

# DULCES MUSAE

---

Collana diretta da MARCO ARIANI e LUCA MARCOZZI

20



*Direttori*

**Marco ARIANI**  
Università degli Studi Roma Tre

**Luca MARCOZZI**  
Università degli Studi Roma Tre

*Comitato scientifico*

**LUCIA BATTAGLIA RICCI**  
Università di Pisa

**Mario CHIESA**  
Università degli Studi di Torino

**Simona COSTA**  
Università degli Studi Roma Tre

**Anna DOLFI**  
Università degli Studi di Firenze

**Alfredo PERIFANO**  
Université de Franche-Comté

*Consiglio scientifico*

**Francesco BAUSI**  
Università della Calabria

# STUDI CAMPANELLIANI

Per Germana Ernst

a cura di Anna Cerbo





Aracne editrice

[www.aracneeditrice.it](http://www.aracneeditrice.it)  
[info@aracneeditrice.it](mailto:info@aracneeditrice.it)

Copyright © MMXX  
Gioacchino Onorati editore S.r.l. – unipersonale

[www.gioacchinoonoratieditore.it](http://www.gioacchinoonoratieditore.it)  
[info@gioacchinoonoratieditore.it](mailto:info@gioacchinoonoratieditore.it)

via Vittorio Veneto, 20  
00020 Canterano (RM)  
(06) 45551463

ISBN 978-88-255-2681-3

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,  
di riproduzione e di adattamento anche parziale,  
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie  
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: marzo 2020

## INDICE

Anna Cerbo, <i>Prefazione</i>	7
Maria Pia Ellero, <i>La poesia ai tempi del colera. Poetica e retorica nella Scelta d'alcune poesie filosofiche di Tommaso Campanella</i>	13
Anna Cerbo, « <i>Predicherò cose ammirande</i> ». <i>Orazione, preghiera e profezia nella Scelta d'alcune poesie filosofiche di Tommaso Campanella</i>	39
Manuel Bertolini, <i>La magia dell'oratore. Musica ed eloquenza in Campanella</i>	55
Lorenzo Bianchi, <i>Temi naturalistici nella politica campanelliana</i>	71
Jean-Paul De Lucca, <i>Amicizia, sapere e riconciliazione nel progetto campanelliano</i>	91
Guido Giglioni, <i>Tra apocalisse e utopia. Immaginazione profetica e senso della fine in Tommaso Campanella</i>	105
Maurizio Erto, <i>Un complotto dei Gesuiti? La soppressione delle Scuole Pie (1646) e la polemica antigesuita da Campanella a Gioberti</i>	127
Brunello Procopio, <i>La ritrovata prima traduzione tedesca della Città del Sole (1787)</i>	143
Michele Miele, <i>Le mie ricerche su Campanella e quanto devo a Germana Ernst</i>	163

<i>Autori</i>	171
<i>Indice dei nomi</i>	175

## DULCES MUSAE

1. Marco ARIANI  
*Lux inaccessibilis. Metafore e teologia della luce nel Paradiso di Dante*  
ISBN 978-88-548-3103-2, formato 17 × 24 cm, 404 pagine, 24 euro
2. Alberto RAFFAELLI  
*Le parole straniere sostituite dall'Accademia d'Italia (1941-43)*  
ISBN 978-88-548-3412-5, formato 17 × 24 cm, 212 pagine, 19 euro
3. Silvia FINAZZI  
*Fusca claritas. La metafora nei Rerum vulgarium fragmenta di Francesco Petrarca*  
ISBN 978-88-548-4054-6, formato 17 × 24 cm, 204 pagine, 15 euro
4. Luca MARCOZZI  
*Petrarca platonico. Studi sull'immaginario filosofico del canzoniere*  
ISBN 978-88-548-4087-4, formato 17 × 24 cm, 264 pagine, 18 euro
5. Roberta COLOMBI  
*Ottocento stravagante. Umorismo, satira e parodia tra Risorgimento e Italia unita*  
ISBN 978-88-548-4363-9, formato 17 × 24 cm, 232 pagine, 12 euro
6. Simone TARUD BETTINI  
*Luce, Amore, Visione. L'ottica nella lirica italiana del Duecento*  
ISBN 978-88-548-5987-6, formato 17 × 24 cm, 320 pagine, 18 euro
7. Paola COSENTINO  
*Le virtù di Giuditta. Il tema biblico della "mulier fortis" nella letteratura del Cinquecento e del Seicento*  
ISBN 978-88-548-5236-5, formato 17 × 24 cm, 212 pagine, 13 euro
8. Italo PANTANI  
*Responsa poetae. Corrispondenze poetiche esemplari dal Vannozzo a Della Casa*  
ISBN 978-88-548-5251-8, formato 17 × 24 cm, 236 pagine, 12 euro
9. Francesco FIORETTI  
*Ethos e leggiadria. Lo Stilnovo dialogico di Dante, Guido e Cino da Pistoia*  
ISBN 978-88-548-5270-9, formato 17 × 24 cm, 224 pagine, 15 euro
10. Sabrina STROPPIA  
*Petrarca e la morte. Tra Familiari e Canzoniere*  
ISBN 978-88-548-7209-7, formato 17 × 24 cm, 300 pagine, 20 euro

11. Massimiliano MALAVASI  
*Per documento e per meraviglia. Storia e scrittura nel Seicento italiano*  
ISBN 978-88-548-7900-3, formato 17 × 24 cm, 316 pagine, 25 euro
12. Francesca TOMASSINI  
*Né un pazzo, né un poeta. Pasolini e il teatro del Novecento*  
ISBN 978-88-548-9826-4, formato 17 × 24 cm, 228 pagine, 22 euro
13. Claudia MESSINA, Paolo RIGO (a cura di)  
*Scrittori, stile e sublime*  
ISBN 978-88-255-0028-8, formato 17 × 24 cm, 260 pagine, 32 euro
14. Marco GRIMALDI, Federico RUGGIERO (a cura di)  
*Stilnovo e dintorni*  
ISBN 978-88-255-0886-4, formato 17 × 24 cm, 340 pagine, 24 euro
15. Paolo RIGO  
*«L'incantamento del dolce stilnovo». Studi sui temi e i motivi della tradizione lirica in Mario Luzi*  
ISBN 978-88-255-1323-3, formato 17 × 24 cm, 164 pagine, 16 euro
16. Francesca TOMASSINI, Monica VENTURINI (a cura di)  
*Le élites culturali femminili. Dall'Ottocento al Novecento*  
ISBN 978-88-255-2485-7, formato 17 × 24 cm, 156 pagine, 14 euro
17. Stefano PEZZÈ  
*Commento storico-critico alla Cerva bianca di Antonio Fileremo Fregoso*  
ISBN 978-88-255-2621-9, formato 17 × 24 cm, 398 pagine, 26 euro
18. Thomas PERSICO  
*Le parole e la musica. Poesia ed esecuzione dalla Vita nuova alla Divina Commedia*  
Presentazione di Rino Caputo  
ISBN 978-88-255-2316-4, formato 17 × 24 cm, 288 pagine, 23 euro
19. Lorenzo GERI, Ester PIETROBON (a cura di)  
*Lirica e sacro tra Medioevo e Rinascimento. (Secoli XIII–XVI)*  
Presentazione di Rino Caputo  
ISBN 978-88-255-3017-9, formato 17 × 24 cm, 328 pagine, 25 euro
20. Anna CERBO (a cura di)  
*Studi campanelliani. Per Germana Ernst*  
ISBN 978-88-255-2681-3, formato 17 × 24 cm, 188 pagine, 15 euro



La poesia ai tempi del colera  
*Poetica e retorica nella Scelta d'alcune poesie filosofiche  
di Tommaso Campanella*

MARIA PIA ELLERO\*

Le pagine che seguono individuano nella *Scelta* due diversi modelli di organizzazione retorica del discorso: uno fondato sull'enumerazione di materiali lessicali diversi, funzionale alla progressione tematica e argomentativa, l'altro fondato sulla ripetizione di elementi identici (lessico, *cola*, strutture sintattiche), funzionale all'ordinamento e alla coerenza interna del testo. Questi due schemi presiedono anche alla disposizione dei singoli componimenti entro la testualità continua e complessa della *Scelta*. Essi sono inoltre riconducibili ai fondamenti teorici della riflessione di Campanella su questioni di lingua e letteratura.

## I. Nuovo Prometeo

Uno dei miti che più ha affascinato Campanella è quello di Prometeo. Questa figura di eroe, che dona agli uomini il fuoco rubato agli dei ed è punito per la sua impresa, gli sembra riassumere in modo emblematico la sua vicenda biografica, le sue aspirazioni di profeta e di fondatore di nuovi ordini politici, e il suo fallimento. «Caucaso» è ai suoi occhi la terribile fossa di Castel Sant'Elmo, dove il filosofo fu segregato tra il 1603 e il 1607, mentre l'immagine del furto del fuoco chiude il breve autoritratto tracciato nel primo componimento della *Scelta*. Si tratta di un sonetto scritto tra il 1604 e il 1608, nel carcere napoletano, forse sulle strisce di carta che i carcerieri gli passavano di nascosto, infilate nel breviarario, e scelto anni dopo come proemio per la raccolta.<sup>1</sup> Il testo si pre-

\* Università degli Studi della Basilicata.

1. Si veda F. GIANCOTTI, Commento a T. CAMPANELLA, *Le poesie*, a cura di F. Giancotti, Einaudi, Torino 1998, p. 7. Una eccellente biografia di Campanella si trova in J.M. HEADLEY, *Tommaso Campanella and the Transformation of the World*, Princeton University Press, Princeton 1997.

stava bene a svolgere questa funzione introduttiva, sia perché definisce i tratti salienti dell'autore implicito sia perché enuncia, già a partire dalla prima quartina, qual è il compito che Campanella si sente chiamato a svolgere rispetto alla crisi del suo tempo.

L'autoritratto disegnato dal filosofo ricompone i motivi tradizionalmente legati alla figura dell'eroe mitologico. La sua ascendenza dal Senno eterno e dalla «Sapienza creata» è divina:

*Io, che nacqui dal Senno e di Sofia,  
sagace amante del ben, vero e bello,  
il mondo vaneggiante, a sé rubello,  
richiamo al latte della madre mia.<sup>2</sup>*

Come suggerisce l'allusione dell'ultimo verso, Campanella pensa a se stesso come a un nuovo Prometeo, un eroe civilizzatore il cui compito è quello di richiamare al vero sapere un mondo che vaneggia:

Se avanzano le cose le parole,  
doglia, superbia e l'ignoranza vostra,  
stemprate *al fuoco* ch'io *rubbai* dal sole.  
(*Scelta*, I, vv. 12-14)

La triade finale «doglia, superbia e l'ignoranza *vostra*» è riferita ai lettori, partecipi di quel «mondo vaneggiante» e ribelle a se stesso, che Campanella si sente incaricato di riformare. L'enumerazione riprende per antitesi la triade iniziale «ben, vero e bello», che inve-

2. Tutte le citazioni dalla *Scelta* sono tratte da: T. CAMPANELLA, *Scelta d'alcune poesie filosofiche*, in ID., *Le poesie*, cit., I, vv. 1-4; d'ora in poi *Scelta*, i corsivi sono sempre aggiunti. Per un primo approccio alla poesia di Campanella si vedano: G. AQUILECCHIA, *In margine a una definizione della poesia di T. Campanella*, «Studi Secenteschi» VII, 1966, pp. 3-17; N. BADALONI, *T. Campanella*, in *Storia della Letteratura Italiana*, vol. V, *Il Seicento*, a cura di E. Cecchi e N. Sapegno, Garzanti, Milano 1967, pp. 127-151; F. DUCROS, *Tommaso Campanella poète*, PUF, Paris 1968; A. ASOR ROSA, *T. Campanella*, in *Letteratura Italiana, Il Seicento*, diretta da C. Muscetta, Laterza, Bari 1974, pp. 179-238; L. BOLZONI, Introduzione a T. CAMPANELLA, *Opere letterarie*, a cura di L. Bolzoni, UTET, Torino 1977, pp. 9-72; M. GUGLIELMINETTI, *Tommaso Campanella poeta: una guida alla lettura*, «Italianistica» XII, 1983, pp. 51-68; A. CERBO, «*Theologiza et laetare*». *Saggi sulla poesia di Tommaso Campanella*, Istituto universitario orientale, Napoli 1997; F. GIANCOTTI, Introduzione a T. CAMPANELLA, *Le poesie*, cit., pp. XVII-XLVIII; S. ZOPPI, *Ordine e utopia nella poesia di Tommaso Campanella*, «Morus», s.i. «Utopia e Rinascimento» X, 2015, pp. 125-140.

ce individua una delle prerogative dell'eroe-poeta e allude alle tre primalità metafisiche: Potenza, Sapienza e Amore. L'effetto di senso di questa antitesi è duplice: da una parte essa disegna il rapporto autore-lettore, suggerendo una contrapposizione frontale tra le due figure, una distanza profonda ma non irriducibile. Il lettore è anzi invitato – e guidato – a colmarla, almeno in parte, grazie alle nuove acquisizioni derivate dalla lettura del libro che il poeta filosofo gli rivolge. Il libro è a sua volta implicitamente valorizzato, in quanto strumento di un rinnovamento radicale. Dall'altra parte, l'antitesi connota la follia del presente come un rovesciamento dei tre principi sui quali si regge l'ordine della natura e delinea il compito del nuovo Prometeo come un sovvertimento dell'artificiale *status quo* e del sistema dei saperi che lo sorregge. L'immagine prometeica che occupa l'ultimo verso chiude in modo coerente una costellazione tematica nella quale Campanella ha fatto interagire alcuni degli stereotipi letterari legati ai miti di civilizzazione: l'immagine del mondo capovolto, la distanza morale e conoscitiva tra l'eroe e i beneficiari della sua impresa, il rinnovamento pensato come rovesciamento dell'ordine esistente.

Come emerge in alcuni testi chiave della raccolta, Campanella ha in mente una riforma del sapere, che è in parte anche un ritorno alle origini. Nel sonetto proemiale, l'invito ad accostarsi alla «Sapienza creata» è associato a un'esortazione a imparare direttamente dalla natura; nello stesso tempo, l'immagine del «latte» materno, in cui si condensa il richiamo alla sapienza, rinvia a una lontanissima giovinezza dell'umanità e declina il richiamo alla sapienza come ritorno a un sapere originario. Il riferimento al sapere delle origini si preciserà più avanti nella *Scelta* (penso, per esempio, alla canzone *Agl'italiani, che attendono a poetar con le favole greche*), quando Campanella inviterà i suoi lettori a riscoprire l'antica filosofia naturalistica, antecedente alla tradizione aristotelica e fondata sui sensi. Con il mito dell'eroe civilizzatore si intreccia ben presto la nostalgia per una remota età dell'oro, che può essere vista come la variante specifica introdotta da Campanella in un *topos* letterario codificato.<sup>3</sup> Il ritorno al sapere originario potrà consentire un recupero del rapporto con la natura e

3. Sul quale si veda A.J. GREIMAS, *Elementi per una teoria dell'interpretazione del racconto mitico*, in *L'analisi del racconto*, a cura di R. Barthes, Bompiani, Milano 1969, pp. 47-95.

favorire una nuova sintonia con le primalità metafisiche che reggono l'universo. Solo così sarà possibile contrastare la crisi presente e aprire un nuovo ciclo storico.

Le ragioni della crisi conoscitiva, ma anche politica e sociale, che il filosofo vede nel suo tempo sono spiegate nel sonetto 8, *Delle radici de' gran mali del mondo*.<sup>4</sup> Campanella interpreta la sua epoca come una fase storica in cui le istituzioni e le arti, anziché rispecchiare i principî metafisici come essi si manifestano nella natura, ne restituiscono un'immagine deforme e rovesciata. Negli ordinamenti contemporanei, la Potenza, la Sapienza e l'Amore sono mistificate in Tirannide, Sofismi, Ipocrisia. Le simulazioni delle primalità sono più dannose «che la impotenza, ignoranza ed odio, opposti e manifesti vizi»,<sup>5</sup> non solo perché, secondo la legge telesiana degli opposti, i vizi sono forze attive nella vita degli enti e nella conservazione dell'universo naturale, ma anche perché, contrariamente alle mistificazioni, essi sono «manifesti». Separando l'essere dall'apparire, le simulazioni delle primalità introducono una frattura insidiosa tra Potenza e Sapienza, e nello stesso tempo la nascondono: chi detiene effettivamente il potere politico, chi *appare* re, non sa reggere, non è re per natura. La triade delle mistificazioni crea uno scarto tra chi ha potere sul mondo e chi ne conosce le leggi: nei termini del sonetto proemiale, tra fabbri e conoscitori.

Il tema dell'eroe civilizzatore è un filo rosso che attraversa tutta la *Scelta* e che ha una durata lunghissima nell'esperienza poetica di Campanella. Compare per la prima volta in una delle sue prime prove di scrittura in versi: il bellissimo sonetto *Al carcere*, del 1595. In questo caso, il carcere è quello romano del Sant'Uffizio, dove Campanella è rinchiuso sotto accusa di eresia, insieme, tra gli altri, a Giordano Bruno e a Francesco Pucci. E, forse, come piaceva pensare all'Amabile, il

4. «Io nacqui a debellar tre mali estremi: / tirannide, sofismi, ipocrisia; / ond'or m'accorgo con quanta armonia / Possanza, Senno, Amor m'insegnò Temi. [...] Perché l'autore scrisse in *Metafisica* di tre primalità o proprincipi (ché così chiama la Potenza, la Sapienza e l'Amore) e tutti i mali del mondo pendono dalla tirannide, falsa possanza, e dalla sofistica, falsa scienza, e dall'ipocrisia, falso amore, dice che Temi con ragione gl'insegnò questa filosofia nuova» (*Scelta*, 8, vv. 1-4, ed Esposizione, p. 50).

5. «“Trina bugia” sono qui detti tre mali opposti alla Trinità metafisicale e teologale; e son più nocivi che la impotenza, ignoranza ed odio, opposti e manifesti vizi» (*Scelta*, 8, Esposizione, p. 50).

componimento era stato ispirato dall'arrivo dell'amico Colantonio Stigliola, pochi mesi dopo quello di Campanella:<sup>6</sup>

Come va al centro ogni cosa pesante  
dalla circonferenza, e come ancora  
in bocca al mostro che poi la devora,  
donna incorre timente e scherzante,  
così di gran scienza ognuno amante,  
che audace passa dalla morta gora  
al mar del vero, di cui s'innamora,  
nel nostro ospizio alfin ferma le piante.

Ch'altri l'appella antro di Polifemo,  
palazzo altri d'Atlante, e chi di Creta  
il laberinto, e chi l'inferno estremo  
(che qui non val favor, saper, né pièta),  
io ti so dir; del resto, tutto tremo,  
ch'è rocca sacra a tirannia segreta.<sup>7</sup>  
(*Scelta*, 60)

Per rappresentare lo spazio della reclusione, Campanella rinuncia alla descrizione realistica che caratterizza solitamente il suo stile poetico.<sup>8</sup> Il carcere ricade nella sfera semantica dell'ineffabile: di questo spazio si possono appena elencare i nomi metaforici, ma non è possibile descriverlo in modo articolato e tanto meno comprenderne la *ratio*. La prigione romana infatti è assimilata ai luoghi immaginari elencati nella prima terzina e a nessun altro luogo terreno: «ch'altri

6. L. AMABILE, *Fra Tommaso Campanella, la sua congiura, i suoi processi e la sua pazzia*, Morano, Napoli 1882, vol. I, p. 84.

7. Per i numerosi dantismi di questo sonetto e in generale per i dantismi della *Scelta* rimando a M. GUGLIELMINETTI, *Tommaso Campanella poeta*, cit., p. 61; L. VANNI, *La poesia filosofica di Tommaso Campanella archetipo dantesco e tradizione biblica*, «Aevum» LXXIII/3, 1999, pp. 769-805; A. CERBO, *Dante Alighieri*, in *Enciclopedia bruniana e campanelliana*, diretta da E. Canone e G. Ernst, vol. I, a cura di D. von Wille, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, Pisa-Roma 2006, *sub vocem*; T. BONACCORSI, *Dante nella poesia di Tommaso Campanella. Citazione, riuso, innovazione*, «Lettere Italiane» LX, 2008, pp. 581-622, p. 609.

8. Se ne veda un esempio applicato alla rappresentazione del carcere di Castel Sant'Elmo: «il sol negato agli occhi, / i nervi stratti, l'ossa scontinoate, / le polpe lacerate, / i guai dove mi corco, / li ferri, il sangue sparso, e 'l timor crudo, / e 'l cibo poco e sporco» (*Scelta*, 75, 6, vv. 10-15).

l'appella *antro di Polifemo, / palazzo altri d'Atlante, e chi di Creta / il labirinto, e chi l'inferno estremo*». Ad accomunare questi luoghi non è solo il loro carattere concentrazionario, richiesto dal contesto tematico immediato, ma anche una connotazione in senso antirazionale che rende pertinente la figura topica dell'eroe civilizzatore. Nelle immagini del labirinto e del palazzo di Atlante, la suggestione antirazionale legata allo spazio si presenta come disorientamento conoscitivo; per l'antro di Polifemo e ancora per il labirinto di Creta, essa assume le sembianze del mostruoso<sup>9</sup> e richiama gli eroi investiti del compito di annientare i mostri che contrastano l'affermarsi della socialità. I termini di paragone che occupano la prima strofa invece – la gravità, la fascinazione naturale che il rospo esercita sulla donnola – hanno la funzione di denunciare il carattere inevitabile della prigionia, per chi passa dalle acque chiuse e stagnanti (la «morta gora») del sapere ufficiale al mare aperto e mobile del vero.<sup>10</sup> In tempo di tirannia segreta, il carcere è il destino naturale degli eroi civilizzatori.

Nella *Scelta*, il sonetto *Al carcere* introduce un lungo blocco di componimenti, nei quali il convincimento di essere destinato ad annientare i vincoli di un sapere deformato si scontra con un fallimento personale bruciante, sul quale Campanella si interroga angosciosamente. Come ha visto bene Croce, «Campanella [...] possedeva chiara la verità del legame degli opposti, come suprema legge cosmica; in poesia rappresentò la lotta tra il suo fermo convincimento filosofico e il suo soffrire umano [...]; ossia riimmerse la filosofia nel mondo dei sentimenti, sentimento contro sentimento».<sup>11</sup> Dal punto di vista di Campanella, la sua vicenda biografica apre una contraddizione intollerabile tra i messaggi divini,

9. Nella *Scelta* il campo semantico del mostruoso è associato di solito alla mistificazione delle primalità, e cioè ancora una volta al tema del disorientamento conoscitivo.

10. Per questa interpretazione, si confrontino F. GIANCOTTI, commento a T. CAMPANELLA, *Le poesie*, cit., p. 254; G. ERNST, «*Redeunt Saturnia regna*». *Profezia e poesia in Tommaso Campanella*, «Bruniana & Campanelliana» XI/2, 2005, pp. 429-449, pp. 441-442. Per il tema del conflitto tra 'politici' e profeti negli scritti immediatamente successivi alla congiura calabrese, cfr. EAD., *Tommaso Campanella. Il libro e il corpo della natura*, Laterza, Bari 2002, pp. 76-77.

11. B. CROCE, *Poesia antica e moderna*, Laterza, Bari 1943<sup>2</sup>, p. 176. Sull'autobiografismo campanelliano si vedano A. BATTISTINI, *Lo specchio di Dedalo. Autobiografia e biografia*, il Mulino, Bologna 1990, pp. 29-33; M. CILIBERTO, *Tommaso Campanella*, in *Storia generale della letteratura italiana*, diretta da N. Borsellino e W. Pedullà, vol. VI, *Il secolo barocco. Arte e scienza nel Seicento*, Federico Motta Editore, Milano 1999, pp. 95-126; sul rapporto tra autobiografismo e organizzazione interna della *Scelta* cfr. G. ERNST, *Tommaso Campanella*, cit., pp. 102-107.

che lo designano come profeta e nuovo eroe della civilizzazione, e lo scacco esistenziale che egli ha subito, il cui significato appare illeggibile.

Sulla lettura dei segni divini è interamente giocato uno dei componimenti più drammatici della *Scelta*.

Se favor tanto a me non si dovea  
per destino o per fallo,  
sette monti, *arti nuove e voglia ardente*  
perché m'hai dato a far la gran sembra,  
[...]? Dunque, *mente*  
*tanto stuol di profeti che tu mandì?*  
[...]  
*Più prodigi e più grandi*  
*il tuo Nume schernito,*  
*qual muto idolo, agogna oggi,* che quei  
ch'i mostri han sovvertito  
di Samaria, d'Egitto e di Caldei.

Dice che Dio, avendogli fatto tanti favori di dargli *nuove scienze*, sette monti in testa prodigiosi, e *volontà* di fare la scuola del Primo Senno per divino istinto, [...] e 'l vincere tanti tormenti e tormentatori, ciò è *segno* che Dio l'abbia da liberare per qualche gran cosa. [...] Poi dice che *più miracoli ci vogliono a questo tempo*, che non quando Moisé ed Elia, e Daniele ecc. vinsero. (*Scelta*, 75, 8, ed Esposizione, p. 330)

La vicenda personale proietta il tema del disorientamento conoscitivo dalla parte al tutto, dal presente storico all'interpretazione dei segni di Dio. Campanella vuole e sa, le «nuove arti», la «voglia ardente» corrispondono ai due proprincipi della Sapienza e dell'Amore – gli stessi riconosciuti come prerogative dell'autore implicito nel sonetto proemiale –, e sono i segni con i quali Dio ha indicato la sua missione nel mondo. Campanella però è un profeta disarmato, in una società in cui non c'è corrispondenza tra sapere e potere, tra “conoscitori” e “fabbrici”. La mistificazione delle primalità metafisiche annichilisce il messaggio divino, vanificando i segnali con i quali Dio contrassegna i suoi profeti. La crisi che il mondo sta vivendo comporta che Dio sia considerato un idolo muto e che la natura, il libro che egli scrive incessantemente per comunicare con gli uomini, diventi indecifrabile.

## 2. La lingua e il mondo

Il tema dell'allontanamento dal libro della natura compare già nel sonetto proemiale e nel suo commento. La crisi che il nuovo Prometeo si trova a contrastare è anzitutto una crisi del sapere e dei metodi di indagine. Come spiegano le terzine,<sup>12</sup> la corruzione del sapere dipende da ciò che chiameremmo un errore di metodo, vale a dire dall'anteporre le «seconde scuole» alla scuola della natura, le parole alle cose, rendendo muto il libro di Dio.

Al tema del rapporto tra linguaggio e mondo è dedicata anche una delle riflessioni dell'*Esposizione*: «Le parole non arrivano a dir l'essenza delle cose; né tutte le cose note hanno la lor propria voce, e l'ignote nulla: talché la deficienza, l'equivocazioni e sinonimità fan doglia a' savi, che veggono non potersi sapere; superbia a' sofisti, che mettono il saper nelle parole; ignoranza a tutti» (*Scelta*, I, *Esposizione*, p. 9). Se le «parole non arrivano a dir l'essenza delle cose» è in primo luogo perché «le essenze delle cose sono recondite, le loro proprietà confuse e senza nome»; di conseguenza, «non si può costruire una scienza sicura» della loro denominazione.<sup>13</sup>

In secondo luogo, la comunicazione linguistica è imposta dalle costrizioni del corpo. Ciò che esiste in natura – scrive Campanella – è vero in quanto imita le idee dell'intelletto divino, e anche l'intelletto umano è nel vero, quando riproduce concettualmente le cose che percepisce;<sup>14</sup> ma mentre gli enti separati dal corpo possono comunicare in modo diretto, da mente a mente, senza necessità di rappresentazione linguistica, gli uomini, prigionieri della materia e del tempo, sono costretti a ricorrere al *medium* della lingua:

12. «Se tutto il mondo è come casa nostra, / fuggite, amici, le seconde scuole, / ch'un dito, un grano ed un detal ve 'l mostra. // Se avanzano le cose le parole, / doglia, superbia e l'ignoranza vostra / stemprate al fuoco ch'io rubbai dal sole» (*Scelta*, I, vv. 9-14).

13. T. CAMPANELLA, *Grammatica*, in *Tutte le opere*, a cura di L. Firpo, vol. I, *Scritti letterari*, Mondadori, Milano 1956, pp. 706-707: «Sed, quoniam rerum essentiae latent, et proprietates sunt innominatae et confusae, et philosophi rerum investigatores coguntur vulgari uti sermone, [...] non potest certa scientia fieri de ipsorum impositione». I corsivi sono sempre aggiunti. Sulla *Grammatica* si veda S. ZOPPI GARAMPI, *Tommaso Campanella. Il progetto del sapere universale*, Vi-varium, Napoli 1999, pp. 17-45.

14. T. CAMPANELLA, *Grammatica*, cit., pp. 680-681: «Res in natura positae imitando ideas divini intellectus sunt verae [...]. Intellectus humanus, imitando res quas percipit, ac proinde intelligendo eas sicuti sunt, verus est: conceptus enim obiecto unde concipitur est simillimus».



tra noi, chiusi dentro la grossa mole, bisogna batter l'aria che porta il concetto, e aver *convenzione* con chi n'ode [...]. E però chi non sa la lingua del paese, che sempre si varia [...], non può intender altro che *le voci, naturali a tutti, del riso e del pianto, e dolore* consimilmente, e *l'additamento* della cosa commune a tutti. Talché vien da poco discorso lo stimar che le cose tra sé non si sentano perché non parlano, essendo il parlare un significare impedito e tardo assai più che le cose sciolte di corpo grosso, come sono gli angeli e i demoni, che subito si comunicano il concetto, e quanto stiam noi a figurarne uno, essi ne significano mille.<sup>15</sup>

In queste prime pagine *Del senso delle cose e della magia*, Campanella sviluppa in direzione nettamente antiumanistica un tema caro all'Umanesimo: quello del linguaggio come tratto distintivo della *humanitas*. Il linguaggio, infatti, non testimonia l'eccellenza dell'uomo, ma, al contrario, i suoi limiti fisici e ontologici.<sup>16</sup> «Chiusi dentro la grossa mole» del corpo, gli uomini non hanno accesso alla trasmissione diretta dei concetti, come gli angeli e i demoni, così si sforzano di rappresentarli battendo l'aria con gli organi della voce. In questo, sono simili ai carcerati, che si parlano bussando alle pareti del loro carcere, e con quei colpi significano rozzamente le cose, per convenzione e consuetudine: «Sicut enim qui est in carcere alteri in alio carcere captivo per parietum percussione ex conducto et consuetudine vario modo actas, varias res significat: ita anima corporata, alteri animae».<sup>17</sup>

Inoltre il linguaggio verbale è arbitrario. La comunicazione tra gli uomini richiede una convenzione condivisa e mutevole, eccetto che nei casi in cui è possibile fare appello al riferimento indiciale o all'elementare grammatica delle passioni, che si esprime attraverso

15. T. CAMPANELLA, *Del senso delle cose e della magia*, a cura di G. Ernst, Laterza, Roma-Bari 2007, p. 56. Il corsivo è mio.

16. Il tema del linguaggio non figura infatti nel cap. xxv *de dignitate hominis*, del secondo libro del *Senso delle cose*, tutto intessuto di motivi umanistici e rinascimentali di ascendenza patristica ed ermetica. Fra i tratti corporei che sanciscono la *dignitas hominis* compaiono le mani e la figura eretta, non però la lingua. Per il tema della *dignitas hominis* in Campanella rinvio a G. ERNST, *Religione, ragione e natura. Ricerche su Tommaso Campanella e il tardo Rinascimento*, FrancoAngeli, Milano 1991, pp. 138-141.

17. T. CAMPANELLA, *Metaphysica*, Parisiis 1638; ristampa anastatica a cura di L. Firpo, Bottega d'Erasmo, Torino 1961, III, 12, 11, a. 1, p. 101. Su questi temi si veda T. BONACCORSI, *Rhetorica*, in *Enciclopedia bruniana e campanelliana*, cit., *sub vocem*.

le «voci naturali» dei corpi («chi non sa la lingua del paese [...] non può intender altro che *le voci [...] del riso e del pianto, [...] e l'additamento della cosa commune a tutti*»). Questa scissione tra parole e cose però non è originaria e tanto meno definitiva.<sup>18</sup> Il senso di estraneità davanti alle cose, l'angoscia della parola vuota è un accidente della storia che può essere riparato. Campanella aspira a una lingua non convenzionale «che imiti a perfezione le cose con le parole e le parole con i segni grafici»,<sup>19</sup> una lingua dei filosofi istituita secondo ragione naturale e non secondo l'uso. La distinzione tra una lingua «civile», fondata sulla tradizione, e una lingua «filosofica», fondata sulle proprietà dei referenti, si trova nella *Grammatica*, alla quale Campanella lavora tra il 1619 e il 1624. La prima – scrive il filosofo – denomina le cose, seguendo «l'autorità e l'uso: tanto teme di allontanarsi da esso, da non ammettere parole nuove neppure per significare nuove cose». La seconda invece «segue la praticità e la razionalità, badando che i vocaboli esprimano la natura della cosa»,<sup>20</sup> e crea un circuito virtuoso tra nominare e conoscere.

Infine, oltre che arbitraria, la lingua d'uso è inesatta. Sul piano lessicale, è povera e disordinata («né tutte le cose note hanno la lor propria voce, e l'ignote nulla») o, viceversa, insensatamente ridondante e antieconomica («l'equivocazioni e sinonimità fan doglia a' savi, che veggono non potersi sapere; superbia a' sofisti, che mettono il saper nelle parole; ignoranza a tutti»). Anche per questa ragione, la grammatica «civile» è diversissima dall'ideale lingua dei filosofi, una specie di lingua-inventario, in grado di distinguere e classificare le cose, e perciò priva di vuoti lessicali oggettivi, di sinonimi o di vocaboli polisemici.

18. Sulla ricerca della lingua originaria nel XVI secolo si vedano P. Rossi, *Clavis universalis. Arti della memoria e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*, il Mulino, Bologna 1983<sup>2</sup>; C.-G. DUBOIS, *La lettera e il mondo*, Arsenale, Venezia 1988; U. ECO, *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*, Laterza, Bari 1993.

19. T. CAMPANELLA, *Grammatica*, cit., pp. 688-689: «caremus alphabeto rationali, imitante prorsus instrumenta, nec speramus illud, nisi a novae linguae conditore, qui vocibus res et voces characteribus ad amusim imitetur».

20. Ivi, pp. 438-439: «Duplex grammatica: alia civilis, alia philosophica. [...] Civilis peritia est, non scientia: constat enim ex auctoritate usuque clarorum scriptorum. [...] Philosophica vero ratione constat» e pp. 440-441: «Philosophica [grammatica] ergo sectatur commoditatem et rationem, ut vocabula significant ex natura rei, et non confundant sensum metaphora, aequivocatione, analogia».

Il tema è sviluppato nella *Grammatica*, dove il passaggio dell'*Esposizione* citato sopra risuona nella riflessione che trascrivo di seguito: «Chi volesse costruire su basi filosofiche una lingua novella, dovrebbe [...] sopprimere le *parole equivoche*, i *sinonimi*, le *metafore*; a tutte le cose darà un nome proprio per eliminare la *confusione*, che sembra bella, mentre è invece una magagna ch'è andata crescendo».<sup>21</sup> Quella dei filosofi è una lingua che determina e distingue. Risponde a un'esigenza di individuazione, prima ancora che di classificazione. E perciò esclude la polisemia, dà un «nome proprio» a tutte le cose e non ammette traslati.

Per Campanella, un nome proprio è anche un nome appropriato, è cioè una parola capace di catturare una proprietà oggettiva del referente o di rispondere a bisogni dettati dal contesto specifico della comunicazione o ancora di riprodurre il movimento che le cose sensibili provocano nel nostro spirito vitale.<sup>22</sup> Il filosofo e il legislatore sapranno scegliere i nomi in modo che, in un contesto dato, non abbiano sinonimi e non ammettano sostituzioni.

La lingua d'uso invece è caratterizzata da una «confusione» che ne condiziona in negativo la storia.<sup>23</sup> L'emblema del disorientamento

21. Ivi, pp. 712-713: «Si quis novam linguam philosophice constituere vellet, [...] *aequivoca, synonyma, et metaphoras abolebit*; cunctis rebus proprium dabit vocabulum, ut tollat *confusionem*, quae videtur pulchra, cum sit vitium inolitum».

22. «tutte le cose noi sentiamo, perché lo nostro spirito è mosso da quelle, e poi, quando vogliamo additargli a chi vive con noi, imitiamo col moto dell'aria respirata il movimento, che abbiamo ricevuto dalle cose sensibili»; T. CAMPANELLA, *Poetica*, in ID., *Opere letterarie*, cit., p. 444. I corsivi sono sempre aggiunti.

23. Nella *Poetica*, Campanella traccia una rapida storia del linguaggio. Per sua natura, la «favella è imitazione delle cose che essa significa». Con il suono delle parole, ossia «con il moto dell'aria respirata», la lingua originaria riproduceva i moti causati nella nostra anima dalle cose sensibili. Non si trattava però di una lingua unica per tutti i popoli. La diversità dei climi condiziona la fonazione, così popoli diversi figurano diversamente i moti interiori indotti dalla percezione. Il successivo mescolarsi delle lingue, a causa dei commerci e delle guerre, è tra le cause del progressivo allontanamento dall'originario linguaggio imitativo. A ciò si aggiunge la rinuncia a rappresentare nozioni nuove con parole nuove. Invece che coniare neologismi, le nuove conoscenze sono denominate per traslato, dilatando lo spettro semantico di parole antiche. L'uso dei traslati e il confondersi delle lingue hanno reso progressivamente più debole il rapporto imitativo tra parola e cosa: «Dunque per le voci traslate, per le straniere e mescolanza avviene che le parole paiono significare secondo il piacere dell'institutore, e non naturalmente, perché adesso invero pochissime voci abbiamo che somiglino a' loro significati»; T. CAMPANELLA, *Poetica*, cit., pp. 444-445; gli stessi concetti sono richiamati nella *Poetica* latina, in *Opere letterarie*, cit., pp. 618-620.

conoscitivo che essa testimonia, ma anche produce, è una delle figure privilegiate del linguaggio poetico, specie di quello seicentesco: la metafora. Un labirinto di parole che non solo deve essere ricacciato fuori dalla lingua filosofica, ma, anche all'interno della zona franca che gli è riservata, deve sottostare a restrizioni che ne tengano sotto controllo gli aspetti più irrazionali: «La scienza della natura vuole proprietà di vocaboli: se questi mancano, *non servirti di metafore*, ma inventane dei nuovi, o prendili da una lingua prossima», scrive Campanella a proposito del poema filosofico.<sup>24</sup> Neppure in un'opera letteraria lontanissima dal genere filosofico, come l'*Orlando furioso*, si può pretendere di confondere per metafora categorie che la logica impone di distinguere, così, «sta male quel verso dell'Ariosto: "Dal molle avorio al candido colore", perché all'avorio non compete la mollezza, ma la durezza: però non può essere trasferito a designare la carne. Si può dire avorio per la bianchezza e politezza, ma non "molle avorio"».<sup>25</sup>

Con la stessa puntigliosa intransigenza e argomentazioni non troppo diverse, Galilei non soltanto censurava l'uso dei traslati nel discorso scientifico,<sup>26</sup> ma avrebbe preferito metafore meno illogiche e più verosimili anche in un testo letterario come la *Gerusalemme Liberata*;<sup>27</sup> troppo ardite quelle di Tasso, troppo antirazionali, troppo ambigue, avrebbe detto Campanella, perfino in un poema.<sup>28</sup>

24. «Proprietate verborum gaudet physiologia: et, ubi desunt vocabula, non uteris metaphora, sed finges nova, vel a proxima lingua mutuaberis»; traggio questa citazione da T. CAMPANELLA, *Poëtica*, in ID., *Tutte le opere*, vol. I, cit., pp. 1078-1079.

25. T. CAMPANELLA, *Poëtica*, cit., p. 453. Su Campanella lettore di Ariosto, vedi L. BOLZONI, *Il lettore creativo. Percorsi cinquecenteschi fra memoria, gioco e scrittura*, Guida, Napoli 2012, pp. 55-57.

26. G. GALILEI, *Il Saggiatore*, a cura di L. Sosio, Feltrinelli, Milano 1992, p. 42: «Ma che in una questione massima e difficilissima qual è il volermi persuadere trovarsi realmente, e fuor di burle, un particolare orbe celeste per le comete [...], la mente mia debba quietarsi e restar appagata d'un fioretto poetico [...] questo è quello che il Signor Mario rifiuta, e con ragione e con verità dice che la natura non si diletta di poesie».

27. Penso alle *Considerazioni al Tasso*, dove, commentando *GL*, XIV 73, 1-2 («È un'Eco, un sogno, anzi del sogno un'ombra / Ch'ad ogni vento si dilegua e sgombra»), il giovane Galilei scrive: «Non ho più saputo che il vento abbia la proprietà di sgombrare e dileguare l'eco, il sogno, e l'ombra, ma sì bene il fumo, la nebbia, le nugole, e cose tali. Però per non guastar la metafora si potrà dire, "che in un momento si dilegua e sgombra"»; in *Scritti letterari*, a cura di A. Chiari, Le Monnier, Firenze 1970, p. 609.

28. Sulla critica sei e settecentesca al linguaggio figurato rinvio a F. ORLANDO, *Illuminismo e retorica freudiana*, Einaudi, Torino 1982, cfr. in particolare p. 88. L'esigenza campanelliana

Al linguaggio poetico, tuttavia, Campanella attribuisce caratteristiche ambivalenti, che ne fanno lo strumento espressivo per eccellenza tipico della crisi. La lingua dei poeti rispecchia la corruzione del presente e genera errore sul piano del sapere, ma, nelle mani dei filosofi e dei legislatori, può diventare paradossalmente lo strumento più adatto a contrastare operativamente la corruzione stessa.<sup>29</sup>

Nelle due Poetiche, l'indagine di Campanella sulla letteratura parte da una riflessione sul bello, imperniata su principi telesiani. È bello ciò che conserva la vita di ciascun ente, poiché tra vita, verità e bellezza c'è identità.<sup>30</sup> Ne consegue che, come Campanella dichiara nell'*Esposizione della canzone Della bellezza, segnal del bene*, dal punto di vista della parte il bello è relativo, è la manifestazione di un bene, che è diverso per ciascun ente: «questa bellezza non è se non rispettiva, come le serpi sono belle alle serpi, a noi brutte» (*Scelta*, 29, 2, Esposizione, p. 134). La bellezza infatti

è l'evidente segno  
del bene, o proprio all'ente in cui risiede,  
o di ben ch'indi può avvenire a cui  
par bello, o d'ambi, e d'altri può far fede.  
(*Scelta*, 29, 2, vv. 1-4)

Nel libro della natura, la bellezza è un segno che indica a ciascun ente un bene in grado di conservarlo in vita. Se i giovani ci appaiono belli è perché il vigore dei loro corpi è indice di vitalità; se certe donne sono considerate attraenti è perché il loro corpo annuncia la loro capacità riproduttiva, e troviamo belli i valorosi, gli ingegnosi, i virtuo-

di limitare l'uso dei traslati anche nel testo letterario è stata messa in rilievo da F. DUCROS, *Tommaso Campanella poète*, cit., p. 128.

29. Il nesso tra filosofia, poesia e profezia è chiarito da G. ERNST, «Redeunt Saturnia regna», cit., pp. 435 e 439-440. Per Campanella, la crisi politica ha la sua radice nell'ignoranza. Solo il ritorno al Senno divino può garantire l'avvento dell'ottima repubblica e l'affermarsi in terra del regno di Dio. Come si afferma già nella *Poetica* italiana, compito del poeta è parlare alla moltitudine la verità filosofica, debellando l'ignoranza: da qui il carattere profetico della poesia.

30. Sul rapporto tra bellezza e conservazione nelle due Poetiche campanelliane rimando a L. BOLZONI, Introduzione, cit., pp. 12 e 19. Si veda inoltre F. DUCROS, *Tommaso Campanella poète*, cit., pp. 87-89.

si, perché sappiamo che le loro vite individuali si conserveranno nella fama. Per questa ragione, «D'ogni ben che conserva in qualche foggia / l'essere in sé, ne' figli o nella fama, / beltà segno si dice» (*Scelta*, 29, 7, vv. 1-3). Non c'è bellezza senza spettatore, perché il bello è un messaggio che richiede di essere interpretato, svolge la sua funzione naturale solo se è «evidente», ossia se *appare* bello all'ente cui il messaggio è rivolto. La rottura con la concezione classica della bellezza come armonia e proporzione – quella che Tatarkiewicz ha ribattezzato la Grande Teoria a causa della sua fortuna plurisecolare<sup>31</sup> – non potrebbe essere più radicale.

Nella teoria classica, la bellezza non chiama in causa la figura dello spettatore, la sua percezione e i suoi bisogni contingenti, ma è una proprietà tanto oggettiva e stabile da poter essere misurata con gli strumenti della matematica e della geometria. Bella è la proporzione geometrica, l'appropriata disposizione delle parti, l'armonia delle loro dimensioni. Per questa ragione, la percezione del bello trascende i diversi contesti di realtà, le epoche storiche, le preferenze dei singoli<sup>32</sup>. Per Campanella, invece, la bellezza non è una forma oggettiva delle cose, ma la forma di una relazione, e in particolare del rapporto dinamico tra un oggetto e la sua funzione.<sup>33</sup> Una cosa è bella se è adeguata a svolgere la funzione conservativa che le è richiesta in un dato contesto; se il contesto cambia o cambiano le funzioni necessarie alla conservazione, la bellezza deperisce all'istante e può perfino rovesciarsi nel suo contrario.<sup>34</sup>

31. W. TATARKIEWICZ, *Storia di sei Idee*, Aesthetica, Palermo 1997, p. 147. Con la Grande Teoria Campanella polemizza esplicitamente in *Metaphysica*, cit., II, 6, 16, a. 1, p. 108: «non recte Peripatetici dicunt pulchritudinem respicere visum; et amari, quia consistit in quadam proportione».

32. Cfr. W. TATARKIEWICZ, *Storia di sei Idee*, cit., p. 147; R. BODEI, *Le forme del bello*, il Mulino, Bologna 1995, p. 11.

33. «Bella ogni cosa è dove serve e quando, / e brutta dov'è inutile o mal serve» (*Scelta*, 29, 3, vv. 1-2).

34. Per esempio, i capelli bianchi sono belli in un contesto in cui la funzione conservativa è fondata sulla prudenza, qualità tipica dei vecchi, brutti in uno in cui invece a essere pertinente è la durata della vita: «La bianchezza è bella di per sé; ma perché ci ricorda ne' capegli la vecchiaia e la morte, è brutta; ma non se ci mostra prudenza del vecchio» (*Scelta*, 29, Esposizione, p. 135). In modo analogo, il valore militare dei Turchi è bello per i Turchi (in quanto li conserva in vita e amplia la loro potenza), brutto per i cristiani (in quanto distruttivo), ma solo a patto che si guardi alla diversità delle nazioni. Se invece si guarda all'unità

È significativo che la parola «armonia», che nella visione classica caratterizza la forma dei begli oggetti, possa essere riferita da Campanella solo alla dimensione cosmica del tutto, non alla bellezza dispersa nell'universo sensibile. Soltanto nella dimensione metafisica, infatti, la bellezza diventa una proprietà sostanziale e non più 'respettiva', come soltanto in un ordine cosmico, che deve restare invisibile alle sue componenti, l'opposizione di essere e apparire può finalmente risolversi. Dal punto di vista di Dio, la vita dell'universo è bella in ogni suo aspetto, perché la bruttezza e il male non sono che accidenti.<sup>35</sup>

### 3. «Coqus in carmine, medicus in sententia»

Se dunque la rappresentazione letteraria ci appare bella è perché un'imitazione appropriata della natura 'amplia' «l'ingegno» che ci conserva, o perché mostra, attraverso similitudini e traslati, un bene ignoto a chi ascolta, in ogni altro caso è vana:

E care  
*voci e sensi traslati* enno, ampliando  
 l'ingegno e 'l ben incognito illustrando;  
 se no, fien vane  
 (*Scelta*, 29, 5, vv. 11-14)

In quest'ottica, Campanella può recuperare anche le 'voci traslate' e, tra queste, le metafore che aveva deprecato nell'*Esposizione* al *Proemio* in quanto confuse «equivocationi», le quali appariranno belle se riveleranno un «bene incognito».

del genere umano, il valore dei Turchi appare bello anche ai cristiani, in quanto indizio della comune natura e della sua conservazione: «Fortitudo tamen Turcarum videtur Christianis deformis, quoniam ab illa destruuntur, non servantur. At quatenus humana, videtur pulchra, quia nostrae naturae praebet indicium, et diu conservabilis» (T. CAMPANELLA, *Metaphysica*, cit., II, 6, 16, a. 1, p. 107).

35. «Alfin questa è comedia universale; / e chi filosofando a Dio s'unisce, / vede con lui ch'ogni bruttezza e male / maschere belle son, ride e gioisce» (*Scelta*, 29, 10, vv. 14-17). Soltanto dal punto di vista di Dio, inoltre, la bellezza è forma. Bella infatti è la «distinzione» sulla quale poggia l'armonia del mondo, contrapposta all'informe Caos (*Scelta*, 74, 4, v. 6).

Non si tratta però di un bene ignoto di per sé, ma occulto solo agli eventuali destinatari della poesia. I filosofi, i legislatori quel bene lo conoscono già, ed è loro compito indicarlo al poeta. I veri poeti, scrive Campanella, o sono loro stessi re e legislatori o obbediscono a essi, sono sì «doctores populorum», educatori di popoli, ma «non architectonici, ut legislator et rex, sed instrumentales». <sup>36</sup> I mezzi di rappresentazione di cui dispongono hanno uno straordinario potere di fascinazione sulle menti, ma la poesia di per sé non apre nuove prospettive sul mondo e non produce conoscenze nuove.

Questa separazione di *elocutio* e *inventio*, parole e cose è tipica delle poetiche barocche. Per molti versi, è il segno di un tempo in cui la letteratura risponde a fatica a una duplice sollecitazione: quella morale dettata dalle autorità religiose e quella razionale suggerita dalle esigenze di esattezza e precisione della nuova scienza. Al divorzio di *elocutio* e *inventio* che è una delle cifre del Barocco, nemmeno Campanella, che pure insiste sul nesso originario tra bellezza e appropriatezza, linguaggio e mondo, sembra sfuggire. Ricordo, per contro, che nella *Poetica* di Aristotele, bersaglio polemico della cultura letteraria barocca, agli strumenti di rappresentazione propri della poesia corrispondono temi che possono essere indagati di preferenza con quegli strumenti. Secondo Aristotele, la poesia parla di quelle azioni degli uomini (*Poetica*, 1448a) delle quali, come si dice nella *Nicomachea* (1104a), non si dà scienza. Sull'agire umano non resta allora che ragionare *tipice*, per modelli generali, per archetipi, come fanno gli scrittori con le loro immagini. Per Campanella invece il compito dei poeti è quello di rivestire di colori retorici pieni di fascino contenuti elaborati altrove e con altri mezzi; per questo il poeta è, parafrasando il *Gorgia* (465c), «coquus in elocutione, medicus in sententia». <sup>37</sup>

Ma a che servono i cuochi, se i medici, nel momento stesso in cui danno salute, danno anche piacere, se vita, verità e bellezza coincidono? La poesia, dice Campanella, è «una retorica figurata, quasi magica», la sua magia sembra rispondere alle crisi della storia, dell'intelletto o della volontà, avviando nuovi cicli e nuovi corsi d'azione. Il principale strumento magico di cui i poeti dispongono è la versificazione, perché il ritmo, gli accenti, la misura dei versi imitano il movimento in-

36. T. CAMPANELLA, *Poëtica*, cit., p. 546.

37. Ivi, p. 660.



teriore degli spiriti vitali e stimolano le passioni, rimettendo in moto una volontà momentaneamente inerte. Al centro del ragionamento di Campanella c'è ancora il tema della appropriatezza, lo sforzo di saldare insieme linguaggio e mondo, di inventare una lingua che riproduca la natura delle cose. In questo caso però non si tratta di cercare parole simili agli oggetti denotati o forme di rappresentazione appropriate ai contenuti della rappresentazione stessa, ma di imitare con la dimensione sonora del linguaggio una delle attività dell'organismo. La disposizione ritmica dei suoni è il prolungamento esterno di un movimento interiore che conserva le funzioni vitali del corpo; in un certo senso ne è il corrispettivo uditivo. Il piacere della poesia perciò è un piacere naturale, quasi fisiologico.<sup>38</sup>

Le proprietà mimetiche del ritmo rendono quello della letteratura un linguaggio a semiosi totale: imitando il moto naturale degli *spiritus*, la lingua poetica può indirizzare l'anima verso l'uno o l'altro affetto, incitare al coraggio, alla paura, alla speranza con la sua sola dimensione sonora, senza far intervenire elementi semantici, vale a dire senza bisogno di rappresentare gli oggetti di quelle emozioni: «Poiché il linguaggio poetico è molto elegante e magico, capace di suscitare nell'uomo i sentimenti *non solo presentandone gli oggetti, ma anche influenzando con il suono* – il suono comunica il moto allo spirito, sollecita il moto naturale, lo alimenta, lo modifica, lo configura: *dal moto poi nasce l'azione* – perciò *il suono è morale*».<sup>39</sup>

Dalla natura morale dei suoni dipende la «magia vocale» dei versi. Grazie a questo potere di persuasione fondato sulla fisiologia dei corpi, la poesia è un formidabile stimolo all'azione e può assolvere alla missione profetica e civilizzatrice che Campanella attribuisce ai veri poeti e a se stesso. Con la loro arte, essi contribuiscono a invertire il

38. Cfr. L. BOLZONI, «*Al novo secolo lingua nova instrumento rinasca*». *La ricerca campanelliana di una nuova lingua e di una nuova metrica*, in *Tommaso Campanella e l'attesa del secolo aureo*, Olshki, Firenze 1996, pp. 39-60, p. 49.

39. T. CAMPANELLA, *Poëtica*, cit., pp. 646-647: «*Quoniam poëticus dicendi modus elegantissimus et magicus, aptus movere hominis affectiones, non modo obiecta illorum proponenda, sed sonis afficiendo* – *sonus autem in spiritu motum communicat, et nativum motum excitata, et fovet, et modificat, et figurat: ex motu autem egreditur actio* – *idcircoque moralis est sonus*»; il corsivo è mio. Un'interpretazione della *Poëtica* incentrata sulle nuove proposte metriche di Campanella è quella di M. GUGLIELMINETTI, *Magia e tecnica nella poetica di Tommaso Campanella*, «*Rivista di estetica*» LX, 1964, pp. 361-400; nella *Philosophia rationalis* campanelliana, il ragionamento sul metro è in effetti uno dei pochi elementi che distinguono la poesia dalla retorica.

ciclo storico che ha allontanato l'uomo dalla natura, sia orientando i comportamenti dei singoli sia realizzando strategie retoriche di riavvicinamento al mondo naturale.<sup>40</sup>

Un altro degli strumenti magici a disposizione dei poeti sono i «sermones mirifice iocundeque figuratos», i traslati piacevoli e meravigliosi, con i quali la letteratura «blandisce e raggira quelli che non ne vogliono sapere di ascoltare il vero e il bene, così che, mentre prestano attenzione per procurarsi del piacere [...], sono gradevolmente raggiunti da un salutare insegnamento di verità e di bontà, cose che, se non gli venissero così inculcate, essi rifuggirebbero senz'altro, del tutto o in parte».<sup>41</sup>

La letteratura è uno strumento potentissimo per sanare la corruzione del gusto e per mostrare il bene a chi non può, non sa o non vuole riconoscerlo, illustrandolo con parole simili a cose e con immagini magnifiche ed esemplari. I discorsi figurati dei poeti invece sono inutili quando si parla «a savi e liberi non appassionati e a chi vuol sapere». A questi «basta dire il concetto semplicemente, dicendo che la virtù è mezzo di acquistare il bene, ma è faticosa, e il vizio di procacciarsi il male, e però è agevole a seguirlo; ma parlando al mondo errante, bisogna dipingerli la lettera di Pitagora o la tavola di Cebete tebano».<sup>42</sup>

Richiamando un notissimo *topos* lucreziano, Campanella paragona questi lettori 'erranti' a malati. Come i febbricitanti godono di cibi nocivi, avendo il gusto adulterato dalla malattia, così lettori dal gusto corrotto godono di «cose disutili e disoneste».<sup>43</sup> Per convincerli al bene, bisogna, almeno in parte, cominciare a «sragionare con loro».<sup>44</sup> Nel pub-

40. Su questi temi rimando a L. BOLZONI, «*Al novo secolo lingua nova instrumento rinasca*», cit., p. 55.

41. T. CAMPANELLA, *Poëtica*, cit., pp. 458-459: «Idcirco recte dictum est [...] esse poëticam rhetoricam quandam figuratam, quasi magicam»; «poëtica [...] verum et bonum audire nolentes ita mulcet et decipit, ut, dum voluptatis captandae gratia [...] audiunt, veritatis bonitatisque praeceptione salutifera iocunde afficiuntur, quas, nisi sic propinaretur, illi adversarentur utique ex parte, vel prorsus».

42. T. CAMPANELLA, *Poëtica*, cit., p. 350.

43. Se il lettore «gode delle cose disutili e disoneste, quale è il vizio nefando degli uomini, perciò gode, perché ha il gusto guasto e come il febbricitante gode della cosa che gli fa male, perché il suo gusto è adulterato dalla febre»; ivi, p. 370.

44. A proposito delle poetiche del *miscere utile dulci*, Starobinski scrive: «Se è necessario istruire, diffondere l'utile, è che si presuppone che gli uomini non siano ancora sufficientemente acquisiti alle virtù e ai valori "positivi", che non siano completamente ragionevoli

blico della letteratura, la lingua univoca dei filosofi e dei legislatori incontra l'irrazionale e perciò si riveste di una fitta rete di immagini o si serve di quei traslati, che i filosofi hanno buone ragioni per deprecare.

#### 4. Poesia e scrittura: costanti formali nella *Scelta*

L'elocuzione dei poeti è il linguaggio più appropriato ai tempi di crisi, quando le istituzioni umane separano potere sapere e volere, frammentando ciò che è naturalmente unito. Vediamo allora quali sono le forme di rappresentazione che Campanella ritiene appropriate ai suoi tempi e ai temi che la sua filosofia gli suggerisce. Torniamo ancora una volta al sonetto proemiale, un componimento che riproduce in scala minore caratteristiche tipiche dell'intera raccolta:

Io, che nacqui dal Senno e di Sofia,  
sagace amante del ben, vero e bello,  
il mondo vaneggiante, a sé rubello,  
richiamo al latte della madre mia.

Essa mi nutre, al suo marito pia  
e mi trasfonde seco agile e snello,  
dentro ogni tutto ed antico e novello  
perché conoscitor e fabbro io sia.

Se tutto il mondo è come casa nostra,  
fuggite, amici, le seconde scuole,  
ch'un dito, un grano ed un detal vel mostra.

Se avanzano le cose le parole,  
doglia, superbia e l'ignoranza vostra,  
stemprate al fuoco ch'io rubbai dal sole.

(*Scelta*, 1)

Stavolta ci fermeremo su alcune caratteristiche compositive del testo. Il suo sviluppo tematico segue due movimenti distinti e in parte

[...]. Per rendere ragionevoli uomini irragionevoli, bisogna, fino a un certo punto, cominciare con lo sragionare con loro [...]. È chiaro che se la letteratura con intenti "edificanti" incontra l'irrazionale nel suo pubblico, essa si vede costretta ad ammetterlo almeno nel proprio modo d'espressione»; J. STAROBINSKI, *La letteratura e l'irrazionale*, «Paragone» xxv, 1974, pp. 3-19, pp. 6-7.

contrapposti: da una parte la progressione argomentativa, dall'altra il ritorno su elementi identici. Diamo un rapido sguardo alle quartine: la prima è occupata da un'unica sequenza sintattica. Al primo verso, il soggetto della principale introduce dapprima una relativa («Io, che...»), poi un'ulteriore specificazione del soggetto («sagace amante...»). La principale trova compimento solo alla fine del verso che chiude la strofa («richiamo al latte della madre mia»). La costruzione della principale è inversa, prima il complemento diretto («il mondo vaneggiante») poi il predicato e i complementi indiretti. Questa disposizione consente di collocare in punta di verso la locuzione «madre mia», che ripete il contenuto concettuale della parola-rima del v. 1: «Sofia». La progressione tematica è apparentemente rilanciata nella seconda strofa, ma ancora per ripetizione, ossia mediante il pronome «Essa», riferito a «madre mia». Il *focus*, tuttavia, è già tornato a spostarsi sull'io («mi nutre») e rimane fisso sull'*agens*, fino alla fine della quartina, chiudendo in cerchio il primo blocco strofico, aperto dal pronome «io» («Io, che...» / «io sia»).

Questo duplice movimento di rilancio tematico e ritorno circolare su elementi già menzionati è ancora più evidente nella struttura delle terzine, che sviluppa la progressione argomentativa premessa-conclusione: «Se tutto il mondo è come casa nostra, [allora] fuggite...». Questo modulo progressivo si ripete identico nelle due strofe, e include in entrambe un'enumerazione ternaria che tende a occupare un intero verso. La prima, «un dito, un grano ed un detal», richiama da un lato il «numero, pondere et mensura» del libro della *Sapienza*, dall'altro la progressione logico-matematica: «Col dito replicato si fa il palmo – spiega l'*Esposizione* –, dal palmo il braccio, dal braccio la canna [...]. E questo è il modo di loicare più noto in matematica». La seconda enumerazione, «doglia, superbia e l'ignoranza vostra», corrisponde per simmetria rovesciata alla triade positiva iniziale: «ben, vero e bello» e sigilla l'intero sonetto entro una struttura circolare.

Da una parte dunque abbiamo un modello incentrato sulla ripetizione ciclica, che tende a ritornare sugli stessi elementi o sugli stessi moduli retorici, dall'altra una disposizione ad albero, che progredisce lungo una linea tematica, distribuendo in successione elementi diversi, in questo caso ordinati gerarchicamente: *se... allora*. L'organizzazione complessiva della *Scelta* mette in relazione dialettica questi due modelli. La raccolta, nel suo insieme, segue il modello circolare, perché le

tre *Elegie fatte con misura latina* che la concludono richiamano puntualmente i tre componimenti iniziali.<sup>45</sup> Ma nello stesso tempo le elegie barbare sono collocate in appendice, contemporaneamente dentro e fuori dal testo, a inaugurare una poesia nuova e diversa, che si proietta in avanti verso una *renovatio* annunciata.<sup>46</sup>

Nei singoli componimenti, la disposizione ad albero è realizzata mediante connettivi logici o narrativi – frequentissimi nella *Scelta* –, ma pure mediante figure di ripetizione: penso per esempio all'uso insistito dell'anadiplosi – lo stesso procedimento che sta alla base del sorite come delle *coblas capfinidas* delle salmodie 84-85:<sup>47</sup>

Belle, buone e felici e senza ammenda,  
onde laude si renda – al Creatore,  
che tanto amore – ed arte in farle pose,  
*son tutte cose.*

*Voi, tutte cose*, a celebrar invito  
colui, che n'ha largito – ciò che siamo,  
poi che eravamo – nulla. E per memoria,  
*cantiamo in gloria.*

*Cantiamo in gloria* Dio, Prima Potenza

Al versante della progressione, della rassegna del diverso, va ascritta la ricerca linguistica campanelliana, lo sforzo di trovare parole che riflettano la varietà delle cose, una vera e propria furia nomenclatoria, che spinge Campanella a nominare ogni aspetto dell'universo, a cercare parole che nel contesto dato non abbiano sinonimi. Italo Calvino l'avrebbe chiamata esattezza.<sup>48</sup> La ricerca linguistica di adeguamento al mondo rende possibili immagini come questa:

45. F. DUCROS, *Tommaso Campanella poète*, cit., pp. 436-437.

46. Si veda per questa interpretazione M. GUGLIELMINETTI, *Tommaso Campanella poeta*, cit., p. 66.

47. Sulle salmodie campanelliane e altri aspetti metrici della *Scelta* si veda M. FAVARO, *Su alcune scelte metriche di Campanella*, «Italianistica» XXXV/1, 2006, pp. 53-66.

48. Sull'esigenza di esattezza teorizzata da Campanella si veda F. DUCROS, *Tommaso Campanella poète*, cit., p. 132: «L'exigence de propriété e d'exactitude qui sous-tend cette poésie confère à tous ses ornements un caractère archaïque, tout en leur ôtant leur fonction d'ornement».

Il perfetto animal, ch'or mondo è, *pria*  
 era confusion, quasi un grand'uovo,  
 in cui la *Monotriade alma parente*,  
*covando*, espresse il gran sembiante nuovo.  
 (*Scelta*, 28, 2, vv. 1-4)

dove Campanella mette insieme l'alto e il basso: l'arcaico e solenne «*pria*», il latinismo «*parente*», il tecnicismo «*Monotriade*», ma anche la similitudine realistica della cova.<sup>49</sup>

Ma sarebbe un errore pensare che per Campanella la ricerca di un'imitazione appropriata sia sempre orientata nella direzione del realismo mimetico: un conto infatti è restituire voce al libro della natura, dove le forme fluiscono continuamente l'una nell'altra e le cose sono collegate da simpatie e analogie segrete, che rendono appropriate, ossia realistiche, perfino le metafore tanto poco amate dal filosofo; un altro è rappresentare la realtà ripugnante del presente. A questa Campanella riserva immagini surreali. Ne propongo di seguito due esempi declinati secondo tonalità diverse: comico-grottesca per il primo, tragica per il secondo:

Mentola al comun corpo è quel, non mente,  
 che da noi, membra, a sé tutte raccoglie  
 sostanze e gaudi, e non fatiche e doglie:  
 ch'esausti n'ha, come cicale spente.

[...]

Corpo meschin, cui mente ha da guidare  
 piccola in capo piccolin, c'ha naso,  
 ma non occhi, né orecchie, né parlare<sup>50</sup>.  
 (*Scelta*, 35, *Che 'l principe tristo non è mente della repubblica sua*)

Farsi scanni gli uman corpi a' giganti,  
 gli animi augei di gabbia,  
 bevanda il sangue, e di lor *prave voglie*  
 le carni oggetto, e *le fatiche e i pianti*

49. Un'analisi del lessico della *Scelta* si trova in A. CERBO, «*Theologiza et laetare*», cit., pp. 227-249.

50. Per l'analisi del componimento rimando a F. DUCROS, *Tommaso Campanella poète*, cit., pp. 134-136.

giuoco dell'*empia rabbia*,  
 maniche a' ferri usati a *nostre doglie*  
*l'ossa e le cuoia* spoglie;  
 de' nostri sensi, *testimoni e spie*  
 false contra noi stessi; e ch'ogni lingua  
 l'altrui virtute estingua,  
 e fregi i vizi lor con dicerie,  
 vedrai da queste arpie  
 più dal tuo tribunale.  
 (*Scelta*, 75, 7, vv. 1-13)

Il secondo esempio ci precipita in un inferno di Bosch: tu Dio, dice Campanella, vedrai dal tuo tribunale più di quanto io non dica, cioè che queste arpie, ossia i tiranni che lo perseguitano, fanno dei corpi umani sedili per mostruosi giganti. Si apre così un lungo elenco di immagini allucinate. Il loro effetto straniante è acuito dalla costruzione sintattica inversa, con la principale in fondo al pozzo del dodicesimo verso («vedrai da queste arpie»). Con l'enumerazione degli elementi che dovrebbero costituire l'oggetto della visione divina, Campanella crea un'immagine deforme e satanica della commedia universale, alla quale è accomunata dal tema dell'umanità come *ludus deorum*. Qui però le sventure umane non sono gioco di Dio e degli angeli, ma «dell'empia rabbia» dei tiranni-arpie, che imprigionano perfino le anime, delle quali si dilettono come noi dei canarini in gabbia. L'immagine più atroce è quella delle ossa dei torturati, impiegate come «maniche», ossia come fornelli per fabbricare gli stessi strumenti di tortura.

La rappresentazione del presente è costruita per accumulazione di elementi dissimili. Il punto di partenza è l'area semantica del corpo, ma senza che di esso si dia mai un'immagine unitaria. Dei corpi sono elencate le parti, le prerogative e le attività: anime, sangue, carni, fatiche, pianti, fino alla lingua menzionata per metonimia al v. 9. Ogni membro di questo elenco è poi associato a un'immagine decontestualizzata: i corpi sono sgabelli, i pianti gioco, le ossa fornelli. L'insieme di questi motivi compone una serie eterogenea, che acuisce l'effetto di dispersione caotica dell'enumerazione.<sup>51</sup> In questo modo, l'imma-

51. Il concetto di enumerazione caotica si deve a Leo Spitzer (*L'enumerazione caotica nella poesia moderna*, «L'Asino d'oro» 11/3 [1991], pp. 92-130). Nella letteratura barocca, questo

gine del corpo, che solitamente simboleggia la coesione interna di un organismo indivisibile, si dissolve in un pulviscolo di elementi apparentemente irrelati.

A fronte della dispersione caotica dei temi, il piano formale, invece, ci appare stranamente ordinato e bilanciato. Infatti la serie eterogenea dei contenuti è scandita dal ritorno su uno stesso modulo retorico: le enumerazioni bimembri «le fatiche e i pianti»; «l'ossa e le cuoia»; «testimoni e spie», alle quali vanno aggiunte le dittologie subordinanti «prave voglie», «empia rabbia», «nostre doglie». Entrambi gli stilemi sono di ascendenza petrarchesca e perciò diffusissimi anche nella lirica manierista. Con il loro andamento simmetrico, Petrarca si sforzava di ricomporre in un equilibrio formale rigoroso l'io lacerato dalla forza delle passioni che invadeva il piano tematico. Nel nostro madrigale, l'enumerazione bimembre è la figura più frequente dopo le metafore visionarie sulle quali il testo è costruito, quasi a voler controllare con un ordine formale ripetitivo una realtà mostruosa e incontrollabile.<sup>52</sup>

Accumulazione del diverso e ripetizione dell'identico sono procedimenti retorici che richiamano ancora la disposizione ad albero e il modello circolare: da un lato dunque la ramificata varietà del mondo, con le sue antitesi violente e le sue contraddizioni, dall'altro il tentativo di trovare per esse un ordine possibile, anche attraverso lo strumento linguistico, di guardare la commedia universale da un punto di vista alto, quello di Dio e del filosofo, un punto di vista per legge di natura sottratto alle parti, e forse anche ai profeti disarmati e al loro dolore.

procedimento è associato al *topos* del mondo capovolto oppure alla rappresentazione del demoniaco, in quanto contrapposto all'unicità del divino e dunque caratterizzato dal disordine e dall'eterogeneità. In quest'ottica, quella del nostro madrigale può essere letta come una realizzazione esemplare dell'enumerazione caotica in chiave barocca.

52. Il fascino di questo testo sta nel suo reggersi su un equilibrio di forze in tensione, che appare sempre sul punto di spezzarsi. Il disordine dell'enumerazione e dei suoi contenuti, a indicare il disordine di un mondo capovolto e diabolico, sembra pronto a travolgere lo sforzo formale di controllarne la dimensione caotica. A incrinare l'ordine nitido della *dispositio* intervengono i numerosi *enjambements*, che tendono a minare l'equilibrio delle dittologie, facendole quasi precipitare dentro il verso successivo: «di lor *prave voglie* / le carni oggetto»; «*le fatiche e i pianti* / giuoco»; «*testimoni e spie* / false contra noi stessi».



## Riferimenti bibliografici

- AMABILE L., *Fra Tommaso Campanella, la sua congiura, i suoi processi e la sua pazzia*, Morano, Napoli 1882.
- AQUILECCHIA G., *In margine a una definizione della poesia di T. Campanella*, «Studi Seicenteschi» VII, 1966, pp. 3-17.
- ASOR ROSA A., *T. Campanella*, in *Letteratura Italiana. Il Seicento*, diretta da C. Muscetta, Laterza, Bari 1974, pp. 179-238.
- BADALONI N., *T. Campanella*, in *Storia della Letteratura Italiana*, vol. v, *Il Seicento*, a cura di E. Cecchi e N. Sapegno, Garzanti, Milano 1967, pp. 127-151.
- BATTISTINI A., *Lo specchio di Dedalo. Autobiografia e biografia*, il Mulino, Bologna 1990.
- BODEI R., *Le forme del bello*, il Mulino, Bologna 1995.
- BOLZONI L., «*Al novo secolo lingua nova instrumento rinascia*». *La ricerca campanelliana di una nuova lingua e di una nuova metrica*, in *Tommaso Campanella e l'attesa del secolo aureo*, Olschki, Firenze 1996, pp. 39-60.
- , *Il lettore creativo. Percorsi cinquecenteschi fra memoria, gioco e scrittura*, Guida, Napoli 2012.
- BONACCORSI T., *Dante nella poesia di Tommaso Campanella. Citazione, riuso, innovazione*, «Lettere Italiane» LX, 2008, pp. 581-622.
- CAMPANELLA T., *Del senso delle cose e della magia*, a cura di G. Ernst, Laterza, Roma-Bari 2007.
- , *Le poesie*, a cura di F. Giancotti, Einaudi, Torino 1998.
- , *Metaphysica*, Parisiis 1638; ristampa anastatica a cura di L. Firpo, Bottega d'Erasmo, Torino 1961.
- , *Opere letterarie*, a cura di L. Bolzoni, UTET, Torino 1977.
- , *Tutte le opere*, a cura di L. Firpo, vol. I: *Scritti letterari*, Mondadori, Milano 1956.
- CERBO A., «*Theologiza et laetare*». *Saggi sulla poesia di Tommaso Campanella*, Istituto universitario orientale, Napoli 1997.
- CILIBERTO M., *Tommaso Campanella*, in *Storia generale della letteratura italiana*, diretta da N. Borsellino e W. Pedullà, vol. VI: *Il secolo barocco. Arte e scienza nel Seicento*, Federico Motta Editore, Milano 1999, pp. 95-126.
- CROCE B., *Poesia antica e moderna*, Laterza, Bari 1943<sup>2</sup>.
- DUBOIS C.-G., *La lettera e il mondo*, Arsenale, Venezia 1988.
- DUCROS E., *Tommaso Campanella poète*, PUF, Paris 1968.
- ECO U., *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*, Laterza, Bari 1993.
- Enciclopedia bruniana e campanelliana*, diretta da E. Canone e G. Ernst, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, Pisa-Roma 2006.

- ERNST G., «*Redeunt Saturnia regna*». *Profezia e poesia in Tommaso Campanella*, «Bruniana & Campanelliana» XI/2, 2005, pp. 429-449.
- , *Religione, ragione e natura. Ricerche su Tommaso Campanella e il tardo Rinascimento*, FrancoAngeli, Milano 1991.
- , *Tommaso Campanella. Il libro e il corpo della natura*, Laterza, Bari 2002.
- FAVARO M., *Su alcune scelte metriche di Campanella*, «Italianistica» xxxv/1, 2006, pp. 53-66.
- GALILEI G., *Il Saggiatore*, a cura di L. Sosio, Feltrinelli, Milano 1992.
- , *Considerazioni al Tasso*, in *Scritti letterari*, a cura di A. Chiari, Le Monnier, Firenze 1970.
- GREIMAS A.J., *Elementi per una teoria dell'interpretazione del racconto mitico*, in *L'analisi del racconto*, a cura di R. Barthes, Bompiani, Milano 1969, pp. 47-95.
- GUGLIELMINETTI M., *Magia e tecnica nella poetica di Tommaso Campanella*, «Rivista di estetica» LX, 1964, pp. 361-400.
- , *Tommaso Campanella poeta. Una guida alla lettura*, «Italianistica» XII, 1983, pp. 51-68.
- HEADLEY J.M., *Tommaso Campanella and the Transformation of the World*, Princeton University Press, Princeton 1997.
- ORLANDO F., *Illuminismo e retorica freudiana*, Einaudi, Torino 1982.
- ROSSI P., *Clavis universalis. Arti della memoria e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*, il Mulino, Bologna 1983<sup>2</sup>.
- SPITZER L., *L'enumerazione caotica nella poesia moderna*, «L'Asino d'oro» II/3, 1991, pp. 92-130.
- STAROBINSKI J., *La letteratura e l'irrazionale*, «Paragone» xxv, 1974, pp. 3-19.
- TATARKIEWICZ W., *Storia di sei Idee*, Aesthetica, Palermo 1997.
- VANNI L., *La poesia filosofica di Tommaso Campanella archetipo dantesco e tradizione biblica*, «Aevum» LXXIII/3, 1999, pp. 769-805.
- ZOPPI GARAMPI S., *Tommaso Campanella. Il progetto del sapere universale*, Vivarium, Napoli 1999.
- , *Ordine e utopia nella poesia di Tommaso Campanella*, «Morus», s.i. «Utopia e Rinascimento» X, 2015, pp. 125-140.