti, chiarisce in qualche misura anche il rapporto che intercorre nei *Furori* tra lirica e commento. Per comprendere correttamente il linguaggio convenzionale, fondato sulla consuetudine e non sulle naturali proprietà dei referenti, occorre conoscere a fondo l'*usus loquendi* di chi parla: una consuetudine storicamente determinata e definita di volta in volta dal particolare contesto della comunicazione e dalle intenzioni degli interlocutori. Il filosofo sa che la lingua della filosofia non ammette sinonimi, sia perché la consuetudine ha una storia sia perché i nomi descrivono il volto mobile della natura e non il suo stabile sostrato.

La struttura dei *Furori*, al contrario, è in parte fondata sulla ‘costruzione’ della sinonimia. Entro una scrittura che intreccia le voci di generi letterari differenti, la funzione del commento, che riscrive in forma di dialogo filosofico sonetti ed emblemi, mira a delineare una radice comune ai diversi linguaggi. Dei codici che interagiscono nel dialogo (dialogo filosofico, emblemi, poesie d'amore) l'interpretazione allegorica che li riconduce a una medesima radice concettuale rivela, o piuttosto costruisce, la sinonimia e rende le differenti formulazioni linguistiche equivalenti al discorso del filosofo senza metterne a fuoco le differenze specifiche. Linguaggio del filosofo e linguaggio del poeta sono perciò reciprocamente trascodificabili, apparentemente senza residui.

Tuttavia la natura del discorso poetico è definita da una doppia specificità che rende la poesia non del tutto riducibile al linguaggio filosofico: l'una, abbiamo visto, rinvia al *cantus*, alla diversa capacità dei linguaggi non convenzionali e dettati dal *furor* di riformare l'anima del poeta (e del lettore) purificandola e accendendo gli affetti¹⁴. Nello

13. *De magia*, p. 192: “Similiter et omnes scripturae non sunt eius momenti, cuius sunt characteres illi, qui certo ductu et figuratione res ipsas *indicant* [...]”. Il corsivo è mio.

14. In questo senso, la poesia ha una funzione analoga a quella della volontà, che “provoca tutte le potenze (le quali s'appellano guerriere per esserne in continua ripugnanza e contrasto) o pur gli effetti di quelle, che son gli contrarii pensieri [...] e cerca costituirgli tutti ‘sott'un'insegna’ d'un determinato fine” [*Furori*, p. 534]. Sulla funzione purificatrice della volontà rispetto al flusso dell'informazione sensibile cfr. SPRUIT, *Il problema della conoscenza in Giordano Bruno...*, p. 243. Per la corrispondenza di volontà e poesia si veda CILIBERTO, *Il gioco degli occhi e del cuore...*, p. 97.

Spaccio, Pegaso, cacciato dal cielo alla Terra, è incaricato di sgombrare la sorgente delle Muse dai versificatori asini che vi si abbeverano. Il suo posto in cielo sarà occupato da un nuovo Pegaso, il Furore divino, attraverso il quale l'acqua degli dèi scorrerà dalla sua fonte ai mortali:

Et in questo luogo del cielo succeda il Furor divino, il Rapto, l'Entusiasmo, il Vaticinio, il Studio et Ingegno, con gli lor cognati e ministri: onde eternamente da su l'acqua divina, per lavar gli animi et abbeverar gli affetti, stille a gli mortali. [*Spaccio*, p. 339]

Attraverso l'immagine di Pegaso, la poesia è associata al *raptus* della tradizione neoplatonica, che solleva l'uomo verso Dio, e al Vaticinio, la parola oscura che si colloca all'orizzonte tra Dio e uomo. Il furore poetico filtra agli uomini l'acqua divina e permette loro di abbeverarsene, mettendo in comunicazione ordini diversi dell'essere e riducendo, attraverso la dimensione dell'ombra, lo scarto tra tenebra e luce¹⁵. Il processo che mette in comunicazione uomini e dèi e che l'uomo intraprende per “ingegno” e “studio”, senza la mediazione divina, riguarda la capacità del *furor* di modificare l'orizzonte interiore, di “lavar gli animi” e nutrire gli affetti, lasciando invece in secondo piano il rapporto tra discorso e descrizione del mondo. Come espressione immediata del *furor*, la poesia rende presente e visibile la luce divina, non perché è in grado di ridescriverla, ma perché dà voce e forma a un processo di riorganizzazione della mente che slancia l'uomo sulle tracce dell'Uno.

Il secondo carattere che definisce il linguaggio poetico, distinguendolo da ogni altro, è determinato dalla struttura stessa del discorso e in particolare dalla capacità della poesia di tessere metafore che non possono essere parafrasate, ossia non possono essere ‘tradotte’ in altro linguaggio:

[...] è conveniente e naturale che l'infinito per essere infinito sia infinitamente perseguitato (in quel modo di persecuzione il quale non ha raggion di moto fisico, ma di certo moto metafisico; et il quale non è da imperfetto al perfetto: ma va circuyendo per *gli gradi della perfezione*, per giungere a quel centro infinito il quale non è formato né forma).

CICADA. Vorrei sapere come circuyendo si può arrivare al centro.

TANSILLO. Non posso saperlo.

CICADA. Perché lo dici?

TANSILLO. Perché posso dirlo, e lasciarvel considerare. [*Furori*, pp. 585-6. Corsivo mio]

La ricerca dell'infinita unità si colloca oltre i margini del noto e, in quanto esperienza limite della conoscenza umana, non può essere descritta sulla base dei saperi

15. Sulla capacità della poesia di collocarsi in una dimensione intermedia tra il mondo degli dèi e la comunicazione umana si veda BOLZONI, *Il cacciatore di anime...*, p. 188.

acquisiti e dei linguaggi che li esprimono¹⁶. L'immagine paradossale del cerchio, al cui centro si arriva soltanto percorrendo infinitamente la circonferenza, rende invece leggibile l'esperienza del furioso senza definirne la natura, ma indicandola a partire da una griglia di analogie e di raffronti; tale esperienza, che in ragione del suo oggetto non può essere espressa attraverso il linguaggio rappresentazionale, è perciò *interpretata* attraverso la rete di relazioni delle similitudini.

La metafora del cerchio, inoltre, riformula la dottrina neoplatonica della conoscenza come ciclo di *ascensus*. La ricerca del furioso, che si muove in cerchio “per gli gradi della perfezione”, non interseca passaggi assiologicamente diversi (“da imperfetto al perfetto”), ma è un percorso attraverso *neutra* che non è possibile distribuire lungo una scala di valori omogenea. Ciò che assimila questo percorso circolare all'infinità intensiva del centro che lo irradia non è dunque un processo di *reductio ad unum*, che lo porta a percorrere (e a rappresentare con gradi sempre maggiori di approssimazione all'Uno) i differenti livelli della scala dell'essere – paradigma sovradeterminato da un'unica perfezione – ma l'infinità infinitamente appagante del suo scorrere di splendore in splendore.

3. Il ritratto dell'amata e la memoria

Nella cornice dei *Furori*, si diceva, i temi gnoseologici della *Explicatio* si innestano entro una prospettiva etica che mette a confronto la scoperta dell'infinito e il problema della caducità dei destini individuali. In questo nuovo contesto, la metafora del ritratto assume caratteri in parte diversi che nella *Explicatio*. Nel trattato, la metafora della pittura rimanda alla inesauribile capacità della fantasia di rispecchiare e ridescrivere il reale, cancellandone continuamente le immagini per creare rappresentazioni sempre nuove. Nel dialogo, il tema del ritratto è invece legato alla memoria, che arresta lo scorrere delle metamorfosi naturali riprodotto dalla fantasia e ne fissa l'immagine nella dimensione stabile di un eterno presente.

Amore, spiega uno dei sonetti del primo dialogo, “fa presenti d'absenti effigie vere” [*Furori*, p. 539], dipinge la coscienza del furioso dell'immagine dell'amata, rendendo sempre presente ciò che a causa del fluttuare dell'“umano composto” sarebbe destinato a dissolversi. La costanza con la quale l'amante

16. A proposito della funzione della metafora nel linguaggio scientifico e filosofico, Richard Boyd mostra come la non parafrasabilità di alcune metafore sia indizio del loro ruolo fondante nella formulazione di nuove teorie; cfr. R. BOYD, *Metaphor and theory change*, in *Metaphor and thought*, ed. A. Ortony, Cambridge, London, New York, New Rochelle, Melbourne, Sydney, Cambridge University Press 1979, pp. 356-408, p. 360. Sulla funzione delle metafore nel linguaggio di Bruno cfr. E. Nuzzo, *Le figure metaforiche nel linguaggio filosofico di Giordano Bruno*, in *La mente di Giordano Bruno...*, pp. 13-60. Riguardo alle immagini dei *Furori* e all'impossibilità di ricondurle, senza residui, a concetti speculativi si veda Orto, *Gli occhi e il cuore...*, pp. 16 e 18.

dirige i suoi pensieri verso l'oggetto del proprio amore è frutto della costante presenza del ritratto dell'amata nella galleria della memoria, che non cambia né svanisce nel tempo¹⁷.

La condizione di identità dell'oggetto del desiderio e di stabilità dell'anima è tuttavia innaturale e perciò dolorosa:

Ma l'intelletto in atto *con sua continua pena* (perciocché questo non è per natura e condizione umana in cui si trova cossì travaglioso, combattuto, invitato, sollecitato, distratto e come lacerato dalle potenze inferiori) sempre vede il suo oggetto fermo, fisso e costante, e sempre pieno e nel medesimo splendor di bellezza. [*Furori*, pp. 620-1. Corsivo mio]

“Con sua continua pena”, l'intelletto, per natura “travaglioso, combattuto” e trascinato in direzioni diverse dal doppio divenire del mondo sensibile e dell'universo interiore, contempla una bellezza che solo il furore ha reso costante¹⁸. La naturale condizione dell'uomo comporta che questi sia esposto al succedersi delle informazioni provenienti dai sensi e degli stimoli dei desideri, che lo configura come immagine di Proteo. La vicissitudine muta continuamente il corpo e lascia fluttuare le facoltà inferiori, rendendo l'uomo cieco rispetto all'infinita unità:

Come volete voi che la immobilità, la sussistenza, la entità, la verità sia compresa da quello che è sempre altro et altro, e sempre fa et è fatto altri ed altrimenti? Che verità, che ritratto può star depinto et impresso dove le pupille de gli occhi si dispergono in acqui, l'acqui in vapore, il vapore in fiamma, la fiamma in aura, e questa in altro et altro, senza fine scorrendo il soggetto del senso e cognizione per la ruota delle mutazioni in infinito? [*Furori*, p. 734]

Il ritratto della verità, immobile ed eterna, non si imprime in un soggetto che si disperde incessantemente in altra materia e in altra forma, ma lo scarto tra verità e sapere, immobilità e alterità, può essere attenuato grazie al *furor*, un processo di riorganizzazione della mente, e non a una forma di rappresentazione dell'oggetto. In altri termini, la riorganizzazione delle idee non si configura

17. Si tratta di un tema comune sia alle dottrine neoplatoniche (cfr. FICINO, *In Convivium...*, II, 8, p. 1328) sia alla tradizione della malattia d'amore; cfr. M. CIAVOLELLA, *La "malattia d'amore"*, Roma, Bulzoni 1976; D. BEECHER, M. CIAVOLELLA, *Introduction* a J. FERRAND, *A treatise on love sickness*, eds. D. Beecher, M. Ciavolella, Syracuse, University Press 1990; G. AGAMBEN, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi 1993². Sul nesso tra memoria, intelletto e volontà nell'esperienza del furioso cfr. CILIBERTO, *Il gioco degli occhi e del cuore...*, p. 99.

18. Diversamente dal sapiente, la cui virtù è riflesso della sua profonda estraneità a ogni vincolo e passione, e per questo si colloca nella casa della Temperanza, la particolare forma di stabilità e di identità, che caratterizza l'anima del furioso, non è il frutto dell'equidistanza dai contrari impulsi delle passioni, ma ha origine da un vizio, cfr. *Furori*, p. 547.

come atto rappresentazionale o come teoria del riferimento, bensì come processo cognitivo che si attua all'interno della mente. Il vincolo d'amore non dipinge la coscienza del furioso del ritratto della verità, ma dell'immagine dell'amata, che, pur non potendo riprodurre l'orizzonte del vero, può tuttavia innescare l'infinità del desiderio, un processo interiore che conduce il soggetto attraverso i "gradi della perfezione": non dunque alla fonte della luce, ma di splendore in splendore, nello spettro della luce riflessa. Rivolgendosi verso l'immagine unica e stabile della memoria, il furioso può fermare il corso della vicissitudine e sottrarsi allo stato naturale della cecità. L'eterno presente del ritratto interiore rende il furioso insensibile agli stimoli delle immagini incostanti della fantasia, consentendogli di indirizzare le facoltà inferiori verso l'universo stabile della mente, che volge l'anima dalla moltitudine all'uno, dal moto allo stato, dall'alterità all'identità [Furori, p. 572].

Il processo cognitivo che permette all'anima di ascendere dalla pluralità e metamorfosi dell'immaginazione alla stabilità della mente è simmetrico e speculare al percorso di *descensus*, attraverso il quale la divinità si diffrange nei vari aspetti dell'universo naturale [Furori, p. 573].

L'anima del furioso è in grado di riprodurre, anche se per percorsi non generalizzabili, il ciclo che congiunge Dio e natura. Il ritratto dell'amata, infatti, riorganizza l'orizzonte interiore, spingendo la volontà dell'amante in una continua ricerca e tendendo l'insieme delle facoltà dell'anima verso un solo oggetto. Rideterminato dal *furor*, lo spazio della mente non è più soggetto ai naturali cambiamenti né si frantuma nella cura delle "necessità naturali", a causa delle quali alcune tra le potenze dell'anima si volgono ai bisogni del corpo¹⁹. Questa non è più lacerata e divisa, ma sperimenta la contrazione delle proprie facoltà e si configura come spazio omogeneo, sottratto alla condizione dell'alterità e dell'erranza. La "privazione di senso" determinata dalla costanza del desiderio riorganizza inoltre anche l'esperienza del furioso, mettendola al riparo dal divenire dei corpi e dal variare degli oggetti del desiderio.

In questo contesto, Bruno rielabora l'immagine plotiniana dell'indice della bellezza, che rende visibile il percorso di ascesa verso la casa originaria del Padre: "Ogni ben mi presenta", dice de l'oggetto: perché questo che vien dimostrato da l'indice de l'amore, gli par la cosa unica, principale et il tutto." [Furori, p. 540]. Come un indice puntato sulla bellezza, l'amore rende sempre presente e visibile

19. Diversamente dal sapiente di tradizione stoica, il furioso non sopporta il tormento, ma, piuttosto, non ne ha percezione, poiché è posseduto da un'unica, stabile passione che distoglie l'anima dai flussi vorticosi del senso interno ed esterno, e la mantiene in stato e identità: "CICADA. Volete dunque che sia cosa desiderabile il comportar de tormenti, perché è cosa da forte? TANSILLO. Questo che dite 'comportare' è parte di costanza, e non è la virtude intiera; ma questo che dico 'fortemente comportare' et Epicuro disse 'non sentire'. La qual privazione di senso è caggionata da quel che tutto è stato absorto dalla cura della virtude, vero bene e felicità". [Furori, p. 625].

l'immagine dell'amata e non lascia che il desiderio del furioso scivoli verso altri oggetti, seguendo il suo corso naturale. E tuttavia l'indice dell'amore non mostra "la cosa unica, principale et il tutto", ma semplicemente ciò che al furioso sembra tale. Il tema plotiniano assume nei *Furori* una curvatura originale: il ritratto dipinto nella memoria presenta all'intelletto e alla volontà l'esperienza finita della bellezza dispersa, sottraendola alla metamorfosi delle forme che continuamente nascono e muoiono nell'universo fantastico come in quello naturale. L'oggetto dell'amore del furioso non è infatti il sommo bene, ma una sua immagine imperfetta e tuttavia in grado di agire sull'amante come *specimen* di esso e perciò di riorganizzare la sua mente e la sua esperienza, facendone scaturire l'esperienza dell'infinito.

Il tema del ritratto interiore che raffigura una forma più perfetta rispetto al suo modello sensibile è sviluppato nel commento al *Simposio*. Dipingendo la mente del ritratto dell'amata, scrive Ficino, gli amanti ne riformulano l'immagine:

Hinc accidit, ut amantes ita decipiantur, ut formosorem quam sit existiment. Nam procedente tempore amatum non in mera eius imagine per sensus accepta perspicunt, sed in simulacro iam ab anima ad ideae suae similitudinem reformato, quod ipso corpore pulchrius est, intuentur²⁰.

Il ritratto interiore "inganna" gli amanti, perché riproduce un'immagine conforme all'idea universale di bellezza, innata nell'anima. L'amore dunque nasce da un lavoro di riforma dell'immagine sensibile, che, rendendola simile alle forme ideali, la avvicina alle realtà superiori. Il ritratto dell'amata, concepito nella mente, si distingue dall'immagine sensibile, impressa nella fantasia, come l'universale dal particolare: l'uno ritrae la bellezza della generazione umana, facendo astrazione dei caratteri individuali, e accende la volontà; l'altra raffigura le belle forme di un particolare corpo, facendo astrazione della materia, e accende i sensi²¹. Il ritratto dell'amante dunque rappresenta un frammento del percorso di ascesa lungo la scala dell'essere, che comporta il passaggio dalle immagini corporee alle forme ideali conservate nell'anima.

Nel rielaborare il tema del ritratto, Bruno tralascia il riferimento ficiniano all'universalità delle forme ideali, che dispone i diversi gradi dell'*ascensus* secondo una direzione che dal multiforme conduce all'unità per progressiva astrazione e collazione dei tratti individuali²². Gli innumerevoli oggetti del desiderio non possono essere ricondotti a un paradigma unitario, definito dalla perspicuità con la quale

20. FICINO, *In Convivium...*, VI, 6, p. 1344.

21. Cfr. FICINO, *In Convivium...*, VII, 1, p. 1355.

22. Nel primo dialogo della seconda parte dei *Furori*, ad esempio, si discute della "moltitudine delle specie et idee particolari che mostrano l'eccellenza della marca dell'unico fonte di quelle, mediante le quali vien incitato l'affetto verso alto". [Furori, p. 506]. L'asse del ragionamento si sposta dal molteplice all'Uno senza indicare le tappe intermedie che nella tradizione neoplatonica scandiscono il percorso dell'*ascensus*.

essi riflettono lo splendore del volto divino; tuttavia, da ogni esperienza particolare della bellezza dispersa può scaturire l'*ascensus*, commutando un'esperienza finita in esperienza dell'Uno: "Mostra dunque il paradiso amore, per far intendere, capire et effettuar cose altissime; o perché fa grandi almeno in apparenza le cose amate" [*Furori*, p. 540]. Il ritratto dipinto da Amore, che riproduce l'esperienza unilaterale dell'amante, non è dunque un ritratto fedele, ma nello stesso tempo non può essere interpretato come rappresentazione idealizzante. L'attenzione di Bruno si sposta dalle forme di rappresentazione dell'oggetto ai processi interiori al soggetto della conoscenza. L'approssimazione alla verità non si realizza attraverso forme di rappresentazione che secondo gradi diversi si avvicinino all'Uno, ma attraverso un processo interno alla mente, che, coinvolgendo anche le passioni del soggetto e riorganizzando l'esperienza, lo rende capace di pensare l'Uno: ciò che porta lo sguardo del furioso a cogliere la Monade-natura non è in ultima analisi una forma della *rappresentazione*, ma una forma dell'*esperienza*²³. Il furioso infatti bandisce da sé "gli pensieri, che gli appresentano altri oggetti che non hanno forza di commoverlo tanto; e che gli vogliono involar l'aspetto del sole, il qual può presentarsegli da questa fenestra più che da l'altre." [*Furori*, pp. 649-50].

La gradazione gerarchica degli oggetti finiti che introducono l'uomo alla contemplazione della bellezza divina non dipende da una loro maggiore o minore capacità di *rappresentare* il divino, ma dalla loro "forza" nel "commuovere" l'anima del soggetto. Si tratta cioè di una gerarchia che non trova supporto sul piano ontologico, ma soltanto al livello della percezione dei singoli.

Caduto il sistema fisso e gerarchizzato che nella tradizione neoplatonica scandisce il ritorno dell'anima alla casa del Padre, indicato dai diversi gradi di splendore della bellezza dispersa, il punto di mediazione in grado di aprire un canale tra l'intelletto finito dell'uomo e l'oggetto infinito è l'esperienza stessa dell'infinità del desiderio²⁴.

23. La contemplazione della bellezza sensibile, "vestigio" e non immagine della bellezza assoluta, conduce "mediante la ripurgazione de l'animo" alla "imitazione, conformità e partecipazione di quella più degna et alta", in cui il furioso si "trasforme" e a cui si "unisca" [*Furori*, p. 647]. Il concetto di imitazione non rinvia perciò a una forma della rappresentazione, ma a un processo di riforma dell'universo interiore.

24. Cfr. *Furori*, p. 634: "CICADA. Come l'intelletto nostro finito può seguitar l'oggetto infinito? TANSILLO. Con l'infinita potenza ch'egli ha. CICADA. Questa è vana, se mai sarrà in effetto. TANSILLO. Sarrebe vana se fusse circa atto finito, dove l'infinita potenza sarrebe privativa; ma non già circa l'atto infinito, dove l'infinita potenza è positiva perfezione".

APPENDICE UNA FONTE QUINTILIANEA DELL'ARTIFICIUM PERORANDI

La ricezione della *Rhetorica ad Alexandrum* nel Cinquecento non è stata oggetto di studi sistematici; in genere, la fortuna del libretto pseudo aristotelico è indagata soltanto fin dove interseca la ricezione del trattato maggiore. La centralità della *voluntas* nell'etica umanistica e la curiosità della cultura dell'ultimo Cinquecento per la fenomenologia delle passioni aveva incoraggiato, soprattutto in ambito cattolico, una ricezione dell'opera maggiore di Aristotele che tendeva ad assumere la dottrina dell'*ethos* e del *pathos* come chiave di lettura del libro ed enfatizzava il ruolo delle passioni in vista della persuasione, mettendo in secondo piano la dottrina delle *pisteis*¹. La *Retorica ad Alessandro* invece veniva vista come un manuale destinato ai principianti, alla stregua della *Rhetorica ad Herennium* o del ciceroniano *De inventione*, e volto a chiarire l'uso della topica nei diversi generi del discorso².

Come emerge dalla sezione dell'*Artificium* dedicata ai *loci*, Bruno non sembra condividere questa interpretazione dell'operetta. La trattazione dei luoghi comuni nell'*Artificium* presenta infatti una serie di varianti rispetto alla *Rhetorica ad Alexandrum*.

Nella prima parte dell'*Artificium*, a proposito dei tre generi del discorso, Bruno segue il modello, occupandosi, in quella sede, dei luoghi speciali propri a ciascuno dei diversi generi. Nella sezione dedicata alle diverse parti del discorso e in particolare nell'esposizione relativa alla *confirmatio*, il Nolano dedica poche pagine ai *media seu loci argumentorum intrinseci*, seguendo i manuali latini, che rubricano la trattazione della topica sotto le varie parti del discorso. Il titolo del capitolo sui *media* e il suo contesto presentano tuttavia qualche problema di interpretazione. Il titolo anzitutto: la retorica aristotelica distingue luoghi comuni da luoghi speciali e non luoghi intrinseci da luoghi estrinseci. Tale divisione riguarda invece le *pisteis*, gli strumenti di prova. In effetti, nell'esposizione delle *pisteis*, Bruno si allontana notevolmente dalla *Rhetorica ad Alexandrum*, trascurando quasi del tutto gli strumenti di prova

1. Nella sua *Expositio super tribus libris rhetoricorum* (Venetiis, per Georgium Arrivabenum, impensis Octaviani Scoti 1515, cc. 1r.-2r.), anche Egidio Colonna aveva individuato nella mozione degli affetti, che spinge gli uomini alla scelta e li induce all'azione, il discrimine che distingue la retorica dalla dialettica.

2. Cfr. GREEN, *The Reception of Aristotle's Rhetoric in the Renaissance...*, pp. 336 e 325; MARSH, *Francesco Filelfo's Translation of the Rhetorica ad Alexandrum...*, p. 355.

elencati dallo Pseudo-Aristotele. Non è del tutto chiaro, inoltre, se i *loci intrinseci* di Bruno debbano essere interpretati come luoghi comuni, poiché il capitolo XX che ne contiene l'elenco è compreso in una sezione sulla *confirmatio* nel genere giudiziale. Tuttavia, gli esempi dei quali il Nolano correda i diversi *loci* rinviano, oltre che al giudiziale, anche ai generi deliberativo ed epidittico [*Artificium*, I, XX, 3, 7, 9, 10, 11, pp. 362-63]; i *loci* stessi, infine, non sono tratti da topiche specialistiche, dal momento che le fonti principali del capitolo sono la *Topica* di Cicerone e i *Topici* di Aristotele con il commento di Averroé.

Non è noto inoltre quanto avessero influito sulla ricezione (anche bruniana) della *Rhetorica ad Alexandrum* i dubbi che Pier Vettori, autorevole traduttore e commentatore dello Stagirita, aveva avanzato sulla sua paternità aristotelica. Vettori infatti aveva attribuito il trattatello ad Anassimene di Lampsaco, sulla base di testi quintilianei che dovevano certo essere noti anche a Bruno e che, credo, egli abbia usato come fonti dell'*Artificium*.

Proviamo a vedere la questione più in dettaglio. Il secondo capitolo della *Rhetorica ad Alexandrum* (II, 1421b) distingue i tre generi del discorso ed elenca sette temi che possono essere oggetto della *oratio*, senza spiegare come questi ultimi siano riconducibili ai primi. Nel discutere dei *genera elocutionis*, Quintiliano (*Institutio oratoria*, III, 4, 9), a sua volta, menziona i sette temi della *oratio*, attribuendo tale classificazione ad Anassimene. Trascrivo di seguito i due testi, confrontandoli con l'*Artificium*. Per la *Rhetorica ad Alexandrum* mi avvalgo dell'edizione giuntina dell'*Opera* di Aristotele, che Bruno tenne sulla scrivania nel preparare il suo corso di retorica (Ps.-ARISTOTELES, *Rhetorica ad Alexandrum*, Francisco Philelpho interprete, in ARISTOTELIS *Opera* cum Averrois commentariis, Venetiis, apud Junctas, 1562-1574; riproduzione anastatica Frankfurt am Main, Minerva G.m.b.H, 1962, vol. II):

Quintiliano, *Institutio oratoria*, III, 4, 9:
Anaximenes iudicalem et contionalem generalis partes esse voluit, septem autem species: hortandi, dehortandi, laudandi, vituperandi, accusandi, defendendi, exquirendi (quod ἐξεταστικόν dicit); quarum duae primae deliberativi, duae sequentes demonstrativi, tres ultimae iudicialis generis sunt partes

Rhetorica ad Alexandrum (II, 1421b), p. 159E:
Tria sunt genera civilium causarum: deliberativum, demonstrativum, iudiciale. Horum autem speciem sunt septem: suasio, dissuasio; laus, vituperatio; accusatio, defensio; et quaestio [...]

Artificium perorandi, p. 339:
Triplex, inquit [Aristoteles], est causarum civilium genus: deliberativum, demonstrativum, iudiciale. [...] Istis tribus generibus subesse dicit suasionem, dissuasionem, laudem, vituperium, accusationem, defensionem et quaestionem. Duae primae species respiciunt genus deliberativum, duae secundae demonstrativum, tres ultimae iudiciale.

Com'è possibile vedere, Bruno usa il tassello quintiliano per illustrare e chiarire il testo dello Pseudo Aristotele. La citazione, peraltro implicita, è usata in modo ana-

logo al commento con il quale il Nolano spiega il testo: “Quorum quidem primum dicimus versari circa bonum et malum, commodum et incommodum; secundum circa verum et falsum, dignum et indignum; tertium circa damnandum vel iustificandum. Itaque hoc triplex genus, secundum ampliorem significationem acceptum, omnem considerationis materiam, non civilem modo, verum etiam academicam seu philosophicam generaliter dictam seu theologicam includit”.

INDICE DEI NOMI

- Agamben G., 143
 Agostino, 136
 Agrimi M., 62
 Alberti L. B., 101
 Alighieri D., 42
 Alonso D., 100
 Alsted H., 54, 57, 58, 69
 Ambrogio, 126
 Anassagora, 118, 119
 Anassimene di Lampsaco, 54, 148
 Apelle, 124
 Aquilecchia G., 29, 31, 57, 75, 77, 79
 Aristotele, 17, 26, 32, 37, 49, 54, 55, 56, 57, 73, 74, 76, 78, 80, 93, 94, 100, 105, 118, 121, 148
 Averroè, 118, 148
 Badaloni N., 12, 29, 54, 95, 97, 105
 Baldassarri G., 73
 Bàrberi Squarotti G., 31, 98, 99, 100
 Barthes R., 129
 Bassi S., 29, 43, 128
 Battisti E., 34
 Baxandall M., 102
 Beecher D., 143
 Beierwaltes W., 44, 122, 125
 Belo F., 79
 Bembo P., 42, 43, 100, 115
 Bertini Malgarini P., 62
 Blunt A., 32
 Bodei R., 33, 95, 104
 Bolzoni L., 29, 32, 34, 46, 49, 51, 53, 58, 66, 84, 106, 141
 Bori P. C., 106
 Boyd R., 142
 Braider C., 102
 Burchiello, 49
 Calvino G., 120
 Cambi M., 53, 58, 60, 63
 Camillo G., 32
 Canone E., 16, 55, 118
 Castelvetro L., 32, 73, 91
 Cave T., 65, 104
 Chastel A., 13, 33, 34, 38, 47
 Chiron P., 55, 56
 Christian L. G., 106
 Ciavolella M., 143
 Cicerone, 41, 42, 63, 66, 84, 100, 148
 Ciliberto M., 25, 49, 62, 79, 97, 102, 114, 118, 122, 127, 136, 140, 143
 Colonna E., 147
 Conte A., 118
 Corsano A., 35
 Costanzo M., 106
 Cox V., 21, 74, 91
 Croce B., 103
 Curtius E. R., 89, 106
 Cusano N., 40
 D'Angelo P., 48
 De Giovanni B., 118
 Démétrio Falereo, 100
 Diogene Laerzio, 17, 55
 Dionigi Areopagita, 28
 Dionisio Longino, 103
 Dockhorn K., 57

Dolet E., 42	Lovejoy A. O., 12, 14, 31, 34	Sacerdoti G., 68, 122	Tasso T., 27, 28, 73, 100, 103
Erasmus da Rotterdam, 37, 43, 49, 65, 87, 103	Luciano di Samosata, 74	Salomone, 127, 129	Tatarkiewicz W., 32, 33, 38, 43, 104
Ernst G., 106	Mariani A., 31, 60	Santinello G., 40	Tirinnanzi N., 45, 46, 62, 79, 96, 102, 116, 124, 126, 127
Fellmann F., 53, 95, 96, 97, 133, 134	Marsh D., 55, 147	Scapparone E., 29, 38, 45, 46	Tissoni R., 76, 100
Ferrand J., 143	Mazzacurati G., 41, 49, 84, 91	Schanze H., 57	Tocco F., 58
Ferroni G., 73	Mecenate, 122	Segni A., 32, 86, 87	Varchi B., 101
Ficino M., 13, 19, 33, 38, 39, 40, 42, 44, 45, 46, 136, 143, 145	Mirhady D. C., 55	Seppilli A., 24, 137	Vasari G., 94
Fiori S., 29	Moss A., 136	Severini M. E., 97	Vasoli C., 32, 57
Flashar H., 104	Mulas L., 73	Shearman J., 23	Vettori P., 54, 148
Florescu V., 18	Nuzzo E., 142	Simonide, 97	Vickers B., 57
Floriani P., 73	Olbrechts-Tyteca L., 18, 19, 66, 69, 70, 74, 78, 104	Sigionio C., 19, 73, 74	Wendland P., 55
Forno C., 73, 86, 89	Omero, 49	Snyder J. R., 73	Yates F., 106
Fracastoro G., 91	Orazio, 9, 66, 136	Speroni S., 73, 80, 81, 85, 87, 91, 102	Zabarella J., 18
Fumaroli M., 42, 49	Ordine N., 31, 75, 100, 110	Spitzer L., 100, 101	Zanker G., 23
Garin E., 57	Ossola C., 44, 110, 111	Spruit L., 95, 140	Zanone V., 31
Gatti H., 117	Otto S., 29, 142	Sturlese R., 35, 54, 95, 118	
Ghiberti L., 94	Panofsky E., 32		
Giamblico, 17, 55, 68	Paternoster A., 74		
Girardi R., 73	Patillon M., 55		
Gombrich E. H., 122, 128	Perelman C., 18, 19, 66, 69, 70, 74, 78, 104		
Granada M. A., 68, 90, 97, 118	Petrarca F., 115, 128		
Grassi E., 16	Pico della Mirandola G. F., 43, 65, 134		
Green L. D., 55, 147	Pino P., 94		
Greene T. M., 49	Pitagora, 96		
Greimas A. J., 98	Platone, 41, 55, 69, 78, 100, 111, 136, 137		
Greville F., 75, 76, 101	Plebe A., 17, 68		
Gruppo µ, 27, 130	Plinio (il Vecchio), 32		
Hagstrum J. H., 12, 102	Plutarco, 12, 104		
Hallyn F., 130	Poliziano A., 43		
Hamon Ph., 98	Pozzi G., 28		
Hathaway B., 12, 23, 33, 93	Proclo, 137, 138		
Ingegno A., 120	Ps. Aristotele, 54, 56, 148		
Isidoro, 136	Ps. Cassiodoro, 126		
Jacquot J., 106	Ps. Rufiniano, 103		
Jeanneret M., 21, 76, 99, 102	Puglisi F., 31		
Kennedy G., 55	Quintiliano, 28, 41, 42, 54, 66, 68, 103, 106, 148		
Klein R., 47, 95, 103	Ramo P., 57		
Lausberg H., 84	Ricci S., 55, 58		
Lee R. W., 102	Rigolot F., 23, 102		
Lo Rito C., 29, 125	Sabbatino P., 32		

BIBLIOGRAFIA

- AGAMBEN G., *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi 1993².
- AGRIMI M., *Giordano Bruno, filosofo del linguaggio*, “Studi filosofici”, II (1979), pp. 105-153.
- ALBERTI L. B., *Trattato della pittura*, Lanciano, Carabba 1934.
- ALONSO D., *Pluralità e correlazione in poesia*, Bari, Adriatica Editrice 1971.
- AMBROSIUS, *Commentarius in Cantica canticorum, Patrologiae cursus completus, series Latina*, ed. a J.-P. Migne, Paris, Migne-Garnier 1844-1974, vol. 15.
- AQUILECCHIA G., *Aspetti della ‘poetica’ bruniana*, “Nouvelles de la République des Lettres”, II (1998), pp. 7-20.
- AQUILECCHIA G., *Componenti teatrali nei dialoghi italiani di Giordano Bruno*, “Bruniana & Campanelliana”, V (1999), pp. 265-276.
- AQUILECCHIA G., *La cena de le Ceneri di Giordano Bruno*, in *Letteratura italiana. Le Opere*, t. II. *Dal Cinquecento all’Ottocento*, pp. 665-703.
- AQUILECCHIA G., *Schede bruniane (1950-1991)*, Roma, Vecchiarelli 1993.
- ARISTOTELE, *Poetica*, a cura di F. Albergiani, Firenze, La Nuova Italia 1934.
- ARISTOTELE, *Retorica*, a cura di M. Dorati, Milano, Mondadori 1996.
- ARISTOTELE, *Topici*, in *Opere*, vol. II, a cura di G. Colli, Bari, Laterza 1994.
- AUGUSTINUS, *De civitate Dei*, rec. B. Dombart, A. Kalb, Stuttgart, Teubner 1981.
- AVERROIS, *In librum Poeticae Aristotelis*, in *ARISTOTELIS Opera cum Averrois commentariis*, Venetiis, apud Juncetas, 1562-1574 (ripr. an. Frankfurt am Main, Minerva G.m.b.h. 1962), vol. II.
- BADALONI N., *Giordano Bruno. Tra cosmologia ed etica*, Bari, De Donato 1988.
- BADALONI N., *Il De umbris idearum come discorso del metodo*, “Paradigmi”, XVIII, 53 (2000), pp. 161-195.
- BADALONI N., *La filosofia di Giordano Bruno*, Firenze, Parenti 1955.
- BADALONI N., *Note sul bruniano “De gli eroici furori”*, in *Studi in onore di Francesco Barone*, a cura di S. Marcucci, Pisa, Giardini 1995, pp. 175-198.
- BADALONI N., *Sulla struttura del tempo in Giordano Bruno*, “Bruniana & Campanelliana”, III (1997), pp. 11-45.
- BALDASSARRI G., *Interpretazioni del Tasso. Tre momenti della dialogistica di primo Seicento*, “Studi tassiani”, XXXVII (1989), pp. 65-86.

BÀRBERI SQUAROTTI G., *L'esperienza stilistica del Bruno fra Rinascimento e Barocco*, in *La critica stilistica e il Barocco letterario. Atti del secondo congresso internazionale di studi italiani*, Firenze, Le Monnier 1958, pp. 154-169.

BÀRBERI SQUAROTTI G., *Parodia e pensiero: Giordano Bruno*, Milano, Greco e Greco Editori 1997.

BÀRBERI SQUAROTTI G., *Per una descrizione e interpretazione della poetica di Giordano Bruno*, "Studi Secenteschi", I (1960), pp. 39-59.

BAROCCHI P. (a cura di), *Scritti d'arte del Cinquecento*, Torino, Einaudi 1977.

BAROCCHI P. (a cura di), *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, Bari, Laterza 1960.

BARTHES R., *L'effet de réel*, "Communications", 11 (1968), pp. 84-89.

BASSI S., *Memoria, vicissitudine ed entusiasmo negli Eroici Furori*, in CANONE E. (a cura di), *La filosofia di Giordano Bruno. Problemi ermeneutici e storiografici...*, pp. 283-303.

BATTISTI E., *Rinascimento e Barocco*, Torino, Einaudi 1960.

BAXANDALL M., *Giotto and the Orators. Humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition 1350-1450*, Oxford, At the Clarendon Press 1971.

BEECHER D., CIAVOLELLA M., *Introduction a J. FERRAND, A treatise on love sickness*, eds. D. Beecher, M. Ciavolella, Syracuse, University Press 1990.

BEIERWALTES W., *Atteone. Su un simbolo mitologico di Giordano Bruno*, in *Pensare l'Uno. Studi sulla filosofia neoplatonica e sulla storia dei suoi influssi*, Milano, Vita e Pensiero 1991, pp. 361-368.

BEIERWALTES W., *The Love of Beauty and the Love of God*, in *Classical Mediterranean Spirituality*, ed. A. H. Armstrong, London, Routledge & Kegan Paul 1986, pp. 293-313.

BEMBO P., *Prose della volgar lingua*, a cura di C. Dionisotti, Torino, UTET 1960.

BERTINI MALGARINI P., *Giordano Bruno linguista*, "Critica letteraria", VIII (1980), pp. 681-716.

BIGALLI D. e CANZIANI G. (a cura di), *Il dialogo filosofico nel '500 europeo*, Milano, Franco Angeli 1990.

BLUM P. R., *Geschichtsphilosophie bei Giordano Bruno*, in CANONE E. (a cura di), *La filosofia di Giordano Bruno. Problemi ermeneutici e storiografici...*, pp. 115-128.

BLUM P. R., *Aristoteles bei Giordano Bruno. Studien zur philosophischen Rezeption*, München, Wilhelm Fink Verlag 1980.

BLUNT A., *Le teorie artistiche in Italia. Dal Rinascimento al Manierismo*, Torino, Einaudi 1966.

BODEI R., *Le forme del bello*, Bologna, Il Mulino 1995.

BODEI R., *Varcare i limiti: strategie di negazione del desiderio di conoscenza*, in *La passione del conoscere*, a cura di L. Preta, Milano, Il Saggiatore 1993, pp. 113-142.

BOLZONI L., *Erasmus e Camillo: il dibattito sull'imitazione*, "Filologia antica e moderna", 4 (1993), pp. 69-113.

BOLZONI L., *Il cacciatore di anime. Note su poetica, retorica e magia in Giordano Bruno*, in *Studi sul manierismo letterario, per Riccardo Scrivano*, a cura di N. Longo, Roma, Bulzoni 2000, pp. 173-188.

BOLZONI L., *Il modello della macchina e il fascino dell'immagine nella retorica sacra post-tridentina*, in *L'umana compagnia. Studi in onore di Gennaro Savarese*, a cura di R. Alhaique Pettinelli, Roma, Bulzoni 1999, pp. 69-85.

BOLZONI L., *Introduzione a T. CAMPANELLA, Opere letterarie*, Torino, UTET 1977, pp. 9-72.

BOLZONI L., *La formazione del canone nel '500. Criteri di valore e stile personale*, in *Il giudizio di valore e il canone letterario*, a cura di L. Innocenti, Roma, Bulzoni 2000, pp. 45-72.

BOLZONI L., *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino, Einaudi 1995.

BOLZONI L., *Tra parole e immagini: per una tipologia cinquecentesca del lettore creativo*, "Lettere Italiane", 4 (1996), pp. 528-558.

BORI P. C., *L'interpretazione infinita. L'ermeneutica cristiana antica e le sue trasformazioni*, Bologna, Il Mulino 1987.

BOYD R., *Metaphor and theory change*, in *Metaphor and thought*, ed. A. Ortony, Cambridge, London, New York, New Rochelle, Melbourne, Sydney, Cambridge University Press 1979, pp. 356-408.

BRAIDER C., *The paradoxical sisterhood: 'ut pictura poesis'*, in *The Cambridge History of Literary Criticism*, vol. III, *The Renaissance...*, pp. 168-175.

BRUNO G., *De umbris idearum*, a cura di R. Sturlese, Firenze, Olschki 1991.

BRUNO G., *Le ombre delle idee. Il canto di Circe. Il sigillo dei sigilli*, a cura di N. Tirinnanzi, introduzione di M. Ciliberto, Milano, Rizzoli 1997.

BRUNO G., *Opera latine conscripta*, a cura di F. Fiorentino, F. Tocco, H. Vitelli, V. Imbriani, C. M. Tallarigo, Le Monnier, Napoli-Firenze 1879-81 (ristampa anastatica, Stuttgart-Bad Cannstatt 1962).

BRUNO G., *Opere italiane*, testi critici di G. Aquilecchia, introduzione di N. Ordine, Torino, UTET 2002.

BRUNO G., *Opere magiche*, a cura di S. Bassi, E. Scapparone, N. Tirinnanzi, Milano, Adelphi 2000.

CALVIN J., *Institution de la religion chrestienne*, ed. J.-D. Benoit, Paris, Vrin 1961.

CAMBI M., *Dall'Artificium perorandi al De vinculis. Insegnamento della retorica e suo superamento negli ultimi scritti bruniani*, in CANONE E. (a cura di), *La filosofia di Giordano Bruno. Problemi ermeneutici e storiografici...*, pp. 325-341.

CAMBI M., *La machina del discorso. Lullismo e retorica negli scritti latini di Giordano Bruno*, Napoli, Liguori 2002.

CAMBI M., *Rhetorische Modelle und Schemata in einer Schrift Giordano Brunos. Untersuchung des Artificium perorandi*, in HEIPCKE K., NEUSER W., WICKE E. (hrsg.), *Die Frankfurter Schriften Giordano Brunos und ihre Voraussetzungen...*, pp. 235-260.

CAMILLO G., *L'idea dell'eloquenza*, in L. BOLZONI, *Il teatro della memoria. Studi su Giulio Camillo*, Padova, Liviana 1984.

CANONE E. (a cura di), *Giordano Bruno. Gli anni napoletani e la 'peregrinatio' europea*, Cassino, Università degli Studi 1992.

CANONE E. (a cura di), *La filosofia di Giordano Bruno. Problemi ermeneutici e storiografici*, Atti del Convegno Internazionale, Roma, 23-24 ottobre 1998, Firenze, Olschki 2003.

CANONE E., "Hic ergo sapientia aedificavit sibi domum": il soggiorno di Bruno in Germania (1586-1591), in CANONE E. (a cura di), *Giordano Bruno. Gli anni napoletani e la 'peregrinatio' europea...*, pp. 111-137.

CANONE E., *Il concetto di ingenium in Bruno*, "Bruniana & Campanelliana", IV (1998), pp. 11-36.

CANONE E., *Il dorso e il grembo dell'eterno. Percorsi della filosofia di Giordano Bruno*, Pisa-Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali 2003.

CASTELVETRO L., *Poetica d'Aristotele volgarizzata e sposta*, a cura di W. Romani, Bari, Laterza 1978.

CAVE T., *The Cornucopian Text. Problems of writing in the French Renaissance*, Oxford, Clarendon Press 1979.

CHASTEL A., *Marsile Ficin et l'art*, Genève-Lille, Droz-Giard 1954.

CHIRON P., *À propos d'une série de pisteis dans la Rhétorique à Alexandre (Ps.-Aristote, Rh. Al., chap. 7-14)*, "Rhetorica", 16 (1998), pp. 349-391.

CHIRON P., *Introduction a PSEUDO-ARISTOTE, Rhétorique à Alexandre*, Paris, Les Belles Lettres 2002, pp. VII-CLXVIII.

CHRISTIAN L.G., *Theatrum mundi. The History of an Idea*, New York and London, Garland 1987.

CIAVOLELLA M., *La "malattia d'amore"*, Roma, Bulzoni 1976.

CICERO, *De inventione*, rec. G. Achard, Les Belles Lettres, Paris 1994.

CICERO, *De oratore*, ed. K. F. Kumaniecki, Leipzig, B.G. Teubner 1969.

CICERO, *Orator*, rec. A. Yon, Les Belles Lettres, Paris 1964.

CILIBERTO M., *Esistenza e verità: G. Bruno e il vincolo di Cupido*, in G. BRUNO, *De gli eroici furori*, a cura di S. Bassi, Bari, Laterza 1995, pp. VII-XLI.

CILIBERTO M., *Giordano Bruno*, Bari, Laterza 1990.

CILIBERTO M., *Introduction a G. BRUNO, De la cause, du principe et de l'un*, a cura di G. Aquilecchia, Paris, Les Belles Lettres 1996, pp. IX-LI.

CILIBERTO M., *Introduzione al Lessico di Giordano Bruno*, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1979, pp. IX-XLV.

CILIBERTO M., *L'occhio di Atteone. Nuovi studi su Giordano Bruno*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura 2002.

CILIBERTO M., *La ruota del tempo. Interpretazione di Giordano Bruno*, Roma, Editori Riuniti 1986.

CILIBERTO M., *Senso e intelletto nei Dialoghi di Bruno*, in *Sensus-Sensatio*, Atti

del VIII Colloquio Internazionale del Lessico Intellettuale Europeo, a cura di M. L. Bianchi, Firenze, Olschki 1996, pp. 199-213.

CILIBERTO M., TIRINNANZI N., *Il dialogo recitato. Per una nuova edizione del Bruno volgare*, Firenze, Olschki 2002.

CILIBERTO M., *Umbra profunda. Studi su Giordano Bruno*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura 1999.

COLONNA E., *Expositio super tribus libris rhetoricorum*, Venetiis, per Georgium Arrivabenum, impensis Octaviani Scoti, 1515.

CONTE A., *La rinascita della Poetica nel Cinquecento Italiano*, in *La poetica di Aristotele e la sua storia*, Atti della Giornata internazionale di studio organizzata dal Seminario di Greco in memoria di Viviana Cessi (Pavia, 22 febbraio 2002), a cura di D. Lanza, Pisa, Edizioni ETS 2002, pp. 45-58.

CORSANO A., *Arte e natura nella speculazione pedagogica del Bruno*, in *Medioevo e Rinascimento. Studi in onore di B. Nardi*, vol. I, Firenze, Olschki 1955, pp. 116-126.

COSTANZO M., *Il "Gran Theatro del Mondo"*, Milano, Scheiwiller 1964.

COX V., *The Renaissance Dialogue. Literary dialogue in its social and political contexts*, Castiglione to Galileo, Cambridge, Cambridge University Press 1992.

CROCE B., *La teoria del dialogo secondo il Tasso*, in *Poeti e scrittori del pieno e del tardo Rinascimento*, Bari, Laterza 1958, vol. II, pp. 118-124.

CURTIUS E. R., *Letteratura Europea e Medioevo Latino*, Firenze, La Nuova Italia 1992.

D'ANGELO P., "Celare l'arte". *Per una storia del precetto 'ars est celare artem'*, "Intersezioni", VI (1986), pp. 321-341.

DE GIOVANNI B., *Lo spazio della vita tra G. Bruno e T. Campanella*, "il Centauro", 11-12 (1984), pp. 3-32.

DE ROMILLY J., *Magic and Rhetoric in Ancient Greece*, Cambridge, Massachusetts, and London, Harvard University Press 1975.

DÉMÉTRIOS, *Du style*, ed. P. Chiron, Paris, Les Belles Lettres 1993.

DIOGENE LAERZIO, *Vitae philosophorum*, rec. H. S. Long, Oxford, Clarendon Press 1964.

DIONISIO LONGINO, *Del sublime*, a cura di C. M. Mazzucchi, Milano, Vita e Pensiero 1992.

DIONYSIUS AREOPAGITA, *De coelesti hierarchia*, in *Opera omnia*, rec. J.-P. Migne, *Patrologiae cursus completus, series Graeca*, vol. 3, Turholt, Brepols 1968.

DOCKHORN K., *Rhetorica movet. Protestantischer Humanismus und Karolingische Renaissance*, in *Rhetorik. Beiträge zu ihrer Geschichte in Deutschland vom 16-20 Jahrhundert*, ed. H. Schanze, Frankfurt am M., Athenäum Fischer Taschenbuchverlag 1974, pp. 17-42.

ERASMUS ROTERODAMUS, *De copia verborum ac rerum*, rec. B. Knott, in *Opera omnia*, Amsterdam-Oxford, North Holland Publishing Company 1988, vol. I, t. 6.

ERASMUS ROTERODAMUS, *Ecclesiastes sive de ratione concionandi libri quattuor*, in *Opera omnia*, Lugduni Batavorum, cura et impensis Petri Vander, 1703-6, vol. V.

ERASMO DA ROTTERDAM, *Il Ciceroniano o dello stile migliore*, a cura di A. Gambaro, Brescia, La Scuola 1965.

ERNST G., *Religione, ragione e natura. Ricerche su Tommaso Campanella e il tardo Rinascimento*, Milano, Franco Angeli 1991.

FELLMANN F., *Bild und Bewusstsein bei Giordano Bruno*, in HEIPCKE K., NEUSER W., WICKE E. (hrsg.), *Die Frankfurter Schriften Giordano Brunos und ihre Voraussetzungen...*, pp. 17-36.

FELLMANN F., *Heroische Leidenschaften und die Entstehung der philosophischen Anthropologie*, in G. BRUNO, *Von den heroischen Leidenschaften*, Hamburg, Felix Meiner Verlag 1989, pp. VII-XL.

FERRONI G. (a cura di), *Il dialogo. Scambi e passaggi della parola*, Palermo, Sellerio 1985.

FICINUS M., *In Convivium*, in *Opera Omnia*, Basilea, ex officina Henricpetrina 1576, vol. II.

FICINUS M., *In Phaedrum*, in *Opera omnia...*, vol. II.

FICIN M., *Théologie platonicienne de l'immortalité des âmes*, texte critique établi par R. Marcel, Paris, Les Belles Lettres 1964.

FLASHAR H., *Die klassizistische Theorie der Mimesis*, in *Le Classicisme à Rome. Aux Iers siècles avant et après J.-C.*, Entretiens sur l'antiquité classique, t. XXV, publiés par O. Reverdin et B. Grange, Vandoeuvres-Genève 1978, pp. 79-97.

FLORESCU V., *La retorica nel suo sviluppo storico*, Bologna, Il Mulino 1971.

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

FORNO C., *Il "Libro animato": teoria e scrittura del dialogo nel Cinquecento*, Torino, Tirrenia 1992.

FORTENBAUGH W. W., MIRHADY D. C. (eds.), *Peripatetic Rhetoric after Aristotle*, Rutgers University Studies in Classical Humanities, vol. VI, New Brunswick and London, Transaction Publishers 1994.

FUMAROLI M., *L'età dell'eloquenza*, Milano, Adelphi 2002.

GARIN E., *L'umanesimo italiano*, Bari, Laterza 1994⁴.

GARIN E., *Medioevo e Rinascimento*, Bari, Laterza 1993⁴.

GATTI H., *La Bibbia nei Dialoghi italiani di Bruno*, in E. CANONE (a cura di), *La filosofia di Giordano Bruno. Problemi ermeneutici e storiografici...*, pp. 199-216.

GHIBERTI L., *Commentari*, a cura di O. Morisani, Napoli, Ricciardi 1947.

GIRARDI R., *La società del dialogo. Retorica e ideologia nella letteratura conviviale del Cinquecento*, Bari, Adriatica 1989.

GOMBRICH E. H., *Icones Symbolicae*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", IX (1948), pp. 163-192.

GRANADA M. A., "Esser spogliato dell'umana perfezione e giustizia". *Nueva evidencia de la presencia de Averroes en la obra y en el proceso de Giordano Bruno*, "Bruniana & Campanelliana", V (1999), pp. 305-331.

GRANADA M. A., *El concepto de tiempo en Bruno: tiempos cósmicos y eternidad*, in E. CANONE (a cura di), *La filosofia di Giordano Bruno. Problemi ermeneutici e storiografici...*, pp. 55-113.

GRANADA M. A., *Il rifiuto della distinzione scolastica tra potenza assoluta e ordinata di Dio e l'affermazione dell'universo infinito in Giordano Bruno*, "Rivista di storia della filosofia", XLIX (1994), pp. 495-532.

GRASSI E., *Potenza dell'immagine. Rivalutazione della retorica*, Milano, Guerini 1989.

GREEN L. D., *The Reception of Aristotle's Rhetoric in the Renaissance*, in FORTENBAUGH W. W., MIRHADY D. C. (eds.), *Peripatetic Rhetoric after Aristotle...*, pp. 320-348.

GREENE T. M., *The Light in Troy. Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*, New Haven and London, Yale University Press 1982.

GREIMAS A. J., *Sul senso*, Milano, Bompiani 1974.

GRUPPO μ, *Retorica generale. Le figure della comunicazione*, Milano, Bompiani 1976.

HAGSTRUM J. H., *The Sister Arts*, Chicago, The University of Chicago Press 1958.

HALLYN F., *Anamorphose et allégorie*, "Revue de Littérature comparée", LVI (1982), pp. 319-330.

HAMON PH., *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette 1981.

HATHAWAY B., *The Age of Criticism: The Late Renaissance in Italy*, Ithaca, Cornell University Press 1962.

HEIPCKE K., NEUSER W., WICKE E. (hrsg.), *Die Frankfurter Schriften Giordano Brunos und ihre Voraussetzungen*, Weinheim, Acta Humaniora 1991.

HORATIUS, *Epistulae*, in *Opera*, rec. S. Borzàk, Leipzig, Teubner 1984.

IAMBlichus CHALCIDENSIS, *Vie de Pythagore*, edd. L. Brisson et A. Segonds, Paris, Les Belles Lettres 1996.

INGEGNO A., *Regia pazzia. Bruno lettore di Calvino*, Urbino, Quattroventi 1987.

ISIDORUS HISPALENSIS, *Etymologiarum sive originum libri XX*, rec. W. M. Lindsay, Oxford, Clarendon Press 1911.

JACQUOT J., "Le théâtre du monde" de Shakespeare à Calderón, "Revue de littérature comparée", XXXI (1957), pp. 341-372.

JEANNERET M., *Des mets et des mots*, Paris, Corti 1987.

JEANNERET M., *La Tête et l'estomac: Giordano Bruno, les banquets et le détournement de la philosophie*, in *Philosophical fictions and the french Renaissance*, ed. N. Kelly, London, The Warburg Institute 1991, pp. 91-100.

JONES-DAVIES M. T. (ed.), *Le dialogue au temps de la Renaissance*, Centre de Recherches sur la Renaissance, Paris, J. Touzot 1984.

KENNEDY G., *The Art of Persuasion in Greece*, London, Routledge and Kegan Paul 1963.

KLEIN R., *La forma e l'intelligibile. Scritti sul Rinascimento e l'arte moderna*, Torino, Einaudi 1975.

LARDET P., *Les traductions de la Rhétorique d'Aristote à la Renaissance*, in *Traduction et traducteurs au Moyen Âge*, Actes du colloque international du CNRS (Paris 26-28 mai 1986), ed. G. Contamine, Paris, Éditions du CNRS 1989, pp. 15-30.

LAUSBERG H., *Elementi di retorica*, Bologna, Il Mulino 1969.

LAUSBERG H., *Handbuch der literarischer Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, München, Max Hueber 1960.

Le Epistole "De imitatione" di Giovanfrancesco Pico della Mirandola e di Pietro Bembo, a cura di G. Santangelo, Firenze, Olschki 1954.

LEE R.W., *Ut pictura poesis. La teoria umanistica della pittura*, Firenze, Sansoni 1967.

LO RITO C., *Le due metamorfosi di Atteone negli Eroici furori di Giordano Bruno*, "Quaderni di Rinascimento", Atti del Convegno "Tradizione e innovazione: Giordano Bruno e Tommaso Campanella", Pisa, 22 novembre, 2002, Firenze (in corso di pubblicazione).

LOVEJOY A.O., "Nature" as aesthetic norm, "Modern Language Notes", XLII (1927), pp. 444-450.

LOVEJOY A.O., *La Grande Catena dell'Essere*, Milano, Feltrinelli 1981.

MARIANI A., *La negazione bruniana dell'estetica*, "Rinascimento", XXIV (1983), pp. 303-327.

MARSH D., *Dialogue and discussion in the Renaissance*, in *The Cambridge History of Literary Criticism*, vol. III, *The Renaissance...*, pp. 265-270.

MARSH D., *Francesco Filelfo's Translation of the Rhetorica ad Alexandrum*, in FORTENBAUGH W. W., MIRHADY D. C. (eds.), *Peripatetic Rhetoric after Aristotle...*, pp. 349-364.

MAZZACURATI G., "La maestà de' nostri tempi" (Tasso, Discorsi dell'Arte Poetica, II): linguaggi del reale e pratica del "decoro" nel Cinquecento, "Lavoro critico", 24 (1981), pp. 103-124.

MAZZACURATI G., *Aristotele a corte: il piacere e le regole. (Castelvetro e l'edonismo)*, in *Culture et société en Italie du Moyen-Age à la Renaissance*, Centre interuniversitaire de recherche sur la Renaissance italienne, Paris, J. Touzot 1985, pp. 265-283.

MAZZACURATI G., *Conflitti di culture nel Cinquecento*, Napoli, Liguori 1977.

MEROI F. (a cura di), *La mente di Giordano Bruno*, Firenze, Olschki 2004.

MIRHADY D. C., *Aristotle, the Rhetorica ad Alexandrum and the tria genera causarum*, in FORTENBAUGH W. W., MIRHADY D. C. (eds.), *Peripatetic Rhetoric after Aristotle ...*, pp. 54-65.

MOSS A., *Horace in the sixteenth century: commentators into critics*, in *The Cambridge History of Literary Criticism*, vol. III, *The Renaissance...*, pp. 66-75.

MULAS L., *La scrittura del dialogo. Teorie del dialogo tra Cinque e Seicento*, in *Oralità e scrittura nel sistema letterario*, a cura di G. Cerina, C. Lavinio, L. Mulas, Roma, Bulzoni 1982, pp. 249-251.

NICOLAUS VON KUES, *Dyalogus de genesi*, in *Werke*, hrsg. von P. Wilpert, Berlin, Walter de Gruyter & Co. 1967, t. I.

NUZZO E., *Le figure metaforiche nel linguaggio filosofico di Giordano Bruno*, in MEROI F. (a cura di), *La mente di Giordano Bruno...*, pp. 13-60.

ORDINE N., *La soglia dell'ombra. Letteratura, filosofia e pittura in Giordano Bruno*, Venezia, Marsilio 2003.

ORDINE N., *Il dialogo cinquecentesco italiano tra diegesi e mimesi*, "Studi e problemi di critica testuale", 37 (1988), pp. 155-179.

ORDINE N., *Introduzione a G. BRUNO, Opere italiane...*, vol. I, pp. 11-190.

ORDINE N., *La cabala dell'asino*, Napoli, Liguori 1987.

OSSOLA C., *Autunno del Rinascimento. "Idea del Tempio" dell'arte nell'ultimo Cinquecento*, Firenze, Olschki 1971.

OSSOLA C., *Les devins de la lettre et les masques du double: la diffusion de l'anagrammatisme à la Renaissance*, in *Devins et charlatans au temps de la Renaissance*, ed. M. T. Jones-Davies, Centre de Recherches sur la Renaissance, Paris 1979, pp. 127-157.

OTTO S., *Gli occhi e il cuore. Il pensiero filosofico in base alle 'regole' e alle 'leggi' della sua presentazione figurale negli Eroici Furori*, "Bruniana & Campanelliana", V (1999), pp. 13-24.

PANOFKY E., *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, Firenze, La Nuova Italia 1973.

PATERNOSTER A., *Aptum. Retorica ed ermeneutica nel dialogo rinascimentale del primo Cinquecento*, Roma, Bulzoni 1998.

PATILLON M., *Aristote, Corax, Anaximène et les autres dans la Rhétorique à Alexandre*, "Revue des études grecques", 110 (1997), pp. 104-125.

PERELMAN C., *L'empire rhétorique. Rhétorique et argumentation*, Paris, Vrin 1977.

PERELMAN C., *La méthode dialectique et le rôle de l'interlocuteur dans le dialogue*, "Revue de métaphysique et de morale", 1-2 (1955), pp. 26-31.

PERELMAN C., OLBRECHTS-TYTECA L., *Trattato dell'argomentazione. La nuova retorica*, Torino, Einaudi 1989².

PINO P., *Dialogo della pittura*, in BAROCCHI P. (a cura di), *Trattati d'arte del Cinquecento...*, vol. I.

PLATO, *Euthydème*, ed. L. Méridier, in *Oeuvres complètes*, vol. V, Paris, Les Belles Lettres 1964.

PLATO, *Gorgias*, edd. A. Croiset et L. Bodin, in *Oeuvres complètes*, vol. III, 2, Paris, Les Belles Lettres 1972.

PLATO, *La république*, ed. E. Chambry, in *Oeuvres complètes*, voll. VI-VII, Paris, Les Belles Lettres 1957-9.

PLATONE, *Fedro*, a cura di G. Reale, testo critico di J. Burnet, Fondazione Lorenzo Valla, Milano, Arnoldo Mondadori editore 1997.

PLEBE A., *Breve storia della retorica antica*, Bari, Laterza 1988².

PLINIUS, *Naturalis historia*, rec. G. Conte et al., Torino, Einaudi 1982-1988.

PLUTARCHUS, *Bellone an pace clariores fuerint Athenienses*, in *Moralia*, vol. IV, ed. F. C. Babbitt, London-Cambridge (Mass.), Heinemann Ltd.-Harvard University Press 1962.

PLUTARCHUS, *Vies*, t. IX, *Alexandre-César*, edd. R. Flacelière et É. Chambry, Paris, Les Belles Lettres 1975.

POZZI G., *Poesia per gioco. Prontuario di figure artificiose*, Bologna, Il Mulino 1984.

PROCLUS, *Commentaire sur la République*, ed. A. J. Festugière, Paris, Vrin 1970.

PS. ARISTOTE, *Rhétorique à Alexandre*, ed. P. Chiron, Paris, Les Belles Lettres 2002.

Ps. ARISTOTELES, *Rhetorica ad Alexandrum*, Francisco Philelpho interprete, in ARISTOTELIS *Opera cum Averrois commentariis*, Venetiis, apud Junctas, 1562-1574 (ripr. an. Frankfurt am Main, Minerva G.m.b.H. 1962), vol. II.

Ps. CASSIODORUS, *Expositio in Cantica canticorum*, *Patrologiae cursus completus, series Latina*, ed. a J.-P. Migne, Paris, Migne-Garnier 1844-1974, vol. 70.

Ps. RUFINIANUS, *De schematis dianoëas*, in *Rhetores latini minores*, ed. C. Halm, Lipsiae, in aedibus G. Teubneri 1863.

PUGLISI F., *Dell'estetica di Giordano Bruno*, "Sophia", XXI, (1953), pp. 36-43.

PUGLISI F., *La rivoluzione artistico-filosofica di Giordano Bruno*, Roma, Bulzoni 1989.

QUINTILIANUS, *Institutio oratoria*, rec. M. Winterbottom, Oxford, Clarendon Press 1970.

RICCI S., *Giordano Bruno nell'Europa del Cinquecento*, Roma, Salerno Editrice 2000.

RICCI S., *La fortuna del pensiero di Giordano Bruno 1600-1750*, Firenze, Le Lettere 1990.

RIGOLOT F., *The rhetoric of presence: art, literature, and illusion*, in *The Cambridge History of Literary Criticism*, vol. III, *The Renaissance...*, pp. 161-167.

RUSSELL D., *The genres of epigram and emblem*, in *The Cambridge History of Literary Criticism*, vol. III, *The Renaissance...*, pp. 278-283.

SABBATINO P., *La bellezza di Elena. L'imitazione nella letteratura e nelle arti figurative del Rinascimento*, Firenze, Olschki 1997.

SACERDOTI G., *Sovranità e sacrificio. Teologia e politica nell'Europa di Shakespeare e di Bruno*, Torino, Einaudi 2002.

SANTINELLO G., *Nicolò Cusano e Leon Battista Alberti: pensieri sul bello e sull'arte*, in *Nicolò da Cusa*, relazioni tenute al Convegno interuniversitario di Bressanone 1960, Firenze, Sansoni 1962, pp. 147-178.

SCAPPARONE E., "Tempus vincendi". *Filosofia dell'amore e "civile conversazione" nel De vinculis*, in CANONE E. (a cura di), *La filosofia di Giordano Bruno. Problemi ermeneutici e storiografici...*, pp. 343-365.

SCAPPARONE E., TIRINNANZI N., *Giordano Bruno e la composizione del De Vinculis*, "Rinascimento", XXXVII (1997), pp. 155-231.

SCHANZE H., *Problems and Trends in the History of German Rhetoric to 1500*, in *Renaissance Eloquence. Studies in the Theory and Practice of Renaissance Rhetoric*, ed. J. J. Murphy, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press 1983, pp. 105-125.

SCRIVANO R., *Il concetto di imitazione nel Rinascimento*, in *Cultura e Letteratura nel Cinquecento*, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1966.

SEgni A., *Lezioni intorno alla poesia*, in WEINBERG B. (a cura di), *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento...*, vol. III.

SEgni A., *Ragionamento sopra le cose pertinenti alla poetica*, Fiorenza, G. Mare-scotti 1581.

SEPPILLI A., *Poesia e magia*, Torino, Einaudi 1962.

SEVERINI M. E., *Vicissitudine e tempo nel pensiero di Giordano Bruno*, in MEROI F. (a cura di), *La mente di Giordano Bruno...*, pp. 225-258.

SHEARMAN J., *Arte e spettatore nel Rinascimento italiano. "Only connect..."*, Milano, Jaca Book 1995.

SIGONIO C., *Del dialogo*, a cura di F. Pignatti, Roma, Bulzoni 1993.

SNYDER J. R., *Writing the Scene of Speaking. Theories of Dialogue in the Late Italian Renaissance*, Stanford, Stanford University Press 1989.

SPANG M., *Omnia homini similia sunt. Eine Interpretation von Giordano Brunos Artificium perorandi*, München, Wilhelm Fink Verlag 2002.

SPERONI S., *Apologia dei dialogi*, in *Trattatisti del Cinquecento*, a cura di M. Pozzi, Milano-Napoli 1978, t. I.

SPERONI S., *Discorso sopra Virgilio*, in *Opere*, in Venezia, apresso Domenico Occhi 1740 (anast. a cura di M. Pozzi, Roma, Vecchiarelli 1989), vol. IV.

SPINOSA G., *Bruno e gli scritti di Aristotele*, in CANONE E. (a cura di), *Giordano Bruno. Gli anni napoletani e la 'peregrinatio' europea...*, pp. 139-143.

SPITZER L., *L'enumerazione caotica nella poesia moderna*, "L'Asino d'oro", 3 (1991), pp. 92-130.

SPRUIT L., *Bruno's Use of Experience in Context*, in CANONE E. (a cura di), *La filosofia di Giordano Bruno. Problemi ermeneutici e storiografici...*, pp. 145-164.

SPRUIT L., *Il problema della conoscenza in Giordano Bruno*, Napoli, Bibliopolis 1988.

STURLESE R., "Averroè quantumque arabo et ignorante di lingua greca...". *Note sull'averroismo di Giordano Bruno*, "Giornale critico della filosofia italiana", LXXI (1992), pp. 173-201.

STURLESE R., *Arte della natura e arte della memoria in Giordano Bruno*, "Rinascimento", XL (2000), pp. 123-141.

STURLESE R., *Il "De imaginum, signorum et idearum compositione" di Giordano Bruno ed il significato filosofico dell'arte della memoria*, "Giornale critico della filosofia italiana", LXIX (1990), pp. 182-203.

STURLESE R., *Per un'interpretazione del De Umbris Idearum di Giordano Bruno*, "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", XXII (1993), pp. 943-968.

TASSO T., *Dell'arte del dialogo*, a cura di G. Baldassarri, Napoli, Liguori 1998.

TASSO T., *Dialoghi*, a cura di G. Baffetti, Milano, Rizzoli 1998.

TATARKIEWICZ W., *Storia dell'estetica. L'estetica moderna*, Torino, Einaudi 1980.

TATARKIEWICZ W., *Storia di sei Idee*, Palermo, Aesthetica 1993.

The Cambridge History of Literary Criticism, vol. III, *The Renaissance*, ed. G. P. Norton, Cambridge, Cambridge University Press 1999.

TIRINNANZI N., *Il Cantico dei cantici tra il De umbris idearum e gli Eroici furori*, introduzione a G. BRUNO, *De gli eroici furori*, Milano, Rizzoli 1999, pp. 5-50.

TIRINNANZI N., *Umbra naturae. L'immaginazione da Ficino a Bruno*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura 2000.

TISSONI R., *Appunti per uno studio sulla prosa della dimostrazione scientifica nella Cena de le Ceneri di Giordano Bruno*, "Romanische Forschungen", 73 (1961), pp. 347-388.

- Tocco F., *Le opere latine di Giordano Bruno esposte e confrontate con le italiane*, Firenze, Le Monnier 1889.
- VARCHI B., *Della maggioranza delle arti*, in WEINBERG B. (a cura di), *Trattati d'arte del Cinquecento...*, vol. I.
- VASARI G., *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, a cura di G. Innamorati, L. e C. Ragghianti, Milano, Rizzoli 1973.
- VASOLI C., *Bruno, Ramo e Patrizi*, in *Fonti e motivi dell'opera di Giordano Bruno*, Atti del convegno di Cassino (11-12 dicembre 1992), "Nouvelles de la République des Lettres", II (1994), pp. 169-90.
- VASOLI C., *L'estetica dell'Umanesimo e del Rinascimento*, in *Momenti e Problemi di Storia dell'Estetica*, vol. I, *Dall'Antichità classica al Barocco*, Milano, Marzorati 1959, pp. 325-414.
- VASOLI C., *La dialettica e la retorica dell'Umanesimo. "Invenzione" e "Metodo" nella cultura del XV e XVI secolo*, Milano, Feltrinelli 1968.
- VICKERS B., *Storia della retorica*, Bologna, Il Mulino 1994.
- WEINBERG B. (a cura di), *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, Bari, Laterza 1972.
- WEINBERG B., *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, University of Chicago Press 1961.
- WENDLAND P., *Anaximenes von Lampsakos*, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung 1905.
- YATES F., *Giordano Bruno e la tradizione ermetica*, Roma-Bari, Laterza 1985.
- YATES F., *L'arte della memoria*, Torino, Einaudi 1972.
- YATES F., *Theatre of the World*, London, Routledge and Kegan Paul 1969.
- ZABARELLA J., *De natura logicae*, in *Opera logica*, Colonia 1597 (ripr. anast. Hildesheim, G. Olms Verlag 1966).
- ZANKER G., *Enargeia in the ancient criticism of poetry*, "Rheinisches Museum für Philologie", 124 (1981), pp. 297-311.
- ZANONE V., *L'estetica di Giordano Bruno*, "Rivista di estetica", XII (1967), pp. 388-398.

Finito di stampare nel mese di febbraio 2005
da Litografia Varo, Pisa
per conto di maria pacini fazzi editore, Lucca

