Dialogo – *Bruno e la trattatistica sul dialogo: modelli e antimodelli.* Per i teorici del Cinquecento – Sigonio, Tasso, Castelvetro, Speroni –, il dialogo è un genere bifronte, orientato sia verso i contenuti del discorso filosofico, che si avvale degli schemi della dialettica, sia verso le forme più illusionistiche della rappresentazione letteraria: quelle teatrali (FERRONI 1985, p. 21; FORNO 1992, pp. 215-28). Argomentazione e rappresentazione non sono pensate come ugualmente funzionali al coerente sviluppo di un tema, ma piuttosto come linguaggi in tensione reciproca.

Per risolvere questa divaricazione, i nostri teorici ricorrono a due diverse strategie: o prescrivono una rappresentazione letteraria interamente ordinata alle necessità dell'argomentazione, e cioè utile a rendere credibili i personaggi e le loro posizioni; oppure separano rigorosamente la dialettica filosofica, che mira alla verità universale dei contenuti dottrinali, dalla retorica letteraria, volta a rappresentare il punto di vista di un dato gruppo sociale o di individui particolari. La prevalenza dell'una o dell'altra forma di discorso individua i sottogeneri ai quali appartengono i singoli testi (dialogo filosofico, di comportamento, di intrattenimento, ecc.), il loro registro stilistico (serio o comico, alto o basso), il tipo di pubblico al quale sono rivolti. Infatti, mentre, il dialogo filosofico indirizza le sue argomentazioni *ad humanitatem*, presentandole all'assenso di un uditorio universale (PERELMAN, OLBRECHTS-TYTECA 1989[2], pp. 33-43), un dialogo riconducibile all'*oratio* retorica formulerà argomentazioni ammesse solo da una classe di individui (il segretario, le donne, l'artista).

Per Sigonio, le condizioni che rendono il dialogo adatto all'esposizione di tesi che possano essere ammesse da tutti si realizzano attraverso il controllo e la codificazione di quegli aspetti del testo riconducibili all'*imitatio naturae* (COX 1992, p. 89; PATERNOSTER 1998, p. 257), che dovranno essere modellati in base delle osservazioni di *Topici* 100b, a proposito degli interlocutori del discorso dialettico. Il dialogo filosofico metterà in scena personaggi con i quali tutti sono disposti a consentire: sapienti, per esempio, o, meglio ancora, interlocutori del tutto privi di connotazioni specifiche, che possano perciò rappresentare l'universalità degli uomini o almeno la loro maggioranza (SIGONIO 1993, p. 219). Al contrario, un dialogo che metta in scena le prerogative individuali dei singoli è più simile alla commedia che al discorso filosofico: è il caso di Luciano, uno dei modelli di Bruno, che non seleziona dalla realtà empirica quei soli tratti distintivi che definiscono la nozione astratta e universale di uomo, e perciò estende il sistema dei personaggi sia verso l'alto sia verso il basso: agli dèi, ai morti, alle prostitute (SIGONIO 1993, p. 153). Perciò, lo scrittore di dialoghi curerà attentamente la caratterizzazione degli interlocutori, alla quale dedicherà le scene iniziali o la cornice del testo, riservando le parti centrali allo sviluppo argomentativo.

Benché in un contesto apologetico, Speroni invece distingue nettamente il *verum* dell'argomentazione filosofica dall'*aptum* della rappresentazione letteraria. E riconduce i due modelli di discorso a due diversi modi di organizzarne il tempo: secondo criteri di *brevitas*, economia e pertinenza nel

caso dell'argomentazione, secondo i tempi più lenti e meno lineari della descrizione e della digressione nel caso della finzione letteraria. Ma, soprattutto, dichiara che la verità universale della filosofia è estranea al dialogo, che può aspirare soltanto alla verità relativa della letteratura, valida solo in rapporto a circostanze e contesti di realtà storicamente determinati (SPERONI 1978, p. 694).

Infine, richiamando un celebre passaggio della *Repubblica* (394b-c), la trattatistica cinquecentesca distingue tre diversi generi di dialogo: uno mimetico, nel quale la conversazione dei personaggi è riportata mediante il discorso diretto; uno diegetico, dove le battute degli interlocutori sono riferite da un narratore; e un terzo misto, nel quale confluiscono la forma mimetica e la diegetica. Per il dialogo filosofico, i teorici del tardo Cinquecento preferiscono, in genere, il modello diegetico, ciceroniano, a quello mimetico (di tipo platonico), considerato meno adatto alla filosofia, perché contiguo alla letteratura d'intrattenimento. Del resto, sono dialoghi diegetici i nuovi classici del genere, come *Il Cortegiano*, gli *Asolani* o le *Prose della volgar lingua*; mentre mimetici sono gli antimodelli, ai quali Bruno è vicino: Aretino, Franco, Doni, per esempio, promotori di una consapevole contrapposizione nei confronti della cultura ufficiale o semplicemente scrittori d'evasione.

Rispetto a questo quadro, che si delinea nel decennio che precede i Dialoghi italiani, il Nolano assume una posizione articolata. Da un lato, più sull'esempio erasmiano e lucianeo che per influenza del modello platonico, sceglie la forma mimetica, declinandola inoltre secondo un registro comico-satirico. Dall'altro, tiene conto della distinzione di *verum* e *aptum*, ma rifiuta la localizzazione di argomentazione e rappresentazione in zone diverse del testo (centro o cornice) e la messa in scena di soli personaggi esemplari o immediatamente funzionali all'argomentazione, configurando i suoi dialoghi all'insegna di una polifonia radicale e pervasiva. Questa contaminazione programmatica di rappresentazione comico-realistica e teorizzazione filosofica rovescia i precetti della trattatistica coeva, per la quale un'*imitatio naturae* che non trascenda i tratti peculiari che distinguono gli individui dall'umanità, com'è quella dei dialoghi lucianei – e bruniani –, comporta che anche gli argomenti di questo sottogenere siano non «Dio, la natura, la nostra anima, le virtù, lo stato», come nel dialogo platonico e ciceroniano, ma «soggetti ridicoli, amori e discorsi di cortigiane» (SIGONIO 1993, p. 155).

La commistione di generi letterari diversi rappresenta la cifra dei dialoghi di Bruno, i quali brillano più «d'invenzione che d'imitazione» non solo per l'originalità della dottrina, ma anche per la proprietà di inventare nuovi linguaggi, a partire dalla contaminazione di registri già codificati. Così, nel primo dialogo dei *Furori*, Tansillo osserva che il canzoniere che sta commentando intreccia lirica ed epica («possono vantarsi de mirto quei che cantano d'amori [...]. Possono vantarsi d'allori quei che degnamente cantano cose eroiche» *Furori*, DFI, p. 782; ELLERO 2012). E l'intero testo, nella sua ambigua complessità, appare come un contenitore di generi, linguaggi e forme di rappresentazione differenti: il dialogo filosofico, il

commento a una raccolta di rime, sul modello della *Vita nuova* e del *Convivio*, la collezione di emblemi, la favola allegorica e infine il canzoniere, strutturato in base alle forme ormai classiche del genere, ossia bipartito e ordinato sia per serie tematiche, come i canzonieri coevi, sia secondo una progressione narrativa che interessa ampi segmenti del testo (BADALONI 2005, pp. 222-9; LO RITO 2005).

Una situazione analoga si profila anche nell'Epistola proemiale della *Cena*. In questo caso, la scelta di rappresentare la natura sotto l'aspetto delle sue innumerevoli varianti colloca il dialogo fuori da ogni genere codificato. Ciò che vi si racconta non ha alcun antecedente letterario preciso, il banchetto delle Ceneri 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» (*Cena*, DFI, p. 9). Ma richiama nello stesso tempo gli aspetti diversi della tradizione letteraria e li riassume nella loro varietà («dove sa di dialogo, dove di comedia, dove di tragedia, dove di poesia, dove d'oratoria» *Cena*, DFI, p. 14). Evitando di indicare un genere letterario in particolare come modello del suo dialogo, Bruno rinuncia a orientare la ricezione secondo un orizzonte d'attesa determinato (JEANNERET 1991, p. 95; BÀRBERI SQUAROTTI 1997, p. 47) e presenta la *Cena* come un testo nel quale convergono la pluralità dell'universo reale e il plurilinguismo dell'universo letterario.

Argomentazione e rappresentazione nei dialoghi di Bruno: il sistema dei personaggi. Nei Dialoghi italiani, la stratificazione di forme di rappresentazione e linguaggi diversi assume una morfologia complessa. Vediamo per esempio il modo in cui Bruno organizza il sistema dei suoi personaggi. Nei dialoghi cosmologici, gli interlocutori ai quali è affidato lo sviluppo del tema filosofico sono tendenzialmente privi di connotazioni individuali, idiosincrasie, pregiudizi o passioni, come richiedevano i contemporanei teorici del genere. Anche quando richiamano personaggi reali, come Alexander Dicson o Girolamo Fracastoro, essi non incarnano individui storicamente determinati, ma un uditorio universale (*Gorgia* 487d-e; PERELMAN, OLBRECHTS-TYTECA 1989[2], p. 39). Nel contesto dialogico, i personaggi storici rappresentano piuttosto delle nude funzioni argomentative, come in genere gli interlocutori del dialogo platonico: gli uni interrogano, gli altri rispondono; con il loro reciproco assenso, testimoniano che l'argomentazione è universalmente valida. Altre tipologie di personaggio invece – e soprattutto i pedanti –, ai quali sono delegati gli effetti di comicità del testo, sono caratterizzati in modo da rappresentare dei tipi. Dei pedanti dei dialoghi bruniani conosciamo passioni, vizi morali, posizione sociale e ideologie condivise, anche perché provengono da un universo letterario – la commedia (AQUILECCHIA 1999, p. 272; AQUILECCHIA 1993, pp. 680-3; CILIBERTO, TIRINNANZI 2002, pp. 61-8; ORDINE 2002, p. 28) –, che tende ad accentuare quei caratteri, tipici o grotteschi, i quali distinguono alcuni uomini dall'universalità della specie.

Ma la polifonia dei Dialoghi italiani condiziona in parte anche lo sviluppo tematico del testo e la sua organizzazione interna (ELLERO 2005, p. 76; ORDINE 2007, p. 170). Un caso esemplare è ancora quello della *Cena*, dove la rappresentazione comico-realistica dei dottori oxoniensi introduce elementi di disturbo e differimento rispetto all'ordinato progredire dell'argomentazione. Lo schema 'a cornice' richiama un modello tradizionale di dialogo, nel quale lo sviluppo del tema è incastonato dentro un'intelaiatura narrativa o a sua volta dialogica (come nella *Cena* e nel *Simposio*). La scena di primo grado è tratteggiata all'inizio (e talvolta ripresa alla fine) del testo, con la sola funzione di introdurre un dialogo *en abyme*, che contiene l'esposizione dei contenuti dottrinali. Nella *Cena*, invece, il racconto del dialogo tra il Nolano e i dottori di Oxford non coincide con un'esposizione ordinata e continua del tema cosmologico, perché i due oxoniensi si scoprono incapaci di sostenere le funzioni dell'argomentazione dialettica, «di domandare e di rispondere a proposito». L'esposizione dei contenuti dottrinali è incompatibile con la cronaca dei fatti e sarà così rinviata alla scena di primo grado, dove però Teofilo potrà sostenere le tesi del Nolano solo «per modo di digressione». Lo sviluppo del tema cosmologico sarà continuo solo nel quinto dialogo, che segna un passaggio di genere dalla forma dialogico-teatrale a una «continuata esposizione trattatistica» (TISSONI 1961; JEANNERET 1991, p. 94) e «s'aggionge» «non per altro rispetto, eccetto che per non conchiudere sì sterilmente la nostra cena» (*Cena*, DFI, p. 13).

La tensione tra argomentazione dialettica e narrazione «istoriale» determina uno sviluppo serpentino del tema, che mette in crisi il modello tradizionale del dialogo 'a cornice' e proietta sull'intero testo la contraddizione espressa in figura dal titolo: «cena de le Ceneri», infatti, è un ossimoro. Il racconto della conversazione con gli oxoniensi è la cronaca di un banchetto della sapienza mancato, come si richiede a una cena da primo giorno di Quaresima, e ugualmente senza frutto, quanto all'esposizione del tema cosmologico, sarebbe stata anche la cena sapienziale alla quale sono invitati i lettori del dialogo, se questo si fosse concluso con il racconto della disputa con i dottori. Se la rottura degli schemi classici del genere permette di definire la *Cena* «un 'antidialogo' piuttosto che un dialogo», il titolo rovescia parodicamente il *topos* classico del banchetto in un «anticonvivio» (AQUILECCHIA 1993, p. 690).

Nello *Spaccio*, dove il sistema dei personaggi si dilata rispetto ai dialoghi precedenti, la pluralità dei loro punti di vista produce un conflitto esplicito tra realismo retorico e verità dialettica. «Raggionando con quel fervore e zelo che massime può essere et è appropriato a essi», gli interlocutori del dialogo possono dire cose non vere o «non buone» e tuttavia appropriate alla loro natura individuale (*Spaccio*, DFI, p. 463). Questa messa in scena della falsità e dell'errore può dunque essere valorizzata perché organica alla natura multiforme del reale e alla sua rappresentazione. In questo caso, il valore positivo della rappresentazione per immagini non riguarda immediatamente il vero, ma l'*aptum*, per cui le affermazioni non sempre veritiere dei personaggi rappresentano in maniera adeguata il loro carattere individuale.

L'esempio dello *Spaccio* mostra che la polifonia dei dialoghi bruniani è lucidamente funzionale a una *imitatio naturae* realizzata come rappresentazione realistica (BÀRBERI SQUAROTTI 1960, p. 47). Questo modello eterodosso di mimesi appare più affine alle esperienze contemporanee delle arti figurative che a quelle dominanti in ambito letterario, orientate alla rappresentazione di archetipi universali e astratti, secondo il modello aristotelico e neoplatonico.

Nei Dialoghi italiani, come nel *Candelaio*, la categoria letteraria del realismo corrisponde a una presa d'atto dell'impossibilità «di racchiudere il reale in termini di comprensione ideale», radicata nella stessa ontologia bruniana (BADALONI 1955, p. 232). Disponendo la trasmutazione delle forme in un *continuum* che rende indistinti i confini tra una particolare configurazione della materia e la successiva, la legge della vicissitudine impedisce l'astrazione degli universali e legittima forme di rappresentazione di tipo realistico, sebbene queste entrino in tensione con gli schemi dell'argomentazione dialettica. Le istanze realistiche dei dialoghi veicolano così una doppia condanna: della cultura ufficiale e accademica, soprattutto inglese e italiana; delle categorie letterarie delineate da Aristotele e dai suoi interpreti, private ormai del loro fondamento ontologico e cognitivo.

Stile e imitatio naturae. La forma mimetica, la caratterizzazione in senso antiesemplare dei personaggi e della realtà nella quale si muovono, l'inclusione di segmenti di testo non immediatamente organici allo sviluppo del discorso filosofico e il conseguente rifiuto dei principi di brevità e pertinenza, tipici della disputa dialettica, configurano i dialoghi di Bruno come antimodelli rispetto alle realizzazioni canoniche del genere. Ma in funzione di rottura rispetto alla tradizione vanno lette anche le scelte stilistiche del Nolano.

A proposito della varietà linguistica e tematica dei dialoghi, può essere utile partire dalle reazioni del pubblico inglese registrate nel *De la causa*: «tal volta fai la simia, tal volta il lupo, [...] tal volta un animale, tal volta un altro: meschiando propositi gravi e seriosi, morali e naturali, ignobili e nobili, filosofici e comici» (*Causa*, DFI, p. 185). L'accusa rivolta all'autore è di non rispettare le leggi del *decorum*, che vietano di mescolare registri stilistici diversi. Ma l'infrazione del *decorum* solleva temi importanti sia nella filosofia nolana sia nel dibattito letterario del tempo. Nella prospettiva classicista dominante, il divieto di ibridare i linguaggi è necessario alla definizione di un modello di stile universalmente valido, ossia apprezzabile da ciascuno, in ogni tempo e luogo; in questo senso, il monolinguismo contribuisce anche a rendere visibili quei modelli universali che regolano l'universo sensibile e che è compito del poeta rappresentare nell'opera d'arte.

Attraverso il suo portavoce, Bruno respinge l'accusa, con argomentazioni molto vicine a quelle di Erasmo (ERASMO 1965, p. 124). La separazione degli stili è uno strumento inadeguato per chi si propone

di rappresentare la natura nella sua infinita ricchezza. Le leggi 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 molteplicità dell'esistente, ricacciandola arbitrariamente fuori dal linguaggio letterario. Attraverso la pluralità degli stili e dei temi, i dialoghi di Bruno promuovono una forma di mimesi coerente con le premesse dell'ontologia e della teoria della conoscenza nolane. Da una parte, infatti, mischiando i linguaggi e le «voci», Bruno annulla le scansioni tra i vari livelli di realtà che le leggi del *decorum* garantiscono; dall'altra realizza l'*imitatio naturae* come riproduzione della varietà e della pienezza del reale, rinunciando a una rappresentazione di archetipi ideali o universali astratti dalla materia, che l'ontologia bruniana destituisce di fondamento (ELLERO 2005, pp. 93-111).

La scelta di un'imitazione della natura rivolta al molteplice si riflette nella pluralità dei livelli di lettura alla quale il testo si offre. È una delle implicazioni che Bruno suggerisce da subito al suo pubblico: le «contrarietadi e diversitadi» dei suoi dialoghi sono «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 lamente di esservi gionto in vano, et a chi non piace di questo, prenda di quell'altro» (*Causa*, DFI, p. 186). Per la varietà di temi e linguaggi che mobilitano, i Dialoghi si aprono a piani di ricezione plurimi: i loro lettori, per quanto diversi in gusti e preferenze, potranno tutti trovarvi un aspetto piacevole e gradito; proprio come in un banchetto, la varietà dei cibi assicura che tutti i commensali vi trovino soddisfazione. La metafora alimentare della *Causa* rovescia un *topos* caro ai classicisti del Cinquecento e, in particolare, ai sostenitori della superiorità assoluta di un solo modello stilistico, in grado di riassumere la bellezza dispersa dell'eloquenza e perciò di trascendere ogni differenza di gusto. Questo stile, universalmente bello, poteva essere associato metaforicamente a un cibo tanto perfetto da appagare ogni palato (BOLZONI 2000, p. 56). Per il Nolano, l'unidimensionalità dei linguaggi classicisti è infondata non solo sul piano del rapporto con la natura che intende imitare, ma anche sul piano estetico. La varietà infinita della specie umana rende impossibile l'elaborazione di modelli di bellezza validi per tutti. I differenti livelli di fruizione che i Dialoghi italiani prospettano, invece, rinviano alla sola forma di bellezza accessibile all'uomo e testimoniano l'abilità dell'artista nel rispondere alle attese di lettori diversi, seducendoli con vincoli appropriati a ciascuno. La pluralità dei piani di lettura è contemporaneamente espressione di un limite strutturale degli strumenti di rappresentazione, inadatti ad afferrare i lineamenti di una bellezza universale, e indice dell'efficacia di una scrittura che comprende le forme molteplici della bellezza dispersa.

Sul piano stilistico, la valorizzazione della varietà e della pienezza è mediata dalla figura dell'*evidentia*, la descrizione particolareggiata e perciò vivida, tradizionalmente associata all'*ut pictura poesis* (BAXANDALL 1971, pp. 80-7 e 90-6) e al valore icastico delle immagini. Erasmo, l'aveva declinata nella

prospettiva della *varietas* (ERASMO 1703-6, col. 983F), mentre l'intera tradizione retorica le attribuisce il potere di estendere lo spettro della percezione, 'mettendo davanti agli occhi' del lettore immagini fittizie oppure lontane per interposizione di tempo e di spazio. L'efficacia della figura è un effetto del suo legame organico con la *phantasia* e della proprietà che ne deriva di riprodurre e fissare il portato dei sensi. Lontanissima dalle forme dell'astrazione e spesso sviluppata in forma di elenco (BÀRBERI SQUAROTTI 1958, pp. 160-4; TISSONI 1961, pp. 380-1), l'*evidentia* nomina «cosa per cosa», menzionando i diversi «volti» che nascondono l'unica sostanza dalla quale scaturiscono i singoli.

La struttura dei Furori. La prospettiva che abbiamo descritto fin qui cambia nei *Furori*, che presentano una struttura in parte diversa da quella dei dialoghi precedenti. Il sistema dei personaggi, per esempio, è semplificato per numero e tipologia degli interlocutori: ne troviamo in scena solo due per dialogo e le prerogative che Bruno attribuisce a ciascuno tendono a coincidere con la loro funzione argomentativa, come per alcune serie di personaggi nei dialoghi cosmologici. Per ognuna delle due sezioni principali dell'opera, è possibile individuare un portavoce dell'*intentio auctoris*: Tansillo nella prima serie di dialoghi, Maricondo nella seconda. Alla figura di Tansillo si sovrappone quella del poeta eponimo, tanto che il personaggio dei *Furori* legge come suoi i sonetti del poeta venosino. Ma, nella finzione dialogica, Tansillo, non rappresenta tanto un individuo, quanto una figura esemplare: quella del poeta. In questo senso, il personaggio storico, nella prima parte, ha funzioni equivalenti a quelle che il fittizio Maricondo, filosofo naturale, svolge nella seconda. Bruno ha cura di precisare il rapporto tra filosofia e poesia all'inizio del dialogo e attribuisce ai suoi personaggi quelle sole prerogative necessarie e sufficienti ad argomentare, da filosofo o da poeta, in modo funzionale allo sviluppo del tema.

La modalità di rappresentazione prevalente inoltre non è più l'*evidentia*, ma l'allegoria. Se l'effetto di realtà della prima consiste nel suo essere sentita come un prolungamento della percezione (BARTHES 1968, p. 87), l'allegoria tiene conto della relazione tra percezione e linguaggio solo per metterla in crisi (GRUPPO m 1976, p. 191; HALLYN 1982, p. 326). Nell'Epistola dedicatoria, Bruno chiarisce questo rapporto obliquo tra nomi e dati percettivi con un riferimento al *Cantico dei Cantici*: «grande dissimilitudine [...] si vede fra il volto di questa opra e quella, quantumque medesimo misterio e sustanzia d'anima sia compreso sotto l'ombra dell'una e l'altra» (*Furori*, DFI, p. 759). Mentre nel poema sacro, l'inverosimiglianza delle metafore, ossia l'evidente divaricazione tra immagini letterarie e dati sensibili («dove odi quelli occhi di colombe, quel collo di torre, quella lingua di latte» *Furori*, DFI, p. 759), stimola l'interpretazione allegorica, il linguaggio dei *Furori*, che sembra riprodurre realisticamente il portato dei sensi, non mobilita di per sé alcuna interpretazione figurale («Ma in questo poema non si scorge volto che cossì al vivo ti spinga a cercar latente et occolto sentimento» *Furori*, DFI, p. 760). A differenza che nei

dialoghi precedenti, nei *Furori*, la rappresentazione realistica fa della scrittura una superficie ingannevole. È allora il commento allegorico a compensare i limiti della lettera, rivelando la «sostanza» che il suo «volto» nasconde e negando valore di verità alla rappresentazione realistica e alla percezione immediata che il lettore ha del testo.

Riguardo alla funzione della conoscenza sensoriale di convogliare anche soltanto i segni del vero essere Bruno è molto cauto. Nel *De la causa*, per esempio, in un contesto in cui si espone l'ontologia della materia infinita, le diverse complessioni, figure, colori, che distinguono i corpi e cadono nello spettro dei sensi, non sono che i volti instabili che scorrono sulla superficie di una stessa sostanza (*Causa*, DFI, p. 283). Nel lessico del Nolano, parole come «volto» e «sostanza», che nei *Furori* indicano il rapporto tra lettera e senso, sono legate per antitesi: «volto» denota la dimensione instabile degli accidenti ed è correlato alla percezione e al linguaggio, che ha il compito di registrare i dati sensibili: a questa dimensione resta legata l'*evidentia*, con i suoi lunghi elenchi di nomi, cose, dettagli; «sostanza» invece indica la stabile unità della materia, estranea al dominio della conoscenza sensoriale (TIRINNANZI 2000, pp. 264-7). Nei dialoghi italiani, la scoperta dell'infinito è connessa a una critica organica della percezione. I sensi esprimono la finitezza dei corpi e la proiettano sulla natura e sui cieli, fingendo confini illusori – gli orizzonti chiusi della cosmologia aristotelica –, che essi stessi non possono oltrepassare. La scoperta dell'infinito perciò non è oggetto dei sensi, ma della infinita «potenza discorsiva dell'intelletto» (CILIBERTO 1996, p. 207; CILIBERTO 2002, p. 98). Implicando una contraddizione programmatica della relazione tra nomi e dati percettivi, «volto» letterale e scoperta della «sostanza» allegorica, le allegorie dei *Furori* riproducono nell'ermeneutica letteraria un rapporto tra intelletto e percezione analogo a quello che presiede alla scoperta dell'infinito sul piano conoscitivo.

M.P. ELLERO

Vedi anche

allegoria, Aretino Pietro, Aristotele, arte, bellezza, Castelvetro Ludovico, dialettica, Doni Anton Francesco, Erasmo da Rotterdam, fantasia, filosofia, furore, intelletto, immagine, linguaggio, Luciano di Samosata, materia, metafora, natura, nome, pedante, percezione, poesia, sostanza, Tasso Torquato, *varietas*, verità, vicissitudine, vincolo, volto

Bibliografia

AQUILECCHIA 1993, AQUILECCHIA 1999, BADALONI 1955, BADALONI 2005, BÀRBERI SQUAROTTI 1958, BÀRBERI SQUAROTTI 1960, BÀRBERI SQUAROTTI 1997, BARTHES 1968, BAXANDALL

1971, BOLZONI 2000, CILIBERTO 1996, CILIBERTO 2002, CILIBERTO, TIRINNANZI 2002, COX 1992, ELLERO 2005, ELLERO 2012, ERASMO 1965, ERASMO 1703-1706, FERRONI 1985, FORNO 1992, GRUPPO m 1976, HALLYN 1982, JEANNERET 1991, LO RITO 2005, ORDINE 2002, ORDINE 2007, PATERNOSTER 1998, PERELMAN, OLBRECHTS-TYTECA 1989[2], SIGONIO 1993, SPERONI 1978, TIRINNANZI 2000, TISSONI 1961

Scioglimento delle sigle

Sigle opere citate

ERASMO 1965 = ERASMO DA ROTTERDAM, *Il Ciceroniano o dello stile migliore*, a cura di A. Gambaro, Brescia 1965

ERASMO 1703-1706 = ERASMO DA ROTTERDAM, *Ecclesiastes sive de ratione concionandi libri quattuor*, in *Opera omnia*, Lugduni Batavorum, cura et impensis Petri Vander, 1703-1706, vol. V

SIGONIO 1993 = C. SIGONIO, *Del dialogo*, a cura di F. Pignatti, Roma 1993

SPERONI 1978 = S. SPERONI, *Apologia dei dialogi*, in *Trattatisti del Cinquecento*, a cura di M. Pozzi, Milano-Napoli 1978, t. I

Sigle bibliografia

AQUILECCHIA 1993 = G. AQUILECCHIA, La cena de le Ceneri *di Giordano Bruno*, in *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, vol. *Le Opere*, t. II, Torino 1993, pp. 665-703

AQUILECCHIA 1999 = G. AQUILECCHIA, *Componenti teatrali nei dialoghi italiani di Giordano Bruno*, «Bruniana & Campanelliana», V (1999), pp. 265-76

BADALONI 1955 = N. BADALONI, *La filosofia di Giordano Bruno*, Firenze 1955

BADALONI 2005 = N. BADALONI, *Inquietudini e fermenti di libertà nel Rinascimento italiano*, Pisa 2005

BÀRBERI SQUAROTTI 1958 = 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*, a cura di E. Caccia, Firenze 1958, pp. 154-69

BÀRBERI SQUAROTTI 1960 = G. BÀRBERI SQUAROTTI, *Per una descrizione e interpretazione della poetica di Giordano Bruno*, «Studi secenteschi» I (1960), pp. 39-59

BÀRBERI SQUAROTTI 1997 = G. BÀRBERI SQUAROTTI, *Parodia e pensiero: Giordano Bruno*, Milano 1997

BARTHES 1968 = R. BARTHES, *L'effet de réel*, «Communications», 11 (1968), pp. 84-9

BAXANDALL 1971 = M. BAXANDALL, *Giotto and the Orators. Humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition 1350-1450*, Oxford 1971

BOLZONI 2000 = L. 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 2000, pp. 45-72

COX 1992 = V. COX, *The Renaissance Dialogue. Literary dialogue in its social and political contexts, Castiglione to Galileo*, Cambridge 1992

CILIBERTO 2002 = M. CILIBERTO, *L'occhio di Atteone. Nuovi studi su Giordano Bruno*, Roma 2002.

CILIBERTO 1996 = 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 1996, pp. 199-213

CILIBERTO, TIRINNANZI 2002 = M. CILIBERTO, N. TIRINNANZI, *Il dialogo recitato. Per una nuova edizione del Bruno volgare*, Firenze 2002

ELLERO 2005 = M.P. ELLERO, *Lo specchio della fantasia. Retorica, magia e scrittura in Giordano Bruno*, Lucca 2005

ELLERO 2012 = M.P. ELLERO, *La poesia e il tempo. Le due poetiche dei* Furori, in *Bruno nel XXI secolo. Interpretazioni e ricerche*, a cura di S. Bassi, Firenze 2012, pp. 103-19

FERRONI 1985 = G. FERRONI, *Introduzione* a *Il dialogo. Scambi e passaggi della parola*, a cura di G. Ferroni, Palermo 1985

Forno 1992 = C. FORNO, *Il "Libro animato": teoria e scrittura del dialogo nel Cinquecento*, Torino 1992

GRUPPO m 1976 = GRUPPO m, *Retorica generale. Le figure della comunicazione*, Milano 1976

HALLYN 1982 = F. HALLYN, *Anamorphose et allégorie*, «Revue de Littérature comparée», LVI (1982), pp. 319-330

JEANNERET 1991 = 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 1991, pp. 91-100

LO RITO 2005 = C. LO RITO, *Le due metamorfosi di Atteone negli* Eroici Furori *di Giordano Bruno*, «Rinascimento», XLIV (2005), pp. 325-44

ORDINE 2002 = N. ORDINE, Introduzione a G. BRUNO, *Opere italiane*, a cura di G. Aquilecchia, Torino 2002, pp. 9-190

ORDINE 2007 = N. ORDINE, *Contro il Vangelo armato. Giordano Bruno, Ronsard e la religione*, Milano 2007

PATERNOSTER 1998 = A. PATERNOSTER, Aptum. *Retorica ed ermeneutica nel dialogo rinascimentale del primo Cinquecento*, Roma 1998

PERELMAN, OLBRECHTS-TYTECA 1989[2] = C. PERELMAN, L. OLBRECHTS-TYTECA, *Trattato dell'argomentazione. La nuova retorica*, Torino 1989[2]

TISSONI 1961 = 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.

TIRINNANZI 2000 = N. TIRINNANZI, *Umbra naturae. L'immaginazione da Ficino a Bruno*, Roma 2000