UNIVERSITÉ DE GENÈVE

Archive ouverte UNIGE
https://archive-ouverte.unige.ch

Thèse 2018

Open Access

This version of the publication is provided by the author(s) and made available in accordance with the copyright holder(s).

Testualità e retorica nei "Dialoghi italiani" di Giordano Bruno

Morbiato, Giacomo

How to cite

MORBIATO, Giacomo. Testualità e retorica nei 'Dialoghi italiani' di Giordano Bruno. Doctoral Thesis, 2018. doi: 10.13097/archive-ouverte/unige:105719

This publication URL: https://archive-ouverte.unige.ch/unige:105719
Publication DOI: 10.13097/archive-ouverte/unige:105719

© This document is protected by copyright. Please refer to copyright holder(s) for terms of use.

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

UNIVERSITÉ DE GENÈVE

Sede Amministrativa: Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Université de Genève

Faculté de Lettres, Département de Langues et Littératures Modernes, Unité d'Italien

---

CORSO DI DOTTORATO DI RICERCA IN SCIENZE LINGUISTICHE, FILOLOGICHE E LETTERARIE

CICLO XXX

DOCTORAT ÈS LETTRES

Testualità e retorica nei 'Dialoghi italiani' di Giordano Bruno

Directeurs de thèse : Professeur Sergio Bozzola, Professeur Carlo Enrico Roggia

Président de jury : Professeur Roberto Leporatti

Candidat : Giacomo Morbiato

Riassunto in lingua italiana

Il presente lavoro si propone di indagare il funzionamento testuale e retorico dei sei *Dialoghi italiani* di Giordano Bruno, un *corpus* che comprende sei opere filosofiche in forma dialogica redatte e pubblicate a Londra nel biennio 1584-5: la *Cena de le ceneri*, il *De la causa, principio et uno*, il *De l'infinito, universo e mondi*, lo *Spaccio della bestia trionfante*, la *Cabala del cavallo pegaseo, con l'aggiunta dell'asino cillenico*, gli *Eroici furori*.

Esso si articola in tre ampi capitoli, rispettivamente dedicati: alle procedure dell'accumulazione e della ripetizione; all'analogia, investigata muovendosi a cavallo tra forme e temi; alle strategie di complicazione figurale del macrotesto.

Gli strumenti sono quelli della retorica tradizionale e novecentesca, compresa la teoria dell'argomentazione, ma anche della linguistica italiana e della linguistica testuale.

La ricerca si propone di portare nuovi risultati in un settore ancora poco sviluppato della critica bruniana, di per sé vastissima. L'indagine sulle forme e sullo stile consente inoltre nuovi apporti alla comprensione del pensiero filosofico dell'autore.

Riassunto in lingua inglese

The present work aims to investigate the textual and rhetorical functioning of Giordano Bruno's six *Italian Dialogues*, a *corpus* that includes six philosophical works in dialogical form written and published in London in the two-year period 1584-5: the *Cena de le ceneri*, the *De la causa, principio et uno*, the *De l'infinito, universo e mondi*, the Spaccio della bestia trionfante, the *Cabala del cavallo pegaseo, con l'aggiunta dell'asino cillenico*, the *Eroici furori*.

The work divide itself into three broad chapters, respectively, dedicated to the procedures of accumulation and repetition; to analogy, investigated moving between forms and themes; to strategies of figural complication of macrotext.

The instruments are those of traditional and twentieth-century rhetoric, including the theory of argumentation, but also of Italian linguistics and textual linguistics.

The research aims to bring new results in a still underdeveloped sector of Bruno's criticism, which is in itself very large. The investigation of forms and style allows for new contributions to the understanding of the author's philosophical thinking.

Indice

Introduzione. Bruno scrittore, o delle coesistenze non pacifiche 11

1. Proliferazione e simmetria 31
   1.1. Figure dell'accumulazione 34
      1.1.1. Dittologia 37
      1.1.2. Enumerazione 41
         1.1.2.1. Estensione e distribuzione interna dei materiali 42
         1.1.2.2. Legami tra gli addendi e organizzazione interna 44
         1.1.2.3. Funzioni ed effetti di senso 48
      1.1.3. Serialità sintattica 57
         1.1.3.1. Frase semplice 57
         1.1.3.2. Frase complessa 60
         1.1.3.3. Oltre la frase complessa 63
      1.1.4. Le dedicatorie e la replicazione ritmica 68
   1.2. Figure del parallelismo 72
      1.2.1. Frase semplice e frase complessa 73
      1.2.2. Espansione delle strutture binarie 75
   1.3. Figure della ripetizione 82
      1.3.1. Ripetizione di tipo strutturale 84
         1.3.1.1. Ripetizione con variazione morfologico-sintattica 85
         1.3.1.2. Ripetizione con contatto etimologico-semantico 88
         1.3.1.3. Ripetizione con variazione semantica 89
      1.3.2. Ripetizione di tipo distributivo 90
         1.3.2.1. Epifora, anafora, polisindeto 90
         1.3.2.2. Anadiplosi, *gradatio*, schema additivo, chiasmo 94
   1.4. Note conclusive 103

2. L'analogia a cavallo tra logica e retorica 107
   2.1. L'analogia come modello logico e ontologico 111
      2.1.1. L'argomento per analogia 111

2.1.2. La catena dell'essere 115
2.1.3. La concretizzazione 118
2.1.4. L'animazione 123
2.2. L'analogia come fatto retorico 126
2.2.1. Figure di analogia 126
2.2.1.1. Le forme 128
2.2.1.1.1. Forme brevi 129
2.2.1.1.2. Antonomasia 131
2.2.1.1.3. Intreccio ed emancipazione 135
2.2.1.1.4. Eccedenza del figurante 142
2.2.1.1.5. Integrazione nel movimento dialogico 147
2.2.1.1.6. Saturazione 154
2.2.1.2. Le funzioni 160
2.2.1.2.1. Degradazione e innalzamento 162
2.2.1.2.2. Rinforzo icastico 169
2.2.1.2.3. Spiegazione 170
2.2.1.3. I campi figurali 172
2.2.1.3.1. I figuranti della discussione e dell'argomentazione filosofica 179
2.2.2. Analogie e macrotesto 182
2.2.2.1. Le dedicatorie 183
2.2.2.2. Le analogie a presenza intermittente 186
2.2.3. Analogie e mediazione 189

3. La complicazione figurale del macrotesto 197
3.1. Il caso della *Cena* 202
3.1.1. La funzione polemica e la natura composita del dialogo 203
3.1.2. La *Proemiale Epistola* 205
3.1.3. Il dialogo su due livelli: ipotesi per una struttura 207
3.1.4. La dimensione allusiva del testo 212
3.1.5. La trama delle allusioni prolettiche 213
3.1.6. La dimensione allegorico-simbolica del testo 219

3.1.7. Un’ipotesi interpretativa per il dialogo secondo 223
3.1.8. Per una conclusione provvisoria 232
3.2. Il caso della *Cabala* 233
3.2.1. Nel conflitto delle interpretazioni 233
3.2.2. L’analisi del testo 247
3.2.2.1. Gli enunciati autoriflessivi 247
3.2.2.2. Modi e luoghi dell’ironia 253
3.2.2.3. La mobilità della parola autoriale 263
3.2.2.4. Il centro inventivo del testo: Onorio 266
3.2.3. Ironia e censura 270
3.2.4. *L’asino cillenico del Nolano* 274
3.3. *Cena* e *Cabala*: ironia, comico, letteratura 280

Bibliografia 289

Introduzione

Bruno scrittore, o delle coesistenze non pacifiche

I dialoghi italiani godono di uno statuto particolare all'interno della produzione di Giordano Bruno, non solo e non tanto per la rapidità della stesura[1], la compattezza del progetto complessivo, la scelta del volgare[2], la ricchezza a volte depistante dei campi del discorso, dei temi e delle possibilità espressive[3]. La loro vera peculiarità consiste nell'essere, al tempo stesso, il picco speculativo raggiunto dal filosofo e il culmine letterario e creativo toccato dallo scrittore, due primati mirabilmente fusi in un'unità problematica che ha costituito a lungo la croce e la delizia della critica bruniana. A fronte di tale coincidenza, la ricerca cui si dà l'avvio intende occuparsi della qualità letteraria dei dialoghi, senza ovviamente assumere la posizione ingenua e metodologicamente fuorviante di chi crede ci si possa e anzi ci debba disfare del pensiero. Se la forma è contenuto sedimentato (Adorno) e allegoria di altre e più profonde tensioni e necessità (Fortini), non si potrà non confrontarla ai temi e alle idee che essa veicola; beninteso, ricercando le connessioni senza pretendere di ritrovare una circolarità perfetta e senza fratture.

Viene allora subito in primo piano la questione dei rapporti tra filosofia e letteratura così come essi sono ricavabili dalla situazione testuale dei dialoghi italiani. A fronte della presupposizione giustamente condivisa che Bruno sia prima di tutto un filosofo, depositario di una visione del mondo e di una rete di concetti-chiave razionalmente costruiti e collegati tra loro, l'interrogativo finisce per riguardare lo spazio e il ruolo riservati alla letteratura all'interno di tale visione e di tale rete. Per dare una risposta non troppo approssimativa, è bene specificare che per letteratura s'intende qui un'istituzione simbolica e un codice articolato in una pluralità di sottocodici, ciascuno dei quali composto di un insieme di norme e convenzioni di cui lo scrittore tiene conto osservandole o violandole[4]. È sufficiente allora gettare uno sguardo superficiale alla testualità dei dialoghi per rendersi conto di come la presenza del letterario non possa essere ridotta a un fatto superficiale o strumentale contrapposto a una profondità o a un

[1] Per la *Cena* si veda Bossy 1992, 64-66; per i restanti dialoghi Levergeois 2013, 180 ss.
[2] Cfr. Aquilecchia 1955 e 1993a.
[3] Cfr. Canone 1999.
[4] Si riprende un'osservazione di Orlando (1992[3], 12), che qui parafraso, a proposito dei generi letterari, allargandola all'insieme dei sottocodici letterari (registri, topiche, ecc.). Riferendo il modello jakobsoniano delle sei funzioni alla comunicazione letteraria, Orlando considera «come CODICE non solo la lingua italiana o francese ecc., l'insieme di norme o convenzioni del genere letterario di cui il componimento tiene conto osservandole o violandole».

fine prettamente filosofico. La formidabile complessità formale e strutturale delle testure dialogiche rivela, da parte di Bruno, una manipolazione straordinariamente energica delle risorse offerte dal codice letterario in tutta la sua articolazione interna. Oltre a porre come necessaria l'analisi e l'interpretazione di tale livello dell'opera, ciò suggerisce l'idea che, almeno per il sottoinsieme dei dialoghi, lo svolgimento del pensiero non possa in alcun modo essere considerato separatamente dallo svolgimento delle forme espressive. La relazione tra la verità del pensiero e il discorso della letteratura è più stretta e intrinseca, meno asimmetrica di quanto si sia creduto, ed è un'interrelazione[5].

Una simile interrelazione chiama in causa il terreno d'incontro naturale tra i due domini della creazione artistica e del pensiero: la riflessione estetica. Ma qual è l'estetica di Bruno? e quali conseguenze pratiche essa produce in sede di scrittura? Nonostante gli scritti del filosofo non sviluppino in modo sistematico il problema, la ricollezione dei frammenti restituisce un quadro chiaro: nel campo estetico, Bruno occupa una posizione anticlassicistica che dell'opera d'arte tende a valorizzare due aspetti, l'icasticità dei dettagli e la relazione tra l'oggetto artistico e l'artista. La rappresentazione si allontana dalla ricerca classicistica dell'universalità per rimanere fedele alla varietà della natura, considerata nella sua autosufficienza come modello per l'artista. L'opera d'arte non riflette più un'armonia superiore, ma la pienezza del mondo delle cose che esistono, oppure l'*ingenium* dell'artista, arrivando a dar vita a composizioni fantastiche e illogiche, prive di rapporti mimetici con la realtà naturale, il cui valore risiede nella potenza con cui agiscono sul fruitore. Funzionano così le immagini operative della mnemotecnica, mentre la retorica dell'*evidentia* e la costruzione per immagini accomunano i linguaggi e fanno simili il pittore, lo scrittore il filosofo: «Non est enim philosophus nisi qui fingit et pingit»[6].

[5] Sull'inseparabilità di concetti e forme espressive in Bruno si insiste in Eusterschulte-Hufnagel 2013, pp. 7-8; ma già l'indice del volume è parlante, se accanto alle pratiche epistemiche e ai concetti cardine di una filosofia naturale innovativa trovano posto, unite ai precedenti dal medesimo atteggiamento sovversivo e combinatorio nei confronti dei dati trasmessi dalla tradizione, le *Forms of Non-Conformity* mostrate dalla prassi letteraria.

[6] *Explicatio triginta sigillorum* 120 ("Ed infatti non è filosofo se non chi immagina e raffigura"). Si cita il testo (e la traduzione) nella versione contenuta in *Giordano* Bruno, *Opere mnemotecniche*, vol. 2, Milano, Adelphi, 2009. Per le righe che precedono, invece, sono debitore a Ellero 2005, la cui ricostruzione dell'estetica bruniana costituisce un aiuto imprescindibile per chiunque voglia avvicinarsi all'autore privilegiando la problematica artistica. Il quadro delineato è pertinente per l'insieme per dialoghi italiani, con però la significativa eccezione dei *Furori* (su cui *ibid.*, 113-132, ma anche Ellero 1994), dove l'ideale stilistico dell'*evidentia* cede alla stilizzazione petrarchesca e all'allegoria, così come l'*imitatio naturae* risulta orientata «verso la meravigliosa acontestualità che Aristotele, nel primo libro dei *Topici*, considerava prescrittiva del dialogo dialettico» (Ellero 2005, 26). Il ricorso all'allegoria e alle imprese manifesta, nei *Furori*, una ricerca «di forme di rappresentazione nelle quali l'aspetto mimetico non è pertinente» (*ibid.*, 27): le immagini sono dichiarate come parziali e false, poiché in prospettiva infinitista nessuna rappresentazione è fedele alla verità della natura, ovvero al permanere della materia di sotto alla

Una ricerca sulle basi filosofiche dei principi dell'estetica bruniana ci conduce alla sua ontologia e nel contempo alla sua dottrina della conoscenza. Data l'onnipresenza del concetto di infinito, la scelta di rappresentare la varietà e la pienezza del naturale rinunciando alle norme universali che regolano la creazione del bello non è senza contatti con il rifiuto opposto da Bruno all'ordine cosmologico aristotelico fondato sull'eterogeneità del mondo celeste e del mondo sublunare. Ciò è vero soprattutto se dal campo della cosmologia risaliamo a quello ontologico, considerando la filosofia bruniana nel suo complesso come il pensiero che rinnega le forme universali dell'aristotelismo e della scolastica a esse opponendo la vita infinita della natura concepita come incessante trasformazione della materia e attraversamento degli opposti[7]. Tale valorizzazione del particolare e del contingente ci riporta a un secondo tratto estetico, l'autonomia dei dettagli presi nella loro vividezza, alla quale saremo ora in grado di collegare il motivo filosofico delle «minuzzarie», ovvero di quanto comunemente è reputato minimo e disutile[8]: nell'universo infinito dove i composti sono soggetti ad alterazione per l'incessante agitarsi degli atomi, le minuzie testimoniano l'operato della natura divina al pari di tutte le altre forme e possono così finalmente emanciparsi dalla perdita d'essere riservata ai gradini più bassi della *scala naturae*. Da ultimo, il fatto che i dettagli, oltre a essere isolati, possano venir composti in figure disarmoniche e illogiche, rispecchia lo statuto d'eccezione che la facoltà

trasformazione dei composti. Oggetto di mimesi non è più allora la *natura naturata*, l'insieme delle esseri finiti, ma la *natura naturans*, il principio vitale immanente che agisce in tutte le trasformazioni; l'opera d'arte cercherà pertanto il dinamismo e la contraddizione, mostrando l'insufficienza delle singole forme attraverso una peculiare tecnica del rovesciamento (su quest'ultimo aspetto il rimando è ancora a Ellero 1994, 43-44).

[7] Tale aspetto riconduce il pensiero bruniano nell'alveo della filosofia rinascimentale, non senza rapporti con la visione magica, che in modo analogo – e però meno consapevole e riflesso – si oppone al depauperamento del reale terreno ed empirico operato dalla riduzione aristotelica e tomistica alle forme universali. Su tale connessione si vedano le classiche considerazioni di Garin 1950a, 154-5, dove non a caso alla fine si cita propria Bruno: «La dottrina che si distese per tutto il Rinascimento, fino alle soglie della fisica newtoniana, e a cui Campanella dette sonante veste poetica, secondo la quale tutto è vivo, animato, mobile, plastico, che cosa vuol dire se non che l'universo è infinito, veramente assoluto, sciolto cioè da ogni barriera, da ogni limite interno ed esterno? Quello, appunto, che con sublime espressione dirà Giordano Bruno quando si vanterà di aver gettato a terra tutto le muraglie del mondo. Il quale crollo, e lo spaccio di tutti i mostri, significa, non ricacciare la vita e le sue radici fuori dalle barriere di un ferrigno castello concettuale, ma rivendicare l'unità dell'impeto vitale che è insieme forma e materia dell'universo, e possibilità libera senza confini, e flusso di energia che plasma i propri ordini e li sormonta e atto che costituisce l'essere senza che l'essere statico spenga mai la vita» E significa anche rifiuto di una contemplazione inerte di essenze definite: significa operosa convergenza di conoscere e fare, e scienza al servizio della magica infinita trasformazione del tutto» (segue citazione da *De l'infinito* 26).

[8] Il termine 'minuzzaria' (GDLI s.v.), forma marcata dell'altrettanto raro 'minuzzeria', derivato da 'minuzzo', compare in Bruno in entrambe le accezioni attestate: come «cosa, fatto, particolare, elemento di secondaria importanza o di scarso significato; minuzia» (*Spaccio* 249, «Tu sei stato tanto a apportare quattro minuzzarie de infinite altre che nel medesimo tempo sono accadute in una picciola contrada dove son quattro o cinque stanze non troppo magnifiche»); come «frammento, materiale molto piccolo, oggetto di ridotte dimensioni» (*Cena* 435, «Mentre fa il suo camino, oltre che contempla le gran machine, mi par che non sia minuzzaria né petruccia né sassetto, che non vi vada ad intoppare»).

conoscitiva dell'immaginazione assume nella gnoseologia bruniana[9]. All'immaginazione, infatti, a differenza della natura non vincolata nella sua attività produttiva dalla presenza della materia, è concessa un'assoluta libertà creativa e la facoltà di poter generare un numero davvero infinito di forme. A monte del primato accordato all'immaginazione, come anche del riconoscimento della natura infinita in quanto divinità immanente, sta nel pensiero di Bruno la separazione tra due aspetti della divinità: il Dio bruniano è infatti «per lo meno due Iddii»: uno «sostanzialmente creativo, e manifestantesi nella molteplice ricchezza del creato», l'altro «trascendente, autosufficiente, indivisibile, atemporale, ineffabile ed incomprensibile, tutti attributi che sono la completa negazione del mondo che conosciamo» (Lovejoy 1966, 126). Come primo principio assoluto, esso è inconoscibile ed estraneo al dominio della filosofia; come primo principio comunicato o esplicato, esso coincide con la natura infinita e può essere conosciuto. Tuttavia, per farlo, è necessario far fronte alla costitutiva sproporzione che separa oggetto e soggetto della conoscenza, infinità dell'universo e finitezza della mente umana. È qui che interviene l'immaginazione, e accanto ad essa la memoria, affine all'immaginazione per il suo rapporto non vincolante con le impressioni sensoriali e l'infinita capacità di produzione di forme. Secondo il modello neoplatonico che regge il *De umbris idearum* (1582), l'intelletto universale emana ininterrottamente le idee, le quali a loro volta danno forma agli oggetti del mondo sensibile. L'uomo conosce solo questi ultimi, gli oggetti che sono le ombre delle idee e per questo condividono tutti una medesima struttura di fondo, ma gli è concesso di risalire all'intelletto sfruttando la capacità unificatrice della memoria, la quale è in grado di *immaginare* l'ordine, l'insieme delle connessioni che altrimenti sarebbe precluso alla coscienza. La conoscenza dell'uomo consiste dunque in un rapporto con le ombre e si serve delle immagini, «potenze 'confinarie' [o] forze di frontiera» (Ciliberto 2012), per muoversi verso quella luce la cui vista diretta resta preclusa.

[9] Il tema dell'immaginazione è sviluppato soprattutto nelle opere mnemotecniche (tra cui spicca il *De imaginum compositione*, 1591) e magiche dell'ultimo periodo. Essa consiste anzitutto in una forza di riformulazione semantica che lavora contro i significati costituiti dall'autorità nei suoi vari domini. L'influenza del pensiero magico è evidente d'altro canto nell'accento posto sull'operatività dell'immaginazione in quanto capacità di fuoriuscita dall'ordine naturale: essa è intesa quindi «come un'infinità capacità di invenzione, che fonda l'autonomia dell'"uomo" rispetto alla "natura" e a "Dio", se pure entro il limite necessario della "vicissitudine", come la radice stessa della libertà umana di costruire finzioni, di "disordinare" le strutture naturali per "introdurvi" l'artificio e costruire così in modo sempre nuovo il *mondo* e la sua relazione con esso, cioè il *tempo*» (De Rosa 1997, 16). Rispetto all'immaginazione medievale, provvista di un carattere mimetico, l'immaginazione bruniana è invece «"potere" di rappresentazione, la *fantasia*, che scomponendo e ricomponendo secondo il proprio arbitrio gli elementi naturali, produce *un modo di essere nuovo*» (*ibid.*, 17). È in questa possibilità di emancipazione dal giogo della vicissitudine universale che si situa il potenziale conoscitivo delle immagini in relazione all'universo infinito.

Se il valore di mediazione affidato alle immagini schiude la possibilità di una seconda definizione, stavolta tutta bruniana, della letteratura come serbatoio inesauribile di simboli e rappresentazioni, è però necessario, prima di rivenire al polo letterario, mettere a fuoco la natura mista e contraddittoria del pensiero bruniano. Essa consiste nella continua messa in tensione di concetti, atteggiamenti e tradizioni fra loro divergenti, le cui prime manifestazioni risalgono al periodo della formazione non religiosa, precedente all'entrata in San Domenico Maggiore (15 giugno 1565). Dal 1562 al 1565 Bruno si trova per la prima volta a confrontare «approcci *a priori* incompatibili» (Levergeois 2013, 36) quali sono il platonismo agostiniano, l'averroismo e la mnemotecnica, adottati come un «ventaglio di possibilità per "decentrare" la sua formazione e respingerne sempre i limiti senza mai risolversi a adottare una prospettiva che escludesse un approccio multiforme» (*ibidem*). A una fase più avanzata della formazione del filosofo risale invece l'incontro, per il tramite del cosentino Pietro Paolo Cicala e di Nicolò Franco, con la tradizione, insieme letteraria e filosofica, dell'erasmismo meridionale, di cui sono testimonianza i componimenti poetici di Tansillo, la *Cecaria* di Marco Antonio Epicuro e la *Philena* dello stesso Franco. In tal caso la tensione è interna al medesimo ambiente culturale, nel quale convivono due componenti: una di razionalismo spregiudicato, critica verso il potere costituito e responsabile di invenzioni satiriche e oscene; l'altra insieme naturalistica e mistica, contrassegnata da una spinta all'ascesa intramondana in cui convergono elementi aristocratici di derivazione platonica[10]. Tale contraddizione interna è simile a quella, di ordine assai più generale, che in Bruno avvicina i due poli antitetici della riflessione rinascimentale, aristotelismo e neoplatonismo, ponendo fianco a fianco rigore logico, slancio mistico e *curiositas* illimitata: «la disciplina dell'aristotelismo, che rimase in lui oltre le polemiche, non vinse mai i torbidi residui neoplatonizzanti» (Garin 1966, 1972)[11]. Se dall'*ethos* filosofico generale ci si sposta all'interno della costruzione metafisica, appaiono poi già a colpo d'occhio analoghe spaccature. La coscienza autenticamente filosofica dell'unità del vero dà luogo a una filosofia complessa, caratterizzata dall'idea di un dio tanto trascendente quanto immanente[12] e dalla valorizzazione tanto dell'Uno quanto del molteplice[13]. Allo stesso modo, il tentativo di

[10] Per la ricostruzione dei rapporti di Bruno con tale tradizione si può vedere Badaloni 1967. Tra le invenzioni satiriche degli erasmisti si collocano alcuni testi di letteratura asinina, un sottogenere dell'elogio paradossale la cui conoscenza Bruno avrà modo di mettere a frutto nella *Cabala* (cfr. *infra* 3.3).
[11] Concorda Serianni (1993, 509), che in Bruno individua un «suggestivo coesistere di razionalismo e misticismo».
[12] Leinkauf 1996, x.
[13] Mancini 2000, 18.

imporre un ordine topologico ed egualitario dell'essere[14] si scontra con la resistenza di alcuni residui di gerarchia e verticalità portati in superficie da alcuni reticoli analogici tra cui quello della scala o catena dell'essere, la cui persistenza si costituisce in indizio di una temporalità a più strati del pensiero[15].

Dall'estetica all'ontologia, dall'ontologia alla poetica, o meglio alla forma e allo stile: giunti a questo punto dobbiamo invertire la direzione e chiederci quali siano le scelte espressive più coerenti con la riflessione insieme estetica, gnoseologica e ontologica che abbiamo provato, per sommi capi, a definire. Il punto di partenza possono essere i concetti di *evidentia*, empiria, varietà, trasformazione per come essi risultano attivi sul piano estetico. Il testo bruniano è lo strumento di una retorica psicagogica che punta al movimento delle passioni: per ottenere un tale risultato esso deve consistere in immagini potenti, temperare la riflessione con la rappresentazione. Esso accoglie inoltre, almeno fino a prima dei *Furori*, la varietà empirica in tutta la sua estensione e mira a riprodurre la trasformazione della natura infinita, nonché la creatività senza limiti della mente dell'artista. Nessuna sorpresa, quindi, che le tradizioni e i sottocodici fatti propri dallo scrittore si collochino al di fuori del classicismo inteso come selezione e astrazione del dato empirico funzionale alla creazione di forme universali. Ne elenco alcuni, senza pretese di esaustività: l'anticlassicismo volgare del Cinquecento[16], le cui esperienze letterarie «diventano strumenti di rivolta ideologica» (Ordine 1987b, 65); la letteratura carnevalesca rinascimentale e l'immaginario popolare che le sta alle spalle[17]; il genere dell'elogio paradossale e il comico come risorsa di conoscenza, nella fattispecie del serio-comico lucianeo e della sua tradizione; infine, la tensione al decentramento e all'individuale, quest'ultima in grado di accostare Bruno agli autori del controrinascimento[18].

[14] Leinkauf 1996, XV.

[15] La presenza residuale ma significativa di alcune linee analogiche di matrice platonica tra cui quella della luce e della scala è segnalata da Nuzzo (2004, 27 ss.) nel quadro di un interessante contributo a una lettura "metaforologica" degli scritti bruniani. L'approccio della metaforologia, fondato da Hans Blumenberg (2009), insiste sulle analogie in quanto segnali di continuità e discontinuità rispetto a tradizioni filosofiche e costanti di lunga durata del pensiero. Nuzzo introduce allora l'eventualità di uno scarto o dislivello interno alla trama logica bruniana: tra metafore intenzionali e intenzionabili da un lato, non intenzionali e non intenzionabili dall'alto; tra la speculazione filosofica e gli immaginari in essa implicati.

[16] «Tratti unificanti prevalenti sembrerebbero essere quelli del realismo, della corporeità, della comicità, contrapposti alla sublimazione formale e liricizzante del petrarchismo e del neoplatonismo» (Paccagnella 1996, 1105).

[17] Per entrambe il rinvio è ovviamente a Bachtin 1979a.

[18] Il riferimento è al noto Haydn 1967, che individua in Bruno una delle punte della *Counter-Renaissance* accanto a Machiavelli, Agrippa, Montaigne, Lutero, Calvino, Bodin, Donne. Si vedano però anche le seguenti precisazioni di Ciliberto su come la categoria di Haydn (già in sé assai critica) non risolva interamente il pensiero bruniano, di cui si ribadisce ancora una volta la natura mista e contraddittoria: se infatti Hadyn ha certamente colto «tratti decisivi del pensiero di Bruno, a cominciare dalla sua attitudine "decentralizzatrice" e dalla sua tensione

Non è altrettanto semplice comprendere la scelta del dialogo, che richiede una valutazione più accorta, lontana dagli estremi, in tal caso rappresentati della pura e semplice convenzionalità[19] o, viceversa, dall'idealistica coincidenza di forma e pensiero. Anzitutto va considerata la fluidità dei suoi confini: in quanto genere per eccellenza malleabile e ibrido, secondo un giudizio all'epoca condiviso da trattatisti ed interpreti[20], esso costituisce la piattaforma più adatta alla formidabile energia compositiva con la quale Bruno manipola, in modo aggressivo e contaminatorio, istituti e materiali tradizionali. In secondo luogo, a differenza del trattato, il dialogo contamina la riflessione con la rappresentazione, mimetica o diegetica che sia: e dunque luoghi, tempi, persone, voci, portati sulla scena del testo in forma più o meno singolare, piò o meno tipizzata. Da tale punto di vista, il dialogo bruniano è un dialogo *misto* non solo perché, secondo l'accezione platonica del termine, alterna modalità drammatica e modalità diegetica, ma anche perché mira a un difficile compromesso tra particolarità e universalità, riorientando parzialmente le strutture dialogiche in direzione della seconda.

Restando ai primi tre dialoghi[21], dell'universalità s'incaricano gli interlocutori maggiori, il portaparola dell'autore e il discepolo potenziale che ne è l'interlocutore privilegiato, la cui assenza di tratti particolari è funzionale alla creazione di un'argomentazione oggettiva rivolta all'uditorio universale, secondo il modello proprio della retorica filosofica. In più, il *princeps sermonis* difende e argomenta una verità assoluta, mentre l'interlocutore svolge una funzione debole, sicché il dialogismo cede al monologismo e lo scontro dei punti di vista è subito risolto

all'individuale, al minimo, al dettaglio, all'accidente, secondo una prospettiva filosofica che mette al suo centro il concetto di "pienezza" della Vita infinita» (Ciliberto 1999, 29), è però altrettanto vero che «il Nolano crede nel primato dell'intelletto, critica il senso (utilizzando, a questo proposito, anche i tropi scettici, come Haydn osserva acutamente), si batte per un'universale legge di fraternità e umana filantropia, sostiene un rapporto stretto tra ragione e giustizia, combattendo perciò aspramente Lutero che in nome della *iustitia sola fide* ha infranto questo nesso fondamentale per lo sviluppo del "convitto umano"» (*ibid.*, 28).

[19] Secondo Canone (1999) la scelta del dialogo è da ricondurre alla qualità pienamente convenzionale del genere, che ne fa una piattaforma neutra, sulla quale il pensiero bruniano può scorrere senza incontrare attriti. Vedremo come in realtà siano proprio le potenzialità specifiche del dialogo a essere messe a frutto, seppure in modo ferocemente dialettico, da Bruno.

[20] Per una ricostruzione del problema che faccia centro su tale aspetto rimando a Ordine 1990, 13-4 e *passim*, ma si veda anche la seguente nota di Ellero (2005, 73): «I teorici del dialogo – Sigonio, Tasso, Castelvetro, Speroni – , attenti osservatori dei fenomeni letterari, sono consapevoli della natura ibrida e complessa del genere, ugualmente orientato verso gli schemi del discorso dialettico e le forme del discorso mimetico. Argomentazione e *imitatio naturae* convergono in un genere di scrittura che i critici avvertivano bifronte: una faccia rivolta ai contenuti della filosofia, l'altra alle forme più radicali della mimesi, quelle teatrali» Sulla teoria del dialogo nel Cinquecento si possono vedere Floriani 1981, 33-49, Mulas 1982, Snyder 1989. Sulle posizioni tassiane in relazione alla prassi dialogica dell'autore si sofferma Bozzola 1999, 45-8.

[21] I personaggi dei primi tre dialoghi (*Cena*, *De la causa*, *De l'infinito*) sono di norma quattro, ripartiti in due coppie: la prima, che chiameremo maggiore, è incaricata di tenere le fila dell'argomentazione filosofica; la seconda, minore, è invece incaricata di svolgere considerazioni laterali e introdurre le numerosissime digressioni.

nel saldo dominio di una sola posizione. Solidale si rivela infine anche il trattamento delle determinazioni spazio-temporali, che rinuncia alla descrizione dell'ambiente in cui si svolge la conversazione, destinata a rimanere in un «non-lieu fictif» (Ophir 1994, XXVI). In questo senso la mimesi drammatica, di per sé votata alla molteplicità delle opinioni e dunque alla particolarità, appare piegata in direzione dell'universale. Ciò non toglie però che un'altra serie di tratti siano dispiegati in favore della particolarità, a cominciare dalla marcata caratterizzazione linguistica e quindi ideologica dei personaggi minori. A tal proposito prende corpo una divaricazione, che allontana il pedante e il suo mondo di carta dal provocatore e dal suo mondo corporeo e materiale, instabile e deformato dal comico. A ciò si aggiunge l'inclusione tra gli interlocutori di numerose persone reali prelevate dal mondo culturale dell'epoca e soprattutto dal piccolo universo di Nola[22], nonché la presenza di contesti spazio-temporali riconoscibili sul piano interno dei dialoghi su due livelli: lo spazio urbano londinese del dialogo secondo della *Cena de le ceneri*, il concilio divino degli olimpici nello *Spaccio de la bestia trionfante*, lo spazio antistante l'accademia pitagorica ne *L'asino cillenico del Nolano*, appendice della *Cabala*, le rive del Tamigi che accolgono i nove ciechi al termine delle loro peregrinazioni nel dialogo quinto della seconda parte dei *Furori*. La variante costruttiva ricorrente del dialogo su due livelli si rivela così anch'essa in quanto struttura di compromesso, poiché crea una tensione e un bilanciamento tra l'assenza di coordinate del piano interno e l'esatta collocazione del piano esterno. Separando e nel contempo collegando i due livelli è possibile garantire l'efficacia extratestuale del discorso del livello esterno così come l'operatività delle immagini poste sul livello interno, senza che si debba rinunciare ad alcuno dei due aspetti[23].

Torniamo però al dialogo, e alla compresenza di riflessione e rappresentazione, che può essere spiegata solo a patto di risalire alle modalità specifiche dell'argomentare bruniano. Si è sostenuto, a tal proposito, che nei dialoghi Bruno tenda a «"performatizzare" la sua argomentazione, ovvero a generare evidenza e mettere in scena processi di convincimento per non trattare solo discorsivamente la verità di una posizione filosofica, ma renderla immediatamente intellegibile» (Hufnagel 2011, 292). Hufnagel propone dunque una dicotomia tra l'argomentazione discorsiva, nella quale la verità è costruita in modo razionale il

[22] In maniera più recisa, è stato affermato che «i dialoghi italiani di Bruno mettono assieme in modo addirittura sistematico interlocutori storicamente esistiti con figure di finzione» (Hufnagel 2011, 294), in tal modo «combinando e contaminado modelli dialogici classici di diversa impronta» (*ibid.*, 292), nello specifico quello ciceroniano-platonico e quello lucianeo.
[23] Ellero 2005, 73 ss.

ragionamento e l'articolazione sintattica, e l'argomentazione performativa, dove la costruzione della verità diviene messa in scena e rappresentata. Tale opposizione può essere riportata a una distinzione più generale di ordine pragmatico. Facendo nostra la teoria degli atti linguistici, parleremo allora di argomentazione diretta (corrispondente alla discorsiva) e indiretta (performativa), intendendo con quest'ultima l'insieme dei macroatti linguistici che, pur mirando a un effetto illocutorio argomentativo, non comportano il ricorso alla testualità argomentativa[24]. Le due distinzioni concordano nel mettere a fuoco la testualità composita dei dialoghi, opere nelle quali il ricorso al ragionamento filosofico diretto alla fondazione razionale della verità cede spesso e volentieri il passo ad altre modalità di organizzazione della prosa. La verità che è l'oggetto della scrittura dei dialoghi italiani coinciderà allora con la «costruzione della verità secondo stili compositivi differenti» (Papi 2010, 13): la fondazione e confutazione filosofica (soprattutto nel *De la causa* e nel *De l'infinito*), l'esaltazione e la satira (*Cena, Spaccio* e *Cabala*), la narrazione (*Cena* e *Cabala*), infine la contraddizione tra canzoniere e commento (*Furori*).

La scelta del dialogo si spiega quindi in prima istanza da un lato rimanendo all'interno delle caratteristiche proprie del genere, dall'altro facendo riferimento al temperamento filosofico e stilistico della scrittore. Altrettanto pertinenti sono però alcuni nessi che è possibile rintracciare all'esterno. Se vale il principio generale per cui il discorso efficace è il discorso reso adatto al proprio destinatario, alle radici dell'opzione dialogica dovremo porre il contesto di produzione e ricezione dell'opera, vale a dire quell'Inghilterra elisabettiana che è il teatro delle vicende biografiche di Bruno dalla primavera del 1583. Nonostante l'insieme dei destinatari sia soggetto a variazioni che riflettono i mutamenti politici in atto come le alterne – ma soprattutto via via declinanti – fortune pubbliche del filosofo, esso mantiene nelle sue linee generali una configurazione costante. Contestualmente al suo insediarsi presso l'ambasciatore francese a Londra Michel de Castelnau e in seguito alla sua rottura con Oxford[25], gli uditori che Bruno ha

[24] Il quadro generale è quello tratteggiato in Searle 1976. Una sintesi della dicotomia tra atti linguistici diretti e indiretti si può leggere in Bazzanella 2005, 163-4.

[25] La rottura dei rapporti con Oxford data all'estate 1583 e si articola in due momenti distinti. Dapprima Bruno è sconfitto da John Underhill, futuro cancelliere dell'Università, in una disputa di logica tenutasi in occasione della visita a Oxford del conte palatino polacco Laski (9-10 giugno). In seguito all'invio di una lettera al vice-cancelliere, Bruno ha poi modo di tenere due cicli di lezioni, dedicati rispettivamente alla cosmologia copernicana e alla dottrina dell'anima. Questa seconda esperienza si chiude però con un ancor più cocente fallimento: i suoi uditori non comprendono l'uso strumentale che egli fa della *Theologia platonica* di Ficino e lo accusano di plagio. I corsi sono interrotti bruscamente e Bruno non rimetterà più piede in quella università. Per una trattazione esaustiva rinvio a Levergeois 2013, 137-140, mentre sui rapporti di tale episodio con la composizione della *Cena* insistono Aquilecchia (1955) e Canone (1999), il quale enfatizza la dipendenza del primo dialogo da quel conflitto al punto da riconoscervi «una sorta di scritto d'occasione» (*ibid*., XXX).

in mente coincidono con un'élite urbana, non accademica, italianizzante e religiosamente moderata, che fa capo alla regina e ai circoli di corte. Nelle intenzioni di Bruno, essa include pensatori e scienziati estranei al mondo universitario, tra i quali il sostenitore del copernicanesimo Thomas Digges, cui Bruno deve l'esempio di un testo in volgare favorevole all'ipotesi copernicana[26]. Tale cerchia costituisce un pubblico più ideale che reale, provvisto del proprio rovescio negativo nella cerchia universitaria di Oxford e Cambridge, il cui sapere-potere consiste in «un'alleanza sui temi scientifici e religiosi, condivisa da aristotelici, puritani e grammatici» (Papi 2010, 35). Rispetto ai propri destinatari, quindi, la scelta del dialogo può essere pensata da un lato come un gesto inclusivo con il quale si intende presentare il proprio sapere a un pubblico colto ma non specialistico, dall'altro come il ricorso tattico a una *forma italiana* operato di conserva con l'opzione in favore del volgare. Nel quadro dell'esplosione cinquecentesca del volgare italiano, che molto deve alle tipografie veneziane[27], esiste una fortuna specifica del dialogo. A quest'altezza, esso gode infatti del prestigio indiscusso di un capolavoro europeo quale il *Cortegiano*[28] ed è ormai il genere della trattatistica all'italiana[29]. Lecito quindi supporre, da parte di Bruno, la volontà di sfruttare il dialogo in quanto forma pienamente riconoscibile e dunque veicolo ideale per un pensiero originale ed estraneo quale egli doveva senz'altro riconoscere nel proprio.

Il dialogo implica, almeno potenzialmente, il dialogismo[30]: fin da Platone, la scomposizione del discorso in due o più voci è adottata al fine di ospitare punti di vista e visioni del mondo diversi e contrastanti. Tuttavia, il dialogo bruniano tende a essere più monologico che dialogico: eccetto il caso anomalo della *Cabala* (cui sarà dedicato ampio spazio nel capitolo terzo), le posizioni autoriali dominano senza sforzo, mentre agli avversari è negato il privilegio di una

[26] Il rilievo è di Aquilecchia (1993a). Bossy (1992) ricorda inoltre la rilevantissima figura di John Dee, l'astrologo di Elisabetta I: Bruno avrebbe aspirato a prendere il posto di questo *patron* della cultura inglese extra-universitaria dell'epoca, il quale lascia l'Inghilterra al seguito del conte palatino Laski proprio nello stesso 1584. Ophir (1994) insiste sulla vicinanza tra le figure di Bruno e Dee, entrambi insofferenti nei confronti del vecchio istituto d'autorità, al quale mirano a sostituire un nuovo tipo di autorità fondata sull'eccezionalità dell'individuo e l'incrocio tra saperi e discipline.

[27] Il quadro è quello efficacemente riassunto in Dionisotti 1967.

[28] Sulla fortuna inglese del *Cortegiano* il rinvio d'obbligo è a Burke 1998, ma si vedano anche gli intelligenti, seppure meno sistematici, rilievi di Vincet 1967.

[29] Per il contesto specifico della Londra elisabettiana, ricorderemo anche la pubblicazione, nello stesso 1584 in cui escono i primi quattro dialoghi italiani, delle *Sei giornate* aretiniane, nel quadro di un'operazione commerciale che comprende anche Machiavelli (Ricci 1997, 69-70) e che certo influenza la ricezione dei testi bruniani. Sull'edizione londinese delle *Sei giornate*, destinata a diventare la vulgata del testo aretiniano, mi accontento di rimandare alle osservazioni di Aquilecchia (1969, 359 ss.).

[30] Il dialogismo dell'opera d'arte è considerato da Bachtin un tratto specifico della tradizione romanzesca, il cui culmine è rappresentato dalla narrazione polifonica di Dostoevskij (Bachtin 1968); esso appartiene però anche alla letteratura carnevalesca e come tale è trattato a proposito dell'enunciazione del *Gargantua* (Bachtin 1979a).

rappresentazione, con Auerbach, seria e problematica, sostituita da una caratterizzazione che inclina al grottesco e al ridicolo. Che ciò non si risolva in una testualità statica, è merito di un'altra potenzialità della forma dialogica del discorso: la pluralità delle voci non coincide infatti soltanto con una diversità di posizioni e accenti, ma implica la possibilità di intrecciare linee discorsive diverse, giungendo così a svolgere, in sequenza e però anche in simultanea, più di un discorso e di un argomento all'interno dello stesso testo. È qui che la scelta della forma-dialogo rivela le sue ragioni più profonde.

Lo mostra chiaramente la *Cena de le Ceneri* (1584), la quale inaugura la serie dei dialoghi italiani all'insegna della magmaticità e del disordine di superficie. Al racconto del banchetto, che è l'occasione per narrare e argomentare una visione cosmologica, si aggiungono considerazioni sulla natura elitaria della conoscenza e la reciproca autonomia di religione e filosofia, l'elogio dell'autore e del suo pubblico contrapposto alla deprecazione della società inglese. Come è stato notato, «l'opera appare costruita secondo una serie di finalità che sono compatibili, ma molto differenti» (Papi 2010, 29): la compresenza di intenzioni comunicative diverse coincide con la forza centrifuga responsabile della dispersione dei temi e della pluralità di piani in cui si articola la riflessione. La volontà di esporre la propria cosmologia innovativa convive con il tentativo di accattivarsi il favore della corte, con il desiderio di rivalersi sull'ambiente universitario in seguito ai fatti dell'estate 1583, con il gusto per la descrizione attenta dello spazio urbano e dell'ambiente sociale. All'interno di una tale molteplicità, qualcuno ha riconosciuto il primato di due istanze: l'intenzione di esporre un sapere cosmologico e la necessità, a monte, di costruire una figura di autore in grado di validare quel sapere. In ragione della posizione precaria e marginale di Bruno nel campo intellettuale inglese ed europeo, il discorso cosmologico necessita di un metadiscorso autoriale di supporto, che però deve per forza essere svolto all'interno dell'opera stessa. Tale condizione di simultaneità determina tra i due discorsi un movimento circolare, che configura la *Cena* come un evento discorsivo paradossale: le posizioni cosmologiche innovative abbisognano, per essere ritenute legittime, di un autore in grado di sostenerle, ma il cui statuto non ha altro su cui fondarsi che la stessa novità ed eccezionalità delle posizioni cosmologiche. «Le rôle du *Souper* est de produire l'image de lui-même que Bruno souhaite imposer au public ; mais pour qu'il devienne ce qu'il prétend être, c'est-à-dire un auteur d'un type nouveau et un homme de rare sagacité, il faut que soit déjà établi le discours susceptible de légitimer une telle pretention» (Ophir 1994, XXXIV). Per tentare di risolvere tale dilemma, Bruno sfrutta il raddoppiamento della struttura

dialogica per sdoppiare l'istanza autoriale in due entità discorsive, Teofilo e il Nolano, alle quali competono rispettivamente la costruzione dell'autore e la fondazione del discorso cosmologico.

Ma qual è la figura di autore che la *Cena*, tra le pieghe delle sue infinite digressioni, vorrebbe fondare? La situazione si fa più chiara se si allarga lo sguardo alle opere precedenti e successive. All'incrocio tra letteratura, arte della memoria, filosofia, Bruno non appartiene di diritto a nessuno di questi campi[31], ma anzi pratica l'ibridazione dei generi discorsivi e dei linguaggi, pesca liberamente da diverse tradizioni di pensiero senza insediarsi stabilmente in alcuna. Tale «posizione "transdiscorsiva"» (Foucault 2004[3], 14)[32], a cavallo tra forme differenti del discorso, è precisamente quella che Foucault assegna ai fondatori (o instauratori) di discorsività[33]. Essi sono autori (nel senso funzionale e non individuale che Foucault assegna a tale nozione), quali Aristotele e Saussure, Marx e Freud, che costituiscono «un nodo all'interno di una pratica discorsiva» (Chiletti 2012, 163), la quale in corrispondenza del loro operato muta fin nei propri presupposti, al punto da inaugurare «un campo aperto di nuove possibilità discorsive, un campo indefinito di differenze, più che di analogie» (*ibidem*). L'autore che si affaccia tra le pagine della *Cena* rientra perfettamente in questa definizione, se non fosse per una differenza, decisiva però: se Bruno è un fondatore di discorsività, egli lo è solo potenzialmente, per lo iato incolmabile che separa la costruzione del proprio discorso di verità dagli esiti pragmatici irrilevanti dello stesso. Dalla *Cena*, come in seguito dallo *Spaccio*, risulteranno conseguenze opposte a quelle attese, riproducendo un *pattern* assai frequente della biografia bruniana. Si tratterà allora di fare i conti con uno splendido fallimento, la cui traduzione simbolica e a conti fatti compensatoria sarà fornita dai *Furori* con il loro mito dell'ascesa solitaria.

A ogni modo, ciò che più conta per noi è aver stabilito l'idea di una vocazione transdiscorsiva, la quale ha nel caso di Bruno delle ricadute comunicative assai precise: l'autore precario deve insieme fondare razionalmente le proprie tesi, distruggere le posizioni autorevoli occupate dagli avversari, costruire un'adeguata immagine di sé e del proprio sapere al fine di legittimare le proprie pretese. La transdiscorsività è quindi alla radice – o almeno è una delle radici – della compresenza di più intenzioni comunicative che dà al dialogo bruniano la sua

[31] Ophir 1994, XXX.

[32] L'aggettivo foucaultiano è stata ripreso di recente in un breve ma denso articolo nel quale, a proposito di Bruno, si parla di «vocazione transdiscorsiva» (Burgio 2014).

[33] Foucault 2004[3], 15, che così dettaglia la propria definizione: «Detti autori hanno questo di particolare, che non sono soltanto gli autori delle loro opere, dei loro libri. Essi hanno prodotto qualcosa di più: la possibilità è la regola di formazione di altri testi. […] Freud non è semplicemente l'autore della *Traumdeutung* o del *Motto di spirito*; Marx non è semplicemente l'autore del Manifesto o del Capitale: essi hanno stabilito una possibilità indefinita del discorso» (*ibidem*).

forma così caratteristica, disarmonica oltre che dinamica; fermo restando che tale testualità multifocale non è però soltanto l'effetto di tale compresenza pragmatica, ma discende dall'onnivora inclusività – di referenti e problemi, prospettive e dottrine, generi e forme – propria del discorso bruniano. La lettura che Ophir e Papi danno della *Cena*, allora, può essere estesa senza troppi scrupoli all'intero *corpus* dei dialoghi italiani, secondo l'idea che quella di Bruno sia, come già detto, una scrittura delle coesistenze non pacifiche, risultante dalla tensione produttiva che s'instaura tra mondi abitualmente non comunicanti.

La pluralità che contraddistingue le illocuzioni sottende la volontà di ottenere dalla comunicazione una pluralità di effetti. Prima di tutto, certamente, Bruno vuole persuadere della verità delle proprie asserzioni, così che non si può non riconoscere all'esposizione del pensiero una priorità assoluta, la quale corrisponde, specularmente, al polo negativo o distruttivo tipico della comunicazione filosofico-scientifica: l'invalidazione delle posizioni avversarie, ottenuta ricorrendo alla confutazione discorsiva delle loro tesi. Tale aspetto è prevalente nel *De la causa* e nel *De l'infinito*, mentre nella *Cena* esso risulta limitato alle sezioni propriamente cosmologiche dei dialoghi dal terzo al quinto. Cionondimeno, la verità di Bruno si presta solo in parte a una dimostrazione attraverso mezzi razionali, tendendo per converso, in quanto verità assoluta associata a una visione o intuizione originaria della divinità, dell'essere e della natura, a sottrarsi a ogni verifica razionale[34]. Ciò comporta, sul piano argomentativo, che la dimostrazione è più debole della persuasione, alla quale spetta di ribattere incessantemente una serie di nuclei veritativi che permangono intangibili[35]. Così, sul versante negativo, la confutazione delle idee cede alla caricatura dei codici e degli individui che se ne fanno portatori, mentre sul versante positivo, all'esposizione pacata della dottrina subentra la contemplazione entusiastica delle verità scoperte e rivelate; da cui la presenza di un registro elativo, costituito per sovrabbondanza di analogie, che magnifica l'oggetto e però anche il soggetto stesso della

[34] Henri Michel parla del nucleo originario della cosmologia bruniana come di un vero e proprio «rêve obsédant» (Michel 1962, 47), mentre Papi si preoccupa di evidenziare come la stessa cosmologia, quantomeno all'altezza della sua prima enunciazione nella *Cena*, abbia «più le caratteristiche di una narrazione cosmologica che di una metafisica dell'infinito naturale» (Papi 2010, 34), un'«immaginazione cosmologica» (*ibidem*) nella quale l'ipotesi copernicana «apre una collazione di elementi che provengono dall'enciclopedia neoplatonica intorno all'anima come elemento fondamentale della vita come desiderio e movimento […], dall'uso dei reperti della antichissima filosofia: Eraclito, Lucrezio che rende visibile la concezione di Epicuro, l'infinito universo di Melisso» (*ibidem*).

[35] Tale aspetto consente un accostamento (forse appena un po' azzardato) alla cultura del Barocco nel suo complesso (Maravall 1986, 101-37), nonché al caso specifico della prosa satirica di Francesco Fulvio Frugoni nel *Cane di Diogene*. Nonostante sia provvista di tutt'altro spessore concettuale, anche la prosa bruniana manifesta una certa «sfiducia nell'*evidentia*, che non è ritenuta sufficiente a se stessa, capace di imporsi, in grado di automotivarsi» (Bozzola 1996, 280), così che spesso «al discorso su e per i fondamenti è preferita la dimensione orizzontale della deprecazione e della persuasione» (*ibidem*).

visione. Per quest'ultimo rimando alla *Cena* e in subordine al *De la causa* e al *De l'infinito*, mentre per la degradazione aggressiva il rinvio d'obbligo è piuttosto alla *Cena* e alla *Cabala*[36]. L'elogio del soggetto, infine, inaugurato nella *Cena* dal rapporto che, sui due livelli della rappresentazione, connette il portaparola Teofilo al personaggio del Nolano, rientra in quel metadiscorso di fondazione dell'autore e quindi del discorso filosofico medesimo le cui tracce affiorano in molti punti del *corpus* italiano. Come Ophir, ritengo che tale dimensione autoriflessiva non vada sottovalutata ma anzi messa al centro dell'interpretazione, in quanto principale sponda offerta nei testi all'esposizione dottrinale. Il tentativo frustrato della *Cena* si ripete una seconda volta, sotto forma di variante politico-religiosa, nello *Spaccio*, dando luogo alle allegorie compensatorie e sublimanti dell'*Asino cillenico* e dei *Furori*, dove la solitudine filosofica dell'autore escluso si risolve rispettivamente in investitura divina ed eroismo individuale.

Più in generale, una simile diffrazione delle intenzioni e conseguentemente delle modalità di costruzione testuale mi pare responsabile dei tratti formali più tipici dello stile dei dialoghi. Così, la proliferazione lessicale e sintattica che stipa la pagina di figure accumulative si spartisce il campo con la simmetria, affidata all'alta incidenza del parallelismo. La proliferazione, nella quale balena il *pathos* del molteplice caro al filosofo, amplifica e ritma un discorso che si vuole potente e percussivo, ma al contempo lo rallenta, facendone un movimento divagante e centrifugo. La simmetria, invece, offre al pensatore la possibilità di evidenziare la trama logico-sintattica del ragionamento, aumentando la visibilità e quindi la forza dei nessi e delle gerarchie. Così, la pervasività dell'analogia, a un primo livello riflette il movimento dell'intelletto, che attraverso il reperimento di una trama profonda di corrispondenze risale all'unità del reale, riflettendo il dominio ancora saldo del modo di conoscenza analogico. D'altro canto, l'analogia è anche un fenomeno retorico la cui fortissima presenza è funzione di una retorica dell'*evidentia* che a sua volta risale a una centralità anche teoretica dell'immagine. In tale senso il ricorso alle figure di analogia va ricondotto all'intenzione di dar forma a una scrittura per immagini, in quanto tale capace di mobilitare le passioni e produrre una conoscenza soggettivamente partecipata. Su un altro piano, però, le figure analogiche sono evidentemente

[36] Otteniamo così una tripartizione, che però non è lontana dalla bipartizione stilistica e totale con la quale Bàrberi Squarotti (1958a, 63) sintetizza la composizione della testualità dei dialoghi italiani: «Una descrizione dei modi dello stile del Bruno porta anzitutto alla distinzione di due toni fondamentali: uno di carattere tecnico filosofico, sublimato nei momenti più intensi in un'appassionata e trionfale contemplazione metafisica, e sostenuto, in genere, su un'alta eloquenza; l'altro di carattere polemico, oscillante fra la parodia, la deformazione, la satira».

anche una normale risorsa esplicativa nonché un vettore di letterarietà, la cui icasticità contribuisce al tono letterario del dialogo, allontanandolo dalle durezze logiche della dialettica.

Così, infine, ciò che è forse più importante, la pluralità delle intenzioni pragmatiche si riflette nella presenza non episodica e all'opposto determinante di tutta una serie di *strutture a doppio livello*. Con tale espressione si designano figure e artifici quali il dialogo su due livelli (che in qualche modo ne è l'archetipo e il modello), la creazione di architetture allegoriche o simboliche, l'allusività e il tessuto citazionale, l'ironia, considerati nella loro capacità di aumentare lo spessore della significazione, o complicando la referenza, o creando rimandi semantici ed effetti di sovrapposizione tra diversi oggetti, livelli e campi del discorso. L'esempio più semplice che è possibile fare riguarda l'adozione del dialogo su due livelli nel *De la causa*. A differenza delle altre opere in cui compare, tale struttura non è prevista dal disegno originale del testo, che consta unicamente di quattro dialoghi di argomento filosofico. A essi se ne aggiungerà in un secondo momento un quinto, collocato all'inizio, al fine di rimediare alla disastrosa ricezione inglese della *Cena*. Il caso, potremmo dire, è emblematico proprio in virtù della sua debolezza: il fatto che il dialogo su due livelli sia un'aggiunta posteriore e in qualche modo posticcia mostra in modo trasparente la sua funzione, che consiste nell'affiancare al discorso filosofico un discorso apologetico preliminare. Quest'ultimo, poi, è in sé stesso ambiguo, costituendo al tempo stesso una difesa, una precisazione delle critiche mosse, un tentativo di limitare i danni e riottenere ascolto. Come nel caso dell'adozione della struttura drammatica (cui il dialogo su due livelli consente in un istante il raddoppio degli interlocutori), le strategie fondate sul raddoppiamento permettono dunque quella simultaneità di discorsi e referenti che crea la densità specifica della testualità del dialogo bruniano, la cui sequenzialità orizzontale tende a lasciare il posto a un paradigma di sensi compresenti[37].

Data la complessità del "problema Bruno", è opportuno fissare con nettezza i limiti entro i quali il presente lavoro sceglie di svilupparsi. Esso consiste in uno studio stilistico della prosa volgare bruniana limitatamente ai sei dialoghi pubblicati a Londra in rapida successione presso John Charlewood nel biennio 1584-5: *Cena de le Ceneri*; *De la causa, principio et uno*; *De*

[37] Un simile investimento sulla densità figurale del dettato può essere senza sforzo ricondotto alle posizioni di Bruno in materia linguistica (sulle quali è fondamentale Agrimi 1981), da collocare sulla scia del nominalismo medievale. Bruno è fedele all'imperativo della *libertas nominandi*, poiché una cosa può essere designata in molti modi purché sia salva la sua *ratio*, il che lo porta a opporsi all'univocità rigida propria tanto dell'aristotelismo universitario quanto del formalismo dei grammatici.

l'infinito, universo e mondi; *Spaccio della bestia trionfante*; *Cabala del cavallo pegaseo, con l'aggiunta dell'asino cillenico*; *De gli eroici furori*[38].

Tale gruppo di sei opere presenta, come detto, una forte organicità per almeno quattro ragioni: l'unità del contesto di produzione e ricezione, la scelta della lingua volgare, l'opzione per il genere dialogico, l'orientamento prevalentemente filosofico del discorso. Nonostante a più riprese si sia insistito sull'unità di tutte e sette le opere italiane di Bruno[39], le ragioni a monte dell'organicità del *corpus* dei sei dialoghi equivalgono – eccetto per la scelta del volgare – ad altrettante buone ragioni per escludere dall'orizzonte di una ricerca retorico-stilistica il *Candelaio*: un testo prevalentemente letterario, nello specifico una commedia, pubblicato a Parigi nel 1582, sul quale peraltro disponiamo di un'ottima monografia recente[40].

Organicità non significa però compattezza monolitica, e tanto meno nel caso di uno scrittore altamente dinamico e reattivo quale è Bruno, sempre pronto a modificare la propria tastiera e a selezionare diversi campi e oggetti per il proprio discorso. Il *corpus* dei dialoghi italiani si presta perciò a essere segmentato, con tagli diversi che corrispondono ai fattori considerati preminenti. La divisione tradizionale, che dall'edizione gentiliana[41] si è diffusa nella comunità ermeneutica, è quella che contrappone un primo terzetto di dialoghi metafisici a un secondo di dialoghi morali. La bipartizione risponde a un'effettiva differenziazione della materia, nonché ad alcune differenze formali oggettive inerenti il sistema dei personaggi e la strutturazione del macrotesto[42]. Inoltre, è indubbio che le due sezioni così ritagliate siano simili anche per la

[38] Per tutte le citazioni dai dialoghi si ricorre alla forma abbreviata 'opera + pagina'. La lezione è quella del testo critico approntato da Giovanni Aquilecchia: Giordano Bruno, *Opere italiane*, Torino, UTET, 2013[2] (2002[1]), 2 voll.
[39] Cfr. almeno Ordine 2003 e Canone 1999.
[40] Cfr. Puliafito 2007.
[41] Alla prima edizione (Giordano Bruno, *Dialoghi filosofici italiani*, a cura di Giovanni Gentile, Bari, Laterza, 1907 e 1908) ne seguono una seconda riveduta e accresciuta (Bari, Laterza, 1925 e 1927) e infine una terza, la quale inizia a mettere a frutto il lavoro filologico di Aquilecchia: Giordano Bruno, *Dialoghi italiani. Dialoghi metafisici e dialoghi morali*, nuovamente ristampati con note di Giovanni Gentile, terza edizione a cura di Giovanni Aquilecchia, Firenze, Sansoni, 1972.
[42] Organizzazione macrotestuale e sistema dei personaggi mostrano una netta differenziazione tra prima e seconda triade. I primi tre dialoghi hanno un macrotesto più compatto, in cinque dialoghi preceduti una dedicatoria in prosa e da un numero variabile di testi poetici (rispettivamente uno nella *Cena*, quattro nel *De la causa*, uno nel *De l'infinito*). Tenendo fuori il primo dialogo del *De la causa*, aggiunto in un secondo momento a un'architettura dialogica già compiuta, l'unica eccezione di rilievo alla norma dei quattro personaggi è costituita dal quinto dialogo del *De l'infinito*, caratterizzato dall'entrata in scena di un quinto personaggio con funzione insieme di antagonista e discepolo potenziale, l'aristotelico Albertino. Gli ultimi tre dialoghi abbandonano un simile modello regolare, variando le proprie scansioni interne così come il numero e la funzione degli interlocutori a seconda delle esigenze specifiche del singolo testo. *Spaccio e Cabala* ricorrono a una struttura in tre dialoghi, a loro volta suscettibili di essere tripartiti; pur con molte eccezioni, i personaggi sono anch'essi tre, ripartiti in *princeps*, discepolo potenziale e figura divina. Quest'ultima coincide con Mercurio tanto nello *Spaccio* quanto nella *Cabala*, il quale compare sulla scena saltuariamente senza partecipare in modo attivo all'argomentazione. Vale poi la pena notare che la terza e conclusiva sezione della *Cabala*, il dialogo interno dell'*Asino cillenico*, ha anch'essa i medesimi tre interlocutori, Mercurio compreso. I *Furori*, da ultimo, scelgono invece la strada della dilatazione, raddoppiando il

compresenza di continuità interna e trasformazione. Dalla *Cena* al *De l'infinito* è possibile intravedere due movimenti: uno circolare che dalla cosmologia torna alla cosmologia passando per l'ontologia; un altro ascendente che consiste in una progressiva sublimazione dell'argomentazione filosofica diretta, la quale diviene confronto serrato con l'ordine aristotelico e lascia sul fondo le istanze polemica ed elativa. Dallo *Spaccio* ai *Furori*, invece, la continuità della riflessione morale va insieme a una forte oscillazione: la pessima accoglienza incontrata dal progetto di riforma etica della società presentato con lo *Spaccio* produce dapprima, con la *Cabala*, uno sprofondamento polemico e satirico, per poi risalire ad altezze vertiginose con l'etica solo individuale del filosofo messa in scena nei *Furori*. Ciò nonostante, in prospettiva stilistica e letteraria sono altri tagli a rivelarsi più produttivi. Un primo gesto è quello che separa *Cena* e *Furori* in quanto esemplari unici, tutt'al più legati l'uno all'altro da una relazione di antitesi: alla struttura centrifuga della prima corrisponde la scansione lineare e progressiva dei secondi, al pullulare delle digressioni l'ordine del commento. Tale rapporto non è ovviamente senza nessi con la posizione rispettivamente inaugurale e conclusiva delle due opere, vale a dire con l'arco che separa la rischiosa scommessa del primo dialogo dal ripiegamento – però magnifico – del sesto. I *Furori*, inoltre, occupano uno spazio a sé anche rispetto agli imperativi che guidano la rappresentazione, chiaramente altri rispetto ai cinque testi precedenti. Una seconda possibilità di segmentazione assume invece come fattore discriminante l'adozione di due tra le strutture a doppio livello di cui si è parlato sopra, ovvero il dialogo su due livelli e la verticalizzazione allegorico-simbolica. Il dialogo su due livelli organizza in modo diverso la *Cena*, il *De la causa*, lo *Spaccio* e la *Cabala*; i due piani intrattengono un rapporto massimamente dinamico, con il continuo innestarsi del diegetico nel mimetico, all'altezza della *Cena*[43], mentre restano ben separati nei tre testi restanti. La verticalizzazione allegorico-simbolica interessa anch'essa quattro testi: *Cena*, *Spaccio*, *Cabala*, *Furori*. Chiaramente le due strutture non si escludono, e quindi c'è un'area di intersezione tra i due sottogruppi, costituita dalla *Cena* e dalla *Cabala*. Le affinità tra queste due opere non

modello regolare: dunque due parti da cinque dialoghi ciascuna, che però non si corrispondono perfettamente dato il peso maggiore che risulta accordato al quinto dialogo della seconda parte, cui spetta una sezione a sé del paratesto (*Argomento et allegoria del quinto dialogo*). Un'analoga variabilità caratterizza i paratesti: così lo *Spaccio* presenta un'unica *Epistola esplicatoria*, mentre la *Cabala* e i *Furori* fanno ricorso a un paratesto ampliato (rispettivamente, due testi in prosa alternati a due in versi e quattro testi in prosa chiusi da uno in versi) che non può non ricordare l'abnorme prologo in sei parti del *Candelaio*.

[43] Aquilecchia 1993a, 680.

riguardano tuttavia soltanto l'adozione delle due compagini, ma anche il dominio dell'istanza polemico-satirica e la forte incidenza del discorso di legittimazione dell'autore.

Fatti questi primi, sommari tentativi di articolazione, resta da dire qualcosa sulla prospettiva stilistica che orienta il lavoro. I fenomeni che si è voluto investigare compongono uno spettro retorico allargato che deve la propria apertura a una definizione di figura assai più ampia sia di quella proposta da una retorica ristretta che faccia centro sull'*elocutio*[44], sia di quella unicamente puntata sugli effetti persuasivi fatta propria dalla teoria dell'argomentazione, che pure resta un modello importante[45]. Il paradigma è quello definito dalla *Rhetorique générale* (Gruppo μ 1976) così come è stato sfruttato e condotto ai suoi esiti più dirompenti dalla teoria freudiana della letteratura di Francesco Orlando (Orlando 1971, 1992[3] e 1997[2]). «Introdurre la figura nel discorso significa rinunciare a quella trasparenza del segno che costituisce una proprietà della sua arbitrarietà, cioè dell'indissolubilità del significante e del significato» (Gruppo μ 1976, 25)[46], e come tale riguarda tutti i livelli della comunicazione letteraria, estendendosi dall'*elocutio* alla *dispositio* e all'*inventio*:

> Figure del significante, figure del significato, figure del metro e della rima, figure di grammatica, figure di sintassi, figure di logica, figure del rapporto coi dati di realtà, figure del racconto, figure della successione delle parti del testo, figure del destinatario o del destinatore come funzioni interne al testo, figure dei supporti fisici del linguaggio, figure di deroga dalle convenzioni figurali già stabilite ecc. In certi casi lo spazio di testo in cui la figura ha sede sarà un paio di righe; ma in certi altri le migliaia di pagine che formano la totalità di un'opera sterminata (Orlando 1992[3], 62).

La letteratura, considerata sotto il versante qualitativo e non sotto quello istituzionale, consiste allora in una rete di testi provvisti di un certo tasso di figuralità, il che permette tra l'altro di riammettere in territorio letterario capolavori politici e filosofici che il senso comune già assegna alla letteratura, ma che una definizione stretta del genere tenderebbe a collocare altrove. Il compito del lettore consisterà poi nel procedere alla decrittazione, riducendo le figure e guadagnando così l'accesso al peculiare piacere conoscitivo che qualifica l'esperienza letteraria.

---

[44] Il riferimento è alla nota imposta genettiana del problema (Genette 1976, 17-40).

[45] Perelman e Olbrechts-Tyteca dedicano al problema delle figure del discorso assai poco spazio (1989[2], 176-181), restringendone lo studio ai casi di chiara implicazione nella costruzione dell'argomentazione: «Quanto a noi, ai quali interessa meno la legittimazione di una forma letteraria di espressione, che non le tecniche del discorso persuasivo, ci sembra importante non tanto studiare il problema delle figure nel suo insieme, quanto mostrare *in che cosa e come l'uso di alcune figure determinate si spieghi con i bisogni dell'argomentazione*» (*ibid*., 177).

[46] Orlando (1992[3], 58-59) riprende alla lettera tale definizione.

Definita in questo modo, la figuralità schiude all'indagine stilistica un orizzonte di problemi quasi sconfinato, all'interno del quale il presente lavoro sceglie di ritagliare tre ordini di fenomeni, corrispondenti ai tre capitoli che lo compongono. Il primo (*Proliferazione e simmetria*) cerca di approfondire, partendo da un'ampia schedatura condotta sull'intero *corpus*, l'aspetto forse più evidente della prosa bruniana: la sovrabbondanza di figure dell'accumulazione e della ripetizione, di strutture parallelistiche e seriali. Il secondo (*L'analogia a cavallo tra logica e retorica*) considera l'analogia nella sua doppia accezione, ineludibile presso uno scrittore-filosofo attivo nella seconda metà del Cinquecento quale è Bruno, di problema logico-ontologico e di famiglia figurale. Il terzo (*La complicazione figurale del macrotesto*) su concentra invece sui processi di portata più ampia costituiti dalle già definite strutture a doppio livello. A differenza dei primi due, però, la strada scelta non è quella del paradigma e della tipologia con materiale tratto da tutt'e sei i dialoghi, ma dell'analisi approfondita di due casi di studio, rappresentati dalla *Cena* e dalla *Cabala*, sulla cui vicinanza ho già speso qualche parola. Tale passaggio alla sintagmatica dipende, oltre che dalla natura stessa dei fenomeni affrontati, dalla volontà di affiancare al momento descrittivo il momento interpretativo, provando a fare della forma il solvente capace di sciogliere la complessità dei testi di Bruno. La stessa compresenza di intenzioni, unitamente alla difficoltà talvolta impervia della pagina bruniana, fa poi sì che anche nei primi due capitoli tendano ad aprirsi, in modo disseminato, finestre di confronto con il senso e l'interpretazione.

La fisionomia intellettuale liminare e contradditoria del filosofo, assieme all'esuberanza dello scrittore, hanno fatto in modo che la critica bruniana procedesse a lungo per fratture e ribaltamenti, oscillando tra valutazioni di segno opposto, sbilanciate ora in senso razionalistico e progressivo, ora in senso ermetico e occultistico[47], secondo un conflitto di prospettive che potremmo riassumere nella contrapposizione tra una *funzione Blumenberg* e una *funzione Yates*, solo per citare due tra gli interpreti più forti[48]. Nella seconda metà del Novecento e in particolare a partire dagli settanta, si è tuttavia finalmente imposta un'interpretazione più equilibrata,

[47] Così commentava Aquilecchia (1971, 3) a pochi anni dall'uscita di Yates 1969 [1964]: «Lontano ormai il fiducioso ottimismo della critica "liberale" ottocentesca – cui sembrò legittima un'interpretazione progressiva della vicenda bruniana alla stregua dei propri postulati etici –, non meno anacronistica rischia di risultare la valutazione in senso reazionario della più recente critica erudita, intesa a rilevare di quella complessa esperienza la incompatibilità con successive posizioni "razionali"».

[48] Il giudizio di Blumenberg (1992), che propende per una lettura in chiave moderna e razionalistica della riflessione bruniana fondata sul concetto di libertà individuale, può essere facilmente contrapposto all'interpretazione di Yates (1969, ma anche 1972), la quale fa di Bruno un mago rinascimentale le cui radici sono da ritrovare nella tradizione ermetica e magica che dai manuali medievali sul modello del *Picatrix* passa attraverso lo snodo fondamentale del *Corpus Hermeticum* ficiniano.

improntata a una duplice filologia insieme testuale e filosofica. Il lavoro di definizione del testo critico delle opere latine e volgari[49] è andato di pari passo con un'attenta disamina della dottrina filosofica, ricostruita pezzo dopo pezzo nei suoi intrecci di fonti e nella pluralità delle sue diramazioni tematiche[50]. La necessità di fare ordine, però, ha forse imposto di eliminare dal quadro gli elementi più instabili e devianti. Si spiega così l'espunzione, eccetto poche meritevoli eccezioni, delle forme e dello stile, nonché della lingua, dal campo dei problemi, sui quali la critica ha ricominciato a fare i conti solo in questi ultimi anni[51]. Il presente contributo si offre quindi, in attesa di lavori più sistematici, come un tentativo di mappare il territorio ancora largamente inesplorato della prosa volgare, campo di tensioni straordinariamente vivo e ricco nel quale la forma è anch'essa parte della verità dell'opera.

[49] Del lavoro filologico sulle opere volgari possono essere distinte due fasi: una prima, lunga circa un quarantennio, affidata all'impegno instancabile di Giovanni Aquilecchia, che dalla prima edizione della *Cena* (Torino, Einaudi, 1955) passa attraverso la riedizione dei *Dialoghi* gentiliani (Firenze, Sansoni, 1972) e l'edizione del *De la causa* (Einaudi, Torino, 1973) per approdare all'edizione completa del *corpus* italiano (*Œuvres complètes*, Paris, Le Belles Lettres, 1993-1999; *Opere italiane*, Torino, UTET, 2002); una seconda, patrocinata dall'Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, i cui presupposti sono enunciati in Ciliberto-Tirinnanzi 2002 e che finora ha però dato luogo soltanto all'edizione della *Cabala* (*Cabala del cavallo pegaseo*, Milano, Rizzoli, 2004). Quanto al resto *corpus* latino bruniano, l'Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento ha patrocinato negli ultimi anni le seguenti edizioni critiche: *Opere magiche*, 2003; *Opere mnemotecniche*, 2004 e 2009, 2 voll.; *Opere lulliane*, 2012; cui si aggiunge il *Corpus iconographicum*, 2001; per tutte quante rimando alla bibliografia finale.

[50] Eccetto qualche illustre precursore (Corsano 1940 e Badaloni 1955), la critica bruniana conosce la sua più recente fioritura successivamente alla pubblicazione di Yates 1969 [1964], cui fanno seguito una serie di solide monografie di impianto filosofico (Papi 2006[2] [1968], Ingegno 1978, Ciliberto 1986; Badaloni 1988, che riscrive 1955 allo scopo di confrontarsi a dovere con l'intepretazione di Yates). Più recenti sono la costituzione della rivista «Bruniana & Campanelliana», i tre volumi dell'*Enciclopedia bruniana e campanelliana* (a cura di Eugenio Canone e Germana Ernst, Pisa, Serra, rispettivamente 2006, 2010 e 2017) e il monumentale *Giordano Bruno. Parole concetti immagini*, direzione scientifica di Michele Ciliberto, Pisa, Scuola Normale Superiore, Firenze, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 2014, 3 voll.

[51] Datano a fine anni cinquanta e inizio sessanta i primi contributi di rilievo sugli aspetti letterari e stilistici delle opere volgari (Bàrberi Squarotti 1958a e 1958b, 1960, poi anche 1997; Tissoni 1961). L'inchiesta è ripresa da Ordine negli anni ottanta (1987a e 1987b, poi 2003), per poi svilupparsi in modo più ampio in anni recenti, con i lavori di Sabbatino (1993 e 1999), Ellero (1994 e 2005), Puliafito (2002, 2007) e Hufnagel (2009, 2011 e 2013).

1. Proliferazione e simmetria

La vocazione transdiscorsiva che caratterizza Bruno sul piano disciplinare corre parallela ad analoghe tensioni attive sul piano formale quali l'ibridazione dei generi letterari e testuali[1] e la disomogeneità tanto dei livelli stilistici quanto delle scelte grammaticali, le quali consistono in continue «deflessioni dal bembismo» (Serianni 1993, 510) da imputare all'«assenza di un modello di riferimento» (*ibidem*). Il lettore dei dialoghi italiani, tuttavia, è in grado di registrare una singolare discrepanza fra tale eterogeneità e l'estrema coerenza e stabilità di una sezione del comparto retorico, secondo una contraddizione del tutto simile a quella che, sul piano del pensiero, oppone la serie ristretta delle costanti – quali l'unità radicale della verità e l'omogeneità dell'essere – all'ampia e talvolta fuorviante collezione dei temi e dei campi di applicazione[2]. Allo stesso modo, al di sotto del pulsare frenetico e discontinuo della voce di Bruno riconosciamo un fondo stabile rappresentato dalle costanti stilistiche della proliferazione e della simmetria.

La prosa dei dialoghi è il risultato del contrasto fra queste ultime due tensioni: la proliferazione consiste nel rapido moltiplicarsi di singoli elementi e spinge la scrittura verso il disordine; la simmetria invece, accontentandosi del significato generico in luogo di quello geometrico del termine, comporta la disposizione non variata dei materiali, con effetti di armonia e corrispondenza esatta tra le parti. Più concretamente, alla proliferazione corrispondono i fenomeni della serialità sintagmatica e sintattica, con riguardo particolare alle elencazioni più estese, mentre il polo simmetrico comprende il parallelismo e le strutture correlative[3]. Seppure è certamente vero che il parallelismo costituisce in sé il nucleo potenziale di ogni accumulazione, d'altro canto le due procedure manifestano, quantomeno nei loro esempi più tipici, una divaricazione funzionale che sarebbe sbagliato ignorare. A tal proposito, è interessante osservare il comportamento manifestato da quel fenomeno intermedio o di confine che è la replicazione seriale non di singoli addendi, ma di strutture binarie di tipo parallelistico e/o correlativo che interessano frasi semplici e complesse. In virtù della sua collocazione a cavaliere tra le due procedure, la serializzazione del parallelismo obbedisce a un

[1] Su tale aspetto insistono Aquilecchia (2000), Bàrberi Squarotti (1997) e Hufnagel (2009, 2011).
[2] Leinkauf 1996, VIII-XVIII.
[3] Per un quadro generale su queste ultime si può vedere De Stefano 2010. Le strutture correlative tendono al parallelismo in virtù del «principio di isomorfismo» (*ibidem*) che regola normalmente il rapporto tra i due membri della frase. Cionondimeno, la scelta della correlazione non comporta per forza il parallelismo, che può o non può sommarsi alla correlazione.

doppio imperativo funzionale contraddittorio, potendo servire tanto le messa in rilievo dell'impalcatura sintattica quanto l'arresto del ragionamento e l'insistenza epidittica.

Quest'ultima osservazione ci impone di considerare proliferazione e simmetria nei loro effetti sintattici. Considerata nei suoi esiti di maggior peso, l'*accumulatio* è una forza centrifuga responsabile di una destrutturazione dell'impianto sintattico, che essa ottiene allontanando gli uni dagli altri gli elementi nucleari della frase o le unità frasali che compongono il periodo. Più in generale, essa può comportare il venir meno del controllo razionale sotto la spinta dello slancio elativo e polemico, secondo una tendenza il cui picco verso l'alto è rappresentato da pochi ma significativi casi di cedimento, con anacoluti (e quindi, testualmente, cambi di progetto) che fratturano una sequenza. Alla dispersione si contrappone il ruolo di contenimento manifestato dalla correlazione e dal parallelismo (comprese le varianti dell'anafora e dell'epifora), a cui spetta di irreggimentare i materiali lessicali e sintattici entro tracciati sicuri. Se l'accumulazione impone di semplificare l'architettura sintattica e in ogni caso genera un periodo disarmonico e logicamente debole, le strategie simmetriche legano e compattano, evidenziando i nessi portanti dell'argomentazione. A tal proposito giova precisare che le strutture correlative maggiormente attestate sono la correlazione coordinativa con valore avversativo e la frase comparativa nelle due varianti della comparazione di analogia e di grado. Entrambe rispondono a esigenze specifiche del ragionare bruniano: la prima consente di articolare concetti e referenti attraverso movimenti di contrasto e soprattutto di rafforzare ciò che si va affermando facendolo precedere da ciò che si vuole negare; la seconda, invece, segnala l'argomento per analogia e più in generale il movimento dell'intelletto a caccia di somiglianze.

Rispetto al quadro che si è venuti delineando, la fenomenologia della ripetizione si rivela più vicina al polo della simmetria. Quando non mettono in relazione gli addendi delle serie accumulative, le figure iterative, siano esse di tipo strutturale o distributivo, mostrano di agire in sinergia con le forze che compattano il discorso. Ciò vale anche per artifici normalmente oratori come l'epifora, che nei dialoghi pare addirittura soppiantare l'anafora nella sua funzione strutturante. Tuttavia, nessuno vorrà negare alla ripetizione la sua normale funzione ritmica, come nemmeno quella di intensificazione o ancora, più banalmente, di coesivo testuale. Ciò pone un problema più generale, vale a dire quello della coalescenza funzionale che caratterizza la quasi totalità dei procedimenti retorici fin qui inventariati. Avremo allora l'accortezza di parlare di volta in volta di funzione dominante, accontentandoci di astrarre il fattore ritenuto più rilevante dalla complessità reale dei fenomeni. Nella stessa ottica assegneremo al comparto

dispersivo dell'accumulazione – quello cioè delle serie lessicali e sintattiche più lunghe, esorbitanti per le loro stesse dimensioni dallo svolgimento logico – una prevalente funzione di insistenza e incremento della presenza, volta in direzione quanto polemica tanto elativa. Ciò equivale ad accumulare *verba* diversi su un'identica *res*, ma nei dialoghi italiani è egualmente possibile, anche se certo meno frequente, che *res* diverse siano allineate nello stesso punto per articolare una classe o esemplificare un dato generale, oppure semplicemente al fine di percorrere la superficie in movimento della realtà. All'opposto, parallelismo e ripetizione manifestano nel complesso la capacità di mettere in rilievo snodi e gerarchie, portando in superficie il traliccio sintattico e le relazioni logiche in esso implicate. Essi portano in dote all'argomentazione la visibilità, contribuendo ad associare e dissociare concetti, a legare cause e conseguenze, ad accostare ciò che è simile e allontanare ciò che è diverso.

Accumulazione, parallelismo e ripetizione hanno però anche qualcosa in comune: in quando modi dell'amplificazione, essi ribattono asserzioni e giudizi che non sanno e non vogliono imporsi mediante la sola forza dell'evidenza. Ciò è coerente con il temperamento stilistico dell'autore, che alla leggerezza preferisce il turgore, alla rapidità la forza, scegliendo la dizione piena e rallentata del *genus grande*, ma soprattutto è coerente con la verità custodita dal discorso: una verità assoluta e primigenia, precedente alla sua fondazione razionale, che è piuttosto una rifondazione e segue a un inizio visionario. Quanto invece al temperamento stilistico, esso si accorda a una ben precisa tradizione e si colloca, nella storia degli istituti stilistici della prosa volgare, tra l'anticlassicismo cinquecentesco e il Barocco o, per dirla con due nomi, tra Aretino e Basile. Bruno, tuttavia, dell'Aretino e dei vari Folengo, Franco, Doni, non condivide l'eccesso analogico e soprattutto il dispendio ludico, che si ritrova naturalmente limitato dalla forte pressione del pensiero, dalla pienezza della visione filosofica. Per quanto riguarda invece il Barocco, la condivisa tensione accumulativa e l'identità degli artifici di moltiplicazione sintattica non sono sufficienti ad apparentare il Nolano a una scrittura di superfici, affascinata dall'«l'incanto della forma esterna, della materialità, o corporeità della parola» (Glynn-Faithful 1958, 200-1) e votata all'ingegno, non all'intelletto; così che una definizione di Bruno in termini di scrittura pre-barocca dimostra di non tenere non appena si considerino l'assenza nel nostro – eccetto poche e ben delimitate eccezioni – di figure artificiose[4] accanto alla forza logica e pertinenza ontologica dell'analogia.

[4] «Le figure artificiose non provocano perciò solo o soprattutto un oscuramento dei significati per via dell'eccessiva elaborazione sul significante: se c'è e quando c'è questo è un effetto concomitante, ma non è il connotato specifico dell'intiera categoria, che consiste invece, ripeto, in un modo diverso di rappresentare il senso

Come ho detto, ciò dipende dalla forza e dall'urgenza della visione filosofica, che non è possibile separare dallo stile, allo stesso modo in cui si deve però evitare ogni *reductio ad unum* che annulli la catena delle mediazioni. Con il termine visione, inoltre, designo il momento originario, intuitivo, della speculazione bruniana, almeno idealmente separabile dalla fondazione razionale che è venuta dopo. In modo analogo, è possibile separare la mente dal pensiero, il livello implicito delle presupposizioni epistemiche e dello sfondo psichico dal livello esplicito delle idee linguisticamente espresse e fissate nei testi[5]. Così risale alla mente o, se posso dire, all'inconscio filosofico bruniano il *pathos* del molteplice che è possibile scorgere dietro la tensione all'accumulazione del diverso, senza per il momento far troppa distinzione tra parole e cose. Il gusto per la proliferazione non è insomma lontano dal brulicare che caratterizza il perenne sommovimento degli essere presi nell'ordine mobile della vicissitudine. Così come, all'altro polo, l'ordine impresso dalle figure simmetriche allude alla tensione a ritrovare l'unità al di sotto della trasformazione, di modo che l'equilibrio tra le due forze finisce per allinearsi all'equilibrio tra Uno e molteplice, permanere e mutare, che costituisce il duplice fuoco di quell'ellisse che è il pensiero di Bruno.

1.1.Figure dell'accumulazione

La griglia che cerca di fare ordine nella gran massa delle figure accumulative presenti nei dialoghi si fonda su due criteri: la qualità del fenomeno retorico e il livello sintattico sul quale esso agisce. Seguono quindi tre sottoparagrafi, dedicati rispettivamente alla dittologia, all'enumerazione e alla serialità sintattica. Le prime due figure interessano il sintagma, la terza la frase semplice e complessa; quest'ultima non è però davvero il livello più alto, essendo presenti alcuni casi di struttura anaforica e distributio che legano unità testuali.

La rassegna si apre in modo forse un po' anomalo con la dittologia. Indico con tale termine ogni «coppia di sintagmi coordinati» (Soldani 2003, 250) secondo una definizione linguistica

cui sono costrette nell'artificio l'una o l'altra delle unità che formano la lingua; e perciò consiste essenzialmente nella nascita d'un altro modo di significare. Il segno grafico dell'alfabeto viene spostato a rappresentare contorni o superfici, o viene sostituito dagli stessi; le entità foniche sono riunite in serie, in cui le nuove relazioni foniche gratuite si fanno più evidenti delle relazioni foniche presenti nelle unità linguistiche di partenza. Come si vede rappresentano con maniere diverse» (Pozzi 1984, 8).

[5] Cfr. Meroi 2004 e, all'interno di esso, Nuzzo 2004, che da una prospettiva metaforologica introduce l'eventualità di uno scarto o dislivello interno alla trama logica bruniana. Per l'episteme si rimanda ovviamente a Foucault (1967, 5-14).

più inclusiva e insieme più specifica di quella retorica tradizionale, che da un lato non si limita alla sinonimia e alla coordinazione sindetica, dall'altro non considera pertinente la ripetizione di vocaboli identici. Quest'ultima esclusione permette di collocare la dittologia sotto l'etichetta tradizionale dell'«accumulazione del diverso» (Lausberg 1969, §§ 240; 293-316), ottenendo così una definizione più esatta del fenomeno per come esso si realizza nei dialoghi, dove i membri della coppia tendono a non presentare somiglianze formali. La collocazione della dittologia nel campo dell'accumulazione è inoltre coerente con il suo orientamento funzionale e con la moltiplicazione di cui essa è spesso fatta oggetto.

L'enumerazione è invece il vero e proprio centro del sistema. Data la straordinaria diffusione della figura, è bene mettere in campo una duplice biforcazione strutturale, relativa da un lato all'estensione dell'elenco, dall'altro all'organizzazione interna del materiale lessicale o sintagmatico che lo compone. Distinguiamo quindi, in prima battuta, le serie più brevi, da tre a cinque addendi, senza dubbio capeggiate dall'onnipresente tricolon, dalle serie più lunghe, dai sei addendi in su; queste ultime, che normalmente constano di una decina di membri, possono crescere fino a episodi di vero e proprio gigantismo, le filatesse. In secondo luogo, l'elencazione «allo stato puro» va tenuta distinta da quella «a scaglioni» (Bozzola 1999, 96-7), il cui materiale è ripartito in paragrafi all'interno della stessa unità sintattica, manifestando la stessa tendenza alla moltiplicazione tipica della dittologia. È invece sostanzialmente assente la distributio, manifestando l'indifferenza dello scrittore per la «varietà ed ariosità» (Bozzola 1999, 98) che tale costrutto trasmette al dettato. Data l'ampiezza del problema, il discorso sull'elenco si articola in tre sezioni distinte, dedicate ai due rami della biforcazione sopra definita (1.1.2.1), ai legami tra gli addendi e all'organizzazione interna della serie (1.1.2.2), infine alle funzioni e agli effetti di senso (1.1.2.3).

La serialità sintattica non richiede invece particolari specificazioni, mentre osservando la fenomenologia della frase complessa diviene possibile formulare una legge generale relativa alla progressiva fluidicazione delle strutture, le quali perdono in rigore formale man mano che si risalgono i gradini dell'organizzazione sintattica. Almeno per il livello più alto e quindi più fluido, ciò non è senza rapporti con la sfera dei temi e delle intenzioni comunicative: la serialità a livello della frase complessa tende infatti a manifestarsi soprattutto in corrispondenza con le sezioni più spiccatamente elative in cui il filosofo magnifica se stesso e la propria dottrina, abbandonandosi allo slancio della verità conquistata.

Viene quindi in primo piano il nodo che stringe forma e funzione. Le serie più estese di sintagmi e frasi, gli elenchi a scaglioni che saturano lo spazio del periodo, le dittologie e le terne replicate: tutto questo insieme di fenomeni manifesta un chiaro orientamento funzionale all'insistenza e all'accrescimento della presenza (Perelman-Olbrechts-Tyteca 1989, 184-5). Le forme più estreme dell'accumulazione si confermano quindi una risorsa del discorso epidittico, alle cui necessità di innalzamento e degradazione non osta e forse anzi conviene un'organizzazione interna dell'elenco votata al disordine semantico (talvolta anche sintattico) e al cumulo di relazioni contraddittorie. Tuttavia, anche all'interno di questa sfera, raramente la figura seriale risulta indifferente al procedere del discorso, i suoi addendi deprivati di responsabilità semantica e ridotti a pura unità numerica. Al contrario, i procedimenti dell'accumulatio scelgono la strada dell'integrazione nella linea discorsiva, mostrando una forte reattività alle esigenze di costruzione del senso e riducendosi di rado ad automatismo, pura dissipazione, gioco del significante. Questo tratto generale è la premessa a una funzionalizzazione propriamente argomentativa dell'accumulazione, manifestata tanto dalle enumerazioni più contenute quanto da una porzione della serialità sintattica. L'elenco e l'allineamento frasale possono costituire la forma linguistica naturale di uno dei molti motivi nei quali si rifrange il tema tipicamente bruniano della molteplicità, sia essa relativa agli esseri, alle parti di un organismo e in generale di un intero, alle prospettive filosofiche, alle auctoritates in grado di sostenere un determinato argomento. In modo analogo, la serialità può trovarsi a esprimere il movimento induttivo del pensiero, allineando la serie dei casi particolari in vista della generalizzazione conclusiva.

Accanto a queste due funzioni principali, le figure accumulative portano sempre con sé una funzione ritmica, la quale è rilevante nella misura in cui ci ricorda la qualità declamatoria della prosa bruniana e «il ritmo musicale e recitativo della sua lingua» (Aquilecchia 1993c, 250). Essa è normalmente subordinata alle istanze semantiche, con però un eccezione di rilievo, rappresentata dagli *incipit* e dagli *explicit* delle dedicatorie, luoghi la cui posizione ne fa dei punti caldi, tendenti alla saturazione figurale. All'interno di un tessuto sovrabbondante e ricco soprattutto di analogie, tali passaggi ricorrono a una variante ritmica della serialità, che collochiamo in coda alla nostra rassegna per due ragioni: la sua indifferenza alle divisioni sintattiche; il suo funzionamento eterogeneo, anche se di fatto esso attualizza una potenzialità già parzialmente espressa dalla dittologia e dall'enumerazione.

Nelle dedicatorie, l'orientamento ritmico dell'accumulazione va insieme un ferreo controllo formale. Possiamo quindi chiudere questa breve presentazione ricordando che le figure dell'accumulazione si dispongono, nei dialoghi, tra un massimo di ordine e un massimo di disordine, tra un massimo di pulizia formale e rigore logico e un massimo di fluidità formale ed eterogeneità semantica.

1.1.1. Dittologia

La dittologia, nei dialoghi italiani, tende a sottrarsi alla percezione; vuoi per il numero altissimo delle occorrenze, vuoi per l'oscuramento che essa patisce a opera delle figure accumulative più estese. Come già anticipato, essa tende a manifestarsi in strutture seriali di estensione pari o inferiore a quella della frase complessa, dove essa occorre isolata o congiunta all'enumerazione a tre o quattro addendi, quest'ultima di norma posta in clausola:

> *De l'infinito* 101 Perché dico uno essere il continente e comprensor di tutti corpi e machine grandi, che veggiamo come disseminate e sparse in questo amplissimo campo:
> *De l'infinito* 115 non è di loro chi non abbia efficace principio e modo di continuar e serbar la perpetua generazione e vita di innumerabili et eccellenti individui.
>
> *Spaccio 231* Cioè come gli dèi erano pronti et apparecchiati senza simulazione e dolo, ma con libera e spontanea voluntade, ad accettare e ponere in esecuzione tutto quello che per il presente sinodo verrebe conchiuso, statuto et ordinato.

Manifestazioni come queste sembrano denunciare la presenza di un impulso ritmico, nella fattispecie binario, soggiacente al testo realizzato; esso è in grado di omogeneizzare il materiale linguistico e concorrenziale, se non virtualmente oppositivo, rispetto alla sua scansione semantica. Un analogo incremento di artificiosità si manifesta quando le singole dittologie, di norma indipendenti e deputate ad amplificare ciascuna un singolo costituente, appaiono reciprocamente implicate sul piano semantico[6]:

> *Spaccio* 242 per cui nel mondo ogniuno vegna *premiato e castigato* secondo la misura *de gli meriti e delitti*.

[6] L'artificio è tuttavia limitato alla correlazione semantica senza che si arriva alla vera e propria *rapportatio*, con la quale «si assiste ad una frantumazione della sintassi, e perciò della linearità del discorso, quale non avviene nella correlazione [semantica]» (Pozzi 1984, 123).

> *Cabala* 418 voglio che conosciate che non manca testimonio dalle *divine et umane* lettere dettate da *sacri e profani* dottori che parlano con *l'ombra de scienze e lume della fede*[7].

Parzialmente diverso e vorrei dire opposto è il caso in cui la dittologia viene a inserirsi all'interno di un parallelismo sintattico, rispetto al quale funziona da strategia di rinforzo: *De la causa* 614, «quanto in sé sarà *più bello e più eccellente* il sole, tanto sarà a gli occhi de le notturne strige *odioso e discaro* di vantaggio». Così come lo svolgersi in parallelo della sintassi si riflette sul piano semantico, allo stesso modo la dittologia mostra di saper contribuire al significato, assumendo forma chiastica per rendere iconicamente l'antitesi: *De la causa* 595, «Voi dumque dotato di doppia virtù, per cui son potentissime le *liquide et amene* stille, e vanissime l'onde *rigide e tempestose*»; *Cabala* 470, «Se questo che dici *improperativamente et in còlera*, lo dicessi *da buon senno et assertivamente*».

Tanto la configurazione seriale quanto il rinforzo apportato alla simmetria sintattica mostrano bene il ruolo intensivo della dittologia e la sua appartenenza «alla tecnica dell'amplificazione che produce ridondanza» (Mortara Garavelli 2008, 212). Il ribattimento degli stessi elementi semantici, che essa realizza insieme alle altre figure dell'accumulazione, rallenta la progressione logico-sintattica per realizzare una forma di *genus grande*: uno stile lento e pesante, privo di scorrevolezza, e tuttavia corroborato dall'effetto di equilibrio e stabilità di cui sono responsabili gli «elementi simmetrici e armonici» (Martelli 1984, 539)[8]:

> *Furori* 647 A proposito di questo io ti dicevo che quantumque un rimagna fisso su una *corporal bellezza e culto esterno*, può *onorevolmente e degnamente* trattenirsi: purché dalla bellezza materiale la quale è un *raggio e splendor* della forma, et atto spirituale di cui è *vestigio et ombra*, vegna ad inalzarsi alla *considerazion e culto* della divina *bellezza, luce e maestade*: di maniera che da queste cose visibili vegna a magnificar il core verso quelle che son tanto più *eccellenti in sé e grate a l'animo ripurgato*, quanto son più rimosse *da la materia e senso*.

Il ricorso alla dittologia è trasversale e attraversa l'intera escursione testuale e stilistica dei dialoghi, senza risparmiare né la testualità argomentativa, né quella argomentativo-espositiva e

[7] In questo secondo caso la corrispondenza semantica è imperfetta a causa dell'inversione che caratterizza l'ultima coppia: l'ombra delle scienze compette infatti ai dottori umani, così come il lume della fede a quelli divini. Trattandosi di un contesto di ironia generalizzata (siamo infatti all'inizio della *Declamazione al studioso, divoto e pio lettore*, su cui cfr. *infra* 3.2.2.2), siamo però autorizzata a interpretare la permutazione degli elementi come segnale di un'antifrasi in atto, per cui luce e tenebra sono da attribuire rispettivamente ai filosofi e ai teologi.

[8] L'opzione per il *genus grande* manifesta una preferenza accordata al *movere* sul *probare*, al *pathos* sulla *puritas* e la *perspicuitas*, la quale è perfettamente coerente con la conoscenza partecipata, soggettivamente implicata ed emotiva, della quale è fautore Bruno.

neppure quella semplicemente espositiva[9]. Fanno eccezione quei contesti, assai rari e limitati in sostanza al *De l'infinito*, al *De la causa* e alla *Cena*, dominati dall'evidenza dimostrativa a tal punto che gli elementi argomentativamente spuri evaporano del tutto[10]. Con tutto ciò, essendo la funzione accrescitiva quella dominante, il luogo naturale della dittologia è l'ambito della persuasione, sia essa parenesi o apologia, e della degradazione aggressiva, con la doverosa puntualizzazione che nella prosa bruniana esse risultano distinte con chiarezza dal ragionamento dimostrativo solo di rado, mentre le due modalità tendono al contrario a sorgere quasi insensibilmente una dall'altra. Si veda questo segmento, tratto dall'*Argomento* al dialogo terzo del *De l'infinito*, in cui le coppie emergono in corrispondenza del passaggio dall'esposizione al giudizio polemico:

> *De l'infinito* 18 Si manifesta onde sia accaduta la imaginazione di tali e tanti mobili deferenti e talmente figurati che abbiano due superficie esterne, et una cava interna; et altre *ricette e medicine* che danno [*nausea et orrore*] [*a gli medesimi che* {*le ordinano e le esequiscono*}*, et a que' miseri che se le inghiottiscono*][11].

Quanto ai tipi di coordinazione tra gli elementi della coppia, sia essa sinonimica o antitetica, quello normale è il tipo copulativo, mentre più rari appaiono quello disgiuntivo e quello asindetico: *Spaccio* 185, «per donar ad intendere come *in ogn'uomo, in ciascuno individuo* si contempla *un mondo, un universo*». La disgiunzione compare talvolta congiunta a una relazione

[9] E si noti l'azione vincolante dei diagrammi geometrici e delle altre figure, compresi gli emblemi solo descritti dei *Furori*, la cui presenza comporta di norma nel testo che le accompagna la scelta di una prosa scarna e referenziale e quindi l'eliminazione del raddoppiamento.

[10] Di essi riporto un campione tratto dal dialogo terzo della *Cena*; è una lunga battuta del *princeps sermonis*, Teofilo, il quale argomenta a favore della relatività del moto servendosi di un esempio, quello della caduta, che mobilita implicitamente la moderna nozione di «sistema meccanico» (Koyré 1979, 175): *Cena* 520-1, «Or per tornare al proposito: se dumque saranno dui, de quali l'uno si trova dentro la nave che corre, e l'altro fuori di quella, de quali tanto l'uno quanto l'altro abbia la mano circa il medesmo punto de l'aria; e da quel medesmo loco nel medesmo tempo ancora, l'uno lascie scorrere una pietra, e l'altro un'altra, senza che gli donino spinta alcuna: quella del primo senza perdere punto né deviar da la sua linea, verrà al prefisso loco; e quella del secondo si trovarrà tralasciata a dietro. Il che non procede da altro, eccetto che la pietra che esce dalla mano del uno che è sustentato da la nave, e per consequenza si muove secondo il moto di quella, ha tal virtù impressa quale non ha l'altra che procede da la mano di quello che n'è di fuora, benché le pietre abbino medesma gravità, medesmo aria tramezzante, si partano (se possibil fia) dal medesmo punto, e patiscano la medesma spinta. Della qual diversità non possiamo apportar altra raggione, eccetto che le cose che hanno fissione o simili appartinenze nella nave, si moveno con quella: e la una pietra porta seco la virtù del motore, il quale si muove con la nave; l'altra di quello che non ha detta participazione. Da questo manifestamente si vede che non dal termine del moto onde si parte, né dal termine dove va, né dal mezzo per cui si move, prende la virtù d'andar rettamente: ma da l'efficacia de la virtù primieramente impressa, dalla quale depende la differenza tutta». Il passo ha un'univocità e una sveltezza che scartano nettamente dalla media dei dialoghi italiani, ed è analizzato da Tissoni (1961), che vi vede un luminoso esempio della nascente prosa moderna della dimostazione scientifica, già lontana dall'ordine astratto della *quaestio* scolastica.

[11] Ricorro alle parentesi, rispettivamente quadre e graffe, per distinguere le figure superiori o esterne (tra quadre) da quelle interne, che espandono un membro delle precedenti (tra graffe).

testuale di riformulazione (*Cabala* 452, «circa quella continua metamfisicosi, cioè *transformazione o transcorporazione* de tutte l'anime?»), altrove associata a un movimento ipotetico e allo schema dicotomico che gli è proprio (*Cabala* 454, «cotal instinto naturale è *senso o intelletto*? Se è senso, è *interno o esterno*?»), oppure alla fungibilità tra elementi diversi: *Cabala* 453, «Or cotal spirito secondo *il fato o providenza, ordine o fortuna*, viene a giongersi». L'attrazione tra i due sintagmi è normalmente semantica (rare le combinazioni foniche del tipo: *De la causa* 608, «se non voglio far stima de *limfe e nimfe*»; *Furori* 671, «con tutto ciò che vegna penetrato entro *l'affetto e il concetto*») e risolta nei diversi gradi della sinonimia. Il grado più forte prevede la piena rispondenza dei tratti semantici denotativi (*Furori* 623, «constante e fermo»; *De l'infinito* 26, «alla *prima vista e primo rancontro* rendendoci *dubii e perplessi*»)[12], mentre attribuiamo a una zona intermedia la variazione d'intensità che realizza una versione ridotta della *climax* (*Cena* 446, «discalze e nude»; *Spaccio* 177, «E però *priego e scongiuro* tutti»)[13]. Al grado più basso si collocano infine le coppie in cui l'elemento permanente non denota una classe referenziale comune quanto piuttosto identità sul piano assiologico, valutativo (*De la causa* 631, «*ociosi e mal impiegati* ingegni», *Spaccio* 174, «non possono vendersi per *dotti e buoni*»); un fenomeno frequente e legato al forte coinvolgimento soggettivo della lingua solo parzialmente filosofica dei dialoghi italiani.

La dittologia antitetica, nonostante funga da variante marcata rispetto allo standard più o meno sinonimico, nondimeno è frequente e può essere interpretata come spia formale del tema filosofico della contrarietà, vale a dire dell'assetto conflittuale e dinamico dell'universo infinito. Nello specifico, la coppia antitetica può farsi correlativo della vicissitudine, il processo di trasformazione universale che caratterizza la natura infinita determinando, su entrambi gli assi dello spazio e del tempo, una peculiare forma di alternanza conservativa «di stati, condizioni e situazioni, a tutti i livelli» (Severini 2014, 2045). Nei due esempi che seguono, di tale processo appaiono messi in risalto in un caso l'aspetto oggettivo – la ruota delle forme sensibili –, nell'altro quello soggettivo – l'affetto contraddittorio indotto nell'anima individuale dalla

[12] Ma si veda, come caso particolare, l'intreccio realizzato quando la figura si incarica di amplificare il referente astratto della molteplicità, che la dittologia scompone nei poli complementari dell'abbondanza quantitativa (*molti*) e della differenza qualitativa (*diversi*): *De l'infinito* 165, «perché da una massa per opra del solo efficiente si producono *molti e diversi* vasi di *varie forme e figure innumerabili*».

[13] Queste ultime due forme di legame come anche le due specializzazioni contestuali della dittologia disgiuntiva legate all'indeterminazione anticipano, realizzandoli sulla scala ridotta offerta dalla dittologia, fenomeni semantici più rilevanti associati all'enumerazione (cfr. *infra* 1.1.2).

coscienza di esser parte della rotazione, costretta a relazionarsi con «gl'innumerabili individui e specie de le cose» (*Furori* 678):

> *Cabala* 457 che con la ruota di questa vertigine de gli astri viene ad esser *fatto e disfatto* secondo le vicissitudini della *generazione e corrozzione* delle cose,
> *Furori* 678 De quali *l'un e l'altro* per le raggioni de *potenzia et atto*, de *possibilità et effetto*, *e cruciano e consolano, e donano senso di dolce e fanno sentir l'amaro*.

1.1.2. Enumerazione

Come per la dittologia, l'alto numero di occorrenze dell'*enumeratio* ne sconsiglia un regesto esaustivo; basterà pertanto limitare l'osservazione a pochi casi esemplari e a pochissime eccezioni. Queste ultime, poi, appaiono in realtà del tutto normali in quanto testimoni privilegiate della fluidità e dispersione della figuralità bruniana, ovvero, positivamente, della sua piena sottomissione alle ragioni contestuali. Si vuol dire con ciò che le figure tendono da un lato a non presentarsi mai del tutto identiche a se stesse, dall'altro a combinarsi in strutture provvisorie e irripetibili tenute insieme da una dominante funzionale o, più debolmente, a intasare uno stesso tratto testuale senza un progetto chiaro che le tenga insieme[14]. Esse non sono quindi fungibili, mentre spicca al contrario l'irriducibilità del singolo individuo a un catalogo ordinato di stampi formali pronti per l'uso (da cui la difficoltà di qualsiasi ordinamento tipologico). Alla radice di una simile gestione sta, in prima istanza, «una concezione del materiale […] offerto come plastico, trasformabile, e quindi mutabile a seconda delle esigenze» (Bàrberi Squarotti 1958a), da cui discende, sul piano operativo, la capacità di individualizzare in senso stilistico ogni singolo *punctum* della scrittura. A essa possiamo inoltre affiancare, nella dimensione della coscienza letteraria, il netto rifiuto del «decoro espressivo» (Serianni 1993, 509) e dei valori propri del classicismo – il principio d'imitazione, il primato del modello petrarchesco e del genere lirico, l'ortodossia linguistica bembesca, le poetiche normative di matrice aristotelica – da Bruno riassunti sotto l'etichetta per lui omnicomprensiva della

[14] Le ultime due possibilità descritte coincidono con i due gradi, forte e debole, delle convergenze messe a fuoco da Frédéric (1985, 72-4; 178-87; 217; 221-7) e riprese da Bozzola (1996, 25-6) nella sua analisi al frugoniano *Cane di Diogene*. Il tipo *forte* occorre «qualora le figure coinvolte convergano nella formazione di un artificio che abbia una sua strutturazione particolare, una legge, un disegno interni», mentre l'interazione è *debole* «qualora l'effetto di sorpresa scaturisca semplicemente dall'accumulo di fenomeni diversi entro uno spazio sintagmatico ridotto, senza che si instauri alcuna strategia compositiva particolare». Il concetto è utile ad arginare l'inevitabile impoverimento che il passaggio all'astrazione tipologica comporta per la complessità retorica propria del testo nella sua dimensione paradigmatica, e permette di valorizzare opere figuralmente gonfie e stipate, com'è anche il caso dei dialoghi.

pedanteria[15]. La testualità dei dialoghi italiani resta pertanto un congegno calibrato, ma non al millimetro: tali elementi riflessi si traducono in un'orchestrazione disarmonica, centrifuga e sovrabbondante, dove i principi dell'equilibrio d'insieme e della perspicuità cedono all'urgenza semantica del dettaglio e del particolare.

1.1.2.1.Estensione e distribuzione interna dei materiali

L'analisi dell'enumerazione prende le mosse dalla duplice biforcazione strutturale che abbiamo già menzionato: serie brevi vs serie lunghe; elencazione allo stato puro vs elencazione a scaglioni. Cominciamo quindi da quest'ultima, nella quale il materiale è ripartito in paragrafi all'interno della stessa unità sintattica. Riporto tre esempi di *tricola* replicati, il cui legame con il comportamento della dittologia mi pare evidente:

> *Cena* 465 Or attendete quanto la sua filosofia sii forte a [*conservarsi, defendersi, scuoprir la vanità, e far aperte* {*le fallacie de sofisti e cecità del volgo e volgar filosofia*}].
> *Spaccio* 216 *Tardi (dico) gravi e pesati* denno essere gli proponimenti; *maturo, secreto e cauto* deve essere il conseglio: ma l'essecuzione bisogna che sia *alata, veloce e presta*;
> *Cabala* 423 Per l'autorità di questa, per *la bocca, voce e paroli* di questa, *è domata, vinta e calpestrata* la *gonfia, superba e temeraria* scienza secolare;

Nonostante le serie brevi siano pervasive tanto quanto le dittologie, sono le serie lunghe e ancor più le filatesse a imporsi all'attenzione in virtù della loro capacità di arrestare il movimento del pensiero su una somma di particolari. Se ciò corrisponde senz'altro a un allentamento delle maglie logico-sintattiche e dunque a un indebolimento dell'argomentazione, non si tratta però di stasi o perdita del senso, quanto piuttosto di un consapevole passaggio alla verticalità dell'arricchimento connotativo e simbolico:

> *Cena* 431-2 Or eccovi, signor, presente,
> [1] 1 *non un convito nettareo de l'Altitonante, per una maestà;* 2 *non un protoplastico, per una umana desolazione;* 3 *non quel d'Assuero, per un misterio;* 4 *non di Lucullo, per una ricchezza;* 5 *non di Licaone, per un sacrilegio;* 6 *non di Tieste, per una tragedia;* 7 *non di Tantalo, per un supplicio;* 8 *non di Platone, per una filosofia;* 9 *non di Diogene, per una miseria;* 10 *non de le sanguisughe, per una bagattella;* 11 *non d'un arciprete di Pogliano, per una bernesca;* 12 *non d'un Bonifacio Candelaio, per una comedia*.
> Ma un convito

[15] Esemplare per tale accezione di 'pedanteria' il lungo passaggio dei *Furori* (525-9) nel quale il *princeps* Tansillo, scagliandosi contro il canone dell'imitazione, identifica nei fautori della precettistica letteraria «certi pedantacci de tempi nostri». Per un'analisi approfondita del passo si può leggere Bàrberi Squarotti 1958b, 76-80, e 1960.

> [2] 1a *sì grande, sì picciolo;* 2a *sì maestrale, sì disciplinale;* 3a *sì sacrilego, sì religioso;* 4a *sì allegro, sì colerico;* 5a *sì aspro, sì giocondo;* 6a *sì magro fiorentino, sì grasso bolognese;* 7a *sì cinico, sì sardanapalesco;* 8a *sì bagattelliero, sì serioso;* 9a *sì grave, sì mattacinesco;* 10a *sì tragico, sì comico*: che certo credo che non vi sarà poco occasione da dovenir
> [3] 1b *eroico, dismesso;* 2b *maestro, discepolo;* 3b *credente, mescredente;* 4b *gaio, triste;* 5b *saturnino, gioviale;* 6b *leggiero, ponderoso;* 7b *canino, liberale;* 8b *simico, consulare;* 9b *sofista con Aristotele, filosofo con Pitagora;* 10b *ridente con Democrito, piangente con Eraclito*.

L'esempio riportato coincide con l'*incipit* della *Proemiale epistola* della *Cena* e mostra un'enumerazione in tre scaglioni di trentadue addendi totali (12 + 10 + 10) contenuta entro una sintassi di necessità minimale, ma irrobustita da una *correctio* avversativa, entrambi i membri della quale risultano espansi dall'elenco al fine di evidenziarne l'opposizione logica. Alla semplicità sintattica dell'insieme corrisponde la semplicità di composizione dei singoli addendi, che non superano una certa lunghezza né una certa complessità, così da non compromettere il necessario equilibrio tra asse orizzontale e asse verticale della ripetizione[16]. Il rapporto tra le serie seconda [2] e terza [3] è più stretto e configura una possibilità marcata del tipo "a scaglioni": i dieci addendi constano in entrambi i casi, seppur con minime variazioni, di una dittologia asindetica di valore antitetico e le due serie risultano legate da una corrispondenza biunivoca quasi perfetta (3b e 10b presentano inversione dei due sintagmi aggettivali) nei modi della correlazione semantica, oltre che attraversate da connessioni foniche che si aggiungono a quelle semantiche. Su quest'ultimo piano, il primo scaglione [1] appare nettamente diviso tra un primo blocco (1-8) di referenti mitici e filosofici illustri e un secondo (10-12) di oggetti invece concreti e umili, ma al tempo stesso allusivamente ricchi[17]; il nono addendo fa da punto di raccordo: «non di Diogene, per una miseria». Il contrasto fra i due blocchi è reso più violento dall'allineamento di oggetti incommensurabili di cui è responsabile l'enumerazione[18]. Tale

[16] «E vi sono due assi cartesiani, per così dire, della ripetizione sintattica: quello orizzontale (del denominatore), dello sviluppo sintagmatico del singolo membro, e quello verticale (del numeratore), dell'accumulazione o seriazione dei membri. L'aumento del denominatore determina l'accrescimento del volume sintattico del singolo membro, quello del numeratore l'accrescimento del volume complessivo dell'intera frase. L'eccesso dell'uno deve implicare la riduzione dell'altro, a prezzo della comprensibilità: la figura vive nell'equilibrio delle due parti» (Bozzola 1996, 45).

[17] Le due allusioni hanno una valenza rispettivamente poetologica e critica: il riferimento a Berni evoca la tradizione burlesca, mentre quello al personaggio del *Candelaio* Bonifacio, e cioè al precedente letterario volgare dei dialoghi italiani, è messo lì da un lato per menzionare il proprio testo, dall'altro per alludere, fin da subito, alla punizione cui saranno i soggetti i due dottori oxoniensi avversari del Nolano alla cena.

[18] L'episodio di poco successivo della «scala del binario» (*Cena* 442-4) mostra bene, per contrasto, la maggiore efficacia dell'esempio appena visto rispetto a un passo in cui i due livelli di realtà non si compromettono ma restano separati, distinti nei due elenchi e nelle due voci, quella illustre del *princeps sermonis* Teofilo e quella corporea e abbassante del comprimario Frulla.

frizione induce nel lettore il riso, aggiungendo una sfumatura comica alla metonimia del banchetto con cui l'autore presenta il proprio dialogo come testo duplice e ambivalente, suscettibile di scatenare effetti diversi e contrari a seconda del destinatario nel quale incapperà.

1.1.2.2.Legami tra gli addendi e organizzazione interna

Come nel campione appena visto, l'identità di classe lessicale è la norma tra i membri di un elenco. Altri piani possono essere coinvolti per rafforzare la somiglianza, come nel caso seguente mostra l'identità desinenziale degli aggettivi denominali: *De la causa* 619, «la quale era quasi tanto *cotennuta, pettoruta, ventruta, fiancuta e naticuta*». L'eccezione è costituita dal mutamento di classe che introduce uno scarto brusco all'interno della seria, di solito nella zona finale: *De la causa* 622, «perché publicamente se dirà che siete *impaziente, fantastico, bizarro, capo sventato*» (all'aggettivo subentra il nome con valore appositivo)[19].

Il piano delle relazioni semantiche mostra un'articolazione ternaria simile a quella già vista per la dittologia. Ovviamente è ben presente la sinonimia forte, denotativa (*De la causa* 595, «Ecco vi vedo qual *saldo, fermo e constante* scoglio»), anche se va detto che il condizionamento dell'estensione ne limita di fatto il dominio alle serie più brevi. La variazione connotativa può realizzarsi in forme particolari tra cui la compresenza di latino e volgare, dove la comparsa del latino non è priva di implicazioni ironiche: *De la causa* 604, «Là onde non è *un prope nihil, un quasi nulla, una potenza nuda e pura*». Al grado medio corrispondono l'intensificazione propria della *climax* (*Cabala* 420, «s'intende l'uomo giusto, l'uomo santo, l'uomo de Dio»; *Spaccio* 378, «le fameglie, le republiche, le civili conversazioni, et il mondo») così come la progressione temporale che caratterizza i processi fisici e sociali: *Cena* 555, «la virtù del foco *perséguita, accende, altera e trasmuta* l'aria vaporoso»; *Spaccio* 300, «et *approvare, confirmare, conservar e defendere* tutto il che è *bene instituito, ordinato, messo et esecutato*». Il grado debole prevede invece l'enumerazione che alterna senso proprio e senso figurato (*De la causa 608, «quindi deriva la intessitura, disposizione et ordine de le scienze speculative»; 608, «Prendete dumque con grato animo questo principio, questo uno, questa fonte, questo capo»*) accanto alla già vista identità assiologica, frequentissima data la sostanza epidittica di molte pagine dei dialoghi: *De la causa* 594, «Altro non mancava che un *discortese, pazzo e malizioso* sdegno femminile», *Spaccio* 178, «e balestrar contra *l'onesto, utile, naturale*».

[19] La rottura può essere più violenta, come mostrano i casi di *De la causa* 732-3 e *Cabala* 483-4.

La somiglianza semantica cede all'antitesi e alla trasformazione solo nelle serie più lunghe, a patto però di sostituire la segmentazione naturale in singoli addendi con quella in raggruppamenti interni, magari aiutandosi con le indicazioni fornite dalla punteggiatura; ecco allora emergere vere e proprie curve semantiche, foriere di effetti decisivi, talora persino inaspettati sul piano della significazione:

> *Furori* 490 suspiri da far exinanire e compatir gli dei,
> [1] 1 *per quegli occhi,* 2 *per quelle guance,* 3 *per quel busto,* 4 *per quel bianco,* 5 *per quel vermiglio,* 6 *per quella lingua,* 7 *per quel dente,* 8 *per quel labro,* 9 *quel crine,* 10 *quella veste,* 11 *quel manto,* 12 *quel guanto,* 13 *quella scarpetta,* 14 *quella pianella,* 15 *quella parsimonia,* 16 *quel risetto,* 17 *quel sdegnosetto,* 18 *quella vedova fenestra,* 19 *quell'eclissato sole,* 20 *quel martello;*
> [2] 21 *quel schifo,* 22 *quel puzzo,* 23 *quel sepolcro,* 24 *quel cesso,* 25 *quel mestruo,* 26 *quella carogna,* 27 *quella febre quartana,* 28 *quella estrema ingiuria e torto di natura*:

Questa filatessa, di ben ventotto membri, è estratto da un contesto la cui forte tendenza accumulativa è da imputare a un netto primato della deprecazione[20]. Questa concerne tanto l'amore carnale (ma si noti la sensualità di alcune designazioni), che distoglie gli uomini dal vero amore, quello divino e metafisico, quanto la lirica illustre di ascendenza petrarchesca che tale basso amore sublima e santifica. L'elenco si presta a diverse suddivisioni a seconda del criterio privilegiato e mostra un profilo instabile e frastagliato, irriducibile alle scansioni maggiori. L'assiologia dei referenti evidenzia una successione binaria di positivo [1] e negativo [2], la cui segnalazione è affidata al punto e virgola (20-21, «quel martello; quel schifo»), al quale spetta di indicare il passaggio al biasimo esplicito e alla connessa violenza verbale[21]. La sezione positiva [1], inoltre, ricalca con esattezza la topica della *descriptio mulieris*, di cui si rispetta l'ordine convenzionale: corpo (1-9), vesti e accessori (10-14), atti (15-17), figure dell'assenza di Madonna (18-20). L'ordine che risulta da tali partizioni convive con il disordine manifestato da un'altra serie di rapporti: slittamenti dal proprio al figurato (3-4, «per quel busto,

[20] Si tratta dell'*Argomento del Nolano sopra gli eroici furori* che apre l'opera medesima; l'elenco riportato è tratto dalla prima sezione dell'*Argomento* (*Furori* 487-98), la quale risulta emblematicamente chiusa da una feroce critica a Petrarca stesso, «quel tosco poeta che si mostrò tanto spasimante alle rive di Sorga per una di Valclusa» (p. 498). Aggiungo soltanto che già la struttura stessa dell'*Argomento* è indicativa di quale sia la componente pragmatica maggiormente in gioco: la *pars construens* occupa infatti soltanto il capoverso finale (*Furori* 498-500).
[21] La punteggiatura dei dialoghi italiani londinesi si discosta in modo netto dagli usi dell'epoca, lasciando trasparire l'usus punctuandi dell'autore nel suo pieno valore stilistico e svolgendo una funzione anzitutto di marcatura degli schemi ritmici della lingua bruniana (e anche dell'interpunzione del Candelaio si è affermato il «valore precipuo […] come segno del tono del discorso e dell'inflessione declamatoria» – Pieri 1992, 258-9). La cura manifestata dalle stampe in questo ambito come nell'ortografia costituisce inoltre, se messa a confronto con l'inesperienza dello stampatore John Charlewood, il primo indizio del loro valore autografo. Per un quadro d'insieme si rimanda ad Aquilecchia 1993b, 248-56.

per quel bianco»), scansioni di tipo fonico (11-12, «quel mANTO, quel guANTO; 13-14, quella scArpEttA, quella piAnEllA», e si noti l'attenta perequazione dei volumi sillabici), uso ironico dell'alterazione: 16-17, «quel risetto, quel sdegnosetto». Quest'ultimo interessa un probabile sintagma scomposto (il modificatore aggettivale è reso autonomo e promosso a sostantivo) e mostra come la successione positivo-negativo sia preparata sapientemente da una progressione peggiorativa che sfrutta, oltre all'ironia (16-17), la somiglianza fonica come veicolo di differenza semantica (13-14). L'elenco non è quindi passivamente sovrapposto a un'argomentazione alla quale rimane indifferente, ma al contrario integrato in modo dinamico nella linea discorsiva, alla quale collabora prestando le risorse offerte dalle proprie strutture.

L'intento satirico che è parte integrante di molte enumerazioni può realizzarsi anche in modo meno esplicito, ricorrendo a sottili accorgimenti formali. Lo dimostra l'elenco di otto addendi con il quale, per bocca di Giove, si sancisce il compimento di una parte della riforma celeste alla fine della *Seconda parte del dialogo terzo* dello *Spaccio*:

> *Spaccio* 379 Or vedete purgato il spacio del signifero, dove son prese 1a trecentoquarantasei stelle 1b notabili: 2a cinque 2b massime, 3a nove 3b grandi, 4a sessantaquattro 4b mediocri, 5a centotrentatre 5b picciole, 6a centocinque 6b minori, 7a vintisette 7b minime, 8a tre 8b nebbiose.

Del carattere artificioso che lo contraddistingue è responsabile per via dell'intrecciarsi di due movimenti: quello a fisarmonica dei numerali (a) e quello discendente relativo alle dimensioni degli astri (b). Proprio da tale intessitura emerge la possibilità di una divertita stoccata all'indirizzo dell'articolazione fin troppo meticolosa del cielo delle stelle fisse.

Oltre alle possibilità di curvatura e differenziazione interna, un ulteriore vettore di dinamicità è costituito dal distacco dell'addendo finale dell'elencazione. Esso si realizza in forme diverse, non limitate agli universali retorici dell'allungamento e della collocazione analettica del termine sovraordinato, pure presenti[22], secondo una pluralità di soluzioni che forse è da interpretare come antidoto, in funzione di *variatio*, alla pervasività dell'enumerazione. L'impiego, comune, della dittologia e della terna (*De l'infinito* 67, «non gli attribuisce gravità, né levità, né moto, *né regione superiore, né inferiore, né mezzana*»; *Spaccio* 394, «quel suo divino, quel buon

[22] L'espansione è talvolta tanto poco proporzionata a quanto precede da dare l'impressione di un collasso formale dovuto allo sbilanciamento dei pesi: *De la causa* 624, «quanto un frappone, un disutile, pedantaccio, circulatore, saltainbanco, ciarlatano, buono per servir per passatempo in casa e per spavantacchio d'ucelli a la campagna».

servitore, *quel sollecito ambasciadore e diligente novelliero e posta*») convive con esiti di puro virtuosismo quali i seguenti:

> *Spaccio* 202 et in vano s'aspettarà il giorno natale della dea di Cipro, la depressione del zoppo Saturno, l'essaltazion di Giove, *la moltiplicazion di figli, e figli de figli, nipoti e nipoti de nipoti*,
> *Spaccio* 284-5 adesso scorgo che son tante bestie insieme insieme: perché la veggio canina, porcina, arietina, scimica, orsina, aquilina, corvina, falconina, leonina, asinina, *e quante nine e nine bestie giamai furo*.
> *Cabala* 414 Lascio che tal volta si mostra eccellente artificio in far
> una sola mano, un piede, una gamba, un occhio, una svèlta orecchia, *un mezo volto*
> [1] *che si spicca* {*da dietro un arbore, o dal cantoncello d'una fenestra*}, *o sta come sculpito al ventre d'una tazza,*
> [2] *la qual abbia per base un piè d'oca, o d'aquila, o di qualch'altro animale*:

Nel primo campione (*Spaccio* 202) il correlativo formale della «moltiplicazion» delle generazioni è ottenuto espandendo i due lessemi «figli» e «nipoti» per coordinazione e subordinazione dell'identico. Nel secondo invece (*Spaccio* 284-5), l'aspetto proteiforme dell'Avarizia è significato attraverso la promozione a sostanza del suffisso aggettivale che accomuna i lessemi della serie («nine e nine»). Più complesso è il terzo (*Cabala* 414), dove il sesto addendo risulta espanso a cascata in due serie di passo rispettivamente dicolico [1] e tricolico [2] disposte sui due livelli della subordinazione relativa, la prima delle quali presenta un primo addendo a sua svolta sdoppiato (tra graffe). La struttura è funzionale all'evocazione in rapida sequenza di diversi elementi, secondo una vertigine del dettaglio e una libertà compositiva non vincolate ad alcun criterio di verosimiglianza e organicità dell'insieme, le quali valgono come un'implicita, ma chiarissima, dichiarazione d'estetica.

Affinché sia provvista di valore figurale, l'elencazione ha da essere aperta[23]; in tal caso, l'iperonimo o comunque l'indicazione della classe referenziale di riferimento occupa, quando presente, la posizione finale: *Cena* 460, «de gli Caldei, Egizzii, Maghi, Orfici, Pitagorici *et altri di prima memoria*»; *De la causa* 629, «gli belli ordini di studii, la gravità di ceremonie, la disposizione de gli esercizii, decoro de gli abiti, *et altre molte circonstanze che fanno alla necessità et ornamento di una academia*». A volte, poi, l'estensione idealmente infinita dell'elenco trova una conferma nella presenza, in coincidenza con l'ultimo addendo, di un'apertura generalizzante capace di alludere alla totalità della natura infinita e tutta egualmente

[23] Risulta chiusa quando «riempie uno spazio concettuale delimitato» e «soddisfa una condizione, che è poi quella dell'iperonimo che la sottende» (Bozzola 1999, 96); il termine generale tende a collocarsi all'inizio: *Spaccio* 260, «con gli suoi *otto ministri* che sono taglione, carcere, percosse, esilio, ignominia, servitù, povertade e morte».

vivificata dall'anima del mondo: *Cabala* 452, «con quella de le mosche, ostreche marine e piante, *e di qualsivoglia cosa che si trove animata o abbia anima*».

Siamo insomma agli antipodi dall'attento bilanciamento ricercato nei dialoghi di Tasso tramite l'alternanza di asindeto e polisindeto, così come manca del tutto la valorizzazione di quest'ultimo in quanto «lenimento della serialità monocorde» (Bozzola 1999, 71). Il temperamento stilistico di Bruno, va da sé, è opposto a quello tassiano, dal quale lo separa un'assoluta mancanza di preoccupazioni stilistiche inerenti il *decorum*, l'equilibrio e l'eleganza della propria prosa, abbandonati a tutto vantaggio del vigore e dell'efficacia patetica; da qui una relativa assenza di *variatio* e l'indifferenza per un'impaginazione secca e monotona degli elementi lessicali e sintagmatici. Con questi ultimi, inoltre, entrano nel testo i rispettivi referenti, anch'essi accatastati in modo disordinato e quasi accolti nella loro immediatezza, mantenuti allo stato grezzo, con il che la configurazione della pagina bruniana finisce per alludere alla molteplicità caotica della natura infinita. Volendo cercare una formula più perentoria, si può dire che all'idea-forza dell'omogeneità si affianca e risponde, nel campo della scrittura, il principio retorico dell'accumulazione, vale a dire dell'allineamento dell'eterogeneo e del discorde[24].

1.1.2.3.Funzioni ed effetti di senso

Il tema dell'immagine riveste un'importanza capitale nel pensiero di Bruno[25]: solo la produzione infinita di immagini a opera dell'immaginazione consente all'uomo di colmare il *gap* che separa la finitezza della propria mente da Dio «in quanto è oggetto di filosofia» (Abbagnano 1993, 140), vale a dire «la natura stessa, nel suo principio immanente» (*ibid.*, 141). La centralità del "pensare per immagini" risale d'altronde alla formazione del filosofo, e per essere più precisi al suo incontro con la mnemotecnica, conosciuta grazie al manuale di Pietro da Ravenna, *Phoenix sive artificiosa memoria* (Venezia, 1491). L'*ars memoriae* del Ravennate

[24] La parificazione cui sono sottoposti i referenti può essere sottolineata dal nodo anaforico, ben attestato tanto nelle serie più ridotte quanto nelle filatesse, dove è uno tra i fattori capaci di isolare sottogruppi interni o, all'opposto, di garantire l'unità dell'insieme bilanciando i mutamenti di forma e significato. Così a *Cena* 438, «Se vi occoreno tanti e diversi propositi attaccati insieme, che non par che qua sia una scienza, ma *dove sa di dialogo, dove di comedia, dove di tragedia, dove di poesia, dove d'oratoria*, [5] *dove lauda, dove vitupera, dove dimostra et insegna*, [3] *dove ha or del fisico, or del matematico, or del morale, or del logico* [4]; in conclusione non è sorte di scienza che non v'abbia di suoi stracci».

[25] Michele Ciliberto (almeno 2009) ha fatto di tale tema una chiave d'interpretazione complessiva del pensiero bruniano.

appartiene al filone ciceroniano della disciplina, con il quale condivide la metafora che fa della tecnica memoriale un sistema di scrittura, costituito di posizioni (i luoghi) e lettere (le immagini). L'elemento innovativo che essa porta in dote al giovane Bruno è l'insistenza sulla potenza delle immagini, che per durare devono sapere impressionare, essere vivide; da cui ad esempio la scelta, del tutto indifferente alla morale cristiana, di "fanciulle formosissime"[26]. Una simile centralità dell'immagine si connette senza sforzo alla «retorica dell'*evidentia*» (Ellero 2005, 23) che guida non il filosofo, ma lo scrittore Bruno, così come a una, se non alla principale, delle funzioni assunte dalla letteratura nella sua opera volgare. Il *Candelaio* e i dialoghi italiani sono infatti accumunati dal ricorso alla letteratura anticlassicistica, comica e aggressiva in quanto strumento di rappresentazione icastica del negativo:

> La letteratura offre la possibilità di presentare l'altra faccia del mondo, quella che non può essere raffigurata che parodicamente, perché appartiene alla confusione delle credenze, agli errori del pensiero, alle vane immaginazioni, ai sogni malati dei «pedanti», agli inganni della religione, soprattutto di quella cristiana, romana e riformata sullo stesso piano di negatività nella prospettiva di Bruno. (Bàrberi Squarotti 1997, 32)

La funzione satirica dell'enumerazione (e più in generale della tecnica accumulativa) può essere collocata, in quanto funzione dominante, nella medesima orbita: essa costituisce un mezzo straordinariamente rapido per ingrandire il bersaglio polemico, popolando il testo «di grandiose figure, deformi e grottesche, della negatività del mondo» (*ibid.*, 26).

Tale funzione è rilevante al punto da superare le normali gerarchie tra i personaggi e l'esigenza di una loro caratterizzazione individuale. Lo dimostra questo passaggio nel quale la misoginia del pedante, un interlocutore il cui contributo all'argomentazione è di norma limitato a battute brevi e di scarso incremento informativo, prende corpo in una filatessa le cui dimensioni tenderebbero piuttosto ad assegnarla alla voce autoriale e ai suoi portaparola:

> *De la causa* 703-4 dove volendo elucidare che cosa fosse la prima materia, prende per specchio il sesso feminile; sesso, dico, *ritroso, fragile, inconstante, molle, pusillo, infame, ignobile, vile, abietto, negletto, indegno, reprobo, sinistro, vituperoso, frigido, deforme, vacuo, vano, indiscreto, insano, perfido, neghittoso, putido, sozzo, ingrato, trunco, mutilo, imperfetto, incoato, insufficiente, preciso, amputato, attenuato, rugine, eruca, zizania, peste, morbo, morte*:

La tirata enumera ben trentanove addendi e presenta un unico sussulto verso la fine in corrispondenza con lo slittamento sostantivale, senza soluzione di continuità, tra «attenuato» e

[26] Levergeois 2013, 34-6.

«rugine». Proprio l'enormità dell'elenco, d'altronde, consente all'interlocutore Gervasio, il comprimario detentore del codice comico e realistico-corporeo, di inferirne il carattere gratuito, di puro esercizio di stile: *De la causa* 704, «Io so che voi dite questo più per esercitarvi nell'arte oratoria, e dimostrar quanto siate copioso et eloquente, che abbiate tal sentimento che dimostrati per le paroli». Così, a una polemica pretestuosa e superficiale, caratterizzata dal tipico – in Bruno – scollamento tra «sentimenti» e «parole», risponde quella ben più profonda rivolta alla degenerazione della retorica umanistica in pura *elocutio*[27], un fenomeno cinquecentesco che Bruno intercetta e riconosce con acutezza.

L'uso polemico dell'enumerazione assume poi spesso una coloritura schiettamente comica, che si precisa in ironia nel campione seguente, dove un attacco congiunto contro la metafisica aristotelica e il concetto di forma individuante elaborato dalla tarda scolastica inglese si risolve in elencazione; ed è proprio l'accumulo, di conserva con l'omoteleuto conseguente all'identità morfologica, a produrre il progressivo svuotamento semantico degli astratti:

> *De la causa* 684 Là onde alcuni cucullati suttili metafisici tra quelli, volendo più tosto iscusare che accusare la insufficienza del suo nume Aristotele, hanno trovata *la umanità, la bovinità, la olività*, per forme sustanziali specifiche: *questa umanità, come socreità, questa bovinità, questa cavallinità*, essere la sustanza numerale;

Effetti ancora diversi, ma accomunati ai due esempi già visti dalla presenza di un movimento di contrasto, si ottengono negli unici due casi in cui l'elencazione supera il confine della singola battuta per farsi figura dialogica:

> *De l'infinito* 112 BURCHIO. — Volete far vane tante fatiche, studii, sudori di fisici auditi, de cieli e mondi, ove s'han lambiccato il cervello [1] *tanti gran commentatori, parafrasti, glosatori, compendiarii, summisti, scoliatori, traslatatori, questionarii, teoremisti*? ove han poste le sue base e gittati i suoi fondamenti i dottori [2] *profondi, suttili, aurati, magni, inexpugnabili, irrefragabili, angelici, serafici, cherubici e divini*?
> FRACASTORIO. — *Adde* [3] *gli frangipetri, sassifragi, gli cornupeti e calcipotenti*. *Adde* [4] *gli profundivedi, palladii, olimpici, firmamentici, celesti empirici, altitonanti*.

Il *De l'infinito* conta quattro *dramatis personae*: Filoteo, Elpino, Fracastorio, Burchio; ai quali s'aggiunge nel dialogo quinto Albertino, aristotelico più accorto di Elpino e Burchio. Filoteo è il portaparola dell'autore, Elpino il destinatario delle sue argomentazioni che nel corso del dialogo rovescerà il proprio aristotelismo in adesione alle tesi bruniane (così anche

[27] Quondam 1975, 39-40; Genette 1976, 17-40.

Albertino). La seconda coppia è invece composta da Fracastorio e Burchio: il primo, esemplato sul medico veronese Girolamo Fracastoro (1478-1553), collabora positivamente all'argomentazione sollecitando Teofilo; il secondo corrisponde invece al personaggio corporeo e popolaresco, ostinato e ignorante, incaricato di attizzare il discorso[28]. Nel brano riportato, è in gioco il problema dell'autorità: Burchio difende il sapere tradizionale dei commentatori e dei teologi medievali dal discorso di verità privo di garanzie di Teofilo. La sua battuta articola un parallelismo sintattico binario rafforzato dall'anafora dell'introduttore relativo, all'interno del quale si dispongono simmetricamente due serie, rispettivamente di nove sostantivi [1] e dieci aggettivi [2]. La prima enumera una serie di *compilatores* e *commentatores*, due delle quattro categorie che compongono l'istituto medievale dell'autorità secondo san Bonaventura[29]. Nessuno di essi è un *auctor*, un autore il cui nome ne fa il garante della verità delle asserzioni esposte in un gruppo di opere, mentre il loro discorso ha per termine di confronto ineludibile la parola di quello, che si limita a glossare e interpretare. La seconda serie elenca invece una serie di "dottori", ovvero di teologi, che assegneremo al livello più alto degli *auctores*. Quasi nessuno degli aggettivi chiamati a designarli è però causale, dato che corrisponde all'epiteto di un noto teologo medievale; e non è un caso, direi, che tra di essi compaia proprio san Bonaventura, il *Doctor Seraphicus* («serafici»)[30]. Tale catalogo allusivo della teologia scolastica medievale cela un'intenzione ironica che però, se non vado errato, non è del personaggio, ma dell'autore, che lascia risuonare la propria voce irridente nella battuta del timorato Burchio, generando un conflitto sotterraneo che possiamo interpretare tramite il concetto di costruzione ibrida, una delle forme in cui si realizza la parola bivoca bacthiniana[31]. Fracastorio, nella sua risposta,

[28] Burchio, in quanto quarto elemento del quartetto, corrisponde al Frulla della *Cena* e al Gervasio del *De la causa*. A differenza che in questi due testi, però, esso perde la propria funzione di «catalizzatore» (Aquilecchia 1993b, 684), vale a dire provocatore, del pedante. Il *De l'infinito*, coerentemente all'illimpidimento dell'argomentazione filosofica che lo caratterizza, non ospita infatti il personaggio caricaturale del *magister*. La figura del quarto personaggio va dunque incontro a una parziale ridefinzioni, perdendo in parte la positività che gli era attribuita anche in forza del confronto tra la sua concretezza e le vacue astrazioni del pedante.

[29] Barthes 1972, 31, mentre a proposito di Bruno ne discute Ophir 1994, XXX-XXXII. Bonaventura propone una suddivisione in quattro livelli nel proemio ai *Commentaria in Sententias Magistri Petri Lombardi*: *scriptor*, *compilator*, *commentator*, *auctor*. Il *commentator* è colui che «Aliquis scribit et aliena et sua, sed aliena tamquam principalia, et sua tamquam annexa ad evidentiam; et iste dicitur commentator non auctor».

[30] Così «profondi» allude al *Doctor Profundus*, Tommaso Bradwardine; «suttili» al *Doctor Subtilis*, Duns Scoto; «aurati» probabilmente al *Doctor Os Aureum*, Bulgaro; «magni», al *Doctor Magnus*, Alberto Magno; «irrefragabili» al *Doctor Irrefragabilis*, Alessandro di Hales (1183 circa - 1245); «angelici» al *Doctor Angelicus*, Tommaso d'Aquino (1225-1274); «serafici» a Buonaventura da Bagnoregio (1217/1221-1274). Gli unici termini privi di un rinvio allusivo mi paiono essere «inespugnabili» e «divini», ma non è da escludere si tratti solo di una mancanza d'informazione da parte di chi scrive.

[31] Il concetto di «costruzione ibrida», delineato da Bachtin (1979b, 67-230), designa «una enunciazione che per i suoi connotati grammaticali (sintattici) e compositivi appartiene a un solo parlante, ma nella quale, in realtà, si

riprende il filo ironico sotteso alla seconda elencazione di Burchio e lo inspessisce. Per farlo ricorre alla propria inventività linguistica, capace di coniare una serie di aggettivi composti esemplati sul modello del latino letterario arcaico («frangipetri», «sassifraghi», «cornupeti», «calcipotenti», «profundivedi», «altitonanti»). Tale cascata di forme latinizzanti, unitamente all'anafora del convenzione imperativo di seconda persona, «*Adde*», è sufficiente a qualificare la sua parola come pedantesca, di modo che l'ironia raddoppia il carico, aggiungendo alla teologia scolastica l'umanesimo ridotto a pedanteria grammaticale. La lingua realizza anche qui uno scontro di prospettive, sovrapponendo l'istanza autoriale impersonata da Fracastorio a un anonimo personaggio pedantesco. Al di là di questo, la replica di Fracastorio si configura come un doppio rovesciato della seconda enumerazione di Burchio [2]. La somiglianza è garantita dall'identità di numero degli addendi (10 > 4 + 6), mentre l'identità lessicale o morfologica di alcuni elementi lega ancor più strettamente le due figure: «profondi» > «profundivedi»; «angelici, serafici, cherubici» > «olimpici, firmamentici, celesti empirici» (in questo secondo caso v'è anche identità di posizione). È proprio sulla somiglianza che s'innesta il rovesciamento indotto dall'elenco caricaturale di Fracastorio, il quale dichiara nulla l'autorità dei dottori ricorrendo a un tipico procedimento comico bruniano: l'amplificazione eccessiva con capovolgimento finale, qui ottenuta attraverso il ricorso ironico all'aggettivazione magniloquente.

Il caso appena visto testimonia di come la ripresa della struttura enumerativa possa essere funzionale a un movimento di contrasto, ottenuto tramite il suo riempimento con materiale nuovo; la continuità formale viene sfruttata per convogliare la discontinuità semantica. L'esempio seguente mostra come una finalità comunicativa diversa, di costruzione comune del senso attraverso il dialogo, si affidi a una diversa strategia, fondata sulla ripresa del già enunciato e sulla sua rifusione in una figura retorico-sintattica nuova:

> *De la causa* 620 FILOTEO. Ivi (come è l'ordinario et il dovero) soglion trovarsi cose
> [1] (a) 1a *da insalata da pasto,* 2a *da frutti da ordinario,* 3a *da cocina da speciaria,* 4a *da sani da amalati;* (b) 5b *di freddo di caldo,* 6b *di crudo di cotto,* 7b *di acquatico di terrestre,* 8b *di domestico di salvatico,* 9b *di rosto di lesso,* 10b *di maturo di acerbo*; e cose (c) 11c *da nutrimento solo e da gusto,* 12c *sustanzioze e leggieri,* 13c *salse et insipide,* 14c *agreste e dolci,* 15c *amare e suavi*.
> Cossì quivi, per certa conseguenza, vi sono apparse le sue contrarietadi e diversitadi, 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.

confondono due enunciazioni, due maniere di discorso, due stili, due "lingue", due orizzonti semantici e assiologici» (*ibid.*, 112-113).

ARMESSO. — È vero: ma che dirai, se oltre nel vostro convito, ne la vostra cena appariranno cose, che non son buone
[2] 1 *né per insalata né per pasto,* 2 *né per frutti né per ordinario,* 3 *né fredde né calde,* 4 *né crude né cotte,* 5 *né vagliano per appetito né per fame,* 6 *non son buone per sani né per ammalati;* 7 *e conviene che non escano da mani di cuoco né di speciale*?

Il dialogo primo del *De la causa* è aggiunto in un secondo momento allo svolgimento teoretico compiuto dei dialoghi dal secondo al quinto, dei quali viene a costituire la cornice. In esso il portaparola, che è non più Teofilo ma Filoteo, si fa carico di un'apologia della *Cena* discutendo con il gentiluomo inglese Armesso. Quest'ultimo dal canto suo lo incalza, sebbene con modi pacati e cortesi, affinché giustifichi la pubblicazione della *Cena* e il suo assetto ibrido e all'apparenza disorganico[32]. Per farlo, il *princeps* ricorre a un'analogia (*De la causa* 620, «Qual dumque può essere la cena materiale e corporale, tale conseguentemente succede la verbale e spirituale»), la cui articolazione corrisponde al brano riportato. La battuta di Teofilo riprende la scansione correlativa con la quale egli stesso aveva presentato l'analogia del banchetto (qual/tale > ivi/così quivi), inserendo nel primo lembo [1] un'enumerazione a tre scaglioni, il primo di quattro (a), il secondo di sei (b), il terzo di cinque addendi (c). A garantire la continuità tra i due lembi provvede l'anafora del sostantivo reggente «cose», mentre i singoli addendi sono costituiti da sintagmi preposizionali e aggettivali a struttura interna binaria e antitetica[33]. La discontinuità fra gli scaglioni di [1] è segnalata nel primo caso (a-b) dal solo punto e virgola, nel secondo (b-c) dal ritorno anaforico del sostantivo reggente «cose». Gli addendi dei tre scaglioni mantengono la stessa struttura interna a base binaria e antitetica («di crudo di cotto»), mentre le differenza riguardano unicamente la forma sintattica: nel primo e nel secondo caso abbiamo sintagmi preposizionali retti rispettivamente da ʿdaʾ e ʿdiʾ e le due parti sono giustapposte («da insalata da pasto»; «di freddo di caldo»); nel terzo si tratta, con l'eccezione del primo addendo, di dittologie aggettivali di tipo copulativo («sustanziose e leggere»). La risposta di Armesso rifonde in una sola enumerazione a sei addendi [2] alcuni elementi della precedente (1a > 1; 2a > 2; 5b > 3; 6b > 4; 11c > 5; 3a > 7) con variazioni nella forma e nella disposizione: 11c, «da nutrimento solo e da gusto» > 5, «né vagliano per appetito né per fame»; 3a, «da cocina da speciaria» > 7, «che non escano da mani di cuoco né di speciale». La ripresa di Armesso, dunque, oltre a evidenziare la sua messa in questione dell'argomento portato da Filoteo, mostra di inserirsi con fluidità e naturalezza all'interno di

[32] Il problema della forma difficilmente riducibile a unità della *Cena* è avvertito da Bruno fin da subito, che infatti dedica una parte importante della *Proemiale epistola* dello stesso dialogo alla sua giustificazione.
[33] Così come a *Cena* 431-2 (cfr. *supra* 1.1.2.1).

una conversazione dominata da una forte volontà cooperativa, di chiarimento e conciliazione tra le parti. Non a caso, il contesto del brano riportato consiste nella concatenazione di battute per lo più brevi e fortemente legate da procedimenti di ripresa quale quello appena visto, andando a costituire una tra le sezioni più schiettamente dialogiche dell'intero *corpus*[34].

L'esempio appena riportato è notevole in quanto lontano dalla media: l'enumerazione e le altre figure della serialità sono infatti di norma indifferenti al moto alterno del dialogato e anzi lo ostacolano, contribuendo alla superfetazione delle singole battute, su tutte quelle del *princeps*, e al rallentamento della rotazione tra gli interlocutori. Il fatto che qui non sia così comprova il valore in fin dei conti sempre contingente della figuralità nei dialoghi, per cui le necessità espressive puntuali fanno aggio sulla coerenza del sistema. In secondo luogo, ciò mostra come l'enumerazione, oltre ad allentare le maglie della sintassi, sia suscettibile di essere integrata attivamente nella linea del discorso, al cui sviluppo è spesso finalizzata. L'estratto seguente conferma la presenza di questa possibilità, nient'affatto minoritaria:

> *De l'infinito* 102 [A] In questi dumque astri o mondi (come le vogliam dire) non altrimente si intendeno ordinate queste parti dissimilari secondo varie e diverse complessioni di [1] *pietre, stagni, fiumi, fonti, mari, arene, metalli, caverne, monti, piani et altre simili specie di corpi composti, de siti e figure*,
> [B] che ne gli animali son le parti dette eterogenee secondo diverse e varie complessioni [2] *di ossa, di intestini, di vene, di arterie, di carne, di nervi, di pulmone, di membri di una e di un'altra figura*;
> [A] presentando [3] *gli suoi monti, le sue valli, gli suoi recessi, le sue acqui, gli suoi spiriti, gli suoi fuochi*, con accidenti proporzionali a tutte meteoriche impressioni:
> [B] quai sono [4] *gli catarri, le erisipile, gli calculi, le vertigini, le febri et altre innumerabili disposizioni et abiti*,
> [A] che rispondeno [5] *alle nebbie, piogge, nevi, caumi, accensioni, alle saette, tuoni, terremoti e venti, a fervide et algose tempeste*.

Il passo sviluppa un argomento di analogia, fondato dunque sulla similarità tra due oggetti, i mondi [A] e gli animali [B]: la strutturazione corporea in membri differenziati di questi ultimi funziona da leva per provare l'animazione dei mondi stessi. Come nell'esempio precedente (*De la causa* 620), il ragionamento per analogia comporta sul piano sintattico una struttura

[34] A ulteriore riprova, è frequente il procedimento, in sé assai raro, dell'incatenatura tra battute che possiamo chiamare *gradatio* dialogica: *De la causa* 659-60, «TEOFILO. — Or se l'anima per questo che è nel tutto, è anco ne le parti, per che non volete che sia *ne le parti de le parti*? DICSONO. — Voglio, ma *ne le parti de le parti* de le *cose animate*. TEOFILO. — Or quali son queste *cose* che non sono *animate*, o non son parte di cose animate? DICSONO. — Vi par che ne abbiamo poche avanti gli occhi? Tutte *le cose che non hanno vita*. TEOFILO. — E quali son *le cose che non hanno vita*, al meno principio vitale? DICSONO. — Per conchiuderla, volete voi che non sia cosa che non abbia anima, e che non abbia principio vitale?».

correlativa (*non altrimente/che*), espansa fino al terzo livello di subordinazione tramite l'aggiunta di una gerundiale e di due relative. Entro siffatto scheletro trovano posto cinque serie enumerative così composte: [1] 11 addendi; [2] 8 addendi; [3] 6 addendi; [4] 6 addendi; [5] 10 addendi. Distintivo del passo è un uso attento e consapevole della variazione che discende forse, visto il contesto schiettamente argomentativo, da preoccupazioni di leggibilità. Essa agisce a diverse profondità: all'interno delle serie nell'oscillazione del numero degli addendi, nella presenza/assenza dell'anafora delle preposizioni introduttive, come anche del membro finale sovraordinato e generalizzante, le cui modalità di costruzione risultano essere un ulteriore elemento di differenza. A livello sintattico, poi, c'è *variatio* tra i due segmenti, in sé parallelistici, della correlazione, nella disposizione invertita del circostanziale e della particella d'apertura e, più avanti, nel ricorso alla sinonimia e alla disposizione chiastica: «queste parti dissimilari secondo *varie e diverse* complessioni» / «le parti dette eterogenee secondo *diverse e varie* complessioni». Tale fluidità di superficie accompagna un movimento argomentativo severo e diretto a scansione A B A B A in cui il comparato, il mondo del quale si deve provare l'animazione, apre e chiude la sequenza con circolarità perfetta. La presenza dell'elenco si giustifica allora da un lato come corrispettivo linguistico della nozione di molteplicità implicata dal discorso, dall'altro con il consueto accrescimento di presenza che l'icasticità della scomposizione di qualsiasi oggetto in dettagli concreti porta con sé.

Chiude la rassegna sull'enumerazione un esemplare di uso ecfrastico dell'elenco, raro e meritevole di attenzione per l'associazione con il tema pittorico[35] nonché per la piena integrazione della figura nel progetto discorsivo:

> *Cena* 435 Et in ciò fa giusto com'un pittore; al qual non basta far il semplice ritratto de l'istoria: ma anco, per empir il quadro, e conformarsi con l'arte a la natura, vi depinge [1] *de le pietre, di monti, de gli arbori, di fonti, di fiumi, di colline*; e vi fa veder [2] *qua un regio palaggio, ivi una selva, là un straccio di cielo, in quel canto un mezo sol che nasce, e da passo in passo un ucello, un porco, un cervio, un asino, un cavallo*: mentre basta [3] *di questo far veder una testa, di quello un corno, de l'altro un quarto di dietro, di costui l'orecchie, di colui l'intiera descrizzione; questo con un gesto et una mina, che non tiene quello e quell'altro*: di sorte che con maggior satisfazzione di chi remira e giudica, viene ad istoriar (come dicono) la figura.

Tale spezzone fa parte dell'*Argomento del secondo dialogo* incluso nella *Proemiale epistola* della *Cena*. Esso svolge la similitudine topica ma anche precipuamente bruniana tra scrittura e

[35] Per un altro esempio di questa corrispodenza si torni indietro a *Cabala* 414, cfr. *supra* 1.1.2.2.

pittura[36], servendosi dell'enumerazione per esprimere la costituzione ricca, varia e plurale del dipinto di un artista che intenda imitare l'azione della natura. La similitudine, per il cui scioglimento rinvio al capitolo terzo (cfr. *infra* 3.1.2), paragona l'operato del narratore a quello del pittore e può essere letta come una dichiarazione di estetica e insieme come un invito a una lettura figurale del dialogo secondo, nel quale non v'è elemento rappresentativo che possa essere definito ininfluente ai fini del dispiegamento del senso. Non è da escludere inoltre che l'analogia pittorica trascini con sé una sfumatura mnemotecnica, vale a dire l'allusione a una possibile interpretazione in chiave memoriale dell'apparato figurativo messo in scena dal racconto[37]. Riconosciamo un'enumerazione a tre scaglioni, i quali coincidono con gli argomenti dei tre sintagmi verbali «vi depinge», «vi fa vedere», «far vedere»: [1] 6 addendi; [2] 5 addendi; [3] 6 addendi. Anche stavolta è alto il tasso di variazione interna, visibile nel passaggio dall'anafora di rinforzo [1] all'alternanza delle locuzioni [2] e dei sintagmi [3] preposizionali nelle due serie successive. La gestione attenta e mai meccanica risulta poi, oltre che dal chiasmo nell'addendo generalizzante del terzo elenco («questo con un gesto et una mina, che non tiene quello e quell'altro»), dall'espansione a scatole cinesi della seconda serie, il cui ultimo addendo ospita a sua volta un'enumerazione in cinque repliche: «e da passo in passo un ucello, un porco, un cervio, un asino, un cavallo». Una lavorazione di tal fatta, distante dalla monotonia asindetica che caratterizza normalmente la gestione bruniana dell'elenco, si spiega anche come correlato formale della dispersione degli elementi e varietà nella loro resa che costituisce l'oggetto del discorso.

La scrittura dialogica di Bruno non ha i tratti rigidi del sistema, ma consiste piuttosto in una serie di linee di tendenza, sempre derogabili, sempre soggette all'imprevedibilità del discorso in atto. L'enumerazione rientra in tale quadro, mostrando insieme un comportamento abituale e una buona duttilità. Lo standard prevede la messa in disparte del polisindeto[38], come anche della *distributio,* manifestando viceversa l'opzione per una versione piatta, asciutta e uniforme dell'accumulo, indifferente a esigenze di varietà e mobilità del dettato. Tuttavia, la pervasività stessa del fenomeno giustifica il ricorso alla *variatio,* la cui azione di bilanciamento della ripetitività è tanto più incisiva quanto più l'elenco risulta integrato attivamente, dinamicamente,

[36] Su cui Ordine 2003 e Puliafito (2007, 90-5), la quale ricorda come in Bruno alla coppia tradizionale si sostituisca una triangolazione che include l'*ars memoriae*.
[37] Per un'interpretazione in chiave mnemotecnica della *Cena* propende Coffaro (2009), dalla cui lettura cercherò però di allontanarmi (cfr. *infra* 3.1.7 e 3.1.8).
[38] Tratteremo in seguito i pochi casi rilevanti, considerando il polisindeto come una variante debole dell'anafora (cfr. *infra* 1.3.2.1).

nello svolgimento dell'argomentazione. L'enumerazione, infatti, se normalmente alimenta la tensione centrifuga del discorso bruniano, nondimeno può farsi veicolo di istanze semantiche complesse oppure anche concorrere allo sviluppo del ragionamento.

1.1.3. Serialità sintattica

1.1.3.1.Frase semplice

La serialità sintattica rappresenta il corrispettivo dell'enumerazione sul livello della frase, dove l'*accumulatio* manifesta un'analoga invadenza. Rispetto alle categorie della retorica tradizionale (*isocolo* o *parisosi*), separo l'isocolo bimembre, per il quale rimando al paragrafo successivo (cfr. *infra* 1.2), da quello plurimembre, l'unico considerato qui. Il criterio-guida è quello funzionale, dato che il parallelismo a più membri, a differenza di quello binario, «ha i caratteri dell'enumerazione» (Mortara Garavelli 2008), e di quella replica l'orientamento, che soprattutto nel caso delle serie più lunghe, che poi sono quelle più tipiche, coincide con un prevalente impiego epidittico. Rispetto poi al criterio linguistico di scansione, la ripartizione dei materiali secondo l'altezza sintattica (frase semplice vs frase complessa) incontra qualche difficoltà, dovuta alla quasi totale assenza, almeno per le serie più lunghe, di strutture di sole frasi semplici. Se infatti gli addendi superano un certo numero, è difficile che la figura non ospiti almeno una frase complessa, magari assai semplice, a fini di *variatio* o semplicemente a causa dell'indifferenza autoriale a una perfetta coincidenza delle parti. Come spesso in Bruno, sono lo slancio, la forza d'urto e l'inflessione declamatoria a determinare i costrutti accumulativi assai più che non la cesellatura formale.

Al contrario del parallelismo replicato, del quale spicca il frequente coinvolgimento nelle necessità logiche del ragionamento, la serialità pura e semplice tende a coincidere con il versante discorsivo epidittico e dunque focalizzato sull'attribuzione di valore:

> *Cena* 454 Or ecco quello ch'ha varcato l'aria, penetrato il cielo, discorse le stelle, trapassati gli margini del mondo, fatte svanir le fantastiche muraglie de le prime, ottave, none, decime, et altre che vi s'avesser potute aggiongere sfere per relazione de vani matematici e cieco veder di filosofi volgari.

Il passo riportato consiste nell'accumulazione di cinque relative restrittive, l'ultima delle quali subisce una gigantesca, non proporzionata espansione che possiamo però ricondurre alla

necessità di tenere insieme, nello stesso enunciato, i due momenti co-implicati dell'esaltazione di sé[39] e della polemica contro gli avversari.

Il passaggio seguente, invece, dal *De l'infinito*, sfrutta l'orizzontalità concessa dalla struttura accumulativa per disegnare una curva che contrappone la conoscenza piena del passato all'ignoranza del presente:

> *De l'infinito* 93 lo intese il Timeo, lo confirmò Platone, tutti veri filosofi [l']han conosciuto, pochi l'hanno esplicato, nessuno a tempi nostri s'è ritrovato che l'abbia inteso, anzi molti con mille modi vanno turbando l'intelligenza:

A essere posti in antitesi sono da un lato antichità e presente, dall'altro veri e falsi filosofi; all'opposizione si intreccia una progressione prima ascendente poi discendente, il cui ultimo membro segnato dalla correzione («anzi molti») intensifica la portata negativa del secondo segmento.

Più vicini al primo campione, i successivi due tratti dalla *Cena* ci testimoniano entrambi l'impiego dell'*accumulatio* al fine di degradare Torquato, il più insipido e violento degli interlocutori – o meglio mancati interlocutori – del Nolano:

> *Cena* 509 salta ne' calci de la rabbia, acuisce l'unghie de la detrazzione, ghigna i denti delle ingiurie, spalanca la gorgia de i clamori:
> *Cena* 529 dopo essersi rizzato, ritirate le braccia da la mensa, scrollatosi un poco il dorso, sbruffato co la bocca alquanto, acconciatasi la beretta di velluto in testa, intorcigliatosi il mustaccio, posto in arnese il profumato volto, inarcate le ciglia, spalancate le narici, messosi in punto con un riguardo di rovescio, poggiatasi al sinistro fianco la sinistra mano; per donar principio alla sua scrima, appuntò le tre prime dita della destra insieme, e cominciò a trar di mandritti, in questo modo parlando: «*Tune ille philosophorum protoplastes…?*».

Sono entrambi raffinatissimi: il primo perché realizza una peculiare serie di quattro a costruzione analogica; il secondo perché tramite la moltiplicazione delle temporali implicite in posizione prolettica può ritardare a lungo la comparsa della principale e in questo modo rendere tanto più evidente la completa, comica sfasatura tra l'abbondanza delle premesse gestuali e

[39] Ne approfitto per ricordare che nella *Cena* le risultanze testuali della funzione d'autore sono tre: la voce autoriale stessa, nel paratesto; il portaparola Teofilo, nel primo livello rappresentativo; il personaggio del Nolano, nel secondo livello rappresentativo costituito attraverso il racconto della cena da parte dello stesso Teofilo. Sull'importanza di questa scomposizione per la problematica dell'autorità e delle posizioni discorsive che il primo dialogo sviluppa come proprio sottotesto, si veda la convincente proposta di Ophir (1994).

l'inconsistenza dell'attacco verbale[40]. Il contesto epidittico non impedisce dunque alla serialità una piena integrazione del movimento discorsivo, che essa è pronta a assecondare nelle sue pieghe e nei suoi scarti.

Un uso affine, potentemente ironico della strutturazione frasale ricompare nello *Spaccio*, nel quadro di una lunga battuta del caustico Momo, spalla di Giove nella riforma delle costellazioni e portatore sul piano dell'immaginario della funzione comico-realistica. Esso elogia ironicamente l'operosità da cui sarebbe animata la dimora dell'Ozio, ricorrendo a una lunga serie sintattica dove la replicazione, dapprima di frasi semplici, vede instaurarsi progressivamente il dominio della frase complessa. La complicazione è almeno parzialmente graduale (due coordinate [1], due coordinate che reggono una finale implicita [2], una lunga espansione relativa [3], una subordinata causale che gerarchizza due subordinate implicite tra loro coordinate [4]) e va di pari passi con l'allungamento:

> *Spaccio* 329 Dove appresso con tanta diligenza si rassetta il giuppone, con tanta sagacità si ordinano le piegature del collaio, con tanta moderanza s'affibiano gli bottoni, con tanta gentilezza s'accomodano gli polsi, [1] con tanta delicatura si purgano e si contemprano le unghie, con tanta giustizia et equità s'accopulano le braghe col giubbone, con tanta circonspezzione si disponeno que' nodi de le stringhe; [2] con tanta sedulità si menano e rimenano le cave palme per far andar a sesto la calzetta; [3] con tanta simmetria vanno a proporzionarsi gli termini e confini dove l'orificii de cannoni de le braghe s'uniscono a le calzette in circa la piegatura de le ginocchia, [4] con tanta pazienza si comportano gli artissimi legami o garrettiere perché non diffluiscano le calzette a far le pieghe e confondere la proporzione di quelle con le gambe?

Tale serie di dieci addendi trova posto all'interno di una struttura parallelistica più ampia, interperiodale e sorretta dall'anafora, che occupa per intero le pagine 329-332, mostrando un'interconnessione e una densità che sollecitano un allargamento del discorso all'intero *Spaccio*.

Come già anticipato, infatti, oltre a rappresentare un brusco scarto insieme tematico e formale rispetto al precedente *De l'infinito*, il primo dialogo morale è per almeno tre ragioni un testo plasmato dalla forza dell'accumulazione. La funzione di principio costruttivo svolta da quest'ultima si lega anzitutto a un tratto strutturale: l'innesto del catalogo delle sostituzioni

[40] Pressoché identici a questo altri due passaggi (*Cena* 488, *Spaccio* 214), il primo dei quali riguarda il primo avversario del Nolano, Nundinio, con perfetta rispondenza di trattamento: «Or il dottor Nundinio, dopo essersi posto in punto de la persona, scrollato un poco il dorso, poste le due mani su la tavola, riguardatosi un poco *circum circa*, accomodatosi alquanto la lingua in bocca, rasserenati gli occhi al cielo, spiccato da la bocca un delicato risetto, e sputato una volta, comincia in questo modo».

delle virtù ai vizi sull'architettura astrologica tradizionale delle quarantotto costellazioni. In più, tanto i vecchi quanto i nuovi occupanti delle sedi astrali non lasciano o occupano la scena da soli, ma accompagnati da un seguito di innumerevoli «serve, ministre et circonstanti» (*Spaccio* 188) di cui non si può dar conto che nella forma dell'elenco. In un secondo luogo, a un livello più profondo, collaborano i macrotemi, fra loro complementari, della crisi e della riforma, responsabili dell'afflusso copioso di moduli retorici volta a volta polemici, apologetici e parenetici. Infine, la situazione stessa del concilio divino, con le frequenti allocuzioni che i personaggi principali (Giove, l'Ozio, la Fortuna) rivolgono gli uni agli altri o all'assemblea tutta, determina l'alta incidenza dello stile oratorio e con esso dell'*accumulatio*.

1.1.3.2.Frase complessa

Il piano della frase complessa si allinea al precedente in maniera del tutto naturale. Mi limiterò quindi a poche osservazioni, accrescendo semmai il volume delle osservazioni puntuali sui singoli esempi.

Il primo è nuovamente tratto dallo *Spaccio* e mostra come l'impiego comico della serialità comprenda, accanto all'evidenziazione della sproporzione tra quantità e qualità degli elementi, l'accorto sfruttamento del distacco normalmente concesso all'ultimo addendo:

> *Spaccio* 211-2 Ecco, a me si dissecca il corpo, e mi s'umetta il cervello; mi nascono i tofi, e mi cascano gli denti; mi s'inora la carne, e mi s'inargenta il crine; mi si distendeno le palpebre, e mi si contrae la vista; mi s'indebolisce il fiato, e mi si rinforza la tosse; mi si fa fermo il sedere, e trepido il caminare; mi trema il polso, e mi si saldano le coste; mi s'assottigliano gli articoli e mi s'ingrossano le gionture: et in conclusione (quel che più mi tormenta), perché mi s'indurano gli talloni, e mi s'ammolla il contrapeso; l'otricello de la cornamusa mi s'allunga, et il bordon s'accorta.

Il locutore in questo caso è Giove, che si rivolge alla comunità divina descrivendo il proprio invecchiamento. Il distacco dell'ultimo addendo in direzione sessuale è segnalato dall'introduzione con connettivo e parentetica, dalla complicazione sintattica dovuta all'inserimento in posizione prolettica delle due causali coordinate, e infine dal passaggio al dettato analogico.

La battuta seguente ci riporta invece alla schermaglia tra Filoteo e Armesso che costituisce il nucleo del primo dialogo del *De la causa* e nello specifico a uno scambio di battute che

abbiamo già in parte visto[41], nel quale si riprende l'analogia del banchetto proposta dalla voce autoriale nella *Proemiale epistola* della *Cena*. Filoteo ne propone uno sviluppo che mira a giustificare la presenza di lettori delusi e scontenti:

> *De la causa* 620-1 *Come* dumque la nel più bel del mangiare, o ti scotta qualche troppo caldo boccone, di maniera che bisogna cacciarlo de bel nuovo fuora, o piangendo e lagrimando mandarlo vagheggiando per il palato, sin tanto che se gli possa donar quella maladetta spinta per il gargazzuolo al basso; o vero ti si stupefà qualche dente; o te s'intercepe la lingua che viene ad esser morduta con il pane; o qualche lapillo te si viene a rompere et incalcinarsi tra gli denti, per farti regittar tutto il boccone; o qualche pelo o capello del cuoco ti s'inveschia nel palato, per farti presso che vomire; o te s'arresta qualche aresta di pesce ne la canna, a farti suavemente tussire; o qualch'ossetto te s'attraversa ne la gola per metterti in pericolo di suffocare: *cossì* nella nostra cena (per nostra e comun disgrazia) vi si son trovate cose corrispondenti e proporzionali a quelle.

Per raggiungere il proprio obiettivo, però, il *princeps* ricorre a un'espansione fuori misura del comparante, ottenuta tramite una serie di sette frasi di struttura variabile[42] la cui mole complessiva eccede l'intento esplicativo per scatenare l'immagine carnevalesca del banchetto con il suo corredo di istantanee basso-corporee.

Il lungo passaggio riportato nel seguito è tratto invece dall'*Epistola dedicatoria* della *Cabala*, nel punto in cui la voce autoriale rende conto dei problemi riscontrati nel fare dono della propria opera e dell'eccellenza del suo fulcro tematico, l'asino; quest'ultimo è l'oggetto implicito delle serie seconda [2] e terza [3] mentre la prima [1] sottintende il libro stesso, anche se è evidente che i due tendono a coincidere:

> *Cabala* 408-12 [1] 1 Questo prima pensai di donarlo a un CAVALLIERO: il quale avendovi aperti gli occhi, disse che non avea tanto studiato che potesse intendere gli misterii, e per tanto non gli possea piacere. 2 L'offersi appresso ad un di questi ministri *verbi Dei*: e disse che era amico della lettera, e che non si delettava de simili esposizioni proprie a Origene, accettate da scolastici et altri nemici della lor professione. 3 Il misi avanti ad una DAMA: e disse che non gli aggradava per non esser tanto grande quanto conviene al suggetto d'un cavallo et un asino. 4 Il presentai ad un'altra: la quale quantumque gustandolo gli piacesse, avendolo gustato, disse che ci volea pensar su per qualche giorno. 5 Viddi se vi potesse accoraggiar una pizocchera: e la me disse, «Non lo accetto se parla d'altro che di rosario, della vertú de granelli benedetti, e de l'agnusdei». 6 Accostailo al naso d'un pedante: il qual avendo torciuto il viso in altra parte, mi disse che aboliva ogn'altro studio e materia eccetto che qualche annotazione, scolia et interpretazione sopra Vergilio, Terenzio e Marco Tullio. 7 Udivi da un versificante che non lo volea, se non era qualche copia d'ottave rime o de sonetti. 8 Altri dicevano che gli meglior trattati erano stati dedicati a persone che non erano megliori che essi loro. 9 Altri co l'altre raggioni mi parevan disposti a dovermene

[41] Mi riferisco all'esempio di enumerazione tratto da *De la causa* 620, cfr. *supra* 1.1.2.3.
[42] Che però si stabilizza a partire dal quarto addendo nella coppia di reggente e finale implicita.

> ringraziar o poco o niente, se io gli l'avesse dedicato: e questo non senza caggione, perché (a dir il vero) ogni trattato e considerazione deve essere speso, dispensato e messo avanti a quel tale che è della suggetta professione o grado.
> […]
> [2] Prendetelo, o padre, se vi piace per ucello, perché è alato et il più gentil e gaio che si possa tener in gabbia. Prendetelo sel volete per fiera, perché è unico, raro e pelegrino da un canto, e non è cosa più brava che possiate tener ferma in un antro o caverna. Trattatelo se vi piace come domestico; perché è ossequioso, comite e servile, et é il meglior compagno che possiate aver in casa. Vedete che non vi scampe di mano: perché è il meglior destriero che possiate pascere o per dir meglio vi possa pascere in stalla; meglior familiare che vi possa esser contubernale e trattenimento in camera. Maneggiatelo come una gioia e cosa preciosa, perche non possete aver tesoro più eccellente nel vostro ripostiglio. Toccatelo come cosa sacra, e miratelo come cosa da gran considerazione: perché non possete aver meglior libro, meglior imagine e meglior specchio nel vostro cabinetto. Tandem se per tutte queste raggioni non fa per il vostro stomaco, lo potrete donar ad alcun altro che non ve ne debba essere ingrato. [3] Se l'avete per cosa ludicra, donatelo ad qualche buon CAVALLIERO perché lo metta in mano de suoi paggi per tenerlo caro tra le scimie e cercopitechi. Se lo passate per cosa armentale, ad un contadino che li done ricetto tra il suo cavallo e bue. Sel stimate cosa ferina, concedetelo a qualche Atteone che lo faccia vagar con gli caprii e gli cervi. Se vi par ch'abbia del mignone, fatene copia a qualche DAMIGELLA che lo tegna in luogo di martora e cagnuola. Se finalmente vi par ch'abbia del matematico, fatene grazia ad un cosmografo perché […]

La prima serie è formata da nove addendi, i primi sette dei quali (1-7) ripetono una struttura discendente così composta: principale, relativa appositiva, completiva oggettiva; gli ultimi due (8-9) fanno parte a sé e ospitano il momento della generalizzazione (*altri… altri…*). L'elenco spicca per la ricchezza delle sue implicazioni semantiche: l'allusione oscena (3-4, la prima e la seconda dama) convive con la polemica antipedantesca (6-7, il pedante e il versificante) e anticristiana (2 e 5, il ministro *verbi Dei* e la «pizocchera», ovvero la devota). A quest'ultima si sovrappone, nello stesso secondo membro (2), una sottile indicazione di lettura a favore di una decodifica allegorica del testo che seguirà: «e disse che era amico della lettera, e che non si delettava de simili esposizioni proprie a Origene». Senza dimenticare che questa catena allusiva rientra nel contesto già di per sé ironico della dedica all'illustre sconosciuto don Sapatino la cui inconsistenza, sebbene il personaggio sia incensato a dovere nel seguito non incluso nell'estratto, lampeggia anche grazie all'accumulo dei destinatari potenziali[43]. Le due serie successive [2 e 3] vanno poi considerate insieme, non perché tra loro in corrispondenza numerica, ma per il fatto che la terza riprende la struttura sintattica ipotetica della precedente rovesciandola da discendente in ascendente: «Prendetelo, o padre, se vi piace per ucello, perché è alato et il più gentil e gaio che si possa tener in gabbia» > «Se l'avete per cosa ludicra, donatelo

[43] Sulla dedica al fittizio «vescovo di Casamarciano» e sui suoi rapporti di somiglianza con la dedica a Morgana della commedia si leggano le osservazioni di Puliafito (2007, 42-4).

ad qualche buon cavalliero perché lo metta in mano de suoi paggi per tenerlo caro tra le scimie e cercopitechi». Il carattere aggiunto della specularità fa sì che il parallelismo corrobori il contrasto semantico tra le ragioni dell'accettazione [2] e le possibilità di diversione del dono conseguenti al rifiuto [3]. Infine, a riprova dell'alto tasso di artificiosità di questo come degli altri testi di dedica inclusi nei variegati paratesti dei dialoghi, la terza serie riprende in modo esatto due termini della prima (in maiuscoletto), ammiccando al lettore e producendo un effetto di circolarità o, a uno sguardo più attento, una perfetta alternanza in quattro tempi tra i due poli del rifiuto e dell'accettazione, quest'ultima com'è ovvio collocata in posizione forte o, se si vuole, in battere[44].

1.1.3.3.Oltre la frase complessa

Le dedicatorie rappresentano un perfetto esempio del polo più controllato e formalmente esatto della testualità dei dialoghi italiani (cfr. *infra* 1.1.4). Non è però sempre così, soprattutto per quanto riguarda i piani più alti e complessi della serialità sintattica. Casi come il precedente, dove un'identica struttura replicata giunge a compattare un intero movimento testuale, sono rari, o almeno sono rari i congegni così ben calibrati, dato che invece non è infrequente che la serialità giunga a lambire segmenti testuali pià ampi della frase complessa. Si tratta, più nello specifico, di schemi distributivi ed equivalenze sintattiche più lasche, che possono prevedere l'interposizione di frasi non allineate, e dove il cedimento in corrispondenza di alcuni membri è però compensato dal ricorso ad attacchi con anafora parziale o totale. La tendenza, chiara, è quella a una fluidificazione della corrispondenza, evidente nei contesti più spiccatamente elativi. Con quest'ultimo aggettivo mi riferisco però soltanto a quei passaggi interessati dall'innalzamento di sé e della propria dottrina, mentre il convenzionale encomio dei dedicatari e dei potenti presenta di norma un'orchestrazione più attenta. C'è tuttavia spazio anche per un massimo di rigore, come dimostra una tecnica di tabulazione della materia che dobbiamo far risalire all'argomentazione scolastica.

Quest'ultima figura di distribuzione è la più conservativa rintracciabile nei dialoghi italiani e consiste nella serie retta dagli ordinali *primo… secondo… terzo…*, che deriva al domenicano Bruno dalla propria formazione scolastica: è infatti la trasposizione in volgare delle

[44] Per un'analisi approfondita delle stesse pagine da una prospettiva più attenta all'ironia e al significato, cfr. *infra* 3.2.2.2.

numerazioni *ad primum ergo dicendum…*, *ad secondum… ecc.* o *primum dicitur quod… secundum… tertium…* che scandiscono la processione degli argomenti *pro* e *contra* nell'*articulus* della *quaestio* filosofica medievale, ancora in uso nelle dispute accademiche al tempo del Nolano (Tissoni 1961, 360-1). Tale modalità di impaginazione sopravvive come residuo nel *corpus* volgare dei dialoghi, andando a installarsi nei seguenti luoghi: in alcune sezioni argomentativo-espositive del *De l'infinito* e dei *Furori*[45]; in corrispondenza con la spiegazione che segue la comparsa di diagrammi geometrici e altre figure esplicative nei primi tre dialoghi: infine, nella prosa riassuntiva degli *Argomenti*, dove è dominante:

> *De la causa* 598 Nel dialogo secondo avete *primamente* la raggione della difficultà di tal cognizione: per sapere quanto il conoscibile oggetto sia allontanato dalla cognoscitiva potenza. *Secondo*, in che modo e per quanto dal causato e principiato vien chiarito il principio e causa. *Terzo*, quanto conferisca la cognizion della sustanza de l'universo alla noticia di quello da cui ha dependenza. *Quarto*, per qual mezzo e via noi particolarmente tentiamo di conoscere il primo principio. […]

Tuttavia, oltre a occupare diverse pagine, l'istanza seriale può concretizzarsi in figurazioni di maggiore complessità. Lo schema distributivo adibito al ruolo di «collante interperiodale» (Bozzola 1999, 184) prevede così un tipo di realizzazione scalare su più livelli, della quale riporto un esempio tratto dal primo dialogo della *Cena* (477-9), a riprova tra l'altro di come esista un'associazione convenzionale tra il genere dell'encomio e l'impiego di soluzioni di vertiginosa elaborazione; come convenzionale è pure l'apparente paradosso di un elogio fondato su una preterizione in realtà «funzionale all'espansione e al turgore espressivo» (D'Onghia 2015, 162). I rientri corrispondono ai vari piani di un costrutto sintattico ripetuto sei volte, dove la scansione delle repliche non coincide sempre con il cambio di referente ma rispecchia l'importanza degli oggetti di lode; a Elisabetta I spettano infatti i tre scaglioni successivi al primo, assai più breve e comprensivo della nozione iperonima: «de le più alte cose del mondo». L'alto numero di variazioni e segmenti interposti non arriva o oscurare la struttura, che rimane chiaramente visibile e ritma il passo dell'elogio:

1 a Or alza i vanni, Teofilo, e ponti in ordine, e sappi ch'al presente
  b non s'offre occasione
  c di apportar

[45] Si possono citare *De l'infinito* 141-8, dove l'avversario aristotelico Albertino espone in modo sintetico e senza contraddittorio le ragioni contrarie all'infinità dei mondi, e *Furori* 532, dove un sonetto esplicitamente bipartito in (1) ottetto e (2) sestetto dà forma a una sezione prosastica anch'essa numerata la cui prima parte risulta internamente scandita dal modulo *Primo… secondo… terzo*.

d de le più alte cose del mondo.
2 b Non hai qua materia[46]
c di parlar
d di quel nume de la terra,
di quella singolare e rarissima dama,
e che da questo freddo cielo, […]:
d [di] Elizabetta dico,
e che per titolo e dignità regia, non è […]
Ne la cognizione de le arti, notizia de le scienze, […] —
3 b Non hai materia
c di parlar
d di quell'animo tanto eroico,
e che già vinticinque anni e più […];
mantenutasi salda […].
4 b Non hai qua materia
c di far discorso
d di colei,
e la quale se volessi assomigliar […] —
5 b Non te si offre occasione
c di parlar
d de la generosissima umanità de l'illustrissimo monsignor conte Roberto Dudleo, conte di Licestra etc.,
e tanto conosciuta dal mondo,
nominata insieme con la fama del regno […];
tanto predicata da i cuori di generosi spirti italiani […].
6 b Non ti viene a proposito
c di referire l'onesta conversazione, civilità e buona creanza
d di molti cavallieri e molto nobili personaggi inghilesi,
e tra quali è tanto conosciuto […] il molto illustre et eccellente cavalliero,
f signor Fillippo Sidneo:
di cui il tersissimo ingegno (oltre i lodatissimi costumi) […] —

Vengo quindi ai casi più fluidi, mostrandone l'associazione tematica e pragmatica – non esclusiva, ma di certo rilevante – con la rappresentazione della figura autoriale e l'esaltazione delle proprie conquiste dottrinali. Il primo coincide con la mossa consueta che elenca diverse *auctoritates* filosofiche, qui mobilitate per costruire la propria definizione dell'intelletto universale:

> *De la causa* 652-4 *Questo è chiamato da Pitagorici* «motore» et «esagitator del universo», come esplicò il poeta, che disse: […] *Questo è nomato da Platonici* «fabro del mondo». Questo fabro, dicono, procede dal mondo superiore (il quale è a fatto uno) a questo mondo sensibile che è diviso in molti: ove non solamente la amicizia, ma anco la discordia, per la distanza de le parti, vi regna. Questo intelletto, infondendo e porgendo qualche cosa del

[46] Si noti la corrispondenza imperfetta dovuta al fatto che, già a partire dalla prima ripresa [2], la subordinata oggettiva retta da «sappi che» è sostituita da una principale introdotta dall'avverbio di negazione.

> suo nella materia, mantenendosi lui quieto et inmobile, produce il tutto. *È detto da Maghi* «fecondissimo de semi», o pur «seminatore»: per che lui è quello che impregna la materia di tutte forme; e secondo la raggione e condizion di quelle, la viene a figurare, formare, intessere: con tanti ordini mirabili, li quali non possono attribuirsi al caso, né ad altro principio che non sa distinguere et ordinare. *Orfeo lo chiama* «occhio del mondo», per ciò che il vede entro e fuor tutte le cose naturali, a fine che tutto non solo intrinseca, ma anco estrinsecamente venga a prodursi e mantenersi nella propria simmetria. *Da Empedocle è chiamato* «distintore», come quello che mai si stanca ne l'esplicare le forme confuse nel seno della materia, e di suscitar la generazione de l'una dalla corrozzion de l'altra cosa. *Plotino lo dice* «padre e progenitore», per che questo distribuisce gli semi nel campo della natura, et è il prossimo dispensator [de] le forme. *Da noi si chiama* «artefice perché forma la materia,

Il modulo sintattico replicato, non senza calcolata variazione sinonimica e nell'ordine dei costituenti, enumera le diverse definizioni storiche dell'intelletto universale; tra una replica e l'altra si interpone materiale sintattico eterogeneo, senza però ancora una volta compromettere l'effetto d'insieme della serializzazione. La molteplicità degli approcci filosofici, frequente nei dialoghi italiani sia come tema che come risorsa della tecnica argomentativa, è una costante d'epoca. Ne testimoniano fra gli altri i *Dialoghi* di Tasso, dove essa coincide da un lato con il cospicuo «volume degli argomenti di autorità» (Bozzola 1999, 95), dall'altro con la tendenza di stampo erudito a «formulare uno stesso problema da ottiche diverse e complementari» (Basile 1991, 9). Il gusto per la scomposizione non è certo assente in Bruno, lungo il cui *corpus* volgare si realizza anzitutto come «mise en perspective» (Leinkauf 1996, XX) dei nuclei problematici, vale a dire come loro riformulazione da un'angolatura tematica-disciplinare diversa. Esso inoltre può agganciarsi a una teorizzazione avvertita e consapevole del relativismo spazio-temporale, a sua volta fondata sulla fascinazione originaria per la molteplicità e la differenza, sulla visione, cioè, di una realtà animata, pullulante e omogenea, finalmente sciolta dalla tirannia dei salti quantitativi. Ciò nonostante, a differenza che in Tasso, l'accumulazione delle fonti e delle prospettive non vela l'impossibilità del recupero di una prospettiva oggettiva, che è ristabilita *a parte subiecti* grazie a una piena autorizzazione del Filosofo come figura di destino e della Filosofia come unico tramite all'unità del vero; anche se va detto che la risposta di Bruno non elimina certo il problema, strutturale e storico, della perdita del quadro di riferimento e costituisce semmai il *pendant* dialettico, euforico e aggressivo, della cautela tassiana, secondo una disposizione rovesciata dei termini dello stesso conflitto. Si spiega così, nel brano riportato, la scelta della posizione finale per la propria definizione dell'intelletto, che in questo modo da un lato sfrutta la trafila delle *auctoritates* per legittimarsi, dall'altro la conclude e dunque la supera.

L’esempio successivo ci mostra invece un caso di caratterizzazione entusiastica o «ditirambica» (Aquilecchia 1993b, 256) dello schema distributivo. Il brano, di una certa lunghezza, risulta allentato quanto a corrispondenze verticali (all’inizio di [2] ridotte alla coordinazione), mentre della sua densità è responsabile la convergenza di figure diverse, tra cui *climax* e analogie, nonché l’insistenza lessicale sulle sfere dell’infinitudine e del divino (in maiuscoletto):

> *Cena* 454-6 [1] Cossì al cospetto d’ogni senso e raggione, co la chiave di solertissima inquisizione *aperti* que’ chiostri de la verità che da noi aprir si posseano, *nudata* la ricoperta e velata natura: *ha donati* gli occhi a le talpe, *illuminati* i ciechi che non possean fissar gli ochi e mirar l’imagin sua in tanti specchi che da ogni lato gli s’opponeno. *Sciolta* la lingua a muti, che non sapeano e non ardivano esplicar gl’intricati sentimenti; *risaldati* i zoppi che non valean far quel progresso col spirto, che non può far l’ignobile e dissolubile composto: *le rende* non men presenti, che si fussero proprii abitatori del sole, de la luna, et altri nomati astri. [2] *Dimostra* quanto siino simili o dissimili, maggiori o peggiori, que’ corpi […]; *e n’apre gli occhii* ad veder questo nume, questa nostra madre […]. *A questo modo sappiamo* che si noi fussimo ne la luna o in altre stelle, non sarreimo in loco molto dissimile a questo, e forse in peggiore: come possono esser altri corpi cossì buoni, et anco megliori per se stessi e per la maggior felicità de propri animali. *Cossì conoscemo* tante stelle, tanti astri, tanti numi, che son quelle tante centenaia de migliaia ch’assistono al ministerio e contemplazione del primo, universale, infinito et eterno efficiente. Non è più impriggionata la nostra raggione co i ceppi de fantastici mobili e motori otto, nove e diece. *Conoscemo* che non è ch’un cielo, un’eterea reggione inmensa, dove questi magnifici lumi serbano le proprie distanze, per comodità de la participazione de la perpetua vita. Questi fiammeggianti corpi son que’ ambasciatori, che annunziano l’eccellenza de la gloria e maestà de DIO. *Cossì siamo promossi a scuoprire* l’INFINITO effetto dell’INFINITA causa, il VERO e VIVO VESTIGIO de l’INFINITO VIGORE. *Et abbiamo dottrina* di non cercar la DIVINITÀ rimossa da noi: se l’abbiamo appresso, anzi di dentro più che noi medesmi siamo dentro a noi.

Isolo due momenti diversi [1 e 2] assumendo come parametro il mutare della costruzione sintattica. Quanto a quest’ultima, lo slancio elativo mi pare responsabile di un cedimento, dato che non si comprende quale debba essere il referente del pronome oggetto di terza plurale (forse i corpi celesti che compaiono nel seguito): «*le* rende non men presenti, che si fussero proprii abitatori del sole, de la luna, et altri nomati astri». A ogni modo, i punti di contatto con il campione precedente sono evidenti: da un lato la fluidità della forma ottenuta grazie alla variazione degli attacchi verbali e all’interposizione tra le varie repliche di frasi escluse dalla simmetria; dall’altro la frattura interna, visibile nello slittamento dalla terza persona singolare alla prima plurale: «*Dimostra* quanto siino simili o dissimili» > «e *n’apre* gli occhii ad veder questo nume, questa *nostra* madre» > «A questo modo *sappiamo* che si noi fussimo ne la luna o in altre stelle». Lo *shift* delle persone costituisce un sottile esempio di argomentazione

indiretta: ci si serve della verticalità provvista dall'allineamento sintattico per far slittare l'elogio di un soggetto specifico, il Nolano, realizzato attraverso l'elencazione solenne delle sue conquiste dottrinali, nella partecipazione a quelle conquiste, la cui enunciazione alta e tesa si protrae ancora a lungo, da parte di un soggetto collettivo; quest'ultimo, poi, certamente comprende il portaparola Teofilo, che però si esprime ricorrendo a un noi idealmente inclusivo e totalizzante, universale. A un livello più profondo, la condizione di possibilità di un simile trapasso insensibile dall'io al noi risiede nello sdoppiamento dell'istanza autoriale in due entità discorsive, Teofilo e il Nolano, e nella loro collocazione asimmetrica sui due livelli del dialogo. L'enunciazione di Teofilo svolge dunque un compito di mediazione, congiungendo la terza persona del Nolano a una prima persona che include tutti i potenziali lettori del dialogo; così le acquisizioni del Nolano si convertono immediatamente in patrimonio dell'umanità.

1.1.4. Le dedicatorie e la replicazione ritmica

Siamo così introdotti a quei testi densi e sovrabbondanti nonché di composizione calibratissima che sono le dedicatorie, senza dubbio il culmine raggiunto dall'*ornatus* nei dialoghi italiani quanto alla concentrazione dei fenomeni e al controllo stilistico ferreo che si esercita su di essi. Anche l'*accumulatio* tocca all'interno di questo contenitore il proprio massimo di elaborazione, mostrando un profilo parzialmente inedito che attualizza potenzialità altrove rimaste inespresse. Mi riferisco, in particolare, al venire in dominante della funzione ritmica, la quale riesce in tale contesto a emanciparsi, arrivando a guidare la segmentazione del discorso in concorrenza con il livello sintattico-semantico.

Prima però di passare all'analisi, si rende necessaria qualche parola sui testi di dedica bruniani. Il primato della funzione ritmica s' innesta infatti sull'articolazione comune, in tre sezioni, delle epistole introduttive. Essa prevede nella parte centrale l'asciutta sinossi degli *Argomenti* ai singoli dialoghi, mentre la coda e soprattutto l'attacco tendono all'enfasi in corrispondenza con i temi consueti dell'esaltazione (al contempo del dedicatario e di se stesso in quanto autore) e della polemica contro i propri detrattori[47]. Se la presenza di questi motivi come anche il sovraccarico ornamentale rientrano a pieno titolo nella gestione convenzionale

[47] Notevole che in Bruno non compaia mai, in questi luoghi, il topos della *diminutio personae*, e che all'opposto l'encomio del dedicatario tenda a risultare subordinato all'esaltazione di sé in quanto filosofo e detentore privilegiato della Verità.

delle soglie ai testi cinquecenteschi in prosa[48], nondimeno nel caso di Bruno è bene non cedere a un'interpretazione in chiave puramente esornativa del paratesto, che al contrario è punto di straordinaria tensione costruttiva e densità concettuale. In esso, fin dal caso esemplare del *Candelaio*[49], il filosofo estraneo all'utilizzo passivo di qualsiasi elemento tràdito racchiude a mo' di cifra la complessità strutturale dei suoi macrotesti, fornendo precise quanto criptiche indicazione di lettura ai propri destinatari.

Si rendono necessarie due citazioni di una certa lunghezza, la prima delle quali riporta l'*incipit* della dedicatoria del *De l'infinito*:

> *De l'infinito* 9-10 [1] Se io (o illustrissimo Cavalliero) contrattasse l'aratro, pascesse un gregge, coltivasse un orto, rassettasse un vestimento: nessuno mi guardarebbe, pochi m'osservarebono, da rari serei ripreso, e facilmente potrei piacere a tutti. Ma per essere [2] delineatore del campo de la natura, sollecito circa la pastura de l'alma, vago de la coltura de l'ingegno, e dedalo circa gli abiti de l'intelletto: ecco che [3] chi adocchiato me minaccia, chi osservato m'assale, chi giunto mi morde, chi compreso mi vora; [4] non è uno, non son pochi, son molti, son quasi tutti. Se volete intendere onde sia questo, vi dico che la caggione è [5] l'universitade che mi dispiace, il volgo ch'odio, la moltitudine che non mi contenta, una che m'innamora. Quella per cui son libero in suggezzione, contento in pena, ricco ne la necessitade, e vivo ne la morte; quella per cui non invidio a quei che son servi nella libertà, han pena ne i piaceri, son poveri ne le ricchezze e morti ne la vita: perché nel corpo han la catena che le stringe, nel spirto l'inferno che le deprime, ne l'alma l'errore che le ammala, ne la mente il letargo che le uccide; non essendo magnanimità che le delibere, non longanimità che le inalze, non splendor che le illustre, non scienza che le avvive. Indi accade che non ritrao come lasso il piede da l'arduo camino, né come desidioso dismetto le braccia da l'opra che si presenta; né qual disperato volgo le spalli al nemico che mi contrasta, né come abbagliato diverto gli occhi dal divino oggetto: mentre per il più mi sento riputato sofista, più studioso d'apparir sottile, che di esser verace; ambizioso che più studia di suscitar nova e falsa setta, che di confirmar l'antica e vera; ucellatore che va procacciando splendor di gloria, con porre avanti le tenebre d'errori; spirto inquieto che subverte gli edificii de buone discipline, e si fa fondator di machine di perversitade. Cossì, signor, gli santi numi disperdano da me que' tutti che ingiustamente m'odiano; cossì mi sia propicio sempre il mio Dio; cossì favorevoli mi sieno tutti governatori del nostro mondo; cossì gli astri mi faccian tale il seme al campo et il campo al seme, ch'appaia al mondo utile e glorioso frutto del mio lavoro, con risvegliar il spirto et aprir il sentimento a quei che son privi di lume:

La figura è chiaramente visibile: una scansione per gruppi di quattro elementi organizza un intero movimento testuale dando luogo a una catena di serie accumulative di estensione corrispondente. A essere travolti dall'onda sono, in ordine, i due lembi del costrutto ipotetico [1], il sintagma nominale [2], la frase complessa [3], la frase semplice [4], ancora il sintagma

[48] In generale Santoro-Tavoni 2005, Terzoli 2004; sul caso specifico di Bruno si può leggere Puliafito 2002.
[49] Su cui si vedano Lerro 2012 e il primo capitolo della prima parte del già più volte citato Puliafito 2007.

nominale cui stavolta si aggiunge un'espansione relativa [5], e via di seguito. In generale, sono privilegiati i costituenti di livello superiore, mentre quanto alle dimensioni, possiamo notare verso la fine un allargamento che culmina, dopo una momentanea sospensione, nell'ultimo addendo della serie finale, «così gli astri mi faccian tale il seme […]».

Nell'*incipit* della *Declamazione allo studio e pio lettore* che costituisce il terzo anello del paratesto della *Cabala*, all'opposto, a essere pertinentizzati sono piuttosto i costituenti sintattici di livello inferiore, e ciò si ripercuote nel ritmo più svelto dell'insieme. Lo segmentiamo, sfruttando le partizioni sintattiche, in sei gruppi rispettivamente di nove [1], quattro [2], sette [3], una [4], sette [5] e cinque serie [6]:

> *Cabala* 416-8 [1] *Oimè*, auditor mio, che senza focoso suspiro, lubrico pianto e tragica querela, con l'affetto, con gli occhi e le raggioni non può ramentar il mio ingegno, intonar la voce e dechiarar gli argumenti, quanto sia fallace il senso, turbido il pensiero et imperito il giudicio, che con atto di perversa, iniqua e pregiudiciosa sentenza non vede, non considera, non definisce secondo il debito di natura, verità di raggione e diritto di giustizia circa la pura bontade, regia sinceritade e magnifica maestade della santa ignoranza, dotta pecoragine e divina asinitade. [2] *Lasso*, a quanto gran torto da alcuni è sì fieramente essagitata quest'eccellenza celeste tra gli uomini viventi, contra la quale altri con larghe narici si fan censori; altri con aperte sanne si fan mordaci; altri con comici cachini si rendono beffeggiatori: mentre ovumque spreggiano, burlano e vilipendeno qualche cosa, non gli odi dir altro che «Costui è un asino, quest'azzione è asinesca, questa è una asinitade», stante che ciò absolutamente convegna dire dove son più maturi discorsi, più saldi proponimenti e più trutinate sentenze. [3] *Lasso*, perché con ramarico del mio core, cordoglio del spirito et aggravio de l'alma, mi si presenta a gli occhi questa imperita, stolta e profana moltitudine che sì falsamente pensa, sì mordacemente parla, sì temerariamente scrive, per parturir que' scelerati discorsi de tanti monumenti che vanno per le stampe, per le librarie, per tutto, oltre gli espressi ludribrii, dispreggi e biasimi: l'asino d'oro, le lodi de l'asino, l'encomio de l'asino; dove non si pensa altro che con ironiche sentenze prendere la gloriosa asinitade in gioco, spasso e scherno? [4] Or chi terrà il mondo che non pensi ch'io faccia il simile? Chi potrà donar freno alle lingue che non mi mettano nel medesimo predicamento come colui che corre appo gli vestigii de gli altri che circa cotal suggetto democriteggiano? Chi potrà contenerli che non credano, affermino e confermino che io non intendo vera e seriosamente lodar l'asino et asinitade, ma più tosto procuro di aggionger oglio a quella lucerna la quale è stata da gli altri accesa? [5] Ma, o miei protervi e temerarii giodici, o neghittosi e ribaldi calunniatori, o foschi et appassionati detrattori, fermate il passo, voltate gli occhi, prendete la mira: vedete, penetrate, considerate se gli concetti semplici, le sentenze enunciative e gli discorsi sillogistici ch'apporto in favor di questo sacro, impolluto e santo animale, son puri, vere e demostrativi; o pur son finti, impossibili et apparenti. [6] Se le vedrete in effetto fondati su le basi de fondamenti fortissimi, se son belli, se son buoni, non le schivate, non le fuggite, non le rigettate; ma accettatele, seguitele, abbracciatele, e non siate oltre legati dalla consuetudine del credere, vinti dalla sufficienza del pensare e guidati dalla vanità del dire: se altro vi mostra la luce de l'intelletto, altro la voce della dottrina intona, et altro l'atto de l'esperienza conferma.

Seppure in questo ultimo caso l'escursione linguistica sia più ampia che nel precedente, in entrambi l'investimento ritmico interessa il tessuto sintattico nel suo complesso senza riguardo alle grandezze, toccando tanto le interrogative dirette lunghe e complesse («Chi potrà donar freno alle lingue che non mi mettano nel medesimo predicamente come colui che corre appo gli vestigii de gli altri che circa cotal suggetto democriteggiano?»)[50] quanto i *tricola* aggettivali: «di questo *sacro, impolluto et santo* animale, son *puri, vere e demostrativi*».

L'essenza di tale principio compositivo è nella sua indifferenza al piano semantico e sintattico; indifferenza beninteso relativa e non assoluta, che colloca tale figura in una posizione intermedia tra quella del semplice parallelismo e quella della *rapportatio* e della verticalità che caratterizza il testo poetico. A ogni modo, l'iterazione del numero si stende sul discorso come una pasta omogenea a plasma segmenti di diversa fattura ed estensione, dal costituente alla frase complessa alla porzione di testo. La funzione ritmica della ripetizione assurge quindi con forza al ruolo di dominante e, com'è proprio in generale del parallelismo, all'orizzontalità della linea logico-sintattica si aggiunge una dimensione verticale in grado di evidenziare somiglianze e contrapposizioni. Queste sezioni testuali sembrerebbero dunque costituire un'eccezione rilevante rispetto all'usuale subalternità degli aspetti soprasegmentali a quelli semantici a norma nella prosa di orientamento filosofico dei dialoghi, oltre che un fenomeno in controtendenza rispetto alla scarsa incidenza di ripetizioni foniche e figure artificiose, nonché uno dei rari casi in cui la normale fluidità dell'eloquio bruniano risulta imbrigliata in strutture ferree determinate da un'intenzionalità di natura geometrico-formale[51]. Tuttavia, a uno sguardo più attento, esse non fanno altro che portare a piena evidenza espressiva «il ritmo musicale e recitativo» (Aquilecchia 1993b, 251) della lingua bruniana e la sua tensione al flusso e allo scorrimento

[50] Ma si noti, a un gradino ancora superiore, l'anafora del modulo esclamativo d'apertura (in corsivo nel testo) che realizza l'ennesima scansione ternaria, questa volta in paragrafi, del materiale.

[51] D'altronde gli altri testi di dedica si allontanano da questo rigore preferendo adottare le consuete, più libere forme di serialità continua, senza che peraltro venga meno il principio ritmico di costruzione del discorso. Nel primo periodo dell'esempio che segue (*Spaccio* 173-4) contiamo allora un modulo a quattro, due a tre, una dittologia, ancora uno a quattro e infine una seconda coppia arricchita dalla specuralità; nel secondo una serie di tre dittologie chiusa da un tricolon che trasmette il passo ternario alla frase successiva: «Cossì dumque lasciaremo la moltitudine *ridersi, scherzare, burlare e vagheggiarsi* su la superficie de *mimici, comici et istrionici* Sileni, sotto gli quali sta *ricoperto, ascoso e sicuro* il tesoro della *bontade e veritade*: come per il contrario si trovano più che molti, che sotto il *severo ciglio, volto sommesso, prolissa barba, e toga maestrale e grave*, studiosamente a danno universale conchiudeno *l'ignoranza non men vile che boriosa, e non manco perniciosa che celebrata ribaldaria*. Qua molti che per sua *bontà e dottrina* non possono vendersi per *dotti e buoni*, facilmente potranno farse innanzi mostrando quanto noi siamo *ignoranti e viziosi*: ma sa Dio, conosce la verità infallibile che come tal sorte d'uomini son *stolti, perversi e scelerati*, Cossì io in miei *pensieri, paroli e gesti non so, non ho, non pretendo* altro che *sincerità, simplicità, verità*». Per questo tipo di organizzazione si rimanda a *Cena* 431-4, 438-40; *De la causa* 593-7, 607-8; *Furori* 487-500.

enunciativo, mai del tutto sopiti e già emersi dall'analisi riguardo alla serializzazione della dittologia e dello schema enumerativo (cfr. *supra* 1.1.2 e 1.1.3)[52].

1.2.Figure del parallelismo

Le figure del parallelismo sintattico comprendono, nella presente griglia, unicamente i costrutti a base binaria, considerati in modo indipendente dalla serialità. La sola eccezione è costituita dall'espansione delle strutture binarie, che può realizzarsi come dilatazione di un unico lembo oppure come replicazione dell'intera struttura. La figura di riferimento è dunque l'isocolo bimembre, al quale affianchiamo la correlazione sintattica in virtù del principio di isomorfismo che regola i rapporti tra i due segmenti, i quali tendono naturalmente a una disposizione in parallelo. Le strutture correlative più frequenti, lo abbiamo ricordato, sono nei dialoghi la correlazione coordinata con valore avversativo (in parte corrispondente all'antica *correctio*) e la comparazione, che invece si colloca tra le correlazioni subordinate e si distingue in comparazione di grado o di analogia. Quanto all'isocolo, ci serviremo talvolta della distinzione sintattica tra *subiunctio* (equivalenza tra segmenti autonomi) e *adiunctio* (tra segmenti non autonomi), peraltro operativa unicamente sul piano della frase semplice. Il parallelismo sarà però osservato anche sul piano della frase complessa.

L'esclusione dell'isocolo a più membri si giustifica in nome di una tendenziale differenziazione delle funzioni, per cui il parallelismo, sia pure spesso dilatato o replicato, si posiziona dal lato della simmetria, non della proliferazione. Il che significa un'implicazione stretta nel ragionamento, o più precisamente nella dinamica di differenziazione e associazione

[52] Per un esempio di dominio ritmico del modulo ternario esterno alle dedicatorie si può vedere il passaggio seguente, tratto dal dialogo primo del *De la causa*. Il *princeps* Filoteo sta presentando i personaggi del secondo livello rappresentativo quando, giunto al pedante Polihimnio, si lascia andare a una lunga digressione polemica nella quale, con voce di falsetto, si appropria della visione e della parola pedantesca a fini ironico-polemici: *De la causa*, 635-6, «Questo sacrilego pedante avete per il quarto: *uno de rigidi censori di filosofi, onde si afferma Momo; uno affettissimo circa il suo gregge di scolastici, onde si noma nell'amor socratico; uno perpetuo nemico del femineo sesso, onde per non esser fisico, si stima Orfeo, Museo, Titiro et Amfione*. Questo è un di quelli che *quando ti arran fatta una bella construzzione, prodotta una elegante epistolina, scroccata una bella frase da la popina ciceroniana, qua è risuscitato Demostene, qua vegeta Tullio, qua vive Salustio*; *qua è un Argo che vede ogni lettera, ogni sillaba, ogni dizzione; qua Radamanto umbras vocat ille silentum, qua Minoe re di Creta urnam movet*». L'appropriazione ironica, a fini distruttivi, della parola altrui è fenomeno ricorrente nei dialoghi (si torni ad esempio a *De l'infinito* 112, cfr. *supra* 1.1.2.3). Quanto alla forma, invece, il passo dispone in sequenza questi costrutti: tre *adiunctiones*; tre *adiunctiones* e tre *subiunctiones* che amplificano ciascuno dei due lembi della frase complessa; una coda di altre tre *subiunctiones* identiche alle precedenti, la prima delle quali ospita un *tricolon* anaforico. La coda è separata coscientemente tramite il punto e virgola, secondo un uso puntuativo ritmico più che logico che è la norma nella punteggiatura dei dialoghi.

concettuale propria della testualità argomentativa. Tale coinvolgimento è però un fatto generale, non certo solo bruniano, nel quale risulta assai difficile discriminare ciò che è stile da ciò che è grammatica, nel pensiero come nella scrittura. Si cercherà allora, per quanto possibile, di mostrarne l'integrazione con le necessità espressive proprie dei dialoghi e con i temi cari alla ricerca filosofica dell'autore.

1.2.1. Frase semplice e frase complessa

La funzionalità argomentativa è subito evidente nel caso seguente, dove l'*adiunctio* trimembre risulta perfettamente integrata dapprima nel periodo ipotetico, poi nella frase finale, il cui movimento conclusivo è legato a quanto precede dalla congiunzione «et» in funzione di connettivo testuale:

> *De la causa* 605-6 Et ivi se il punto può scorrere in lungo, la linea in largo, la superficie in profondo, l'uno è lungo, l'altra è larga, l'altra è profonda; et ogni cosa è lunga, larga e profonda[53]:

Il successivo invece scarta, mostrandoci il ruolo della correlazione correttiva («non solamente»/«ma ancora») nel contesto epidittico, dove, con il minimo ma non inutile soccorso della dittologia, essa consente il rilancio violento della critica:

> *Cena 528* li quali *non solamente* come falsi acciecano il lume de l'intelletto, *ma ancora*, come neghittosi et empii, smorzano il fervore di buoni affetti.

Il passaggio al livello della frase complessa comporta però un immediato restringimento sulla funzione argomentativa, vista la funzionalità del meccanismo al ragionamento analogico e induttivo. È quest'ultimo a ritornare nel primo campione, dove da due casi particolari, tra loro legati da una simmetria senza difetti, si trascorre nel terzo addendo all'enunciazione della legge generale:

> *Furori 543* atteso che la fatica fa che troviamo delettazione nel riposo; la separazione è causa che troviamo piacere nella congiunzione: e generalmente essaminando, si trovarà sempre che un contrario è caggione che l'altro contrario sia bramato e piaccia.

[53] Possiamo recuperare la premessa dell'intero ragionamento nel cotesto precedente («nell'infinito non è differente il punto dal corpo: per che non è altro la potenza et altro l'atto»)

L’esempio allinea per due volte una struttura composta di reggente e subordinata oggettiva, la quale ritorna una terza volta nel movimento conclusivo, ma in forma mutata per il passaggio alla costruzione passiva; la sua ricomparsa è inoltre ritardata a causa dell’inserzione di una gerundiale («e generalmente essaminando»), nonché di una reggente di livello superiore che la gerarchizza («si trovarà sempre»).

Con i due casi che seguono, il movimento induttivo cede il passo a quello analogico, affidato alla comparazione di analogia:

> *De l’infinito 41* Dumque *sicome* può et ha possuto, et è necessariamente perfetto questo spacio per la continenza di questo corpo universale, come dici, *niente meno* può et ha possuto esser perfetto tutto l’altro spacio.
> *De la causa* 607 E che *cossì* la infinita dimensione, per non essere magnitudine, coincide con l’individuo, *come* la infinita moltitudine, per non esser numero, coincide con la unità.

Nel primo riconosciamo la struttura «sicome»/«niente meno», con la ripetizione che interviene in funzione di rinforzo a stringere i due lembi; nel secondo la subordinazione si realizza in entrambi i segmenti per mezzo della causale implicita interposta

Oltre ad associare o differenziare enti e concetti, il parallelismo può subire un caricamento semantico e farsi correlativo formale dei temi portanti della filosofia bruniana. Il caso che segue, al di là della forma – ancora una comparazione di analogia, con relativa interposta al centro –, esprime con rigorosa geometria la reversibilità conseguente alla liberazione del punto di vista in un universo infinito e relativistico, privo di centro e di limiti periferici[54]:

> *De l’infinito* 100 E *sì come* della luna da questa terra, ch’ è un’altra luna, appaiono diverse parti altre più, altre men luminose, *cossì* della terra da quella luna, ch’è un’altra terra, appaiono diverse parti per la varietà e differenza de spacii di sua superfice.

La visibilità della struttura logico-sintattica portata in dote dal parallelismo può essere tuttavia sfruttata anche a fini epidittici. Così per i due estratti seguenti, che articolano i propri nuclei polemici servendosi della trasparenza che la disposizione correlativa (ma nel primo non vi è correlazione sintattica in senso stretto) offre al paragone e alla rettifica:

> *De la causa* 615 Onde vedransi *questi*, che qual appannata talpa, non sì tosto sentiranno l’aria discoperto, che di bel nuovo, risfossicando la terra, tentaranno a gli nativi oscuri

[54] Il suo correlato formale abituale è in realtà, come vedremo, il chiasmo (cfr. *infra* 1.3.2.2)

penetrali. *Quelli* qual notturni uccelli, non sì tosto arran veduta spuntar dal lucido oriente la vermiglia ambasciatrice del sole, che dalla imbecillità de gli occhi suoi verranno inviati alla caliginosa ritretta.
De la causa 624 perché *non tanto quelli*, assunti da ogni specie di gentaglie, hanno messo il sacerdocio in dispreggio, *quanto questi*, nominati da ogni geno di bestiali, hanno posto la filosofia in vilipendio.

1.2.2. Espansione delle strutture binarie

L'espansione dei costrutti binari rappresenta indubbiamente un fenomeno di confine tra parallelismo e serialità. Tuttavia, non appena si considerano le funzioni prevalenti, esso appare risolutamente orientato verso il primo polo. Quanto alle modalità, è possibile distinguere tra la dilatazione di un unico lembo o di entrambi separatamente e la replicazione dell'intera struttura, senza però che tali opzioni vadano di pari passo con una differenziazione degli effetti.

Iniziamo dalla prima possibilità, la moltiplicazione di un singolo semanto della struttura:

De la causa 683 *come alcune* cose non possono essere evidenti se non con le mani et il toccare, *altre* se non con l'udito, *altre* non, eccetto che con il gusto, *altre* non, eccetto che con gli occhi: *cossì* questa materia di cose naturali non può essere evidente se non con l'intelletto».
De la causa 737 Qua *come* certi accidenti UMANI fanno moltiplicazione di questi chiamati individui dell'UMANITÀ, *cossì* certi accidenti ANIMALI fanno moltiplicazione di queste specie dell'ANIMALITÀ. *Parimente* certi accidenti VITALI fanno moltiplicazione di questo animato e VIVENTE. *Non altrimente* certi accidenti CORPOREI fanno moltiplicazione di CORPOREITÀ. *Similmente* certi accidenti di sussistenza fanno moltiplicazione di sustanza.

Gli esempi svolgono il consueto ragionamento per analogia; nel primo caso a espandersi è il comparante («come alcune»/«altre»), situato in prima posizione; nel secondo si verifica l'opposto, e possiamo notare da un lato l'attenta *variatio* delle particelle introduttive («parimente»/«non altrimente»/«similmente»), dall'altro l'azione compattante della figura etimologica (in maiuscoletto).

De la causa 691 svolge invece una comparazione di grado *non me/che* espandendo il membro subordinato, e non è l'unico caso in cui una forma di serialità sintattica sostiene il tema, topico presso Bruno, della molteplicità delle filosofie e vie d'accesso alla verità[55] in

[55] Sul quale si tenga presente questa interessante nota di Canone (1999, XX-XXI): «In effetti, ogni qualvolta si faccia riferimento alla pluridimensionalità di quella filosofia, affermando finanche che l'"ingegno speculativo del Bruno è poligonale", si deve tener fermo che al pensiero bruniano sono estranei ogni tentativo concordistico come pure quelle forme di sincretismo e di eclettismo che avevano in diverso modo animato la cultura filosofica del primo e del pieno Rinascimento, e che si tratta invece di una consapevole variazioni di registri e di linguaggi in cui è da riconoscere l'istanza fondamentale di una visione policentrica sul piano della descrizione, così come dal

rapporto all'unità del vero, qui risolto in funzione del primato dell'effetto coerentemente al pragmatismo che domina le considerazioni bruniane in questo campo (Ciliberto 1990, 4-5). Si tratta, da un altro punto di vista, di uno dei molti piani sui quali si proietta la dialettica fondamentale che nella natura infinita lega Uno e molteplice:

> *De la causa* 691 Circa il modo poi di filosofare, *non men* comodo sarà di esplicar le forme come da un implicato, *che* distinguerle come da un caos, *che* distribuirle come da un fonte ideale, *che* cacciarle in atto come da una possibilità, *che* riportarle come da un seno, *che* dissotterarle alla luce come da un cieco e tenebroso abisso:

Nell'estratto dal *De l'infinito* (96) troviamo invece un movimento di rettifica, del quale si espande la sezione negativa che ospita un processo di generalizzazione e prelude a un rovesciamento marcato dalla comparsa della *derivatio*:

> *De l'infinito* 96 Dico che il sole *non* luce al sole, la terra *non* luce a la terra, *nessuno* corpo luce in sé, *ma* ogni LUMINOSO LUCE nel spacio circa lui.

Sempre la *correctio* è protagonista degli unici due esempi riportati di dilatazione di entrambi i lembi del costrutto parallelistico. Nel primo, di sole frasi semplici, la collocazione conclusiva della *correctio* chiarita dal connettivo d'apertura chiarisce il valore di sigillo della ripetizione, cui collabora in funzione di rinforzo l'anafora:

> *De l'infinito* 87 Tanto che *non* son sfere di superficie concava e convessa, *non* sono gli orbi deferenti: *ma* tutto è un campo, tutto è un ricetto generale.
> *De la causa* 717 la dico privata de le forme e senza quelle, *non come* il ghiaccio è senza calore, il profondo è privato di LUCE: *ma come* la pregnante è senza la sua prole, la quale la manda e la riscuote da sé; *e come* in questo emispero la terra la notte è senza LUCE, la quale con il suo scuotersi è potente di raquistare.

Nel secondo, invece, si argomenta a favore di una materia attiva e non passiva combinando correzione e comparazione («non come»/«ma come»); entrambi i membri risultano espansi per coordinazione, asindetica e poi sindetica, il secondo ulteriormente dilatato – ma senza

comunicarsi di una medesima verità: universum <-> multiversum – e il tema dei una pluralità di modi di filosofare, da una varietà di "modi di essere" a una molteplicità di visioni del mondo, è un motivo conduttore degli scritti di Bruno, dal *De umbris* ai poemi francofortesi fino al *De imaginum compositione*. Se quanto si è osservato vale per la produzione bruniana nel suo complesso, indubbia è poi la coerenza speculativa dei dialoghi italiani, pur nel molteplice articolarsi di piani tematici e di livelli espressivi che si realizza pienamente nella forma dialogica e in una lingua plastica, mobile, conforme alla "varietà infinità infinita dei linguaggi della natura».

rinunciare al parallelismo – tramite relativa appositiva; la ripetizione lessicale in posizione epiforica di «luce» aggiunge un tassello minimo ma prezioso alla corrispondenza.

I casi che seguono ci introducono invece alla replicazione seriale del costrutto binario nella sua interezza ed uniscono la semplicità strutturale a chiare implicazioni logiche e costruttive, vuoi nel senso di una maggiore compattezza offerta alla consequenzialità, vuoi in quello della contrapposizione degli enti e dissociazione dei concetti:

> *De l'infinito* 49 onde *non* può ESSERE *altro che* quello che È; *non* può ESSER *tale quale* non È; *non* può POSSER *altro che* quel che PUÒ; *non* può VOLER *altro che* quel che VUOLE; e necessariamente *non* può FAR altro *che quel* che FA:
> *Furori* 606 *Più* possono far gli maghi per mezzo della fede, *che* gli medici per via de la verità: e ne gli più gravi morbi *più* vegnono giovati gl'infermi con credere quel tanto che quelli dicono, *che* con intendere quel tanto che questi facciono.
> *Furori* 572 Perché la mente l'inalza alle cose sublimi, *come* l'imaginazion l'abbassa alle cose inferiori: la mente le mantiene nel stato et identità *come* l'imaginazione nel moto e diversità; la mente sempre intende uno, *come* l'imaginazione sempre vassi fingendo varie imagini.
> *Furori* 643-4 Cossì gli Ebrei quando erano schiavi nell'Egitto e banditi nelli deserti, erano confortati da lor profeti con l'aspettazione de libertà et acquisto di patria. Quando furono in stato di domìno e tranquillità, erano minacciati de dispersione e cattività. Oggi che non è male né vituperio a cui non siano suggetti, non è bene né onore che non si promettano.

In *De l'infinito* 49, nel quadro del già medievale argomento teologico a favore dell'infinità dell'universo (una causa infinita ha necessariamente prodotto un effetto infinito), è argomentata la coincidenza in Dio di libertà e necessità. Essa dà luogo a una scansione in quattro tempi dei verbi essere-potere-volere-fare, alla cui enunciazione si provvede tramite la messa in parallelo di una principale negativa il cui oggetto diretto è un pronome indefinito di valore neutro espanso da una relativa restrittiva; la coincidenza è garantita dalla funzione legante svolta dal polittoto, mentre il carattere consequenziale e conclusivo dell'ultimo membro è marcato dal connettivo «e necessariamente». In *Furori* 606 la comparazione di grado «più»/«che» è raddoppiata, così da rafforzare il giudizio precedente ricorrendo al punto di vista dei beneficiari dei saperi magico e medico, i malati, mentre nel successivo (*Furori* 572) la ripetizione ternaria della comparazione accresce gradualmente il peso della dissociazione tra le facoltà dell'intelletto (*mens*) e dell'immaginazione. Un *surplus* di individuazione si manifesta nell'ultimo passo tratto da *Furori* (643-4), dove la relazione logica espressa dalla replicata *adiunctio* tra subordinata temporale e principale non è una generica contrapposizione di stati ma l'inversione circolare dei rapporti dovuta al regime vicissitudinale della realtà. Si dia uno sguardo, inoltre, all'equipollenza degli addendi, peraltro tutti amplificati per via di dittologia.

Accanto a un impiego funzionale all'esposizione del pensiero, la replicazione del parallelismo, dopotutto una forma di accumulazione, può legarsi efficacemente alle altre dominanti pragmatiche della scrittura bruniana: da quella classica dell'esaltazione, qui visibile nel frammento di encomio tratto dalla dedicatoria del *De la causa*, a quelle rispettivamente polemica e comica, per una volta scisse, entrambe espresse con il supporto dell'articolazione dialogica nei due estratti che seguono:

> *De la causa* 595 Voi dumque dotato di doppia virtù, per cui son potentissime le liquide et amene stille, e vanissime l'onde rigide e tempestose; per cui contra le goccie si rende sì fiacco il fortunato sasso, e contra gli flutti sorge sì potente il travagliato scoglio.
>
> *Cena* 462 SMITHO. — Dimmi: in che modo si potran corregger questi?
> FRULLA. — Con toglierli via quel capo, e piantargline un altro.
> TEOFILO. — Con toglierli via in qualche modo d'argumentazione quella esistimazion di sapere; e con argute persuasioni spogliarle quanto si può di quella stolta opinione, a fin che si rendano uditori.
> *De l'infinito* 33-4 ELPINO. — Come è possibile che l'universo sia INFINITO?
> FILOTEO. — Come è possibile che l'universo sia FINITO?
> ELPINO. — Volete voi che si possa dimostrar questa INFINITUDINE?
> FILOTEO. — Volete voi che si possa dimostrar questa FINITUDINE?
> ELPINO. — Che dilatazione è questa?
> FILOTEO. — Che margine è questa?

Nell'estratto dal primo dialogo della *Cena* (462), Frulla e Teofilo rispondono diversamente alla domanda di Smitho sulla possibilità di correggere i cattivi filosofi odierni imbevuti di presunzione di sapere[56]. Il parallelismo di livello superiore tra le due coppie di subordinate modali implicite coordinate, rette dalla stessa interrogativa diretta, acuisce la dissimiglianza delle due repliche e, illuminando il duplice passaggio dal concreto all'astratto e dal proprio al figurato, evidenzia gli opposti e complementari ruoli dialogici dei personaggi: da una parte Frulla è la spalla modellata sul servo da commedia e come tale incarnazione del codice comico, basso-corporeo o bachtinianamente carnevalesco, dall'altra Teofilo è il portaparola investito di autorità dalla funzione autoriale. Analoga e insieme maggiore rapidità di movenze mostra l'*incipit* del primo dialogo del *De l'infinito* (33-4) con la sua serie a passo binario di asciutte interrogative dirette, dove la ripetizione integrale del segmento, fatti salvo i termini contrari, messi in risalto dall'epifora e dalla figura etimologica, rende icastico e al contempo caricaturale lo scontro delle posizioni. Questo tipo di attacco *ex abrupto* si ripropone in modo costante e scandisce pressoché tutte le sezioni dialogiche interne di ciascuno dei dialoghi italiani,

[56] I cattivi filosofi costituiscono una categoria generale che anticipa la comparsa sulla scena dei due dottori oxoniensi Nundinio e Torquato nel terzo dialogo.

costituendo una delle marche più evidenti dell'ibridazione della testualità dialogica con quella del teatro comico[57]. Tuttavia, in generale, il talento dialogico di Bruno non è certo quello galileiano, e sono poche nei sue dialoghi le tracce della raffinata e sovente ironica costruzione graduale, quasi battuta per battuta, che contrassegna l'argomentazione dei grandi dialoghi galileiani. Nonostante sia fuor di dubbio che il meccanismo dialogico possa entrare in risonanza con gli altri livelli della composizione figurale bruniana, nondimeno l'investimento retorico pare indirizzarsi soprattutto al di sopra e al di sotto delle opzioni di plurivocità e alternanza enunciativa offerte da questa forma; e colpire da una parte il livello inferiore dell'*ornatus* realizzato entro la singola e spesso molto estesa battuta (il presente capitolo valga a mo' di prima conferma), dall'altra il piano superiore delle strategie macrotestuali.

Lasciata da parte questa digressione, si vuole concludere con qualche rilievo sulla funzione peculiare che l'espansione delle strutture binarie assume nella testualità prosastica dei *Furori*. Essa costituisce un *unicum* all'interno dei dialoghi, dominata com'è dalle esigenze di *perspicuitas* proprie del commento, ma anche da una necessaria fedeltà alla costruzione parallelistica e antitetica dei sonetti di materia lirica che esso deve interpretare:

> *Furori* 540-1 [x1] Lui mi tolga de vita, [y1] lei de morte;
> [y2] lei me l'impenne, [x2] lui brugge il mio core;
> [x3] lui me l'ancide, [y3] lei ravvive l'alma;
> [y4] lei mio sustegno, [x4] lui mia grieve salma.
> […]
> Reste dumque [x] lui 1 per privarmi de vita, 2 per bruggiarmi, 3 per donarmi la morte, e 4 per salma de le mie ossa: con questo che [y] lei 1 mi tolga di morte, 2 mi impenne, 3 mi avvive e 4 mi sustente.

Il breve estratto in prosa corrisponde, nel commento, alla seconda quartina del sonetto *Premi (oimè) gli altri, o mia nemica sorte*, posto in conclusione al primo dialogo della prima parte. Due *adiunctiones* a quattro membri a loro volta in parallelo tra loro sostituiscono, conservando nei suoi esatti termini l'antitesi tra i due soggetti maschile («lui», ovvero «vago amore») e femminile («lei», ovvero «nobil faccia»), la disposizione alternata e chiastica del testo in versi; in forma di schema: x1 y1 / y2 x2; x3 y3 / y4 x4 > x1234 / y1234, dove x = lui e y = lei. La relazione logica resta la stessa, mentre muta la formulazione sintattica, sostituendo a un principio costruttivo di natura formale l'associazione del tutto naturale tra un soggetto e i suoi diversi predicati. Casi del genere sono frequenti nei *Furori*, e contribuiscono in misura

[57] Cfr. Aquilecchia 2000.

determinante al profilo della loro testualità prosastica. Tanto la reciproca presupposizione di testo poetico e commento in prosa quanto l'analoga triangolazione tra *ekphrasis*, sonetto esplicativo e commento nei dialoghi I, V e II, I-II[58] producono, nella loro radice allegorica e nelle istanze di chiarificazione, sostituzione e dilatazione semantica che ne derivano, un assetto testuale anomalo rispetto alla media dei dialoghi (*De l'infinito* compreso, spesso per nulla cristallino anche se più orientato verso la referenzialità) perché dominato dall'imperativo della *perspicuitas*. I movimenti testuali di taglio espositivo-argomentativo che ospitano la decodifica delle poesie, già di per sé vincolati giusta la loro dipendenza dai rispettivi ipotesti, si caratterizzano inoltre per il ricorso sistematico al parallelismo, adottando un espediente formale che discende naturalmente dalle poesie liriche di partenza, imperniate per statuto su giochi parallelistici di somiglianza e antitesi; che il commento riprende ed elabora, magari tentandone lo scioglimento attraverso strategie di semplificazione come nel caso appena osservato.

Un secondo estratto dallo stesso ambito ci riporta alla già vista serializzazione di strutture già in sé parallelistiche:

> *Furori* 620-1 È tale la mia stella,
> che sempre mi si togli ' e mai si rende,
> che sempre tanto bruggia e tanto splende,
> sempre tanto crudele e tanto bella:
> questa mia nobil face
> sempre si mi martòra, e sì mi piace.
> […]
> Cossì sempre se gli «toglie» per quanto non se gli concede, sempre se gli «rende» per quanto se gli concede. «Sempre tanto lo bruggia» ne l'affetto, come sempre «tanto gli splende» nel pensiero; «sempre è tanto crudele» in suttrarsi per quel che si suttrae, come sempre è «tanto bello» in comunicarsi per quel che gli se presenta. «Sempre lo martóra», perciò che è diviso per differenza locale da lui, come sempre gli «piace», percioché gli è congionto con l'affetto.

Ancora una volta si riportano le terzine di un sonetto (*Lun' inconstante, luna varia, quale*) seguite dalla loro traduzione prosastica[59]. A differenza però di quanto accade nell'esempio

[58] I tre dialoghi segnalati hanno diversa struttura formale rispetto a quelli che precedono e seguono: essi consistono nel commento a una serie di emblemi, che però non sono inclusi nel testo ma solo descritti, poiché pare Bruno non potesse permettersi la stampa di un ciclo di ben ventotto incisioni (così Miguel Angel Granada nella nota al testo, a *Furori* 602). A ogni modo, l'ingresso delle immagini emblematiche genera una tripartizione dello spazio testuale fra la descrizione della figura (da Bruno detta «corpo» dell'emblema), l'*inscriptio* che accompagna l'immagine (la «forma» o «anima» della composizione) e il sonetto che svolge per esteso il senso dell'emblema (la «dichiarazione»).

[59] Il sonetto, di endecasillabi e settenari, è uno tra i moltissimi sonetti bruniani di schema anomalo ABABABCC dEEDfF, il quale coincide tra l'altro con lo schema più usato in assoluto. Rimando alla *Tavola metrica* dell'edizione di riferimento UTET delle *Opere italiane*, vol. 2, pp.777-81.

precedente, il commento si sviluppa tramite l'inclusione di diverse citazioni dai versi 10-12 e 14 all'interno di una serie replicata di comparazioni di analogia di identica struttura («cossì»/«come»*)*; il testo poetico è trasferito direttamente e visibilmente nella prosa con conseguente *surplus* di chiarezza e continuità. Inoltre, il rapporto logico di semplice congiunzione espresso nel sonetto dalla dittologia è risolto dalla correlazione in una relazione logica più precisa, mentre ciascuno dei termini di volta in volta in gioco risulta specificato grazie all'aggiunta di un determinante.

Il costante ricorso all'espansione delle strutture binarie nei *Furori* risponde però anche a un'altra motivazione, della quale danno conto i due prossimi campioni. Alla base di tale articolazione per coppie replicate vi è il processo di discrezione e disallineamento cui il discorso sottopone le nozioni relative al tema amoroso: così come il commento realizza, rispetto alle poesie e alle immagini emblematiche, una decodifica allegorica che conduce dall'amore umano e carnale a quello divino e spirituale, dall'amante al filosofo furioso, così a più riprese, nel testo e ancor prima nell'apparato paratestuale, si ricorre al parallelismo e soprattutto alla correlazione per isolare i «divini et eroici furori» dagli «amori et affetti ordinarii» (*Furori* 494), «l'amor di bellezza corporale» dal «desiderio della divina bellezza in se stessa» (*Furori* 648-9). La nozione stessa del furore eroico si imprime nella mente dei destinatari per mezzo di una continua, seriale dissociazione logica dei concetti concorrenti:

> *Furori* 624 perche lui *non* stima vera e compita virtù di fortezza e constanza quella che SENTE e COMPORTA gl'incommodi: *ma* quella che non SENTENDOLI le PORTA; *non* stima compìto amor divino et eroico quello che SENTE il sprone, freno o rimorso o pena per altro amore, *ma* quello ch'a fatto non ha SENSO de gli altri affetti: onde *talmente* è gionto ad un PIACERE, *che* non è potente DISPIACERE alcuno a distorlo o far cespitare in punto.
> *Furori* 555-6 Questi furori de quali noi raggioniamo, e che veggiamo messi in execuzione in queste sentenze, *non* son oblio, *ma* una memoria; *non* son negligenze di se stesso, *ma* amori e brame del bello e buono con cui si procure farsi perfetto con transformarsi et assomigliarsi a quello. *Non* è un raptamento sotto le leggi d'un fato indegno, con gli lacci de ferine affezzioni: *ma* un impeto razionale che siegue l'apprension intellettuale del buono e bello che conosce;

Il primo caso presenta una *correctio* antitetica reduplicata alla quale si aggiunge, a concludere il ragionamento, una consecutiva forte («talmente»/«che»). A stagliare la contrapposizione tra l'amore veramente eroico e il suo parente più basso, oltre che all'effetto di particolare fusione e densità del dettato, concorrono l'allacciamento tramite ripetizione lessicale («non stima vera e compita»/«non stima compito») e soprattutto la *derivatio* (in maiuscoletto), che salda tanto i membri di ciascuna correlazione quanto la serie nel suo

complesso. Va poi notato il bilanciamento dei volumi tra le due *correctiones*, con il primo addendo maggiore del secondo in entrambi i casi grazie a dittologia ed enumerazione. *Furori* 555-6, invece, simile per la replicazione della struttura correttiva e l'intervento della dittologia in serie, questa volta per intensificare il membro positivo, proviene da una lunga battuta di Tansillo nei pressi dell'apertura del terzo dialogo della prima parte. La *correctio* si ripete ancora nel seguito non riportato portando alle estreme conseguenze il processo di progressiva espansione di entrambi i segmenti già visibile nel brano estratto; un movimento espansivo e insieme lineare che mescola, secondo una dialettica di opposte spinte tipica della scrittura dei dialoghi italiani, la costanza della ripetizione del modulo logico-sintattico con la volubilità della variazione e dilatazione non calcolata, quasi una marea montante.

1.3.Figure della ripetizione

La ripetizione è prima di tutto un fenomeno linguistico e svolge come tale una funzione testuale, di aiuto alla coesione mediante il «mantenimento della referenza e, quindi, della continuità del topic» (Mortara Garavelli 1993, 387). Come fatto retorico, invece, la ripetizione svolge di per sé una funzione ritmica e una funzione di intensificazione, la quale coincide con l'effetto argomentativo assegnatole dalla teoria dell'argomentazione[60]. La ripetizione condivide tale effetto con l'accumulazione, che consiste nell'accrescere la presenza dell'oggetto trattenuto dalla strategia iterativa. Nessuno di questi aspetti, tuttavia, tocca il nucleo forte della tecnica iterativa dei dialoghi italiani, dove alla ripetizione spetta piuttosto una funzione strutturante o ordinativa, di sottolineatura delle scansioni logico-sintattiche e compattazione della linea discorsiva. La ripetizione è infatti una figura della simmetria, devota più alla chiarezza che all'insistenza; e quando insiste su di un certo lessema in modo prolungato si tratta spesso di termini-chiave della metafisica di Bruno quali «uno» e «tutto». La ripetizione è insomma strettamente legata alla costruzione dell'edificio filosofico, come testimonia anche la sua capacità di caricarsi concettualmente, agendo in alcuni casi da correlativo formale dei temi ontologici.

La tipologia qui proposta distingue i fenomeni secondo due categorie generali: la ripetizione di tipo strutturale, che valorizza la struttura linguistica dell'elemento iterato; la ripetizione di tipo distributivo, che seleziona invece come pertinente la posizione dell'elemento. Questa

[60] Perelman-Olbrechts-Tyteca 1989[2], 184-5.

seconda è a sua volta divisa in due sottotipi, a seconda che la posizione dell'elemento iterato rimanga identica o risulti per converso variata secondo schemi prestabiliti. Il primo sottotipo, che comprende l'epifora, l'anafora e il polisindeto, illumina la necessità di adottare un secondo criterio, il quale risulta decisivo per poter cogliere i fenomeni nella loro interrelazione. Molte delle ripetizioni analizzate manifestano infatti la propria dipendenza dal parallelismo sintattico, del quale costituiscono una funzione e in certi casi un semplice epifenomeno. Distingueremo allora, rispetto al parallelismo, una ripetizione dipendente e una indipendente, cercando di volta in volta di mostrare l'integrazione dei fenomeni iterativi in equivalenze più ampie o viceversa la loro autonomia.

Se in campo retorico, come dappertutto, le assenze sono significative tanto e talora più delle presenze, non si può che notare il vuoto lasciato della ripetizione fonica, escluse rare eccezioni (*Cena* 542, «gli animali *cornupeti e calcitranti* non ne molestaro»; 563, «quella *intavolatura e inchiodatura* di lampe»), per lo più spurie in quanto implicate semanticamente in rapporti paronomastici:

> *Cena* 487 gionsemo per grazia del cielo vivi al *porto*, *idest* alla *porta*: [con passaggio dal figurato al proprio]
> *De l'infinito* 167 ove di tal *angue* gli *aguzzati* denti han morso.
> *Spaccio* 286 e che quanto più *cape* tanto si fa più *cupa*:

L'assenza dell'iterazione fonica denuncia lo scarso o nullo interesse di Bruno per la *mise en relief* della sola faccia esterna del segno e viceversa la sua scelta in favore di una deformazione retorica sempre in contatto con la forma (e dunque con la materia) del contenuto. Il piano delle scelte formali si dimostra quindi coerente con l'avversione programmatica che il filosofo-scrittore manifesta nei confronti di ogni primato dei *verba*, mentre simultaneamente allontana Bruno dall'attrazione barocca per il significante. Nella stessa direzione possiamo collocare l'impiego non più che sporadico della *rapportatio*, le cui emersioni si limitano, nel tessuto prosastico, a pochi ed eccezionali passaggi delle dedicatorie o del commento ai *Furori*[61]; con

[61] I pochi esempi in prosa compaiono a: *Spaccio* 171, «Cieco chi non vede il sole, stolto chi nol conosce, ingrato chi nol ringrazia; se tanto è il lume, tanto il bene, tanto il beneficio: per cui risplende, per cui eccelle, per cui giova; maestro de sensi, padre di sustanze, autor di vita»; *De l'infinito* 9, «Se io (o illustrissimo Cavalliero) contrattasse l'aratro, pascesse un gregge, coltivasse un orto, rassettasse un vestimento: nessuno mi guardarebbe, pochi m'osservarebono, da rari serei ripreso, e facilmente potrei piacere a tutti. Ma per essere delineatore del campo de la natura, sollecito circa la pastura de l'alma, vago de la coltura de l'ingegno, e dedalo circa gli abiti de l'intelletto: ecco che chi adocchiato me minaccia, chi osservato m'assale, chi giunto mi morde, chi compreso mi vora»; in *Furori*: 559, «Dove dimostra l'amor suo non esser come de la farfalla, del cervio e del lioncorno, che fuggirebono s'avesser giudizio del fuoco, della saetta e de gli lacci, e che non han senso d'altro che del piacere»; 587, «Di sorte

la specificazione, che è anche una limitazione, che in quest'ultimo caso esse dipendono da corrispondenti *rapportationes* incluse nei sonetti di materia amorosa dello stesso dialogo[62]. Ai molti testi poetici interessati rispondono peraltro le scarse attestazioni in prosa, a riprova che il commento preferisce nella più parte dei casi sciogliere l'intrico dei *versus rapportati* in organizzazioni della materia ben più lineari e razionali. Le vicende delle *rapportatio* e della ripetizione fonica concordano dunque nell'indicarci il netto rifiuto opposto da Bruno alla locuzione artificiosa così come l'ha definita Giovanni Pozzi.

Per l'epanalessi, più che di assenza, sarà invece corretto parlare di depotenziamento: una mancanza di *vis* retorica che conduce a un utilizzo automatico, privo di reali effetti semantici e argomentativi. La *geminatio* sembra collocarsi ai margini della tastiera retorica bruniana, ridotta a un'utilizzazione piattamente convenzionale (quando non destinata a integrarsi senza attrito nella funzione referenziale). È sufficiente citare alcuni casi dove l'intensificazione emotiva coincide con un attacco allocutivo o con la presenza di un contesto apologetico o marcatamente oratorio:

> *De la causa* 703 *Contempla, contempla*, divino ingegno, qualmente gli egregii filosofanti e de le viscere della natura discreti notomisti,
> *De l'infinito* 165 *Persevera*, mio Teofilo, *persevera*; non dismetter l'animo e non ti far addietro per quel,
> *Spaccio* 292-3 *Da voi, da voi* dico proviene ogni inequalità, ogni iniquitade: […] *Non sono, non son* io iniqua, che senza differenza guardo tutti,

L'epanalessi, figura fondata sul contatto di due soli membri e predisposta a effetti di *rallenti* enfatico-patetico, è lontana tanto dal potere ostensivo e dalla facoltà di allineamento del diverso propri dell'accumulazione e dell'anafora quanto dalle risorse trasformative e dinamiche della ripetizione strutturale; per questo essa finisce per occupare la zona grigia dell'*usus* retorico bruniano.

1.3.1. Ripetizione di tipo strutturale

ch'il cor che dolcemente languisce, suavemente arde e constantemente nell'opra persevera; teme che la sua ferita si salde, ch'il suo incendio si smorze e che si sciolga il suo laccio»; 608, «Ma a costui non men piace svanir nelle fiamme de l'amoroso ardore, che essere abstratto a contemplar la beltà di quel raro splendore, *sotto il qual per inclinazion di natura, per elezzion di voluntade e disposizion del fato, stenta, serve e muore: più gaio, più risoluto e più gagliardo, che sotto qualsivogli'altro piacer che s'offra al core, libertà che si conceda al spirito, e vita che si ritrove ne l'alma*». L'eccezionalità è evidente: i primi due si collocano in incipit a due testi di dedica, gli ultimi tre dipendono da precedenti *rapportationes* poetiche (si veda la nota seguente).

[62] Per i sonetti riporto i numeri di pagina seguiti dai versi tra parentesi: *Furori* 525-6 (8-14), 535 (1-8), 559 (7-14), 560-1, 583 (9-14), 605 (7-8), 606-7 (9-12), 607-8 (9-14), 645-6, 661 (9-14), 662 (3-5, 7-8, 9-14, 15-17), 724.

La ripetizione strutturale, nella fattispecie della ripetizione lessicale alterata, occupa un posto di primo piano nel discorso tecnico della filosofia per la sua capacità esemplare di concentrare trasformazione e continuità semantica lungo la progressione tematica. Distinguiamo la «ripetizione con variazione morfologico-sintattica» (Bozzola 1996, 37) da quella «con contatto etimologico-semantico» (*Ibid.*, 21), adottando due categorie linguistiche tra quelle elaborate da Frédéric (1985, 27-63), le quali corrispondono alle figure tradizionali del polittoto e della *derivatio* (Lausberg 1969, §§ 280-1). Tale bipartizione, che muove da un'esigenza non solo tipologica quanto soprattutto operativa e di chiarezza nell'esposizione dei risultati, risulta nondimeno contraddetta dalla costante integrazione contestuale e funzionale dei due tipi lungo i dialoghi italiani. A questi ne aggiungiamo infine un terzo, la ripetizione con variazione semantica, che occorre soprattutto come «focalizzazione su uno dei tratti semantici della parola» (Bozzola 1996, 38) o vero e proprio cambio di referente.

1.3.1.1. Ripetizione con variazione morfologico-sintattica

La ripetizione con alterazione sui versanti sintattico e morfologico può essere ulteriormente suddivisa al suo interno secondo il contatto o la distanza tra le repliche. Questa seconda variante coincide di norma con l'integrazione nel parallelismo sintattico, del quale l'iterazione, in posizione per lo più epiforica, interviene a rafforzare il rapporto semantico (di somiglianza o contrapposizione): *De la causa* 654, «il divino che *è tutto*, questo mundano che *fa tutto*, gli altri particolari che *si fanno tutto*»; 655, «l'una, la quale è causa, *non* già efficiente, *ma* per la quale l'efficiente effettua». La figura evidenzia la trama logica quando supporta la dissociazione tra due nozioni (*De la causa* 646, «Non facilmente *la causa prossima e principio prossimo*; difficilissimamente (anco in vestigio) *la causa e principio primo*») o quando corrobora il ragionamento per analogia (*De la causa* 659, «non in minor raggione vogliono l'anima essere *tutta in tutto* il mondo, *e tutta* in qualsivoglia parte di quello, che l'anima de gli animali a noi sensibili, *è tutta per tutto*») o ancora la consequenzialità (*De l'infinito* 49, «e veramente se il primo efficiente non può *voler* altro che quel che *vuole*, non può *far* altro che quel che *fa*»); che può arrivare a mettere in discussione: *De l'infinito* 41, «Può essere, può avere: dumque è? dumque ha?». Una variante formale interessante è limitata al sintagma nominale e consiste nella

retrocessione della testa a determinante nel passaggio dalla prima alla seconda occorrenza (*De la causa* 646, «Agevolissima cosa è ordinare le cause, circostanze e *metodi di dottrine*: ma poi malamente gli nostri metodici et analitici metteno in esecuzione i loro organi, *principii di metodi* et arte de le arti»), con effetto di tipo dissociativo.

Sulla stessa linea sono molti i casi di integrazione non problematica e senza eccedenze nel movimento del pensiero nei quali l'unica funzione a restare attiva è quella testuale: *De la causa* 661, «che voleva *ogni cosa* essere *in ogni cosa*: perché essendo il spirto o anima o forma universale *in tutte le cose, da tutto* si può produr *tutto*». Il ritorno formale genera poi ridondanza e quindi incremento della presenza, consentendo di accentare un elemento semantico, e tanto più quando in combinazione con la serialità: *De la causa* 687, «e come quella *che è parturita e non parturisce, fondata e non fonda, è rigettata e non rigetta*, la dispreggiò e la tenne a vile».

Il polittoto con repliche a contatto (*Spaccio* 172, «Lasciando dumque il pensier *de i tutti a i tutti*, et il dover *de molti a molti*») è frequente in combinazione con lo schema enumerativo a tre e più di rado a quattro addendi: *Spaccio* 182, «*dal quale, per il quale e circa il quale* si fa la composizione». Come tale esso condivide alcune possibilità funzionali proprie della categoria nel suo insieme quali il rinforzo dell'analogia (*De l'infinito* 26, «eccetto che come tutto è *da buono,* cossì tutto è *buono, per buono et a buono*; *da bene, per bene, a bene*») e la differenziazione:

> *Spaccio* 258 perché non è l'uno, non è l'ente, il vero; ma de l'uno, de l'ente, del vero; a l'uno, a l'ente, al vero; per l'uno, per l'ente, per il vero; nell'uno, nell'ente, nel vero; da l'uno, da l'ente, dal vero.

L'ultimo esempio mostra la figura all'interno di una correlazione correttiva nel quadro della distinzione di stampo neoplatonico tra la sapienza sopraceleste e quella mondana. Una volta esclusa la coincidenza tra questi due termini, altre relazioni logiche restano valide: l'appartenenza o identità materiale (*de*), l'orientamento (*a*), la strumentalità (*per*), l'inclusione (*nel*), la successione o dipendenza logico-ontologica (*da*). Tale sottotipo enumerativo può inoltre caricarsi di risonanze concettuali specifiche:

> *Spaccio* 183 Questo è il nume, l'eroe, il demonio, il dio particolare, l'intelligenza: *in cui, da cui e per cui*, come vegnon formate e si formano diverse complessioni e corpi, cossì viene a subintrare diverso essere in specie, diversi nomi, diverse fortune.
> *Spaccio* 198 Quello che da ciò voglio inferire è: che il principio, il mezzo et il fine; il nascimento, l'aumento e la perfezzione di quanto veggiamo, è *da contrarii, per contrarii,*

> *ne' contrarii, a contrarii*: e dove è la contrarietà, è la azzione e reazzione, è il moto, è la diversità, è la moltitudine, è l'ordine, son gli gradi, è la successione, è la vicissitudine. *Spaccio* 296 Io in un momento et insieme insieme vo e vegno, stabilisco e muovo, assorgo e siedo, mentre a diverse et infinite cose con diversi mezzi de l'occasione stendo le mani. Discorremo dumque *da tutto, per tutto, in tutto, a tutto*: quivi con Dei, ivi con gli eroi; qua con uomini, là con bestie.

Il sottotipo enumerativo del polittoto tende a comparire quando un unico principio o referente risulta attraversato da una pluralità tendenzialmente illimitata di relazioni logiche. Esso è sfruttato per veicolare un senso di totalità, come nel caso in cui la Fortuna esprime con orgoglio l'estensione infinita del proprio dominio (*Spaccio* 296). La figura si presta dunque all'espressione dei fondamenti: un'unica sostanza è sostrato della diversità individuale dei corpi e delle anime (*Spaccio* 183) così come la contrarietà è il fondamento della dinamicità del reale e più precisamente della vicissitudine (*Spaccio* 198). Perfettamente confruente, dunque, che uno dei lessemi coinvolti con maggior frequenza nella ripetizione con variazione morfologico-sintattica sia proprio «tutto»; quest'ultimo, preso dentro a successioni iterative anche molto estese, testimonia il ruolo della ripetizione nel marcare a fondo alcune priorità concettuali:

> *De la causa* 669-70 Dovete avvertire, che se l'anima del mondo e forma universale se dicono essere per *tutto*, non s'intende corporalmente e dimensionalmente, per che tali non sono, e cossì non possono essere in parte alcuna: ma sono *tutti* per *tutto* spiritualmente; come per essempio (anco rozzo) potreste imaginarvi una voce, la quale *è tutta* in *tutta* una stanza et in ogni parte di quella: per che da per *tutto* se intende *tutta*; come queste paroli ch'io dico sono intese *tutte* da *tutti*, anco se fussero mille presenti, e la mia voce si potesse giongere a *tutto* il mondo, sarebe *tutta* per *tutto*. Dico dumque a voi mastro Polihimnio, che l'anima non è individua, come il punto, ma in certo modo come la voce. E rispondo a te Gervasio, che la divinità non è per *tutto*, come il Dio di Grandazzo è in *tutta* la sua cappella: per che quello, benché sia in *tutta* la chiesa, non è però *tutto* in *tutta*; ma ha il capo in una parte, li piedi in un'altra, le braccia et il busto in altre et altre parti. Ma quella è *tutta* in qualsivoglia parte, come la mia voce è udita *tutta* da *tutte* le parti di questa sala.
>
> *De la causa* 728 sicuramente possiamo affirmare che l'universo *è tutto centro*, o che il centro de l'universo è per *tutto*; e che la circunferenza non è in parte alcuna, per quanto è differente dal centro; o pur che la circonferenza è *per tutto*, ma il centro non si trova in quanto che è differente da quella. Ecco come non è impossibile, ma necessario che l'ottimo, massimo, incomprehensibile, è *tutto*, è per *tutto*, è in *tutto*: perché come semplice et indivisibile *può esser tutto, esser per tutto, essere in tutto*. E cossì non è stato vanamente detto che Giove empie *tutte* le cose, inabita *tutte* le parti de l'universo, è centro de ciò che ha l'essere: uno in *tutto*, e per cui uno è *tutto*. Il quale essendo *tutte* le cose e comprendendo *tutto* l'essere in sé, viene a far che ogni cosa sia in ogni cosa. Ma mi direste: perché dumque le cose si cangiano, la materia particulare si forza ad altre forme? Vi rispondo, che non è mutazione che cerca altro essere, ma altro modo di essere. E questa è la differenza tra l'universo e le cose de l'universo: perché quello comprende *tutto* lo essere e *tutti* modi di essere; di queste ciascuna ha *tutto* l'essere, ma non *tutti* i modi di essere.

Domina quindi anche in questo campo l'asservimento della figura alle necessità espressive immediate, come ben mostra un altro caso, prelevato dalla *Cabala* (439-40), di scansione aritmica ma ossessiva di un intero passo a opera del sostantivo centrale dell'intero dialogo, dove è chiaro che, al di là dell'interpretazione dell'episodio biblico dell'asina di Balaam (*Numeri*, 22, 28-33) in chiave cabalistica, a contare è il ribattimento:

> *Cabala* 439-40 Qua vedete qualmente quel profeta illuminato dovendole benedire in terra, andò a presentarseli montato sopra l'*asino*, per la voce dell'*asino* venne instrutto dalla divina volontà, con la forza dell'*asino* vi pervenne, da sopra l'*asino* stese le mani alle tende, e benedisse quel popolo de Dio santo e benedetto: per far evidente che quelli *asini* saturnini et altre bestie che hanno influsso dalle dette Sephirot, da l'*asino* archetipo, per mezzo dell'*asino* naturale e profetico, doveano esser partecipi de tanta benedizzione.

1.3.1.2.Ripetizione con contatto etimologico-semantico

Per forma e funzione, la ripetizione con contatto etimologico-semantico non innova e conserva il repertorio di quella con variazione morfologica e nella prospettiva sintattica. Che tale somiglianza non sia un fatto solo paradigmatico, è testimoniato dall'alta frequenza della configurazione integrata – dico integrata e non semplicemente mista, poiché le due figure collaborano allo stesso effetto semantico:

> *De l'infinito* 29 atteso che quanto che ricevete da *altri* è testimonio de l'*altrui* virtute, ma il tanto che fate ad *altro*, è segno et indizio espresso de la vostra.
> *De l'infinito* 101 dall'oscuro al men oscuro, al *chiaro*, al più *chiaro*, al *chiarissimo*? dal tenebroso al lucidissimo, dall'*alterabile* e *corrottibile* al libero d'ogni *alterazione* e *corrozzione*? dal *gravissimo* al *grave*, da questo al *lieve*, dal *lieve* al *levissimo*, indi a quel che non è *grave* né *lieve*? dal mobile al mezzo, al mobile dal mezzo, indi al mobile circa il mezzo?
> *Spaccio* 257-8 e non è *verità* istessa, ma è *verace* e partecipe della *verità*;

Al legame con il parallelismo e con la contrapposizione espressa tramite *correctio*, anche qui normale e frequente (*De la causa* 710-1, «Per il che il mondo superiore non solamente deve esser stimato per tutto *indivisibile*, ma anco per alcune sue condizioni *divisibile* e distinto; la cui *divisione* […]»), possiamo aggiungere la dittologia con parentela etimologica che produce amplificazione: *Cena* 472, «tentato e ritentato»; 488, «i saluti e i risaluti»; 526, «faurita e favorevole». La *derivatio* mette spesso in rilievo un'antitesi (*De la causa* 646, «che chi conosce le cose *causate e principiate*, conosca la *causa e principio*»; *De l'infinito* 136, «si contentano *saper* secondo che comunmente è stimato il *sapere*; amici poco di vera *sapienza*») oppure

intensifica un nucleo semantico tramite il mutamento di classe lessicale da aggettivo a nome – e quindi da attributo a sostanza: *Spaccio* 256, «perché la verità è la cosa *più sincera, più divina* di tutte: anzi *la divinità e la sincerità*, bonta e bellezza delle cose è la verità»[63]. Allo stesso modo non mancano gli aspetti logici legati alla dissociazione[64], all'analogia (*Furori* 603, «e secondo la misura con cui l'acqua se risolve in *vapore*, soffiando *svapora* in aria»), così come la piena integrazione nel ragionamento[65]; e si noti la congiunzione specifica con la reversibilità significata dal mito di Atteone nei *Furori*, dove ques'ultimo funge da schema interpretativo della conoscenza per furore:

> *Furori* 577 «Vedde il gran cacciator»: comprese quanto è possibile, e «dovenne caccia»: andava per predare e rimase preda, questo cacciator, per l'operazion de l'intelletto con cui converte le cose apprese in sé[66].

1.3.1.3.Ripetizione con variazione semantica

La ripetizione con variazione semantica è presente nei dialoghi italiani prima di tutto come semplice *aequivocatio*. Come tale rafforza la consequenzialità evidenziando il rapporto intrinseco tra il soggetto e il proprio predicato (*De la causa* 656, «cossì l'*anima* de l'universo, in quanto che *anima* et informa»). A essa si può ricorrere per esprimere in modo icastico l'associazione concettuale, come nel caso della definizione dell'universo come infinito in atto attraverso l'opposizione tra il fine come termine di un processo e la fine come limite estremo di un oggetto o di un evento:

> *Furori* 566 onde vegna a constituirse un *fine* dove non è *fine*.
> CICADA. — Degnamente, perché l'ultimo *fine* non deve aver *fine*, atteso che non sarebe ultimo. È dumque infinito in intenzione, in perfezzione, in essenza et in qualsivoglia altra

[63] Anche a fini ironici (*Spaccio* 380-2, «che la divinità tutta è madre di *Greci*, et è come nemica matrigna de l'altre generazioni: onde nessuno può esser grato a' dèi altrimente che *grechizando, idest* facendosi *Greco*; perché il più gran scelerato è poltrone ch'abbia la *Grecia*, per essere appartenente alla generazione de gli dèi […]») o polemici: *Cena* 461, «Io fo poco conto del vostro conto, niente istimo la vostra stima»; 495, «Questo *pazzo* il quale teme et ha zelo che alcuni *impazzano* con la dottrina del Copernico».
[64] *Furori* 555, «Gli primi hanno *più dignità, potestà et efficacia* in sé: perché hanno *la divinità*. Gli secondi son essi *più degni, più potenti et efficaci*, e son *divini*. Gli primi son degni come l'asino che porta *li sacramenti*: gli secondi come una cosa *sacra*».
[65] *Furori* 712, «Quindi si dice il core essere prencipe de *vita*, e non esser *vivo*; si dice appartenere a l'alma animante, e quella non appartenergli: perché è *infocato* da l'amor *divino*, e convertito finalmente in *fuoco*, che può accendere quello che si gli avicina: atteso che avendo contratta in sé la *divinitade*, è fatto *divo*».
[66] Alla spiegazione di Tansillo segue a *Furori* 578 la risposta di Cicada: «Intendo: Perché *lo amore* transforma e converte nella cosa *amata*».

maniera d'esser fine. [con rinforzo tramite ripresa dialogica che rispetta l'ordine semantico delle due repliche]

In altri casi, forse più interessanti, l'enfasi si realizza come passaggio dalla classe referenziale alla focalizzazione su un tratto semantico che può denotare o connotare il referente oppure appartenere alle risonanze semantiche prodotte dal contesto. In questo modo si può rinforzare una distinzione o realizzare implicitamente un passaggio argomentativo attraverso l'identità formale:

> *De la causa* 661 Dico dumque, che la *tavola* come *tavola* non è animata, né la veste, né il *cuoio* come *cuoio*, né il *vetro* come *vetro*, ma come cose naturali e composte hanno in sé la materia e la forma.
> *De la causa* 680 per che il primo modo è soverchio e vano a *medici*, in quanto che son *medici*, il secondo è mozzo e diminuto a *filosofi*, in quanto che son *filosofi*.

Così, in *De la causa* 661 si procede dalle classi della *tavola*, del *cuoio* e del *vetro* al significato contestuale comune a tutte e tre di ʿente individualeʾ o ʿdifferenza assolutaʾ, peraltro secondo il consueto passaggio dal particolare al generale; in *De la causa* 680 dalle classi dei *medici* e dei *filosofi* a coloro che, rispettivamente, considerano i fenomeni naturali «in un modo limitato et appropriato» oppure li assumono «assolutamente secondo tutto l'ambito del lor essere».

Ripetizione focalizzante e cambio di *denotatum* possono poi combinarsi a fini di amplificazione come nell'esempio seguente, nel quale l'eccezionalità negativa delle plebe londinese è "costruita" testualmente cumulando sul sostantivo *plebe*: un referente indefinito; la focalizzazione sulla connotazione spregiativa della bassezza morale che diverrà esplicita solo alla fine dell'enunciato; la combinazione del tratto focalizzato con l'intera classe nell'espressione del superlativo assoluto «plebe de tutte le plebe»:

> *Cena* 479 ma importunissimamente, a dispetto del mondo ne viene a proposito una *plebe*, la quale in esser *plebe* non è inferiore a *plebe* alcuna, che pasca nel suo seno la pur troppo prodiga terra: perché questa veramente dà saggio di *plebe* de tutte le *plebe* che io possa aver sin ora conosciute irrevente, irrespettevole, di nulla civilità, male allevate.

1.3.2. Ripetizione di tipo distributivo

1.3.2.1.Epifora, anafora, polisindeto

Anteporre l'epifora all'anafora può sembrare strano, ma solo fino a che non si consideri la specializzazione funzionale mostrata dalla prima nel contesto dei dialoghi, dove l'epifora appare slegata dal consueto orientamento oratorio e responsabile piuttosto dell'istanza di «strutturazione del discorso, in ordine alla virtù della *perspicuitas*» (Bozzola 1999, 68) che appartiene in generale alle ripetizione distributive. L'anafora, al contrario, si dimostra piuttosto sbilanciata verso l'accrescimento epidittico.

La ripetizione epiforica, che abbiamo già incontrato spesso in quanto iterazione dipendente dal parallelismo sintattico e sede preferenziale di molte ripetizioni lessicali, interviene a compattare il ragionamento e a rafforzare le relazioni logiche, delle quali accresce la percepibilità tramite la ripetizione superficiale:

> *Cena* 551 Sappi che né la terra, né altro corpo è assolutamente *grave o lieve*: nessuno corpo nel suo loco è *grave né leggiero.*
> *Cena* 568 Di questi moti, uno che non sii *regolato*, è sufficiente a far che nessuno de gli altri sia *regolato*; uno *ignoto* fa tutti gli altri *ignoti*.

Distintivo e frequente, nello stesso ambito, è il sostegno offerto dall'epifora alla dissociazione delle nozioni [1], volta a volta specificata in una relazione di concessione (*Furori* 492), sostituzione (*Spaccio* 253, *Furori* 551) o opposizione (*Spaccio* 351), nonché al processo deduttivo [2]:

> [1]
> *Furori* 492 voglio dire che a le donne, benchè talvolta non bastino *gli onori et ossequii divini*, non perciò se gli denno *onori et ossequii divini*.
> *Spaccio* 253 La cognizion divina non è come la nostra, la quale séguite dopo le *cose*; ma è avanti le *cose*, e si trova in tutte le *cose*,
> *Furori* 551 lamentasi dell'amore, non già perché *ami* (atteso che a nessuno veramente amante dispiace l'amare), ma perché infelicemente *ami*:
> *Spaccio* 351 perché non meritano d'esser presidenti a l'*ordine*, et a gran torto della Fortuna presiedeno a l'*ordine*, quei che non san reggere secondo l'*ordine*.
>
> [2]
> *Cena* 476 le quali se essi faran *degne*, saran giudicate *degne*, et veramente saran *degne*
> *Furori* 674 come è impossibile che nell'appetito cada altro che *bene o specie di bene*. E però massimamente deve convenire l'appetenzia del sommo *bene*.

In alcuni casi è poi evidente come al supporto portato al movimento di consequenzialità si sovrapponga, in qualità di valore aggiunto, un piacere della ripetizione, che però riguarda termini di valenza originaria e forte spessore auratico all'interno del lessico filosofico bruniano:

> *De l'infinito* 66 Dumque non essendo spacio del mondo *infinito*, non è luogo né corpo *infinito*. Quanto al peso ancora, non è grave e leve *infinito*; dumque non è corpo *infinito*: come è necessario che, se il corpo grave è *infinito*, la sua gravità sia *infinita*;
> *De l'infinito* 71 Soggionge la seconda raggione dicendo che bisogna che di queste specie ciascuna sia *infinita*, e per consequenza il luoco di ciascuna deve essere *infinito*: onde seguitara che il moto di ciascuna sia *infinito*;
> *De l'infinito* 133 l'universo è *infinito*, son terre *infinite*, dumque puotrà una parte di terra continuamente muoversi in *infinito*, e deve aver ad una terra *infinitamente* distante appulso *infinito* e gravità *infinita*.
> *De l'infinito* 152 Cossì da un motore universale *infinito*, in un spacio *infinito*, è un moto universale *infinito* da cui dependeno *infiniti* mobili et *infiniti* motori, de quali ciascuno è finito di mole et efficacia.

L'altra funzione dell'epifora è di tipo intensivo e consiste al solito nell'imprimere con maggior forza un determinato nucleo semantico nella coscienza:

> *De l'infinito* 75 sì che gli contrarii e gli diversi mobili concorreno nella constituzione di *uno continuo immobile*, nel quale gli contrarii concorreno alla constituzion d'*uno*, et appartengono ad *uno* ordine, e finalmente sono *uno*.
> *De l'infinito* 161 e che si diffonde per *tutto*, penetra il *tutto* et è continente, contiguo e continuo al *tutto*,
> *Cabala* 448 se la più certa cosa ch'egli deve avere, è che lui è un *asino* e vuole essere *asino*, e non può far meglior vita et aver costumi megliori che di *asino*, e non deve aspettar meglior fine che di *asino*, né è possibile, congruo e condigno ch'abbia altra gloria che d'*asino*?
> *Spaccio* 236 Disse Apolline: «Per esser figlio di Calisto, séguite *la madre*»; soggionse Diana: «E perché fu cacciatore d'orsi, séguite *la madre*, con questo che non gli ficchi qualche punta di partesana adosso». Aggiunse Mercurio: «E perché vedete che non sa far altro camino, vada pur sempre guardando *la madre*:

Al di là dell'intensificazione, in sé non così significativa, riconosciamo la consueta insistenza sui termini-chiave del pensiero autoriale («uno» in *De l'infinito* 75 e «tutto» in *De l'infinito* 161) accanto a quella portata sul lessema che identifica il centro tematico di un singolo dialogo (così per l'asino a *Cabala* 448), mentre a *Spaccio* 236 l'effetto risulta più forte per il cambio di locutore. Esiste infine una possibilità di uso polemico dell'epifora più sottile dell'effetto standard legato al rafforzamento della presenza. Si ricorre cioè alla ripetizione (peraltro più fluida del normale quanto a distribuzione) per ridurre a puro suono una voce del lessico filosofico ritenuta priva di radici nello stato delle cose o, con espressione d'autore, «senza sentimento»:

> *Cena* 550 le spinte, che si chiamano *istinti* naturali, et altre cose significate per voci senza sentimento: per che se domandate a questi savii che cosa è quello *instinto*, non sapranno dir altro che «*instinto*», o qualche altra voce cossì indeterminata e sciocca, come questo

> *instinto*, che significa principio istigativo, che è un nome comunissimo; per non dir o un sesto senso, o raggione, o pur intelletto.

Come già detto all'inizio, risalta poi il mancato utilizzo dell'epifora nei *genera dicendi* di stampo oratorio normalmente deputati a essa, come strumento di messa in rilievo degli oggetti di lode e soprattutto di biasimo. Bruno assegna tale pertinenza piuttosto all'anafora e in subordine alla variante debole del polisindeto, solo o a essa combinato, come ben dimostrano, oltre ai numerosi casi già visti di inserimento come elemento di rinforzo all'interno dell'enumerazione, del parallelismo e della serialità sintattica, una serie di occorrenze prelevate quasi ad apertura di pagina dallo *Spaccio*, il dialogo oratorio e magniloquente per eccellenza:

> *Spaccio* 195-6 *là* è il Gusto de gli già detti onorati e gloriosi frutti; *ivi* il Gaudio, il fiume de le Delicie, torrente de la Voluptade: *ivi* la Cena, *ivi* l'anima […] *là* è il Termine de gli tempestosi travagli, *ivi* il Letto, *ivi* il tranquillo Riposo, *ivi* la sicura Quiete.
> *Spaccio* 232 *Oggi* il morbo, la peste, la lepra si bandisce dal cielo a gli deserti; *oggi* vien rotta quella catena di delitti, e fracassato il ceppo de gli errori che ne ubligano al castigo eterno.
> *Spaccio* 318 *Chi* è quello, o Dei, che ha serbata la tanto lodata età de l'oro, *chi* l'ha instituta, *chi* l'ha mantenuta, altro che *la legge* de l'Ocio, *la legge* della natura? *Chi* l'ha tolta via? *chi* l'ha spinta quasi irrevocabilmente dal mondo, altro che l'ambiziosa Sollecitudine, la curiosa Fatica?
>
> *Spaccio* 214 e per scossa di maraviglia, e per punta di timore, e per émpito di riverenza e di rispetto,
> *Spaccio* 313 mia diletta e gentil figlia e sorella et amica.
> *Spaccio* 364 e questa sarà la vecchiaia et il disordine e la irreligione del mondo.

Le occorrenze del polisindeto in contesti a dominante ragionativa sono all'opposto assai rare nonostante il chiaro effetto legante che la figura esercita sulla linea discorsiva, i cui scatti logici appaiono riassorbiti nel moto continuo delle congiunzioni:

> *De la causa* 605-6 e nella sua essenza questo e quell'altro essere specifico non è altro et altro; *e però* nell'universo non è numero, *e però* l'universo è l'uno. Terzo, che ne l'infinito non è differente il punto dal corpo: per che non è altro la potenza et altro l'atto; et ivi se il punto può scorrere in lungo, la linea in largo, la superficie in profondo, l'uno è lungo, l'altra è larga, l'altra è profonda; *et* ogni cosa è lunga, larga e profonda: *e per conseguenza* medesimo et uno; *e* l'universo è tutto centro, e tutto circonferenza.

L'anafora non condivide lo stesso orientamento strutturante dell'epifora mentre si lega di preferenza, oltre che all'apologia e alla deprecazione, alla contemplazione entusiastica della verità e all'enunciazione apodittica dei postulati del pensiero bruniano:

> *De l'infinito* 84-5 *Volete dire che* non sono come impiastrati in una medesima cupola […] *Volete dire che* quelle altre tante terre et altri tanti spaciosissimi corpi tegnono le loro regioni e sue distanze nell'etereo campo […] *Volete dire che* non bisogna accettare corpo spirituale extra l'ottava o nona sfera; ma che […] *Volete che* non sia l'aria e questo corpo continente che si muova circularmente, o che rapisca gli astri come la terra e la luna et altri; ma che quelli si muovano […] *Volete per consequenza che* l'aria e le parti che si prendeno nell'eterea regione non hanno moto se non di restrizzione et amplificazione,

È questo il caso di *De l'infinito* 84-5, dove l'aristotelico Elpino, ormai convertito alle posizioni bruniane in materia di cosmologia, si rivolge al *princeps* Teofilo con una battuta il cui effetto sull'argomentazione può ricordare il già visto *Cena* 454-6 (cfr. *supra* 1.1.3.3). Il convincimento di Elpino non risulta infatti da un'ammissione esplicita, né da un avvicinamento graduale alle idee avversarie. Al contrario, esso viene messo in scena tramite un discorso "per interposta persona", nel quale Elpino attribuisce a Teofilo una serie di asserzioni che non coincidono solo con le verità di quest'ultimo (che infatti si accontenterà di rispondere con un secco «Vero», *De l'infinito* 85), ma anche con il modo espositivo più tipico di quelle verità: una serie di frasi complesse legate da equivalenze sintattiche piuttosto lasche e cadenzate dall'attacco anaforico, la quale ricorda irresistibilmente analoghi passaggi ditirambici, di esaltazione dell'universo infinito, affidati insensibilmente alla voce autoriale (nelle dedicatorie) come ai suoi vari portaparola (nei dialoghi).

1.3.2.2.Anadiplosi, *gradatio*, schema additivo, chiasmo

Le rimanenti ripetizioni di tipo distributivo risultano orientate senza equivoci a una funzione logica e strutturante e sono tra le componenti microretoriche maggiormente implicate nella tecnica del ragionamento filosofico strettamente inteso.

Dell'anadiplosi distinguiamo secondo criteri formali un tipo forte e un tipo debole: il primo si caratterizza per la contiguità tra le repliche e la ripetizione lessicale pura, il secondo per la presenza del polittoto e della figura etimologica (*Spaccio* 181, «e però né per sé né per accidente alcuno può esser detta *morire*; perché *morte* non è altro che […]»), con un indebolimento che però non mina la percepibilità della figura. Quanto alle funzioni, l'anadiplosi è, com'è sempre, figura della chiarezza e dello svolgimento argomentativo: mostra le connessioni e dona plasticità, visibilità al procedere del pensiero. Lo si vede guardando al suo ruolo testuale, di segnale della trasformazione da comment a topic e dunque della progressione tematica lineare:

Spaccio 291, «alla vera giustizia non conviene, non quadra, anzi ripugna et oltraggia l'opra de gli occhi. Gli occhi son fatti per distinguere e conoscere le differenze […]». Nella stessa direzione, ma questa volta operando non tanto come mezzo linguistico quanto come rinforzo propriamente retorico, l'anadiplosi palesa alcune relazioni logiche, soprattutto quelle di specificazione e rettifica [1], conseguenza e motivazione [2]:

> [1]
> *De l'infinito* 38 Se si risponde che è nulla, questo dirò io *esser vacuo, essere inane: e tal vacuo e tale inane*, che non ha modo, né termine alcuno olteriore;
> *Furori* 697 e questa è l'inclinazion ch'hanno alla generazione, come a certo *minor bene. (Minor bene* dico per quanto appartiene a quella natura particolare,
> *De l'infinito* 103 Chi non vede che da per tutto della terra escono isole e monti *sopra l'acqua; e non solo sopra l'acqua*, ma oltre sopra l'aria vaporoso e tempestoso,
>
> [2]
> *Furori* 584 Indi aviene che qualumque specie *gli vegna presentata e da lei vegna compresa*: da questo che è *presentata e compresa*, giudica che sopra essa è altra maggiore e maggiore,
> *Spaccio* 259 cossì non si trova qua basso chi la possa perfettamente *comprendere*; perché non è compresa o veramente non viene appareggiata se non da quello in cui è per essenza:
> *Furori* 526 non ha possut'esser *ocioso*: perché *l'ocio* non può trovarsi la dove si combatte contra gli ministri e servi de l'invidia, ignoranza e malignitade.

Gli estratti mostrano da un lato l'esistenza di una variante con *verbum dicendi* in funzione di segnale discorsivo (*Furori* 697), dall'altro il ruolo di «compattazione del *ductus* logico-deduttivo» (Bozzola 1999, 73) assunto dall'anadiplosi quando essa salda la principale alla propria giustificazione causale. Vi sono anche casi in cui a essere sostenute sono l'estensione analogica (*Spaccio* 217, «con cossì *chiara evidenza*, come *chiare* et *evidenti* son le stelle») e l'opposizione (*Furori* 733, «*Voi dite bene*; ma per *vostro dire bene* non è mistiero ch'io mi ritratte»), e un tipo particolare, quello della ripresa dialogica, non così frequente e per di più sostanzialmente privo di quel potenziale argomentativo legato alla costruzione progressiva del senso idealmente permessa dall'alternanza dei locutori[67], a riprova del relativo disinteresse bruniano per l'azione drammatica come possibilità di «valorizzare il processo euristico» (Altieri Biagi 1984, 916):

[67] Ed è significativo che due delle poche occorrenze dialogiche ritrovate compaiono nelle pagine più conversevoli riservate alla discussione tra Armesso e Teofilo nel primo dialogo del *De la causa*: 625, «[…] ma *il rumore* è sparso nel modo ch'io vi dico. ELITROPIO. — *Il rumore* di questo et altro è stato sparso dalla viltà d'alcuni di quei che si senton ritoccati»; 627, «[…] perché manifestate *tai costumi* in persone di tal generazione. FILOTEO. — Or *quai costumi* son questi nominati».

De l'infinito 94 FILOTEO. — Sin qua dice divinamente; ma seguitate apportando *quel che soggionge*.
ELPINO. — Per *quel che soggionge* si può dar ad intendere che questa terra sia un altro sole,
De l'infinito 107 FRACASTORIO. — Cossì have affirmato e confirmato ancora *il vostro principe* Aristotele.
BURCHIO. — *Questo nostro prencipe* è senza comparazione più celebrato e degno e seguitato che il vostro,

La *gradatio*¸ con la quale il modello dell'anadiplosi evolve da schema binario a struttura seriale, è più semplice di quest'ultima sul piano della realizzazioni formali, in sostanza omogenee, più significativa invece per la sua capacità di istituire legami con alcuni nuclei semantici del pensiero autoriale diventandone la forma linguistica naturale. Sul piano delle relazioni logiche, la *gradatio* non delude le attese e si fa emblema dei versanti speculari della motivazione [1] e della condizione [2], inscenando vere e proprie catene logiche in virtù del passaggio alla serie:

[1]
Cena 550 sarrebono mossi violente et accidentalmente, ancor che avessero quella potenza la quale è detta *non repugnante*: per che il vero *non repugnante* è il *naturale*, et il *naturale* (o vogli o non) è principio intrinseco,
De la causa 658 per quanto è capace viene a farsi partecipe di *bellezza*, atteso che non è *bellezza* se non consiste in qualche specie o *forma*, non è *forma* alcuna che non sia prodotta da l'anima.

[2]
De l'infinito 39 Certo mi par che non: per che dove è «nulla», non è *differenza* alcuna; dove non è *differenza*, non è altra et altra *aptitudine*: e forse manco è *attitudine* alcuna dove non è cosa alcuna.
De l'infinito 60 Se questa potenza vi è, dumque il spacio in certo modo è *materia*: se è *materia*, ha l'*aptitudine*; se ha l'*aptitudine*, per qual raggione doviamo negargli l'atto?
Cabala 443 perché non ho per inconveniente che chi è ignorante, per quanto è ignorante è stolto; e chi è stolto, per quanto è stolto è asino: e però ogni ignoranza è asinità.

La forma insieme graduale e continua, senza fratture, offerta dalla *gradatio* si presta a diversi riempimenti semantici e tematici. Lungo i dialoghi italiani essa si lega a due processi al tempo stesso ontologici e logici, l'unificazione e la differenziazione, entrambi concepiti all'interno di una temporalità omogenea e illimitata. Tutti e due i poli, riconducibili al carattere duale e ambiguo di un pensiero dove convivono «la via analogica della differenza e la via dialettica dell'identità» (Mancini 2000, 16-17), la stabilità del profondo e l'incessante brulicare della superficie, si specificano in più motivi. Da una parte troviamo quindi l'omogeneità in quanto risultato della *reductio ad unum* delle differenze individuali (*De la causa* 605, «Secondo, che

in quello non è differente il secolo da l'anno, l'anno dal momento, il palmo dal stadio, il stadio da la parasanga, e nella sua essenza questo e quell'altro essere specifico non è altro et altro») oppure la coincidenza circolare delle diverse manifestazioni dell'uno immanente (*Furori* 697, «Questa è la Diana, quello uno che è l'istesso ente, quello ente che è l'istesso vero, quello vero che è la natura comprensibile»). Dall'altra, invece, la *gradatio* svolge il proprio percorso all'interno di una struttura concentrica [1] e insiste sul rovesciamento perenne degli opposti nella «ruota delle mutazioni» [2]:

> [1]
> *Furori* 566 Il corpo dumque è ne l'anima, l'anima nella mente, la mente o è Dio, o è in Dio, come disse Plotino:
> *Furori* 594 Come quando il senso monta all'imaginazione, l'imaginazione alla raggione, la raggione a l'intelletto, l'intelletto a la mente, all'ora l'anima tutta si converte in Dio, et abita il mondo intelligibile.
>
> [2]
> *Furori* 734 Che verità, che ritratto può star depinto et impresso dove *le pupille de gli occhi si dispergono in acqui, l'acqui in vapore, il vapore in fiamma, la fiamma in aura, e questa in altro et altro*, senza fine discorrendo il suggetto del senso e cognizione per la ruota delle mutazioni in infinito?

Come sempre nel dettato magmatico e vibrante dei dialoghi, infine, ci imbattiamo in configurazioni singolari, legate a una precisa, contingente urgenza espressiva:

> *De la causa* 653-4 Da noi si chiama «artefice interno», perché forma la materia, e la figura da dentro, come *da dentro del seme o radice manda et esplica il stipe, da dentro il stipe caccia i rami, da dentro i rami le formate brancie*, da dentro queste ispiega le gemme, da dentro forma, figura, intesse, come di nervi, le frondi, gli fiori, gli frutti, e da dentro a certi tempi richiama gli suoi umori *da le frondi e frutti alle brance; da le brance, a gli rami; da gli rami, al stipe; dal stipe alla radice*:
> *De la causa* 682 GERVASIO. — Come si può saldar questa similitudine?
> TEOFILO. — Non vedete voi *che quello che era seme si fa erba, e da quello che era erba si fa spica, da che era spica si fa pane, da pane chilo, da chilo sangue*, da questo seme, da questo embrione, da questo uomo, da questo cadavero, da questo terra, da questa pietra o altra cosa, e cossì oltre per venire a tutte forme naturali?
> GERVASIO. — Facilmente il veggio.
> TEOFILO. — Bisogna dumque che sia una medesima cosa che da sé non è pietra, non terra, non cadavero, non uomo, non embrione, non sangue o altro: *ma che dopo che era sangue, si fa embrione ricevendo l'essere embrione; dopo che era embrione, riceva l'essere uomo, facendosi omo*: come quella formata dalla natura che è soggetto de la arte, da quel che era arbore, è tavola, e riceve esser tavola; da quel che era tavola, riceve l'esser porta, et è porta.

Nel primo dei due, la *gradatio* amplifica la giustificazione causale che spiega l'origine del nome, e rende icasticamente il carattere continuo, graduale e reversibile (che accompagna

l'intero arco di vita dell'ente, dalla generazione alla corruzione) dell'azione formatrice svolta dall'intelletto universale. Nel successivo, dove la funzione testuale della ripetizione domina forse su quella retorica, la figura mostra ancora un orientamento esplicativo, visto che la figura è sollecitata da Teofilo affinché chiarisca a sua volta un'altra figura dell'elucidazione, la similitudine, di cui il *princeps* ha già amplificato il comparante. È quindi ora la volta del comparato, che la *gradatio* espande dietro esplicita richiesta dell'interlocutore debole, Gervasio, «non […] tanto prattico in filosofia». Il contesto è quello della concezione bruniana della materia, la comparazione quella topica tra l'arte e la natura, mentre sul versante della forma si può notare come in entrambi i campioni, giusta la loro vicinanza semantica, le due occorrenze della *gradatio* contengano una *retrogradatio* che mima la perfetta circolarità del processo. A questa singolare coincidenza di passaggi testuali due altre esempi replicano mostrando la propria divaricazione, a riprova di come nemmeno questa figura sfugga a una sua messa in contesto libera e non sistematica. Da una parte la *gradatio* unita al parallelismo sintattico si inserisce, portando in dono la propria nettezza di articolazione, nella numerazione di tipo scolastico degli argomenti aristotelici contro l'infinità dei mondi; dall'altra demarca la chiusa dialogica per farsi *pointe* finale, effetto di teatro:

> *De l'infinito* 147 Il mondo è perfetto: prima come specie di continuo che non si termina ad altra specie di continuo; *perché il punto indivisibile matematicamente corre in linea, che è una specie di continuo; la linea in superficie, che è la seconda specie di continuo; la superficie in corpo, che è la terza specie di continuo*.
> *De l'infinito* 57 Et io quantumque poco intendente, se non intenderò li sentimenti, ascoltarò le paroli; se non ascoltarò le paroli, udirò la voce.

Lo schema additivo «consiste nell'enumerare diversi elementi, e alla fine, nel ripeterne la menzione, usando lo stesso vocabolo e mantenendo l'ordine nel quale furono enumerati» (Pozzi 1984, 117); ne distinguiamo due varianti, una ascendente (x y / x… y…) e una discendente (x… y… / x y). Mentre la *rapportatio* è figura della composizione, lo schema additivo «costruisce in modo perentorio» (*ibidem*) e nei dialoghi, specialmente nella sua forma ascendente, è veicolo espressivo dell'esposizione concettuale lineare e progressiva, la ricollezione degli elementi essendo funzionale alla loro definizione e specificazione:

> *De l'infinito* 142 Indi s'inferisce che fuor di questo corpo non può essere *loco né pieno né vacuo, né tempo*. *Non vi è loco,* per che *se questo sarà pieno,* contenerà corpo o semplice o composto: e noi abbiamo detto che fuor del cielo non v'è corpo né semplice né composto; *se sarà vacuo*, all'ora secondo la raggion del vacuo (che si definisce spacio in cui può esser

> corpo), vi potrà essere: e noi abbiamo mostrato che fuor del cielo non può esser corpo. *Non vi è tempo*, perché il tempo è numero di moto […]

Come tale è ben attestato, dando luogo a un movimento di definizione che può essere contrastivo[68] o semplice, tramite la qualificazione o giustificazione causale delle due o più nozioni in oggetto. La stessa configurazione si presta, nella testualità sintetica degli *Argomenti*, alla tabulazione razionale della materia che sarà poi sviluppata con altra ampiezza nel testo[69], mentre nei *Furori* essa è sollecitata, come già mostrato trattando del parallelismo sintattico, dalle necessità di scioglimento lineare della complessità proprie del commento ai materiali rappresentativi, siano essi sonetti o emblemi[70]. Nei dialoghi non manca però nemmeno la variante discendente, che insieme a quella ascendente o espansiva può essere integrata nello svolgimento argomentativo del quale rafforza le relazioni, siano esse la comparazione, la sostituzione o la concessione:

> *Cena* 536 *Quando ero più giovane e men savio*, la stimai verisimile. Quando ero più principiante nelle cose speculative, la tenni sì fattamente falsa, che mi maravigliavo d'Aristotele che non solo non si sdegnò di farne considerazione, ma anco spese più de la mittà del secondo libro Del cielo e mondo forzandosi dimostrar che la terra non si muova. *Quando ero putto* et a fatto senza intelletto speculativo, stimai che creder questo era una pazzia: e pensavo che fusse stato posto avanti da qualcuno, per una materia sofistica e capziosa, et esercizio di quelli ociosi ingegni, che vogliono disputar per gioco, e che fan professione di provar e defendere che il bianco è nero. Tanto dumque io posso odiar voi per questa caggione, quanto me medesmo *quando ero più giovane, più putto, men saggio e men discreto*.
> *Furori* 561 la qual non consiste nelle dimensioni maggiori o minori, non nelli determinati colori o forme, ma in certa armonia e consonanza de membri e colori
> *De l'infinito* 121 perché cossì il centro d'un'altra terra non è centro di questa, e la circonferenza sua non è circonferenza di costei, come *l'anima* mia non è vostra, *la gravità*

[68] *Cena* 439, «per che son certo che sappiate esser differenza da togliere una cosa per fondamento, e prenderla per occasione. I fondamenti in vero denno esser propozionati alla grandezza, condizione e nobiltà de l'edificio. Ma le occasioni possono essere di tutte sorte, per tutti effetti: per che cose minime e sordide son semi di cose grande et eccellenti».

[69] Ecco ad esempio l'argomento al secondo dialogo del *De la causa* (598): «Sesto, qual sia la causa la quale si distingue *in efficiente, formale e finale*: et in quanti modi è nominata *la causa efficiente*, e con quante raggioni è conceputa. Come questa causa efficiente è in certo modo intima alle cose naturali, per essere la natura istessa; e come è in certo modo esteriore a quelle. Come *la causa formale* è congionta a l'efficiente, et è quella per cui l'efficiente opera; e come la medesima vien suscitata dall'efficiente dal grembo de la materia».

[70] Si veda *Furori* 535-6, dove uno schema additivo a quattro termini risolve l'intrico dei *versus rapportati* del precedente sonetto *Amor, sorte, l'oggetto e gelosia* (vv. 1-8): «Mette quattro cose avanti: l'«amore», la «sorte», l'«oggetto», la «gelosia». Dove l'amore non è un basso, ignobile et indegno motore, ma un eroico signor e duce de lui; la sorte non è altro che la disposizion fatale et ordine d'accidenti alli quali è suggetto per il suo destino; l'oggetto e la cosa amabile, et il correlativo de l'amante; la gelosia è chiaro che sia un zelo de l'aman te circa la cosa amata, il quale non bisogna donarlo a intendere a chi ha gustato amore, et in vano ne forzaremo dechiararlo ad altri». E per un caso invece dialogico, in cui la spalla pone i due termini interrogando il *princeps*, al quale compete lo sviluppo, si veda poco più indietro quanto avviene a *Furori* 527.

> mia e di mie parti non è *corpo* e *gravità* vostra; benché tutti cotai *corpi, gravitadi et anime* univocamente si dicano e sieno di medesima specie.[71]

Nel medesimo settore la forma ascendente corrisponde poi alla biforcazione ipotetica e alla discussione in ordine lineare delle condizioni fatte oggetto di dimostrazione[72]. Mentre sul piano dell'elaborazione, come sarà per il chiasmo, vi sono figurazioni eccedenti o verso il basso, per la rottura del parallelismo e la spontanea fluidificazione del segmento finale (come la già citata *Cena* 536), o verso l'alto, per l'artificiosità di derivazione chiastica che le contraddistingue:

> *De l'infinito* 159 Ecco dumque quali son gli mondi e quale è il cielo. Il cielo è quale lo veggiamo circa questo globo, il quale non meno che gli altri è astro luminoso et eccellente. Gli mondi son quali […]
> *Spaccio* 310 Fà ch'il mio lavoro sia occolto e sia aperto: aperto, acciò che non ogniuno il cerca et inquira; occolto, acciò che non tutti, ma pochissimi lo ritroveno. Perché sai bene che le cose occolte sono investigate, e le cose inserrate convitano gli ladroni.

Nella prosa volgare bruniana, il chiasmo è la figura che più si presta, assieme alla *gradatio*, al ruolo di correlativo stilistico del movimento del pensiero e dei suoi nuclei pulsanti. D'altro canto, le numerose occorrenze di questo procedimento faticano più che altrove a essere ridotte a un minimo comune denominatore: alla funzione correlativa e a quella, già vista nell'anadiplosi e nella *gradatio*, di enfatizzazione delle relazioni logiche, fa da sponda un uso puramente formale, di *variatio* e ornamento, che non meraviglia nella misura in cui costituisce una più che naturale compensazione alla pervasività della ripetizione e del parallelismo:

> *Cena* 487 trovammo a basso de *molti e diversi* personaggi, *diversi e molti* servitori:
> *Spaccio* 250 perché ivi secondo la *raggione e misura* dell'effettiva virtude particulare, séguita la *misura e raggione* de l'atto particolare circa il particular suggetto;
> *Furori* 497 perché come gli furori di quel sapiente Ebreo hanno *gli proprii modi ordini e titolo* che nessuno ha possuto intendere e potrebbe meglio dechiarar che lui se fusse presente; cossì questi Cantici hanno *il proprio titolo ordine e modo* che nessun può meglio dechiarar et intendere che io medesimo quando non sono absente.

Quanto alle forme, oltre a quella standard insieme sintattica e lessicale troviamo il tipo in cui la simmetria è puramente sintattica (*De la causa* 629, «e per il più sotto titolo di dottori cacciano annulati cavalli et asini diademati») e quello opposto soltanto lessicale o meglio

[71] Sia in *De l'infinito* 121 che in *Cena* 536 va notata la lieve ma evidente perturbazione della geometria.
[72] *De l'infinito* 145, «Settimo, se son più mondi, o son finiti o son infiniti; se sono infiniti dumque si trova l'infinito in atto: il che con molte raggioni è stimato impossibile; se sono finiti, bisogna che sieno in qualche determinato numero, e sopra di questo andaremo investigando».

semantico, dato che è possibile la sinonimia e che in fin dei conti a contare è piuttosto l'inversione logica delle *res* sul piano della *dispositio*:

> *De la causa* 720 però giudica *l'oro* esser più nobile che *il legno, la pietra et il ferro*, perché è meno soggetto a corrompersi: e ciò che può esser fatto *di legno e di pietra*, può farsi *de oro*, e molte altre cose di più, maggiori e megliori per la sua bellezza, costanza, trattabilità e nobilità. Or che doviamo dire di quella materia della quale si fa l'uomo, l'oro e tutte cose naturali?[73]

Il carattere meno strutturato di questo ultimo esempio dipende in ultima analisi dal suo essere sovradeterminato dalla scansione informativa e sintattico-semantica del discorso. Molte sono infatti le occorrenze nelle quali sembra illecito considerare il chiasmo un dispositivo figurale in senso stretto – esattamente come quando lo schema enumerativo risulta chiuso in partenza e la sua estensione circoscritta dall'iperonimo che ne è la premessa referenziale:

> *Cena* 495 Vorrei sapere come da *la grandezza de corpi luminosi* si può intendere la raggione *de la propinquità e lontananza* di quelli; e per il contrario, come *da la distanza e propinquità di corpi simili* si può inferire *qualche proporzionale varietà di grandezza*.
> *De la causa* 707 la donna non è altro che una materia. Se non sapete che cosa è *donna*, per non saper che cosa è *materia*, studiate alquanto gli Peripatetici che con insegnarvi che cosa è *materia*, te insegnaranno che cosa è *donna*,
> *De l'infinito* 104 chi sarà che per questo non voglia affirmar più tosto che l'acqua è base de la terra, che la terra de l'acqua? che sopra questa è fondata quella, non quella sopra questa?

A questi si oppongono i casi smaccatamente artificiosi[74], tuttavia nel complesso assai poco frequenti, mentre più interessante appare il consueto ruolo di rafforzamento di relazioni logiche come l'opposizione (*De l'infinito* 74, «che vera e naturalmente *non* fanno un peso, come non fanno una mole infinita; *ma* fanno infinite mole e pesi finiti:») e la concessione (*Spaccio* 261,

[73] L'imperfezione della ripresa chiastica si converte in naturalezza ed evaporazione dell'artificio quando risulta dal carattere dialogico della figura, come a *De la causa* 660, «dumque i miei calopodii, le mie pianella, *le mie botte, gli miei sproni* et il mio annulo e chiroteche, serano animate? *la mia toga et il mio pallio*, sono animati? GERVASIO. — Sì, messersì, mastro Polihimnio, per che non? Credo bene che *la tua toga et il tuo mantello* è bene animato, quando contiene un animal come tu sei dentro; *le botte e gli sproni* sono animati, quando contegnono gli piedi; il cappello è animato, quando contiene il capo, il quale non è senza anima; e la stalla è anco animata quando contiene il cavallo, la mula o ver la Signoria vostra».

[74] *Cabala* 412, «non stimando a voi presentata da me cosa men degna che abbia possuto presentar a papa Pio quinto: a cui consecrai l'*Arca di Noè*; al re Errico terzo di Francia, il quale immortaleggio con l'*Ombre de le Idee*; al suo legato in Inghilterra, a cui ho conceduti *Trenta sigilli*; al cavallier Sidneo, al quale ho dedicata la *Bestia trionfante*. Perché qua avete non solamente la bestia trionfante viva; ma et oltre gli trenta sigilli aperti, la beatitudine perfetta, le ombre chiarite e l'arca governata»; *Furori* 631, «atteso che dove queste cose son finite, avviene che sia più savio che bello e buono, più buono e bello che savio, più savio e buono che potente, e più potente che buono e savio».

«atteso che quantumque molte cose sono possibili che non son giuste, niente però è giusto che non sia possibile»). Spicca in questo settore l'uso del chiasmo come marca del contrasto e, con il soccorso dell'alternanza dialogica, del rovesciamento del punto di vista avversario:

> *De l'infinito* 139 quanto sia odiato nell'academie, quanto è aversario delle dottrine comuni, lodato da pochi, approvato da nessuno, perseguitato da tutti.
> ELPINO. — Da tutti sì, ma tali e quali; da pochi sì, ma ottimi et eroi. Aversario de dottrine comuni, non per esser dottrine o per esser comuni, ma perché false. Dall'academie odiato, perché dove è dissimilitudine non è amore.
> *Spaccio 273* e senza me la Verità è vile, la Prudenza è sciagurata, la Sofia è negletta, la Legge è muta, il Giudicio è ZOPPO […] Rispose Momo: «O Ricchezza, tu non dici il vero più che il falso; perché tu oltre sei quella per cui ZOPPICA il Giudizio, la Legge sta in silenzio, la Sofia è calpestrata, la Prudenza è incarcerata e la Verità è depressa:

Tale utilizzo contrastivo ci introduce nel terreno della correlazione tematica, dove proprio il tema portante della contrarietà è uno tra quelli più atti a colare nello stampo di forma speculare offerto dal chiasmo [1]; e lo stesso si può dire per il motivo a esso subordinato del Furioso come ossimoro vivente [2]:

> [1]
> *Spaccio* 197 Color che sono ne le ville prendeno la lor festa e spasso ne le cittadi: quei che sono nelle cittadi fanno le loro relassazioni, ferie e vacanze ne le ville. A chi è stato assiso o colcato, piace e giova il caminare; e chi ha discorso con gli piedi, trova refrigerio nel sedere. Ha piacer nella campagna chi troppo ha dimorato in tetto; brama la stanza chi è satollo del campo.
> *Spaccio* 229 perché da questo mondo superiore pende il tutto, e *contrarii effetti* sono dependenti da *cause contrarie*.
>
> [2]
> *Furori* 651 Ecco dumque con quali condimenti il magistero et arte della natura fa che un si strugga sul piacer di quel che lo disface, *e vegna CONTENTO in mezzo del TORMENTO, e TORMENTATO in mezzo de tutte le CONTENTEZZE*:
> *Furori* 701 Quanta deve essere l'eccellenza di quello oggetto che l'ha reso NEMICO de l'esser suo, RUBELLO a l'alma propria, e contento di tal RIBELLIONE e NEMICICIA,

La disposizione incrociata dei termini che è propria della figura chiastica si presta però anche, con facilità, a ospitare due nuclei logici centrali: la reversibilità nello spazio e nel tempo, normale all'interno di un universo infinito, acentrico e consegnato a una temporalità circolare [1]; la reciprocità nel quadro di una relazione a due termini [2]:

> [1]

De l'infinito 68 e non son più *certi determinati poli* alla *terra*, che la *terra* sia un *certo e determinato polo* a qualch'altro punto dell'etere e spacio mondano;
De l'infinito 99 la qual faccia non vien cangiata se non per grandissimo intervallo di etadi e secoli; per il corso de quali *gli mari se cangiano in continenti e gli continenti in mari*.
De l'infinito 153 non è parte *centrale* che non si faccia *circonferenziale*, né parte *circonferenziale* che non si faccia del *centro* o verso quello.
Furori 503 che (per consequenza de l'affetto che le attira e rapisce) *le cose alte si fanno basse, e le basse dovegnono alte*; come per forza de vertiginoso appulso e vicissitudinal successo dicono che *la fiamma s'inspessa in aere, vapore et acqua; e l'acqua s'assottiglia in vapore, aere e fiamma*.

[2]
De l'infinito 50-1 Da questo principio depende che gli non men dotti che religiosi *teologi* giamai han pregiudicato alla libertà de *filosofi;* e gli veri, civili e bene accostumati *filosofi* sempre hanno faurito le religioni:
Furori 506 Là si manifesta qualmente la *volontà* è risvegliata, addirizzata, mossa e con dotta dalla *cognizione*; e reciprocamente la *cognizione* è suscitata, formata e ravvivata dalla *volontà*, procedendo or l'una da l'altra, or l'altra da l'una.

La seconda può precisarsi in reciproca convertibilità delle posizioni, la quale in ultima analisi è dovuta a un assetto del reale fondato, in virtù della vicissitudine, sulla compresenza e l'attraversamento dei contrari:

De la causa 639-40 Cossì è disposto il mondo: [A-B1] *noi* facciamo il Democrito sopra gli *pedanti* e grammatisti, [A-B2] gli solleciti *cortegiani* fanno il Democrito sopra di noi, [A-B3] gli poco penserosi *monachi e preti* democriteggiano sopra *tutti*; e reciprocamente [B-A1] gli *pedanti* si beffano di *noi*, [B-A2] *noi* di *corteggiani*, [B-A3] *tutti* de gli *monachi*:

1.4.Note conclusive

L'*accumulatio*, considerata come enumerazione e serialità sintattica estesa, è indubbiamente il centro del sistema di figure che abbiamo cercato di ricostruire fino a qui, a fronte della quale le figure del parallelismo e delle ripetizione si collocano leggermente in disparte. Non si deve però cedere alla tentazione di considerare la scrittura bruniana come un susseguirsi disordinato di cumuli di diversa altezza, tra loro irrelati, né credere a una coazione formale autonoma rispetto allo svolgimento del discorso. Procedendo con la stessa cautela, è possibile parlare, a proposito dell'accumulazione e del binomio parallelismo-ripetizione, di una polarizzazione delle procedure, ma solo a patto di ribadirne il carattere tendenziale, la ricchezza di sconfinamenti e interferenze.

Il diagramma delle funzioni conferma il quadro tracciato nelle premesse. Le forme lunghe dell'accumulazione pertengono al discorso epidittico, alla rappresentazione distruttiva degli avversari oppure, in modo molto significativo, all'elencazione delle proprie tesi cosmologiche e ontologiche. Fa eccezione la possibilità, che la forma seriale dimostra, di potersi associare al tema della molteplicità dei linguaggi filosofici, così come al procedimento argomentativo della catena di *auctoritates*. La scrittura bruniana tende dunque alla proliferazione verbale, ma anche concettuale e referenziale, amando accogliere lunghe trafile di elementi che fanno del testo l'*analogon* di un reale pullulante e stipato, vitale e trasformativo. All'altro estremo, l'esposizione del pensiero si avvantaggia, soprattutto nel *De la causa*, nel *De l'infinito* e nei *Furori*, del parallelismo e della ripetizione in quanto procedure fornite di potere ordinativo, al fine di realizzare un'argomentazione che abbia il duplice pregio della chiarezza e della forza. Anche in questo campo si danno però corrispondenze singole. Il chiasmo e la *gradatio* si prestano, in virtù dei rispettivi schemi distributivi, a ospitare alcuni concetti nucleari e relazioni logiche specifiche della mente bruniana: per il chiasmo il relativismo spazio-temporale e l'assetto "per contrari" del mondo, per la *gradatio* la catena dell'essere e la pervasività dell'*anima mundi*, che presiede alle trasformazioni della materia in ogni loro fase. L'alta frequenza di frasi comparative è poi intimamente connessa al ragionamento per analogia, dal simile al simile, così come il parallelismo replicato e certi casi di serialità a quello induttivo, dal simile al generale; modelli logici che trovano in una porzione delle forme fin qui inventariate la propria trasposizione linguistico-retorica adeguata.

Tuttavia, com'è proprio dei fatti di stile più ricorsivi, la figuralità è in grado di alludere alla visione del mondo e alle connessioni della mente anche in assenza dei temi e degli schemi logici corrispondenti, dei quali rappresenta la traccia. L'allineamento in serie del diverso alluderà allora all'«affermazione "iperdialettica" (Merleau-Ponty) del principio di omogeneità» (Mancini 2000, 94-5) e all'«ordine egualitario e topologico» (Leinkauf 1996, XVI) di un reale affollato, in incessante trasformazione; mentre nell'onnipresenza del parallelismo sarà facile scorgere il dominio del modo di conoscenza analogico. Possiamo allora considerare alcuni capisaldi della teorizzazione metafisica di Bruno, tra i quali l'esistenza di una sola sostanza anteriore alla distinzione tra materia e spirito e il processo di differenziazione inerente allo statuto immanente-trascendente dell'Uno: una struttura dell'universo dove un legame universale ontologico e per conseguenza gnoseologico, ovvero ricostruibile dalla mente umana grazie al rispecchiamento di matrice platonica tra essere e pensiero, è responsabile di una

duplice corrispondenza insieme orizzontale, fra gli enti collocati sullo stesso livello, e verticale, dei diversi livelli fra loro. Tanto la logica della similitudine che organizza la realtà a partire dal presupposto che «ogni cosa è in ogni cosa» (*De l'infinito* 157) poiché «la divinità si mostra in tutte le cose» (*Spaccio* 365), quanto l'equiparazione di tutti gli enti e strati dell'essere si riflettono quindi sulla superficie del testo, tramite la mediazione degli schemi logici, nel parallelismo e nell'enumerazione, che svelano una ulteriore necessità sottesa al loro apparire.

Quella di Bruno è dunque una scrittura filosofica pesante ed esposta, che punta alla visibilità – vorrei dire all'icasticità – del movimento ragionativo e al continuo ribattimento dei concetti fondamentali. La retorica dei dialoghi italiani è dominata, oltre che dall'*evidentia*, dall'*amplificatio*: essa tiene assieme le tre famiglie figurali analizzate, le quali tendono tutte a una dilatazione, in ampiezza come in intensità, della materia del discorso e della sua espressione. Evito di contestualizzarla ricorrendo all'idea di una scrittura per immagini, influenzata dal primato accordato all'immaginazione come dal modello metodologico della mnemotecnica, logica sensibile e analogica contrapposta da Bruno alle astrazioni della logica aristotelica, e provo invece a ricondurla ad alcuni tratti dello scrittore, del filosofo e infine dell'autore.

Riguardo al primo, la suddetta opzione formale appare intrinseca alla tradizione letteraria nella quale Bruno s'inserisce e al suo temperamento stilistico individuale: tutto orientato a un'enunciazione incrinata e torrenziale, di rado piattamente constativa e all'opposto sempre valutativa, fondata su una piena inclusione dell'atteggiamento e delle reazioni del soggetto.

Se si osserva il filosofo, invece, lo spessore della scrittura richiama il moto spiraliforme del pensiero bruniano così come esso è stato precisato da Thomas Leinkauf (1996): la produzione di Bruno è caratterizzata dal ritorno ossessivo delle stesse costanti – l'infinito, l'omogeneità, la contrarietà – ad altezze di volta in volta diverse, secondo una continua riaffermazione degli stessi principi in campi e su oggetti diversi: dall'ontologia alla cosmologia, dall'etica del città a quella del filosofo, dalle opere lulliane alle mnemotecniche, e così via. Una seconda radice propriamente filosofica, lo abbiamo già detto, è invece relativa allo statuto della verità, che in Bruno è assoluta e non opinabile, sempre e comunque antecedente la sua fondazione razionale. Ciò comporta la sfiducia dell'evidenza e la necessità di attaccare e difendere, liberando il campo dai detrattori e difendendo a tutti i costi assunzioni che non sono mai revocabili. La scrittura si

occuperà allora di ingigantire i propri oggetti, facendo degli avversari dei mostri e del proprio sapere un tesoro inestimabile.

Questa seconda necessità, però, non va da sé. Non è scontato che la propria verità debba essere l'oggetto di continui slanci elativi e apologetici, o almeno non lo è fin quando non si consideri che la verità bruniana non è solo assoluta, ma anche priva di legittimità, sprovvista di garanti e malleverie, sempre bisognosa di protezione. Il terzo e ultimo movente sarà allora da attribuire al profilo dell'autore, il quale non dispone di un'autorità riconosciuta ed è portatore di un pensiero nuovo, filosoficamente eterodosso rispetto ai canoni dell'epoca, nonché religiosamente pericoloso.

2. L’analogia a cavallo tra logica e retorica

Bruno è un filosofo con all’attivo diverse opere di magia, la cui intera produzione risulta concentrata nel breve intervallo che va dal 1582 al 1591 – e per questo è un «tutto unitario» (Blum 2016, 11) –, quasi al centro di quel secolo 1550-1650 che segna in Europa, tra mescolanze e contrapposizioni, il passaggio dalla magia alla scienza o, se si preferisce, la nascita della scienza moderna[1]. Già da questi pochi accenni è evidente come, riferito a Bruno, il problema dell’analogia tenda ad assumere dimensioni enormi e difficilmente perimetrabili. Anche volendo lasciare da parte il problema teologico-filosofico dell’*analogia entis*[2] e scegliendo di adottare una prospettiva retorico-stilistica, puntata sulla materialità del testo, non si potrà pertanto fare a meno di considerare come nei dialoghi italiani l’analogia assuma un profilo ancipite. Mi riferisco con ciò al fatto che l’analogia, nel *corpus* italiano, consiste tanto in un modello logico e prima ontologico quanto in un fenomeno retorico. Tale bipartizione non si sovrappone a quella tra forme e temi, rispetto alla quale si rivela più produttiva: un discorso sulle forme finirebbe infatti per confondere, mettendoli sullo stesso piano, l’analogia retorica con la frase comparativa e il parallelismo sintattico in quanto schemi sintattici dell’argomento per analogia, i quali hanno certo più del logico che del retorico; allo stesso modo in cui un’analisi della tematizzazione condurrebbe a tenere assieme la somiglianza tra gli esseri e la metafora in quanto sineddoche del “parlare per figure”.

Il primo dei due versanti è quello dell’analogia in quanto schema profondo, a un tempo ontologico e logico. Alle sue radici sta la «convinzione cabalistica e platonica di un ordine che procede secondo lo stesso ritmo sul piano della realtà così come su quello della conoscenza» (Garin 1966, 683), secondo un modello di lunga durata al quale Bruno, nonostante tutti gli allentamenti e i distinguo del caso, rimane in sostanza fedele[3]. La similitudine ontologica, lo abbiamo ricordato nelle conclusioni al primo capitolo, opera in verticale e in orizzontale,

[1] Il quadro di riferimento, tanto per i limiti temporali quanto per la qualificazione dei fenomeni, è quello tracciato in Rossi 2006, 1-33. Un altro modello efficace di periodizzazione è quello della «polemica antimagica» di Ernesto De Martino (De Martino 1959, 7-12), adottando il quale l’esperienza di Bruno si ritroverebbe collocata nella fase nascente di quella stessa polemica, il momento cioè in cui essa si configura internamente alla stessa magia, come distacco dalla magia demonologica della magia naturale; l’autore ricorda infatti «la funzione egemonica dei Porta, dei Bruno e dei Campanella nella elaborazione della magia naturale della Rinascenza» – la seconda fase, dove il conflitto si gioca «fra magia e razionalità, fra esorcismo ed esperimento, fra incantesimo e scienza riformatrice» (*Ibidem*, 9), coincide con l’illuminismo sei-settecentesco.

[2] Su tale problematica del pensiero antico e poi scolastico medievale si sofferma invece a lungo Eusterschulte 1997.

[3] Leinkauf 1996, X ss.

giovandosi della continuità garantita dall'onnipresenza dell'anima, l'elemento vitale che innerva tutti gli enti e ne consente la convergenza sull'Uno, per fare della realtà un reticolo fittissimo di legami. L'analogia logica, in parallelo, entra in azione tutte le volte che l'intelletto umano, riconosciuta tale struttura profonda di nodi e somiglianze, riconnette il molteplice per risalire all'unità.

Tuttavia, nel caso di Bruno, l'analogia in funzione logica conosce anche un uso ristretto alla sola concettualizzazione metafisica, la quale non può fare a meno, per pensare la divinità in sé e nei suoi rapporti con il suo simulacro naturale, nonché la zona profonda e invisibile dell'essere (vale a dire il territorio dei legami, delle simpatie e delle ripulse, il fondo in cui consiste il mondo magico), di ricorrere a certe analogie. Queste ultime sono attinte da un serbatoio di immagini di lunga persistenza che fa capo, ancora una volta, a Platone, a Plotino e al neoplatonismo successivo: la luce e l'ombra, la traccia, la scala, la tessitura[4]. L'argomentazione relativa all'assetto cosmologico e ai suoi presupposti ontologici (l'animazione della materia, l'omogeneità dell'essere, l'unità di causa e principio) predilige invece un lessico del *bios*, nel quale avvertiamo l'eco della magia dotta cinquecentesca e dei suoi testi. Nell'abbondanza con cui occorrono i termini biologici riconosciamo inoltre la traccia lasciata da un movimento analogico originario, preesistente alla teoresi: l'estensione alla totalità dell'essere del modello "presenza della vita"» (Rossi 2006, 47). L'umano è proiettato sul naturale e l'anima attribuita a tutte le cose, cosicché si produce un reale omogeneo. Beninteso, nessuna di tali analogie assorbite nel movimento concettuale è sufficiente, da sola, a definire la riflessione mobile e sfaccettata di Bruno, che non si lascia riassorbire in una tradizione, fosse anche quella del neoplatonismo e della magia rinascimentale. Più utile allora considerare il loro porsi in rete, la gamma delle relazioni con i rispettivi figurati concettali, la diversa accentazione che colpisce immagini tradizionali – si pensi alle ombre platoniche – risemantizzandole.

L'analogia come procedura retorica, a fronte di tale quadro, è invece una figura, e lo è nella misura in cui all'intelletto si sostituisce l'ingegno, al ritrovamento l'accostamento volontario. Con l'aggettivo "retorico" si intende allora un uso deliberato, a fini persuasivi e/o esornativi, del procedimento di somiglianza, il quale si converte nella famiglia figurale che comprende tra le altre metafora e similitudine. Il piano di riferimento è dunque quello dell'espressione e non quello del pensiero: il procedimento analogico è limitato e reso operativo in rapporto alla comunicazione con un uditorio determinato. Vi è allora coincidenza tra forma linguistica e

[4] Nuzzo 2004, 27.

funzione figurale, in modo esattamente opposto a quanto avviene con l'analogia logica, la quale può avere sì la struttura superficiale di una figura, e nondimeno non lo è mai. Così, quando Bruno concepisce l'essenza della Terra nei termini di un essere animato egli compie un'operazione mentale che rientra nella sua normalità logico-percettiva di soggetto conoscente:

> Sia Bruno sia Campanella, a differenza di quanto è stato scritto, non facevano per nulla uso di una metafora. Il loro discorso non è inseribile – come di recente si è preteso – entro una storia della metafora. Un conto è parlare, come facciamo noi ancora oggi, di viscere della Terra e un conto è pensare (come variamente facevano Bruno e Campanella, Patrizi e Kepler) che la Terra sia effettivamente un animal magnum che, come ogni animale, vive perché è animato ovvero ha un'anima al suo interno. (Rossi 2006, 47-8)

Operata tale separazione, dalla quale discende l'ossatura del presente capitolo, resta da dire qualcosa sulla straordinaria ricchezza d'impieghi che l'analogia logica come quella retorica manifestano lungo i dialoghi italiani.

La mente bruniana, come già detto, tende alla conversione dello spirituale nel materiale, dell'astratto nel concreto, del logico nel sensibile. Ciò è vero anche in campo gnoseologico, relativamente alla relazione tra il soggetto e la verità, per la quale Bruno ricorre a una strutturazione analogica del discorso. Testimonia in questo senso il *De umbris idearum*, dove il problema della conoscenza è affrontato ricorrendo ai complessi analogici dell'ombra-luce e della permanenza. Essi designano entrambi la relazione col vero, insistendo però su aspetti diversi: l'ombra mette l'accento sui limiti posti alla conoscenza, mentre «le forme metaforiche della stabilità, tra le quali si iscrive quella conoscitiva del "dimorare presso"» (Nuzzo 2004, 27), stanno lì a rappresentare l'immutabilità del vero[5]. Alla concretizzazione del processo conoscitivo (2.1.3) contribuisce forse anche, se non altro indirettamente, la restrizione del conoscibile al Dio-natura, come ancora, su un altro piano, il carattere sempre operativo e pratico del discorso bruniano, che nei dialoghi non prevede in alcun momento un olimpico distacco e invece sempre la tensione alla trasformazione universale della realtà.

Forse per l'influenza metodologica esercitata dall'*ars memoriae* e del sapere magico, forse per la rilevanza assunta dalla *phantasia* nel processo di mediazione fra intelletto e senso[6], l'impressione è che tutto nella scrittura bruniana abbia bisogno di essere figurato, consegnato

[5] Così continua Nuzzo: «Attraverso queste ultime Bruno è indotto a rappresentare la dimensione di identità, l'elemento "parmenideo" del supremo principio divino del vero metafisico, e in una certa misura anche del "vero" che a esso fa riferimento: non mutando, evidentemente, il principio supremo di ogni mutamento, ma neppure, nel suo nocciolo, la verità che si approssima ad esso».
[6] Cfr. De Rosa 1997.

alla visibilità, quasi che solo così gli enunciati potessero guadagnare la forza perlocutiva necessaria ad agire nel mondo e produrre effetti. Da un lato l'orientamento di Bruno all'argomentazione performativa, cui presiede il nesso tra bisogno di incrementare la presenza (anzitutto sua e degli avversari) e posizione autoriale precaria; dall'altro la scelta della commedia, del dialogo e del poema, nonché l'immissione nel dialogo di generi discorsivi e testuali d'impronta schiettamente letteraria: entrambi questi fenomeni inerenti la forma dell'opera bruniana alludono a alla necessità di tradurre il discorso filosofico in termini concreti e immagini. Non stupisce allora che anche l'analogia retorica, accanto a quella logica, possa essere impiegata, a mo' di rinforzo icastico (2.2.1.2.2), per accrescere la presenza di determinati contenuti e così imporli alla coscienza.

Il tema argomentativo della presenza richiama nel nostro discorso la figura del lettore. E proprio al lettore sono indirizzate alcune analogie con funzione, direi, macrotestuale (2.2.2), allo scopo di guidarlo nel testo e facilitargli la comprensione, ma anche la memorizzazione, dei concetti. A tale fine, Bruno opera secondo due strategie distinte: da una parte inserisce nelle dedicatorie (2.2.2.1) delle immagini parlanti alle quali affida il ruolo di manuale d'istruzioni e modello interpretativo del testo; dall'altra, dissemina lungo quest'ultimo alcune analogie a presenza intermittente (2.2.2.2), incaricate di sostenere l'argomentazione fungendo da traliccio immaginativo e sponda al movimento dei concetti.

Alla centralità del lettore si sostituisce altrove la centralità dell'autore. L'analogia è infatti, sia come strategia figurale che come tecnica dell'argomentazione (ma esplicitata in quanto tale), un formidabile strumento preposto alla costruzione dell'immagine autoriale. Per quanto concerne il primo aspetto, è l'istanza elativa volta alla dilatazione del Nolano e del suo pensiero a concretizzarsi in un registro che unisce alla serialità sintattica la saturazione analogica (2.2.1.1.6), lavorando per addensamento e combinazione di linee immaginative diverse. Per il secondo invece, esiste un uso esplicito, perché messo a tema dagli interlocutori, della similitudine lunga e articolata in funzione esplicativa (2.2.1.2.3), adottata dal *princeps* quale strumento di mediazione di concetti filosofici complessi (2.2.3). L'analogia, tematizzata nella sua capacità di ridurre la complessità filosofica alla misura di un intelletto non affinato alla speculazione, è funzionale a un'autorappresentazione opposta alla precedente. Alla saturazione analogica corrisponde l'esaltazione dell'uomo eccezionale, immaginato solo nella propria ascesa fino al vero; all'analogia in quanto strumento di mediazione concettuale è invece

associata l'immagine di un filosofo di questo mondo, aperto al confronto con il volgo e detentore di un sapere almeno parzialmente aperto ed essoterico.

La saturazione analogica elativa e la similitudine mediatrice, in quanto esiti estremi e contrapposti, chiariscono come anche l'analogia, oltre all'accumulazione, si disponga tra un massimo di rigore logico e un massimo di fluidità, occupando per intero lo spazio che separa gli impieghi assolutamente logici dai cumuli scomposti di figuranti eterogenei. Tra analogia e figure dell'accumulazione non c'è però soltanto una somiglianza di comportamento testuale, ma un vero e proprio intreccio *in re*, dato che molte delle figure analogiche analizzate altro non sono che la componente semantica di altrettante figure seriali con esse coincidenti.

2.1. L'analogia come modello logico e ontologico

2.1.1. L'argomento per analogia

L'argomento per analogia, per la *Retorica* aristotelica e per la teoria dell'argomentazione che a essa si riallaccia, risiede tra i «legami sui quali si fonda la struttura del reale», al polo opposto degli argomenti quasi logici. Nonostante questo suo carattere di debolezza logica, il che ne fa, ad esempio in Tasso, una risorsa di tono letterario in grado di differenziare l'argomentazione dialogica e cortigiana da quella propriamente filosofica[7], esso occupa nei dialoghi bruniani una posizione di primo piano dovuta al prevalere del modo di conoscenza analogico e alle necessità proprie di un'argomentazione metafisica animistica, come anche di una gnoseologia tinta di neoplatonismo. La sua alta frequenza è poi certamente determinata anche dal contesto cosmologico-ontologico argomentativamente a rischio dei primi tre dialoghi, mentre esso condivide con l'argomentazione performativa già più volte ricordata il potere d'incrementare la presenza e la correlata efficacia emozionale.

Sul versante cosmologico, dov'è di particolare utilità, l'argomento per analogia spiega i fenomeni celesti riducendoli alla scala del mondo umano, terrestre, sensibile. Lo stesso vale per l'ontologia come dimostrano le definizioni analogiche dell'intelletto universale e del suo operato, e lo sfruttamento prolungato della similitudine dell'arte nel *De la causa* (2.2.5). In questo modo si ricorre al percepibile (e quindi verificabile) per descrivere e motivare il non percepibile, tra l'altro confermando una volta di più il legame intrinseco dell'analogia con le

[7] Bozzola 1999, 64-5.

discipline sottratte alla verifica sperimentale. Riporto un paio di estratti contigui di discorso cosmologico che spiccano da un lato (nel primo) per la chiarezza con cui l'analogia appare nella sua natura di similarità di rapporto e non di rapporto di similarità[8], dall'altro per la messa a tema (nel secondo) del procedimento mentale attraverso i due termini di «esempio» e «proporzionalmente»:

> *De l'infinito* 205 Qualmente un arbore talvolta parrà più vicino a l'altro perché si accosta al medesmo semidiametro; e perché sarà in quello indifferente, parrà tutt'uno: e pure con tutto ciò sarà più lontananza tra questi, che tra quelli che son giudicati molto più discosti, per la differenza di semidiametri. Cossì accade che tal stella è stimata molto maggiore, che è molto minore; tale molto più lontana, che è molto più vicina.
> *De l'infinito* 205 Questo si può veder *in essempio* d'una nave molto lontana: la quale se farà un giro di trenta o di quaranta passi, non meno parrà che la stii ferma, che se non si movesse punto. Cossì *proporzionalmente* è da considerare in distanze maggiori, in corpi grandissimi e luminosissimi.

Il ragionamento per analogia, in quanto principio neoplatonico e magico, ha le sue radici nella struttura profonda della filosofia bruniana, ovvero nel trasferimento del principio vitale dall'uomo alla realtà che è sotteso ai capisaldi dottrinali dell'animazione e dell'infinità dell'universo. Tale meccanismo, le cui tracce affiorano dappertutto, può essere immaginato come una struttura a cerchi concentrici, mirabilmente esposta in questo passaggio del *De la causa* (p. 737):

> Qua come certi accidenti umani fanno moltiplicazione di questi chiamati individui dell'umanità, cossì certi accidenti animali fanno moltiplicazione di queste specie dell'animalità. Parimente certi accidenti vitali fanno moltiplicazione di questo animato e vivente. Non altrimente certi accidenti corporei fanno moltiplicazione di corporeità. Similmente certi accidenti di sussistenza fanno moltiplicazione di sustanza. In tal maniera certi accidenti di essere fanno moltiplicazione di entità, verità, unità, ente, vero, uno.

Nell'atto di muoversi verso l'esterno (uomo, animale, vivente, corporeo, sussistente, essere), l'entrata in un nuovo cerchio comporta automaticamente la perdita di una differenza specifica; al contempo però, il principio vitale e animistico si trasmette inalterato garantendo l'omogeneità ed evitando la rottura di ordine.

Dallo stesso punto di vista, l'intero *De l'infinito* si presenta come esempio di un'argomentazione che, se osservata dall'alto, consiste nello sfruttamento prolungato, secondo modalità carsiche, di due campi di somiglianza: tra l'animale e la Terra; tra la Terra e gli altri

[8] Perelman-Olbrechts-Tyteca 1989[2], 393; Perelman 1981, 125.

corpi celesti (al di qua della differenza tra terre e soli). L'animazione della Terra costituisce il *trait d'union* fra uomo e viventi minori da un lato, universo in quanto somma infinita di mondi animali e sensibili dall'altro, in un modo simile a quello con cui l'anima del mondo può mediare tra Dio e il mondo delle forme. In quanto tale essa è la chiave di volta atta a sostenere la tesi di un universo infinito in quanto animato e in quanto specchio del primo principio, entro cui quest'ultimo squaderna la propria potenza produttiva. La seconda analogia, fra la Terra e gli astri, è riaffermata continuamente sulla scorta dell'omogeneità di tutti i corpi mobili disposti nell'unico seno dello spazio infinito, dalla quale discende anche il rifiuto della gerarchia degli elementi propria della fisica aristotelica, alla base della scissione tra mondo terrestre e mondo celeste:

> *De l'infinito* 204 Or se noi venemo a tanto lume e tal regolato senso, che conosciamo questa apparenza del moto mondano procedere dal giro de la terra; se dalla similitudine della consistenzia di questo corpo in mezzo l'aria, giudichiamo la consistenza di tutti gli altri corpi.

L'identificazione dell'astro con l'animale, invece, è se possibile ancor più pervasiva, e le sue tracce linguistiche affiorano dappertutto, spesso in forma seminascosta, nei verbi caricati metaforicamente e nell'oscillare del ragionamento, fitto di continui travasi fra l'astro, l'animale e l'uomo. Così, ad esempio, Filoteo può, nel momento in cui risponde a un argomento aristotelico contrario all'infinità dei mondi portato da Elpino, scivolare insensibilmente dal termine proprio («terra») al figurante intermedio dell'«animale» fino all'«uomo», la descrizione del cui assetto fisico si ripercuote implicitamente sul termine proprio, la complessione del corpo celeste:

> *De l'infinito* 129-30 ELPINO. — Dice che se la diversità numerale di corpi dovesse esser caggione della diversità di luoghi, bisognarebbe che *delle parti di questa terra* diverse in numero e gravità, ciascuna nel medesimo mondo avesse il proprio mezzo; il che è impossibile et inconveniente: atteso che secondo il numero de gl' individui de parti de la terra sarrebe il numero de mezzi.
> FILOTEO. — Or considerate che mendica persuasione è questa. Considerate se per tanto vi potrete mover punto dalla opinion contraria, o più tosto confirmarvi in quella. Chi dubita che non sia inconveniente dire uno essere il mezzo di tutta la mole, e *del corpo et animale intiero*, a cui e verso cui si referiscono, accoglieno, e per cui si uniscano et hanno base tutte le parti; e posserno essere positivamente innumerabili mezzi: secondo che della innumerabile moltitudine de le parti, in ciascuna possiamo cercare o prendere o supponere il mezzo? *Nell'uomo uno* è semplicemente il mezzo, che si dice il core; e poi molti sono altri mezzi, secondo la moltitudine de le parti, de quali il core ha il suo mezzo, il pulmone il suo, l'epate il suo, il capo, il braccio, la mano, il piede, questo osso, questa vena, questo

> articolo e queste particelle che constituiscono cotai membri et hanno particular e determinato sito, tanto nel primo e generale ch‘ è tutto individuo, quanto nel prossimo e particular ch’ è tutto questo o quell’altro membro de l’individuo.

Un caso particolare dell’argomento per analogia è quello che si appoggia al «luogo per cui le qualità di un ente appartengono necessariamente ad un ente che gli è essenzialmente superiore» (Bozzola 1999, 65). Pur non avendo un unico corrispettivo sintattico, è una struttura logica che si presenta in alcune forme ricorrenti. Essa conosce un impiego retorico nella forma dell’interrogativa retorica, la cui funzione specifica consiste nel sancire, sottraendolo alla contestazione, il valore assoluto del termine superiore. Non stupisce allora ritrovarla nel *De la causa* addetta alla difesa del termine più incerto, la sostanza universale:

> *De la causa* 720 Anzi molto mi maraviglio come non hanno i nostri Peripatetici continuata la similitudine de l’arte , la quale de molte materie che conosce e tratta, quella giudica esser megliore e più degna, la quale è meno soggetta alla corrozzione et è più costante alla durazione, e della quale possono esser prodotte più cose; però giudica l’oro esser più nobile che il legno, la pietra et il ferro, perché è meno soggetto a corrompersi: e ciò che può esser fatto di legno e di pietra, può farsi de oro, e molte altre cose di più, maggiori e megliori per la sua bellezza, costanza, trattabilità e nobilità. Or che doviamo dire di quella materia della quale si fa l’uomo, l’oro e tutte cose naturali? Non deve esser ella più stimata degna che la artificiale, et aver raggione di meglior attualità?

A partire dalla somiglianza di campo che assimila il rapporto fra divinità e universo a quello fra artista e opera, è sviluppato in senso argomentativo il nesso della resistenza all’usura e della versatilità del materiale con il giudizio sulla sua qualità. La differenza di ordine fra materia universale (figurato, spirituale) e materia particolare (figurante, sensibile) è valorizzata dal suo essere preceduta dalla differenza di grado, interna al campo del sensibile, fra l’oro e, dall’altra parte, il legno e la pietra.

Sempre nel *De la causa*, troviamo poi, per bocca di Dicsono, l’esplicita messa a tema del luogo in questione: «se secondo il vostro principio le perfezioni che sono nelle nature inferiori, più altamente devono essere attribuite, e conosciute nelle nature superiori» (p. 657). Il contesto è quello di un ragionamento intorno al modo di esistenza dell’intelletto universale: il fatto che esso sia a un tempo principio interno e causa esterna è motivato da Teofilo attraverso il ricorso alla similitudine platonica dell’anima nocchiero della nave che è il corpo. La risposta di Dicsono

svela in apertura il luogo argomentativo rimasto implicito[9] nell'argomentazione del *princeps*, per poi ribadire però un punto altrettanto importante: «per che dice Plotino scrivendo contra gli Gnostici, che "con maggior facilità l'anima del mondo regge l'universo, che l'anima nostra il corpo nostro", poscia è gran differenza dal modo con cui quella e questa governa» (pp. 656-7). La trasmissione lungo l'asse verticale delle qualità, percorrendo la scala che congiunge realtà vieppiù perfette dal basso verso l'alto, non deve lasciare in ombra tutti quei punti in cui la similarità del rapporto cede alla differenza. Una mente che scelga di muoversi per inferenze analogiche non deve, in altri termini, mai dimenticare che l'analogia ha due versanti, positivo e negativo, e che quest'ultimo è importante quanto il primo nel definire la similarità di una relazione, a maggior ragione nel quadro di una realtà omogenea dove sono le differenze di grado a dover valorizzare la varietà entica. Così, l'ingenuità dei pedanti significa anche cattivo uso analogico, e consiste nel trasferire a casaccio le qualità di un referente a un altro, senza effettuare i dovuti adeguamenti proporzionali:

> *Cena* 512-3 PRUDENZIO. — Mi par che la terra essendo animata deve non aver piacere quando se gli fanno queste grotte e caverne nel dorso, come a noi viene dolor e dispiacere quando ne si pianta qualche dente la o ne si fora la carne.
> TEOFILO. — Nundinio non ebbe tanto del Prudenzio che potesse stimar questo argomento degno di produrlo, benché gli fusse occorso: per che non è tanto ignorante filosofo, che non sappia che se ella ha senso, non l'ha simile al nostro; se quella ha le membra, non le ha simile a le nostre; se ha carne, sangue, nervi, ossa e vene, non son simili a le nostre; se ha il core, non l'ha simile al nostro: cossì de tutte l'altre parti, le quali hanno proporzione a gli membri de l'altri et altri che noi chiamiamo animali, e comunmente son stimati solo animali. Non è tanto buono Prudenzio e mal medico che non sappia che alla gran mole de la terra, questi sono insensibilissimi accidenti, li quali a la nostra imbecillità sono tanto sensibili.

2.1.2. La catena dell'essere

Il costrutto argomentativo fin qui analizzato restituisce una delle modalità attraverso le quali l'uomo si estroflette per farsi schermo in grado di qualificare le realtà superiori, realizzando così una delle tante direttrici propriamente analogiche di proiezione del principio vitale dal dominio umano al reale nella sua interezza:

[9] *De la causa* 656 «Approvo quel che dite, per che se l'essere separata dal corpo alla potenza intellettiva de l'anima nostra conviene, e lo aver raggione di causa efficiente, molto più si deve affirmare de l'anima del mondo; […]». L'affermazione metalogica riportata all'inizio è interna alla stessa battuta e segue di poche righe queste parole.

> *De la causa* 656 Approvo quel che dite, per che se l'essere separata dal corpo alla potenza intellettiva de l'anima nostra conviene, e lo aver raggione di causa efficiente, molto più si deve affirmare de l'anima del mondo;
> *De l'infinito* 58 Oltre sicome la nostra imaginazione è potente di procedere in infinito imaginando sempre grandezza dimensionale oltra grandezza, e numero oltra numero, secondo certa successione e (come se dice) in potenzia, cossì si deve intendere che Dio attualmente intende infinita dimensione et infinito numero.

Così la struttura dell'anima umana determina di riflesso quella dell'anima del mondo, mentre la compresenza di progressione e potenza che contraddistingue la produttività infinita dell'immaginazione permette di pensare, fatte le debite differenze, l'infinità attuale della conoscenza divina.

Una simile trasmissione verticale delle qualità, che si ipotizza pervasiva, si lega alla persistenza in Bruno del modello ontologico della catena dell'essere o *scala naturae*, del quale il luogo argomentativo appena visto rappresenta la conseguenza gnoseologica e ragionativa. Secondo la ricostruzione che ne ha fatto Arthur Lovejoy (1966), l'idea che la realtà sia strutturata come un tutto perfetto e graduato composto di innumerevoli parti disposte su piani diversi e strettamente intrecciate le une alle altre è una costante ideativa di lungo periodo che attraversa la storia del pensiero occidentale a partire da Platone, e può essere volta, a seconda del sistema filosofico o religioso in cui prende posto, a distruggere o legittimare il mondo della cose che esistono. Nel caso di Bruno, data la divinizzazione della materia infinita, è questo secondo aspetto a prevalere, e la discesa lungo lo scala non comporta perdita d'essere, poiché tutte le cose partecipano in egual misura, ferma restando la sproporzione tra finito e infinito, del divino. La scala dell'essere, nei dialoghi, è prima di tutto un tema e come tale compare spesso nel *De la causa* e nel *De l'infinito*, in perfetta coerenza con il loro essere i luoghi fondativi della metafisica e della fisica bruniana:

> *De la causa* 125 Ancora, se tutto quel che è (cominciando da l'ente summo e supremo) have un certo ordine, e fa una dependenza, una scala, nella quale si monta da le cose composte alle semplici, da queste alle semplicissime et assolutissime per mezzi proporzionali e copulativi, e partecipativi de la natura de l'uno e l'altro estremo, e secondo la raggione propria neutri; non è ordine dove non è certa participazione, non è participazione dove non si trova certa colligazione, non è colligazione senza qualche partecipazione: è dumque necessario che de tutte cose che sono sussistenti, sia uno principio di subsistenza.

Al modello ontologico risponde, giusta la solita corrispondenza platonica di mondo dell'estensione e mondo del pensiero, il modello gnoseologico:

De la causa 151 Prima dumque voglio che notiate essere una e medesima scala, per la quale la natura descende alla produzzion de le cose, e l'intelletto ascende alla cognizion di quelle; e che l'uno e l'altra da l'unità procede all'unità, passando per la moltitudine di mezzi.

De la causa 154 Quindi è il grado delle intelligenze: per che le inferiori non possono intendere molte cose, se non con molte specie, similitudini e forme. Le superiori intendeno megliormente con poche. Le altissime con pochissime perfettamente. La prima intelligenza in una idea perfettissimamente comprende il tutto. […] Cossì dumque montando noi alla perfetta cognizione, andiamo complicando la moltitudine: come descendendosi alla produzzione de le cose, si va esplicando la unità. Il descenso è da uno ente ad infiniti individui e specie innumerabili: lo ascenso è da questi a quello.

Il modello della scala, innervato nel ragionamento e così di frequente messo a tema, rappresenta un residuo di verticalità che, mentre riporta il Nolano alle sue radici neoplatoniche, non può non entrare in conflitto con il principio di omogeneità e con la spinta alla dismissione dei tradizionali apparati gerarchici[10]. In quale tale esso fa dunque da sponda dialettica alla battaglia che Bruno intraprende, soprattutto nel *De l'infinito*, contro il cosmo chiuso e gerarchico dell'aristotelismo con la sua scala degli elementi e la netta separazione tra cielo e terra. Fermo restando che una simile differenziazione si accorda senza sforzo col carattere stratificato e multiplanare della speculazione di Bruno, la resistenza opposta da tale complesso analogico alla messa in movimento del reale è allora forse anche una prova della contemporaneità del non contemporaneo che caratterizza il pensiero di un autore di soglia quale è il nostro. Tuttavia, sempre considerando la medesima compresenza di piani temporali diversi, tale contraddizione può essere risolta, o quantomeno provvista di piena semanticità, se si accetta di inquadrarla nella prospettiva della lunga durata. Possiamo allora sostenere, con Lovejoy (1966), che l'assetto contraddittorio del pensiero bruniano sia da riportare alla contraddittorietà, intrinseca fin dalle sue origini platoniche, di quel complesso d'idee noto come catena dell'essere, che fa capo al principio della pienezza e a quello di ragion sufficiente. In questo modo non stupirà, o stupirà di meno, che «proprio in quegli aspetti del suo insegnamento per cui più sembra araldo e campione di una moderna concezione dell'universo, Bruno [sia] in

[10] Leinkauf 1996, LXXXI-LXXXV.

realtà, nel modo più completo, il continuatore di un certo filone della metafisica platonica e della teologia medievale» (Lovejoy 1966, 123). Il che significa, in altre parole, che la scala che al contempo diversifica e unisce il reale non è in conflitto con la passione bruniana per la molteplicità e la differenza, né con la partecipazione paritaria di tutti gli essere alla vita del simulacro infinito della divinità.

2.1.3. La concretizzazione

Un aspetto davvero tipico dell'analogismo bruniano consiste nella concretizzazione: tutto ciò che è astratto, mentale, spirituale si trova a essere fisicizzato; è fatto materia e corpo, presenza oggettiva e sensibile. Si tratta di un tendenza profonda avvicinandosi alla quale si tocca il cuore del temperamento stilistico e al contempo dell'ideologia bruniana. Essa accomuna diversi campi metaforici e coincide con il processo di traduzione dallo spirituale al sensibile in cui secondo alcuni risiede la quintessenza dell'analogia[11]. Lecito chiedersi a questo punto quali siano le forze che presiedono a una simile tensione verso il fisico e il corporeo, rispetto alle quali è opportuno però ritagliare all'interno della concretizzazione il sottoinsieme del processo conoscitivo nei suoi vari attori, componenti, fasi.

Quanto al processo generale, non possiamo non menzionare tra le spinte, a costo di peccare di trivialità, il temperamento bruniano: «inquieto spirito», «caldo temperamento», «indole impetuosa e imprudente» (Garin 1966, 673) sono, restituiti da fonti diverse, tratti che congiurano a instaurare nella sua persona, a cospetto del mondo, quell'«amore della vita» (Abbagnano 1993, 138) che lo condurrà alla formulazione, attraverso una lunga catena di mediazioni filosofiche, dei capisaldi dottrinali dell'animazione universale e dell'infinità, i quali in una certa misura altro non sono, ridotti all'osso e ripuliti di tutti i sedimenti culturali, che il portato di un originario e sempre ripetuto proiettarsi della vita intesa come incessante produzione e riproduzione di forme. Queste invarianti, al di qua dei succhi letterari e filosofici di cui l'autore ebbe modo di nutrirsi, motivano nel pensatore la necessità di bilanciare l'astrazione concettuale e il rigore filosofico con l'adesione al mondo delle forme ma anche allo strato di tendenze e influssi, simpatie e ripulse che forma il fondo della vita psichica e di qui naturale nella concezione magica. Tra le componenti della formazione bruniana non possiamo

[11] Così Perelman e Olbrechts-Tyteca (1989[2], 394) per cui il caso in cui «il foro è preso dal campo sensibile, il tema da quello spirituale» è paradigmatico per il fatto che la diversità tra i due campi d'appartenenza è manifesta e si realizza in un qualche modo nella sua forma primaria.

non menzionare poi la mnemotecnica, il cui influsso è un fatto di lunga durata che muove dall'incontro giovanile con la *Phoenix* (1491), il manuale ampiamente diffuso di Pietro di Ravenna dal quale il filosofo apprende la potenza delle immagini vivide accuratamente ordinate[12]. Decisivo poi l'apporto dell'erasmismo in salsa meridionale, un filone eterogeneo dove l'ascesi intellettuale si spartisce il campo col razionalismo disinibito, teso alla satira e alla critica sociale. Tale esperienza senz'altro trova un primo punto d'arrivo nella scrittura del *Candelaio*, il cui «realismo spregiudicato» (Abbagnano 1993, 138) è solo uno dei lati di una figura poligonale che compone insieme immaginario carnevalesco, caratterizzazione iperrealistica del cronotopo napoletano con la sua vita sociale, dilatazione verticale del segno e costruzione di un sottotesto allegorico di matrice filosofica e mnemotecnica. Nel *Candelaio* convergono poi le stesse influenze letterarie che ritroveremo, con l'eccezione di Lucrezio, nei dialoghi. L'immaginazione letteraria bruniana si colloca al termine di una linea di lunghissima durata – che dire tradizione sarebbe riduttivo – che oltre a Luciano e Rabelais comprende almeno i più prossimi campioni dell'anticlassicismo italiano cinquecentesco: Aretino, Berni, Doni, Folengo, Franco. Una linea insomma che, a osservarla dall'alto astraendo dalle differenze storiche e di circuito culturale, nonché da quelle categoriali tra carnevalesco, macaronico, espressionismo[13], ha come tratti accomunanti il rifiuto dell'idealizzazione, se non nelle forme antagonistiche e parodiche del mondo alla rovescia o della favola allegorica grottesca, e un appello alla materialità del mondo e dell'uomo che pesca dai recessi non mappati della cultura popolare.

La mente del filosofo si accorda quindi con naturalezza ad alcune esperienze intellettuali e letterarie che mettono al centro il vitalismo e la terrestrità, il valore delle immagini per la conoscenza e la critica alle idealizzazioni di una cultura solo libresca e astratta, retorica e grammaticale.

È invece un fatto più complesso la fisicizzazione che riguarda il processo conoscitivo, quest'ultimo inteso come rapporto uno a uno del singolo (che in questo contesto tende risolutamente all'uomo contemplativo, al beato, opposto ai semplici della sciocca moltitudine)

[12] Rossi 1960, 27-30; 103-143. Accanto alla mnemotecnica, sta il lullismo, accostato per le stesse ragioni: l'ideale pansofico, il trovarsi in possesso delle infinite combinazioni reali a partire dal dominio di un codice, la fuoriuscita dalle astrazioni della vecchia logica. Cfr. Garin 1966, 685-6, che conclude così: «Al meccanismo logico si sostituisce qui un meccanismo psicologico fondato sulla connessione di immagini, e di immagini e di lettere, connessione capace di estendere immensamente il campo del nostro sapere».

[13] Rispettivamente Bachtin 1979, Segre 1979, Contini 1977.

con la verità. Notiamo allora innanzitutto l'impiego delle immagini dell'apertura e dello svelamento di ciò che era nascosto, coperto, invisibile:

> *Cena* 454 Cossì al cospetto d'ogni senso e raggione, co la chiave di solertissima inquisizione aperti que' chiostri de la verità che da noi aprir si posseano, nudata la ricoperta e velata natura;
> *De la causa* 625 ma colui che ha trovata la verità, che è un tesoro ascoso, acceso da la beltà di quel volto divino, non meno doviene geloso perché la non sia defraudata, negletta e contaminata,
> *De l'infinito* 87-8 e s'aprirà la porta de l'intelligenza de gli principii veri di cose naturali, et a gran passi potremo discorrere per il camino della verità; la quale ascosa sotto il velame di tante sordide e bestiale imaginazioni, sino al presente è stata occolta, per l'ingiuria del tempo e vicissitudine de le cose, dopo che al giorno de gli antichi sapienti succese la caliginosa notte di temerari sofisti.
> *Cabala* 442-3 Perché il saper nostro è ignorare, o perché non è scienza di cosa alcuna, e non è apprensione di verità nessuna; o perché se pur a quella è qualche entrata, non è se non per la porta che ne viene aperta da l'ignoranza, la quale è l'istesso camino, portinaio e porta.

Esse si connettono al modello esoterico della conoscenza ermetica e perciò anche all'antropologia gerarchica in esso implicata, disegnando una costellazione che comprende anche la figura del Sileno in quanto simbolo del contrasto assiologico tra ciò che è visibile e di scarso valore e ciò che è nascosto e di assoluta rilevanza:

> *Spaccio* 173 Cossì dumque lasciaremo la moltitudine ridersi, scherzare, burlare e vagheggiarsi su la superficie de mimi, comici et istronici Sileni, sotto gli quali sta ricoperto, ascoso e sicuro il tesoro della bontade e veritade.

Sempre al modello ermetico fa poi capo una variante dinamica che consiste nel movimento ascendente e discendente del vero entro il ciclo di luce e tenebre, decadenza e splendore della civiltà. La topologia rovescia i propri valori e stavolta è il basso a essere oggetto di un caricamento disforico:

> *Cena* 450 «come un'aurora, che dovea precedere l'uscita di questo sole de l'antiqua vera filosofia, per tanti secoli sepolta nelle tenebrose caverne de la cieca, maligna, proterva et invida ignoranza»;
> *Spaccio* 198-9 «Tal io con il mio divino oggetto che è la Verità tanto tempo come fuggitiva, occolta, depressa è sommersa, ho giudicato quel termine, per ordinanza del fato, come principio del mio ritorno, apparizione, essaltazione è magnificenza tanto più grande, quanto maggiori son state le contradizzioni».

In conclusione, tale complesso, nel suo presupporre una considerazione della verità "in atto", implicata nella vicenda storica e umana, risulta perfettamente speculare alla rappresentazione del vero assoluto, che si colloca sempre nel punto più alto (*Spaccio* 255 «Sopra tutte le cose, o Saulino, è situata la verità; perché questa è la unità che sopra siede al tutto, è la bonta che e preeminente ad ogni cosa»); anche se va detto che i due modelli spaziali non sono senza contaminazioni, se è vero che il massimo dell'altezza è identico, nel suo restare inattingibile se non a pochissimi, al massimo della profondità: *Spaccio* 256: «e però [la verità] dimora altissima dove tutti remirano, e pochi veggono».

Il complesso immaginativo che più di tutti è chiamato a rappresentare la relazione del soggetto conoscitivo con i suoi oggetti, primo fra tutti l'ipostasi della verità, è però senza dubbio quello fotico. Esso si articola in un'antitesi, quella tra luce e oscurità[14], che però non è secca, ma temperata dalla presenza di un termine medio, l'ombra, in grado di garantire la comunicazione fra gli estremi. Da tale dominio della luce deriva agevolmente una concezione del processo conoscitivo che lo assimila al senso della vista, con annessa l'antitesi esoterica tra chi vede e chi invece è cieco, nonché la possibilità di servirsi della differenza tra potenza e azione effettiva dell'organo per discriminare gli uomini potenzialmente intendenti da coloro ai quali è precluso qualsiasi acquisto di conoscenza[15]. Ad ogni modo, per intendere la semantica sottesa alle immagini fotiche è necessario risalire al *De umbris*, dove la terna di luce, tenebre e ombra, desunta dal mito platonico della caverna[16] è sviluppata in parallelo alla distinzione tra intelletto universale e idee (pura luce, inaccessibile all'occhio umano) da un lato, mondo sensibile (ombra, che l'uomo può conoscere) dall'altro. È in quest'opera, in un rapporto intrinseco con l'orizzonte operativo stabilito dalla mnemotecnica, che si fissa la condizione dell'essere nell'ombra come stato proprio di colui che conosce «per modo di vestigio»[17].

Tuttavia, la condizione propria di chi si trova in possesso dell'oggetto ultimo della sua ricerca è figurata anche come un essere nella luce. Platone cede il passo al neoplatonismo, il riferimento al quale è necessario per intendere correttamente questa seconda attualizzazione

[14] *Cena* 450 e 461-2, *De l'infinito* 137-8, *Cabala* 444.
[15] L'applicazione della vista all'atto del conoscere non è priva di una certa problematicità nella misura in cui si accompagna in Bruno alla riflessione sul rapporto tra senso e intelletto. Per sintetizzare restando nell'ambito della nostra analogia, possiamo dire che la soluzione bruniana, al di fuori di qualsiasi inquadramento rigoroso tanto dell'esperienza quanto del processo dimostrativo che da quella si diparte – agli antipodi dunque dal metodo galileiano – consiste nel comporre insieme due sguardi, due diverse modalità di osservazione. In ciò consiste il «regolato senso» (*De la causa* 597, De *l'infinito* 10 e 136), che non è altro che il reciproco temperarsi dell'evidenza sensibile con l'estensione dimostrativa del dato per via analogica e induttiva.
[16] Garin 1966, 686-7.
[17] *De la causa* 61-5, *De l'infinito* 27.

ricorrente del nostro complesso rappresentativo, dove la luce e la sua sorgente sono quelle della verità, che si spande nel mondo secondo l'organizzazione scalare dell'emanatismo neoplatonico, dunque riflettendosi progressivamente nei diversi gradi della materia per rimandare in modo sempre meno nitido l'immagine della sorgente[18]. Il modello dell'irraggiamento è in Bruno, più che una struttura ontologica, la modalità rappresentativa *par excellence* dell'entusiasmo filosofico[19]. In questo caso l'immagine più forte è quella dei raggi che investono la persona del sapiente direttamente, senza che nuvole o altri corpi opachi intervengano a fare da ostacolo[20].

Tale compresenza di essere nella luce ed essere nell'ombra è effettivamente problematica, e non si spiega solamente con una differenza di contesti tematici e tipi testuali, per cui il rigore della teorizzazione gnoseologica, il cui punto nodale consiste nell'esclusione del primo principio assoluto dal dominio del conoscibile, può scartare rispetto alla rappresentazione esaltata di sé in quanto sapiente inondato di luce. Se è vero che vale, come principio generale, l'incongruità dell'architettura concettuale e discorsiva bruniana, le cui singole parti sono sviluppate in modo autonomo senza eccessivo riguardo alla tenuta dell'insieme[21], il tema scettico dell'umbratilità può convivere senza sforzo con la convinzione di aver raggiunto la piena comprensione del primo principio soprattutto perché nella mente di Bruno, come abbiamo già ricordato, convidono due stati del divino: il primo principio assoluto, intangibile e inconoscibile, e il primo principio comunicato, coincidente con l'universo infinito.

[18] Catanorchi 2014, 82.

[19] *Spaccio* 176-7 «Consegliando a gli secondi che si convertano a l'intelletto agente e sole intellettuale, pregandolo che porga lume a chi non n'ha»; p. 179 «perché, essendo io in intenzione di trattar la moral filosofia secondo il lume interno che in me have irradiato et irradia il divino sole intellettuale».

[20] Si legga l'autoritratto che il filosofo traccia di sé stesso nel *De monade*: «Procedant nudus, quem non ornant nebulae, / sol; non conveniunt quadrupedu phalerae / humano dorso. Porro veri species / quaesita, inventa et patefacta me efferat; / et si nullus intellegat / si cum natura sapio et cum numine, / id vere plusquam satis est» ("Venga innanzi nella sua nudità il sole, che non ha ornamento di nuvole; non convengono alla schiena dell'uomo gli ornamenti dei quadrupedi. Possa la verità cercata, trovata, svelata, fare la mia gloria. Anche se nessuno capisce, io sono più che pago di partecipare alla sapienza della natura e di Dio", trad. di E. Garin). Il modello dell'emanazione, con il filo diretto dal vero al sapiente che lo caratterizza, si ripresenta a un'altezza diversa, e contraddistingue, sempre all'interno della rappresentazione "entusiastica" che Bruno fa di sé, il passaggio di dottrina dal maestro all'allievo, la cui unica speranza dev'essere quella che la provvidenza lo metta in contatto con un vero sapiente (cfr. Ophir 1994): *De l'infinito* 57 «ELPINO. — Or che tanto alta et efficacemente mi hai tolta e risoluta questa difficoltà, io cedo a fatto al vostro giudizio, e spero oltre sempre da voi ricevere simili resoluzioni; perché, benché in poco sin ora io n'abbia pratticato e tentato, ho pur ricevuto e conceputo assai; e spero di gran vantaggio più: perché, benché a pieno non vegga l'animo vostro, dal raggio che diffonde scorgo che dentro si rinchiude o un sole o pur un luminar maggiore» (ma si veda anche la battuta conclusiva di Albertino a p. 167). È evidente che il modello dell'emanazione, se da un lato è una struttura sovra-individuale di lungo periodo, dall'altro trova in Bruno terreno fertile come arma di legittimazione (di sé) e delegittimazione (degli altri, colpevoli di essere riconosciuti nel momento in cui si vede escluso dal riconoscimento).

[21] Lovejoy 1966, 127.

2.1.4. L'animazione

Con il tema, già più volte incrociato, dell'animazione universale ci portiamo al centro della speculazione bruniana, nel punto in cui il dominio incontrastato in sede psichica delle immagini di vita mutamento brulichio si traduce in uno schema concettuale, applicato al reale nella sua interezza. Rispetto a tutto ciò, l'analogia agisce, possiamo dire, al tempo stesso prima e dopo: prima, per il fatto che alla base dell'estensione del principio vitale c'è una proiezione analogica, dall'uomo – passando per il vivente – a tutto ciò che è natura – e dunque teatro dell'intrinsecarsi di uno e molteplice –, con lo sguardo rivolto soprattutto al "cielo" ovvero alla realtà astronomica; dopo, poiché questo tratto della mente bruniana si riversa abbondante nelle strutture linguistiche dei dialoghi (e di tutta l'opera), tra i quali il posto di rilievo compete senz'altro al *De l'infinito*, con la funzione portante lì esercitata dall'analogia animale/Terra. I dialoghi, e nello specifico la prima triade, sono poi il teatro della disseminazione di un vasto lessico biologico, adottato per definire tanto le relazioni interne ai corpi celesti e dei corpi celesti tra loro, quanto i rapporti, anch'essi sottratti alla vista, della materia e della forma, della sostanza e dell'*anima mundi*:

> *Cena* 555 Quel moto dumque che veggiamo nella fiamma, ch'è ritenuta e contenuta nelle concavità de le fornaci, procede da quel, che la virtù del foco *perséguita*, accende, altera e trasmuta l'aria vaporoso, del quale *vuole* aumentarsi e *nodrirsi*; e quel altro si ritira, e *fugge il nemico* del suo essere e la sua correzzione.

> *De la causa* 722-3 Lascio a proposito, che non abbiamo più raggion di dire che la materia *appete* le forme, che per il contrario le *ha in odio* (parlo di quelle che si generano e corrompono: perché il fonte de le forme che è in sé, non può appetere, atteso che non si appete lo che si possiede); per che *per tal raggione, per cui se dice appetere lo che tal volta riceve o produce, medesimamente quando lo rigetta e toglie via, se può dir che l'abomina*. Anzi più potentemente *abomina* che *appete*, atteso che eternamente *rigetta* quella forma numerale che in breve tempo *ritenne*. Se dumque ricordarai questo, che quante ne *prende*, tante ne *rigetta*, devi equalmente farmi lecito de dire che ella ha in *fastidio*: come io ti farò dire che ella *ha in desio*.

Si tratta di una vasta rete di immagini che comprende, tra le altre, le membra della Terra *animal magnum* e l'anima sua e dell'universo, accanto alla dinamica dell'amore e dell'odio, della simpatia e dell'antipatia, segno chiarissimo di quell'intrecciarsi e avvicendarsi dei contrari che è la radice ultima del dinamismo che affligge e vivifica il reale bruniano.

Come già detto nelle premesse, quanto si realizza in tali scelte verbali, nominali e aggettivali, e dunque in predicazioni e giunture a rigore definibili come metaforiche, non si esaurisce in una retorica della metafora, e neppure nella versione allargata che di essa può dare il cognitivismo. Bruno pensa e agisce con una radicalità maggiore di quella affermata, ad esempio, da Lakoff e Johnson (1982), ai quali l'adozione di una prospettiva "profonda" e strutturale sulla metafora non impedisce di insistere a più riprese sulla parzialità della sovrapposizione tra le porzioni di realtà accostate dall'analogia. Nella mente magica, l'unica parzialità è quella connessa al mutare della scala, che impone un attento dosaggio delle analogie negative accanto a quelle positive o, in altri termini, di adeguare caso per caso le equazioni minori che discendono dalla iniziale somiglianza di campo. Per il resto la coincidenza o almeno l'embricazione è reale: l'analogia non ci aiuta a intendere certi aspetti di un referente concependolo attraverso un altro, ma semplicemente permette di osservarlo correttamente, nel suo essere se stesso sia in una che nell'altra cosa.

Quando appena detto va però leggermente sfumato, ricordando che il Bruno dei dialoghi italiani non è ancora il Bruno delle successive opere magiche, se non altro poiché in quanto autore ha deciso di comparire di fronte ai propri destinatari (attraverso la pubblicazione di certe opere e non di altre) nelle vesti del letterato, dell'esperto di memoria artificiale e lullismo, soprattutto del filosofo in grado di produrre una riflessione globale – dalla metafisica alla fisica, dall'etica alla gnoseologia. L'animazione va intesa dunque soprattutto come elemento filosofico interno al processo di costruzione di un edificio concettuale che sia anche risposta critica e trasformativa al mondo presente. Per tale costruzione ad avere valore fondativo è il gesto di reazione con cui il Nolano contrappone alla fisica aristotelica del mondo chiuso, segmentato e di per sé inerte (che per lui equivaleva a un'astrazione logica), quella fisica dei presocratici dove ha modo di ritrovare proprio l'intuizione del reale unitario e animato. Sulla scorta dello stesso presupposto contestuale, il principio dell'animazione si lega poi ad altre due peculiarità dei dialoghi: la vivacità polemica e l'entusiasmo che aggancia la contemplazione del vero alla liberazione dell'uomo mediante la trasformazione del mondo terreno. Mentre, per lo stesso motivo, siamo lontani dall'orizzonte operativo entro il quale si situa la dottrina delle opere magiche, così come dal parziale ripiegamento in senso esoterico-occultistico segnato dalle stesse e prima dai poemi francofortesi (più di tutti il *De monade*), per i quali va aggiunto il ritorno alla convenzionalità sul piano delle scelte espressive[22].

[22] Garin 1966, 705.

Simili restrizioni hanno tra l'altro un effetto che eccede il tema dell'animazione e che consiste in una messa a tema più contenuta della trama analogica normalmente attestata nei testi di magia dotta cinquecentesca, Bruno stesso compreso, con alcune significative differenze rispetto a essi. Procedendo, sulla scorta di un datato ma fondamentale contributo di Cesare Vasoli (1977), a un confronto sommario con alcuni campioni fondamentali di tale tradizione testuale, a saltare all'occhio sono anzitutto le assenze. Nei dialoghi non c'è traccia, ad esempio, di analogie armoniche; né stupisce che l'universo infinito – che non è più il cosmo geometrico ridotto all'astratta perfezione delle forme universali – possa essere assimilato a un poema musicale o a un clavicordo, né tantomeno a un'architettura perfetta. Sono, queste, immagini statiche o comunque tali per cui domina in esse una connotazione di sintesi calma, senza sforzo, agli antipodi dal carattere altamente dinamico e tensivo dell'universo illimitato del «mareggiare vano del tempo» (Garin 1966, 694). Il trattamento dello specchio, invece, allude forse alla volontà di oscurare il figurante ultimo della realtà animata (nient'altri che l'uomo) nel contesto filosofico e non magico, dunque non pratico e orientato piuttosto alla messa in sistema di concetti cosmologici e ontologici, della prima triade dialogica. Così l'uomo può venire espunto o almeno subire l'obbligo di un'esistenza parzialmente sotterranea in testi dove non si vuole insistere, almeno non in prima istanza, sulla sua potenza o fornire strumenti affinché essa possa realizzarsi, ma definire una cosmologia e un'ontologia strettamente intrecciate. Dunque l'universo è, sì, lo specchio, ma di Dio e non dell'uomo, e lo specchio è solo uno fra i molti termini (vestigio, simulacro, traccia, ombra, Diana), spesso enunciati in serie che ne esplicitano i rapporti di sinonimia[23], chiamati a figurare l'universo o ancora meglio la Natura in quanto campo in cui l'uno si esplica in una molteplicità di forme soggette al divenire. L'inserimento del figurante in un contesto simile, per di più, non lo lascia inerte, così che il farsi infinito dello specchio per poter raccogliere il corpo della divinità finisce per condannarlo all'esplosione:

> *De l'infinito* 46 Per che deve esser frustrata la capacità infinita, defraudata la possibilità de infiniti mondi che possono essere, pregiudicata la eccellenza della divina imagine, che

[23] *De l'infinito* 27 «ma è un grandissimo ritratto, mirabile imagine, figura eccelsa, vestigio altissimo, infinito ripresentante di ripresentato infinito, e spettacolo conveniente all'eccellenza et eminenza di chi non può esser capito, compreso, appreso»; *Spaccio* 259 «E perciò da fuori non si vede se non in ombra, similitudine, specchio, et in superficie e maniera di faccia, alla quale non è in questo mondo chi più s'avicine per atto di providenza et effetto di prudenza»; infine, in modo più esplicito: *De la causa* 648 «Ecco dumque che della divina sustanza, sì per essere infinita, sì per essere lontanissima da quelli effetti, che sono l'ultimo termine del corso della nostra discorsiva facultade, non possiamo conoscer nulla, se non per modo di vestigio come dicono i Platonici, di remoto effetto come dicono i Peripatetici, di indumenti come dicono i Cabalisti, di spalli o posteriori come dicono i Talmutisti, di spechio, ombra et enigma come dicono gli Apocaliptici».

> deverebe più risplendere in un specchio incontratto, e secondo il suo modo di essere, infinito, imenso?

L'ultima assenza degna di nota riguarda l'immagine del mondo come linguaggio segreto di cui va ritrovata la cifra. Dato che il tema linguistico è soggetto presso Bruno a un'oscillazione vertiginosa fra adesione al nominalismo[24] – e dunque, con Foucault (1967), all'idea moderna del linguaggio come rappresentazione – e residui di ipostatizzazione magico-cabalistica[25], possiamo anche in questo caso ricorrere al contesto come al fattore dirimente: per cui l'assenza di tracce analogiche di un «essere del linguaggio» (ancora Foucault) dovrà essere riportata al predominio dell'intenzione filosofica, cui ineriscono nei *Dialoghi* tanto i frequenti spunti di polemica antiumanistica quanto la coscienza, più volte resa esplicita, della storicità dei termini e del loro continuo cangiare sotto la diversa luce delle diverse tradizioni di pensiero – da cui la necessità di praticare forme di ecologia linguistica[26].

2.2. L'analogia come fatto retorico

2.2.1. Figure di analogia

Anche qualora si decida di restare all'interno dell'accezione retorica dell'analogia, la scrittura a forte temperatura filosofica di Bruno sconsiglia una focalizzazione sull'*ornatus* e sugli aspetti decorativi di uno scrivere "per figure", così come un'analisi che privilegi le forme sulle funzioni, sugli effetti di senso e sui referenti convocati nel testo dal procedimento analogico. Ciò nondimeno, sul piano retorico l'analogia dimostra di essere produttiva non solo rispetto alla conoscenza, ma anche al valore; presteremo dunque attenzione all'effetto connotativo del comparante, la cui estrazione si proietta inevitabilmente sul comparato (ma attenzione che l'influsso può essere reciproco) determinandone l'innalzamento o abbassamento sul piano assiologico[27]. Quanto poi alla decisione di non valorizzare l'aspetto esornativo dei procedimenti, va detto che Bruno non è, differentemente da certi suoi modelli letterari tra cui soprattutto il pletorico Aretino, scrittore della sovrabbondanza e dell'infoltimento analogico. Ciò significa anche che la maggior parte delle sue analogie sfugge a modalità compositive di tipo manieristico per farsi all'opposto veicolo di istanze comunicative integrate

[24] Cfr. Agrimi 1981.
[25] Nuzzo 2004, 31.
[26] Cfr. Ciliberto 1979.
[27] Perelman-Olbrechts-Tyteca 1989^2, 394 ss.

nell'argomentazione con piena semanticità. La materia dell'analisi impedisce dunque una propria partizione nei termini di categorie solo o prevalentemente formali, mentre per le stesse ragioni incoraggia l'adozione di una tipologia che senza disdegnare quelle categorie, dalle quali comunque prende le mosse (2.2.1.1. *Forme*), prediliga i parametri funzionale (2.2.1.2 *Funzioni*) e semantico (2.2.1.3. *Campi figurali*). L'adozione di quest'ultimo si traduce nell'analisi alle costanti analogiche sui due versanti del figurato e soprattutto del figurante, che si è creduto opportuno tenere distinti anche a costo di scindere l'unità del campo metaforico, così da poter valorizzare la relativa mobilità dei legami così come l'ambivalenza assiologica di alcuni tra i figuranti.

Venendo alle categorie analitiche, possiamo vedere un primo esempio di come la scelta di un approccio prevalentemente funzionale comporti il ridimensionamento delle considerazioni puramente formali nella distinzione, che si crede opportuno premettere, fra metafora in senso stretto ed equazioni analogiche più lineari e statiche, leggibili e trasparenti, fra le quali trovano posto, oltre alla similitudine e alla comparazione, copule stabili come: il legame per identificazione; la metafora *in praesentia* del termine proprio e/o della motivazione; la stessa antonomasia, per lo più vossianica, che analogia in senso stretto non è, ma che riportiamo a questa categoria proprio in forza della sua nettezza di confini[28]. Al polo della metafora accostiamo invece le sezioni analogicamente più sature (2.2.1.1.3, 2.2.1.1.6), dove l'addensarsi dei figuranti e delle corrispondenze rende più difficile una chiara discriminazione dei confini. L'analogia dei dialoghi italiani appare dunque devota da un lato a leggibilità e chiarezza, come dimostra la similitudine distesa in funzione esplicativa, dall'altro a forza e capacità impressiva, come testimonia invece il suo impiego massiccio in contesti polemici e, soprattutto, elativi.

Nonostante la presenza di questo secondo polo possa forse indurre a inferire il contrario, l'analogia agisce solo di rado come fattore complicante sul piano della significazione. Quando il lavoro inferenziale del lettore si fa difficile e l'interpretazione rallenta, a essere responsabili sono per lo più altre figure, vale a dire quelle *strutture a doppio livello* (cfr. *infra* 3) anch'esse molto presenti nella prosa dei dialoghi. Esse possono combinarsi tra loro e con l'analogia, dando luogo a frequenti sovrapposizioni di più livelli, alla radice delle quali troviamo spesso la convergenza, nello stesso intervallo o *punctum* della scrittura, di intenzionalità comunicative diverse, per cui ad esempio l'allusione autobiografica o contestuale può incrociare l'implicazione filosofica e la parodia anticristiana. L'analogia, rispetto a queste strategie di

[28] Bozzola 1999, 50.

approfondimento e apertura del dettato, occupa una porzione in parte diversa dello spettro retorico, che si spera di aver delineato fin qui con sufficiente nitidezza. L'allegoria, nonostante i risaputi punti di contatto con l'analogia e la metafora, non vi rientra, oltre che per la ragioni di ordine funzionale già menzionate, per almeno altri tre motivi. L'analogia è per lo più un fenomeno localizzabile in un punto preciso del testo, e questo vale anche per le analogie in grado di compattare il macrotesto, le quali o compaiono una volta sola in un punto chiave o sfruttano una disseminazione accorta. L'allegoria, al contrario, «è sistematica e si realizza su una vasta porzione testuale» (Eco 1984, 251). Alla sistematicità è connessa poi la necessaria presenza, a priori, di un codice, un «alfabeto di corrispondenze convenzionali» (Mortara Garavelli 2003, 263) consegnato al destinatario, senza contare – e siamo al terzo parametro – che «la metafora non può essere interpretata letteralmente» (Eco 1984, 249) se non a patto di restare incompresa come figura escludendo così il lettore dalla comprensione e dal piacere del testo, mentre non è lo stesso per l'allegoria, dove alla lettera è concessa piena autonomia[29].

2.2.1.1. Le forme

Il grado di leggibilità di un'equazione analogica, a fondamento della bipartizione tra metafora ed equazione esplicita già esposta, dipende in prima istanza dalla presenza o assenza di tre dei quattro elementi necessari al complesso standard del costrutto analogico: figurante, figurato, motivazione, modalizzatore[30] – il figurante non può in nessun caso mancare. A questo riguardo Bruno predilige la forma che conserva il modalizzatore escludendo la motivazione, che però nella maggior parte dei casi può essere ricavata facilmente data la mancata o scarsa divaricazione tra i due poli. Il secondo parametro è quello dell'estensione, di per sé equivoco dato che la crescita in lunghezza è suscettibile di accompagnare tanto la complicazione, quanto la ricerca della trasparenza più cristallina. Il secondo caso è quello delle lunghe similitudine esplicative (2.2.1.2.3), dell'aggiunta di un secondo figurante per lo stesso figurato a rafforzarne o chiarirne ulteriormente le qualità (2.2.1.1.4). Sotto il binomio di lunghezza e complessità rubrichiamo invece: le metafore continuate e i casi, identici solo in apparenza, di emancipazione del figurante, dove la corrispondenza iniziale cede il passo allo sviluppo autonomo del secondo

[29] Aggiungo soltanto che la ripartizione dei fenomeni tra secondo e terzo capitolo coincide in parte con la distinzione tra metasememi e metalogismi nella *Rhétorique générale* del Gruppo μ, dove l'analogia rientra nei primi, l'allegoria nei secondi.

[30] Mi rifaccio al modello di Pozzi (1974), applicato in Bozzola 1996, ma un modello a quattro termini (con le conseguenti varianti delle metafore a due, tre, quattro termini) è anche in Henry 1975.

termine (2.2.1.1.3); l'analogia incorporata nella struttura dialogica (2.2.1.1.5); la saturazione analogica, ottenuta quando s'intrecciano più o meno organicamente linee analogiche diverse in uno spazio ristretto (2.2.1.1.6).

2.2.1.1.1. Forme brevi

Inseriamo per prime le varianti della «giuntura copulativa» (Bozzola 1996, 74), in cui figurante e figurato condividono il medesimo piano sintattico, a cominciare dalla ripresa anaforica di un sostantivo antecedente per mezzo di un sintagma nominale nel quale l'aggettivo dimostrativo segnala il rinvio, istituendo altresì la coreferenza, mentre il sostantivo s'incarica del passaggio dal proprio al figurato: *Cena* 193 «Perché questo asino [Torquato] si pensava essere tra goffi e balordi»[31]; il dimostrativo può avere valore deittico quando riferito a uno dei personaggi presenti sulla scena: *De la causa* 93 «circa la maestà di questo reverendissimo gufo [Polihimnio]». La designazione figurata possiede l'efficacia fulminea che serve alla polemica, e lo stesso può essere detto per molti casi di legame per identificazione: *Cena* 210 «Per che voi siete una talpa»; *De infinito* 68 «Quanto poi all'argomento che fa dalla gravità e levità, diciamo che questo è un de più bei frutti che potesse produre l'arbore de la stolida ignoranza»[32]. Rendono invece conto della tensione alla trasparenza propria dell'analogia bruniana, alcune altre giunture di identico stampo coordinativo. Oltre al parallelismo sintattico di proprio e figurato (*Cena* 103 «Di que' dumque indotti possiamo esser maestri, e di quei ciechi

[31] Quando è assunto come figurante l'asino ha sempre valore negativo. Le poche eccezioni, come ad esempio la «scala del binario» proposta da Frulla in risposta a quella di Teofilo (*Cena* 443-4), sono riportabili alla norma giusta il loro inserimento in un contesto facilmente riconoscibile come parodico o ironico. Il termine rinvia ai diversi avversari del discorso bruniano e comporta in buona parte dei casi l'imputazione di stoltezza e allontanamento da quei fondamenti naturali che dovrebbero presiedere a ogni attività umana. Inteso in questo senso, "asino" si sovrappone a "pedante", termine che in Bruno subisce un massiccio ampliamento semantico rispetto alla sua originale anti-umanistica, grammaticale e scolastica. Asini sono pertanto Aristotele, Pietro Ramo e Francesco Patrizi, ovviamente i «dottori barbareschi» della *Cena*, Nundinio e Torquato; asino è l'anonimo prefatore del *De revolutionibus*, nonché, assumendo a motivazione il tratto della passività e della fatica cieca e servile, i teologi riformati, Lutero in testa, poiché annullano l'essenza attiva e operosa dell'uomo figurata da Bruno nel primato della mano. Quest'ultima identificazione polemica ci conduce alla *Cabala*, dove l'attacco ai sostenitori della *iustitia sola fide* è, per quanto spesso occultato da figure allusive e ironiche, tra gli argomenti portanti. Il punto è che però l'asino, in questo contesto (in realtà a partire dalla sua inserzione, poi privata di sviluppo, nell'impalcatura catasteristica dello *Spaccio*), perde la propria connotazione soltanto negativa per assumere, in quanto centro tematico esplicito, uno status assiologico bifronte o quantomeno fluido e oscillante, in ragione dell'intrecciarsi di più discorsi: quello di ascendenza cusaniana della conoscenza umana come dotta ignoranza, la già ricordata polemica contro la passività riformata, il discorso sull'autorità e la posizione d'autore allegorizzato nell'*Asino cillenico*, conclusione solo all'apparenza fuori sacco. Una complessità che richiede una trattazione a parte, che sarà svolta nel capitolo terzo.

[32] Dove peraltro possiamo leggere una delle rare occorrenze con connotazione negativa del frequente figurante dei *frutti* (su cui cfr. *infra* 2.2.1.3).

illuminatori») esempio con l'ordine opposto – sono rilevanti le forme insieme più rigide e nette in cui i due poli sono separati esplicitamente tramite l'inserzione di un *verbum dicendi* (*Cena* 166 «quando ha perso il scudo da defendersi e la spada da offendere, dico quando non ha più risposta né argumento»; *De l'infinito* 149, «…») o di un segnale grafico di discontinuità:

> *Cena* 74 ma vedrete che non bastarebbono tutte le presse del mondo, per cavar una stilla di succhio dal suo dire – per prender materia da far dimandar Smitho, e rispondere il Teofilo. *De l'infinito* 149 entrato che mi sarà nel capo questo pensiero, facilmente succederanno gli altri tutti che voi mi proponete: arrete insieme insieme tolte le radici d'una, e piantate quelle d'un'altra filosofia.

L'ordine in cui si dispongono figurante e figurato non è, ovviamente, senza significato: la collocazione del figurato in prima posizione assegna al figurante una prevalente funzione di rinforzo icastico, mentre la disposizione speculare lascia intravedere il gesto impresso da una volontà razionale[33].

Al contrario, nelle giunture di tipo subordinativo, il dislivello sintattico tra i due termini contribuisce ad amalgamarli maggiormente, tendendo la figura in direzione della fusione, cioè della metafora in senso stretto. Il sottotipo più evidente è il cosiddetto genitivo di attribuzione, cui spesso l'autore ricorre nella forma espansa dell'elenco: *Cena* 166 «salta ne' calci de la rabbia, acuisce l'unghie de la detrazzione, ghigna i denti delle ingiurie, spalanca la gorgia de i clamori»[34]; *De l'infinito* 54-5 «ma non già per questo gittate la macchina delle contrarie opinioni». Esso è molto diffuso nello *Spaccio*, dove coincide con la forma linguistica dei singoli dettagli in cui si articolano le *descriptiones* allegoriche dei vizi e delle virtù, mostrando così come l'analogia possa rientrare e di fatto rientri spesso nelle forme più scoperte di allegoresi in qualità di materiale da costruzione ed epifenomeno:

> *Spaccio* 339-40 «Tolgasi» disse Nettuno, «questa Andromeda (se Cossì piace a voi Dei) la quale per la mano de l'Ignoranza è stata avinta al scoglio de l'Ostinazione con la catena di perverse raggioni è false opinioni: per farla traghiuttir dal ceto della perdizione è final ruina, che per l'instabile è tempestoso mare va discorrendo: è sia commessa alle provide et amiche mani del sollecito, laborioso et accorto Perseo, ch'avendola indi disciolta è tolta, dall'indegna cattività la promova al proprio degno acquisto.

[33] Bozzola 1999, 53.

[34] In conformità a un regime di ricorrenze a media e lunga distanza, quasi vere e proprie figure sintattico-semantiche, che caratterizza tutto l'arco dei dialoghi, a *Spaccio* 234 ritroviamo una serie pressoché identica: «perché la le unghie de la detrazzione non arivano, il livore de l'invidia non avelena, le tenebre de l'errore non vi profondano».

2.2.1.1.2. Antonomasia

Dell'antonomasia, e soprattutto della sua variante vossianica, Bruno si serve in modo assai esteso nei dialoghi italiani. Essa gli offre di simboli di provata efficacia e la possibilità di un arricchimento connotativo del referente tanto rapido (nello spazio di una sola parola) quanto ampio. La collochiamo tra le figure analogiche poiché il meccanismo proiettivo che la governa è il medesimo coinvolto nell'analogia. In particolare, essa si avvicina, per chiarezza di confini, alle equazioni analogiche più trasparenti[35], e come tale si collega alla componente razionale tipica di una porzione significativa del linguaggio analogico bruniano. Alla pari delle altre risorse del linguaggio figurato, anche l'antonomasia trova inoltre numerosi impieghi nel campo dell'aggressione verbale. Così nel caso seguente, dove il suo utilizzo è però subordinato alla presenza diffusa dell'allegoria:

> *Spaccio* 306 ma col suo destriero alato discorra la mia diletta Europa; et ivi cerca dove son que' superbi e mostruosi *Atlanti*, nemici de la progenie di Giove, da cui temeno che gli vegnan tolte le poma d'oro che sotto la custodia e serragli de l'Avarizia et Ambizione tegnono occolte. Attenda ove son altre più generose e più belle *Andromede* che per violenza di falsa religione vegnono legate et esposte alle marine belve. Guarde se qualche violento *Fineo* constipato dalla moltitudine di perniciosi ministri viene ad usurparsi i frutti dell'altrui industrie e fatiche.

La funzione polemica è dominante nello *Spaccio*, dove la robusta presenza dell'antonomasia si accorda alla cornice mitologica del dialogo, e dove vediamo la figura intrecciarsi con un'allusione ai teologi della Riforma («per violenza di falsa religione»; «perniciosi ministri»; «usurparsi i frutti dell'altrui studi e fatichi»), così da mantenere viva, al di sotto del discorso esplicito sulla cacciata dei vizi, la polemica antiprotestante che trama l'intero testo in sinergia con il ricorso alla metaforica vegetale dei «frutti» (cfr. 2.2.1.3).

L'identificazione antonomastica colpisce i pedanti, nonostante in questo caso l'atteggiamento bruniano tradisca una certa ambiguità. In virtù del suo carattere potenzialmente libresco e citazionistico, evidente soprattutto nel tipo vossianico, dominante nei dialoghi, dove a sostituire il nome proprio è un nome proprio usato come epiteto, la figura è infatti uno stilema tipico della lingua pedantesca dei maestri bruniani. Esemplare il caso di Prudenzio, che dietro richiesta di Teofilo chiude la *Cena* con uno scongiuro assai ricco in questo senso:

[35] Bozzola 1996, 73.

> *Cena* 560 E voi altri, *Trasoni* salvatici e fieri mavorzii del popolo villano, siete scongiurati per le carezze che ferno le Strimonie ad Orfeo, per l'ultimo servizio che ferno i cavalli a Diomede et al fratel di Semele, e per la virtù del sassifico brocchier di Cefeo: che quando vedete et incontrate i forasteri e viandanti, se non volete astenervi da que' visi torvi et erinnici, al meno l'astinenza da quegli urti vi sii raccomandata[36].

D'altro canto, l'antonomasia è un tratto tipico del pedantesco bruniano al punto da costituire il fulcro della riappropriazione parodico-aggressiva che di quel codice può mettere in atto il portaparola o un qualsiasi altro antagonista del pedante; si veda al proposito la lunga tirata di Teofilo contro Polihimnio e tutti i pedanti, dove è evidente, fin dalla lunghezza stessa del passaggio, che oltre al riuso distruttivo, al falsetto, l'istanza autoriale incorporata nel *princeps* si abbandona al piacere di quella retorica:

> *De la causa* 635-6 Questo sacrilego pedante avete per il quarto: uno de rigidi censori di filosofi, onde si afferma Momo; uno affettissimo circa il suo gregge di scolastici, onde si noma nell'amor socratico; uno perpetuo nemico del femineo sesso, onde per non esser fisico, si stima Orfeo, Museo, Titiro et Amfione. Questo è un di quelli che quando ti arran fatta una bella construzzione, prodotta una elegante epistolina, scroccata una bella frase da la popina ciceroniana, qua è risuscitato Demostene, qua vegeta Tullio, qua vive Salustio; qua è un Argo che vede ogni lettera, ogni sillaba, ogni dizzione; qua Radamanto *umbras vocat ille silentum*, qua Minoe re di Creta *urnam movet*.

L'analisi dell'antonomasia in quanto tratto stilistico condiviso dalla retorica autoriale e dalla lingua pedantesca è una delle chiavi d'accesso allo statuto parzialmente ambiguo della pedanteria in Bruno; il quale manifesta a questo riguardo un atteggiamento ambivalente, in bilico fra stigmatizzazione e dissimulata vicinanza, che traspare anche dal ruolo e dalla caratterizzazione mediante i discorsi di alcuni pedanti dei dialoghi (senz'altro, nella *Cabala*, Coribante), e che ci riporta al giudizio sfumato ed empatico del Montaigne autore dell'*essai* (I, XXV) *De la pédanterie*[37].

---

[36] Eccetto l'antonomasia con la quale i popolani sono assimilati a Trasone, il nome dato da Terenzio al soldato vantone dell'*Eunuchus*, il resto delle identificazioni non ha forma esplicita; nondimeno è relativamente semplice riconoscere nei mangiatori di uomini (Antropofagi), nel satrapo Nicocreonte che ordinò l'uccisione di Anassarco tramite mortaio, nei serpenti di Laocoonte e nella ferita che tormenta il patrono degli appestati San Rocco, i dottori Nundinio e Torquato, così come al polo opposto il valore e ancor più il coraggio indomito del Nolano rilucono per l'interporsi del filosofo cinico – e ricordiamo che Bruno si è già paragonato a Diogene (*Cena* 440) – e del sacerdote troiano che lotta per salvare i suoi figli.

[37] «Nous ne travaillons qu'à remplir la mémoire, et laissons l'entendement et la conscience vide. Tout ainsi que les oiseaux vont quelquefois à la quête du grain, et le portent au bec sans le tâter pour en faire becquée à leurs petits : ainsi nos pedantes vont pillottant la science dans les livres, et ne la logent qu'au bout des lèvres, pour la dégorger seulement et mettre au vent. – C'est merveille combien proprement la sottise se loge sur mon exemple. Est-ce pas faire de même, ce que je fais en la plupart de cette composition ? Je m'en vais écorniflant par-ci-par-là des livres les sentences qui me plaisent : non pour les garder, car je n'ai point de gardoire, mais pour les trasporter en cettui-ci, où à vrai dire elles ne sont non plus miennes qu'en leur prémiere place. Nous ne sommes, ce crois-je,

L'antonomasia è inoltre impiegata in relazione alla costruzione dell'immagine autoriale, dove è tra i mezzi più adatti a evidenziare corrispondenze a contrapposizioni, individuando i tratti essenziali del proprio sé a confronto con quello degli avversari. Non è un caso allora che si ricorra a tale figura al fine di schizzare l'immagine autoriale in apertura di *corpus*, in quel misto tra dichiarazione d'intenti e manuale d'istruzioni al lettore che è l'*Epistola dedicatoria* premessa alla *Cena*:

> *Cena* 440 Questo s'è drizzato a voi, che siete più vicino, e vi mostrate più propizio e più faurevole al nostro Nolano: e però vi siete reso più degno supposito di nostri ossequii in questo clima dove i mercanti senza conscienza e fede, son facilmente Cresi; e gli virtuosi senz'oro, non son difficilmente Diogeni. A voi che con tanta munificenza e libertà avete accolto il Nolano al vostro tetto e luogo più eminente di vostra casa; dove se questo terreno in vece che manda fuori mille torvi gigantoni, producesse altri tanti Alessandri Magni, vedreste più di cinquecento venir a corteggiar questo Diogene, il qual per grazia de le stelle non hav'altro che voi che gli venga a levar il sole, se pur (per non farlo più povero di quel cinico mascalzone) manda qualche diretto o reflesso raggio dentro quella buca che sapete.

La stessa struttura antitetica è ripetuta due volte, mantenendo fisso uno dei termini, Diogene/Nolano, mentre se ne varia la controparte. I «Cresi» privi di ragione e di scrupoli altri non sono che Nundinio e Torquato, i due avversari dialettici del Nolano nella cena, la cui squalifica – etica prima ancora che intellettuale – è realizzata fin dalle prime battute della dedicatoria secondo le modalità performative che conosciamo. Gli «Alessandri Magni» incarnano il potere costituito, e con buona probabilità più l'università che la corte, visto il ricordo ancora fresco della traumatica esperienza oxoniense dell'estate 1583, nonché il legame di quest'esperienza con la *Cena*. La voce autoriale, che nella dedicatoria ancora non è filtrata dall'interporsi dei personaggi, si rivolge dunque al Castelnau per sostenere apertamente il Nolano, assumendo con un più di sfrontatezza il ruolo legittimante che nel dialogo sarà proprio del portaparola Teofilo. La scelta di Diogene di Sinope e l'appena più sottile allusione, in forma di *exemplum* scorciato, al celeberrimo aneddoto del suo incontro con Alessandro (Diogene Laerzio, VI, II, 6), appongono sul volto del Nolano la maschera del sapiente socratico, unicamente teso all'inseguimento della verità e indifferente tanto ai segni esteriori del successo sociale (la ricchezza)[38] quanto soprattutto all'eventualità di una propria inserzione nel circuito

savants que de la science présente : non de la passée : aussi peu que de la future» Montaigne, *Essais*, Milano, Bompiani, 2012, p. 244.

[38] Per la rappresentazione socratica, incentrata sulla povertà e sull'indifferenza all'esteriorità, che Bruno fa di sé rimando a *Cena* 529 e prima a *Candelaio* 275.

istituzionale della conoscenza. Un sapiente il cui unico rapporto obbligante è quello con la verità stessa.

Strutturazione antitetica e rilevanza assegnata alla dimensione spaziale ritornano in un passaggio del primo dialogo, all'interno di una sezione (*Cena* 447-58) interamente dedicata a garantire al Nolano un assenso preventivo, quasi un piedistallo dal quale possa declamare i propri argomenti:

> *Cena* 452-3 Gli Tifi han ritrovato il modo di perturbar la pace altrui, violar i patrii genii de le reggioni, di confondere quel che la provida natura distinse, per il commerzio radoppiar i diffetti e gionger vizii a vizii de l'una e l'altra generazione, con violenza propagar nove follie e piantar l'inaudite pazzie ove non sono, conchiudendosi al fin più saggio quel che è più forte; mostrar novi studi, instrumenti, et arte de tirannizar e sassinar l'un l'altro: […]
> Il Nolano, per caggionar effetti al tutto contrarii, ha disciolto l'animo umano e la cognizione che era rinchiusa ne l'artissimo carcere de l'aria turbulento, onde a pena come per certi buchi avea facultà de remirar le lontanissime stelle, e gli erano mozze l'ali, a fin che non volasse ad aprir il velame di queste nuvole e veder quello che veramente la su si ritrovasse, e liberarse da le chimere di quei che essendo usciti dal fango e caverne de la terra, quasi Mercuri et Appollini discesi dal cielo, con moltiforme impostura han ripieno il mondo tutto d'infinite pazzie, bestialità e vizii, come di tante vertù, divinità e discipline: smorzando quel lume che rendea divini et eroichi gli animi di nostri antichi padri, approvando e confirmando le tenebre caliginose de sofisti et asini. […]
> Or ecco quello ch'ha varcato l'aria, penetrato il cielo, discorse le stelle, trapassati gli margini del mondo, fatte svanir le fantastiche muraglia de le prime, ottave, none, decime, et altre che vi s'avesser potute aggiongere sfere per relazione de vani matematici e cieco veder di filosofi volgari

La contrapposizione in questo caso è frontale, senza sconti, e la funzione dell'antonomasia esclusivamente negativa, dato che essa designa soltanto gli avversari. I «Tifi», che il cotesto non riportato associa esplicitamente a Colombo e agli altri esploratori[39], tramite movimenti più e più ampi sull'asse orizzontale hanno scoperto – e avvelenato e distrutto – nuove terre, violentemente riportando l'ignoto al noto grazie alla vista straordinaria che li contraddistingue. Il Nolano si è mosso invece su un'altra direttrice, dal basso verso l'alto, con la leggerezza propria del volo, trasformando una parziale cecità nella visione aperta della verità. Gli effetti negativi di un movimento solo espansivo e tutto sullo stesso piano stingono se messi a confronto

[39] *Cena* 451-2 «Or dumque a fin ch'intendiate il negocio presente e l'importanza sua, vi propono per una conclusione che ben presto, facile e chiarissimamente vi si provarà: che se vien lodato lo antico Tifi per avere ritrovata la prima nave e co gli Argonauti trapassato il mare: […] se a' nostri tempi vien magnificato il Colombo, per esser colui, de chi tanto tempo prima fu pronosticato: […] che de' farsi di questo che ha ritrovato il modo di montare al cielo, discorrere la circonferenza de le stelle, lasciarsi a le spalli la convessa superficie del firmamento?».

con il salto di livello e di condizione proprio dell'ascesa, da intellettuale fattasi qui tutta fisica, del filosofo-esploratore.

Il nesso organico tra antonomasia e contrapposizione risale però alle prime pagine della dedicatoria, in un punto ancora precedente alla comparsa dei Diogeni e dei Cresi, dove l'immagine platonica ed erasmiana del Sileno è applicata all'opera che si sta presentando:

> *Cena* 438 Or qua se vedrete talvolta certi men gravi propositi, che par che debbano temere di farsi innante alla superciliosa censura di Catone, non dubitate: perché questi Catoni saranno molto ciechi e pazzi, se non sapran scuoprir quel ch'è ascosto sotto questi Sileni.

Sebbene a essere designata con l'espressione «questi Sileni» non sia la figura autoriale ma l'opera stessa, lo spazio è in qualche modo ancora quello della rappresentazione del sé. Il Sileno, come immagine, in sé stessa antitetica, di un senso prezioso risposto sotto una superficie all'opposto grottesca e ripugnante, istituisce una separazione esterno/interno e al contempo un movimento verticale ascendente/discendente entrambi tipici della mente bruniana. La scissione che risulta intesa positivamente nella statuetta silenica origina due possibilità contrapposte: l'atteggiamento miope dei censori pedanteschi, incapaci di superare la lettera o, con termine bruniano, le «paroli»; quello più accorto che si auspica nel dedicatario, il quale saprà superare le apparenze e sprofondare nei «sentimenti», dissotterrando il tesoro dei significati riposti.

2.2.1.1.3. Intreccio ed emancipazione

Setacciando i dialoghi italiani alla ricerca delle equazioni analogiche più estese, si finisce per notificare l'esiguità e la scarsa complessità delle metafore continuate in senso stretto, provviste cioè della caratteristica struttura a intreccio, dove lo sviluppo orizzontale delle due serie dei figuranti e dei figurati comporta l'aggiunta, oltre l'originaria relazione di somiglianza (analogia), di una seconda relazione di contiguità (metonimia)[40]. Se ne può vedere un esempio nelle righe che chiudono la dedicatoria al *De infinito*, dove nel momento in cui si afferma la forte unitarietà del *corpus* dei dialoghi londinesi si riprende l'idea che l'impalcatura metafisica

[40] Il modello è formulato da Pozzi (1974, 57), ripreso in Bozzola 1999, 56-7. Preferisco non includere le numerosi descrizioni allegoriche dello *Spaccio*, per il fatto che nonostante la forma affine esse sono governate a un livello più alto dal meccanismo allegorico.

del *De la causa* porti *in nuce* il sistema bruniano nella sua interezza[41], venendo a configurarsi come quella potenzialità che il resto del ciclo s'incarica di attualizzare[42]:

> *De l'infinito* 28 a fine che quello che è seminato ne gli dialogi *De la causa, principio et uno*, nato in questi *De l'infinito, universo e mondi*, per altri germoglie, per altri cresca, per altri si mature, per altri mediante una rara mietitura ne addite, e per quanto è possibile ne contente; mentre (avendolo sgombrato de le veccie, de gli lolii e de le raccolte zizanie) di frumento meglior che possa produr il terreno de la nostra coltura, verremo ad colmar il magazzino de studiosi ingegni[43].

Si tratta di un sistema rappresentativo compiuto, sviluppato a partire dall'immagine primaria del seme[44]: il ciclo agricolo apertosi con la semina (l'introduzione metafisica del *De la causa*) prosegue nelle sue varie fasi sino alla mietitura (lo sviluppo dottrinale in più tappe e su piani filosofici diversi rappresentato dai restanti dialoghi)[45]; l'autore si impegna poi a sgombrare il terreno («della propria coltura», dunque la cultura del tempo, oppure l'insieme delle proprie presupposizioni) dalle piante infestanti (i propri presupposti erronei e soprattutto le dottrine fallaci degli avversari), così che esso sia in grado di gettare il migliore frumento (la dottrina più vicina al vero), il quale andrà a riempire il magazzino (degli «studiosi ingegni», ovvero la coscienza dei destinatari).

---

[41] La troviamo enunciata a *De la causa* 607-8 attraverso il ricorso in funzione enfatica a una pluralità di figuranti in serie: «Quivi come nel proprio seme si contiene et implica la moltitudine de le conclusioni della scienza naturale. Quindi deriva la intessitura, disposizione et ordine de le scienze speculative. Senza questa isagogia in vano si tenta, si entra, si comincia. Prendete dumque con grato animo questo principio, questo uno, questo fonte, questo capo: per che vegnano animati a farsi fuora e mettersi avanti la sua prole e genitura; gli suoi rivi e fiumi maggiori si diffondano; il suo numero successivamente si moltipliche, e gli suoi membri oltre si dispongano: […]».

[42] Vi insiste a più riprese Leinkauf (1996).

[43] La metaforica vegetale è introdotta nel cotesto precedente, dove però s'intreccia a un'altra opzione figurale frequente, quella architettonica, secondo i modi tipici della già analizzata *eccedenza del figurante* (2.2.2.2.3): *De l'infinito* 28 « Altri molti sono i degni et onorati frutti, che da questi arbori si raccoglieno; altre le mèsse preciose e desiderabili, che da questo seme sparso riportar si possono […] ma lasciamo comprendere dal giudizio di quei che possono comprendere e giudicare, li quali da per se medesimi potranno facilmente a questi posti fondamenti sopraedificar l'intiero edificio de la nostra filosofia: gli cui membri, se cossì piacerà a chi ne governa e muove, e se l'incominciata impresa non ne verrà interrotta, ridurremo alla tanto bramata perfezzione».

[44] Anche se forse è più lecito ipotizzare, come immagine provvista di potere aggregante – capace cioè di aggregare campi metaforici e produrre tutta una rete di analogie minori – la coppia oppositiva *seme/frutto*. È a partire da essa, e dai valori rispettivamente ontologico ed etico-gnoseologico dei due poli, che si organizza la ricorrente metaforica vegetale (2.2.4).

[45] Da notare che la coerenza del ciclo agricolo con il figurato del *corpus* è decisamente imperfetta: manca la *Cena*, probabilmente perché più difficile da integrare nella metafora in qualità di punto di partenza rispetto al *De la causa*; le fasi successive alla nascita del *De l'infinito* sono quattro e non tre come i rimanenti dialoghi. La mancata integrazione della *Cena* conferma una volta di più il suo carattere di scritto almeno parzialmente d'occasione, la cui posizione limite è dovuta alla concorrenza in essa di spinte pragmatiche diverse, su tutte quella polemica, che ne fanno a occhio un testo parzialmente fuori sacco rispetto alla visione che lo stesso Bruno ha dei dialoghi londinesi come di un *corpus* unitario.

Complessi strutturati quanto questo non sono però la norma; non nel senso della coerenza tra le varie parti in cui si articola il figurante, quanto semmai per l'assenza di una serie ordinata di corrispondenze tra quelle parti e analoghi parti afferenti al complesso del figurato. Predominano invece da un lato lo sviluppo secondo modalità narrative affini a quelle dell'esempio, dall'altro il rinforzo della somiglianza iniziale mediante un dettagliamento del figurante che non comporta ulteriori equazioni ma si limita a rafforzare quella di partenza. Per intendere il funzionamento di questo secondo tipo possiamo osservare da vicino un passaggio del primo dialogo del *De la causa* (619-21), nel quale il gentiluomo inglese Armesso e il portaparola Filoteo discutono circa la legittimità dell'operazione discorsiva rappresentata dalla *Cena* sviluppando il connubio platonico di convito e dialogo (cena materiale e cena spirituale) nell'analogia tra la cena e l'opera eponima, assimilate in virtù del loro essere contenitori di una materia varia ed eterogenea.

Si comincia con una domanda potenzialmente contestatrice di Armesso, che chiede ragione a Filoteo, rivolgendoglisi in un modo che rende palese la sua coincidenza con l'autore del primo dialogo, da un lato dell'eccesso polemico, dall'altro dell'eterogeneità stilistica e tematica:

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

La serie anaforica che ospita, in qualità di figuranti, i versi di un certo numero di animali, non instaura alcun rapporto di corrispondenza biunivoca con la serie dei «propositi»: pertanto, anche se la varietà dei temi e dei registri interni alla *Cena* è affine alla varietà di espressione propria del mondo animale, la corrispondenza non supera il livello più basso di una generica somiglianza. La risposta di Filoteo non va oltre. Il *princeps*, infatti, dopo aver enunciato l'equazione di partenza (p. 619, «Qual dumque può essere la cena materiale e corporale, tale conseguentemente succede la verbale e spirituale») e averne esplicitata la motivazione (p. 619, «cossì dumque questa dialogale ha le sue parti varie e diverse, qual varie e diverse quell'altra suole aver le sue; non altrimente questa ha le proprie condizioni, circonstanze e mezzi, che come le proprie potrebbe aver quella»), nel momento in cui, in seguito a una richiesta di chiarimento da parte di Armesso, passa al dettagliamento del figurante, ripropone un'analoga assenza di legami specifici tra le parti dei due referenti sovraordinati:

> *Cena* 619 Ivi (come è l'ordinario et il dovero) soglion trovarsi cose da insalata da pasto, da frutti da ordinario, da cocina da speciaria, da sani da amalati; di freddo di caldo, di crudo di cotto, di acquatico di terrestre, di domestico di salvatico, di rosto di lesso, di maturo di acerbo; e cose da nutrimento solo e da gusto, sustanzioze e leggieri, salse et insipide, agreste e dolci, amare e suavi.[46] Cossì quivi, per certa conseguenza, vi sono apparse le sue contrarietadi e diversitadi, 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.

Ciò che è interessante, semmai, nella misura in cui innova rispetto alla tematizzazione della varietà interna dell'opera data nel luogo d'origine della nostra analogia, l'*Epistola dedicatoria* della *Cena*, è che la varietà della composizione sia riportata, in sede apologetica e dunque con intento chiaramente autogiustificativo, alla varietà dei destinatari, divenendo quindi il modo più conforme e produttivo per l'autore di reagire a quest'ultima. Il mancato superamento di una corrispondenza solo generica tra gli addendi del figurante e quelli del figurato – e dunque l'assenza della metafora continuata – ritorna infine nella sezione che chiude questo movimento testuale, dove il presunto (da parte di Armesso) accoglimento nella *Cena* di elementi indigeribili o inaccettabili è neutralizzato sussumendolo ancora una volta nella varietà dei commensali e delle loro reazioni, tra le quali possono senz'altro figurare anche episodi di rigetto e pura negazione. Si comprende allora l'utilità, in sede di apologia, del transito svolto dalla nozione di varietà: dall'interno dell'opera all'esterno dei destinatari:

> *De la causa* 620-1 ARMESSO. — È vero: ma che dirai, se oltre nel vostro convito, ne la vostra cena appariranno cose, che non son buone né per insalata né per pasto, né per frutti né per ordinario, né fredde né calde, né crude né cotte, né vagliano per appetito né per fame, non son buone per sani né per ammalati; e conviene che non escano da mani di cuoco né di speciale?
> FILOTEO. — Vedrai che né in questo la nostra cena è dissimile a qualumqu'altra esser possa. Come dumque la nel più bel del mangiare, o ti scotta qualche troppo caldo boccone, di maniera che bisogna cacciarlo de bel nuovo fuora, o piangendo e lagrimando mandarlo vagheggiando per il palato, sin tanto che se gli possa donar quella maladetta spinta per il gargazzuolo al basso; o vero ti si stupefà qualche dente; o te s'intercepe la lingua che viene ad esser morduta con il pane; o qualche lapillo te si viene a rompere et incalcinarsi tra gli denti, per farti regittar tutto il boccone; o qualche pelo o capello del cuoco ti s'inveschia nel palato, per farti presso che vomire; o te s'arresta qualche aresta di pesce ne la canna, a farti suavemente tussire; o qualch'ossetto te s'attraversa ne la gola per metterti in pericolo di suffocare: cossì nella nostra cena (per nostra e comun disgrazia) vi si son trovate cose corrispondenti e proporzionali a quelle.

[46] L'elenco ad addendi internamente antitetici riprende quasi alla lettera quello di *Cena* 431-2, riportando il lettore alla giustificazione dell'impianto del primo dialogo data nell'*Epistola dedicatoria* posta in apertura.

Se l'incremento della presenza sembra essere alla radice di arricchimenti del figurante "generici" ma comunque riportabili a un movente analogico, vi sono però casi in cui l'espansione del figurante raggiunge una mole tale da evidenziare la perdita di ogni rapporto con l'intenzione analogica originaria.

La serie anaforica degli animali che avevamo ritrovato nella domanda di Armesso a Filoteo costituisce in realtà una ripresa, da parte dell'interlocutore inglese, di una lunga trafila analogica che occupa, per bocca di Elitropio e Filoteo, l'inizio del primo dialogo fino alla sua presa di parola (*De la causa* 614-7). Essa mette in campo fin da subito la motivazione della varietà esterna: la filosofia del Nolano ha dato luogo a un'infinità di reazioni diverse, tanti quanti sono gli ingegni e le disposizioni umane, allo stesso modo in cui la luce del sole è salutata in un'infinità di modi diversi dalle varie specie animali, senza che questo tolga nulla alla maestà del sole come al valore della dottrina filosofica:

> *De la causa* 614-5 ELITROPIO. — Qual rei nelle tenebre avezzi, che liberati dal fondo di qualche oscura torre escono alla luce, molti de gli essercitati nella volgar filosofia, et altri, paventaranno, admiraranno e (non possendo soffrire il nuovo sole de tuoi chiari concetti) si turbaranno.
> FILOTEO. — Il difetto non è di luce, ma di lumi: quanto in sé sarà più bello e più eccellente il sole, tanto sarà a gli occhi de le notturne strige odioso e discaro di vantaggio.
> ELITROPIO. — La impresa che hai tolta, o Filoteo, è difficile, rara e singulare, mentre dal cieco abisso vuoi cacciarne, et amenarne al discoperto, tranquillo e sereno aspetto de le stelle, che con sì bella varietade veggiamo disseminate per il ceruleo manto del cielo. Benché a gli uomini soli l'aitatrice mano di tuo piatoso zelo soccorra, *non saran pero meno varii gli effetti de ingrati verso di te, che varii son gli animali che la benigna terra genera e nodrisce nel suo materno e capace seno*; se gli è vero che la specie umana, particularmente ne gl'individui suoi, mostra de tutte l'altre la varietade: per esser in ciascuno più espressamente il tutto, che in quelli d'altre specie.

All'enunciazione generale (in corsivo), su cu si chiude il brano riportato,[47] segue il dettagliamento, che riguarda quasi esclusivamente il figurante, sul quale grava il sospetto legittimo di una progressiva emancipazione. La scomposizione ha infatti la forma di un lungo catalogo degli animali e dei loro versi, ordinato secondo una duplice scansione, dal negativo (cecità, tenebre) al positivo (vista, luce) e secondo gli elementi (sottosuolo/inferno, terra, acqua, aria), nel corso del quale il figurato umano evapora progressivamente. Il riferimento a

[47] In realtà preceduta dalla menzione, a p. 614, delle «notturne strige», che svela la sua natura di anticipazione all'inizio del dettagliamento, il cui secondo "particolare" è costituito, a p. 615, dai «notturni uccelli». Il motivo degli uccelli notturni deboli di vista e inadatti a fronteggiare la luce solare è platonico e neoplatonico, presente nella *Metafisica* di Aristotele, ripreso nel *Cortegiano* e nella *Magia naturalis* (ed. 1558) di Della Porta, probabile fonte di Bruno (si rimanda per questo alle *Note* al testo).

quest'ultimo compare infatti soltanto tre volte[48], per poi scomparire lasciando campo libero all'espansione in forma elencativa del figurante, di cui mi limito a dare un breve assaggio:

> *De la causa* 616 Ne l'aria e su le frondi di ramose piante, gli galli, le aquile, gli pavoni, le grue, le tortore, i merli, i passari, i rosignoli, le cornacchie, le piche, gli corvi, gli cuculi e le cicade non sarran negligenti di replicare e radoppiar gli suoi garriti strepitosi.

È evidente, a un primo livello, che un simile indugio non ha soltanto una funzione argomentativa legata all'aumento dell'icasticità: lo scrittore mette da parte le necessità dell'argomentazione per il piacere dell'immaginazione, dell'elenco, della scrittura copiosa e torrenziale. D'altro canto, però, diversi indizi consigliano un approccio più cauto alla presunta gratuità del passo. Anzitutto la trasformazione, in parte già osservata, che investe il *tertium* della varietà all'interno del complesso rapporto che s'istituisce tra l'analogia animale e quella alimentare della cena che gli succede immediatamente[49]. Stando a quanto osservato fino a qui, siamo in grado a questo punto di interpretare il catalogo degli animali come un'anticipazione, in funzione performativa, della successiva ripresa (dalla dedicatoria della *Cena*) dell'immagine conviviale; anticipazione nel senso che di quell'immagine si mette in scena la motivazione così da imporla alla coscienza prima di affermarla in modo esplicito. Quale motivazione però? Non certo una generica varietà, bensì fin da subito la sua faccia esterna. La vicenda della motivazione della varietà appare quindi finalmente nella sua interezza: attribuita al contenuto e alla forma dell'opera (e dunque interna) nella dedicatoria alla *Cena*, essa è risignificata come esterna per ragioni insieme difensive e offensive nel primo dialogo del *De la causa*. In

[48] Le prime due indirettamente, all'inizio del dettagliamento, dove troviamo espresso il modalizzatore, che poi scomparirà (*Cena* 615 «Onde vedransi questi, che qual appannata talpa, non sì tosto sentiranno l'aria discoperto, che di bel nuovo, risfossicando la terra, tentaranno a gli nativi oscuri penetrali. Quelli qual notturni ucelli, non sì tosto arran veduta spuntar dal lucido oriente la vermiglia ambasciatrice del sole, che dalla imbecillità de gli occhi suoi verranno invitati alla caliginosa ritretta»); la terza, a qualche distanza, al termine della sezione dedicata agli animali di terra «nati per vedere il sole», dove l'uomo figura tra questi, in un qualche modo degradato da figurato a dettaglio analitico del figurante: *Cena* 616 « Ma gli animanti nati per vedere il sole, gionti al termine dell'odiosa notte, ringraziando la benignità del cielo, e disponendosi a ricevere nel centro del globoso cristallo de gli occhi suoi gli tanto bramati et aspettati rai, con disusato applauso di cuore, di voce e *di mano* adoraranno l'oriente: dal cui dorato balco avendo cacciati gli focosi destrieri il vago Titane, rotto il sonnacchioso silenzio de l'umida notte, *raggionaranno gli uomini*; belaranno gli facili, inermi e semplici lanuti greggi; gli cornuti armenti sotto la cura de ruvidi bifolchi muggiranno».

[49] Le due analogie si toccano nella battuta di Armesso parzialmente già riportata, di cui ora aggiungo la prima parte fino al punto di raccordo: *De la cena* 619 «Or su, per venire al resto, vorrei intendere da voi (lasciando un poco da canto le voci e le lingue a proposito del lume e splendor che possa apportar la vostra filosofia) con che voci volete che sia salutato particolarmente da noi quel lustro di dottrina, che esce dal libro de *La cena de le ceneri*? quali animali son quelli, che hanno recitata La cena de le ceneri? dimando se sono acquatici, o aerei, o terrestri, o lunatici; […]». Ricordo poi che l'analogia della cena, rispetto a quella animale, non è solo successiva ma anche precedente, dato che risale all'incipit dell'*Epistola dedicatoria* del primo dialogo.

quest'ultimo la dinamica è quella di un movimento circolare che dalla varietà esterna (il catalogo degli animali e delle loro reazioni) passa a quella interna (nella contestazione di Armesso) per poi tornare alla varietà esterna nell'affermazione esplicita di Teofilo che il rigetto va imputato ai destinatari e non all'autore. In secondo luogo, deve mettere in sospetto il preambolo che lo stesso Armesso premette alla sua battuta. Nel momento in cui chiede la parola, egli svolge una lunga premessa, dove il proposito di rinunciare a un eloquio ispirato e oscuro per una parlata all'opposto rasoterra è espresso paradossalmente proprio ricorrendo al massimo dispendio retorico. La forma è quella di gigantesca *correctio*, interrotta da un paio di battute di Elitropio che ne esplicitano i caratteri di eccesso e violazione del *decorum*[50]; proprio questi interventi metaretorici, però, hanno il potere di mettere il lettore sulla strada della rivalutazione semantica, inducendolo a un'interpretazione antifrastica per cui l'eccesso gratuito si converte, nel momento in cui è reso esplicito, in una dichiarazione di rilevanza[51].

Nonostante il dispendio retorico della scrittura e la ricchezza degli echi e dei rimandi al cotesto, non possiamo però non ribadire l'impressione che manchi in Bruno, nella costruzione delle figure analogiche, l'attenzione "geometrica" a istituire un sistema inflessibile di corrispondenze: domina una gestione fluida del procedimento analogico nella quale il nesso maggiore fa aggio sulle corrispondenze secondarie, mentre s'impone il gusto di sviluppare in senso narrativo o ecfrastico l'immagine prescelta. Come nel caso della seguente metafora *in absentia*, dove i due nuclei complementari della nave e del mare, entrambi scomposti in componenti minori (timone, vele, remi, comite, rematori; onde, acqua, venti e tempeste) risultano contrapposti in assoluto e in virtù dell'opposizione di stampo narrativo fra passato e presente:

> *Spaccio* 200-1 perché quel temone che volgeva e dirizzava questa nave de le metamorfosi, è dovenuto sì fiacco, che poco più che nulla può resistere a l'émpito de l'onde, è forse che l'acqua ancora gli va mancando a basso. La vela è di maniera tale stracciata e sbusata che in vano per ingonfiarla il vento soffia. Gli remi ch'al dispetto di contrarii venti e turbide tempeste soleano risospingere il vascello avanti, ora (faccia quantosivoglia calma, e sia a sua posta tranquillo il campo di Nettuno), in vano il comite sibilarà «a orsa», «a poggia», «a la sia», «a la voga»: perché gli remigatori son dovenuti come paralitici.

[50] *De la causa* 618 «Troppo lungo proemio»; 619 «E questo potrebe bastare per un proemio».
[51] Mi soffermerò su questa dinamica, che interessa in modo molto simile un passaggio della spedizione londinese (*Cena* 471-7), nel corso del terzo capitolo, cfr. *infra* 3.1.7.

Siamo all'inizio del primo dialogo, nel momento in cui Sofia espone a Saulino la condizione di un Giove ormai vecchio e per questo finalmente in grado di sottrarsi al desiderio centrifugo all'origine della catena delle sue metamorfosi. L'assenza del figurato comporta alcuni tentativi di attribuzione, vuoi nel senso più piano della psicologia del Dio, vuoi in direzione sessuale – e non sarebbe, in tal caso, l'unica metafora oscena dello *Spaccio,* che per bocca di vari personaggi e soprattutto di Momo presenta numerosi spunti comici e burleschi. È evidente tuttavia che l'indecidibilità pendente sul figurato va di pari passo con l'autonomia *de facto* della sequenza marittima, la quale finisce per occupare interamente l'intenzionalità dello scrittore e la coscienza del lettore.

2.2.1.1.4. Eccedenza del figurante[52]

Quando, in similitudini o metafore in presenza, a lato di uno stesso figurato il figurante raddoppia o triplica, la dilatazione del costrutto comporta un indugio rappresentativo per mezzo del quale, almeno in alcuni casi, arriva a imporsi il potenziale esornativo dell'analogia. Rinveniamo alcuni casi nello *Spaccio,* non per nulla il dialogo a più forte vocazione oratoria dell'intero *corpus*, all'interno dell'*Orazione di Giove* nel primo dialogo:

> *Spaccio* 226 Quella Orsa quella Orsa, o dèi, perché nella più bella et eminente parte del mondo, come in una alta specola, come in una più aprica piazza e più celebre spettacolo che ne l'universo presentar si possa a gli occhi nostri, è stata messa?

Le forme più lambiccate di prolificazione risultano invece, non a caso, dalla strategia artificiosa delle dedicatorie. La moltiplicazione dei figuranti si combina con l'elenco, o meglio con la variante complicata di quest'ultimo il cui sviluppo verticale è lo stesso della *rapportatio* anche se, come vedremo, la corrispondenza non è sempre perfettamente calcolata. Vediamo quindi due passaggi di identica fattura, dove all'interno di una struttura predicativa troviamo la stessa serie di quattro ripresa e trasformata:

> *De l'infinito* 9-10 Se io (o illustrissimo Cavalliero) contrattasse l'aratro, pascesse un gregge, coltivasse un orto, rassettasse un vestimento: nessuno mi guardarebbe, pochi m'osservarebono, da rari serei ripreso, e facilmente potrei piacere a tutti. Ma per essere delineatore del campo de la natura, sollecito circa la pastura de l'alma, vago de la coltura de l'ingegno, e dedalo circa gli abiti de l'intelletto: ecco che chi adocchiato me minaccia,

[52] Per il titolo e l'impostazione di questo paragrafo rimando a Bozzola (1999, 54).

> chi osservato m'assale, chi giunto mi morde, chi compreso mi vora; non è uno, non son pochi, son molti, son quasi tutti.
>
> *De la causa* 608 Prendete dumque con grato animo *questo principio, questo uno, questo fonte, questo capo*: per che *vegnano animati a farsi fuora e mettersi avanti la sua prole e genitura; gli suoi rivi e fiumi maggiori si diffondano; il suo numero successivamente si moltipliche, e gli suoi membri oltre si dispongano*:

Nel primo caso, l'incipit del *De l'infinito* mostra un grande rigore costruttivo. Il contrasto tra il periodo ipotetico e il successivo aperto dalla congiunzione avversativa sfrutta il caricamento metaforico (e il passaggio nobilitante dal concreto all'astratto) dei quattro termini, nella forma del genitivo di attribuzione, come strumento di messa in rilievo. Il finale della dedicatoria del *De la causa*, rivela invece una messa in parallelo afflitta da qualche cedimento, che possiamo imputare a un desiderio di *variatio* o più semplicemente a disattenzione e noncuranza: secondo e terzo elemento («uno», «fonte») si scambiano di posto («gli suoi rivi e fiumi maggiori si diffondano», «il suo numero successivamente si moltipliche»), e il «principio» – in luogo ad esempio del più ficcante "padre" – intrattiene con «prole et genitura» una corrispondenza solo generica. Lo stesso, però, la successione dei quattro figuranti riesce nell'impresa di amplificare il tratto della priorità e il valore insieme sorgivo e potenziale dell'unico testo propriamente metafisico.

Un simile sbilanciamento in senso esornativo, coerente per ragioni diverse con i due contesti dello *Spaccio* e delle dedicatorie[53], non è però immune dalle consuete contaminazioni funzionali, per cui la figura può caricarsi di intenzioni polemiche, magari sfruttando l'effetto connotativo di un comparante sull'altro (e non solo sul comparato):

> *Spaccio* 220 De l'Altare o turribulo, o fano, o sacrario, come vogliam dire, io non parlo; perché giamai li convenne cossì bene d'essere in cielo se non ora che quasi non ha dove essere in terra: ora vi sta bene come una reliquia, o pur come una tavola della sommersa nave de la religion è cólto di noi.

[53] Cito altri due esempi a riprova: *Spaccio* 302 «"Degnamente la Penitenza è messa tra le virtudi,» disse Saturno, «perché quantumque sia figlia del padre Errore e de l'Iniquitade madre, è nulladimeno come la vermiglia rosa che da le adre e pungenti spine si caccia: è come una lucida e liquida scintilla che dalla negra e dura selce si spicca, fassi in alto, e tende al suo cognato sole"»; 392 «"Or a che fine destinate la mia bella manifattura: quel palaggio vagabondo, quella stanza mobile, quella bottega e quella fiera errante, quella vera balena che gli traghiuttiti corpi vivi è sani le va a vomire ne gli estremi lidi de le opposte, contrarie è diverse margini del mare?"». E si notino, rispettivamente, la trama delle dittologie nelle battuta di Saturno e la combinazione con l'enumerazione anaforica nel secondo campione.

Dove si vede che i figuranti mobilitati da Giove secondo la motivazione della residualità, oltre a rafforzare il nucleo polemico costituito dalla denuncia della crisi religiosa, interagiscono tra loro nella misura in cui la tavola divelta proietta la propria negatività sulla reliquia, alludendo a una polemica bruniana di lungo corso contro lo stesso culto.

Il ribattimento non è dunque sempre privo di effetti sull'argomentazione, e lo si vede bene in due passaggi tratti dalla *Cena*, dedicati rispettivamente all'affermazione del primato del sapere filosofico su quello matematico e alla messa in scena del processo euristico proprio dell'apprensione mediante il dialogo. Il primo coincide con l'esordio narrativo di Teofilo nel primo dialogo, in realtà subito interrotto e rinviato per l'insorgere di numerose linee digressive all'attacco del secondo dialogo, e precede il confronto tra le due individualità di Copernico e del Nolano, di cui costituisce l'anticipazione o, se si vuole, il momento generale o astratto:

> *Cena* 447-8 Al che rispose il Nolano, che lui non vedea per gli occhi di Copernico, né di Ptolomeo; ma per i proprii quanto al giudizio e la determinazione; benché quanto alle osservazioni stima dover molto a questi et altri solleciti matematici, che successivamente a tempi e tempi, giongendo lume a lume, ne han donati principii sufficenti per i quali siamo ridutti a tal giudicio, quale non possea se non dopo molte non ociose etadi esser parturito. Giongendo che costoro in effetto son come quelli interpreti che traducono da uno idioma a l'altro le paroli: ma sono gli altri poi che profondano ne' sentimenti, e non essi medesimi. E son simili a que' rustici che rapportano gli affetti e la forma d'un conflitto a un capitano absente; et essi non intendono il negocio, le raggioni e l'arte, co la quale questi son stati vittoriosi: ma colui che ha esperienza e meglior giudicio ne l'arte militare.

Il riferimento in apertura al vedere e agli occhi («che lui non vedea per gli occhi di Copernico») va inteso in senso anfibologico[54], e funge da strumento per introdurre una netta separazione tra ragione («quanto al giudizio e la determinazione») e senso («quanto alle osservazioni»). Dalla parte della ragione stanno i giudizi dei filosofi naturali, con il senso invece le supputazioni di matematici e astronomi. Il figurante dei traduttori introduce una nuova coppia oppositiva che è l'analogo della prima sul piano linguistico ed ermeneutico: il commercio con le «paroli» non schiude di per sé alcun rapporto con i «sentimenti», lingua e concettualità non convergono[55]. Ritorna inoltre dalla dedicatoria, dove era sottesa all'antonomasia del Sileno, la contrapposizione – e siamo alla terza, a riprova di quanto Bruno ami insistere su siffatti movimenti di contrasto – di superficie e profondità, cui è connessa la figurazione del processo

[54] Anche a partire da numerosi riscontri intertestuali: nei dialoghi sono infatti numerosissimi i luoghi in cui si menziona l'«occhio de la considerazione» e simili (*Cena* 461, *Cena* 593, *Cabala* 435).
[55] Il problema ritorna, con ripresa letterale del sintagma positivo («profondano ne' sentimenti») nel *De la causa* (p. 674), dapprima congiunto all'elogio di Paracelso, in seguito a quello di Averroè (pp. 715-6).

conoscitivo come discesa e sprofondamento. Se il riferimento alle traduzioni non comporta di per sé la messa in discussione della necessità e del valore delle matematiche, il figurante dei rustici sembra invece star lì proprio in virtù del suo effetto connotativo abbassante.

L'allusione alla profondità («profonda filosofia») apre anche il secondo passo pertinente, prelevato dalle battute finali del terzo dialogo. Smitho si riallaccia, dopo una breve coda di Teofilo all'argomento (a favore del moto di rotazione terrestre) della «pietra gittata a l'alto» (p. 518) dello stesso Smitho, alla sua ultima battuta, di cui ripete l'attacco[56] affermando il ruolo maieutico positivamente giocato dal *princeps*:

> *Cena* 520 SMITHO. — Dalla considerazione di questa differenza s'apre la porta a molti et importantissimi secreti di natura e profonda filosofia: atteso che è cosa molto frequente e poco considerata, quanto sii differenza da quel che uno medica se stesso, e quel che vien medicato da un altro; assai ne è manifesto che prendemo maggior piacere e satisfazzione se per propria mano venemo a cibarci, che se per l'altrui braccia. I fanciulli all'or che possono adoprar gli proprii instrumenti per prendere il cibo, non volentieri si servono de gli altrui: quasi che la natura in certo modo gli faccia apprendere, che come non v'è tanto piacere, non v'è anco tanto profitto. I fanciullini che poppano, vedete come s'appigliano con la mano a la poppa? Et io giamai per latrocinio son stato sì fattamente atterrito, quanto per quello d'un domestico servitore: per che non so che cosa di ombra e di portento apporta seco più un familiare che un strangiero, per che referisce come una forma di mal genio e presagio formidabile.
> TEOFILO. — Or per tornare al proposito:

La capacità, acquisita attraverso la mediazione di Teofilo, di inferire da sé la risoluzione di alcune controversie intorno al moto terrestre, è espressa analogicamente dall'immagine dell'aprire la porta scoprendo i tesori fino a quel momento sottratti alla vista[57]. È Smitho e non Teofilo ad aprire questa porta, come conferma la serie ternaria dei figuranti medico, alimentare e giuridico, accomunati dalla motivazione dell'acquisire/perdere per propria mano[58]. Tale amplificazione del tema maieutico[59] potrebbe sembrare semplice ridondanza o cessione al gusto letterario. Tuttavia, la ripresa di Teofilo («Or per tornare al proposito») segnala il carattere

[56] *Cena* 518 «M'avete sufficientissimamente satisfatto, et altamente aperto molti secreti de la natura, che sotto questa chiave sono ascosi. Da quel che respondete a l'argomento tolto da venti e nuvole, si prende ancora la risposta del altro, che nel secondo libro *Del cielo e mondo* apportò Aristotele, dove dice che sarebbe impossibile che una pietra gittata a l'alto, potesse per medesma rettitudine perpendicolare tornare al basso: […]».
[57] Sulla quale cfr. *supra* 2.1.3.
[58] Nell'ultimo caso, la metafora del furto commesso dal proprio *familiaris* presuppone, per integrarsi con coerenza nel contesto, una visione organicistica della casa, con l'assimilazione del servitore a organo del proprio corpo. Non va inoltre sottovalutata la possibile allusione a Osiander, il «portinaio» del *De revolutionibus*, destinatario di una violenta invettiva nel terzo dialogo (pp. 491-3).
[59] Affronterò questa tema in maniera più diffusa (2.2.6).

digressivo dell'intervento di Smitho[60]. Si tratta di un segnale ambiguo, per cui se da un lato il *princeps* riprende il controllo, reistituendo il primato dell'argomentazione fisica, dall'altro suggerisce antifrasticamente al lettore la possibilità di una reinterpretazione, mettendolo sull'avviso che lì si sta dicendo qualcosa che vale davvero la pena di ascoltare[61]. E si tratta di un discorso che ne varia altri già uditi nel corso del dialogo: sul ruolo di pura e semplice mediazione svolto dal filosofo rispetto a una verità perenne, solo talvolta occultata e repressa, il cui svolgersi e imporsi naturalmente alla coscienza risuona nelle metafore provvedute da Smitho.

Anche il filosofo tuttavia, e non solo l'oratore impegnato ad accreditare più o meno surrettiziamente le proprie tesi come evidenze suscettibili di imporsi autonomamente, può sfruttare l'eccedenza del figurante per chiarire un concetto astratto mediante la sua visualizzazione; come nel seguente passaggio dello *Spaccio,* nel quale Sofia espone a Saulino la dottrina plotiniana della duplicità della Sapienza:

> *Spaccio* 257 La Sofia, come la verità e la providenza, è di due specie: l'una è quella superiore, sopra celeste et oltremondana, se cossì dir si puote; e questa è l'istessa providenza, *medesima è luce et occhio: ochio che è la luce istessa, luce che è l'occhio istesso*; l'altra è la consecutiva, mondana et inferiore: e non è verità istessa, ma è verace e partecipe della verità; *non è il sole, ma la luna, la terra et astro che per altro luce*. Cossì non è Sofia per essenza, ma per participazione; *et è un occhio che riceve la luce e viene illuminato da lume esterno e peregrino, e non è occhio da sé, ma da altro,* e non ha essere per sé, ma per altro: perché non è l'uno, non è l'ente, il vero; ma de l'uno, de l'ente, del vero; a l'uno, a l'ente, al vero; per l'uno, per l'ente, per il vero; nell'uno, nell'ente, nel vero; da l'uno, da l'ente, dal vero.

Non considero in questa sede l'azione dell'antitesi topologica alto/basso, qui connessa da un lato al mondo duale di matrice platonica, dall'altro all'allegoria celeste dello *Spaccio,* né le spazializzazioni che fanno capolino dalla trama preposizionale della serie finale di sei *tricola*. Ad ogni modo, la definizione del primo tipo di sapienza, contraddistinto dal convergere di libertà e necessità, verità e fattualità, atto e potenza, implica la comparsa del primo figurante, la coincidenza paradossale di luce e occhio. Forse anche allo scopo di chiarire retrospettivamente quest'ultimo, nel momento in cui si passa alla definizione del secondo tipo

[60] Alla tecnica della digressione nei dialoghi sarà dedicata un'ampia sezione del capitolo quarto del presente lavoro. Si considerino pertanto le righe seguenti come un primo accenno.

[61] Questo tipo di segnaletica ironica o antifrastica, di cui abbiamo visto un analogo analizzando il discorso di Armesso nel primo dialogo del *De la causa* (2.2.2.2.2), ci sembra una caratteristica specifica di alcune sezioni dei dialoghi; ed è ad esempio determinante nel processo di decodifica cui è impegnato il lettore della spedizione londinese.

si convoca un nuovo figurante, questa volta tradizionale[62] e a sua volta in analogia col primo: il sole e la luna sono, in quanto sorgente luminosa e corpo ricevente la luce, simili alla luce e all'occhio[63]. La metaforica fotica si mostra a tal punto integrata nello svolgimento concettuale da far dubitare circa la possibilità che un simile discorso metafisico possa essere prima che espresso anche solo concepito senza il supporto di tale visualizzazione – che insomma la formulazione dei concetti possa avvenire in parallelo a quella delle immagini che li rendono pensabili e dicibili.

2.2.1.1.5. Integrazione nel movimento dialogico

Nonostante una certa staticità connessa al predominio, in molte sezioni dei dialoghi, di un argomentare per lunghi interventi, nei fatti solo debolmente dialogico (con riguardo al senso bachtiniano del termine), c'è spazio lungo il *corpus* anche per momenti drammaticamente più mossi e tesi. L'analogia, come le altre figure, risponde a questa sperequazione configurandosi per lo più come strumento individuale di espressione e pensiero. A differenza delle altre figure, però, essa risulta pienamente sollecitata ogni qualvolta è dato assistere a un incremento della dialogicità, rivelando un legame non estrinseco di solidarietà con le necessità di produzione del senso costitutive dello scambio dialogico. Non è un caso allora ritrovarla nella grande apertura dialogica rappresentata dal primo dialogo del *De causa*, aggiunto in un secondo momento con finalità apologetica a un edificio teoretico già compiuto. Il contesto è quello, già più volte ricordato, della discussione pacata e cortese, pienamente collaborativa, tra Armesso e Filoteo, in merito alle reazioni occorse in seno alla società inglese successivamente alla pubblicazione della *Cena*, nonché alla portata e al senso della polemica contenuta nel dialogo, rispetto a cui le dichiarazioni di Teofilo costituiscono insieme una limitazione e una conferma, in ogni caso evitando risolutamente la palinodia.

Siamo nel punto immediatamente successivo allo sviluppo dell'analogia della cena (*De la causa* 619-21, su cui cfr. 2.2.1.1.3), punto nel quale Armesso s'impadronisce dell'accostamento tra l'autore e la scuola filosofica cinica (*Cena* 440, su cui cfr. 2.2.1.1.2):

[62] La fonte, citata nella nota al testo, è in un passo di Giovanni Pico della Mirandola (*Heptaplus*, a cura di E. Garin, Firenze, 1942, p. 279).

[63] Da notare che Sofia, alla domanda si Saulino che segue questa battuta, risponde riprendendo il figurante pichiano del sole, questa volta esplicitamente giocato in funzione maieutica: pp. 258-9 «SAULINO. — Onde aviene, o Sofia, che non tutti che medesimamente ti possedeno non vegnono tutti medesimamente affetti; anzi tal'or chi meglio ti possede, men bene vien edificato? SOFIA. — Onde accade, o Saulino, che il sole non scalda tutti quelli alli quali luce, e tal volta meno riscalda tali a' quali maggiormente risplende? SAULINO. — Io t'intendo, Sofia».

De la causa 621 Or che rispondete a quel che dicono che voi siete un rabbioso cinico?
FILOTEO. — Concederò facilmente, se non tutto, parte di questo.
ARMESSO. — Ma sapete che non è vituperio ad un uomo tanto di ricevere oltraggi, quanto di farne.
FILOTEO. — Ma basta che gli miei sieno chiamati vendette, e gli altrui sieno chiamati offese.
ARMESSO. — Anco gli dèi son suggetti a ricevere ingiurie, patir infamie e comportar biasimi: ma biasimare, infamare et ingiuriare, è proprio de vili, ignobili, dappoco e scelerati.
FILOTEO. — Questo è vero, pero noi non ingiuriamo, ma ributtiamo l'ingiurie, che son fatte non tanto a noi quanto a la filosofia spreggiata, con far di modo ch'a gli ricevuti dispiaceri non s'aggiongano de gli altri.
ARMESSO. — Volete dumque parer cane che morde, a fin che non ardisca ogn'uno di molestarvi?
FILOTEO. — Cossì è, perché desidero la quiete, e mi dispiace il dispiacere.
[…]
ARMESSO. — Ma con ciò venite a guastare la vostra riputazione, e vi fate più biasmevole che coloro; perché publicamente se dirà che siete impaziente, fantastico, bizarro, capo sventato.
FILOTEO. — Non mi curo: purché oltre non mi siano essi o altri molesti; e per questo mostro il cinico bastone, acciò che mi lascino star co' fatti miei in pace; e se non mi vogliono far carezze, non vegnano ad esercitar la loro incivilità sopra di me.
ARMESSO. — Or vi par che tocca ad un filosofo di star su la vendetta?
FILOTEO. — Se questi che mi molestano fussero una Xantippe, io sarei un Socrate.
ARMESSO. — Non sai che la longanimità e pazienza sta bene a tutti, per la quale vegnano ad esser simili a gli eroi et eminenti dèi: che secondo alcuni si vendicano tardi, e secondo altri né si vendicano né si adirano?
FILOTEO. — Ti inganni pensando ch'io sia stato su la vendetta.
ARMESSO. — E che dumque?
FILOTEO. — Io son stato su la correzzione, nell'esercizio della quale ancora siamo simili a gli dèi. Sai che il povero Vulcano è stato dispensato da Giove di lavorare anco gli giorni di festa, e quella maladetta incudine non si lassa o stanca mai ad comportar le scosse di tanti e sì fieri martelli, che non sì tosto è alzato l'uno, che l'altro è chinato: per far che gli giusti fólgori (con gli quali gli delinquenti e rei si castigheno) non vegnan meno

Le analogie coinvolte sono in realtà due, cui aggiungiamo l'antonomasia, presentata dal periodo ipotetico dell'irrealtà come una possibilità negata, e ancora una volta, coerentemente al contesto polemico, a struttura antitetica: se gli avversari fossero donne bisbetiche e iraconde al pari di Santippe, Filoteo farebbe sua l'imperturbabilità di Socrate – ma così non è. L'identificazione con il filosofo di scuola cinica, trasposto nelle immagini del cane e del bastone, la quale richiama nel testo i valori dell'indipendenza intellettuale e del rifiuto del servilismo (*Cena* 440) è disseminata e s'intreccia a quella con gli dei olimpici e, nel finale, Vulcano. Filoteo procede per distinzione e sostituzione: distingue le «vendette» dalle «offese», e ancora la «vendetta» dalla «correzioni». Ma è il gioco del sostituire a essere più raffinato: non solo, infatti, il *princeps* riprende l'analogia divina di Armesso rimpiazzando la motivazione

della «longanimità e pazienza» con quella dell'«esercizio della correzione»; ma va decisamente più in là quando afferma che le «ingiurie» patite (trasparente allusione alle vicissitudini oxoniensi dell'estate 1583) hanno avuto per vittima non la particolarità del filosofo ma l'universalità della Filosofia: «non tanto a noi quanto alla filosofia spreggiata»[64]. È uno dei tanti tocchi con cui l'autore dipinge il proprio autoritratto in veste di Mercurio, difensore entusiasta della verità il cui operato è sottratto ai circuiti sociali di verifica e autorizzazione dei discorsi e dei saperi.

Poco più oltre, alcune metafore di ambito medico ed economico confermano la capacità dell'analogia di aderire senza sforzo alla mobilità dell'eloquio bruniano, diventando strumento argomentativo agile e duttile nel suo passare ed essere rimodellato di bocca in bocca:

> *De la causa* 623 FILOTEO. — Et io dico due cose: prima, che non si deve uccidere un medico straniero, perché tenta di far quelle cure, che non fanno i paesani. Secondo, dico che al vero filosofo ogni terreno è patria.
> ARMESSO. — Ma se loro non ti accettano né per filosofo, né per medico, né per paesano?
> FILOTEO. — Non per questo mancarà ch'io sia.
> ARMESSO. — Chi ve ne fa fede?
> FILOTEO. — Gli numi che me vi han messo, io che me vi ritrovo, e quelli ch'hanno gli occhi, che me vi veggono.
> ARMESSO. — Hai pochissimi e poco noti testimoni.
> FILOTEO. — Pochissimi e poco noti sono gli veri medici: quasi tutti sono veri amalati. Torno a dire, che loro non hanno libertà altri di fare, altri di permettere che sieno fatti tali trattamenti a quei che porgono onorate merci: o sieno stranieri o non.
> ARMESSO. — Pochi conoscono queste merci.
> FILOTEO. — Non per questo le gemme sono men preciose, e non le doviamo con tutto il nostro forzo defendere e farle defendere, liberare e vendicare, dalla conculcazione de piè porcini, con ogni possibil rigore.

Se l'accostamento di filosofia e medicina non è raro nei *Dialoghi*, forse in virtù della mediazione di un terzo sapere, la magia, che in nome del primato dell'operazione e dell'effetto avvicina o assimila le conoscenze del filosofo a quelle del medico, è però più interessante notare come il figurante mercantile ritorni dalla dedicatoria con valore rovesciato: per cui alla ricchezza scoperta dei mercanti subentra la preziosità di merci e gemme poco conosciute, l'immenso valore di un tesoro nascosto – con il soccorso della consueta opposizione di esteriorità ed interiorità, superficie e profondità, apparenza ed essenza.

[64] Il concetto è ribadito poco oltre in modo esplicito, ricorrendo a un figurante, quello del figlio, tratto dal campo semantico dei rapporti di parentela: *De la causa* 623-4 «E cossì mi sieno propicii gli superi, Armesso mio, che io mai feci di simili vendette per sordido amor proprio, o per villana cura d'uomo particulare: ma per amor della mia tanto amata madre filosofia, e per zelo della lesa maestà di quella; la quale da mentiti familiari e figli […] è ridutta a tale, che […]».

La negoziazione in corso tra Filoteo e Armesso mostra all'opera, al di là delle posizioni dei contendenti, una forte volontà collaborativa. Lo stesso non è per la seconda sequenza propriamente dialogica del *De la causa* quando, in apertura del dialogo quarto, proprio a partire da un'analogia (donna/materia) si scontrano i personaggi della coppia secondaria, ovvero Gervasio e Polihimnio. In questo contesto, nel quale Gervasio si serve della ormai collaudata coppia oppositiva parole/sentimenti per ridimensionare l'accostamento analogico degradante e misogino argomentato dal pedante, antonomasia e analogia si fanno armi da disputa:

> *De la causa* 704 GERVASIO. — Io so che voi dite questo più per esercitarvi ne l'arte oratoria, e dimostrar quanto siate copioso et eloquente, che abbiate tal sentimento che dimostrate per le paroli. Per che è cosa ordinaria a voi signori umanisti, che vi chiamate professori de le buone lettere, quando vi ritrovate pieni di que' concetti che non possete ritenere, non andate a scaricarli altrove, che sopra le povere donne; come quando qualch'altra còlera vi preme, venete ad isfogarla sopra il primo delinquente di vostri scolari. Ma guardatevi, signori Orfei, dal furioso sdegno de le donne tresse.
> POLIHIMNIO. — Polihimnio son io, no sono Orfeo.
> GERVASIO. — Dumque non biasimate le donne da dovero?
> POLIHIMNIO. — *Minime, minime quidem*: io parlo da dovero e non intendo altrimente, che come dico; per che non fo (*sophystarum more*) professione di dimostrar ch'il bianco è nero.
> GERVASIO. — Perché dumque vi tingete la barba?
> POLIHIMNIO. — Ma *ingenue loquor*: e dico che un uomo senza donna, è simile a una de le intelligenze; è (dico) uno eroe, un semideo *qui non duxit uxorem*.
> GERVASIO. — Et è simile ad un'ostreca, et ad un fungo ancora; et è un tartufo.

Altrove, la ripresa dell'analogia proposta dall'interlocutore può dar luogo a uno sviluppo solidale al senso originario, dove l'ampliamento della figura serve a corroborare l'accostamento iniziale, magari aggiungendo una motivazione oppure approfondendo la caratterizzazione del figurante nei modi della metafora continuata, istituendo nuove analogie minori a partire dall'equazione madre. L'espansione può arieggiare l'*exemplum*, come nel caso seguente dove la ripresa del *princeps*, che amplifica il nucleo negativo istituito da Fracastorio, specifica l'identificazione dell'asino con Burchio attraverso il riferimento al progressivo perdere la calma di quest'ultimo:

> *De l'infinito* 114 FRACASTORIO. — Voler con più raggioni mostrar la veritade a simili, è come se con più sorte di sapone e di lescia più volte se lavasse il capo a l'asino: ove non se profitta più lavando cento, che una volta; in mille, che in un modo: ove è tutto uno l'aver lavato e non l'avere.
> FILOTEO. — Anzi quel capo sempre sarà stimato più sordido in fine del lavare, che nel principio et avanti: per che con aggiongervi più e più d'acqua e di profumi, si vegnono più e più a commovere i fumi di quel capo, e viene a sentirsi quel puzzo che non si senteva

altrimente; il quale sarà tanto più fastidioso, quanto da liquori più aromatichi vien risvegliato.

Più frequenti sono però i casi in cui la ripresa porta con sé una qualche rettifica del nesso precedentemente istituito. Così è per l'attacco del dialogo quinto del *De infinito*, dove mi pare centrale il ruolo giocato dalla disposizione:

> *De l'infinito* 135 ALBERTINO (NUOVO INTERLOCUTORE). — [a] Vorrei sapere che fantasma, che inaudito mostro, che uomo eteroclito, che cervello estraordinario è questo; [b] quai novelle costui di nuovo porta al mondo, o pur che cose absolete e vecchie vegnono a rinuovarsi, che amputate radici vegnono a repullular in questa nostra etade?
> ELPINO. — [b] Sono amputate radici che germogliano, son cose antique che rivegnono, son veritadi occolte che si scuoprono: [a] è un nuovo lume che dopo lunga notte spunta all'orizonte et emisfero della nostra cognizione, et a poco a poco s'avicina al meridiano della nostra intelligenza.

Le due battute accostate costituiscono infatti un chiasmo [a b b a][65], che attraverso il legamento operato dalla ripresa di due analogie nella zona centrale (il rinnovamento delle cose vecchie, il ripullulare delle radici tagliate) arriva, per il tramite della consueta metafora dello scoprirsi di ciò che era nascosto («son veritade occolte che si scuoprono»), a rovesciare l'attacco ironico del nuovo, agguerrito interlocutore[66] nell'affermazione scoperta, a partire dal suo coincidere con la fase luminosa del ciclo vicissitudinale[67], del valore della filosofia nolana.

Più trasparente risulta invece il campione seguente, dove la rappresentazione più che convenzionale della discussione come guerra, è ripresa da Elpino non senza però modificarla radicalmente: il passaggio dagli individui (Aristotele, e dunque Teofilo/Bruno) all'ipostasi astratta («vanità») consente infatti la sostituzione (analoga a quella già vista in *De la causa* 621) di Teofilo con il «vero», realizzando così quel misto di deresponsabilizzazione e autorizzazione che discende dal contatto immediato del sapiente con la verità assoluta:

[65] Chiasmo che a ben guardare in realtà è simultaneamente attivo su due livelli: oltre a quello maggiore evidenziato, che taglia a metà le due battute, c'è infatti il chiasmo interno alla coppia dei segmenti B (1 «novelle» 2 «cose absolete e vecchie» 3 «radici» / 3 «radici» / 2 «cose antique» / 1 «veritadi occolte»), che resta valido anche se inizio e fine (1) non si corrispondono in senso stretto.

[66] Le marche dell'ironia mi paiono essere – oltre al fatto che il lettore già conosce, grazie alla informazioni fornite nel cotesto, l'ostilità pregiudiziale dell'aristotelico Albertino (*De l'infinito* 134 «perché sono aspettato dall'Albertino, che è disposto di venir qua a ritrovarvi domani: dal qual credo che potrete udir tutte le più gagliarde raggioni che per l'opinion contraria possono apportarsi, per esser egli assai prattico nella commune filosofia») – le identificazioni degradanti che aprono la rassegna (il fantasma, il mostro), la cui connotazione si proietta sull'«uomo eteroclito» e sul «cervello estraordinario» chiarendone la valenza antifrastica.

[67] La sorgente del nesso nuovo sole/nolana filosofia è da ricercare nel elogio a doppio taglio del Copernico (*Cena* 448-50, su cui cfr. 2.2.1.2.1).

De l'infinito 138 ALBERTINO. — Molti hanno balestrato e machinato contra Aristotele, ma son cascati i castegli, son spuntate le freccie e gli son rotti gli archi.
ELPINO. — Che fia se una vanità guerreggia contra l'altra? l'una è potente contra tutte; non per questo perde l'esser vanità: et al fine non potrà essere discoperta e vinta dal vero?

In conformità al potere conoscitivo affidato all'analogia nella speculazione e nella pratica scrittoria bruniana, la sua integrazione nello scambio dialogico avviene in molti casi congiuntamente alla presenza di un dislivello tra gli interlocutori, un dislivello che è per lo più di sapere e di mezzi intellettuali. Quando la direzione è quella dall'alto al basso[68], il ricorso all'analogia comporta per lo più una funzione maieutica del procedimento. L'esito positivo del travaglio concettuale è segnalato nella replica dell'interlocutore da espressioni come «È vero» o «Io t'intendo»:

Spaccio 258-9 SAULINO. — Onde aviene, o Sofia, che non tutti che medesimamente ti possedeno non vegnono tutti medesimamente affetti; anzi tal'or chi meglio ti possede, men bene vien edificato?
SOFIA. — Onde accade, o Saulino, che il sole non scalda tutti quelli alli quali luce, e tal volta meno riscalda tali a' quali maggiormente risplende?[69]
SAULINO. — Io t'intendo, Sofia; e comprendo che tu sei quella che in varii modi contempli, comprendi et esplichi questa veritade, e gli effetti di quella superna influenza de l'esser tuo: alla quale per varii gradi e scale diverse tutti aspirano, tentano, studiano e si forzano salendo pervenire[70];

[68] *Spaccio* 314 «SOFIA. — Dimmi (se non ti è grave), in che maniera dite che l'Avarizia vuol rimediare?
MERCURIO. — Aggravando gli castighi de delinquenti, di sorte che della pena d'un reo vegnano equalmente partecipi molti innocenti, e tal volta gli giusti: e con ciò vegna a farsi sempre più e più grasso il prencipe. SOFIA. — È cosa naturale che le pecore ch'hanno il lupo per governatore, vegnano castigate con esser vorate da lui. MERCURIO. — Ma è da dubitare che qualche volta sia sufficiente la sola cupa fame et ingordiggia del lupo a farle colpevoli. Et è contra ogni legge che per difetto del padre, vegnano multati gli agnelli e la madre. SOFIA. — È vero che […]».

[69] Non è inutile notare che il parallelismo sintattico tra le interrogative, imponendo all'istante il confronto semantico, facilita la comprensione dell'accostamento e lo sviluppo delle sue implicazioni. Analogo il caso di *Cena* 109: «SMITHO. — Dimmi: in che modo si potran corregger questi? FRULLA. — Con toglierli via quel capo, e piantargline un altro. TEOFILO. — Con toglierli via in qualche modo d'argumentazione quella esistimazion di sapere; e con argute persuasioni spogliarle quanto si può di quella stolta opinione, a fin che si rendano uditori: avendo prima avvertito, quel che insegna, che siino ingegni capaci et abili».

[70] Appena meno forte il caso seguente, per il fatto che la battuta conclusiva è affidata al *princeps* e non al destinatario della domanda maieutica, con il che si rinuncia in parte al valore euristico dell'artificio (la messa in scena dell'adesione progressiva e spontanea alle tesi proposte): *Spaccio* 371 «SAULINO. — Onde aviene che è messo in consuetudine di chiamar «cornuto» uno per dirlo uomo senza riputazione, o che abbia perso qualche riputata specie di onore? SOFIA. — Onde aviene che alcuni ignoranti porcini alle volte ti chiamano filosofo (quale, se è vero, è più onorato titolo che possa aver un uomo) è te lo dicono come per dirti ingiuria o per vituperarti? SAULINO. — Da certa invidia. SOFIA. — Onde aviene che alcun pazzo è stolto tal volta da te vien chiamato filosofo? SAULINO. — Da certa ironia. SOFIA. — Cossì puoi intendere che o per certa invidia o per certa ironia aviene che quei che sono, o che non sono onorati è magnifici, vegnono nomati cornuti».

Se da un lato la funzione esplicativa di molte similitudini trova in questo modo la sua manifestazione più esplicita, dall'altro il meccanismo analogico mostra la propria potenzialità di mediazione e riempimento di un vuoto di sapere, aprendo a un problema più ampio: la messa in scena nei dialoghi di una parziale apertura del sapere esoterico bruniano oltre il circuito ristretto degli uomini contemplativi[71].

Compreso nello stesso angolo d'osservazione si ritrova anche il movimento opposto, dal basso verso l'alto: quando il personaggio che sa di meno o meglio che sa in modo diverso, dato che interpreta la realtà servendosi di un altro codice, lontano da quello dell'alta cultura filosofica e vicino a quello concreto e corporeo della cultura popolare – lo stesso che accomuna i vari Frulla, Gervasio, Burchio nei primi tre dialoghi – utilizza l'analogia per riportare la parola dell'altro al proprio codice e così appropriarsene:

> *De l'infinito* 84 e noi da questo, che abbiamo conosciuto il moto della terra, sappiamo che quei mondi non hanno tale equidistanza da questo, e che non sono come in uno deferente.
> ELPINO. — Volete dire che non sono come impiastrati in una medesima cupola: cosa indegna che gli fanciulli la possano imaginare, che forse crederebono che se non fussero attaccati alla tribuna e lamina celeste con buona colla, o ver inchiodati con tenacissimi chiodi, caderebono sopra di noi non altrimente che gli grandini dall'aria vicino.

> *Spaccio* 198-9 Tal io con il mio divino oggetto che è la Verità tanto tempo come fuggitiva, occolta, depressa è sommersa, ho giudicato quel termine, per ordinanza del fato, come principio del mio ritorno, apparizione, essaltazione è magnificenza tanto più grande, quanto maggiori son state le contradizzioni.
> SAULINO. — Cossì aviene che chi vuol più gagliardamente saltando alzarsi da terra, li fia mestiero che prima ben si recurve; è chi studia di superar più efficacemente trapassando un fosso, accatta talvolta l'èmpito, sé ritirando otto o diece passi a dietro.

Ciò che si richiede all'analogia non è in questi casi il chiarimento di un concetto, né l'estensione di alcune qualità: a essere sollecitata è l'icasticità del figurante, che nel secondo caso fornisce di un *pendant* direi quotidiano la vicissitudine della verità. Se per lo *Spaccio* è lecito ipotizzare l'azione di un principio di bilanciamento in grado di affiancare all'allegoria mitologica della sfera etica una serie di aperture al mondo delle cose che esistono[72], nel primo esempio l'analogia serve piuttosto a spingere sul pedale della degradazione: la riduzione al concreto e il riferimento all'infanzia[73] rendono evidente l'assurdità del cielo delle stelle fisse.

[71] Per questo tema rinvio oltre, cfr. *infra* 2.2.3.
[72] Accenno a una problematica complessa, che non riguarda solo lo *Spaccio* ma con questo almeno la *Cena* e i *Furori*, per la quale rinvio al capitolo terzo.
[73] Tale riferimento ritorna nel *De infinito* una seconda volta a p. 139: «ALBERTINO. — Dumque mi volete far ripuerascere? ELPINO. — Anzi dispuerascere». Così glossa Jean Seidengart nel commento: «Assai di frequente,

2.2.1.1.6. Saturazione

Nella prosa animata e pulsante dei dialoghi italiani trovano spazio passaggi una certa lunghezza integralmente dominati dall'analogia, che coincidono spesso con i momenti in cui l'enunciazione scorciata e apodittica delle proprie conquiste dottrinali s'intreccia all'affermazione esaltata del valore della propria filosofia e di sé in quanto filosofo. Il dettato analogico, forse in virtù dell'incremento di visibilità e *performance* che esso comporta, ha quindi un nesso intrinseco con l'entusiasmo inteso come partecipazione del singolo alla verità assoluta in seguito all'elezione divina[74]. Esemplare a questo riguardo, anche per la posizione inaugurale, in apertura di *corpus*, è la sequenza che prende le mosse dal già visto contrasto fra gli esploratori e conquistatori cinquecenteschi (i Tifi) e il Nolano (*Cena* 452-6, su cui cfr. 2.2.1.1.2). La narrazione della gesta distruttive dei Tifi (*Cena* 452) cede il passo al racconto degli acquisti intellettuali conseguiti dal Nolano, nei confronti del quale agisce da figurante: l'iter conoscitivo del filosofo risulta così concepito e strutturato in parte come una conquista geografica, il che più in generale significa assimilarlo alla materialità di un avvicendamento di azioni nello spazio-tempo:

> *Cena* 453 Il Nolano, per caggionar effetti al tutto contrarii, ha disciolto l'animo umano e la cognizione che era rinchiusa ne l'artissimo carcere de l'aria turbulento, onde a pena come per certi buchi avea facultà de remirar le lontanissime stelle, e gli erano mozze l'ali, a fin che non volasse ad aprir il velame di queste nuvole e veder quello che veramente la su si ritrovasse, e liberarse da le chimere di quei che essendo usciti dal fango e caverne de la terra, quasi Mercuri et Appollini discesi dal cielo, con moltiforme impostura han ripieno il mondo tutto d'infinite pazzie, bestialità e vizii, come di tante vertù, divinità e discipline: smorzando quel lume che rendea divini et eroichi gli animi di nostri antichi padri, approvando e confirmando le tenebre caliginose de sofisti et asini.

La vicenda filosofica è però più complessa di quella geografica[75], a partire dalla presenza in essa dell'«umana ragione» personificata, la quale, con le sue ali mozzate, sollecita l'integrazione del modello ariostesco di Astolfo, la cui figura si sovrappone al Nolano:

---

nell'opera bruniana, l'infanzia funge, in un certo senso, da metafora per l'ingenuità degli aristotelici, poiché i fanciulli non vanno oltre la lezione dei sensi: «*dispuerascere*», dunque, vuol dire anche tirare fuori il dottor Albertino dall'aristotelismo».

[74] Rossi 2001, 12-16.

[75] *Cena* 452 « Gli Tifi han ritrovato il modo di perturbar la pace altrui, violar i patrii genii de le reggioni, di confondere quel che la provida natura distinse, per il commerzio radoppiar i diffetti e gionger vizii a vizii de l'una e l'altra generazione, con violenza propagar nove follie e piantar l'inaudite pazzie ove non sono, conchiudendosi al fin più saggio quel che è più forte; mostrar novi studi, instrumenti, et arte de tirannizar e sassinar l'un l'altro:

> *Cena* 453-4 Per il che già tanto tempo l'umana raggione oppressa, tal volta nel suo lucido intervallo piangendo la sua sì bassa condizione, alla divina e provida mente, che sempre ne l'interno orecchio li susurra, si rivolge con simili accenti:
>
> Chi salirà per me, madonna, in cielo,
> a riportarne il mio perduto ingegno?[76]

L'identificazione del Nolano con Astolfo ne fa uno strumento designato dalla provvidenza[77] al recupero di un bene andato perduto nel periodo di decadenza inaugurato dai sofisti e confermato dai falsi Mercuri. Il modello cavalleresco si intreccia dunque con l'avvicendamento ciclico di luce e tenebre connesso a un secondo modello, stavolta filosofico: quello ermetico della verità perenne, desunto dalla lettura del *corpus Hermeticum* e delle opere ficiniane. Proprio il ciclo di luce e tenebre introduce alla struttura logica binaria e antitetica che regola l'intero brano, compresa la sequenza in cui il Nolano ritorna a occupare il centro della scena:

> *Cena* 454 Or ecco quello ch'ha varcato l'aria, penetrato il cielo, discorse le stelle, trapassati gli margini del mondo, fatte svanir le fantastiche muraglia de le prime, ottave, none, decime, et altre che vi s'avesser potute aggiongere sfere per relazione de vani matematici e cieco veder di filosofi volgari. Cossì al cospetto d'ogni senso e raggione, co la chiave di solertissima inquisizione aperti que' chiostri de la verità che da noi aprir si posseano, nudata la ricoperta e velata natura: ha donati gli occhi a le talpe, illuminati i ciechi che non possean fissar gli ochi e mirar l'imagin sua in tanti specchi che da ogni lato gli s'opponeno. Sciolta la lingua a muti, che non sapeano e non ardivano esplicar gl'intricati sentimenti; risaldati i zoppi che non valean far quel progresso col spirto, che non può far l'ignobile e dissolubile composto: le rende non men presenti, che si fussero proprii abitatori del sole, de la luna, et altri nomati astri.

Ripartendo dall'inizio, vediamo come sia tutto una questione di contrasti: la prigionia contro la libertà, le ali mozzate cui subentra il volo del Nolano, la vista impedita che ritorna aperta e allo stesso modo gli altri sensi che da offesi sono ripristinati dall'azione curatrice del Nolano; e ancora il fango e le caverne contro il cielo, le tenebre confermate e la luce smorzata, la natura velata cui finalmente viene sollevato il velo.

---

per mercé de quai gesti, tempo verrà ch'avendono quelli a sue male spese imparato, per forza de la vicissitudine de le cose, sapranno e potranno renderci simili e peggior frutti de sì perniciose invenzioni […]».

[76] Ariosto, *Orlando Furioso*, XXXV, I, 1-2.

[77] Tale personificazione presuppone in realtà uno sdoppiamento, che relega il Nolano al ruolo di secondo attore, caricandolo però di una fondamentale funzione salvifica. Come già visto altre volte, un simile processo di sostituzione mira a ottenere un certo tipo di rappresentazione, a buon diritto definibile come mercuriale, del filosofo, il quale, quasi novello Barone di Münchhausen, sollecitato dalla facoltà intellettuale comune a tutti gli uomini spirituali si sottrae al circolo rischioso dei fallimenti e delle pretese veritatative fondati su garanzie soltanto umane.

Un'importanza particolare, da questo punto di vista, sembra rivestire il modello topologico dell'opposizione alto/basso, la cui pervasività è tale da compattare, aggiungendosi all'azione della testualità narrativa, l'intero passaggio: lo ritroviamo nel movimento dall'alto al basso della cognizione umana e del Nolano, nell'inversione topologica fra alto e basso di cui si rendono protagonisti i falsi Mercuri (la cui risalita dall'oscurità appare erroneamente come una discesa dalla luce celeste), nell'ascesa e discesa di Astolfo. Quest'ultima, in particolare, ha effetto sugli altri due movimenti: fa implicitamente del Nolano un vero Mercurio aggiungendo al suo innalzarsi il ritorno sulla terra a riportare la verità, mentre dall'altra parte ripristina l'ordine violato dai cattivi Mercuri ristabilendo essenza e rispettivi confini di ascesa e discesa.

La contrapposizione di alto e basso e l'organizzazione antitetica nella quale essa rientra vanno entrambe connesse all'opposizione che più di tutte definisce peso e valore della filosofia nolana all'altezza della *Cena*: quello tra cosmo geocentrico finito e universo «acentrico» infinito (Lovejoy 1966, 115). A conferma di ciò sta l'insistenza con cui, attraverso diverse figurazioni, si rappresenta l'effetto liberatorio prodotto dal trapasso dall'uno all'altro. Oltre alla fuoriuscita violenta da un ambiente chiuso e angusto (il carcere della cognizione, le muraglia), vanno menzionati il gesto dell'apertura (degli occhi ai ciechi, dei chiostri della verità) e infine il moto verso l'alto, quest'ultimo certo legato alla dignità dell'uomo, ma più banalmente anche al fatto che la verità si colloca, spazialmente, nel punto più alto[78].

Ritroviamo l'immagine della liberazione dalla prigionia (*Cena* 455 «Non è più impriggionata la nostra raggione co i ceppi de fantastici mobili e motori otto, nove e dieci») nel proseguo della nostra sequenza, dove l'omogeneità di una lunga enumerazione sintattica di frasi complesse con la quale si elencano i risultati conoscitivi (e le loro conseguenze etiche) raggiunti dalla filosofia del Nolano è turbata unicamente dallo slittamento dalla terza persona singolare alla prima plurale[79]. Il medesimo connubio di prima persona plurale, iteratività sintattico-testuale e saturazione analogica si ritrova in altri brani, accomunati dal tono infiammato e dall'accento posto, più che sulle tesi cosmologiche o ontologiche, sulle conseguenze di quelle tesi in termini di potenza e operatività dell'uomo nell'universo ormai divenuto infinito. Essi tendono a occupare le posizioni forti del testo, collocandosi in apertura o in chiusura tanto nelle sezioni interne quanto nelle epistole introduttive. È quest'ultimo il caso del lungo movimento

[78] Anche se nel caso di Bruno, giusta la vitalità in lui del modello ermetico, è vero anche l'opposto, cioè il collocarsi del vero all'estremo più basso, essendo la verità di frequente nascosta, invisibile e depressa, e per questo attingibile solo per sprofondamento.
[79] Per l'analisi di questo problema rinvio al capitolo primo.

che chiude l'*Epistola dedicatoria* al *De l'infinito* (24-28), una specola dalla quale possiamo osservare, oltre al ritorno di alcune immagini veramente ossessive, l'azione di dinamiche inedite in parte connesse all'intrecciarsi, più o meno consapevole e controllato, di fili analogici diversi. È un contesto nel quale l'analogia è funzionale prima di tutto alla messa in risalto del negativo:

> *De l'infinito* 26 E perché tutti sottogiacemo ad ottimo efficiente, non doviamo credere, stimare e sperare altro, eccetto che come tutto è da buono, cossì tutto è buono, per buono et a buono; da bene, per bene, a bene. Del che il contrario non appare se non a chi non apprende altro che l'esser presente; *come la beltade dell'edificio non è manifesta a chi scorge una minima parte di quello, come un sasso, un cemento affisso, un mezzo parete: ma massime a colui che può vedere l'intiero, e che ha facultà di far conferenza di parti a parti*. Non temiamo che quello che è accumulato in questo mondo, per la vehemenza di qualche spirto errante, o per il sdegno di qualche fulmineo Giove, *si disperga fuor di questa tomba o cupola del cielo*, o *si scuota et effluisca come in polvere fuor di questo manto stellifero*; e la natura de le cose *non altrimente* possa venire ad inanirsi in sustanza, *che alla apparenza di nostri occhi quell'aria ch'era compreso entro la concavitade di una bolla va in casso*: perché ne è noto un mondo in cui sempre cosa succede a cosa; senza che sia ultimo profondo, da onde *come da la mano del fabro irreparabilmente effluiscano in nulla*. *Non sono fini, termini, margini, muraglia* che ne defrodino e suttragano la infinita copia de le cose. Indi feconda è la terra et il suo mare; indi perpetuo è il vampo del sole: sumministrandosi eternamente esca a gli voraci fuochi, et umori a gli attenuati mari; perché dall'infinito sempre nova copia di materia sottonasce[80].

L'analogia esercita la propria funzione negativa anzitutto mediante la selezione del referente, la cui estrazione influenza la valutazione del comparato. In questo senso mi pare funzionino la tomba o cupola del cielo e le solite muraglia, la polvere che si disperde e lo scoppio della bolla, immagini che, nel momento in cui riportano il cosmo finito a una misura umana e, di più, quotidiana, lo restringono al punto da palesarne tutta l'assurdità. La metaforica architettonica, d'altro canto, è oggetto di un trattamento ambivalente, testimoniato dalla similitudine chiarificatrice della «beltade dell'edificio». La priorità assegnata all'effetto connotativo del figurante ritorna nel seguito («non altrimente che come tanti pappagalli in gabbia»), dove si chiarisce la dinamica di restringimento appena osservata, in realtà da riferire a una seconda modalità di negazione attraverso l'analogia, fondata sulla sua capacità di conferire enfasi alla sproporzione:

[80] L'iteratività sintattico-testuale, se pure non evidentissima, mi sembra argomentabile con buone ragioni: ritorna la relazione logica di motivazione, nella forma sintattica di una frase complessa la cui struttura minima, disponibile a ulteriori inserzioni come a cambi nella distribuzione, è quella di "principale + subordinata causale". Così definito, il costrutto ritorna tre volte.

> *De l'infinito* 27-8 Or provedete, signori astrologi, con li vostri pedissequi fisici, per que' vostri cerchi che vi discriveno le fantasiate nove sfere mobili, con le quali venete ad impriggionarvi il cervello di sorte che me vi presentate non altrimente che come tanti papagalli in gabbia, mentre raminghi vi veggio ir saltellando, versando e girando entro quelli. Conoscemo che sì grande imperatore non ha sedia sì angusta, sì misero solio, sì arto tribunale, sì poco numerosa corte, sì picciolo et imbecille simulacro, che un fantasma parturisca, un sogno fracasse, una mania ripare, una chimera disperda, una sciagura sminuisca, un misfatto ne toglia, un pensiero ne restituisca; che con un soffio si colme e con un sorso si svode: ma è un grandissimo ritratto, mirabile imagine, figura eccelsa, vestigio altissimo, infinito ripresentante di ripresentato infinito, e spettacolo conveniente all'eccellenza et eminenza di chi non può esser capito, compreso, appreso

La sproporzione è quella tra la causa divina e l'effetto naturale, al centro dell'antico argomento teologico portato da Bruno a sostegno dell'infinità dell'universo. L'analogia, combinata con le tecniche dell'accumulazione al fine d'instaurare il *genus grande* che si addice al finale della dedicatoria, da un lato enfatizza l'incongruenza fra i due termini, dall'altro ripristina il giusto rapporto – sono i due corni della struttura sintattica correttiva (*non/ma*). L'immagine della gabbia, d'altronde, preceduta dalla menzione del cervello imprigionato («venete ad impriggionarvi il cervello»), ripropone per l'ennesima volta l'antitesi di prigionia e libertà che ritorna anche poco più avanti:

> *De l'infinito* 28 per quella scienza *che ne discioglie da le catene di uno angustissimo, e ne promove alla libertà d'un augustissimo imperio*; che ne toglie dall'opinata povertà et angustia, alle innumerabili ricchezze di tanto spacio, di sì dignissimo campo, di tanti coltissimi mondi: e non fa che circolo d'orizonte mentito da l'occhio in terra, e finto da la fantasia nell'etere spacioso, *ne possa impriggionare il spirto*, sotto la custodia d'un Plutone e la merce d'un Giove. Siamo exempti da la cura d'un tanto ricco possessore, e poi tanto parco, sordido et avaro elargitore; e dalla nutritura di sì feconda e tuttipregnante, e poi sì meschina e misera parturiscente natura.

Tale motivo, nella sua articolazione binaria, rientra nella stessa struttura logica di tipo contrastivo che regge, attraverso il passaggio alla coppia analogica ricchezza/povertà («opinata povertà et angustia»/«innumerabili ricchezze»), cui si aggiunge il motivo correlato dell'avarizia («tanto ricco possessore»/«tanto parco, sordido et avaro elargitore»), gli enunciati che ritornano a esaltare il superamento della sproporzione tra causa ed effetto: «sì feconda e tuttipregnante»/«meschina e misera parturiscente natura»). Mentre la strutturazione antitetica si conferma legata a doppio filo all'esaltazione della propria posizione discorsiva, anche nel senso più riposto per cui il valore del discorso bruniano è inseparabile dal suo porsi contro, nel luogo dell'estraneità e dell'antagonismo, il motivo della liberazione, preso in sé, rivela una pervasività che sfiora il ritorno ossessivo. Una simile rappresentazione della propria dottrina,

dove al centro figurano gli effetti liberanti ed eroici recati dai propri ritrovati cosmologici, istituisce un rapporto di proporzionalità diretta fra l'apertura/chiusura e la pienezza/povertà del reale cosmologico e l'apertura/chiusura e la pienezza/povertà della cognizione e quindi della condizione umana. Tale riflesso del naturale sull'umano, oltre a serbare probabilmente memoria del magismo costitutivo della mente bruniana con i suoi travasi tra macro e microcosmo, apre una finestra sul carattere pragmatico e performativo che il *coté* neoplatonico dell'ideologia bruniana attribuisce alla filosofia, sulla scorta di una visione globale dell'attività filosofica che riecheggia l'idea antica di un sapere teoretico indiviso dai suoi risvolti pratici[81]. Il nucleo della liberazione troverà piena espressione, a conclusione del ciclo, nei *Furori*, dove potremmo dire che esso passa da un stato fluido, grezzo, indifferenziato, a una forma concettualmente e figuralmente compiuta, nella quale i motivi del volo, della milizia e della caccia prendono posto entro un'unica costellazione.

Il finale del nostro movimento, che in parte abbiamo già analizzato con lo sguardo puntato sul funzionamento della metafora continuata (2.2.2.2.2), sposta il focus sul *corpus* in divenire dei dialoghi; il cambio di argomento va di pari passo a una differenziazione della linea analogica, dove si introduce il campo semantico vegetale:

> *De l'infinito* 28 Altri molti sono i degni et onorati frutti, che da questi arbori si raccoglieno; altre le mèsse preciose e desiderabili, che da questo seme sparso riportar si possono […] ma lasciamo comprendere dal giudizio di quei che possono comprendere e giudicare, li quali da per se medesimi potranno facilmente a questi posti fondamenti sopraedificar l'intiero edificio de la nostra filosofia: gli cui membri, se cossì piacerà a chi ne governa e muove, e se l'incominciata impresa non ne verrà interrotta, ridurremo alla tanto bramata perfezzione; a fine che quello che è seminato ne gli dialogi *De la causa, principio et uno*, nato in questi *De l'infinito, universo e mondi*, per altri germoglie, per altri cresca, per altri si mature, per altri mediante una rara mietitura ne addite, e per quanto è possibile ne contente;

Più interessante è però la riemersione, lessicalmente precisa anche se forse non del tutto consapevole[82], dell'analogia architettonica: «facilmente a questi posti fondamenti sopraedificar l'intiero edificio de la nostra filosofia». Il riferimento al campo umano dell'architettura spezza la coerenza altrimenti perfetta di una serie tutta vegetale, con l'effetto inevitabile di richiamare

[81] Cfr. Granada 2005 e, per un'interpretazione della filosofia antica fondata sull'inscindibilità del binomio fra teoresi e prassi, Hadot 1998.

[82] Entrambe le tessere del sintagma nominale «l'intiero edificio» comparivano già, se pure disgiunte, a p. 26: «come la beltade dell'*edificio* non è manifesta a chi scorge una minima parte di quello, come un sasso, un cemento affisso, un mezzo parete: ma massime a colui che può vedere l'*intiero*, e che ha facultà di far conferenza di parti a parti» (corsivi miei).

le valenze semantiche della precedente apparizione dell'immagine. Con il che, per il tramite dello stesso figurante, a proiettarsi sulla filosofia esposta e da esporre nei dialoghi londinesi, così che essa diviene una totalità inclusiva e perfetta, è l'universo infinito e infinitamente buono, la cui vera sostanza è comprensibile solo a chi sappia allargare lo sguardo oltre il qui e ora. È evidente a questo punto l'enormità della equazione così, quasi inavvertitamente, stabilita, la quale finisce per sollevare l'autore al rango del primo principio divino.

2.2.1.2. Le funzioni

Diverse spinte pragmatiche si spartiscono, tradotte nei rispettivi correlati retorici e testuali, il campo dei dialoghi italiani, generando una testualità all'apparenza frammentata e irrisolta, disordinata e centrifuga. Assumendo come punto di partenza l'opposizione fra atti linguistici diretti e indiretti, distinguiamo in primo luogo il dominio dell'argomentazione diretta, dove le risorse del testo argomentativo sono indirizzate alle fondazione razionale delle proprie verità filosofiche. Nella misura, però, in cui Bruno predilige la performatività (Hufnagel), ovvero le tecniche di messa in scena del vero e del convincimento, quello dell'argomentazione indiretta è invece uno spazio più vasto, una vera e propria galassia, all'interno della quale è opportuno dividere il versante positivo da quello negativo. Quest'ultimo raccoglie l'insieme dei discorsi e degli artifici, davvero innumerevoli, orientati in direzione distruttiva e degradante, che non assumono però la forma della confutazione esplicita delle tesi avversarie. Dall'altro lato si collocano i mezzi impliciti di accreditamento, anzitutto delle idee-forza del proprio pensiero. Prima che a esse però, il sostegno realizzato attraverso modalità rappresentative si rivolge alla figura dell'autore, tentando di risolvere due questioni pregiudiziali: la quotazione del valore autoriale e l'autorità assegnabile alla sua posizione discorsiva[83], alle quali si cerca di rispondere istituendo una relazione preferenziale e immediata fra vero e sapiente. In bilico tra i due tipi pragmatici, infine, collochiamo quei momenti, che crediamo fondativi riguardo alla stessa nascita e vicenda del pensiero bruniano, in cui l'affermazione apodittica e scorciata delle proprie tesi, enunciate dalla prospettiva finale della loro effettualità ed efficacia, sfocia nella contemplazione e nell'ascesi, espressa dal ricorso a un dettato più robustamente analogico (2.2.2.2.5). E sono punti nei quali si manifesta il polo visionario di questo pensiero diviso fra

[83] Cfr. Feldhay-Ophir 1989, Ophir 1994.

razionalismo e misticismo in modo conforme alla declinazione meridionale di erasmismo che presiede alle sue fasi inaugurali[84].

L'analogia, allo stessa maniera degli altri fenomeni più pervasivi, è coinvolta in tale ripartizione – quasi mai in realtà perspicua e lineare, e dove l'embricazione è la norma – dello spazio testuale, differenziando le proprie funzioni in accordo alla continua variazione contestuale. Quanto al rapporto fra queste ultime e le forme, c'è isomorfismo, ma tendenziale e imperfetto. Se infatti è intuitivo che le forme più scorciate e fulminee si prestino naturalmente, per dire, alla stoccata polemica, mentre quelle più distese della similitudine e della moltiplicazione dei figuranti solidarizzano col ragionamento e il rinforzo argomentativo, tuttavia non è eliminabile, entro certi limiti, la compresenza funzionale – com'era d'altronde già per le tecniche della ripetizione e del parallelismo al centro del primo capitolo.

Riguardo a quest'ultima, si può dire che una dose di funzione ornamentale è senz'altro sottesa a tutte le analogie di una certa lunghezza: nelle similitudini protratte, nelle metafore prolungate senza intreccio, quanto il figurante si emancipa o si moltiplica, insomma quanto lo scrittore si lascia andare al piacere della scrittura. Ciò nonostante, però, essa assurge al rango di dominante solo di rado, e i valori, tradizionalmente associati al Barocco, della gratuita semantica, dell'amplificazione tramite sovrabbondanza di procedimenti e divaricazione fra i due poli, del formalismo e conseguente minuzioso lavoro di cesello restano subalterni.

A dominare nella prosa bruniana sono viceversa gli aspetti semanticamente *forti* dell'analogia, la cui rilevanza va di conserva con la preferenza accordata alle forme piane del procedimento: il paragone, la similitudine, la metafora in presenza o mediante identificazione hanno valore di per sé, spesso proprio in virtù della mancanza di equivocità, al di qua dell'interazione contestuale (con la loro subordinazione a costrutti analogicamente più densi e accesi), che per converso è, quando presente, piuttosto lasca e rifugge una strutturazione a maglie troppo strette (2.2.2.2.5).

La lontananza di Bruno dai letterati barocchi non va però enfatizzata, se un simile sistema di scelte è ovviamente coerente con l'appartenenza del nostro scrittore al campo filosofico. Più utile, semmai, soffermarsi sulla relazione che Bruno intrattiene con la consustanzialità dell'immagine – del *mythos* – a molto pensiero metafisico di ascendenza platonica. Una tradizione che culmina in Ficino, la cui «bella favola consolatrice» (Garin 1950[2], 287) articolata in immagini e simboli tange l'esperienza di Bruno nella misura in cui quest'ultima non è

[84] Cfr. Badaloni 1967, 94-100.

concepibile senza l'importanza assegnata al pensare per immagini. Tuttavia, è anche vero che se in Ficino il primato spetta senz'altro alle immagini, la cui composizione traduce speranze e aspirazioni individuali in un disegno certo evocativo ma anche privo di reale profondità filosofica, Bruno è pensatore di tutt'altra capacità teoretica e astrattiva. Presso quest'ultimo, se da un lato è indubbia la priorità logico-cronologica di certi complessi immaginativi rispetto a determinati filoni di speculazione, com'è il caso del mito platonico della caverna nei riguardi della dottrina gnoseologica del *De umbris*, dall'altro è lecito inferire che altre immagini stiano accanto a uno sviluppo concettuale e terminologico autonomo, nei confronti del quale fungono da sostegno a fini di efficacia retorica. Il rapporto fra concetti e immagini è insomma in Bruno destinato a sfumare in una molteplicità di distinguo, secondo un'indecidibilità coerente al compromesso bruniano fra razionalismo rigoroso di matrice aristotelica (di cui sono paradigmi l'*Acrotismus Camoeracensis*, 1588, e la *Summa terminorum metaphysicorum*, 1591) e tensione visionaria fra platonica ed ermetica.

2.2.1.2.1. Degradazione e innalzamento

Negli ambiti complementari della polemica e della lode, a venire in primo piano è l'effetto connotativo del figurante: *De l'infinito* 115 «Comprenderemo che non son disposti gli orbi e sfere nell'universo come vegnano a comprendersi l'un [l']altro, sempre oltre et oltre essendo contenuto il minore dal maggiore *per essempio de gli squogli in ciascuna cipolla*». L'esito ottenuto accostando un referente di estrazione visibilmente più bassa, corporea, quotidiana, può trarre forza ulteriore dalla presenza di un contesto ironico, come nella seguente battuta di Giove al concilio:

> *Spaccio* 222 Ecco (o Dei) l'opre nostre, ecco le egregie nostre manifatture, con le quali ne rendemo onorati al cielo: vedete che belle fabriche, non molto dissimili a quelle che sogliono far gli fanciulli quando contrattano la luta, la pasta, le miscuglie, le frasche è festuche tentando d'imitare l'opre di maggiori.

Quanto alle forme, come già anticipato sono molto frequenti quelle brevi a partire dal solo epiteto, un dominio nel quale Bruno frequenta senza scrupoli analogie del tutto convenzionali e vere e proprie catacresi. A questo riguardo potremmo dire, vista la capillarità del fenomeno, che la quantità fa le veci della qualità: definire continuamente i propri avversari pazzi, asini, infanti, e le loro idee chimere, sogni, fantasie, ombre, significa sul piano dell'argomentazione

pronunciare una squalifica preventiva senza entrare nel merito delle differenze dottrinali. Non mancano le forme più lunghe, spesso estese per il solo gusto di arricchire l'immagine: *Cena* 479-80 «Quando vede un forastiero, sembra (per dio) tanti lupi, tanti orsi: e con il suo torvo aspetto gli fanno quel viso, che saprebbe far un porco ad un che venesse a torgli il tino d'avanti». Il soggetto della frase è la plebe londinese, la cui descrizione abbassante occupa l'intera sequenza conclusiva della spedizione londinese (pp. 479-87). Tuttavia, l'assunzione dell'abbassamento con finalità polemiche al rango di dominante pragmatica è un fatto che riguarda la *Cena* nel suo insieme, il cui rapporto occasionale con il fallimento oxoniense dell'estate 1583 trova riscontro in una fitta trama di allusioni ai due «dottori barbareschi» (p. 458) e alla loro «rustica inciviltà» (p. 534). Qualcosa di simile può essere detto per lo *Spaccio* (237-41 e *passim*), dove la critica ha stavolta per oggetto i teologi della Riforma, designati in due punti strategici del dialogo con l'immagine della «macchia» del mondo (pp. 270 e 365).

Tornando alla *Cena*, notiamo invece una seconda modalità di realizzare l'abbassamento speculare alla prima; dato che non fa leva sulla bassa estrazione del figurante ma sull'avvicinamento – il più possibile incongruo – di un figurante all'opposto troppo alto a un figurato troppo basso. Così l'analogia si apparenta all'iperbole:

> *Cena* 481 ecco in un punto ti vedrai, quanto è lunga la strada, in mezzo d'uno esercito di coteconi i quali, *più di repente che (come fingono i poeti) da' denti del drago seminati da Iasone risorsero tanti uomini armati*, par che sbuchino da la terra: ma certissimamente sorteno da le botteghe; e facendo una onoratissima e gentilissima prospettiva de una selva de bastoni, di pertiche lunghe, alebarde, partesane e forche rugginenti.

La sproporzione di una simile comparazione iperbolica è resa palese dalla disposizione circolare dei materiali, per cui i due riferimenti ai «coteconi» e alle «botteghe» incorniciano il comparante. Il senso del procedimento è riassunto da Bruno stesso in un passaggio del *De la causa* (p. 634) che ci sentiamo di reinterpretare in chiave metapoetica: «ma quegli [i pedanti] altri tanto più si mostrano espressamente rustici, quanto par che vogliano o col *divum pater* o col gigante Salmonea altitonare, quando se la spasseggiano da purpurato satiro o fauno, con quella spaventosa et imperial prosopopeia». Insomma, tanto più emerge il valore reale, che è assai scarso, quanto più il referente sovrapposto si colloca vicino all'altro estremo della scala.

La prima triade dei dialoghi presenta sulla scena quattro personaggi[85], ripartiti in due coppie fra loro asimmetriche: la prima consta del portaparola e del suo interlocutore, un personaggio curioso e interrogante, disponibile a mutare opinione; la seconda comprende il pedante e il suo antagonista, l'interazione dei quali è modellata sulla scorta della commedia regolare cinquecentesca. Sebbene il peso riservato alle due coppie sia senza dubbio diverso (basti guardare allo spazio testuale occupato), non si deve cadere nell'errore di decretare una situazione di subalternità pura e semplice. La seconda coppia è determinante ai fini della struttura digressiva dell'argomentazione intesa in senso ampio e, semplicemente, s'incarica di svolgere *altre* funzioni. Una di queste è tracciabile a partire dall'atteggiamento mentale e linguistico del quarto personaggio, il provocatore, cui spetta anzitutto l'incarico di scatenare la follia del pedante. Figure come Frulla (*Cena*), Gervasio (*De la causa*) e Burchio (*De l'infinito*) sono portatori di un eloquio sapido e volentieri aggressivo, attraverso il quale possono immettere nel discorso dosi anche massicce di basso-corporeo, quotidianità, irrisione. Proprio l'analogia si rivela una strumento fondamentale da impiegare a questi fini:

> *De la causa* 671 […] poi che non ho altro pensiero che mi tire, oltre che posso imparar qualche tratto di scacco di filosofia, circa que' grilli che ballano in quel cervello eteroclito di Polihimnio pedante, viene a sfilzarti da dentro il manico della sua ventosa pedantaria una insalatina di proverbiuzzi, onde senza troppa difficoltà non è cieco, che non possa vedere: quanto lui sia pazzo per lettera, mentre de gli altri son savii per volgare, come sen viene che par che ne movere di passi ancora sappia caminar per lettera.

La battuta di Gervasio che apre il terzo dialogo del *De la causa* vale come giudizio a priori sul pedante, emesso un attimo prima della sua entrata in scena. La corporeizzazione cui il dettato analogico sottopone le abitudini intellettuali del pedante dà la morte – insieme reimmettendola nel ciclo vitale – alla cultura libresca dell'umanesimo in crisi. Tale funzione carnevalesca non investe però soltanto il termine negativo dell'erudizione letteraria e grammaticale ed estende la propria eco a tutta l'alta cultura filosofica e fisica, che già la sola presenza del quarto personaggio è sufficiente a ricollegare alla vita materiale e terrena. È una

[85] La seconda triade è, circa questo aspetto, più varia. Nello *Spaccio* la pluralità di voci del concilio divino si alterna alla presenza sulla scena di due soli personaggi, Sofia e Saulino, oppure la stessa Sofia e Mercurio. Nella *Cabala*, invece, agisce la terna Sebasto, Saulino, Coribante, replicata da una seconda terna nell'*Asino cillenico* (Asino, Micco Pitagorico, Mercurio – anche l'intervento di quest'ultimo è limitao alla sola battuta finale). Nei *Furori* infine, da un lato l'identità degli interlocutori non resta fissa (sulla base del variare dei materiali allegorici, sonetti e poi imprese), dall'altro il gioco dialogico perde vivacità per ridursi al meccanismo più regolare della coppia.

sorta di effetto di bilanciamento, sul quale avremo modo di tornare diffusamente nel terzo capitolo.

Quanto alla funzione encomiastica dell'analogia, concentrata negli elogi al dedicatario e al potente di turno presenti di norma all'inizio e alla fine delle dedicatorie, mi soffermo su due soli campi figurali di afferenza naturale.

L'immagine solare, interna alla più ampia metaforica fotica, ha in Bruno una pregnanza tutta particolare in virtù della molteplicità di piani e discorsi che è in grado di intercettare e, nel momento in cui compare, richiamare alla mente. A questo riguardo dobbiamo considerare almeno l'influenza della metafisica della luce e il tema – in sé analogico – della conoscenza umana come ombra, ma soprattutto la vicissitudine ermetica di luce e tenebre, con la filosofia di Bruno esplicitamente assimilata, in quanto momento solare, all'ennesima risorgenza della *prisca theologia*. Il fatto che il sole del Nolano sia poi anticipato dall'aurora di Copernico (*Cena* 450) allude poi all'ultimo piano, quello cosmologico dell'adesione al modello eliocentrico. Elisabetta I è presentata nel secondo dialogo della *Cena* (p. 477) come «quella singolare e rarissima dama, che da questo freddo cielo, vicino a l'arctico parallelo, a tutto il terreste globo rende sì chiaro lume». Vi è poi un secondo riferimento indiretto a Robert Dudley e a Francis Walsingham «che siedeno vicini al sole del regio splendore» e «con la luce de la lor gran nobiltade son sufficienti a spengere et annullar l'oscurità: e con il caldo de l'amorevol cortisia disrozzir e purgare qualsivoglia rudezza e rusticità» (p. 479). Il figurante solare è dunque sfruttato secondo le due direttrici della luce e del calore, e sta per la potenza attiva, la facoltà di produrre effetti benefici di portata universale. L'elogio della regina, tuttavia, è completo solo nel momento in cui alla potenza attiva si aggiunge quella passiva, figurata nella capacità dello scoglio – o forse meglio dell'isola[86] – di resistere all'impeto delle tempeste più violente: «salda in mezzo di tanto gagliardi flutti e tumide onde di sì varie tempeste: co le quali a tutta possa gli ha fatto émpito questo orgoglioso e pazzo Oceano, che da tutti contorni la circonda» (p. 478).

I figuranti complementari della terra (o roccia) e dell'acqua ritornano nella dedicatoria del *De la causa*, questa volta però rivolti a designare l'ospite di Bruno a Londra, l'ambasciatore francese Michel de Castelnau. Lo stesso vale per la compresenza, d'altronde convenzionale, delle virtù attiva e passiva. Il carattere più letterario e artificioso del testo proemiale fa però sì che essa sia realizzata con maggiore rigore (e piacere) costruttivo, facendo leva sulla

[86] Con il che si avrebbe un doppio slittamento metonimico dalla regina allo Stato al territorio – in ogni caso il figurante rimane implicito.

reversibilità assiologica tra i due figuranti. Da una parte abbiamo dunque la «longanimità, perseveranza e sollecitudine», il cui figurante viene ritrovato con naturalezza nello stemma dell'ambasciatore, «[d]ove quel liquido umore, che suavemente piaga, mentre continuo e spesso stilla, per forza di perseveranza rammolla, incava, doma, spezza et ispiana un certo, denso, aspro, duro e ruvido sasso» (*De la causa* 594). La qualità della resistenza trova invece il correlato del «saldo, fermo e constante scoglio» (p. 595) già visto all'opera nell'elogio della regina, con la sola variante, decisiva però, che gli oltraggi subiti hanno per vittima non l'ambasciatore ma il suo protetto: «mi siete sufficiente e saldo difensore negli oltraggi ch'io patisco» (p. 594). La perfetta specularità del rapporto è riassunta con rara nitidezza di stile nella battuta che chiude la sequenza, dove alle gocce e allo scoglio si aggiunge il figurante, attinto allo stesso campo semantico, del porto:

> *De la causa* 595-6 Voi dumque dotato di doppia virtù, per cui son potentissime le liquide et amene stille, e vanissime l'onde rigide e tempestose; per cui contra le goccie si rende sì fiacco il fortunato sasso, e contra gli flutti sorge sì potente il travagliato scoglio: siete quello che medesimo si rende sicuro e tranquillo porto alle vere muse, e ruinosa roccia in cui vegnano a svanirsi le false munizioni de impetuosi dissegni de lor nemiche vele.

La scelta del porto palesa il rapporto di mutua dipendenza che lega le necessità pragmatiche dell'elogio, dell'apologia e dell'attacco. Esso, che è l'analogo artificiale di ciò che in natura è lo scoglio, deve il suo valore alla doppia capacità di proteggere e respingere, allo stesso modo in cui l'eccellenza del Castelnau è vincolata all'appoggio che egli è in grado di fornire all'unico vero sapiente contro i suoi molti falsi detrattori.

Il caso appena visto non è l'unico in cui la valutazione positiva del dedicatario appare vincolata al comportamento tenuto nei confronti dello scrivente, la cui presenza nei testi di dedica è ingombrante al pari che nel resto del *corpus*. Il fatto che Bruno debba continuamente incorporare o, se si vuole, "testualizzare" il proprio sé in quanto figura autoriale, si ripercuote anche sulla struttura degli elogi:

> *De l'infinito* 28-9 Considerando che per aver appresso di voi tanti che vi serveno, non siete differente da plebei, borsieri e mercanti; ma per aver alcunamente degno che da voi sia promosso, difeso et aggiutato, sète (come sempre vi siete mostrato e fuste) conforme a' prìncipi magnanimi, eroi e dèi: li quali hanno ordinati pari vostri per la difesa de gli loro amici. […] Perché non è cosa che quelli che con la fortuna vi son superiori, possono fare a voi, che molti di lor superate con la virtude, lo che possa durare più che gli vostri pareti e tapezzarie; ma tal cosa voi possete fare ad altri, che facilmente vegna scritta nel libro dell'eternitade, o sia quello che si vede in terra o sia quell'altro che si crede in cielo:

Nel finale della dedicatoria l'elogio al consueto analogico del Castelnau prende ancora una volta una forma binaria, non però in relazione alla completezza etica della sintesi fra gli opposti, quanto piuttosto all'alternativa riservata alla fama del dedicatario; alternativa rappresentata nell'identificazione o con i mercanti o con gli dei e, in modo più forte, contrapponendo la durata delle «pareti e tapezzarie» a quella delle cose scritte nel libro terrestre e celeste dell'eternità.

L'ossessiva presenza dell'autore nel testo in quanto termine di riferimento obbligato non risparmia, va da sé, la dichiarazione dei propri debiti di pensiero e il riconoscimento portato alle proprie fonti, momenti che all'opposto diventano l'occasione perfetta per sancire una condizione di primazia intellettuale. È un fatto tanto più evidente quanto più è alta l'influenza e positivo il giudizio bruniano, come testimoniano i due elogi a doppio taglio di Copernico (*Cena* 448-50) e Cusano (*De l'infinito* 94). Nel primo caso Teofilo, sollecitato da Smitho (*Cena* 448 «Di grazia fatemi intendere che opinione avete del Copernico»), risponde con una lunga battuta punteggiata di analogie e culminante nella doppia metafora dell'aurora e del sole già menzionata (*Cena* 450); la chiusura, che sollecita l'immagine verticale del «drizzare, et innalzarsi» (*Cena* 450) fa da ponte al già visto elogio del Nolano "in volo". L'altalena tra lode e ridimensionamento dà luogo a una struttura sintattica oscillante, imperniata sulla presenza di nessi avversativi e concessivi (*ma però, con tutto ciò, benché*). Sono quattro sequenze, tutte e quattro internamente divise, con possibilità di inversione fra i due momenti. Riporto per ragioni di spazio soltanto quella d'attacco, dove la limitazione segue all'elogio, evidenziando il momento dello scatto:

> *Cena* 448-9 uomo che non è inferiore a nessuno astronomo che sii stato avanti lui, se non per luogo di successione e tempo; uomo che quanto al giudizio naturale è stato molto superiore a Tolomeo, Ipparco, Eudoxo, e tutti gli altri ch'han caminato appo i vestigii di questi: al che è dovenuto per essersi liberato da alcuni presuppositi falsi de la comone e volgar filosofia, non voglio dir cecità. *Ma però* non se n'è molto allontanato: per che lui più studioso de la matematica che de la natura, non ha possuto profondar e penetrar sin tanto che potesse a fatto toglier via le radici de inconvenienti e vani principii, onde perfettamente sciogliesse tutte le contrarie difficultà, e venesse a liberar e sé et altri da tante vane inquisizioni, e fermar la contemplazione ne le cose costante et certe.

Nella seconda parte campeggiano due analogie in funzione negativa, quella dello sprofondamento fino alle radici (che non si è arrivati a togliere, per cui i fondamenti dei falsi

presupposti sono rimasti intoccati)[87] e quella, congiunta alla prima, dello scioglimento e liberazione (che si è potuta compiere solo parzialmente). Nel seguito il Copernico è definito «saldo contra il torrente de la contraria fede» e in grado, come un paziente artigiano, di ricomporre «quelli abietti e rugginosi fragmenti ch'ha possuto aver per le mani da la antiquità» (p. 449), anche se, rispetto alla «falsità» egli è stato in grado di «resistere» ma non di «vencere, debellare e supprimere» (p. 450). L'ultima sequenza ospita l'analogia cardine, sovrapposta a quella relativa di luce/tenebre relativa al ciclo della verità, e ribadisce la posizione mediana dell'astronomo, fra l'estremo più basso del volgo e quello più alto dei filosofi:

> *Cena* 450 Chi dumque sarà sì villano e discortese verso il studio di quest'uomo, ch'avendo posto in oblio quel tanto che ha fatto con esser ordinato da gli dèi come una aurora, che dovea precedere l'uscita di questo sole de l'antiqua vera filosofia, per tanti secoli sepolta nelle tenebrose caverne de la cieca, maligna, proterva et invida ignoranza, vogli, notandolo per quel che non ha possuto fare, metterlo nel medesmo numero della gregaria moltitudine che discorre, si guida e si precipita più per il senso de l'orechio d'una brutale et ignobil fede: che vogli computarlo tra quei che col felice ingegno s'han possuto drizzare, et inalzarsi per la fidissima scorta del occhio della divina intelligenza[88]?

Il pezzo sul Cusano, di sviluppo più breve, fondato sul figurante del nuotatore in acque agitate, cui le onde impediscono la vista continua del sole, ha in comune con l'elogio del Copernico la partenza pienamente positiva[89] e soprattutto la motivazione del ridimensionamento; con la differenza che i «falsi principi» e la necessità di abbandonarli sono figurati con immagini d'acqua o affinché non si perda la coerenza con la figura del nuotatore o (meno consapevolmente) per la pressione cotestuale esercitata da quella stessa figura:

> *De l'infinito* 84 Ha molto conosciuto e visto questo galant'uomo, et è veramente uno de particularissimi ingegni ch'abbiano spirato sotto questo aria: ma quanto all'apprension de la verità, ha fatto qual nuotatore da tempestosi flutti or messo alto, or basso; per che non vedea il lume continuo, aperto e chiaro, e non nuotava come in piano e tranquillo, ma interrottamente e con certi intervalli. La raggion di questo è che lui non avea evacuati tutti gli falsi principii de quali era imbibito dalla commune dottrina onde era partito; di sorte che

[87] E si noti che il riferimento al «penetrar e profondar» richiama immediatamente la similitudine dei traduttori (*Cena* 447), fermi alla superficie delle parole, incapace di scendere nelle viscere per riportarne i «sentimenti».
[88] C'è infine una sorta di coda o brevissima ripresa del confronto figurale a p. 457. La metafora è quella della «soma» e ancora una volta il Copernico è in mezzo fra coloro che non arrivano in nessun modo a smuoverla e il Nolano che invece può caricarsela sulla spalle: «È anco, quel che tu dici, in proposito di dottrina espediente a molti, e però è conseglio che riguarda la moltitudine, per che non fa per le spalli di qualsivoglia questa soma, ma per quelli che possono portarla, come il Nolano; o almeno muoverla verso il suo termine senza incorrere difficoltà disconveniente, come il Copernico ha possuto fare».
[89] Identica menzione dell'«ingegno» si ritrova nelle parole iniziali di Teofilo su Copernico: «Lui avea un grave, elaborato, sollecito e maturo ingegno» (*Cena* 448).

> forse per industria gli vien molto a proposito la intitulazion fatta al suo libro *Della dotta ignoranza*, o della ignorante dottrina.

2.2.1.2.2. Rinforzo icastico

Anche l'analogia può, in determinati contesti, realizzarsi come raddoppiamento figurale in funzione di intensificazione e aumento della presenza. Il figurato dev'essere obbligatoriamente presente, il figurante seguire il figurato, l'equazione ha da essere trasparente e lo sforzo interpretativo ridotto al minimo. A tale fine si può ricorrere a delle marche, tipicamente il *verbum dicendi*, che segnala il segmento che segue come da interpretarsi analogicamente:

> *De l'infinito* 80 Da questa dottrina possete considerare quanto sia circonspetto Aristotele nelle sue supposizioni quando prende le parti finite de lo infinito; e quanta sia la forza delle raggioni di alcuni teologi quando dalla eternità del tempo vogliono inferir lo inconveniente di tanti infiniti maggiori l'uno de l'altro, quante possono esser specie di numeri. Da questa dottrina dico avete modo di estricarvi da innumerabili labirinti.

Nell'esempio successivo è invece l'anafora, con la sua capacità di proiettare il parallelismo sintattico nella sfera semantica, a rendere manifesta la somiglianza fra i due poli:

> *Spaccio* 209 or non ho polso di contrastar a certi mezi uomini, e mi bisogna al grande mio dispetto a voto di caso e di fortuna lasciar correre il mondo; e chi meglio la séguita, l'arrive; e chi la vence, la goda. Ora son fatto qual quel vecchio esopico lione, a cui impune l'asino dona di calci, e la simia fa de le beffe, e quasi come ad un insensibil ceppo, il porco vi si va a fricar la pancia polverosa.

Una dinamica affine si riscontra nella prosa commentativa dei *Furori*, la quale si mostra bipartita sotto il profilo dell'intensità retorica: sezioni in cui la sobrietà della scrittura testimonia un tentativo di riduzione della stessa all'ossatura concettale che la sorregge si alternano ad altre più diffuse e ridondanti. In queste ultime la decodifica allegorica in alcuni momenti si interrompe per lasciare il posto a un secondo sonetto di materia amorosa, di norma proposto dallo stesso *princeps*, che non costituisce articolo a sé ma serve al rinforzo di un nucleo concettuale emerso dalla spiegazione. Vediamo un esempio di questo movimento a ritroso (dal referente allegorico alla superficie costituita dalla materia amorosa) a p. 536, dove il sonetto *Cara, suave et onorata piaga* è proposto da Tansillo, con il suo corredo di analogie liriche tradizionali (la piaga cagionata dal bel dardo, l'amato come astro cui l'amante gravita intorno, le fiamme e gli strali al petto – inserisci virgolette e versi), al fine di visualizzare l'idea che

l'amore appaga «perché a chi ama, piace l'amare; e colui che veramente ama non vorrebbe non amare». A riprova che tale sonetto non è lì per la stessa ragione negli altri, il commento al primo testo poetico riprende immediatamente come se nulla fosse.

2.2.1.2.3. Spiegazione

La funzione esplicativa, di chiarimento e semplificazione attraverso il confronto, coinvolge la similitudine e solo in subordine altri tipi di equazione esplicita estesa. Si chiarisce un fenomeno fisico con un altro, magari attinto all'esperienza quotidiana, oppure un concetto con un fenomeno concreto, solo immaginato o attinto all'esperienza comune, oppure ancora – con riguardo specifico al modello di pensiero della *catena rerum* (2.1.2) – l'elemento di una scala con un secondo elemento interno alla stessa scala. Quest'ultimo è il caso dell'esempio che segue, dove la sfera dell'intelletto, più alta, è comparata alla sfera più bassa del senso:

> *Cabala* 456 Dico che la intelligenza efficiente universale è una de tutti: e quella muove e fa intendere; ma oltre in tutti è l'intelligenza particulare, in cui son mossi, illuminati et intendono; e questa è moltiplicata secondo il numero de gli individui. Come la potenza visiva è moltiplicata secondo il numero de gli occhi, mossa et illuminata generalmente da un fuoco, da un lume, da un sole: cossì la potenza intellettiva è moltiplicata secondo il numero de suggetti partecipi d'anima, alli quali tutti sopra splende un sole intellettuale.

Il presupposto di un simile accostamento va ricercato in un tratto costitutivo della *catena*, le cui componenti sono strutturalmente analoghe – il che permette di passare dall'una all'altra nelle due direzione dell'*ascensum* e del *descensum*. Formalmente, poi, non si tratta di una struttura perfettamente simmetrica: la terna dei figuranti (la «potenza visiva», gli «occhi» e il «lume») segue naturalmente quella dei figurati, posizionandosi però all'interno di un nuovo periodo in cui occupa la prima posizione (l'«intelligenza particulare», gli «individui» e l'«intelligenza efficiente universale»), mentre i figurati ricompaiono però per occupare il secondo segmento e la posizione forte di chiusa (la «potenza intellettiva», i «suggetti partecipi d'anima»). La scansione binaria coesiste dunque alla circolarità, chiarezza e insistenza vanno insieme, mentre quest'ultima comporta la «tracimazione del comparante nel terreno del comparato» (Bozzola 1999, 51), per cui l'elemento della sorgente luminosa, interno alla sfera del comparante, riappare nel finale: «alli quali tutti sopra splende un sole intellettuale».

Il discorso cosmologico dei primi dialoghi si serve volentieri della similitudine in funzione esplicativa. Di seguito un caso in cui il figurante, pur essendo più vicino all'esperienza rispetto al referente celeste, è solo immaginato:

> *De l'infinito* 87 Quello dumque che ha fatto imaginar diversi cieli, son stati gli diversi moti astrali, con questo, che si vedeva un cielo colmo di stelle svoltarsi circa la terra, senza che di que' lumi in modo alcuno si vedesse l'uno allontanarsi da l'altro: ma serbando sempre la medesima distanza e relazione insieme con certo ordine, si versavano circa la terra non altrimente che una ruota, in cui sono inchiodati specchi innumerabili, si rivolge circa il proprio asse.

La stessa funzione, altrimenti, può essere segnalata dal ricorso a forme specifiche, com'è il caso dell'apertura di una parentetica, con la quale si ottiene lo spazio per un'integrazione di senso senza che si debba deviare il corso dell'argomentazione principale. Nonostante, poi, da un altro punto di vista, l'analogia animale/astro al centro dell'esempio prescelto costituisca il nucleo analogico portante del terzo dialogo (2.2.3.4):

> *De l'infinito* 133 L'altra [caggione], che generalmente veggiamo che tanto anca che mai da distanza infinita possa esser impeto di gravità o levità, come dicono, che tal appulso de parti non può essere se non infra la regione del proprio continente; le quali se fussero estra quella, non più vi si muoverebono, che gli fluidi umori (quali ne l'animale si muoveno da parti esterne all'interne, superiori et inferiori, secondo tutte differenze, montando e bassando, rimovendosi da questa a quella e da quella a questa parte), messi fuori del proprio continente, ancor contigui a quello, perdeno tal forza et appulso naturale.

Come per la funzione precedente, i *Furori* meritano un breve *excursus* in ragione di alcune loro peculiarità retoriche e semiotiche che coinvolgono le modalità di utilizzo dell'analogia. Il sesto dialogo, infatti, a differenza degli altri conta fra i suoi principali obiettivi comunicativi chiarezza e univocità. L'impianto complessivo dell'allegoresi gnoseologica applicata alla materia amorosa funziona soltanto a patto di procedere, articolo per articolo, a una decrittazione senza incertezze. Si capisce allora l'utilità della similitudine, strumento chiarificatore nelle mani del *princeps* Tansillo, che non esita a ricorrervi per aumentare la perspicuità delle proprie spiegazioni:

> *Furori* 538 «La mia morte sola» dice de la gelosia, perché come l'amore non ha più stretta compagna che costei, Cossì anco non ha senso di maggior nemica: *come nessuna cosa è più nemica al ferro che la ruggine, che nasce da lui medesimo.*
> *Furori* 539 Dice appresso de l'amore: «mi mostra il paradiso»; onde fa veder che l'amore non è cieco in sé, e per sé non rende ciechi alcuni amanti, ma per l'ignobili disposizioni del

suggetto: *qualmente avviene che gli ucelli notturni dovegnon ciechi per la presenza del sole.*

Più semplicemente, poi, e però con un grado di vicinanza al meccanismo allegorico che, in modo simile a quanto avviene nello *Spaccio* (2.2.1.1.1), forse mette in crisi la riconoscibilità dell'analogia nel momento stesso in cui sfuma i confini tra le due figure, la similitudine, la comparazione e la metafora continuata sono la risorsa linguistica normale con cui Tansillo risponde alle domande di Cicada, esponendo la motivazione che lega le immagini amorose al loro significato conoscitivo.

2.2.1.3. I campi figurali

Passo ora a una disamina delle famiglie analogiche più diffuse lungo l'intero arco dei dialoghi italiani. Per designarle adotto l'espressione *campi figurali,* che allude al campo metaforico di Weinrich (1958) ma al tempo stesso se ne discosta. Se infatti «il campo metaforico vero è proprio», oltre che afferire «all'oggettivo e potenziale ambito sociale di una lingua» (*Ibidem,* 39) più che alla concretezza del testo realizzato, «è solo quello che si situa all'incrocio» (*Ibidem*, 40) tra due i due insiemi semantici del figurante e del figurato, scelgo qui di scorporarli almeno in parte e preventivamente. L'idea di seguire i percorsi dei figuranti, ovviamente con l'occhio più ai campi semantici di riferimento che ai singoli referenti, si fonda sul presupposto della loro disponibilità alla rotazione semantica e assiologica. Esso si fonda a sua volta da un lato sui dati emersi dall'analisi, dall'altro sull'idea della piena culturalità di ogni nesso fra immagine, significato e/o valore. A fare da cerniera fra i due livelli troviamo il movimento spiraliforme che caratterizza il pensiero bruniano: un pensiero fedele a poche invarianti concettuali e immaginative che ritornano continuamente ma ad altezze diverse, il che comporta una loro riconfigurazione semantica, quasi che la riduzione all'unità del reale operasse anche come un principio formale di instaurazione della polivalenza – insomma, non solo ogni cosa in ogni cosa, ma anche ogni significato in ogni significato. E lo stesso vale, in orizzontale, all'interno dello stesso piano di discorso, sia esso metafisico, fisico o etico. Procedendo alla separazione tra figuranti e figurati, quindi, emergono accanto alle costanti le varianti dovute alla ricombinazione imposta di volta in volta dalle esigenze contestuali; con il che si valorizza fra l'altro la tendenza di Bruno al raddoppiamento della significazione mediante l'istituzione di nessi intra- e intertestuali, ad esempio proprio associando a uno stesso figurante

figurati diversi. La separazione dei due poli, però, può condurre ad adottare il metodo opposto: quello che seleziona come più pertinente il piano del figurato, al fine di mostrare l'azione congiunta su uno stesso campo semantico (sia esso il processo conoscitivo, la verità, l'universo) di varie famiglie figurali fra loro più o meno contigue. Me ne servirò solo in alcuni casi come di una controprova.

Tra le immagini provenienti dal mondo naturale, sono frequenti quelle tratte dal campo semantico dell'acqua, le cui potenzialità abbiamo già visto ampiamente sfruttate nella dedicatoria al *De la causa* (2.2.3.1). Una prima associazione ricorrente è quella che fa leva sull'energia cinetica e l'inesorabilità del corso d'acqua; quando ha valore positivo rivela un intento encomiastico (*Cena* 439 «né per giongere acqua al rapido fiume del vostro giudizio et ingegno»; *Spaccio* 173 «accade ch'io tanto più mi forze a fendere il corso de l'impetuoso torrente, quanto gli veggio maggior vigore aggionto dal turbido, profondo e clivoso varco»), quando negativo ha piuttosto una funzione apologetica, l'enormità dell'ostacolo rovesciandosi nel valore del soggetto che ha compiuto la difficile impresa: *Cena* 449 «è stato sì saldo contra il torrente de la contraria fede».

Più ampia la gamma d'impiego della linea analogica vegetale (seme, frutto, fronda, rami, albero, ecc.), che possiamo tripartire secondo i tre referenti fondamentali dei frutto, della radice e del seme. Delle radici sono anzitutto la profondità e la conseguente difficoltà a togliersi a essere assunte a motivazione. In questo modo si designano gli atteggiamenti introiettati, indotti dall'educazione e dall'appartenenza a un determinato contesto culturale: *Cena* 111 «Non meno in noi si piantano per forza di certa naturale nutritura le radici del zelo di cose nostre, che in quelli altri molti e diversi de le sue». Oppure può essere sollecitata la priorità della radice rispetto alla pianta; in questo modo radice e seme vengono a coincidere nella loro capacità di designare il principio, l'origine da cui si sviluppa un processo. E Bruno insiste a più riprese sulla sproporzione virtuosa che separa l'essere minuscolo dei principi dalla loro produttività, i cui effetti risaltano solo a ciclo concluso, arrivando a esplicitare questo suo pensiero relativamente al ragionamento filosofico, quest'ultimo visualizzato attraverso la ricorrente similitudine del cammino:

> *De l'infinito* 63 Come per essempio veggiamo che da quel primo error di coloro che hanno poste le parti individue, hanno chiuso il camino di tal sorte, che vegnono ad errare in gran parte della matematica. Snodaremo dumque proposito di gran momento per le passate, presenti e future difficultadi; perche quantumque poco di trasgressione che si fa nel principio viene per diecemila volte a farsi maggiore nel progresso: come per similitudine

> nell'errore che si fa nel principio di qualche camino, il quale tanto più si va aumentando e crescendo, quanto maggior progresso si fa allontanandosi dal principio, di sorte che al fine si viene ad gion-gere a termine contrario a quello che era proposto; *e la raggion di questo è che gli principii son piccioli in grandezza e grandissimi in efficacia*.

Lo stesso concetto ritorna espresso da Albertino attraverso il ricorso alla dicotomia vegetale radici/rami più avanti nel corso dello stesso dialogo (p. 150):

> Ora più che mai mi accorgo che picciolissimo errore nel principio, causa massima differenza e discrime de errore in fine; uno e semplice inconveniente a poco a poco se moltiplica ramificandosi in infiniti altri, come da picciola radice machine grandi e rami innumerabili[90].

Il seme è evocato ancor più delle radici per le stesse motivazioni: priorità, pregnanza, fecondità. In quanto forma di vita minimale che contiene *in nuce* l'intero organismo, è una delle tante immagini nelle quali torna a esprimersi l'idea forza dell'uno come molteplice implicato. Come tale è chiamato a indicare il valore insieme fondamentale e preliminare di due opere interne al *corpus*: il *De la causa*, sorta di perno ideale su cui ruota l'intera macchina dei dialoghi londinesi; lo *Spaccio,* alla cui costruzione allegorica ci si riferisce come alla semina dei propri concetti di filosofia morale.

I frutti invece sono, come da catacresi, i risultati, gli effetti utili e benefici. L'analogia ha un'importanza decisiva rispetto alle precedenti in quanto veicolo di espressione del pragmatismo bruniano, una posizione che interessa l'etica ma non solo, andando a toccare il compito di trasformazione universale che Bruno affida al proprio credo filosofico, l'operatività di una filosofia-medicina, in parte esemplata sul modello del sapere magico, che possa sanare le ferite inferte alla società dalle divisioni religiose e di altro tipo[91]. Tale primato dell'effetto, senz'altro più vicino alla componente magico-ermetica che non a quella aristotelica e razionalistica della filosofia bruniana, lascia intravedere dietro di sé la triangolazione dialettica fra la riduzione del reale all'unità, l'inattingibilità dell'uno assoluto da parte dell'uomo, la produttività senza limiti del sapere umano, che schiera una molteplicità infinita di mezzi per

[90] La battuta di Albertino conclude il suo percorso di conversione alla filosofia nolana. Tuttavia lo stesso Albertino, poche battute addietro, aveva anticipato tale esito positivo proprio nei termini di uno sradicamento e successivo nuovo radicamento: *De l'infinito* 149 «Certo, entrato che mi sarà nel capo questo pensiero, facilmente succederanno gli altri tutti che voi mi proponete: arrete insieme insieme tolte le radici d'una, e piantate quelle d'un'altra filosofia». Un simile anticipo rappresenta uno dei tanti artifici dell'argomentazione performativa: il personaggio immagina gli effetti del vero sul suo convincimento un attimo prima che tali effetti inizino effettivamente a manifestarsi, riunendo l'inizio e la fine del processo.
[91] Ciliberto 1990, 4-5.

risalire all'uno contratto che è la natura o l'universo. Una volta preclusa l'unica via di una conoscenza diretta dell'uno-vero, l'umbratilità in cui versa l'uomo è altresì la fonte di un infinito prodursi di forme, immagini, linguaggi, tutte adottabili purché abbiamo per fine il superamento del molteplice in direzione dell'unità. Ciò vale anche e specialmente per i metodi della ricerca filosofica:

> *De la causa* 108 Circa il modo poi di filosofare, non men comodo sarà di esplicar le forme come da un implicato, che distinguerle come da un caos, che distribuirle come da un fonte ideale, che cacciarle in atto come da una possibilità, che riportarle come da un seno, che dissotterarle alla luce come da un cieco e tenebroso abisso: perché ogni fundamento è buono, se viene approvato per l'edificio; ogni seme è convenevole, se gli arbori e frutti sono desiderabili.

Ma il piano del discorso sul quale è più evidente il potenziale immaginativo dei frutti resta quello etico, dove l'analogia vegetale significa il primato dell'attività sulla passività, della sostanza fattiva sulla mera esteriorità priva di conseguenze. A questo proposito non è un caso che sia lo *Spaccio* il dialogo che può sfrutta l'immagine dei frutti, facendone il fulcro immaginativo – assieme alla macchia – della sua polemica contro lo stato di minorità cui la dottrina della *iustitia sola fide* dei teologi riformati condanna l'uomo. Da questo punto di vista l'analogia vegetale si dimostra in grado da sola di costituire una sorta di sponda figurale alla tirata polemica di *Spaccio* 262-71, che dal ritorno della stessa immagine trae compattezza nonché un forte incremento della presenza. Così ai «frutti utili e necessarii alla conversazione umana» (p. 262) si oppongono le «inutili et infruttifere piante» (p. 263) degli individui inoperosi, mentre il giudizio di valore sul piano etico ha dai riposare sui «buoni frutti» e non sulle «belle frondi» (p. 264), com'è il caso delle leggi, i cui alberi «sono ordinati dagli dèi per gli frutti», ma anche dei peccati, che non sono mai tali se restano intenzione senza effetto, «come le piante in vano sono piante senza frutti o in presenza o in aspettazione» (p. 265)[92].

L'allineamento del campo vegetale a quello architettonico (*De la causa* 108 «perché ogni fundamento è buono, se viene approvato per l'edificio; ogni seme è convenevole, se gli arbori e frutti sono desiderabili») non è infrequente[93] e non deve stupire, visto che non è difficile

[92] L'immagine dei frutti ritorna, in forma amplificata, nelle descrizioni topiche dell'età dell'oro, i cui frutti spontanei sono contrapposti a quelli prodotti grazie alla cura dell'uomo (*Spaccio* 319-21).

[93] Compare già nella sezione finale della dedicatoria alla *Cena*, a p. 439: «Né vorrei che mi stimate degno di riprensione, per quel che sopra sì fatte inepzie e tanto indegno campo che n'han porgiuto questi dottori, abbiamo voluto exaggerar sì gravi e sì degno propositi: per che son certo che sappiate esser differenza da togliere ogni cosa per fondamento, e prenderla per occasione. I fondamenti in vero denno esser proporzionati alla grandezza,

intendere l'edificio, che si sviluppa gradualmente in altezza a partire da fondazioni destinate a rimanere invisibili, come il *pendant* artificiale dell'albero. L'invisibilità delle fondazioni unita alla loro priorità e imprescindibilità rispetto alle fasi successive della costruzione ne fa poi un'altra immagine del principio (così come questo termine è già stato definito). Tra quelle desunte dal mondo artificiale, proprio le analogie del campo artistico appaiono le più sollecitate. Architettura, pittura e scultura (assai meno la musica) hanno per l'autore una funzione soprattutto metapoetica, consentendogli di concretizzare le modalità compositive dell'arte verbale – e dunque la struttura o il funzionamento di un dialogo o di una sua parte, oppure i rapporti tra un dialogo e un altro, o ancora tra un dialogo e il *corpus* inglese nella sua interezza – attraverso lo schermo di tecniche e materiali meno rarefatti. Non a caso, poi, si tratta di indicazioni ospitate nello spazio preparatorio delle dedicatorie, delle quali si sfrutta il potere di irraggiamento sull'intero testo, esteso alle equazioni analogiche in esse ospitate. La metafora architettonica utilizzata nel presentare i fondamenti metafisici dell'intera costruzione filosofica dei dialoghi, della quale abbiamo già avuto modo di parlare (*De l'infinito* 28, su cui cfr. *supra* 2.2.1.1.6), ritorna nella premessa allo *Spaccio*, in un'enumerazione frasale di quattro segmenta che accosta le diverse arti:

> *Spaccio* 179 essendo io in intenzione di trattar la moral filosofia secondo il lume interno che in me have irradiato et irradia il divino sole intellettuale, mi par espediente prima di preponere certi preludii a similitudine de musici: imbozzar certi occolti e confusi delineamenti et ombre, come gli pittori; ordire e distendere certa fila, come le tessetrici; e gittar certi bassi, profondi e ciechi fondamenti come gli grandi edificatori: il che non mi parea più convenientemente poter effettuarsi, se non con ponere in numero e certo ordine tutte le prime forme de la moralità, che sono le virtudi e vizii capitali[94];

Stavolta le fondazioni non sono quelle dell'intero *corpus*, ma soltanto della seconda triade. Proprio il ritorno della stessa analogia costruttiva, d'altronde, non lascia dubbi sulla concezione

condizione e nobiltà dell'edificio. Ma le occasioni possono essere di tutte sorte, per tutti effetti; per che cose minime e sordide son semi di cose grande et eccellenti».

[94] Il seguito (p. 180 mostra in realtà che la figura è l'ennesima riproposizione di un modulo caro al retore artificioso delle dedicatorie, ovvero il combinarsi di analogia e accumulazione in una serie di quattro addendi analogici ripetuta (su cui cfr. *supra* 2.2.1.1.4). Di seguito il segmento mancante: «quando si consertarà la musica, si figurarà la imagine, s'intesserà la tela, s'inalzarà il tetto». Per interpretare correttamente il passo valgano queste parole di Garin (1966, 701): «Nello *Spaccio* c'è l'inizio di quella vita che culmina negli *Eroici furori*; nello *Spaccio* "Giodano parla per volgare", presenta le prime basi e i primi accordi: […] Giove che libera e riforma il cielo è l'uomo che inizia il processo della sua redenzione».

unitaria che Bruno stesso ebbe del discorso etico che dal contesto civile dello *Spaccio* giunge all'ascesi individuale dei *Furori*[95].

Se delle analogie attinte al campo pittorico, di particolare rilevanza nel contesto della dedicatoria alla *Cena*, avremo modo di parlare più avanti (2.2.5), un caso particolare è quello della similitudine del vasaio che apre l'*Epistola dedicatoria* della *Cabala*.

Per illustrare il rapporto di dipendenza e subalternità che lega la *Cabala* allo *Spaccio*, ma anche per poter definire quello delle due opere contigue un discorso ininterrotto, Bruno ricorre all'immagine del «figolo», il vasaio, che terminata la propria opera rimane con un residuo di materiale che pur di non buttare impiegherà per un oggetto di dimensioni e fatica inferiori, ma non per questo privo di utilità:

> *Cabala* 407-8 Non altrimente che accader suole a un figolo, il qual gionto al termine del suo lavoro (che non tanto per trasmigrazion de la luce, quanto per difetto e mancamento della materia spacciata è gionto al fine) e tenendo in mano un poco di vetro, o di legno, o di cera, o altro che non è sufficiente per farne un vase, rimane un pezzo senza sapersi né potersi risolvere, pensoso di quel che n'abbia fare non avendolo a gittar via disutilmente, e volendo al dispetto del mondo che serva a qualche cosa: ecco che al ultimo il mostra predestinato ad essere una terza manica, un orlo, un coperchio di fiasco, una forzaglia, un empiastro, o una intacconata che risalde, empia o ricuopra qualche fessura, pertuggio o crepatura; è avvenuto a me, dopo aver dato spaccio[96] non a tutti miei pensieri, ma a un certo fascio de scritture solamente, che al fine (non avendo altro da ispedire) più per caso che per consiglio ho volti gli occhi ad un cartaccio che avevo altre volte spreggiato e messo per copertura di que' scritti: trovai che conteneva in parte quel tanto che vi vederete presentato.

Il prosieguo dell'epistola ospita un'altra immagine artistica incaricata di spiegare e insieme mostra la forma all'apparenza monca dell'opera[97], ma più interessante è però il ritorno

[95] Garin 1966, 700-1.

[96] La scelta del sostantivo crea un'allusione trasparente al primo dialogo morale.

[97] Si tratta di un'analogia pittorica, che con circolarità perfetta chiude la dedicatoria riallacciandosi per ragioni di distribuzione all'immagine incipitaria del vasaio: *Cabala* 413-4 «Or vedete dumque quale e quanta sia la importanza di questo venerabile suggetto, circa il quale noi facciamo il presente discorso e dialogi; nelli quali se vi par vedere un gran capo o senza busto o con una picciola coda, non vi sgomentate, non vi sdegnate, non vi maravigliate: perché si trovano nella natura molte specie d'animali che non hanno altri membri che testa, o par che siano tutto testa avendo questa cossì grande e l'altre parti come insensibili; e per ciò non manca che siano perfettissime nel suo geno. E se questa raggione non vi sodisfa, dovete considerar oltre che questa operetta contiene una descrizzione, una pittura; e che ne gli ritratti suol bastar il più de le volte d'aver ripresentata la testa sola senza il resto. Lascio che tal volta si mostra eccellente artificio in far una sola mano, un piede, una gamba, un occhio, una svèlta orecchia, un mezo volto che si spicca da dietro un arbore, o dal cantoncello d'una fenestra, o sta come sculpito al ventre d'una tazza, la qual abbia per base un piè d'oca, o d'aquila, o di qualch'altro animale: non però si danna, né però si spreggia, ma più viene accettata et approvata la manifattura». Il riferimento è alla terza e ultima sezione dialogica, destinata a interrompersi bruscamente per la mancata apparizione degli interlocutori principali. Una cesura brusca risolta ricorrendo, per la terza volta dopo la *Cena* e il *De la causa*, alla struttura del dialogo nel dialogo: Saulino leggerà il breve dialogo dell'*Asino cillenico* che improvvisamente si è ritrovato ad avere fra le mani.

dell'analogia del vasaio in un punto avanzato del testo, a designare il rapporto fra materia e intelletto universale, che da questa plasma tutte le forme immettendole nella ruota della vicissitudine:

> *Cabala* 457 Mi par che non è molto lontano, né abborrisce da questo parere quel profetico dogma, quando dice il tutto essere in mano dell'universale efficiente come la medesima luta in mano del medesimo figolo, che con la ruota di questa vertigine de gli astri viene ad esser fatto e disfatto secondo le vicissitudini della generazione e corrozzione delle cose, or vase onorato, or vase contumelioso di medesima pezza.

Nonostante la lavorazione del vaso ricompaia altrove a rappresentare la diversificazione degli enti per opera dell'intelletto universale[98], quello interno alla *Cabala* è un ritorno che ha ragione di colpire. Il nesso intratestuale fra testo e paratesto ha un doppio effetto: da un lato, facendo della prima similitudine la prefigurazione della seconda, ribadisce che il centro tematico del dialogo consiste nei motivi paralleli della vicissitudine e della metempsicosi, in realtà messi sul piatto in forma allusiva fin dalle prime battute ed estesi dal collegamento a una porzione molto ampia di testo; dall'altro, la coincidenza del figurante del vasaio, per proprietà transitiva, innalza l'autore al rango dell'intelletto universale.

Il ciclo dei dialoghi italiani, intero o distinto nelle sue componenti, ha dunque il privilegio di poter disporre di più figuranti attinti a campi diversi a seconda della qualità che se ne intenda mettere in rilievo. Oltre a essere un oggetto d'arte o un elemento interno al regno vegetale, va da sé che possa essere la prole del proprio autore qualora si voglia enfatizzarne la singolarità, a sua volta una funzione dell'eccezionalità del creatore[99]. Il campo dei rapporti di parentela assegna all'autore il ruolo di genitore dei propri testi, anche se al contempo egli è l'unico vero figlio della Filosofia, opposto alla falsa prole dei pedanti[100], nonché il figlio del Sole e della Terra, il cittadino e domestico del mondo che per la colpa di un eccesso d'amore all'indirizzo

[98] *De l'infinito* 165 «Al duodecimo, che vuole la natura moltiplicata per decisione e division della materia non ponersi in tale atto se non per via di generazione, mentre l'uno individuo come parente produce l'altro come figlio; diciamo che questo non è universalmente vero: perché da una massa per opra del solo efficiente si producono molti e diversi vasi di varie forme e figure innumerabili».

[99] *De la causa* 597 «a fin che conosca il mondo che questa generosa e divina prole inspirata da alta intelligenza, da regolato senso conceputa, e da nolana Musa parturita, per voi non è morta entro le fasce, et oltre si promette vita».

[100] *De la causa* 623-4 «E cossì mi sieno propicii gli superi, Armesso mio, che io mai feci di simili vendette per sordido amor proprio, o per villana cura d'uomo particulare: ma per amor della mia tanto amata madre filosofia, e per zelo della lesa maestà di quella; la quale da mentiti familiari e figli».

di quest'ultimo e messo in spregio e condanna dalla moltitudine[101]. Inutile forse aggiungere che ritroviamo in forma condensata i tratti fondamentali di una caratterizzazione autoriale fondata sull'immediatezza e l'autenticità della connessione del singolo con il tutto-uno: la tensione al ricongiungimento con la Natura (la vita, il mondo), il rapporto diretto con la verità, l'attacco rivolto una deriva culturale intesa come allontanamento della rappresentazione dalla Natura e dall'unità del reale.

2.2.1.3.1. I figuranti della discussione e dell'argomentazione filosofica

Un campo figurale particolarmente vasto e importante riguarda le ricadute materiali del sapere a due altezze diverse: su un piano più alto l'argomentazione filosofica, con i problemi e le difficoltà connessi a una sua corretta costruzione; su un piano più basso la discussione e la mediazione, all'interno della «conversazione umana» di quanto è stato appreso e già trasposto in un congegno logico-linguistico. Osservare il trattamento per immagini di tali temi consente di districare alcuni nodi di un'esperienza intellettuale per molti versi *ex lege*.

Cominciando allora dal basso, il fatto che il dibattito filosofico sia visualizzato per lo più nei termini della guerra non soltanto conferma l'universalità di quest'analogia[102], per riconnettersi invece ad alcuni nuclei specifici del discorso bruniano. L'accostamento della disputa al combattimento serve infatti anzitutto, nella solita ottica performativa, a degradare gli avversari del Nolano, colpevoli di puntare non al ritrovamento del vero, ma alla vittoria dialettica: *De l'infinito* 20-1«perché non vegnono a disputar per trovare o cercar la verità, ma per la vittoria, e parer più dotti e strenui defensori del contrario». Un'affermazione simile pare fatta apposta per definire il contesto argomentativamente scorretto della *Cena*, dove, soprattutto grazie alla retorica realistica e corporea di Frulla, la frequenza delle designazioni analogiche contribuisce a portare l'argomentazione stessa e il suo deturpamento ad opera dei dottori al centro della rete dei temi:

> *Cena* 509 [Torquato] la vuol sempre combattere; quando ha perso il scudo da defendersi e la spada da offendere, dico quando non ha più risposta né argumento, salta ne' calci de la rabbia, acuisce l'unghie de la detrazzione, ghigna i denti delle ingiurie, spalanca la gorgia

[101] *Spaccio* 176 «Orsù, orsù: questo, come cittadino e domestico del mondo, figlio del padre Sole e de la Terra madre, perché ama troppo il mondo, veggiamo come debba essere odiato, biasimato, perseguitato e spinto da quello».
[102] Su cui cfr. Lakoff-Johnson 1982.

> de i clamori: a fin che non lascie dire le raggioni contrarie, e quelle non pervengano a l'orecchie de circostanti, come ho udito dire.
> *Cena* 529-30 «non è venuto tanto armato di raggioni quanto di paroli e scommi [motti arguti], che si muoiono di freddo e fame»
> *Cena* 533 dal profondo della sufficienza sua sguaina e gli viene a donar sul mostaccio [muso] uno adagio erasmiano: «*Anticiram navigat*»

D'altro canto, a un livello più profondo, e quindi meno facilmente tematizzabile, la sovrapposizione del combattimento all'interazione discorsiva è del tutto coerente con la visione agonistica e conflittuale che Bruno ha del campo filosofico nel suo complesso, con le conseguenti difficoltà a imporvi il proprio credo, il cui valore è direttamente proporzionale al numero dei suoi detrattori. Vediamo allora come, in un contesto decisamente meno polemico e più distaccato, l'analogia della guerra ritorna nella forma piana della similitudine, nel momento in cui Teofilo, nei pressi dell'inizio del quinto dialogo del *De l'infinito*, giustifica di fronte ad Albertino, aristotelico di pregio apparso da poco sulla scena, la propria scelta in favore dell'argomentazione continua e a discapito del contraddittorio:

> *De l'infinito* 148 Bisogna, Albertin mio, che uno che si propone a defendere una conclusione, prima (se non è al tutto pazzo) abbia essaminate le contrarie raggioni: come sciocco sarrebe un soldato che prendesse assunto de difendere una rocca, senza aver considerato le circonstanze e luoghi onde quella può esse assalita.

Se nella *Cena*, più che in tutti gli altri dialoghi, si insiste su una rappresentazione conflittuale della disputa per imporre come un dato incontestabile l'immagine di un filosofo votato unicamente alla ricerca del vero e perciò argomentativamente ineccepibile, nel *De l'infinito* si vuole invece inscenare il processo con cui si costruisce il ragionamento filosofico. Tale attenzione rivolta ai percorsi e alle insidie della logica è coerente in sommo grado con la testualità più compattamente argomentativa del terzo dialogo, oltre che con la sua macrostruttura, debitrice in misura rilevante dell'architettura della disputa scolastica, abbandonata invece senza remore nella *Cena* e nel *De l'infinito*. E si tratta di un assetto unitario che riflette, ancora una volta a differenza di quel *monstre* testuale che è la *Cena*, la presenza di un'unica, chiara intenzione pragmatica: imporre l'infinità spaziale e numerica dell'universo a detrimento delle opposte tesi della fisica aristotelica. Anche in questo caso, tuttavia, l'analogia appartiene ai mezzi dell'argomentazione performativa e mobilita i suoi campi semantici soprattutto in funzione negativa, per rappresentare in modo vivido più la debolezza dell'avversario, qui soprattutto Aristotele, che il valore del proprio procedere, ricavato per

opposizione oppure lasciato alle inferenze del lettore. Ritroviamo allora, in forma di antitesi, prima di tutto la sfera dell'imbrogliare e dello sbrogliare (e sinonimi):

> *De l'infinito* 44 non porta seco inconveniente alcuno, e ne viene a liberar da innumerabili angustie: nelle quali siamo aviluppati dal contrario dire
> *De l'infinito* 61 Or qua Aristotele confusamente prendendo il vacuo secondo queste due significazioni, et un'altra terza che lui fenge e lui medesimo non sa nominare né diffinire, si va dibattendo per togliere il vacuo
> *De l'infinito* 149 ALBERTINO. — Cose in vero che non repugnano alla natura, possono aver maggior convenienza; ma son de difficilissima prova, e richiedeno grandissimo ingegno per estricarse dal contrario senso e raggioni.
> FILOTEO. — Trovato che sarà il capo, facilissimamente si sbrogliarà tutto l'intrico[103]

L'argomentazione aristotelica è poi concepita attraverso l'immagine della «macchina» bellica (*De l'infinito* 148 «diciamo che tutta quella machina va per terra») che potrà essere abbattuta solo colpendone il livello più basso, quello dei «presupposti»: pp. 54-5 «Voi siete fortificato molto; ma non già per questo gittate la machina delle contrarie opinioni le quali tutte hanno per famoso e come presupposto che l'Optimo Massimo muove il tutto». Più pervasiva si dimostra però l'assimilazione del ragionamento al cammino, che può essere percorso a grandi passi qualora siano state poste le giuste premesse (pp. 87-8 «e s'aprirà la porta de l'intelligenza de gli principii veri di cose naturali, et a gran passi potremo discorrere per il camino della verità»), oppure essere impedito, chiuso (p. 63 «Come per essempio veggiamo che da quel primo error di coloro che hanno poste le parti individue, hanno chiuso il camino di tal sorte, che vegnono ad errare in gran parte della matematica»), o ancora, a causa di un errore di percorso fatto nel principio, condurre chi lo sta svolgendo a smarrirsi:

> *De l'infinito* 63 perche quantumque poco di trasgressione che si fa nel principio viene per diecemila volte a farsi maggiore nel progresso: come per similitudine nell'errore che si fa nel principio di qualche camino, il quale tanto più si va aumentando e crescendo, quanto maggior progresso si fa allontanandosi dal principio, di sorte che al fine si viene ad giongere a termine contrario a quello che era proposto;

[103] Tale campo metaforico fa la sua comparsa nel quinto dialogo del *De la causa* (p. 744), da cui si trasmette al *De l'infinito* con identica funzionalità antiaristotelica: «A questo tendeva con il pensiero il povero Aristotele ponendo la privazione (a cui è congionta certa disposizione) come progenitrice, parente e madre della forma: ma non vi poté aggiungere, non ha possuto arrivarvi; perché fermando il piè nel geno de l'opposizione, rimase inceppato di maniera, che non descendendo alla specie de la contrarietà, non giunse né fissò gli occhi al scopo: dal quale errò a tutta passata, dicendo i contrarii non posser attualmente convenire in soggetto medesimo».

Una similitudine, quest'ultima nella quale non può non balenare il movimento circolare e potenzialmente privo di esiti della spedizione serale di Nolano e compagni al centro del dialogo secondo della *Cena*, il cui significato allegorico, che si cercherà di dipanare nel terzo capitolo, risente senz'altro della contaminazione del campo metaforico appena visto.

2.2.2. Analogie e macrotesto

Vi sono alcune equazioni analogiche il cui potere d'irradiazione è superiore alla norma. Esse estendono il proprio raggio d'azione al macrotesto, di cui contribuiscono a organizzare e compattare l'argomentazione, fungendo in qualche modo da polo aggregante. Non mi riferisco con questo al caso dello sfruttamento protratto, a fini argomentativi, di una somiglianza di campo istituita in sede iniziale, quanto piuttosto alla capacità di alcune analogie di restare attive, grazie a una loro accorta disposizione, nella coscienza del lettore. Affinché ciò sia possibile, due sono le modalità, rispettivamente più debole e più forte, di configurare la figura analogica: o collocandola nel luogo elevato della dedicatoria, così che da lì possa illuminare agevolmente il testo propriamente detto (2.2.2.1); o disseminando il figurante lungo l'intero testo o lungo una sua porzione significativa, di modo che tale presenza intermittente consenta allo schema dell'analogia di rimanere attivo o semiattivo nel background cognitivo del lettore (2.2.2.2). In entrambi i modi l'analogia giunge a farsi rinforzo argomentativo e supporto icastico costante, assumendo un valore strutturante oltre che di intensificazione locale. In generale poi possiamo dire, quanto a un procedimento che ci pare oltre che ricorrente soprattutto tipico della composizione bruniana dei dialoghi, che in esso traspare la ferma volontà da parte di Bruno di fornire al suo lettore delle immagini-guida, che possano orientarlo rispetto alla natura e al funzionamento del testo complesso in cui si appresta a entrare (è il caso delle immagini disposte nelle dedicatorie), che ne accrescano al solito modo sotterraneo e performativo l'adesione alle tesi proposte, infine che ne aiutino la concentrazione e la memoria, mettendolo in possesso di una almeno virtuale operatività rispetto a quanto va scoprendo. Proprio quest'ultimo accenno alla memoria è decisivo nella misura in cui ci consente di legare questa tecnica al rapporto fra intelletto e conoscenza non dimostrata così come esso viene prendendo forma nella mnemotecnica *sub specie* bruniana: nella quale, a partire dalla corrispondenza reale tra idee, concetti e rappresentazioni sensibili (parallela a quella tra ritmo dell'essere e ritmo del pensiero), è la traduzione sistematica dei termini in nessi rappresentativi a garantire il possesso della combinazioni reali e da lì l'azione sulla realtà. S'intende allora quanto possa essere

importante disporre di un raddoppio figurale per chi voglia avere un ruolo attivo in qualsiasi processo, sottraendosi alla fredda astrazione[104].

Passo ora a una breve analisi di qualche caso concreto, ricordando che per il grado debole abbiamo già visto la similitudine del «figolo» in apertura alla *Cabala*, per quello forte le analogie congiunte animale/Terra e Terra/astri nel *De l'infinito* (queste ultime però provviste di un fortissimo spessore logico) e, con incidenza più lieve, quella dei frutti lungo una sezione marcatamente polemica dello *Spaccio*. Per il tipo dell'analogia d'apertura, mi soffermo unicamente sul caso della *Cena*, dove il discorso è particolarmente complesso per il sovrapporsi di più procedimenti figurali attorno all'immagine del titolo, la cui ascendenza va riportata al motivo platonico della conversazione come banchetto.

2.2.2.1. Le dedicatorie

I complessi rappresentativi della cena e della pittura funzionano, nell'*Epistola dedicatoria* che apre la *Cena*, da veri e propri libretti d'istruzioni per l'interpretazione del testo. La sorgente dell'immagine conviviale è ovviamente nella situazione narrativa al centro dell'*inventio* testuale che occupa, nella costruzione su due piani del dialogo, il piano più basso del livello «diegetico ipomimetico» (Aquilecchia 1993, 680). Essa, che di per sé già rinvia alla tradizione immaginativa di matrice platonica del convivio filosofico, passa poi nel titolo, la *Cena de le ceneri*, al quale l'aggiunta del sintagma preposizionale conferisce la precisione del tempo e l'allusione religiosa o meglio antireligiosa. Il titolo poi, com'è naturale, diviene metonimicamente l'opera stessa che si offre al dedicatario e ai lettori fin dal gesto ostensivo che apre l'*Epistola* (*Cena* 431 «Or eccovi, signor, presente, non un convito […]»). L'ultima tappa dell'itinerario percorso dall'immagine della cena è quella che ne fa il figurante di alcune qualità dell'opera, con particolare riguardo da un lato alle sue caratteristiche di forma e contenuto, dall'altro al funzionamento della sua semiosi. Circa il primo aspetto, la motivazione della varietà interna che abbiamo potuto osservare analizzando il primo dialogo del *De la causa* (2.2.1.1.3) può essere scomposta: per la forma, in varietà di stile o registro (p. 438: «se vedrete talvolta certi men gravi propositi») e di generi del discorso, tanto testuali quanto letterari («dove sa di dialogo, dove di comedia, dove di tragedia, dove di poesia, dove d'oratoria, dove lauda, dove vitupera, dove dimostra et insegna»); per il contenuto, in varietà di comparti filosofici e

[104] Garin 1966, 683-6.

campi del sapere («in conclusione non è sorte di scienza che non v'abbia i suoi stracci»). Una simile eterogeneità di forme e codici è poi riportata al carattere «istoriale» dell'opera, ovvero al fatto che essa prenda le mosse dal racconto di una vicenda, con tutta la varietà di reale che può germogliare da quest'ultima. Circa il funzionamento semiotico del testo, invece, la chiave interpretativa è fornita dalle azioni del mangiare e affini:

> *Cena* 432-3 Voglio dire: dopo ch'arrete odorato con i Peripatetici, mangiato con i Pitagorici, bevuto con Stoici, potrete aver ancora da succhiare con quello che mostrando i denti avea un riso sì gentile, che con la bocca toccava l'una e l'altra orecchia. Perché rompendo l'ossa e cavandone le midolla, trovarete cosa da far dissoluto san Colombino patriarca de gli Gesuati; far impetrar qualsivoglia mercato, smascellar le simie, e romper silenzio a qualsivoglia cemiterio.
> *Cena* 434 del che mentre si va crivellando il senso istoriale, e poi si gusta e mastica, si tirano a proposito topografie, altre geografice, altre raziocinali, altre morali; speculazioni ancora, altre metafisiche, altre matematiche, altre naturali.

Come si vede ritorna, nel secondo estratto, la menzione del «senso istoriale», ovvero della lettera narrativa e realistica, la quale, oltre che essere fonte di piacere, è lo spunto per un'ampia gamma di discorsi e ragionamenti che la eccedono. Si allude con ciò da un lato alla struttura del "dialogo nel dialogo", dove il racconto della cena è l'occasione per la discussione fra Smitho e Teofilo (e in subordine Frulla e Prudenzio) – è questo il versante delle «speculazioni» –, dall'altro al fatto che la vicenda alla radice del racconto ottiene nel testo uno sviluppo in senso lato allegorico, con più campi di riferimento, che possiamo identificare nel dialogo secondo dedicato alla spedizione londinese – è il versante delle «topografie». Il primo estratto, invece, mentre da un lato insiste, in forma allusiva, sul ridicolo che il testo saprà gettare sui due dottori, dall'altro con il gesto dello spezzare le ossa alla ricerca del midollo mette in scena un contrasto di valore – che capiremo essere assai produttivo – tra esterno e interno, superficie e profondità.

L'*argomento* del secondo dialogo è l'occasione per tornare a riflettere sul processo di significazione proprio della spedizione londinese di Nolano e compagni che abbiamo visto alluso nel secondo estratto. Fa il suo ingresso in questo contesto il figurante del processo pittorico, chiamato a significare il modo in cui Teofilo, portaparola dell'autore, racconta le peregrinazioni del gruppo:

> *Cena* 435 Et in ciò fa giusto com'un pittore; al qual non basta far il semplice ritratto de l'istoria: ma anco, per empir il quadro, e conformarsi con l'arte a la natura, vi depinge de le pietre, di monti, de gli arbori, di fonti, di fiumi, di colline; e vi fa veder qua un regio palaggio, ivi una selva, la un straccio di cielo, in quel canto un mezo sol che nasce, e da

> passo in passo un ucello, un porco, un cervio, un asino, un cavallo: mentre basta di questo far veder una testa, di quello un corno, de l'altro un quarto di dietro, di costui l'orecchie, di colui l'intiera descrizzione; questo con un gesto et una mina, che non tiene quello e quell'altro: di sorte che con maggior satisfazzione di chi remira e giudica, viene ad istoriar (come dicono) la figura. Cossì al proposito, leggete, e vedrete quel che voglio dire.

Al narratore-attore che «mentre fa il suo camino, oltre che contempla le gran machine, mi par che non sia minuzzaria, né petruccia, né sassetto, che non vi vada ad intoppare», ovvero che rende conto tanto dei referenti (eventi, persone, oggetti, luoghi) principali quanto di quelli secondari, è paragonato il pittore che dettaglia il suo dipinto non limitandosi al disegno della figura centrale, con la volontà, in questo, di conformarsi con l'arte alla ricca varietà della natura. Il contesto, tuttavia, in cui ritroviamo questo appello alla mimesi e al realismo è quello della «topografia morale» e prima della «descrizzion di passi e di passaggi, che più poetica e tropologica forse, che istoriale sarà da tutti ritenuta». Ne viene una coincidenza paradossale, per cui nel momento in cui si sottolinea l'intenzione realistica si invita il lettore a captare allusioni e decrittare sensi riposti e cifrati.

A chiarire quanto visto e ipotizzato fino a qui interviene però una terza immagine, al contempo meno sviluppata e pervasiva e però più trasparente delle due già viste, quella dei Sileni (2.2.1.1.2), con la quale l'autore chiarisce «che non v'è parola ociosa: per che in tutte parti è da mietere, e da disotterrar cose di non mediocre importanza, *e forse più là dove meno appare*» (p. 438). Evidenzio in corsivo la conclusione, che in un qualche modo contiene la chiave a lungo cercata (o almeno una fra quelle possibili). Il punto focale sembra infatti consistere in questa sproporzione virtuosa tra dimensione e valore, apparenza ed essenza. Una contrapposizione che, espressa con forza dal contrasto fra grottesco e prezioso che costituisce l'essenza della statuetta silenica, appare in grado di illuminare le valenze ricoperte dal complesso della cena nel suo rapporto con quello pittorico: ossia quell'opposizione tra superficie e profondità, interno ed esterno, che anima l'immagine alimentare del rompere le ossa e che ritorna in forma trasfigurata nell'attività del pittore come conflitto tra il grande e il piccolo, la figura e i dettagli. Si delinea in questo modo, dal concorso delle immagini, un compito preciso affidato al lettore, che non dovrà sottovalutare la struttura sdoppiata del dialogo né evitare di confrontarsi con i continui richiami all'esistenza di un senso riposto sotto la superficie[105].

[105] L'immagine della pittura ritorna alla fine dell'epistola (*Cena* 439-44) nel momento in cui Bruno si difende da un'eventuale accusa di deformazione dei fatti e allontanamento dal vero storico: «e nel ritrare vi par che i colori non rispondano perfettamente al vivo, e gli delineamenti non vi parranno al tutto proprii, sappiate ch'il difetto è

2.2.2.2. Le analogie a presenza intermittente

Nel movimento di violenta torsione che nel *De la causa* finisce per produrre, pur non senza resistenze e punti di tensione, lo scioglimento del dualismo aristotelico nel monismo bruniano, un decisivo valore di strutturazione è assegnato a due equazioni analogiche, che uniscono rispettivamente il processo ontologico e quello artistico, il genere femminile e la materia. Distribuzione e trattamento evidenziano, fra le due, un rapporto di contrapposizione che è anche uno dei leganti mediante i quali si accresce la coerenza del macrotesto. La similitudine dell'arte appare disseminata lungo più o meno tutto il dialogo, senza però che la singola manifestazione sia soggetta a uno sviluppo protratto[106]; all'opposto, le considerazioni sulla presunta femminilità della materia si limitano ad aprire e chiudere il terzo dialogo (pp. 700-8, 722-4), fungendo però da cornice e dando luogo, nel primo caso, a una lunga digressione, favorita dalla topica assenza di Teofilo e Dicsono sulla scena. Allo stesso modo, l'analogia artistica pertiene soprattutto alla prima coppia, e in questa al *princeps*, che ne fa un supporto icastico e chiarificatore al proprio ragionare metafisico, mentre quella femminile sorge dall'aristotelismo caricaturale del pedante Polihimnio, andando a occupare il centro della schermaglia fra lui e Gervasio. Tale ripartizione, come anche la diversa diffusione nel testo, rende manifesto il carattere costruttivo e insieme positivo o quantomeno complesso e ambivalente della similitudine dell'arte, integrata all'argomentazione nella sua totalità e non solo alla sua *pars destruens*, il quale si contrappone al carattere negativo e polemico della seconda, che infatti ha un tasso di performatività molto maggiore nella misura in cui spetta al linguaggio ironizzato e quindi di per sé compromesso del pedante il compito di esprimerla. A riprova di come l'analogia della femmina/materia sia testualmente più "libera", ovvero in una certa misura sganciata dal movimento argomentativo centrale, nel suo svolgimento possono incistarsi motivi estranei, quali la polemica contro il sapere libresco dell'umanesimo degradato in pedanteria, oppure l'elogio della moglie e della figlia di Castelnau[107].

---

provenuto da questo, che il pittore non ha possuto essaminar il ritratto con que' spacii e distanze, che soglion prendere i maestri de l'arte: perché oltre che la tavola o il campo era troppo vicino al volto e gli occhi, non si possea retirar un minimo passo a dietro o discostar da l'uno e l'altro canto, senza timor di far quel salto, che feo il figlio del famoso defensor di Troia». La ragione della deformazione, più precisamente dell'eccesso polemico, è nell'eccesso di vicinanza, ovvero nel fatto che l'opera è stata scritta a ridosso delle circostanze che l'hanno occasionata, in mancanza di un'adeguata distanza, o meglio di un adeguato distacco, dagli eventi.

[106] Di seguito un regesto completo dei luoghi in cui appare la figura: pp. 647-9; 654-5; 657-8; 680-2; 719-21; 732.

[107] Anche se, secondo Ordine (2003, 84), l'elogio «non ha solo una funzione encomiastica» e «vuole mettere in discussione l'uso di categorie errate che ingiustamente colpiscono la donna e la materia: la donna non è un essere

Al contrario, la convocazione del processo artistico, nello specifico scultoreo, soprattutto nella variante nel «lignaiolo» (*De la causa* 680), in qualità di figurante, non dà luogo a figure che non siano solidali col discorso metafisico portante sui rapporti tra forma e materia, materia in potenza e materia in atto, intelletto universale e materia. Ciò non significa però staticità e ripetizione, e il figurante risulta lungo il testo sviluppato in diverse direzioni. Menziono alcuni luoghi in ordine di rilevanza argomentativa, astraendo dunque dalla sintagmatica della figura analogica. La prima occorrenza, in apertura di dialogo, delimita con chiarezza la sfera del conoscibile umano alla conoscenza «per vestigio», ristretta cioè alla Natura e ai suoi fondamenti, il principio intrinseco e la causa estrinseca: l'uomo non potrà conoscere il primo principio assoluto ma solo l'universo che è l'effetto dell'operazione che a sua volta deriva dalla volontà divina, allo stesso modo in cui il fruitore d'arte vedrà la statua ma non lo scultore, il ritratto di Elena ma non Apelle (p. 647)[108]. L'analogia è però imperfetta, e richiede di essere precisata da una comparazione di minoranza, dato che l'universo, a differenza di una statua, non è percepibile nella sua interezza se non con estrema difficoltà dall'occhio della ragione umana (p. 649). Lo stesso svolgimento logicamente piano e coerente, dal versante positivo al versante negativo, dell'analogia, ritorna arricchito dall'esposizione della similitudine in quanto tale attraverso opportuni segnali meta-argomentativi nel terzo dialogo, nel punto in cui Gervasio vuole che Teofilo chiarisca la sua definizione di materia (pp. 680-2, qui l'attacco del versante negativo: «Questa materia naturale non è cossì sensibile come la materia artificiale, perché […]»):

> *De la causa* 680-1 TEOFILO. — Tutti quelli che vogliono distinguere la materia e considerarla da per sé senza la forma, ricorreno alla similitudine de l'arte. Cossì fanno i Pitagorici, cossì i Platonici, cossì i Peripatetici. Vedete una specie di arte come del lignaiolo, la quale per tutte le sue forme e tutti suoi lavori ha per soggetto il legno; come il ferraio il ferro, il sarto il panno. Tutte queste arti in una propria materia fanno diversi ritratti, ordini e figure, de le quali nessuna è propria e naturale a quella. Cossì la natura, a cui è simile l'arte, bisogna che de le sue operazioni abbia una materia: per che non è possibile che sia agente alcuno, che se vuol far qualche cosa, non abia di che farla; o se vuol oprare, non abbia che oprare. È dumque una specie di soggetto, del qual, col quale e nel quale la natura effettua la sua operazione, il suo lavoro; et il quale è da lei formato di tante forme

inferiore e imperfetto, proprio come la materia non è pura passività». L'elogio sarebbe dunque integrato a un ragionamento per analogia di impronta *construens*, volto a trasferire le qualità positive di un genere femminile rivalutato alla materia universale, eterna, persino superiore alla forma.

[108] Con riferimento a questo passo, annota Nuzzo (2004, 29) che «la rappresentazione dell'affermazione dell'impossibilità di cogliere il principio divino si converte comunque almeno in sua evocazione figurale. Così, tra le numerosissime similitudini adoperate dall'immaginifico Bruno, l'impiego della nota similitudine scultore-statua consente di dare figura al negato, all'inattingibile, nella forma dello "scultore" di necessità invisibile a "chi vede la statua"».

che ne presentano a gli occhi della considerazione tanta varietà di specie. E sì come il legno da sé non ha nessuna forma artificiale, ma tutte può avere per operazione de legnaiolo; cossì la materia di cui parliamo, da per sé et in sua natura, non ha forma alcuna naturale, ma tutte le può aver per operazione dell'agente attivo principio di natura. Questa materia naturale non è cossì sensibile come la materia artificiale, perché la materia della natura non ha forma alcuna assolutamente, ma la materia dell'arte è una cosa formata già della natura, poscia che l'arte non può oprare se non nella superficie delle cose formate da la natura, come legno, ferro, pietra, lana e cose simili: ma la natura opra dal centro (per dir cossì) del suo soggetto o materia; che è al tuto informe. Però molti sono i soggetti de le arti, et uno è il soggetto della natura: per che quelli, per essere diversamente formati dalla natura, sono differenti e varii; questo, per non essere alcunamente formato, è al tutto indifferente, atteso che ogni differenza e diversità procede da la forma.

La volontà di chiarezza che traspare dall'assetto ordinato e tutto esplicito della risposta si spiega con la funzionalità divulgativa assunta dall'analogia in seguito alla richiesta del «non tanto prattico di filosofia» Gervasio[109]. La similitudine tra il legno e il legnaiolo da un lato, la materia e l'«agente attivo principio di natura» dall'altro, conosce poi un lungo sviluppo dialogico, nel quale il progresso ragionativo è affidato ora al *princeps*, ora al discepolo "maieutico" Gervasio, per poi sfociare in una diatriba sull'impossibilità di estendere l'evidenza dei contenuti scoperti dall'occhio della ragione ai ciechi/pertinaci che continuano a negarla (pp. 682-3)[110]. L'apparizione decisiva della «similitudine de l'arte» è però un'altra, nei pressi della fine del quarto dialogo, dove attraverso di essa Dicsono rende esplicito il distacco bruniano dal dualismo aristotelico e dalla svalutazione della materia implicata in esso:

De la causa 720 Anzi molto mi maraviglio come non hanno i nostri Peripatetici continuata la similitudine de l'arte, la quale de molte materie che conosce e tratta, quella giudica esser megliore e più degna, la quale è meno soggetta alla corrozzione et è più costante alla durazione, e della quale possono esser prodotte più cose; però giudica l'oro esser più nobile che il legno, la pietra et il ferro, perché è meno soggetto a corrompersi: e ciò che può esser fatto di legno e di pietra, può farsi de oro, e molte altre cose di più, maggiori e megliori per la sua bellezza, costanza, trattabilità e nobilità. Or che doviamo dire di quella materia della quale si fa l'uomo, l'oro e tutte cose naturali? Non deve esser ella più stimata degna che la artificiale, et aver raggione di meglior attualità? perché, o Aristotele, quello che è fondamento e base de la attualità, dico, di ciò che è in atto, e quello che tu dici esser sempre, durare in eterno, non vorai che sia più in atto che le tue forme, che le tue entelechie che

[109] Per lo sviluppo adeguato della problematica connessa all'istanza divulgativa che affiora in questo passaggio rimando al paragrafo conclusivo del presente capitolo (2.2.6).

[110] La pressione del contesto divulgativo, segnato cioè dal dislivello di sapere a attitudine astrattiva fra Teofilo e Gervasio, fa sì che anche quest'ultima sezione sia dominata da un'analogia proposta dal primo al secondo, la quale al solito accosta conoscenza e visione, cecità e impossibilità di cogliere il vero: «Che farai se un cieco semideo, degno di qualsivoglia onor e rispetto, sarà protervo, importuno e pertinace a voler aver cognizione e dimandar evidenza di colori, dì pure, de le figure esteriori di cose naturali: come è dire, quale è la forma de l'arbore? quale è la forma de monti? di stella? oltre, quale è la forma de la statua, de la veste? e cossì di altre cose arteficiali, le quali a quei che vedeno son tanto manifeste?» (pp. 682-3).

> vanno e vegnono, di sorte che quando volessi cercare la permanenza di questo principio formale ancora…

La dissociazione dall'ontologia peripatetica che dà all'intero dialogo la sua caratteristica forma ritorta risulta così racchiusa in forma icastica, quasi una *mise en abyme*, nella ripresa e deviazione della similitudine artistica (da Aristotele, *Phys. Auscultat.*, I, 7, 190 b 5-6) ai fini dell'esaltazione della materia universale, unica e incorporea[111]. Con la precisazione che un simile ruolo nello sviluppo dell'argomentazione non osta a una seconda funzione: la persistenza del figurante artistico vale infatti, allo stesso modo dello spazio lasciato al discorso di Gervasio, come antidoto corporeo all'astrazione: un'iniezione di vita e realismo nell'organismo diafano e leggero dell'unico dialogo propriamente metafisico del *corpus*.

2.2.3. Analogie e mediazione

I dialoghi italiani, lo abbiamo ribadito più volte, non sono solamente un insieme coerente e strutturato di testi filosofici atto a proporre una visione del mondo complessiva, che unisce all'articolazione su più piani discorsivi il coinvolgimento problematico nel presente storico. Essi sono anche una macchina impiegata dall'autore, un autore quale è Bruno quanto mai precario all'interno del campo intellettuale, per costruire la propria figura pubblica e, attraverso tale costruzione, dare un solido fondamento, una garanzia alla propria presa di parola. Solo attraverso il delinearsi, digressione dopo digressione e testo dopo testo, di un peculiare autoritratto del sapiente è possibile ancorare il proprio discorso a una posizione d'autorità in grado di reggere l'urto dei saperi e dei sapienti autorizzati, nonché accrescere l'assenso alle proprie tesi proponendo il proprio discorso come il luogo dell'evidenza e del contatto con la verità, ma anche, al tempo stesso, dell'apertura universale di un sapere al quale tutti possono e

[111] Precisando che l'adozione dell'analogia artistica al fine di affermare la superiorità del figurato naturale sul figurante artificiale conta due precedenti nello stesso dialogo. Il primo è a p. 654, dove oltre a chiarirne la modalità d'azione si sancisce il valore dell'intelletto universale, in comparazione molto maggiore di quello di qualsivoglia artefice umano: «Or se credemo non essere senza discorso et intelletto prodotta quell'opera come morta che noi sappiamo fengere con certo ordine et imitazione ne la superficie della materia, quando scorticando e scalpellando un legno, facciamo apparir l'effige d'un cavallo, quanto credere debbiamo esser maggior quell'intelletto artefice, che da l'intrinseco della seminal materia risalda l'ossa, stende le cartilagini, incava le arterie, inspira i pori, intesse le fibre, ramifica gli nervi, e con sì mirabile magistero dispone il tutto? Quanto, dico, più grande artefice è questo, il quale non è attaccato ad una sola parte de la materia, ma opra continuamente tutto in tutto?». Il secondo invece è di poco precedente, e afferma ancora una volta la superiorità della materia della natura sulla materia dell'arte: «Lascio che secondo più alta raggione della materia naturale si fanno tutte cose naturali, che della artificiale le artificiali; per che l'arte dalla materia suscita le forme, o per suttrazzione, come quando de la pietra fa la statua, o per apposizione, come quando giongendo pietra a pietra e legno e terra, forma la casa: ma la natura de la sua materia fa tutto per modo di separazione, di parto, di efflusione» (p. 719).

anzi sono chiamati a compartecipare. Quest'ultimo punto è di particolare importanza. Lungo l'intero arco dei sei dialoghi, infatti, l'autore presenta se stesso in quanto filosofo e le proprie asserzioni ricorrendo a due strategie complementari. Da un lato abbiamo il detentore della Verità assoluta, illuminato dalla luce della divinità e come tale infallibile, che annuncia una nuova fase del ciclo vicissitudinale della stessa verità, la successione della luce alle tenebre dell'ignoranza. È la vecchia e ricorrente figura filosofica dell'entusiasmo che deriva dall'invasamento, con il quale il soggetto del discorso può sottrarsi ai rischi della fallibilità e della critica, il suo sapere restare non falsificabile. Essa si connette a un'antropologia elitaria e aristocratica, anch'essa di lunga durata, che discrimina tra beati e semplici[112], uomini spirituali e uomini animali[113], ed esprime la concezione del vero medievale e rinascimentale, alla quale possiamo contrapporre quella aperta, universale, fondata sulla possibilità dell'errore e della correzione, propria della scienza moderna[114]. Come tale è un elemento tra i più conservativi del pensiero bruniano, che ne mostra il radicamento nell'episteme pre-moderna, quantomeno rispetto a questo ordine di strutture archeologiche inerenti i ruoli e i valori del processo conoscitivo. Senza contare che, su un altro piano, possiamo vedere in esso il riflesso dialettico o la controspinta ideale al mancato riconoscimento pubblico realmente patito dal filosofo. Accanto ad esso, però, ritroviamo nel testo da una parte tutta una serie di appelli all'evidenza delle proprie asserzioni, il cui ritrovamento necessita soltanto che ciascuno ricorra al «regolato sentimento» che è proprio in potenza, in quanto reciproco temperamento di intelletto e senso, di tutti gli uomini; dall'altra una seconda serie, stavolta di elementi tematici e rappresentativi, che, giovandosi fra l'altro dei consueti, decisivi travasi tra autore, portaparola e personaggio, esterno e interno testuale[115], ha per fine il ritratto del Nolano come mediatore e divulgatore della propria dottrina, disponibile al confronto e fautore, a differenza di molti dei suoi avversari, della correttezza argomentativa e conversazionale.

Il ricorso a quest'ultima serie accomuna la prima triade dei dialoghi. Un fatto che non stupisce, se si pensa alla lontananza dall'esperienza e dal vissuto e al forte tasso di astrazione che ne caratterizza il dettato cosmologico e ontologico, privo di un compenso allegorico in grado di concretizzare l'astratto e fornire un'impalcatura "materiale" al discorso filosofico, al contrario di quanto avviene nella terna aperta dallo *Spaccio*. Il picco verso l'alto coincide con

[112] Cfr. Badaloni 1973.
[113] Rossi 2006, 8.
[114] *Ibid.*, 5-6.
[115] Per l'analisi dei quali rimando al capitolo terzo.

la tematizzazione della divulgazione e la sua realizzazione come modalità peculiare dello scambio dialogico, e riguarda tanto il *De la causa* quanto il *De l'infinito*[116].

Qual è, però, il significato di quest'ultima costellazione; come interpretarla correttamente senza voler a tutti i costi ipotizzare anche un compromesso, una dialettica, una tensione di forze in contrasto? La soluzione più economica mi sembra essere quella che fa di questo modo di rappresentare l'autore una mossa strategica, dunque una strategia consapevole di argomentazione indiretta che non collide in nessun modo con la costellazione di segno opposto fondata sui tratti dell'entusiasmo e dell'assolutezza. Una serie di tratti caratteriali, gesti e discorsi, dunque, che tradiscono la volontà di mostrare all'opera un sapere che, a differenza di quello escludente dei propri avversari, proprio in virtù della sua universalità – universalità che gli deriva dal contatto diretto con il vero – vuole e può permettersi di essere inclusivo. Quest'ultima serie improntata all'apertura, tuttavia, da un lato tradisce di per sé una certa ambivalenza, dall'altro non si integra perfettamente nella prima, come manifestano certi vacillamenti fra inclusione ed esclusione per i quali si può forse parlare di affioramento o ritorno del represso.

La *Cena*, mettendo in scena un'occasione dialettica fallita (tra il Nolano e i due dottori) e il suo commento all'interno di un'argomentazione destinata invece al successo (quella che Teofilo rivolge a Smitho), riflette fin dalla propria articolazione strutturale sui problemi connessi alla partecipazione al vero, alla discussione intorno alla verità. Il filosofo illuminato che voglia far conoscere al mondo la sua visione e persuaderlo della verità di questa, ha piena coscienza del principio chiave della teoria dell'argomentazione: la centralità dell'uditorio in rapporto al discorso, a tutti i livelli della costruzione argomentativa:

> *Cena* 466 All'ora gli disse il signor Folco Grivello: «Di grazia, signor Nolano, fatemi intendere le raggioni per le quali stimate la terra muoversi». A cui rispose, che lui non gli arebbe possuto donar raggione alcuna, non conoscendo la sua capacità: e non sapendo come potesse da lui essere inteso, temerebbe far come quei che dicono le sue raggioni a le statue et andano a parlare co gli morti. Per tanto gli piaccia prima farsi conoscere con proponere quelle raggioni, che gli persuadeno il contrario: per che secondo il lume e forza de l'ingegno che lui dimostrarà apportando quelle, gli potranno esser date risoluzioni.

[116] La *Cena* (456-8), in coerenza con la propria impostazione globalmente polemica, insiste invece risolutamente sul distacco dell'uno dai molti, dell'uomo contemplativo dalla moltitudine volgare, una separazione che corre in parallelo a quella tra sfera etico-politica e sfera euristica. Rispetto a un tale quadro insieme si colloca in controtendenza il riferimento alla maieutica (*Cena* 520), con la precisazione che esso compete soltanto alla relazione chiusa fra Teofilo e Smitho, dove in contrapposizione a quella aperta fra il Nolano e i due dottori oxoniensi la verità può essere ristabilita.

Senza avere un'idea soddisfacente della mente dell'interlocutore, è impossibile procedere, discriminare le buone dalle cattive ragioni. Per gli stessi motivi, poi, il massimo del valore è accordato a quel procedere argomentativo che sa fingersi intrinseco alla mentalità altrui, l'unico peraltro in grado di produrre l'acquisto maieutico della verità. In negativo, qualora si intenda confutare, si deve saper condurre le premesse avversarie a quelle che sembreranno essere, dopo adeguata torsione, aporie necessarie:

> *Cena* 466 Aggiunse a questo, che per desiderio che tiene di mostrar la imbecillità di contrari pareri per i medesmi principii co quali pensano esser confirmati, se gli farebbe non mediocre piacere di ritrovar persone, le quali fussero giudicate sufficiente a questa impresa; e lui sarebbe sempre apparecchiato e pronto al rispondere; con questo modo si potesse veder la virtù de fondamenti di questa sua filosofia contra la volgare, tanto megliormente, quanto maggior occasione gli verrebe presentata di rispondere e dechiarare.

In positivo, invece, si tratta di adattare i mezzi persuasivi al mondo dell'altro, con le sue verità e presupposizioni, i suoi valori e gerarchie e, non ultima, la sua enciclopedia. Per il filosofo dunque, un conto sarà rivolgersi ai «felici e ben nati ingegni» (*Cena* 458) suoi pari, un conto invece tentare di dialogare con un «ingegno non troppo sullevato» (p. 505), un «quantosivoglia grosso intelletto» (p. 506), dovendo allora trovare «raggioni più accomodate al senso commune» (*De l'infinito* 18). La famiglia degli indotti, però, è un insieme variegato all'interno del quale il sapiente deve saper riconoscere i potenziali discepoli o quantomeno coloro in grado di trarre un minimo acquisto veritativo dall'ascolto della sua parola:

> *Cena* 457-8 Di que' dumque indotti possiamo esser maestri, e di quei ciechi illuminatori, che non per inabilità di naturale impotenza, o per privazion d'ingegno e disciplina, ma sol per non avvertire e non considerare, son chiamati orbi: il che avviene per la privazion de l'atto solo, e non de la facultà ancora. Di questi sono alcuni tanto maligni e scelerati, che per una certa neghittosa invidia si adirano et inorgogliano contra colui che par loro voglia insegnare — essendo, come son creduti e (quel ch'è peggio) si credeno, dotti e dottori; — ardisca mostrar saper quel che essi non sanno: qua le vederete infocar e rabbiarsi.

Con il sostegno della consueta antitesi analogica di vista e cecità, vediamo l'insieme degli indotti ramificarsi dall'interno in un abbozzo di struttura ad albero. Bruno dapprima separa gli irrecuperabili, privi della «facultà» ovvero della potenza conoscitiva, dai recuperabili, ai quali è precluso il passaggio dalla possibilità di conoscere alla cognizione, dalla potenza all'atto. All'interno di questi ultimi però, saranno da evitare quelli che abbondano in presunzione di sapere (potremmo dire: agli antipodi dalla dotta ignoranza cusaniana), gli ostinati e ripieni di

falsa dottrina cui appartengono Nundinio e Torquato, e che possiamo con facilità ricondurre al tipo dell'accademico, nel quale, dal punto di vista bruniano, verità e riconoscimento sociale appaiono esemplarmente disgiunti. Rispetto a una simile suddivisione, è interessante che, guardando al sistema dei personaggi, mentre la prima coppia collima senza residui con il cerchio magico degli intendenti, la seconda non trovi invece una collocazione stabile, il pedante e il catalizzatore essendo volta a volta esclusi o inclusi nell'acquisto cognitivo. Nonostante la loro caratterizzazione nel complesso degradante induca a privilegiare l'esclusione, il fatto che in alcuni casi essi siano chiamati a partecipare alla produzione del senso vale come un primo indizio dell'oscillazione che caratterizza la rappresentazione della postura autoriale. Anche se, più semplicemente, si potrà inferire, per quanto riguarda il catalizzatore, la necessità carnevalesca di equilibrare astrazione e concretezza; per il pedante, una certa dose di identificazione repressa con tale figura di fratello degradato.

Ma, per tornare al punto fondamentale, che significa nel concreto trovare «raggioni più accomodate al senso commune»? Nel momento in cui, dopo aver accettato di conformare il proprio discorso all'uditorio, ci si rivolge agli esclusi dal circuito della verità, la scelta del ragionamento per analogia e dell'esempio è quasi obbligata: sono argomenti a bassa logicità, lontani dall'asciuttezza della dimostrazione quasi-logica. Soprattutto, l'analogia permette di passare da un livello di reale all'altro assecondando l'enciclopedia del ricevente: dall'astratto al concreto, dallo spirituale al sensibile, dal tecnico al quotidiano, dal campo dell'immaginazione a quello dell'esperienza vissuta, riducendo al prossimo e al noto quanto è sconosciuto e distante. L'utilità di uno strumento simile si fa avanti con chiarezza nel contesto metafisico del *De la causa*, lo svolgimento argomentativo del quale può essere ricondotto all'equilibrio dinamico tra una *funzione Teofilo* (astrazione, altezza) e una *funzione Gervasio* (concretezza, radicamento terreno).

La messa a tema del valore divulgativo dell'analogia (ma anche dei rischi di un analogismo ingenuo perché generico e dimentico del versante negativo) compare una prima volta al termine del secondo dialogo, nel momento in cui si va argomentando intorno alla presenza dell'anima del mondo nella sua totalità in tutte le cose. Polihimnio chiede spiegazioni a Teofilo, che si trova però a dover simultaneamente rettificare una similitudine narrativa proposta da Gervasio, che assimila l'anima del mondo al crocifisso di Randazzo in Sicilia, la cui enormità era proverbiale ai tempi di Bruno. Ma ecco la risposta di Teofilo, che s'indirizza a entrambi:

De la causa 669-70 Io non saprei rispondere al tuo dubio, Gervasio, ma bene a quello di mastro Polihimnio: pure dirò con una similitudine, per satisfar alla dimanda di ambi doi, per che voglio che voi ancora riportiate qualche frutto di nostri raggionamenti e discorsi. Dovete dumque saper brevemente che l'anima del mondo, e la divinità, non sono tutti presenti per tutto e per ogni parte, in modo con cui qualche cosa materiale possa esservi: perché questo è impossibile a qualsivoglia corpo e qualsivoglia spirto; ma con un modo il quale non è facile a displicarvelo altrimente se non con questo. Dovete avvertire, che se l'anima del mondo e forma universale se dicono essere per tutto, non s'intende corporalmente e dimensionalmente, per che tali non sono, e cossì non possono essere in parte alcuna: ma sono tutti per tutto spiritualmente; come per essempio (anco rozzo) potreste imaginarvi una voce, la quale è tutta in tutta una stanza et in ogni parte di quella: per che da per tutto se intende tutta; come queste paroli ch'io dico sono intese tutte da tutti, anco se fussero mille presenti, e la mia voce si potesse giongere a tutto il mondo, sarebe tutta per tutto. Dico dumque a voi mastro Polihimnio, che l'anima non è individua, come il punto, ma in certo modo come la voce. E rispondo a te Gervasio, che la divinità non è per tutto, come il Dio di Grandazzo è in tutta la sua cappella: per che quello, benché sia in tutta la chiesa, non è però tutto in tutta; ma ha il capo in una parte, li piedi in un'altra, le braccia et il busto in altre et altre parti. Ma quella è tutta in qualsivoglia parte, come la mia voce è udita tutta da tutte le parti di questa sala.

Lo sforzo chiarificatore di Teofilo, che differenzia internamente la propria risposta per soddisfare a entrambi gli interlocutori, per altro segnalando esplicitamente (a loro e però anche al lettore) la propria strategia attraverso il ricorso a opportuni segnali meta-argomentativi e metaretorici, è esemplare della componente più inclusiva del discorso bruniano. Le battute seguenti segnano però, per bocca di Dicsono, un regresso, chiudendo questa sezione dialogica su un brusco ritorno all'esclusione della seconda coppia:

De la causa 670 POLIHIMNIO. — *Percepi optime*.
GERVASIO. — Io l'ho pur capita la vostra voce.
DICSONO. — Credo ben la voce, ma del proposito penso che vi [è]entrato per un'orecchia et uscito per l'altra.
GERVASIO. — Io penso che non v'è neanco entrato: per che è tardi, e l'orloggio che tegno dentro il stomaco, ha toccata l'ora di cena.
POLIHIMNIO. — *Hoc est, idest* have il cervello *in patinis*.
DICSONO. — Basta dumque. Domani conveneremo per raggionar forse circa il principio materiale.

L'analogia mediatrice riappare tuttavia poco oltre, nel terzo dialogo, sfruttando una mossa dialogica diversa: non più l'iniziativa autonoma del *princeps* ma la richiesta esplicita del comprimario, qui Gervasio[117], che in qualche modo consente una riammissione del

[117] *De la causa* 680 «Di grazia, Teofilo, prima fatemi questo piacere a me che non sono tanto prattico in filosofia: dechiaratemi che cosa intendete per questo nome «materia» e che cosa è quello che è materia nelle cose naturali». La risposta di Teofilo contiene una delle tante occorrenze della similitudine dell'arte nel secondo dialogo, la quale ottiene dal contesto divulgativo il privilegio di un trattamento quanto mai cristallino: si comincia presentando la

procedimento nello scambio dialogico in seguito all'interdetto implicito ottenuto da Dicsono con la sua dichiarazione di fallimento. Nel quarto dialogo (pp. 711-2) è però proprio lo stesso Dicsono a invitare Teofilo a un'integrazione argomentativa, «se non per la perfezzione della dottrina, per la chiarezza di quella». Il suo intervento porta in superficie l'ambivalenza della strategia che stiamo osservando, la quale nel momento stesso in cui allarga il circuito della comunicazione sancisce la frattura irreparabile che separa l'emittente e i destinatari come anche i destinatari di serie A da quelli di serie B: «Questo non lo dimando per me, al quale la verità è manifesta, ma forse per altri che possono essere più morosi e difficili, come per essempio maestro Polihimnio e Gervasio». Nonostante questa problematicità interna, è possibile sostenere che almeno nel *De la causa* prevalga il polo inclusivo. Orientano in questa direzione le battute conclusive, sorta di rovescio speculare del finale negativo del secondo dialogo. Il successo della dottrina ontologica bruniana è completo, e Polihimnio stesso, dopo aver decretato il valore dell'argomentazione di Teofilo (*De la causa* 745 «Alta, rara e singularmente avete determinato del tutto, del massimo, de l'ente, del principio, de l'uno»), sollecita un ultimo *exemplum* chiarificatore («*Exemplum?* Per che a dire il vero *intendo*, ma non *capio*»), al quale il *princeps* provvede immediatamente, ottenendo piena soddisfazione da tutti i membri dell'uditorio:

> *De la causa* 746 POLIHIMNIO. — *Optime*.
> GERVASIO. — Eccomi dotto: perché come chi non intende uno, non intende nulla, cossì chi intende veramente uno, intende tutto; e chi più s'avicina all'intelligenza dell'uno, s'approssima più all'apprension di tutto.
> DICSONO. — Cossì io, se ho ben compreso, mi parto molto arrichito dalla contemplazione del Teofilo, fidel relatore della nolana filosofia.

Tuttavia, uno sguardo veloce al *De l'infinito* è sufficiente per rendersi conto che il nesso tra analogia e divulgazione è soggetto nella prima triade dei dialoghi a una pendolarità senza scampo, probabile indizio – insieme all'ambivalenza stessa del procedimento – di una tensione interna alla dinamica di rappresentazione del sé autoriale, dove la strategia consapevole dell'apertura s'impone faticosamente, negoziando per sé uno spazio con la componente elitaria e sprezzante della visione autoriale. Tale coesistenza conflittuale emerge nel terzo dialogo del *De l'infinito* (97-114), «dove tutto si tratta con raggioni più accomodate al senso commune, mentre Fracastorio s'accomoda all'ingegno di Burchio» (*De l'infinito* 19). Quanto però al modo

similitudine in quanto tale e riconducendola alle sue fonti nella filosofia antica, per poi tracciarne uno sviluppo rigoroso che dal versante positivo delle somiglianze trascorre a quello negativo delle differenze.

in cui avviene tale adattamento, esso consiste in un'inversione dei ruoli sotto al quale s'intravede l'ironia aggressiva di Fracastorio ai danni di Burchio e di Aristotele, dal cui statuto di *auctor* dipende la fedeltà di Burchio all'opinione tradizionale:

> *De l'infinito* 97 Dolce mio Burchio, io per me ti pono in luogo di Aristotele, et io voglio essere in luogo di uno idiota e rustico che confessa saper nulla, presuppone di aver inteso niente e di quello che dice et intende il Filoteo, e di quello che intende Aristotele e tutto il mondo ancora. Credo alla moltitudine, credo al nome della fama e maestà de l'autorità peripatetica, admiro insieme con una innumerabile moltitudine la divinità di questo demonio de la natura: ma per ciò ne vegno a te per essere informato de la verità, e liberarmi dalla persuasione di questo che tu chiami sofista.

Tuttavia, l'aggressività è anche la colpa di Burchio, che non sa reagire se non con violenza alle tesi proposte da Fracastorio, soprattutto quando dal terreno cosmologico si passa a quello discorsivo del rapporto fra autorità, tradizione e verità filosofica (pp. 107-8, 112-4):

> *De l'infinito* 114 Tu sareste più dotto ch'Aristotele se non fussi una bestia, un poveraccio, mendico, miserabile, nodrito di pane di miglio, morto di fame, generato da un sarto, nato d'una lavandaria, nipote a Cecco ciabattino, figol di Momo, postiglion de le puttane, fratel di Lazaro che fa le scarpe a gli asini. Rimanete con cento diavoli ancor voi, che non siete molto megliori che lui.

La sequenza, che termina in un fallimento comunicativo, si apre e si chiude quindi nel segno di una forte aggressività, decretando l'impossibilità in certe condizioni della mediazione. Rimane, ad ogni modo, che se anche la ricerca del vero è nel suo insieme limitata a pochi, nondimeno l'analogia ha mostrato il proprio valore come legante culturale in grado di istituire ponti tra livelli di conoscenza, modelli e codici interpretativi fra loro diversi e potenzialmente incomunicabili.

3. La complicazione figurale del macrotesto

I dialoghi italiani si caratterizzano, ed è il forse il loro tratto più costitutivo, anche se certo non quello più facilmente leggibile, per l'insistito ricorso alle strategie di complicazione figurale del macrotesto. Con tale espressione faccio riferimento a una serie di dispositivi retorici il cui campo d'azione coincide di preferenza o con il macrotesto dialogico o con uno dei singoli dialoghi inclusi in esso, per attestarsi comunque sempre su ampie porzioni di scrittura. Si tratta, in secondo luogo, di strategie figurali (nel senso ampio dell'accezione orlandiana) in grado di unificare i due versanti della retorica, dato che l'offuscamento della trasparenza referenziale e comunicativa che esse realizzano punta a modificare uno stato di cose, a produrre le conseguenze pragmatiche più dirompenti[1]. Il dialogo a cornice, l'allusività e il tessuto citazionale, le architetture allegoriche e simboliche, l'ironia: tutti questi fenomeni rappresentano strutture a doppio livello funzionali all'approfondimento verticale della significazione; il che concretamente significa duplicare la referenza e creare linee di svolgimento del senso divergenti da quella che pare essere la principale. A ragione si è parlato, per alcuni aspetti del *Candelaio* tra cui ad esempio la figura della dedicataria Morgana, di «dilatazione verticale del segno» (Puliafito 2007, 26) intendendo con tale espressione la capacità che Bruno dimostra di saper moltiplicare i referenti ma anche i piani di riferimento (filosofico, polemico, autobiografico) per uno stesso segno. Una simile polivalenza è un fatto più generale: la pagina bruniana ha infatti la caratteristica, che la rende a tratti persino illeggibile, di essere veramente densissima, folta com'è di aperture, rinvii, rimandi, allusioni ad altro che non sia l'oggetto diretto del discorso. Il lettore, va da sé, rischia costantemente di smarrirsi in tale continua apertura di fughe, perdendo il filo per seguire i suggerimenti che lo conducono altrove; tanto che si potrebbe arrivare a dire che il testo talvolta rinuncia alla propria sequenzialità per favorire una ricezione verticale o paradigmatica, o se non altro che aggiunge quest'ultima alla prima, dando luogo a un movimento multiplo su piani diversi che è facile riportare al multiverso ideato dal filosofo[2].

[1] Zinato 2003, 14.

[2] Ciliberto ha infatti parlato di qualcosa di simile a una "teoria del testo infinito" sviluppata da Bruno nella *Cena* e subito applicata a quello stesso testo: «Vi è in ogni filosofo un punto archimedeo intorno al quale si raccolgono i fili di tutta la sua ricerca e della sua filosofia. Nel caso di Bruno è il concetto di infinito. Se ne potrebbero indagare le complesse scaturigini nel corpo della sua opera. Ma qui conviene ribadire anzitutto un elemento essenziale: esso incide su tutti gli aspetti della "nova filosofia" – dalla gnoseologia all'ontologia, dall'estetica alla concezione del valore delle immagini e dello stesso testo filosofico che, considerato dalla prospettiva dell'infinito, si rivela come

Il primo livello sul quale tali procedimenti agiscono è quello propriamente strutturale delle possibilità offerte dal genere letterario o a esso strappate: Bruno, infatti, lavora per far esplodere le strutture del dialogo dall'interno, dilatando queste ultime fino all'eccesso in modo analogo a quanto aveva fatto con la struttura drammatica del *Candelaio*[3], al fine secondo alcuni di forzare l'episteme pluralistico del Rinascimento verso una nuova configurazione epistemica imperniata sull'assolutezza del vero[4]. Quale che sia il fine che guida tale consapevole azione di forzatura (e sono piuttosto dell'avviso che si debba considerare da un lato la ricaduta delle idee-forza del pensiero[5], dall'altra la coesistenza non pacifica di diverse intenzionalità pragmatiche), Bruno si dimostra quanto mai attivo sul versante dell'ibridazione generica, combinando dialogo e commedia[6] e premurandosi di integrare in modo non sporadico altre tipologie testuali tra cui quella narrativa e poetica. Da questo punto di vista inutile forse ribadire che il testo più interessante è senz'altro la *Cena*, dove non solo delle scienze ma anche dei generi del discorso il lettore può ritrovare ogni sorta di stracci (cfr. *Cena* 438). Per approfondire lo spessore interno del macrotesto, un'altra strategia consiste nel fare uso del dialogo su due livelli, una struttura verticale binaria che ritorna nella *Cena*, nel *De la causa*, nello *Spaccio* e nella *Cabala*, il cui secondo livello è costituito dall'*Asino cillenico* che ne completa il titolo. L'impiego di un simile artificio consente di raddoppiare con un sol gesto le possibilità da un lato rappresentative, dall'altro di scomposizione e rifrazione del discorso tra le diverse voci, già proprie del dialogo in quanto tale. In particolare, poi, per *Cena* e *Cabala*, la tesi qui proposta – che estende la lettura della *Cena* proposta da Adi Ophir (1994, ma già Feldhay-Ophir 1989) – è che l'opzione per un doppio livello dialogico derivi dalla necessità di tenere assieme due diversi ambiti discorsivi concorrenti e per giunta difficili da integrare: l'argomentazione filosofica diretta e indiretta

una struttura infinitamente aperta – e al tempo stesso segreta –, da decifrare da una pluralità di punti di vista, senza mai ritenere che esso si possa risolvere nel suono di un solo tema, di un solo motivo» (Ciliberto 2012).

[3] «Nous voilà sur le terrain de la comédie maniériste et, plus généralement, de la littérature conçue comme amplification, grossissement des intrigue, multiplication souvent spéculaire des personnages et des situations, variation sur le thèmes comiques, à la manière du théâtre de la première moitié du XVIe siècle. Que l'on prenne pour termes de comparaison les comédies de Della Porta ou même les *Intrichi d'amore* attribués au Tasse, qui sont probablement, avec le *Chandelier* et malgré leurs différences, les chefs-d'œuvre du maniérisme théâtral» (Bàrberi Squarotti 1993, p. LXX).

[4] Cfr. Hufnagel 2011.

[5] Questa, a conti fatti, la posizione di Ellero 2005, che riconduce le scelte formali di Bruno all'estetica del filosofo, a sua volta riportati ad alcuni capisaldi della sua ontologia. L'estetica bruniana prevede una mimesi non selettiva che esalta la varietà non organizzata del molteplice e il dettaglio vivido, di per sé significante, anche a discapito dell'equilibrio dell'intero. Un simile sistema di scelte rimonta alla separazione del primo principio assoluto dal mondo naturale, la cui molteplicità non rispecchia né prelude, secondo un modello di tipo ascendente, alla divinità, ma ne è piuttosto *traccia* non somigliante.

[6] Tale intersezione generica costituisce tra l'altro l'ennesimo segnale del suo porsi in continuità con la tradizione che muove i suoi primi passi dal *Charon* lucianeo (Geri 2011, 17).

nella sua doppia veste rispettivamente fondativa e confutativa, elativa e degradante; il discorso di costruzione della figura autoriale, nemmeno questo privo di un versante negativo e spesso ferocemente polemico. Il caso dello *Spaccio* sarà invece da porre in relazione con la scelta di un impianto allegorico: il dialogo su due livelli è funzionale a tenere distinti il concilio olimpico del livello interno dai commenti e dalle digressioni svolte da Saulino e da Sofia sul livello esterno. L'allegoria è così implicitamente dichiarata come tale e quindi anche neutralizzata, forse al fine di distanziarsi da un materiale immaginativo (il cosmo tolemaico delle narrazioni catasteristiche) da Bruno considerato desueto e irrazionale. Tuttavia, alcuni elementi intervengono a complicare il quadro: il codice necessario a decifrare l'allegoria è fornito dall'*Epistola esplicatoria* e non dalla cornice, che per di più ospita Sofia e Mercurio, personaggi la cui appartenenza a entrambi i livelli (com'era nella *Cena* per Teofilo) ne fa un fattore di contaminazione, consentendo la circolazione dei discorsi e la loro proiezione nella realtà extratestuale. Infine, il rapporto tra Sofia e Mercurio è fatto di brevi incontri e lunghe assenze, secondo una dinamica di differimento per molti versi affine alle strutture della *Cena* e della *Cabala* che si spera potrà essere indagata in modo approfondito in altra sede.

Il secondo vettore di complicazione è senz'altro costituito dalla ricchezza allusiva manifestata dal *corpus* italiano. La fenomenologia dell'allusività comprende diverse forme più o meno criptiche, tra cui si rivela importante l'antonomasia. La selezione dei referenti obbedisce a un doppio regime: culturale, con i frequenti accenni a personaggi e vicende letterari, mitologici e religiosi; contestuale, con l'inserzione nel testo di numerosi frammenti di realtà attinti al contesto di produzione dell'opera e più generalmente alla biografia dello scrittore e all'enciclopedia storica del tempo. Il versante culturale dell'allusione deve essere imputato alla volontà di produrre un arricchimento connotativo, realizzato attraverso il legame analogico che s'istituisce tra i referenti oggettivi e quelli culturali evocati allusivamente. Un caso tipico è quello del dialogo secondo della *Cena*, dove le citazioni virgiliane e dantesche e le accorte scelte lessicali sovrappongono alla spedizione londinese il modello della catabasi e del viaggio infernale. Lo spettro delle connotazioni, dei sovrasensi e delle sovrapposizioni analogiche può però anche arrivare a dilatarsi in modo incontrollato. Così l'attacco della *Proemiale Epistola* della *Cena*, con il suo scialo di riferimenti più o meno seri o ironici al mito, alla religione e alla letteratura, mette subito in scena un autore coltissimo e a suo agio, seppure in modo assai divertito, nella selva dei codici culturali, la cui opera è però in grado di smarcarsi per originalità da ciascuno dei potenzialmente infiniti termini di paragone che egli è in grado di invocare. Il

versante contestuale, invece, è in prima battuta da ricondurre alla fame di realtà empirica che contraddistingue tanto l'estetica, quanto la visione del mondo del filosofo. Per la prima, basterà rifarsi all'attenta ricostruzione che di essa ha fornito Maria Pia Ellero (2005), mostrando come Bruno organizzi la propria mimesi in opposizione ai procedimenti di selezione e astrazione dell'estetica classicistica, al cui canone armonico egli contrappone il rapporto non mediato con le forme particolari e una retorica dell'*evidentia* imperniata sulla creazione (non per forza vincolata a un modello reale) di immagini vivide e dettagli incisivi potenzialmente irrelati e componibili in figure illogiche. Tale estetica riposa sulle coordinate più generali di una visione del mondo e del testo devota all'immaginario carnevalesco e al mito della doppia abbondanza di cose e di parole (*copia rerum et verborum*), dove ad appassionare sono la particolarità e la contingenza, prese nel ritmo incessante di trasformazione della natura infinita. Su un altro piano, le allusioni contestuali testimoniano la forte implicazione dei dialoghi, radicati nell'esperienza inglese di Bruno della quale traducono con rapidità i posizionamenti, le ricerche di sostegno e protezione, i violenti smarcamenti. Non senza legami con quest'ultimo aspetto, il ricorso alla tecnica allusiva è un modo estremamente rapido di aprire finestre polemiche nel testo, rispondendo a una tensione aggressiva sempre presente nel discorso bruniano e dominante nella *Cena* e nella *Cabala*. Senza contare che esprimere la propria riprovazione in modo indiretto e parzialmente implicito ha certo a che vedere con quel minimo di cautela che persino l'iracondo Bruno doveva osservare di fronte alla censura politica e religiosa.

Il fatto che l'allusività comporti di frequente un incremento di realismo, aprendo lo spazio del testo alla realtà biografica e storica, conduce però al problema del rapporto fra tale dimensione di ricchezza referenziale e il ricorso frequente all'allegoria o più semplicemente all'approfondimento simbolico del livello referenziale. Uno degli aspetti più caratteristici della scrittura di Bruno sembra per l'appunto consistere nel duplice e contrapposto incremento di realismo referenziale e allargamento simbolico della referenza. La mimesi della varietà empirica s'intreccia con il lavoro connotativo e simbolico operato sui segni, dando luogo a numerosi episodi di paradossale coincidenza. Penso ad esempio al dedicatario della *Cabala*, l'ecclesiastico locale don Sapatino che, oltre a divenire vescovo dell'inesistente diocesi di Casamarciano, nell'*Epistola* è assimilato dal vorticare della scrittura all'autore stesso e all'asino oggetto dell'opera. Penso alla struttura dialogica degli *Eroici furori*[7], il cui abbandono della

[7] Per la quale cfr. Sabbatino 1999.

mimesi anti-classicistica adottata nei cinque dialoghi precedenti[8] non impedisce che il discorso sia affidato perlopiù a personaggi di Nola, quasi a voler compensare l'incremento di astrazione e universalità. Penso, ancora, al racconto dei minimi fatti di Nola attraverso il quale Mercurio enuncia implicitamente il tema neoplatonico della *pronoia* nello *Spaccio*. Infine, non posso non ricordare l'apice costituito dal *Candelaio* e dal dialogo secondo della *Cena*, capolavori di realismo spaziale e sociale dove la torsione allegorico-simbolica degli eventi e dei personaggi raggiunge vette insuperate. In tutti questi casi, l'assunzione integrale del dato di realtà e la sua descrizione vivida non ostano all'istituzione di una complessa stratigrafia di piani simbolici.

A tal proposito, è opportuno distinguere un dispositivo più stabile, l'allegoria, da uno meno stabile, il simbolo, tenendo a mente la possibilità di realizzazioni intermedie. Senza entrare nel merito di una definizione del simbolo e dei suoi rapporti con l'allegoria[9], mi accontento di contrapporre la polivalenza e l'equivocità del primo all'univocità e chiarezza della seconda, secondo un rapporto tra segno e referenti che oscilla da un massimo di fluidità a un massimo di fissità. L'impiego di strutture allegoriche e simboliche, ma anche allegorico-simboliche, occorre una prima volta nel dialogo secondo della *Cena* per poi realizzarsi compiutamente nella seconda triade: *Spaccio*, *Cabala* e *Furori*. La qualità del meccanismo permette di distinguere una prima coppia più instabile e simbolica, composta dal dialogo secondo della *Cena* e dalla *Cabala* (*Asino cillenico* compreso), a una seconda coppia più stabile e allegorica che comprende *Spaccio* e *Furori*, testi senz'altro compositi e verticalmente scalati, ma più semplici a interpretarsi degli altri due.

Parlare di instabilità nell'attribuzione del senso a un enunciato consente di richiamare nel nostro discorso l'ironia, che in Bruno non è mai, con la significativa eccezione della *Cabala*, realmente socratica, nella misura in cui non arriva a mettere in dubbio il sapere espresso dalla voce autoriale e dal personaggio portaparola. Essa è tuttavia figura diffusa e importante nel *corpus* italiano. Nella *Cena*, dove alle molte occorrenze subordinate alla sfera dominante del riso aggressivo, il quale può e sa servirsi dell'antifrasi per i suoi fini distruttivi[10], si aggiungono

[8] Sul quale cfr. il già citato Ellero 1994.

[9] Sulla dicotomia simbolo/allegoria si sofferma brevemente, ma in modo incisivo, Folena 1980, mentre è decisa l'impostazione benjaminiana di Luperini (soprattutto 1990), alla quale nella sostanza aderiscono le riflessioni qui proposte.

[10] I momenti a vocazione comica non mancano nella *Cena* (penso ad esempio alle descrizioni in forma enumerativa dei due dottori, all'inizio del terzo e del quarto dialogo), dove nel complesso però si ride poco. Il comico, quando è presente, è subordinato dalla degradazione dei dottori – e questo vale anche per il punto più denso, la sequenza d'attacco del dialogo primo, dove il tono da commedia è da intendersi come sfruttamento congiunto della rapidità dello scambio dialogico e del comico del significato (Altieri Biagi 1969). La sola eccezione è costituita dal dialogo secondo, dove il riso è funzionale all'efficacia letteraria e rappresentativa del racconto – e mi pare abbia un maggior

le note ironiche e autoironiche dei protagonisti della spedizione londinese; nello *Spaccio*, dove è propria del regime discorsivo che caratterizza il personaggio di Momo fin dal prototipo lucianeo, la parresia, nonché legata alla ricchezza di voci e punti di vista che caratterizza il concilio divino; infine, nella *Cabala*. Il quinto dialogo, infatti, è un testo propriamente ironico sia in senso globale, per l'instabilità referenziale e assiologica della sua enunciazione fin dal paratesto, sia in senso locale, per l'abbondanza di singole figure ironiche e marche d'ironia. Che l'ironia possa dominare a tal punto l'affabulazione si spiega facilmente pensando ai testi e alle tradizioni che essa convoca quali suoi precedenti: penso a un capolavoro quale l'erasmiana *Stultitiae Laus* (1511)[11] e al filone cinquecentesco della letteratura asinina, sottogenere dell'elogio paradossale in prosa[12]. Da essi Bruno attinge non solo e non tanto un repertorio di motivi e *topoi*, ma soprattutto la tecnica dell'argomentazione paradossale, che accetta la sfida di innalzare gli *adoxa* contro il senso comune. La scelta di un simile assurdo retorico (dato che capovolge il principio dell'adattamento sull'uditorio) trascina poi con sé: la capacità di stare in mezzo tra vero e falso, nella zona incerta in cui i due regimi non sono distinti con chiarezza; un impiego non esclusivamente ludico del comico, sfruttato come strumento di messa in questione dell'opinione comune e apertura di nuovi itinerari conoscitivi.

Le pagine che seguono abbandonano il modello dell'astrazione paradigmatica adottato nei capitoli primo e secondo per analizzare due casi particolari, la *Cena* e la *Cabala*. Un simile cambio di prospettiva si rende necessario per l'accresciuta portata dei fenomeni unita alla loro fortissima interrelazione, come anche per la volontà di subordinare la descrizione dei fatti formali all'interpretazione del testo nella sua interezza e singolarità. Per entrambi i dialoghi, infine, a costituire un problema ermeneutico sono tanto l'intero testuale quanto una sua porzione specifica, che nel primo caso è rappresentata dal dialogo secondo della *Cena*, nel secondo dall'*Asino cillenico del Nolano*.

3.1.Il caso della *Cena*

grado di *urbanitas* (per riprendere una categoria classica e umanistica) che non quell'altro, trattandosi di una comicità più diffusa e sottile, che permea diverse scene: quella della barca e della navigazione, quella della traversata nel fango, quella delle botte patite a opera della plebe.

[11] Per un'analisi approfondita della quale, anche con riguardo alla presenza dell'enunciazione ironica, rinvio a Geri 2011.

[12] Cfr. Figorilli 2008.

La *Cena*, secondo la lettura su basi foucaultiane e bourdieusiane che ne dà Adi Ophir, costituisce un paradosso discorsivo generato dal tentativo di fondare attraverso di essa un nuovo ordine del discorso[13]; per questo motivo il discorso cosmologico si spartisce il campo con un metadiscorso teso a legittimare il discorso cosmologico stesso e a costruirne l'autore. L'interpretazione qui offerta punta a inserire in tale costruzione, già di per sé persuasiva, il cuneo della funzione polemica, ritenuta la dominante pragmatica del testo, valorizzando altresì il ruolo giocato da una serie di strategie retoriche quali il dialogo su due livelli, la trama delle allusioni prolettiche, la tecnica della citazione e la costruzione allegorico-simbolica del dialogo secondo.

Quanto a quest'ultimo, è opportuno prima di tutto far cenno alla divisione del suddetto dialogo in due parti: la prima (*Cena* 466-76) ospita la fase iniziale della spedizione londinese, dall'incontro del Nolano con i messaggeri di Greville all'indecisione che coglie Nolano e compagni nel momento in cui si rendono conto di essere tornati al punto di partenza; la seconda parte (*Cena* 476-88), nella quale includiamo la fase di transizione rappresentata dall'elogio che Teofilo rivolge alla regina e ai suoi protetti, comprende la lunga deprecazione della plebe londinese (*Cena* 479-85) e la fase finale della spedizione, dalla ripresa del cammino fino all'arrivo presso la casa di Greville (*Cena* 485-88). L'interpretazione che segue ha per oggetto quasi esclusivo la prima parte.

Su un altro piano, anche il processo allegorico-simbolico è soggetto a una bipartizione, consistendo in una serie di rinvii ad elementi tanto intratestuali quanto estratestuali. Questi ultimi interessano a loro volta due campi referenziali differenti, quello veritativo e quello autoriale (o discorsivo). Il primo (veritativo) riguarda la conoscenza in quanto relazione privilegiata di pochi uomini eccezionali con la verità, mentre il secondo (autoriale) è relativo al duplice tentativo di fondare un nuovo ordine del discorso e una nuova figura di autore.

3.1.1. La funzione polemica e la natura composita del dialogo

Il sonetto paratestuale *Al mal contento* (*Cena* 429), quasi per intero analogico e dominato dai figuranti animali in funzione degradante, porta immediatamente in superficie la spinta polemica, e più precisamente la volontà di rivalsa, che tanta parte avrà nel dare al testo il suo assetto centrifugo e per certi versi esploso:

[13] Rimando all'*Introduzione* per la definizione del presente aspetto.

Non andar nudo a tòrre a l'api il mèle.
Non morder se non sai s'è pietra o pane.
Non gir discalzo a seminar le spine.
Non spreggiar, mosca, d'aragne le tele.
Se sorce sei, non seguitar le rane;
fuggi le volpi, o sangue di galline[14].

La *Cena* ha infatti, tra tutti i dialoghi, la forma più composita, l'ibridazione più spinta dei registri e dei generi discorsivi, la tensione alla digressione e allo slittamento più accesa. Una difformità superficiale di cui l'autore era del tutto consapevole, visto che la traspone, in sede di dedicatoria, in una bella analogia pittorica[15], mettendo avanti a mo' di giustificazione l'eccessiva prossimità agli eventi che hanno occasionato l'opera. Se si pensa alla stesura rapidissima del testo, avvenuta tra la Pasqua secondo il vecchio calendario e la Pasqua secondo quello nuovo del 1584[16], l'*excusatio* si rivela fondata, e ci ricorda la necessità di un'interpretazione porosa e aperta del testo, che sappia rispettarne i limiti e le opacità. L'esistenza di asimmetrie e sconnessure è d'altronde coerente con un'estetica come quella bruniana, che rifiuta l'idea dell'opera d'arte come tutto armonico, alla quale contrappone la valorizzazione dei dettagli in quanto tali capaci di rappresentare, al posto dell'ordine del mondo, l'*ingenium* dell'artefice.

[14] La voce autoriale insiste ancora sull'intenzionalità satirica alla radice del dialogo nella sezione finale dell'*Epistola*, quando difende la durezza della propria riprensione, commisurata alla durezza di carattere dei propri avversari. Il figurante della «superficie» indica chiaramente, in questo caso, il livello interno del dialogo: «Quanto a quello che nella superficie si presenta, quelli che n'han donato occasione di far il dialogo, e forse una satira e comedia, han modo di dovenir più circonspetti, quando misurano gli uomini con quella verga con la quale si misura il velluto, e con la lance di metalli bilanciano gli animi. Quelli che sarrano spettatori o lettori, e che vedranno il modo con cui altri son tocchi, hanno per farsi accorti et imparar a l'altrui spese. Que' che son feriti o punti, apriranno forse gli occhi, e vedendo la sua povertà, nudità, indignità, se non per amore, per vergogna al meno si potran correggere o cuoprire, se non vogliono confessare. / Se vi par il nostro Teofilo e Frulla troppo grave e rigidamente toccare il dorso d'alcuni suppositi, considerate, signor, che questi animali non han sì tenero il cuoio: che se le scosse fussero a cento doppia maggiori, non le stimarebono punto, o sentirebbono più che se fussero palpate d'una fanciulla» (*Cena* 438-9). La violenza della satira è giustifica classicamente in nome dell'utilità morale, dell'inclinazione alla virtù che essa può favorire 1) negli accademici oxoniensi che hanno fornito al dialogo la sua occasione; 2) nei lettori non direttamente coinvolti, che ne possono trarre utili insegnamenti di condotta; 3) in coloro che si sentono personalmente colpiti dagli attacchi bruniani, i quali, quando non sinceramente pentiti, potranno almeno per vergogna dismettere le proprie abitudini viziose.

[15] *Cena* 439: «Se nel ritrare vi par che i colori non rispondano perfettamente al vivo, e gli delineamenti non vi parranno al tutto proprii, sappiate ch'il difetto è provenuto da questo, che il pittore non ha possuto essaminar il ritratto con que' spacii e distanze, che soglion prendere i maestri de l'arte: perché oltre che la tavola o il campo era troppo vicino al volto e gli occhi, non si possea retirar un minimo passo a dietro o discostar da l'uno e l'altro canto, senza timor di far quel salto, che feo il figlio del famoso defensor di Troia».

[16] Bossy 1992, 64-66.

Ophir mette in luce come lo svolgimento del testo, tutt'altro che lineare e progressivo, si manifesti come duplice disseminazione dei campi discorsivi e dei temi. La *Cena* include considerazioni attinte alla cosmologia, alla teoria dell'interpretazione, alla storia e alla sociologia della conoscenza, all'osservazione sociologica, alla polemica antiaccademica, mentre i singoli dialoghi presentano in ordine i seguenti argomenti: civiltà e retorica dei contendenti (I); società inglese (II); questioni di cosmologia, ermeneutica e filosofia della natura (III, IV); questioni di cosmologia, nello specifico relative al movimento dei corpi celesti (V)[17]. L'ipotesi che riconduce il testo al tentativo d'instaurare un nuovo ordine del discorso permette di ricostruire la seguente scansione: nel dialogo primo l'autore annuncia il nuovo discorso e ne stabilisce la pragmatica; nel secondo dà un resoconto delle condizioni socio-storiche del discorso in formazione, unitamente a una sua visione politica della società; i restanti dialoghi, dal terzo al quinto, contengono una visione cosmologica, cioè gli oggetti e gli obiettivi del nuovo discorso, alcuni possibili obiezioni allo stesso, alcune pratiche discorsive[18]. In estrema sintesi, la forma deragliante e magmatica della *Cena* è dunque il frutto del suo già ricordato paradosso costitutivo, che consiste nel voler essere al tempo stesso il luogo di fondazione delle condizioni di possibilità del nuovo discorso e il luogo della prima esposizione dei suoi contenuti; così, l'esposizione di una dottrina cosmologica la cui novità e verità dovrebbe assicurare la posizione precaria dell'autore s'intreccia circolarmente con il discorso incaricato di rendere possibile l'esposizione di quella stessa dottrina nel particolare contesto inglese nel quale l'opera prende forma. Credo che sia il dialogo su due livelli sia la costruzione allegorico-simbolica della spedizione londinese siano da riportare a un simile stato di cose, il quale a conti fatti rappresenta un caso particolare, e forse il più eclatante, di coesistenza problematica di forze divergenti. Non è un caso, allora, che le strutture a doppio livello risultino sfruttate al massimo grado proprio nella *Cena*.

3.1.2. La *Proemiale Epistola*

Il carattere fuori dall'ordinario dell'evento discorsivo rappresentato dalla *Cena* sembra trovare una prima efficace espressione nella forma linguistica stessa del pezzo centrale del paratesto, la *Proemiale Epistola*:

[17] Ophir 1994, XXV.
[18] Ophir 1994, XXIX.

> *Cena* 431-2 Or eccovi, signor, presente, non un convito nettareo de l'Altitonante, per una maestà; non un protoplastico, per una umana desolazione; non quel d'Assuero, per un misterio; […] Ma un convito sì grande, sì picciolo; sì maestrale, sì disciplinale; sì sacrilego, sì religioso; […]

Il dialogo-convito che si presenta al dedicatario *non è* uno soltanto dei molti possibili banchetti accolti nella prima parte dell'enumerazione – che è anche il primo braccio, negativo, della *correctio*; al contrario, esso *è* almeno una (e tendenzialmente tutte, data la relazione logica di aggiunta veicolata dalla giustapposizione dei sintagmi aggettivali) tra le coppie di opposti che seguono nella seconda parte; non una cosa sola, dunque, ma la congiunzione e l'attraversamento degli opposti, la loro unità dinamica.

Accostiamo ora a quello appena visto un passaggio di poco successivo, simile al precedente per l'impiego reiterato della *correctio*:

> *Cena* 433-4 In che versa questo convito, questa cena? Non già in considerar l'animo et effetti del molto nobile e ben creato signor Folco Grivello, alla cui onorata stanza si convenne. Non circa gli onorati costumi di que' signori civilissimi, che per esser spettatori et auditori, vi furono presenti. Ma circa un voler veder quantumque può natura in far due fantastiche befane, doi sogni, due ombre e due febbri quartane[19]:

La vicinanza dei due passaggi e il ritorno della struttura correlativa della *correctio* ci spingono a formulare l'ipotesi che esista una correlazione tra la scelta di tale forma logico-sintattica, dove la negazione ritarda e insieme rafforza la successiva affermazione, e l'eccezionalità dell'oggetto che si sta cercando di definire[20]. La *Cena*, la quale diverge tanto dall'analogia topica del banchetto della sapienza[21] quanto dal genere filosofico-letterario del dialogo, risulta essere nel contempo difficilissima da definire e assolutamente bisognosa di una definizione, che quindi giunge in ritardo, ma con la forza e la perentorietà accresciute proprie della *correctio*. Ciò nondimeno, l'opera necessita di una definizione più esplicita e però anche in grado di non impoverirne i tratti costitutivi di ricchezza semantica, varietà, duplicità; per

[19] Questo secondo movimento correttivo mette in primo piano una seconda volta, a poche pagine di distanza dal sonetto *Al mal contento*, l'istanza polemica: l'oggetto del dialogo non saranno le qualità positive di Greville o degli altri gentiluomini invitati al banchetti, bensì quelle negative dei due dottori, non ancora nominati direttamente e invece soltanto allusi attraverso la citazione bernesca (Francesco Berni, *Sonetto in lode dell'arcivescovo di Pogliano*, vv. 1-3).

[20] Ophir 1994, XIX-XX: «De fait, comme dit Bruno lui-meme dans son *Epitre liminaire*, le *Souper* fut une fete hors du commun, un événement intellectuel qui devait sortir de l'ordinaire et qui en est sorti en effet. Ce banquet étant "à la fois grandiose et humble, magistral et estudiantin, sacrilège et religieux, allègre et colérique, âpre et enjoué" (…), tragique et comique"), il a fallu un discours nouveau pour contenir toutes ses violentes oppositions, ses absurdités voulues, son ironie, sa drôlerie et ses audacieuses intuitions».

[21] Ellero 2005, 82-88.

questo l'autore inaugura la serie delle analogie metatestuali ospitate nei paratesti con l'immagine del Sileno.

Il motivo dei Sileni, la cui lunga tradizione culmina in Erasmo (*Sileni Alcibiadis, Stultitiae Laus*), da cui Bruno la recupera, ma anche nel prologo rabelaisiano al *Gargantua*[22], compare nell'*Epistola* a giustificare la scelta del registro comico[23]. Il ricorso al contrasto fra la povertà della superficie e la preziosità dei sensi riposti in profondità serve però anche a selezionare un lettore eletto, distinto dalla moltitudine dei lettori comuni, in analogia con le considerazioni che Bruno svolgerà, in particolare nel dialogo primo, sul rapporto con la verità, che nella prospettiva della *Cena* è affare di pochi o ancora meglio pochissimi «uomini contemplativi» (*Cena* 522), distinti dalla «gregaria moltitudine» (p. 450). La scelta del codice comico (e di quello letterario *tout court*?) può essere inoltre interpretata come ricorso al travestimento figurale in funzione cautelativa, per evitare cioè di incorrere in censure o biasimi eccessivamente violenti (e anche la *seria nuga* di Erasmo mira fra l'altro a evitare lo scontro frontale[24]). Le coppie oppositive esterno/interno e superficie/profondità permettono tuttavia di assegnare al Sileno un significato ancora diverso e più ampio, per cui esso si costituisce in figurante del meccanismo allegorico-simbolico che governa una parte almeno del dialogo secondo e insieme della struttura dialogica a due piani che contrappone, ancora una volta anche in senso connotativo, la povertà dell'occasione conviviale alla ricchezza della conversazione da essa scaturita. Il Sileno si rivela dunque niente meno che come il modello interpretativo dell'opera offerta da Bruno ai suoi lettori[25].

3.1.3. Il dialogo su due livelli: ipotesi per una struttura

[22] Così comincia il *Prologo dell'autore* al *Libro primo* del *Gargantua e Pantagruele*: «Bevitori illustrissimi, e voi, Impestati pregiatissimi (perché a voi, non ad altri, sono dedicati i miei scritti), Alcibiade, in quel dialogo con Platone intitolato *Il Simposio*, lodando il suo precettore Socrate, fuor di controversia principe dei filosofi, lo dichiarò fra l'altro simile ai Sileni. Perché Sileni chiamavano allora certe scatolette come se ne vede anche oggi nelle botteghe degli apotecari, dipinte sul coperchio a figurine allegre e strambe, come satiri, arpie, ochette imbrigliate, lepri cornute, anitre col basto, caproni volanti, cervi aggiogati a un cocchio, e simili immagini contraffatte a piacere col solo scopo di far ridere (quale fu nell'aspetto Sileno, il maestro dell'ottimo Bacco); ma nell'interno vi si conservavano le droghe più fini, come balsamo, ambra grigia, cinnamono, muschio, zibetto, pietre virtuose, e altre cose di pregio. E così, diceva lui, era Socrate» (François Rabelais, *Gargantua e Pantagruele*, Torino, Einaudi, 1993[2], 7).

[23] Per una prima analisi di tale immagine, cfr. *supra* 2.2.1.1.2.

[24] Per designare la propria *Laus Stultitiae*, Erasmo ricorre all'ossimoro *seria nuga* (scherzo trattato in modo serio), e contrappone, come l'Alberti del *Momus*, il suo *lusus*, che tratta indirettamente argomenti seri, alle *orationes* vuote di senso dei cattivi umanisti, che ripetono luoghi comuni intorno ad argomento solenni sì, ma generici e scontati (cfr. Geri 2011, 181).

[25] Su tale funzione del Sileno in Bruno insiste Ordine 1987a, 104 ss., mentre Ferroni (1983, 44-5) applica lo stesso tema alla concezione del mondo come teatro analizzando il *Candelaio*. Per la fortuna dell'immagine silenica nella letteratura burlesca rimando a Longhi 1983, 124ss.

V'è un punto preciso in cui lettore della *Cena* percepisce la qualità effettivamente spaziale, nel senso del dislivello verticale, della struttura a due piani che organizza lo svolgimento testuale: è la soglia tra dialogo primo e dialogo secondo, quando, come spettatori a teatro, gli interlocutori della cornice – altresì detta livello esterno o mimetico della rappresentazione – si sporgono verso il basso per osservare le gesta del Nolano e ascoltare le sue parole:

> *Cena* 465 SMITHO. — Lasciamo dumque questi discorsi, e stiamo un poco ad udire et osservare i pensieri del Nolano. *È pure assai che sin ora s'abbia conciliato tanta fede, ch'è stimato degno d'essere udito.*
> *Cena* 466 All'ora gli disse il signor Folco Grivello: «Di grazia, signor Nolano, fatemi intendere le raggioni per le quali stimate la terra muoversi». A cui rispose,

L'ultimo periodo (in corsivo) della battuta di Smitho, la terzultima del dialogo primo, chiarisce la funzione di una parte cospicua dei discorsi svolti sino a quel momento sul livello esterno: ottenere dagli interlocutori (e dunque anche dal pubblico) un assenso preliminare che come tale consenta al Nolano di entrare in scena ed essere se non creduto, almeno reputato degno di ascolto. Il dialogo primo, nel quale Teofilo elogia esplicitamente il Nolano e nel quale i filosofi sono posti al di sopra dei matematici, gli uomini contemplativi al di sopra del volgo, crea le condizioni di legittimità di un discorso filosofico non garantito da uno status adeguato del suo locutore. La prima funzione del dialogo su due livelli pertanto è questa: creare una duplicità di piani che permetta di dare parziale soluzione al paradosso discorsivo della *Cena* così come l'ha definito Ophir. Solo attraverso il continuo ricambio tra il livello «mimetico» e il livello «diegetico-ipomimetico» (Aquilecchia 1993b, 680) Teofilo può farsi anello di congiunzione tra l'istanza autoriale e il personaggio del Nolano. Solo attraverso la creazione di un dislivello rappresentativo e l'aumento dei locutori è possibile far circolare una massa di discorsi altri rispetto a quelli strettamente filosofici, cosmologici e fisici.

Il dialogo su due piani, tuttavia, è sfruttato anche come struttura contrastiva: serve alla messa in scena di un conflitto, e però anche alla risoluzione del negativo nel positivo, della polemica nell'affermazione del valore del Nolano in quanto autore e filosofo. Cerchiamo allora di articolare la contrapposizione tra i due livelli dialogici. Sono molti i segnali di una relazione antitetica, a cominciare dagli estremi del testo: si ricordi il finale della dedicatoria, dove una delle *excusationes* riguarda la mancanza di un vincolo di proporzionalità tra le «occasioni» e i

«sì gravi e sì degni propositi» cui esse fanno da molla[26], e, all'altro opposto, la presenza stessa dell'intero dialogo quinto, aggiunto «per non conchiudere sì sterilmente la nostra cena». Ciò che è più interessante, però, è l'accenno alla "sterilità" del livello interno, il quale ci introduce all'idea che i due piani corrispondano a due situazioni dialogiche opposte fra loro, ma in modo dialettico, per cui la negativa serve alla positiva e sta lì per risolversi parzialmente in essa. L'ipotesi dell'antitesi è poi avvalorata da alcuni elementi di sfondo: rispetto al conflitto strutturale tra mimesi e argomentazione che contraddistingue i *Dialoghi*, la mimesi del livello interno si contrappone all'argomentazione di quello esterno[27]; ciò comporta la distinzione tra un piano del particolare, dove persone empiriche agiscono entro un cronotopo riconoscibile, e un piano dell'universale, dove l'unica realtà rappresentata è quella che risulta dall'enunciazione dialogica.

È utile a questo punto far posto a una breve digressione sul ruolo svolto nella *Cena* dai personaggi dichiaratamente afflitti da pedanteria, ovvero Nundinio e Torquato sul livello interno, Prudenzio su quello esterno[28]. A differenza di Prudenzio, che compare come pura voce, Nundinio e Torquato sono descritti nella persona e nel carattere con modi da realismo grottesco. Dei due, pedanti nel senso allargato di Bruno (qui in chiave aristotelica e biblica), spicca il tratto della ricchezza; la catena e gli anelli d'oro, come pure il loro ricco vestiario, che contravvengono alla povertà del pedante teatrale, avaro e per lo più assai male in arnese, sono allegoria trasparente dell'esteriorità del loro sapere, tanto visibile come forma quanto

[26] *Cena* 439, «Né vorrei che mi stimate degno di riprensione, per quel che sopra sì fatte inepzie e tanto indegno campo che n'han porgiuto questi dottori, abbiamo voluto exaggerar sì gravi e sì degni propositi: per che son certo che sappiate esser differenza da togliere una cosa per fondamento, e prenderla per occasione. I fondamenti in vero denno esser propozionati alla grandezza, condizione e nobiltà de l'edificio. Ma le occasioni possono essere di tutte sorte, per tutti effetti: per che cose minime e sordide son semi di cose grande et eccellenti. Sciocchezze e pazzie sogliono provocar gran consegli, giudizii et invenzioni; lascio ch'è manifesto che gli errori e delitti han molte volte porgiuta occasione a grandissime regole di giustizia e di bontade». Tra l'altro, la sezione finale del passo riportato sviluppa il nucleo concettuale della contrarietà, del necessario bilanciamento e avvicendamento dei contrari nel movimento del reale, con rimando implicito o indiretto alla dedicatoria del *Candelaio*, testo che insiste a più riprese sul medesimo tema (cfr. *Candelaio* 263-4; sull'importanza del tema dei contrari nel discorso della commedia insiste Puliafito 2007, 36 e *passim*).

[27] Ellero 2005, 75-77.

[28] Prudenzio è pedante in senso stretto, ovvero nell'accezione umanistico-grammaticale che la tradizione della commedia regolare cinquecentesca assegna al termine. La continuità con tale tradizione letteraria è resa palese nella scelta del nome, lo stesso del protagonista dell'omonima commedia del romano Francesco Belo (*Il pedante*, 1538). Il *nomen loquens* allude alla fedeltà dogmatica e servile del maestro di scuola all'autorità degli antichi, nonché forse dal suo accontentarsi di aggirarsi sulla superficie dei *verba* senza ingaggiare battaglia con i problemi delle *res*, ovvero del contenuto filosofico. Tale eccesso di scrupolo e zelo è messo alla berlina nelle prime pagine del dialogo primo, prima da Frulla, ironicamente (*Cena* 444-5 «Io mi glorio, messer Prudenzio mio, per che voi approvate il mio discorso, che sète più prudente che l'istessa prudenzia, perciò che sète la prudenzia *masculini generis*»), e poi dallo stesso *princeps* Teofilo: *Cena* 445-6: «Voi, messer Prudenzio, sète troppo prudente: lasciamo, vi priego, questi discorsi grammaticali, e fate conto che questo nostro raggionamento sia un dialogo; […]».

inconsistente. La squalifica che grava su di loro non è però solo intellettuale. Oltre che detentori di un sapere arretrato e difensori del principio d'autorità, consegnati a una «pedantesca ostinatissima ignoranza e presunzione», essi sono moralmente afflitti da «rustica inciviltà» (*Cena* 534): non sanno conversare civilmente né argomentare correttamente, ricorrono a palesi scorrettezze argomentative che vanno dalla deviazione immotivata dal problema in oggetto, all'insistenza su dettagli marginali allo scopo di squalificare le tesi maggiori dell'avversario, fino alla risa sguaiate e alle grida, utilizzando contro il Nolano la temibile arma del ridicolo[29]. Il riso, infatti, in una discussione, equivale ad annullare con un solo gesto l'argomento portato dall'avversario[30].

Per quanto riguarda il peso e il ruolo assunti nella dinamica dello scambio dialogico, le battute di Prudenzio sono genericamente assai brevi e di scarso incremento informativo rispetto al discorso in atto fra gli altri interlocutori. Esse ospitano valutazioni sull'espressione e la proprietà linguistica o retorica[31], massime morali[32], dichiarazioni pleonastiche o sintetiche rispetto a quanto già detto[33], citazioni in funzione di supporto. La combinazione di brevità e inconsistenza fa sì che si possa attribuire a Prudenzio una prevalente funzione di interruzione. Tale rottura dell'argomentazione principale si carica poi di diverse sfumature a seconda del contesto. Se spesso è rumore di fondo, spinta digressiva, e come tale viene bloccata dagli altri dialoganti, è anche vero che essa è portatrice di un valore dinamico e ritmico rispetto allo scambio dialogico. Le interruzioni del pedante, infatti, introducono un principio di varietà,

[29] *Cena* 511, «Or per tornare a Nundinio: ecco che comincia a mostrar i denti, allargar le mascelle, strenger gli occhi, rugar le ciglia, aprir le narici, e mandar un crocito di cappone per la canna del polmone; acciò che con questo riso gli circostanti stimassero che lui la intendeva bene, lui avea raggione: e quell'altro dicea cose ridicole».
[30] Perelman–Olbrechts-Tyteca 1989[2], 216-221.
[31] *Cena* 467, «*Apostrophe, pathos, invocatio poetarum more*» ("Apostrofe, pathos, invocazione alla maniera dei poeti"); 444 «*Optimae indolis ingenium, enumeratio minime contemnenda*» ("Che ingegno di buona tempra! Che enumerazione degna della massima considerazione!"). Con quest'ultima espressione Prudenzio loda in quanto procedura/figura dell'accumulazione la riscrittura parodica che Frulla fa della scala del binario (*Cena* 443-4), rendendo palese la scissione tra *res* (che egli non considera per nulla nel momento di emettere il proprio giudizio) e *verba* che caratterizza la propria forma mentale.
[32] *Cena* 457, «*Rebus et in senso, si non est quod fuit ante*, / *fac vivas contentus eo quod tempora preaebent*. / *Iudicium populi numquam contempseris unus*, / *ne nulli placeas dum vis contemnere multos*» ("Se nei beni e nel sentimento non c'è quel che c'era prima, fa di vivere contento di ciò che offrono i tempi; non essere mai solo a spregiare il giudizio popolare, se non vuoi spiacere a tutti disprezzando la maggioranza"). Si tratta di una citazione dai *Disticha Catonis* (III, 11; II, 29) – valida quindi anche come esempio dell'uso di citazioni, spesso come qui non esplicite, da varie *auctoritates* scolastiche. Qui, come più avanti (*Cena* 489, «*Surdorum, alii natura, alii physico accidente, alii rationali voluntate*», "Tra i sordi [ce ne sono] certi per natura, certi per un accidente fisico, certi altri ancora per scelta razionale"), pare verificarsi un cortocircuito ironico per cui il pedante parla, a suo modo e cioè per citazioni e latino, contro se stesso.
[33] *Cena* 487, «TEOFILO. […] quando fummo a la piramide vicina al Palazzo, in mezzo di tre strade… PRUDENZIO. *In trivio*. TEOFILO. – …quivi ne se ferno incontro sei galant'omini […]»; 550, «*Nimis arduae quaestiones*» ("Problemi d'insormontabile difficoltà").

un'alternanza che giova all'attenzione del lettore, e consentono inoltre, rispetto all'eloquenza-fiume di Teofilo, qualche pausa di respiro allo stesso *princeps*, responsabile di battute lunghissime, nelle quali l'argomentazione si mescola al discorso riportato, alla valutazione polemica, alla descrizione degli ambienti e narrazione degli eventi, con un profluvio di incisi e parentesi.

Visto il comportamento testuale di Prudenzio e le riserve già espresse sui dottori, in effetti si può dire che nessuno dei tre pedanti è necessario allo svolgimento argomentativo rappresentato dal testo nella sua interezza. La rottura della rappresentazione su due piani mostra chiaramente come la *Cena* sia la messa in scena di due discorsi persuasivi, di due discussioni: una effettiva, che vede coinvolti Teofilo e Smitho; una invece impossibile, mancata, che contrappone il Nolano ai due dottori oxoniensi, cui accostiamo Prudenzio. Il vero interlocutore della *Cena*, colui che è sufficientemente incerto e curioso per poter modificare la propria opinione, è Smitho. La presenza dei pedanti invece, non si spiega in termini dialettici, quanto semmai polemici. Ed è per questo che a nessuno di loro è concesso il privilegio di una rappresentazione, con Auerbach, seria e problematica: li si dipinge sfruttando la degradazione comica poiché la loro partecipazione al dialogo va compresa soprattutto come funzionale a un incremento della presenza del bersaglio polemico. L'inclusione dei pedanti ha funzionalità argomentativa perché pone al centro della coscienza, in forma degradata, chi si oppone alla *nova philosophia*.

Arrivati a questo punto, è lecito chiedersi se vi sia qualcosa che possa garantire la circolazione dei discorsi, la possibilità stessa della contrapposizione e del confronto tra gli elementi disposti sui due livelli del dialogo. Non si hanno dubbi nel rispondere che questo qualcosa in grado di fare da giunto fra i due piani è un qualcuno: Teofilo. Ricostituendo l'unità della situazione rappresentata e così garantendo l'operatività di tutti i discorsi pronunciati nello spazio esterno dell'extratesto[34], è il *princeps* il punto di articolazione nel quale i due piani possono convergere – o dal quale iniziano a dividersi – così come, a un livello più profondo, la figura in grado di mediare fra le altre due incarnazioni testuali dell'autore empirico, la voce autoriale non filtrata della dedicatoria e il personaggio-eroe del Nolano[35]. Esso può svolgere

[34] Ellero 2005, 73-4.

[35] La coincidenza di Teofilo col Nolano è affermata con chiarezza: *Cena* 450-1 «Or che dirrò io del Nolano? Forse *per essermi tanto prossimo quanto io medesmo a me stesso*, non mi converrà lodarlo? Certamente uomo raggionevole non sarà che mi riprenda in ciò: atteso che questo talvolta non solamente conviene, ma è anco necessario, come bene espresse quel terso e colto Tansillo: "Bench'ad un uom, che preggio et onor brama, / *di se stesso* parlar molto sconvegna, / per che la lingua, ov'il cor teme et ama, / non è nel suo parlar di fede degna; /

questa funzione per il fatto di essere l'unico, tra gli interlocutori di tutt'e due i piani, a esistere in entrambi i mondi rappresentati, quello realistico del livello interno e quello invisibile e puramente verbale del livello esterno. Tale condizione di ubiquità, per nulla celata e anzi messa in risalto nel testo in più punti, rappresenta un tentativo di soluzione, sul piano dell'*inventio*, al paradosso discorsivo della *Cena*, ovvero alla circolarità esistente tra il discorso dottrinale innovativo e il discorso, in funzione preventiva, incaricato di creare le condizioni perché il discorso dottrinale possa essere ritenuto legittimo.

3.1.4. La dimensione allusiva del testo

Fin dall'*Epistola*, la *Cena* si distingue dagli altri dialoghi del *corpus* italiano – *Cabala* esclusa – per il suo più ricco corredo di riferimenti allusivi a referenti extratestuali, dottrine e testi altrui. Alcune di queste allusioni, quali ad esempio quelle alla materia religiosa, sono trasparenti e scoperte, altre invece decisamente più opache e criptiche. Vi sono allusioni più innocue, che mirano a far emergere un contenuto la cui espressione diretta sarebbe giudicata, per motivi diversi, sconveniente: così il ringraziamento al Castelnau per il sostegno economico ricevuto (con l'aggiunta, forse, di un'ulteriore richiesta)[36], e soprattutto una serie di riferimenti più o meno criptati alle proprie opere[37]. La più parte dei rinvii, tuttavia, trattandosi di Bruno, e del Bruno risentito che redige in tutta fretta, a breve distanza dagli eventi dell'estate 1583, il testo della *Cena*, esprime un'intenzione aggressiva e mira a ottenere un effetto dissacrante, spesso ricorrendo al modo ironico. In alcuni casi si dubita il lettore potesse cogliere la funzione

l'esser altrui precon de la sua fama / pur qualche volta par che si convegna, / quando vien a parlar per un di dui: / per fuggir biasmo, o per giovar altrui". Pure, se sarà un tanto supercilioso che non vogli a proposito alcuno patir *la lode propria o come propria*, sappia che quella talvolta non si può dividere da sui presenti e riportati effetti». Interessante, dal punto di vista dell'autorappresentazione del filosofo, che le eccezioni alla buona norma di evitare l'elogio di se stessi siano fatte consistere 1) nel giovamento che l'elogio può recare ad altri; 2) nell'impossibilità, in alcuni casi, di separare l'elogio del soggetto da quello degli «effetti» da lui riportati.

[36] Così questo rimando indirizzato al Castelnau nelle battute finali della dedicatoria: *Cena* 440, «dove se questo terreno in vece che manda fuori mille torvi gigantoni, producesse altri tanti Alessandri Magni, vedreste più di cinquecento venir a corteggiar questo Diogene, il qual per grazia de le stelle non hav'altro che voi che gli venga a levar il sole, se pur (per non farlo più povero di quel cinico mascalzone) manda qualche diretto o reflesso raggio dentro quella buca che sapete». Interpreterei così: il Castelnau è l'unico potente che tributa omaggio al povero filosofo, che a differenza di Diogene amerebbe ricevere un sostegno materiale; per non fare l'autore più povero di Diogene, il sole/Castelnau manda qualche raggio nella buca, ovvero fornisce a Bruno un minimo di mezzi.

[37] *Cena* 432, «non d'un Bonifacio Candelaio, per una comedia»; 447, «E tu, Mnemosine mia, ascosa sotto trenta sigilli, e rinchiusa nel tetro carcere dell'ombre de le idee, intonami un poco ne l'orecchio» (Allusione alle opere mnemoniche *Triginta sigillorum explicatio* e *De umbris idearum*); 486, «Vorrei sapere se egli numerò questi rintuzzi et urti salvaticini che dici esserno stati quaranta. Mi fate venir a memoria mastro Mamfurio, al quale certi marranchini ne ferno contare non so quante. Quest'ultima, in bocca a Frulla, è un'allusione a *Candelaio* 421-422 (atto V, scena 25), dove il pedante Mamfurio è preso a staffilate. 'Marranchini', per «marioli», è termine napoletano esemplato sullo spagnolo «marrancho».

negatrice del richiamo, com'è per il rinvio ad Adamo e al peccato originale (alla cui origine sta il convito «non […] protoplastico, per una umana desolazione» costituito dal pasto proibito della mela) contenuto nell'elenco che apre l'*Epistola,* ironico per il fatto che Bruno «ammette l'esistenza dei preadamiti e soprattutto l'origine naturale e poligenetica degli esseri umani»[38]. Frequenti sono proprio le allusioni parodiche alle Scritture[39], che se non parodiche in senso stretto (dato che evitano il confronto con la lettera biblica o liturgica) sono almeno stranianti per la rifunzionalizzazione semantica imposta dal mutamento di contesto; così per il rinvio del Nolano alle tentazioni di Cristo e alla dottrina delle indulgenze nel quadro delle botte ricevute dalla plebe londinese, dove però l'effetto dissacrante mi pare secondario rispetto a un intento di efficacia letteraria che fa leva sull'ironia e l'autoironia, e alla volontà d'indurre il riso attraverso una caratterizzazione della vicenda narrata all'insegna della sproporzione:

> *Cena* 485 Dice il Nolano che in diece mesi ch'ha soggiornato in Inghilterra, non ha profittato quanto questa una sera in far penitenze e guadagnar perdoni. Questa sera gli fu bene accomodata ad esser principio, mezzo, e fine de la quarantana. «Questa sera» disse, «voglio che vaglia per la penitenza ch'arrei fatta diggiunando quaranta giorni benedetti e quaranta notte ancora. Questa sera son stato nel deserto: dove non per una, o tre, ma per quaranta tentazioni ho guadagnato quarantamilia anni d'indulgenzia plenaria…»

Nella *Cena* mi paiono ben attestati entrambi i regimi dell'allusività bruniana: se quello contestuale è senza dubbio dovuto al carattere reattivo e fortemente coinvolto del primo dialogo, quello culturale è invece da riportare al processo di arricchimento simbolico che interviene a qualificare gli attori e i processi del nuovo ordine linguistico: il Nolano e i suoi avversari, il dialogo stesso; nonché a sviluppare il filone veritativo della costruzione allegorico-simbolica nel dialogo secondo, un aspetto sul quale avremo modo di tornare diffusamente. Quanto agli avversari, invece, vediamo come alla centralità negativa dei due dottori corrisponda le messa in atto di una strategia allusiva *ad hoc*.

3.1.5. La trama delle allusioni prolettiche

[38] Riprendo le parole di Giovanni Aquilecchia dalla nota al testo di *Cena* 432.

[39] *Cena* 487 «PRUDENZIO. — *In silentio et spe erit fortitudo vestra. Si quis dederit tibi alapam, tribue illi et alteram*» ("Nel silenzio e nella speranza sarà la vostra forza. Se qualcuno ti dà uno schiaffo, rendigliene un altro", che rovescia la celeberrima massima evangelica; cfr. Isaia, XXX, 15 e Matteo, V, 39). A partire da p. 482 si registra, nel dialogo secondo, un incremento della polemica religiosa. Tuttavia è il *Candelaio* il testo in cui, sfruttando la risorsa "inventiva" costituita dal popolino napoletano e dal suo immaginario popolare, caustico e aggressivo, la *verve* parodica antireligiosa bruniana può sbizzarrirsi.

Come abbiamo già avuto modo di dire, la funzione polemica domina retoricamente la *Cena* e ne determina quindi in misura consistente la testualità. Abbiamo facoltà di rendercene conto osservando il trattamento peculiare cui è sottoposta la principale incarnazione del negativo in tale dialogo, costituita dai due dottori Nundinio e Torquato, gli antagonisti dialettici (o meglio non dialettici) del Nolano cui è riservata la zona centrale dei dialoghi terzo e quarto. Lo spazio riservato alle presentazione e confutazione delle loro tesi aristotelico-tolemaiche è tuttavia minore di quello lasciato alla degradazione sistematica delle loro persone nella loro interezza: aspetto esteriore, carattere e atteggiamento, difetti dialettici o pragmatici che dir si voglia. Tale scelta può essere motivata ricorrendo ai tratti specifici dell'argomentazione bruniana, che è più spesso indiretta e performativa che non diretta e discorsiva, ma anche a una ragione più semplice: l'inesistenza di una vera discussione cosmologica tra gli interlocutori del livello interno, il che sposta di necessità il confronto, in sé ineludibile, su altri piani. A ogni modo, a riprova di quanto l'istanza polemica sia determinante per la costruzione del testo, nemmeno la messa in scena della loro inadeguatezza sociale e culturale prima che filosofica basta agli scopi bruniani. La comparsa sul piano interno di Nundinio e Torquato rispettivamente nel terzo e nel quarto dialogo è quindi attentamente preparata – e come tale messa ulteriormente in risalto – da un filo rosso degradante che percorre in modo carsico il testo e il paratesto. Fuor di metafora, si tratta di una lunga catena di allusioni prolettiche in funzione negatrice, incaricata di ribattere e così fissare la carica assiologica negativa dei dottori prima della loro effettiva entrata in scena. In questo modo si ottengono due risultati: da un lato la squalifica preventiva degli avversari è inserita con dolcezza e gradualità (ma anche con un che di inesorabile) nella mente dei lettori; dall'altro si crea una relazione di complicità tra la funzione-autore e i lettori, che si ritrovano assimilati ai personaggi della cornice e quindi naturalmente disposti ad allontanarsi dai dottori per empatizzare col Nolano.

Tale compatta serie allusiva – all'interno della quale rubrichiamo solo i riferimenti più o meno indiretti, tenendo separate le menzioni esplicite[40] – comincia addirittura sul frontespizio,

[40] La prima menzione (per la quale rimando al prossimo esempio messo a testo, *Cena* 436-7) è esplicita di fatto solo a metà, perché dà il nome e la qualifica del dottor Nundinio dopo aver descritto allusivamente Torquato (nel momento in cui si allude al secondo, si svela finalmente, così *en passant*, l'identità del primo). Bisogna aspettare questa battuta di Prudenzio per poter godere di un'immagine nitida: *Cena* 445, «e cossì insino al tramontar del sole protelaremo il nostro tetralogo, circa il successo del colloquio del Nolano col dottor Torquato et il dottor Nundinio», mentre la seguente battuta di Frulla, con la quale si esemplifica una categoria di interlocutori appena definita da Teofilo come quella degli «alcuni tanto maligni e scelerati, che per una certa neghittosa invidia si adirano e inorgoliano», è una vera e propria prolessi narrativa, con tanto di battuta di discorso diretto *Cena* 457-8, «Come avvenne a que' doi dottori barbareschi, de quali parlaremo, l'un de quali non sapendo più che si rispondere e che argumentare, s'alza in piedi in atto di volerla finir con una provisione di adagii d'Erasmo, o ver co i pugni,

dove possiamo leggere il sottotitolo: «DESCRITTA IN CINQUE DIALOGI / PER QUATTRO INTERLOCUTORI / CON TRE CONSIDERAZIONI / CIRCA DOI SUGGETTI». Mentre sfugge il referente delle «tre considerazioni», i «doi suggetti» sono senza dubbio gli accademici oxoniensi, messi in campo fin da subito in forma criptica come anticipo velato della funzione satirica dominante. Allusivo, e non generico, può essere considerato poi anche il sonetto introduttivo *Al mal contento*, fin dal titolo allocutorio, che designa al singolare l'avversario dell'autore che si è inteso fustigare redigendo e pubblicando la *Cena*.

Nell'*Epistola dedicatoria* il procedimento è insistito, a partire da questo punto:

> *Cena* 432 Voglio dire: dopo ch'arrete odorato con i Peripatetici, mangiato con i Pitagorici, bevuto con Stoici, potrete aver ancora da succhiare *con quello che mostrando i denti avea un riso sì gentile, che con la bocca toccava l'una e l'altra orecchia*. Perché rompendo l'ossa e cavandone le midolla, trovarete cosa da far dissoluto san Colombino patriarca de gli Gesuati; far impetrar qualsivoglia mercato, smascellar le simie, e romper silenzio a qualsivoglia cemiterio.

L'allusione intratestuale è precisa: «quello che mostrando i denti avea un riso sì gentile, che con la bocca toccava l'una e l'altra orecchia» è Nundinio, il primo dei due avversari, così come esso fa la sua comparsa all'inizio del dialogo terzo, dove «spiccato da la bocca un delicato risetto, e sputato una volta, comincia in questo modo […]» (*Cena* 489). Tuttavia, oltre a inchiodare il rimando, è interessante tentare di dare un senso ai simboli utilizzati da Bruno nel suo vorticoso movimento immaginativo. Mi sembra ad esempio che si possa interpretare l'immagine del rompere le ossa per cavarne il midollo a due altezze diverse[41]. Il primo significato è quello chiarito dal prosieguo immediato: in un qualche modo il riso di Nundinio, designato ironicamente come «sì gentile», si riverbera sui lettori, i quali trarranno dall'accademico abbondante materia di riso. L'immagine corporea però, ha una semantica antitetica, fondata sull'opposizione tra la durezza e povertà della superficie e la ricchezza custodita dal profondo, che la mette in rapporto con l'immagine del Sileno (che comparirà più avanti, dopo l'esposizione degli *Argomenti*). Non è un caso credo, che, seppure in ordine

cridò: / «*Quid*? *non ne Anticyram navigas*? *Tu ille philosophorum protoplastes, qui nec Ptolomeo, nec tot tantorumque philosophorum et astronomorum maiestati quippiam concedis*? *Tu ne nodum in scirpo quaeritas*?»; et altri propositi, degni d'essergli decisi a dosso con quelle verghe doppie (chiamate bastoni) co le quale i facchini soglion prender la misura per far i gipponi a gli asini»; la prolessi anticipa *Cena* 533, dove infatti Teofilo si accontenta di narrre in modo assai sintetico: «Ascoltate d'avantaggio. Mentre tutti stavano ad aspettar quel tanto desiderato argumento, ecco che voltato il dottor Torquato a gli commensali, dal profondo della sufficienza sua sguaina e gli viene a donar sul mostaccio uno adagio erasmiano: "*Anticiram navigat*"».

[41] Ho già affrontato questo passaggio, seppure da una prospettiva diversa, nel capitolo precedente (cfr. *supra* 2.2.2.1).

inverso, il Sileno e l'«osso medullare» compaiano appaiati anche nel *Prologo dell'autore* al primo libro del *Gargantua*, a designare la dialettica di titolo e testo, lettera e senso più alto che contraddistingue l'opera rabelaisiana[42]. Quanto a Bruno, un luogo testuale di poco successivo non lascia molti dubbi sull'esistenza di un significato simile attivo anche qui:

> *Cena* 436-7 Nel resto vi se pone avanti uno, che non sapea né disputar, né dimandar a proposito — il quale per esser più impudente et arrogante, pareva a gli più ignoranti più dotto ch'il dottor Nundinio: ma vedrete che non bastarebbono tutte le presse del mondo, per cavar una stilla di succhio dal suo dire — per prender materia da far dimandar Smitho, e rispondere il Teofilo;

L'immagine utilizzata per presentare Torquato (il cui nome non compare, mentre però troviamo nominato per la prima volta Nundinio, in questa che è la prima menzione più o meno esplicita degli avversari del Nolano) è molto simile a quella impiegata per Nundinio, anche se declinata negativamente; la glossa che la segue («per prender materia da far dimandar Smitho, e rispondere a Teofilo») – nel cui dominio possiamo includere senza remore la precedente analogia di Nundinio – rende palese il figurato dell'analogia, che consiste nella relazione tra il livello interno e quello esterno delle considerazioni svolte da Smitho e Teofilo[43]. Mi sembra in gioco ci sia insomma ancora una volta la struttura doppia del dialogo, o comunque l'idea di una duplicità di piani in rapporto reciproco, nonché tra loro deliberatamente non proporzionati, come modello interpretativo fondamentale dell'opera e dei discorsi che in essa hanno modo di prodursi.

---

[42] Cito sempre dal *Prologo dell'autore*: «Ma non avete mai visto un cane quando incontra qualche osso medullare? È, come dice Platone (De rep., *lib.* II) la bestia più filosofa del mondo. E se l'avete veduto, avrete potuto notare con qual devozione lo sbircia, con quanta cura gli fa la guardia, con quale fervore lo agguanta, con quanta prudenza comincia a intaccarlo, con quanta passione lo spezza, e con qual diligenza se lo succhia. E chi lo induce a far ciò? Quale è la speranza di tanto studio? Qual bene se ne promette? Niente più che un po' di midollo. […] Appunto sull'esempio di questo cane, vi bisogna esser savi: per poter annusare, sentire e apprezzare questi bei libri di gran succo, svelti nell'andatura ma arditi nell'assalto; e poi, con curiosa lettura e meditazione frequente, rompere l'osso di fuori e succhiare la sostantifica midolla (e cioè quello che io ho voluto significarvi per mezzo di questa simbologia pitagorica) con sicura speranza di diventare scorti e valenti in questa mia lettura» (Rabelais, *Gargantua*, p. 8).

[43] Possiamo aggiungere a questa, che ritengo essere la prova decisiva, altre due rispondenze testuali che mi paiono avvalorare la tesi qui proposta: all'interno del passo citato, le analoghe operazioni svolte con Peripatetici, Pitagorici e Stoici che precedono, dove a essere in gioco è qualche dottrina filosofica, e non certo soltanto il riso; la chiusa della sezione introduttiva dell'*Epistola*, dove ritorna, sempre in funzione di figurante, una sfera semantica analoga: *Cena* 434, «Ma circa un voler veder quantumque può natura in far due fantastiche befane, doi sogni, due ombre e due febbri quartane: del che mentre si va crivellando il senso istoriale, e poi si gusta e mastica, si tirano a proposito topografie, altre geografice, altre raziocinali, altre morali; speculazioni ancora, altre metafisiche, altre matematiche, altre naturali». L'oggetto è lo stesso, anche se si tratta di entrambi i dottori e non solo di Nundinio, così come l'operazione, che consiste da un lato nel profittare del piano diegetico dalla rappresentazione di quelli offerto (il «senso istoriale»), dall'altro nel trarre da esso una serie di considerazioni (le «topografie»).

La successiva allusione, poco oltre, si serve di una citazione da Berni (*Sonetto in descrizion dell'arcivescovo di Firenze*, vv. 1-3), per ribadire lo stesso concetto di *Cena* 432, stavolta però relativamente a entrambi i dottori: *Cena* 433-4, «Ma circa un voler veder quantumque può natura in far due fantastiche befane, doi sogni, due ombre e due febbri quartane». Più interessante tuttavia è la tappa successiva, quando, nell'*Argomento* al dialogo primo, il lettore attento sentirà risuonare un'espressione del frontespizio, alla quale ora è in grado di associare il referente dei due avversari: *Cena* 434, «Onde vedrete nel primo dialogo proposti in campo *doi suggetti* con la raggion di nomi loro, se la vorrete capire». L'ultima sezione della dedicatoria è riservata a una duplice antonomasia a struttura antitetica: «[…] in questo clima dove i mercanti senza conscienza e fede, son facilmente Cresi; e gli virtuosi senz'oro, non son difficilmente Diogeni»[44]. Giunti a questo punto, il riferimento contrastivo da un lato al Nolano (Diogene), dall'altro ai suoi antagonisti (Creso), che nel seguito (*Cena* 441-2) saranno descritti proprio nei termini di un'estrema ricchezza esteriore (ovviamente contrapposta alla povertà interiore, coerentemente alla loro natura di Sileni rovesciati), è ormai trasparente.

In generale, senza esporre nel dettaglio gli altri casi, possiamo dire che una simile traccia allusiva ha per effetto di creare progressivamente una nicchia, uno spazio vuoto ma delimitato con chiarezza, pronto ad accogliere i protagonisti negativi del dialogo. Tale procedimento tocca il suo apice nel ritratto per tessere offerto al lettore dal rapido incipit del dialogo primo:

Cena 441 [SMITHO.] — Parlavan ben latino?
TEOFILO. — Sì.
SMITHO. — Galant'uomini?
TEOFILO. — Sì.
SMITHO. — Di buona riputazione?
TEOFILO. — Sì.
SMITHO. — Dotti?
TEOFILO. — Assai competentemente.
SMITHO. — Ben creati, cortesi, civili?
TEOFILO. — Troppo mediocremente.
SMITHO. — Dottori?
TEOFILO. — Messer sì, padre sì, madonnasì, madesì: credo da Oxonia.

Esso si apre, infatti, oltre che nel mezzo della conversazione, con apparente casualità, come tutti gli altri, su di un referente sottinteso coincidente ancora una volta con i «doi suggetti», a

[44] Si ricordi che questa non è l'antonomasia strutturata in questo modo (cfr. *supra* 2.2.1.1.2).

ribadire all'interprete che non sottovaluti per nessuna ragione l'istanza satirica, presente nell'opera in modo assai più pervasivo e strutturante di una generica tonalità.

Ne do una sola prova, sempre dal dialogo primo, provandomi a interpretare l'episodio della «scala del binario» (*Cena* 442-4), una digressione numerologica all'apparenza gratuita che vede protagonisti in ordine Teofilo e Frulla:

> FRULLA. — Conforme al proposito di que' prefati doi, farò un'altra scala del binario. Le bestie entrorno ne l'arca a due a due; ne uscirono ancora a due a due. Doi sono i corifei di segni celesti: Aries e Taurus. Due sono le specie di *nolite fieri*: cavallo e mulo. Doi son gli animali ad imagine [e] similitudine de l'uomo: la scimia in terra, el barbagianni in cielo. Due sono le false et onorate reliquie di Firenze in questa patria: i denti di Sassetto, e la barba di Pietruccia. Doi sono gli animali che disse il profeta aver più intelletto ch'il popolo d'Israele: il bove, perché conosce il suo possessore, e l'asino, perché sa trovar il presepio del padrone. Doi furono le misteriose cavalcature del nostro redentore, che significano il suo antico credente ebreo, et il novello gentile: l'asina et il pullo. Doi sono da questi li nomi derivativi ch'han formate le dizzioni titulari al secretario d'Augusto: Asinio e Pullione. Doi sono i geni de gli asini: domestico e salvatico. Doi i lor più ordinarii colori: biggio e morello. Due sono le piramidi nelle quali denno esser scritti e dedicati all'eternità i nomi di questi doi et altri simili dottori: la destra orecchia del caval di Sileno, e la sinistra de l'antigonista del dio de gli orti.

L'intervento di Frulla è una sorta di raddoppio di quello Teofilo[45], secondo un procedimento bachtinianamente carnevalesco, improntato al realismo grottesco, che rovescia l'alto in basso, trasponendo sistematicamente gli elementi astratti e immateriali nella sfera del basso corporeo, qui raccolta attorno alla figura asinina. Abbiamo dunque una prima serie di dieci addendi filosofica e seria, che ritorna capovolta in una seconda serie d'identico numero d'addendi, teologica solo all'apparenza, in realtà comica e parodica. In più, mentre la prima serie include una pluralità eterogenea di referenti, la seconda comprende – con l'unica eccezione del quinto addendo, che allude ironicamente agli esuli italiani Tommaso Sassetto e Petruccio Ubaldini, probabili avversari di Bruno nella corsa ai favori regi («i denti di Sassetto e la barba di Pietruccia») – soltanto bestie, per restringere ulteriormente la selezione dal sesto addendo all'ultimo sul solo asino. Tale circolarità e assenza di sviluppo rivela, più ancora che la scelta

[45] Questo l'intervento di Teofilo da cui Frulla prende le mosse: «Perché due sono le prime coordinazioni, come dice Pitagora: finito et infinito, curvo e retto, destro e sinistro, e và discorrendo. Due sono le spezie di numeri: pare et impare, de quali l'una è maschio, l'altra è femina. Doi sono gli Cupidi: superiore e divino, inferiore e volgare. Doi sono gli atti de la vita: cognizione et affetto. Doi sono gli oggetti di quelli: il vero et il bene. Due sono le specie di moti: retto con il quale i corpi tendeno alla conservazione, e circulare col quale si conservano. Doi son gli principii essenziali de le cose: la materia e la forma. Due le specifiche differenze della sustanza: raro e denso, semplice e misto. Doi primi contrarii et attivi principii: il caldo et il freddo. Doi primi parenti de le cose naturali: il sole e la terra».

del figurante degradante dell'asino (poiché di vero e proprio figurante dobbiamo in questo caso parlare, visto che le coppie dei vari addendi si proiettano di fatto analogicamente sui due dottori), un'insistenza di matrice polemica rivolta contro i due accademici inglesi.

3.1.6. La dimensione allegorico-simbolica del testo

La dimensione allegorica della *Cena* è annunciata nella dedicatoria, anche se in un modo criptico che rende difficile districarla dai riferimenti alla struttura del dialogo su due livelli – il che introduce l'ipotesi o quantomeno il sospetto che i due fenomeni, allegoria e dialogo su due piani, possano essere funzionalmente affini e come tali rubricati sotto la stessa categoria retorica dalla coscienza compositiva dell'autore. Li ritroviamo infatti disposti uno accanto all'altro nel momento in cui la voce autoriale risponde, nella sezione introduttiva dell'*Epistola*, alla domanda «In che versa questo convito, questa cena?»[46]:

> *Cena* 433-4 Ma in circa un voler veder quantumque può natura in far due fantastiche befane, doi sogni, due ombre e due febbri quartane: del che mentre si va crivellando il senso istoriale, e poi si gusta e mastica, si tirano a proposito topografie, altre geografice, altre raziocinali, altre morali; speculazioni ancora, altre metafisiche, altre matematiche, altre naturali.

Il primo segmento della frase complessa (infinitiva oggettiva + completiva), oltre a ribadire l'intento polemico e negatore dell'opera, assimila il contenuto del testo a quello del livello interno (il piano cioè del «senso istoriale», diegetico, menzionato poco oltre): la rappresentazione dei due dottori, allusi nell'immagine bernesca. L'interpretazione del secondo spezzone sintattico è più complessa, poiché da un'unica operazione, cioè il setacciare la "materia grossa" del livello diegetico per poi assaporare quanto di fino rimane sul fondo del crivello, si distinguono due possibili esiti, ovvero, per restare all'interno dell'analogia, risultano dal filtraggio due diverse sostanze. Riguardo a questo, mentre sulla terna delle «speculazioni, altre metafisiche, altre matematiche, altre naturali» non ci sono molti dubbi – esse sono le considerazioni svolte sul livello esterno dal quartetto capitanato da Teofilo – più difficile è definire l'effettiva consistenza delle «topografie, altre geografice, altre raziocinali, altre morali». A ciò soccorre però di lì a poco l'*Argomento del secondo dialogo*:

[46] L'interrogativa mi pare arieggiare quest'altra rabelaisiana, ancora una volta tratta dal *Prologo dell'autore*: «A che cosa tende, secondo voi, questo preludio, questa stoccata d'assaggio?» (Rabelais, *Gargantua*, p. 7).

> *Cena* 434-5 Vedrete nel secondo dialogo: prima la causa originale de la cena; secondo, una descrizzion di passi e di passaggi, che più poetica e tropologica forse, che istoriale sarà da tutti giudicata; terzo, come confusamente si precipita in una topografia morale:

Ritorna in modo esatto il riferimento alla «topografia morale», che dunque consisterà nella seconda parte del dialogo secondo, dedicata all'elogio della regina, alla deprecazione della plebe e alla fase finale della spedizione (*Cena* 476-88). Tale riferimento è precisato dalla menzione paronomastica della «descrizion di passi e di passaggi», che possiamo adesso intendere come una concisa definizione della «topografia»: una rappresentazione spaziale provvista di un caricamento allegorico, nello specifico relativo alla sfera morale del comportamento umano: «che più poetica e tropologica, forse, che istoriale sarà da tutti giudicata». «Tropologica» contiene infatti un'allusione a uno dei quattro sensi dell'ermeneutica scritturale tardoantica e medievale, mentre l'avverbio dubitativo «forse» è da leggere per antifrasi, come precisa indicazione di lettura fornita ai destinatari e prova sicura che il piano di senso da privilegiare non è quello diegetico, ma l'altro a esso sotteso. Possiamo allora tornare al passaggio precedente (*Cena* 433-4), e distinguere con maggiore chiarezza il piano della rappresentazione dello spazio urbano londinese (le topografie «geografice») dalla presenza di due piani allegorici (o, più debolmente, simbolici), uno inerente il dominio della conoscenza e del vero (le topografie «raziocinali»), l'altro la sfera etica e civile (le topografie «morali», relative in realtà all'assetto sociale inglese)[47]. Per ipotesi, tali piani coincidono con i due campi referenziali da noi messi a fuoco: il primo con quello veritativo, il secondo con quello autoriale. Vediamo allora, per concludere il nostro tentativo d'interpretazione, come l'autore descrive la "topografia morale":

> *Cena* 435 terzo, come confusamente si precipita in una topografia morale: dove par che con gli occhi di Linceo quinci e quindi guardando (non troppo fermandosi) cosa per cosa, mentre fa il suo camino, oltre che contempla le gran machine, mi par che non sia minuzzaria, né petruccia, né sassetto, che non vi vada ad intoppare. Et in ciò fa giusto com'un pittore; al qual non basta far il semplice ritratto de l'istoria: ma anco, per empir il quadro, e conformarsi con l'arte a la natura, vi depinge de le pietre, di monti, de gli arbori, di fonti, di fiumi, di colline; e vi fa veder qua un regio palaggio, ivi una selva, là un straccio di cielo, in quel canto un mezo sol che nasce, e da passo in passo un ucello, un porco, un cervio, un asino, un cavallo: mentre basta di questo far veder una testa, di quello un corno, de l'altro un quarto di dietro, di costui l'orecchie, di colui l'intiera descrizzione; questo con un gesto et una mina, che non tiene quello e quell'altro: di sorte che con maggior

[47] Ophir 1994, LXII.

> satisfazzione di chi remira e giudica, viene ad istoriar (come dicono) la figura. Cossì al proposito, leggete, e vedrete quel che voglio dire.

L'autore descrive la condizione di vista acuta propria del narratore intradiegetico Teofilo, che come l'argonauta Linceo ha occhio non solo per le «gran machine», ma anche per la «minuzzaria». Il brano costituisce, nella sua concentrazione, un tipico *specimen* della prosa dialogica di Bruno nei suoi tratti di ricchezza connotativa e pluralità di riferimenti. Oltre a un'allusione polemica, ci colpiscono il balenio di un tema filosofico, visibile in una precisa scelta lessicale, e la similitudine del pittore, la quale si presta a un doppio scioglimento in direzione estetica e metatestuale. L'allusione aggressiva è la più trasparente e interessa i già nominati Petruccio Ubaldini e Tommaso Sassetto (cui si tornerà ad alludere nella già vista scala del binario di Frulla, a *Cena* 443). La «petruccia» e il «sassetto» chiudono però una terna aperta dalla «minuzzaria», un termine, quest'ultimo, provvisto presso Bruno di una forte carica filosofica. Nell'universo omogeneo della natura infinita, la dignità delle cose minime non è inferiore a quella delle più alte; in ogni aspetto della natura è possibile rintracciare la divinità immanente, senza che ai gradi bassi corrisponda una perdita d'essere come nel modello platonico della scala. Anzi, ai minimi spetta il ruolo privilegiato di figurante nelle dissimili similitudini della tradizione neoplatonica e dionigiana, le quali, proprio in virtù della sproporzione che sussiste tra il figurante abietto e il figurante divino, possono significare la sproporzione che struttura la relazione tra finito e infinito[48]. La similitudine attinta al campo dell'arte, infine, paragona l'atteggiamento del narratore a quello del pittore attento a dettagliare con accuratezza la sua tela, in nome della fedeltà alla natura («per empir il quadro, et conformarsi con l'arte a la natura»). Fondare la scelta della rappresentazione sul realismo referenziale non è una scelta scontata. Letta come dichiarazione d'estetica, la similitudine enuclea i principi fondamentali della mimesi bruniana: rifiuto dei processi di astrazione e selezione fatti propri dal classicismo, restituzione della varietà fenomenica e costituzione del vero artistico tramite la rappresentazione attenta e vivida dei dettagli. Da questo punto di vista, la presenza del verbo «empir» (riempire) è tutto meno che casuale: la tela del pittore deve, come la natura, conformarsi a quel principio della pienezza di cui Arthur Lovejoy ha ricostruito la vicenda secolare. Tuttavia, il riferimento congiunto al grande e al piccolo, al soggetto principale e alla rete dei dettagli, si presta senza troppi sforzi anche a una lettura metatestuale. Nel dispositivo testuale che s'invita a guardare con attenzione («Cossì al proposito, leggete, e

[48] Ellero 2005, 27-8.

vedrete quel che voglio dire»), ai dettagli spetta una significatività non minore che agli elementi centrali, vale a dire un'eguale partecipazione al meccanismo allegorico. In modo ancora più specifico, il peso accordato alla «minuzzaria» sembra coincidere con la minuziosa attenzione ai dettagli e il registro enfatico del racconto che Prudenzio contesterà a Teofilo, responsabile di violare il principio base del *decorum* riservando a una materia comica e quotidiana uno stile retoricamente sovrabbondante. Sarà Frulla, in un secondo momento, a chiarire (ma sibillinamente) il senso allegorico di tale sproporzione, da interpretare come richiesta rivolta alla regina che innalzi ciò che sta in alto, riportando il Nolano all'altezza che gli conviene. Ecco quindi come nella sezione finale del secondo dialogo Frulla riporta nel testo il tema delle «cose basse», chiudendo l'arco simbolico lanciato dalla dedicatoria:

> *Cena 476* È lecito, et è in potestà di principi, de essaltar le cose basse: le quali se essi farran degne, saran giudicate degne, e veramente saran degne; et in questo gli atti loro son più illustri e notabili, che si aggrandissero i grandi; i quali non è cosa che non credeno meritar per la sua grandezza, o vero che si mantenessero [95] i superiori ne la sua superiorità, i quali diranno quello convenirgli non per grazia, cortesia e magnanimità di principe, ma per giusticia e raggione. *Or applica a proposito del discorso del nostro Teofilo. Pure, maestro Prudenzio, se vi par ancor aspro, distaccalo da questa materia, et attacalo ad un'altra.*

Tale replica al giudizio di Prudenzio sul racconto di Teofilo segna, guarda caso, il punto di passaggio tra la prima e la seconda parte del dialogo secondo, ovvero, con le parole dell'*Argomento*, tra la «descrizzion di passi e di passaggi» e la «topografia morale» in cui «confusamente si precipita». Il punto, cioè, nel quale il racconto della spedizione s'interrompe momentaneamente, una volta concluso il lentissimo attraversamento del Tamigi ed essersi ritrovati poco distanti dal punto di partenza, per cedere al movimento ascendente-discendente che fa seguire all'elogio di Elisabetta e dei suoi fidi l'accesa deprecazione dei ceti subalterni londinesi. La sconvenienza retorica del racconto di Teofilo, contestata da Prudenzio e difesa da Frulla, funziona allora implicitamente da ponte per condurre il discorso (e il lettore) alla «topografia morale», ovvero al piano socio-politico – e quindi autoriale – della riflessione bruniana. La speranza di Frulla, infatti che qui si fa momentaneamente portaparola dell'autore, è che, allo stesso modo in cui Teofilo magnifica la fangosa impresa del Nolano nella notte londinese, la regina sappia innalzare il Nolano, o meglio, fuori dal testo, l'autore stesso, l'autorizzazione della cui posizione discorsiva può provenire solo dalla regina in persona[49]. Che

[49] Ophir 1994, LXIX.

il referente delle parole di Frulla sul compito dei potenti non sia unicamente il racconto del *princeps* è indicato chiaramente dal finale della battuta: «Or applica a proposito del discorso del nostro Teofilo. Pure, maestro Prudenzio, se vi par ancor aspro, distaccalo da questa materia, et attacalo ad un'altra». Il seguito del dialogo propone infatti, secondo Ophir, una determinata rappresentazione della società inglese coeva allo scopo di rivolgere un appello alla regina, affinché accetti lo "scambio discorsivo" proposto dall'autore: il quale offre due dottrine, quella dell'universo infinito e quella di una società fondata su una ferrea gerarchia sociale, come sostegno, rispettivamente, alla politica espansionistica e alle necessità di stabilità interna della sovrana, la quale dovrebbe contraccambiare concedendo al filosofo la tanto agognata patente di autore[50].

Si delimita così in parte il campo d'azione della costruzione allegorico-simbolica, il cui dispiegarsi interessa il dialogo secondo sua interezza. Ci resta allora da tentare una reinterpretazione della prima parte, la «descrizzion di passi e di passaggi» (*Cena* 434), fino al ponte che conduce alla seconda e ultima sezione.

3.1.7. Un'ipotesi interpretativa per il dialogo secondo

La tesi qui sostenuta è che il dialogo secondo della *Cena* consista in un complesso dispositivo allegorico-simbolico, dichiarato e al tempo stesso opacizzato dalla *Proemiale epistola,* che fornisce indicazioni ambigue sul corrispondente piano delle *res*. Il senso profondo del testo ha dunque uno statuto sfuggente e plurivoco e affiora nel testo in modo progressivo, attraverso l'impiego di marche minime e allusive. A questo riguardo, sebbene l'etichetta composta di "allegorico-simbolico" consenta di tenere insieme, in quanto compromesso, la sistematicità dell'allegoria con la polivalenza del simbolo, viene il dubbio che sia più utile abbandonare le categorie retoriche per adottare il modello interpretativo del Sileno, al quale possiamo forse accostare il paradigma indiziario delineato da Carlo Ginzburg in un suo celebre saggio (cfr. Ginzburg 1979). Così possiamo pensare da un lato a un'opacità di superficie da superare facendo una lettura attiva, operativa del testo; dall'altro, alla presenza di minime spie di senso a partire dalle quali sia possibile ricostruire per mezzo di inferenze l'intero.

A tal proposito, il segnale più esplicito è fornito dal largo impiego di citazioni esposte, un fenomeno interno a un più generale atteggiamento dei personaggi coinvolti nella spedizione,

[50] Ophir 1994, LXX.

primo fra tutti il Nolano in quanto eroe protagonista. Gli attanti, infatti, si preoccupano con insistenza di interpretare ciò che sta loro accadendo in termini letterari, arricchendo le loro avventure attraverso la proiezione su di esse di altre vicende letterarie, bibliche e mitiche. Così facendo, essi invitano il lettore a fare altrettanto, non limitandosi a "gustare" il «senso istoriale», ovvero a una delibazione della lettera narrativa, con le sue peripezie e la sua arguta, sottile comicità, ma preoccupandosi di arricchire il senso dei fatti raccontati, trovando altri referenti e discorsi attraverso i quali dare senso a quanto stanno osservando. Il tentativo di lettura che segue cercherà quindi, seguendo il testo da vicino, da una parte di ripercorrere la trama degli indizi simbolici, dall'altra di mettere in luce la ricchezza connotativa del percorso citazionistico.

Già la risposta del Nolano alla proposta di Fulke Greville, colui che ospiterà la cena, (*Cena* 466 «Mercoldì ad otto giorni che sarà de le ceneri, sarete convitato con molti gentil'omini e dotti personaggi, a fin che dopo mangiare si faccia discussione di belle e varie cose; […]») rivela il proprio doppio fondo, anche se – ma la differenza è decisiva – solo a una lettura retrospettiva:

> *Cena* 466-7 «Vi prometto» disse il Nolano, «ch'io non mancarò d'esser presente all'ora e tutte volte che si presentarà simile occasione: per che non è gran cosa sotto la mia elezzione, che mi ritarde dal studio di voler intendere e sapere.

Perché infatti insistere, come fa il Nolano, sulla sua puntualità in occasioni simili, quando cioè si tratti di acquistare conoscenza, se non per enfatizzare implicitamente che l'enorme ritardo in procinto di essere accumulato non dipenderà in nulla dalla sua volontà, ma sarà tutto da addebitare all'ignoranza e malizia dei suoi avversari?

L'indicazione temporale del momento del giorno in cui si svolgerà la *Cena* fornisce poco dopo segnali decisamente più trasparenti. Si tratta di un arco semantico che congiunge un sintagma circostanziale riferito da Teofilo al Nolano e lasciato in sospeso per un'interruzione di Prudenzio (*Cena* 467, «e ritornando al tardi dopo il tramontar del sole…») a un'affermazione del Nolano stesso, il quale, raggiunto dai messaggeri di Greville solo dopo il tramonto, esclama: *Cena* 468, «"Noi dumque" disse il Nolano, "non ne potremo far male: sin adesso una cosa m'è venuta in fallo, ch'io sperava di far questo negocio a lume di sole: e veggio che si disputarà a lume di candela"». Se la determinazione temporale interrotta di p. 467 poteva giustamente sembrare innocua, è l'insistenza dell'eroe sullo stesso punto a svelarla come figuralmente

pregna: si sta facendo riferimento, in entrambi i casi, alle tenebre dell'ignoranza in cui versano gli avversari e alla scarsità di «lume intellettuale» che caratterizzerà il confronto in procinto di svolgersi, nonché, forse, al loro rifiuto dell'ipotesi copernicana e più ancora della filosofia che facendo forza su quella si appresta a spiccare il proprio volo[51].

Anche nel caso del segnale successivo, immediatamente seguente, spetta al Nolano stesso rivelare la sostanza allegorica del viaggio che lo attende. Si tratta della battuta che sancisce la fine della sezione introduttiva e l'inizio del racconto vero e proprio della spedizione attraverso una città notturna che è insieme spazio di collegamento e antitesi rispetto al nuovo discorso che si sta cercando d'inaugurare[52]; la discontinuità di movimento testuale fra le due è esplicitata dal trattino lungo che segue l'enunciato riportato: *Cena* 468, «"Orsù" disse il Nolano, "andiamo e preghiamo Dio che ne faccia accompagnare in questa sera oscura, a sì lungo camino, per sì poco sicure strade"». In questo caso, la profondità allegorica del cammino notturno che è anche il difficile itinerario conoscitivo del sapiente verso la verità è rivelata retoricamente, per mezzo dell'enfasi, nella forma della ripetizione fonica, ritmica e semantica.

Giunto a questo punto, il lettore s'è ormai avveduto che qualcosa d'insolito sta avvenendo sul piano del senso, ed è ormai in grado di attivare stabilmente il campo referenziale veritativo, della conoscenza e della ricerca del vero. Ne ha immediatamente l'occasione, leggendo il primo enunciato diegetico di Teofilo: *Cena* 468 «Or benché fussemo ne la strada diritta, pensando di far meglio, per accortar il camino, divertimmo verso il fiume Tamesi per ritrovar un battello, che ne conducesse verso il Palazzo». La topografia londinese dell'epoca è restituita con accuratezza: la strada dritta è lo Strand, che correva parallelo al Tamigi. Pur tuttavia non è privo di risonanze il tentativo, destinato a fallire e a rovesciarsi nel suo opposto, di abbreviare il cammino cercando una scorciatoia per acqua: il percorso che conduce alla verità dev'essere accettato nella sua lunghezza, ogni tentativo di ridurne l'estensione quindi la fatica necessaria a percorrerlo non può che risolversi in un mancato acquisto conoscitivo. Come si vede, il disvelamento del meccanismo allegorico-simbolico interessa tanto le battute del Nolano quanto quelle di Teofilo, confermando una volta di più il legame di sovrapposizione tra le due figure che è anche coincidenza tra livello esterno e interno.

[51] Il lettore può richiamare alla mente due passaggi del primo dialogo, forse non eccessivamente distanti e dunque ancora presenti nella sua memoria operativa: l'interrogazione circa l'essere filosoficamente nella luce o nelle tenebre, «ne la mattina per dar fine a la notte, o ne la sera per donar fine al giorno» (*Cena* 461-2) e, prima di questo, l'elogio congiunto di Copernico e del Nolano rispettivamente accostati, con le relative dottrine, ai figuranti fotici dell'aurora e del sole (*Cena* 450).
[52] Ophir 1994, XLVI.

La scelta eticamente e gnoseologicamente sbagliata di accorciare il percorso conduce all'incontro con i barcaioli londinesi, che guarda caso sono due come due sono i dottori. La comparsa della coppia conferma la simbolizzazione in atto, anche se in questo caso il referente è interno e non esterno al testo: i due barcaioli saranno allora da interpretare, in virtù del loro essere ostacolo alla ricerca del vero, come una prefigurazione o figura in senso auerbachiano dei due accademici da ricondurre alla catena delle allusioni prolettiche. Ad avallare l'ipotesi di una parentela in funzione latamente degradante fra le due coppie, la centralità del numero due già ribadita dalla scala del binario nonché la fitta trama di allusioni prolettiche ai «doi suggetti» che abbiamo avuto modo di illuminare, a cui possiamo aggiungere un'eco sintattico-semantica della presentazione della prima coppia:

> *Cena* 442 SMITHO. — Come eran fatti?
> TEOFILO. — L'uno parea il connestabile della gigantessa e l'orco; l'altro l'amostante della dea de la riputazione.
> *Cena* 469 et ecco, di dui che v'erano, un che pareva il nocchier antico del tartareo regno, porse la mano al Nolano; et un altro che penso ch'era il figlio di quello, benché fusse uomo de sessantacinque anni in circa, accolse noi altri appresso:

Infine, ciò che è più importante, l'incontro con i barcaioli ritarda il percorso che conduce al luogo in cui si dovrebbe dar fondo allo «studio di voler intendere e sapere» (*Cena* 467).

L'inserzione di citazioni, esposte o allusive, è nel Bruno nei dialoghi italiani una tecnica diffusa, che non riguarda solo l'eloquio dei personaggi pedanteschi, e che per certi versi rappresenta un tratto tipico del Rinascimento maturo (si pensi al vero e proprio dialogo per citazioni messo in scena degli *Essais* di Montaigne, con la nota autocritica inserita nel capitolo *Du pédantisme*). Nella *Cena*, tale procedimento di infoltimento del dettato tramite citazioni si realizza una prima volta nel dialogo primo, in corrispondenza dell'elogio del Nolano da parte di Teofilo (*Cena* 451-7). Si tratta sempre di citazioni esplicite e staccate dal corpo del testo – quelle che a noi qui interessano di più. Esse si dispongono in una struttura circolare, aperta e chiusa dalle ottave del *Vendemmiatore* di Tansillo (rispettivamente XXIX e XVIII-XIX 1-6), la prima della quali risulta pienamente integrata nello svolgimento argomentativo, mentre la seconda rientra nella consueta (in Bruno) reinterpretazione di materiale poetico e lirico: *Cena* 456, «Così si può tirar a certo meglior proposito quel che disse il Tansillo quasi per certo gioco». Si può credere che l'affollamento sia dovuto al contesto argomentativo, particolarmente a rischio (di fatto, nonostante lo schermo di Teofilo, un autoelogio), e dunque bisognoso del

sostegno di numerose voci autorevoli; oppure, più debolmente, a un innalzamento retorico in funzione epidittica, al fine di stabilire l'altezza del soggetto e celebrarlo in modo adeguato. A ogni modo, siamo lontani dalla rilevanza che le citazioni assumono nel dialogo secondo, a partire dall'ingresso in scena dei due barcaioli (*Cena* 469-77).

Esse costituiscono un complesso sistema connotativo che fa perno sulle citazioni esposte, ma che comprende anche antonomasie e allusioni più dissimulate. L'area tematica privilegiata è quella infernale, anche se a ben vedere si tratta piuttosto della sfera del viaggio ultramondano, costruita attraverso rimandi generici alla dimensione infera[53] ma soprattutto sfruttando un'ampia messe di citazioni dal VI dell'*Eneide*, le quali, come ha notato Miguel Angel Granada nel commento alla sua traduzione spagnola della *Cena*, finiscono per assimilare il cammino del Nolano alla discesa di Enea agli inferi[54]. È evidente, per noi, che tale assimilazione non fa che insistere una volta di più sul nucleo allegorico veritativo già individuato, affermando la difficoltà estrema che aspetta chi si ponga in cammino verso la verità: un'impresa, questa, straordinaria e sovraumana, destinata a pochissimi, e comprensiva dell'attraversamento della pura negatività.

Il sottoinsieme delle citazioni virgiliane dall'*Eneide* rappresenta la parte più in vista di un processo più ampio, che lì si manifesta al massimo grado di evidenza, per cui le citazioni permettono, analogicamente, di assimilare la realtà di cui si racconta a un'altra porzione di realtà, lasciando intravedere la seconda man mano che la prima viene dispiegata.

Le citazioni e, più in generale, i riferimenti culturali generano poi spesso, al di là della forma nella quale sono espressi, un effetto di frizione e contrasto che fa leva sulla diversa estrazione delle due porzioni di realtà messe in contatto: quella bassa e comica, quasi grottesca, delle disavventure londinesi, quella alta dei materiali mitologici e letterari. Così è fuori luogo, nonostante si tratti di un'iperbole, l'accostamento dell'arca di Noè all'imbarcazione dei due

[53] *Cena* 469, «un che pareva il nocchier antico del tartareo regno, et un altro che penso ch'era il figlio di quello, benché fusse uomo de sessantacinque anni in circa, […]»; «Udendo questa musica il Nolano: «Piaccia a Dio» disse, «che questo non sii Caronte: credo che questa è quella barca chiamata l'emula de la *lux perpetua*; […]»; 471, «e cossì aggiutando l'un l'altro, vi dammo per mezzo, sperando che questo purgatorio durasse poco: ma ecco che per sorte iniqua e dura, lui e noi, noi e lui ne ritrovammo ingolfati dentro un limoso varco il qual come fusse l'orto de la gelosia, o il giardin de le delizie, era terminato quinci e quindi da buone muraglia»; «sempre spaccando il liquido limo, penetravamo sin alla misura delle ginocchia verso il profondo e tenebroso averno».

[54] Così Granada 1994[2], 85. Di seguito i luoghi virgiliani evocati: *Cena* 469: «et ecco che senza che qui fusse entrato un Ercole, un Enea, o ver un re di Sarza Rodomonte, "gemuit sub pondere cimba / sutilis, et multam accepit limosa paludem"» (Aen., VI, 412-413: "Cedettero sotto il peso le connessure del guscio e molto imbarcò, per le fessure, di fango", trad. di C. Carena, Torino, 1971, p. 551); 473 «In conclusione, *tandem laeta arva tenemus*: ne parve essere a i campi Elisii, essendo arrivati a la grande et ordinaria strada» (citazione approssimativa di Aen., VI, 744, ed. Carena cit., pp. 568-569). L'atmosfera virgiliana è inspessita da altre citazioni non dal VI dell'*Eneide*, ma dal I canto dello stesso poema (p. 475, «"O passi graviora"», Aen., I, 199) e dalle *Georgiche* (I, 197-203 e 121-124).

traghettatori londinesi (p. 469) per ribadirne la vecchiezza; oppure il ricordo biblico della mura sonanti di Tebe per descrivere i cigolii della stessa imbarcazione (*ibidem*); o ancora la memoria petrarchesca di Annibale al fine di fornire un *exemplum* di riso sardonico (p. 470), oppure infine, per venire alla cultura dell'epoca, l'impiego straniante, assiologicamente rovesciato, del motto prima augusteo e poi manuziano *festina lente*, chiamato a designare il movimento paradossale dei barcaioli, «i quali benché col rimenar de la persona mostrassero la misura lunga, nulladimeno co i remi faceano i passi corti» (p. 470). Una simile assenza di proporzioni, se da un lato è certo volta a scatenare il riso, dall'altro però innesca un processo interpretativo "silenico" per molti versi affine a quello che lega fra loro i due livelli dialogici, fondato sulla sproporzione in un certo senso programmatica tra la povertà delle occasioni e la ricchezza delle considerazione che se ne possono trarre. Il fenomeno, inoltre, è simile alla violazione del *decorum* della quale Teofilo sarà responsabile agli occhi di Prudenzio nel seguito.

Tuttavia, è indubbio come in tali impieghi della citazione si manifesti anche un'inedita autosufficienza del comico e della narrazione, coerente con l'incremento di letterarietà, anche nel senso della perizia stilistica[55] e della felicità di scrittura, che caratterizza il dialogo in questione. Fermo restando che tale autonomizzazione del letterario è indirettamente funzionale al dispiegamento dell'allegoria, facendo sì che il lettore sia portato ad assumere lo stesso atteggiamento dei personaggi: non limitarsi a esperire quanto accade ma fornirne un'interpretazione in chiave letteraria e simbolica. Così si cita Ariosto[56], i cui versi sono per giunta cantati da John Florio (uno dei compagni) e dal Nolano nel corso della traversata del Tamigi, catturando un'usanza tipica dell'epoca, mentre una cesura interna al racconto, il passaggio dal movimento "per acqua" a quello "per terra", coincide con una seconda invocazione alle Muse che è anche una seconda dichiarazione di poetica anticlassicistica (la musa invocata è una delle cinque del *Baldus* folenghiano), dopo quella (*Cena* 446-7) aggiunta alla seconda redazione del dialogo primo: *Cena* 471, «Or qua te voglio dolce Mafelina, che sei la musa di Merlin Cocaio».

[55] Si noti ad esempio, a p. 470, la scrittura attenta e ordinata, calibratissima, lontana dalla pesantezza di altre sezioni certo anche per il passaggio alla testualità narrativa. E si veda nello specifico la trama antitetica evidenziata dal corsivo: «Cossì a poco a poco, per quanto ne permettea la barca: che (benché da le tarle et il tempo fusse ridutta a tale ch'arrebe possuto servir per subero) parea col suo *festina lente* tutta di piombo, e le braccia di que' dua vecchi, rotte; *i quali benché col rimenar de la persona mostrassero la misura lunga, nulladimeno co i remi faceano i passi corti*. […] A questo modo avanzando *molto di tempo e poco di camino*, non avendo già fatta la terza parte del viaggio, […]».

[56] Il riferimento è a Rodomonte, cfr. *Furioso*, XLVI, 105, 3 e XXVIII, 85-91.

L'uso insistito della citazione, soprattutto nella sua forma esposta e dunque dichiarata come tale, serve dunque a instillare nel lettore un peculiare *ethos* figurale che, se non annulla la realtà dei fatti narrati, ne favorisce una seconda lettura come segno di altro. In altri termini, l'abuso citazionistico segnala al lettore che il modo giusto di interpretare quanto va leggendo è il medesimo praticato dagli attanti medesimi: la sovrapposizione di referenti diversi.

A p. 471, in corrispondenza del passaggio al movimento "per terra", registriamo un secondo picco verso l'alto (successivo a quello delle pp. 466-8) del tasso allegorico:

> *Cena* 471 Questo era un camino che cominciò da una buazza la quale né per ordinario, né per fortuna, avea divertiglio. *Il Nolano il quale ha studiato et ha pratticato ne le scuole più che noi*, disse: «Mi par veder un porco passaggio, però seguitate a me»; et ecco non avea finito quel dire, che vien piantato lui in quella fanga di sorte che non possea ritrarne fuora le gambe; e cossì aggiutando l'un l'altro, vi dammo per mezzo, sperando che questo purgatorio durasse poco: ma ecco che per sorte iniqua e dura, lui e noi, noi e lui ne ritrovammo ingolfati dentro un limoso varco il qual come fusse l'orto de la gelosia, o il giardin de le delizie, era terminato quinci e quindi da buone muraglia; *e perché non era luce alcuna che ne guidasse*, non sapeamo far differenza dal camino ch'aveam fatto e quello che doveam fare, sperando ad ogni passo il fine: sempre spaccando il liquido limo, penetravamo sin alla misura delle ginocchia verso il profondo e tenebroso averno.

Eccetto i riferimenti all'aldilà e al viaggio ultramondano di cui abbiamo già detto, vi sono due indizi assai chiari: l'ormai consueta menzione dell'assenza di luce («e perché non era luce alcuna che ne guidasse»), e il riferimento alla famigliarità del Nolano con le scuole filosofiche, «il quale ha studiato et ha pratticato ne le scuole più che noi». Proprio la manifesta incongruità di quest'ultima specificazione rispetto al contesto materiale e corporeo funziona da segnale rivelatore; Giovanni Gentile ha potuto così intravedere al di sotto della «buazza» (dal francese *boue*) da attraversare «la scienza delle scuole del tempo, attraverso la quale anche a lui [Bruno] era convenuto passare per raggiungere quella che da lui verrà esposta e difesa in casa del Greville» (Gentile 1958, 58)[57]. Se la scienza delle scuole del tempo è quella che s'incarnerà nei dottori Nundinio e Torquato, le difficoltà della spedizione londinese hanno allora un doppio referente allegorico: non solo il cammino della conoscenza in quanto tale, ma gli ostacoli del falso sapere che possono ingombrarlo e renderlo così ancora più arduo a percorrersi.

[57] Giordano Bruno, *Dialoghi italiani*, Firenze, 1958[3], p. 58, nota 2. Il giudizio di Gentile è riportato nella nota al testo di Aquilecchia a *Cena* 471.

Il seguito (*Cena* 472-3) insiste a conferire alla spedizione un'atmosfera infernale – con tanto di dissimulata citazione dantesca da *Inf.*, XXVI, 100: «e risoluti ne andavamo a guazzo a guazzo *per l'alto mar* di quella liquida bua» – e sviluppa la consueta antitesi luce/tenebre introducendo il motivo, carissimo al Bruno allegorista, della cecità[58]. L'aumento del tono tragico, realizzato anche attraverso il ricorso alle quartine di un sonetto tansilliano grave, *Qual uomo che giace, e piange lungamente*, convive con rimandi scopertamente ironici, com'è il caso del seguente rinvio aristotelico: *Cena* 473, «Ma per la grazia de gli dèi (per che, come dice Aristotele, *non datur infinitum in actu*[59]), senza incorrer peggior male, ne ritrovammo al fine ad un pantano». Tale compresenza tonale, unita al rapporto di mancata convenienza stilistica tra tono e stile da un lato, referenti dall'altro, manifesta quella violazione del *decorum* che è un tratto tipico del racconto di Teofilo, e del cui senso allegorico abbiamo già parlato. Essa diventerà esplicita di lì a poco per bocca di Prudenzio, la cui insofferenza inizia a manifestarsi a p. 473, quando invoca la conclusione della tirata teofilesca: «*Conclusio, conclusio*». Tale tema retorico emerge però gradualmente, intrecciandosi al primo filone allegorico, quello veritativo dell'itinerario del sapiente, che si rende percepibile con chiarezza nel momento in cui il percorso di Nolano e compagni si rivela circolare e li riconduce a pochi passi (per l'esattezza, ventidue) dal punto di partenza (*Cena* 473 «e quivi da la forma del sito considerando dove ne avesse condotti quel maladetto divertiglio, ecco che ne ritrovammo poco più o meno di vintidui passi discosti da onde eravamo partiti per ritrovar gli barcaroli, e vicino a la stanza del Nolano»), a nuova prova che il tentativo di accorciare il cammino non può che risolversi in un riprecipitare nell'iniziale condizione di tenebra e ignoranza. L'invocazione in forma di elenco con cui Teofilo commenta l'accaduto è poi trasparente in virtù della presenza di addendi non congruenti col referente: «*O varie dialettiche, o nodosi dubii, o importuni sofismi, o cavillose capzioni*, o scuri enigmi, o intricati laberinti, o indiavolate sfinge risolvetevi, o fatevi risolvere». La tesi gentiliana della «buazza» (*Cena* 471) rivela la sua fondatezza, e all'idea che Nolano e compagni stiano attraversando l'oscurità e insensatezza delle dottrine e dei ragionamenti delle scuole filosofiche del tempo possiamo aggiungere una specificazione relativa al labirinto londinese, eventuale correlativo spaziale della non linearità delle cattive argomentazioni filosofiche[60].

[58] Si mobilitano a questo fine i sempre utili *Adagia* erasmiani (I, 8, 40: «un cieco era confuso in far più guida all'altro») e la *Cecaria* di Marco Antonio Epicurio (di cui si citano le terzine I e III), che tornerà come materiale allegorico nella seconda parte degli *Eroici Furori*, dialogo quinto.
[59] Aristotele, *Phys. Auscultat*, III, 5, 204 a 20: "Non si dà infinito in atto".
[60] Possibile anche un riferimento specifico al ramismo di Oxford e Cambridge, precedentemente alluso in una battuta di Prudenzio.

Il distico di petrarchesca memoria che chiude p. 473 («In questo bivio, in questo dubbio passo, / che debo far? che debbo dir, ahi lasso?», il cui secondo verso arieggia l'incipit di *Rvf,* 268, *Che debb'io far, che mi consigli, Amor?*) e segue al commento enfatico di Teofilo inaugura la sezione conclusiva di questa prima parte della spedizione (*Cena* 473-6), la quale sviluppa un doppio tema: l'indecisione della compagnia, in bilico tra il rinunciare e il proseguire il cammino; la violazione del *decorum*. Il discorso di Teofilo è talmente lungo e retoricamente stipato (di strutture accumulative, personificazioni, proverbi e citazioni – due virgiliane –, analogie), che Prudenzio, il quale pure non risparmia i propri apprezzamenti positivi (*Cena* 475 «*Exaggeratio concinna*»[61]), finisce per tornare a manifestare la propria perplessità sull'adeguatezza del discorso rispetto all'oggetto: *Cena* 476, «Questo è un molto emfatico progresso, che converrebe a una materia di più grande importanza»; 477, «Io non dissi altro, eccetto che il progresso parea molto emfatico per questa materia, che s'offre al presente». Tali repliche del personaggio pedantesco sono da valorizzare *in primis* per la fonte da cui provengono: è infatti singolare che il pedante umanistico, colui che applica a qualsivoglia argomento lo stesso stile gonfio e pletorico, rimproveri a Teofilo (e indirettamente al Nolano) di violare l'*aptum*.

Le osservazioni di Prudenzio, nel momento stesso in cui contestano a Teofilo una violazione del *decorum*, invitano il lettore a cercare un referente più adatto al suo stile, a ragione ritenuto troppo enfatico dal personaggio pedantesco. Tale referente coincide *in primis* con il filone veritativo del meccanismo allegorico-simbolico, ovvero con il processo che congiunge il soggetto della conoscenza alla verità. Il lettore dovrà quindi interpretare in questo senso asserzioni quali le seguenti: *Cena* 475, «Le cose ordinarie e facili son per il volgo et ordinaria gente. Gli uomini rari, eroichi e divini passano per questo camino de la difficoltà, a fine che sii costretta la necessità a concedergli la palma de la immortalità»; 476, «Tutte cose preziose son poste nel difficile; stretta e spinosa è la via de la beatitudine»[62]. In secondo luogo, le osservazioni di Prudenzio diventano oggetto dell'interpretazione politica di Frulla, finendo così per rinviare al campo referenziale autoriale: Teofilo ha facoltà di magnificare a suo piacere le

[61] La battuta di Coribante commenta il seguente passaggio del discorso di Teofilo: «A chi tocca determinar questa contradizzione? chi ha da trionfar di questo libero arbitrio? a chi consentisce la raggione? che ha determinato il fato? Ecco questo fato, per mezzo de la raggione, aprendo la porta de l'intelletto, si fa dentro, e comanda a l'elezzione, che ispedisca il consentimento di continuar il viaggio: "O passi graviora" ne vien detto, "o pusillanimi, o leggieri, incostanti et uomini di poco spirto…"».

[62] La battuta di Teofilo che comincia a 475, «… non è, non è impossibile, benché sii difficile, questa impresa; la difficoltà è quella ch'è ordinata a far star a dietro gli poltroni», riprende idee già enunciate nella parte finale del dialogo primo, alle pp. 456-8 e 465.

cose piccole così come i sovrani hanno facoltà di innalzare chi si trova, senza riguardo al proprio effettivo valore, precipitato in basso; più nello specifico, si sta chiedendo alla regina che innalzi Bruno, conferendogli lo statuto di autore che gli manca. Infine, le parole di Prudenzio consentono anche un rinvio interno al testo della *Cena*, facendo sì che il racconto teofilesco entri in risonanza con le parole dell'*Epistola* relative alla sproporzione tra le occasioni di realtà e le considerazioni che se ne possono trarre. Il discorso di Teofilo finisce così per alludere, in forma di *mise en abyme*, alla struttura su due livelli del dialogo.

3.1.8. Per una conclusione provvisoria

Credo possibile, giunti a questo punto, respingere le interpretazioni a dominante ermetica, mnemotecnica o diplomatico-spionistica[63], senza per questo rinunciare all'ipotesi di una profondità simbolica del testo. Per comprenderne il funzionamento, è bene tenere a mente due aspetti: la dilatazione verticale o polivalenza dei segni, con la conseguente possibilità di rinvii all'interno e all'esterno del testo; il fatto che a essere oggetto di approfondimento simbolico siano tanto i temi quanto le forme, tanto gli eventi narrati quando il modo della narrazione.

Gli eventi narrati nella prima parte del dialogo secondo (*Cena* 466-76) rimandano, fuori dal testo, al filone veritativo dello svolgimento allegorico-simbolico: la verità è fatta oggetto di una costruzione narrativa che la immagina come meta di un percorso irto di ostacoli e degno di pochi. Se invece rimaniamo all'interno del testo, gli stessi eventi prefigurano la discussione fallimentare che occuperà i dialoghi terzo e quarto, anticipandone i tratti fondamentali e definendo con precisione il ruolo del protagonista, il Nolano, eroe che non recede neppure di fronte a ostacoli che paiono insormontabili.

Il modo della narrazione che nella *fictio* risulta affidata a Teofilo rimanda invece, fuori dal testo, al filone autoriale o discorsivo dell'allegoria: l'autore propone alla regina uno scambio di prodotti discorsivi che ne garantisca la posizione. Tuttavia, anch'esso è in grado di rinviare a elementi intratestuali, nella fattispecie della struttura stessa del dialogo su due piani e quindi della sproporzione tra piccolezza delle occasioni (la cena rappresentata sul livello interno) e grandezza filosofica dei risultati (la discussione svolta sul livello esterno).

[63] Per la dominante ermetica l'ovvio rinvio è a Yates 1964; per un esempio di interpretazione sbilanciata in senso mnemotecnico si può vedere Coffaro 2009, mentre cfr. il classico Bossy 1992 per il senso diplomatico-spionistico del dialogo.

A tal proposito, risulta confermato che il dialogo su due livelli e l'approfondimento allegorico-simbolico sono due fenomeni retorici affini per funzionamento ed effetti prodotti: entrambi fanno scaturire dalla diegesi degli eventi londinesi – in ordine, l'attraversamento della città e lo scontro verbale con i dottori – un secondo e più importante piano del discorso, il quale, se non annulla il realismo narrativo[64] né la realtà dell'avvenuta disputa intorno al copernicanesimo, nondimeno si rivela prioritario nel definire il senso dell'opera ai fini di una sua interpretazione il più possibile complessiva. Sono queste considerazioni ulteriori, questi sensi interni e riposti in profondità che il testo si occupa di mettere in rilievo nel momento stesso in cui non può fare a meno, perché abbiano effetto, di oscurarli parzialmente – solo così essi possono agire, stimolare la curiosità del lettore non comune, spingerlo alla ricerca di una verità difficile.

3.2.Il caso della *Cabala*

3.2.1. Nel conflitto delle interpretazioni

Tra i dialoghi italiani, la *Cabala* è senz'altro quello che ha goduto di minor fortuna, dal giudizio stesso del suo autore – che la rifiutò pubblicamente due volte, e non solo per ragioni di cautela davanti alla censura –, alle vicende della sua ricezione fino ai giudizi della critica moderna e novecentesca[65]. Un apprezzamento, una diffusione e una comprensione tanto difficili si spiegano, io credo, ricorrendo alla forma stessa dell'opera, alla sua retorica: la *Cabala* presenta infatti un profilo frastagliato e impervio, offrendo ben pochi appigli a chi cerchi la via di una *reductio ad unum*; fuor di metafora, un tessuto figurale assai fitto, dove i modi dell'ironia e del paradosso si combinano con una dinamica desultoria dello scambio dialogico, oltre che con un'articolazione del macrotesto a prima vista fuori di ogni norma o disegno. La *Cabala* è dunque parsa un testo minore (anche in forza della sua ridotta estensione), e un groviglio non per forza meritevole della fatica necessaria al suo scioglimento. Tuttavia, a dispetto dei tratti di disordine e occasionalità, che non è lecito cercare di ridurre a tutti i costi a un segreto

[64] Sul quale insiste Aquilecchia (1955 e 1993a), il quale punta, nella sua interpretazione della spedizione londinese, sul realismo topografico e l'efficacia letteraria, novellistica, del dialogo secondo.
[65] Per la trattazione estesa di questi tre aspetti (giudizi autoriali, diffusione delle prime stampe, giudizi critici moderni) si rimanda a Ciliberto 1999, 271-86 e Meroi 2004.

equilibrio[66], si tratta di un testo ricco, singolare ma anche paradigmatico. Esso fornisce diversi indizi sulla funzione svolta dalla letterarietà nel discorso bruniano, nonché indirettamente sulla sua poetica e "teoria della letteratura". L'opzione di Bruno per una certa tradizione di scrittura si rivela così non tanto un fatto di gusto, quanto piuttosto una scelta legata alle necessità di argomentare e di relazionarsi al vero e al falso secondo i principi costitutivamente mobili del proprio filosofare.

Quanto alla coscienza del letterario esibita da Bruno, è opportuno aprire una rapida digressione e distinguere una poetica esplicita, costituita in dichiarazioni e affini, da una poetica implicita, ricavabile dai testi[67]. Le dichiarazioni letterarie di Bruno delineano una chiara contrapposizione tra due campi antitetici che definiremo, almeno in prima battuta, come classicismo e anticlassicismo. È famoso il passo dei *Furori* (527-9) in cui Tansillo prende posizione contro l'atteggiamento regolistico secondo-cinquecentesco, come anche, sempre nei *Furori*, la degradazione di cui è oggetto la lirica petrarchesca (con annesso petrarchismo). Il genere dalla lirica illustre funziona in questo senso da sineddoche del classicismo, inteso in senso lato come rigido canone di norme universali e procedimenti di selezione e astrazione del dato empirico. Esso può essere assunto, come nel caso dei componimenti poetici inclusi nei *Furori* (ve ne sono però molti altri meno evidenti), ma solo a patto di subire una reinterpretazione che ne altera sostanzialmente il senso originario, secondo una passione manipolatoria che riflette un atteggiamento bruniano più generale: la straordinaria «energia compositiva» (Papi 2010, 15) con la quale sono rifusi i modelli ritenuti utili alla costruzione del proprio personalissimo discorso. Sull'altro versante, non mancano le dichiarazioni di appartenenza al campo anticlassicistico, e basti pensare alla duplice invocazione rivolta nella *Cena* alle Muse d'Inghilterra e a Mafelina, una delle Muse del *Baldus* folenghiano. Tale controcanone (che all'ingrosso comprende, con l'importante eccezione di Luciano, il filone carnevalesco dalla letteratura rinascimentale europea e italiana, in latino e soprattutto in volgare: Rabelais, Aretino, Berni, Folengo, Franco, Doni, i generi della poesia burlesca e dell'elogio paradossale) è assunto nella misura in cui si contrappone a quello dominante: mimesi del particolare, realismo grottesco di matrice popolare, tendenza all'accumulo e all'iperbole in obbedienza al mito della doppia abbondanza di parole e cose. La conformazione

[66] L'estetica di Bruno, lo abbiamo già ricordato, non sposa il principio dell'opera come tutto organico e coerente, a cui sostituisce la valorizzazione in sé dei dettagli, anche a discapito della figura intera, che potrà risultare sproporzionata e illogica.
[67] Cfr. Cataldi 1994.

del testo bruniano, nei suoi tratti stilistici e retorici più tipici così come essi sono emersi nel corso del presente lavoro, conferma tale quadro.

Una volta stabilito quale porzione del campo letterario Bruno respinga e quale invece faccia sua, rimane però da definire quale spazio e quali funzioni spettino al codice della letteratura anticlassicistica all'interno del progetto filosofico e discorsivo dei dialoghi italiani. La tesi più diffusa, magistralmente sostenuta da Bàrberi Squarotti in diversi suoi contributi (almeno 1958a e 1997), delimita il rapporto tra letteratura e filosofia entro i confini della *strumentalità*: Bruno adotta un certo patrimonio stilistico e tematico in quanto il più adatto a esprimere la sua visione del mondo, ma è quest'ultima a dominare il materiale, sussunto in un discorso complessivo che ne sovradetermina il funzionamento e il valore, sostituendo all'originaria istanza critica e ludica la correlazione degli elementi formali e tematici con una serie di idee-forza innovative, *in primis* l'infinito e l'omogeneità dell'essere. Il filosofo, potremmo allora dire, si serve della letteratura contro la letteratura. Tuttavia, è anche possibile dare una lettura che sia più generosa nei confronti del fatto letterario, affermando ad esempio che la costruzione della verità messa in opera da Bruno non può fare a meno delle forme di rappresentazione offerte dalla letteratura. La verità che l'uomo può conoscere non è quella del primo principio assoluto, ma quella del suo simulacro materiale, la natura infinita: una verità multipla, prospettica, unica ma anche infinitamente riprodotta e variata all'interno dell'universo in perenne trasformazione della *natura naturans*. Il discorso che voglia impadronirsene non può fare a meno della letteratura se per letteratura intendiamo, con Bruno, la produzione e riproduzione di immagini verbali. Solo tale codice rappresentativo, diverso da quello filosofico dominato dal concetto, dall'ideale e dall'astrazione, permette di accogliere nel testo la singolarità, il molteplice, il particolare non mediato. Solo tale codice, infine, porta in dote un ampio repertorio di strutture a doppio livello in grado di intensificare la significatività del discorso in un perenne gioco di rimandi, deviazioni, proiezioni analogiche.

Fatte queste necessarie precisazioni, possiamo ritornare al problema della *Cabala*, cercando di affrontarlo attraverso un confronto serrato con le maggiori tra le sue più recenti interpretazioni (Ordine 1987a, Badaloni 1992 e 1994, Ciliberto 1999, Meroi 2004, Hufnagel 2013). Con l'obiettivo, non chiaramente di arrivare a una soluzione definitiva di tutti i quesiti, né a una sintesi che componga insieme sguardi critici diversi e talvolta incompatibili, quanto semmai di stabilire il margine di operatività concesso a una prospettiva d'interpretazione in chiave stilistica e letteraria. L'ipotesi di partenza è infatti quella che la forma e il genere

letterario possano costituire il grimaldello in grado di scardinare almeno in parte l'incongruenza e il disordine che caratterizzano la superficie del testo.

Meroi (2004), nella sua equilibrata e approfondita introduzione alla *Cabala*, ricorda la divisione del testo in tre sezioni, mettendone a fuoco alcune importanti differenze reciproche. La prima è costituita dal paratesto, ampio e strutturato (due sezioni in prosa precedute entrambe da un sonetto caudato di materia asinina, per circa un quarto del volume complessivo del testo), nel quale domina la carica negativa della satira anticristiana. Segue il testo vero e proprio, diviso in tre brevi dialoghi, il secondo dei quali replica al suo interno la scansione ternaria dell'insieme, mentre il terzo risulta interrotto quasi immediatamente per il mancato arrivo sulla scena di tre dei quattro interlocutori. La discussione filosofica è guidata, seppure con difficoltà, da Saulino, con la significativa eccezione della prima e seconda parte del dialogo secondo, dominate entrambe dalla figura di Onorio, personaggio che nel corso delle sue molte esistenze è stato asino terreno e cavallo pegaseo, ma anche Aristotele e il filosofo scettico Senofane. Il dialogo terzo è sostituito, per mezzo dell'artificio del libro ritrovato e letto[68], dall'*Asino Cillenico del Nolano*, che a detta di Meroi costituisce un'efficace sintesi delle sezioni precedenti. Mentre nel paratesto domina il versante negativo della critica, nella *Cabala* vera e propria e nell'*Asino* la critica si spartisce il campo con gli apporti teoretici positivi, affidando considerazioni filosofiche di rilievo soprattutto a Saulino, a Onorio e all'Asino (utilizzo la maiuscola per indicare il personaggio a fini di disambiguazione). A tale ricostruzione, nella sostanza pienamente condivisibile, aggiungo soltanto una precisazione retorica, relativa alle figure che assumono funzione di dominante (in senso più qualitativo che quantitativo) nelle tre sezioni. A questo riguardo possiamo dire che, mentre il paratesto è dominato dall'ironia – nella fattispecie soprattutto della sua versione interdiscorsiva «citazionale» (Meroi 2004, 18) –, il testo della *Cabala* assegna la priorità da un lato alle modalità di realizzazione dello scambio dialogico, dall'altro a quella straordinaria figura dell'*inventio* che è il personaggio di Onorio, prova vivente della metempsicosi. L'*Asino cillenico*, infine, è chiaramente leggibile come una struttura di tipo allegorico.

Come si vede, la *Cabala* abbandona le costanti costruttive della prima triade dei *Dialoghi* (cinque dialoghi, quattro interlocutori), per seguire la scansione ternaria adottata per la prima volta nello *Spaccio*, come anche la scelta di suddividere ulteriormente i dialoghi interni ancora una volta in tre parti. Per quanto riguarda gli interlocutori, testimonia in favore della continuità

[68] Su cui si possono leggere le penetranti osservazioni di Ellero 2005, 88-91.

con il dialogo precedente il ritorno di Saulino, personaggio realistico ricondotto da Spampanato all'ambiente di Nola, il quale però ricompare privo dell'accompagnamento di Sofia (e quindi forse abbandonato dalla sapienza terrena, così Hufnagel 2013, 183). Rispetto allo *Spaccio*, poi, Saulino muta funzione, passando da "interlocutore identificativo" (Hufnagel 2013, 189)[69] a *princeps sermonis*. Suoi interlocutori sono Sebasto, personaggio neutro e dunque candidato ideale al ruolo di interlocutore identificativo, se non fosse per l'ostilità dimostrata a più riprese nei confronti di Saulino, e Coribante, nel collaudato ruolo del pedante umanistico e aristotelico o più generalmente dogmatico. Come già detto, l'entrata in scena di Onorio all'inizio del secondo dialogo comporta una ridislocazione, con l'ultimo arrivato che sostituisce Saulino nelle veci di *princeps* e portaparola. L'*Asino cillenico*, infine, schiera anch'esso tre interlocutori: l'asino parlante e infuso di pitagorismo; il suo antagonista Micco Pitagorico, a capo dell'omonima accademia; Mercurio, che però interviene solo nel finale svolgendo letteralmente funzioni di *deus ex machina*.

Esaurita questa prima descrizione dell'opera, è necessario far posto alle questioni problematiche: il rapporto della *Cabala* con lo *Spaccio*; la relazione fra versante critico e versante teoretico positivo, unitamente al problema dell'ambiguità o univocità del discorso; il differimento e l'incompiutezza come tratti tipici dell'argomentazione della *Cabala*; quale ruolo affidare ai riferimenti alla *Qabbalah*; l'interpretazione delle relazioni tra i personaggi e tra le loro azioni linguistiche nello scambio dialogico; il peso da riservare alla tradizione delle scritture asinine, sottotipo del genere dell'elogio paradossale volgare in prosa. Si cercherà di affrontarle dialogando con le interpretazioni già menzionate, e soprattutto con la più recente, quella di Henning Hufnagel (2013, che sintetizza e rifonde 2009), teoricamente agguerrita e forse però da ridimensionare nei suoi apporti più innovativi.

Del rapporto con lo *Spaccio* qualcosa si è già detto a proposito dell'articolazione del macrotesto e del sistema dei personaggi, ma si potrebbe menzionare anche il legame di dipendenza esplicitamente dichiarato dall'autore con la similitudine del «figolo» ("vasaio") posta in apertura dell'*Epistola dedicatoria*[70]. Anche se, a ben vedere, è opportuna una certa cautela, data la funzione cautelativa giocata dalla similitudine, funzionale a una presentazione spregiativa del testo utile al fine di una messa in sicurezza dell'autore. In ogni caso, l'esistenza

[69] L'interlocutore identificativo è normalmente l'interlocutore privilegiato del *princeps*, nonché l'oggetto di un processo di trasformazione interna per il quale esso aderisce progressivamente alle tesi autoriali proposte dal portaparola. In quanto figura sprovvista di una caratterizzazione mimetica particolare, egli coincide con l'uditorio universale del discorso filosofico e permette al lettore di mettere in atto il processo di identificazione.
[70] Ho già analizzato quest'analogia nel capitolo precedente, cfr. *supra* 2.2.2.1.

di un rapporto stretto e organico tra i due testi è fuor di dubbio. A fronte di un quadro interpretativo polarizzato[71], la risposta più plausibile sembra essere quella, maggiormente dialettica, di Ciliberto, sulla cui linea si posiziona Meroi. L'interpretazione di Ciliberto ha il merito di valorizzare il fattore contestuale costituito dalla ricezione del primo dialogo morale, nonché di fornire una descrizione assai plausibile della genesi del testo: permessa e possibile, ma non già inclusa e per nulla scontata nel momento in cui Bruno dà alle stampe lo *Spaccio*. Punto di partenza è il riconoscimento che tanto lo *Spaccio* quanto la *Cabala* vadano letti alla luce del conflitto svolgentesi allora in Inghilterra fra puritani e anglicani moderati. Letto alla luce di tale contesto, lo *Spaccio* rivelerebbe la propria natura di concreta proposta di riforma indirizzata alla regina, e però destinata a non trovare ascolto; per converso, Elisabetta dovette trovare nello *Spaccio* tutti i segni di uno sprezzo per la religione in sé tutt'altro che costruttivo o moderato, nonché l'ombra della tradizione italiana più radicale, Machiavelli *in primis* (che proprio nello stesso giro d'anni veniva stampato a Londra[72] assieme all'Aretino), finendo quindi per accusare il Bruno di ateismo ed empietà. Che una reazione simile non fosse da imputare a un travisamento ma facesse capo a un dato oggettivamente presente del testo non è in discussione, e permette di intravedere la contraddittorietà non solo di questi, ma di molti episodi della biografia bruniana: Bruno, infatti, era capace di sconfessare le proprie consapevoli intenzioni d'apertura e compromesso lasciandosi andare a toni e invettive polemiche di grande durezza, secondo un'intemperanza che dovette costargli cara in più di un'occasione. In ogni caso, una simile reazione non poté non provocare una reazione da parte dello scrittore, che – secondo Ciliberto – solo in quel momento decise di mettere mano alla redazione e alla stampa della *Cabala*, confezionando in poco tempo un testo non del tutto previsto, o previsto solo come risorsa da giocarsi *in extremis*. Da qui anche due dei tratti nucleari della *Cabala*: il suo relativo disordine non soltanto superficiale o apparente, e neppure da imputare unicamente all'azione

[71] Badaloni (1992), nel quadro di un'interpretazione filosoficamente attenta e sottile, propende nettamente per la continuità, affermando che il punto al centro della *Cabala* è il medesimo dello *Spaccio*: la necessità di una riforma morale come uscita dalla crisi, e dunque la sostituzione assiologica di nuovi valori ai vecchi. Sostituzione, si badi bene, dialettica, visto che una parte del vecchio (dei valori dell'Ozio e dell'età dell'oro) può essere traghettato nel nuovo (l'era della Sollecitudine e dell'operosità garantita dalla nuova antropologia centrata sulla mano come essenza dell'uomo); ed è proprio l'asino a incaricarsi di questo compito, in virtù dell'ambiguità che in quanto simbolo custodisce. Hufnagel (2013), nel quadro di un'interpretazione meno filologica e più teorica, giunge a conclusioni opposte e vede nella *Cabala* la negazione della riforma morale proposta nello *Spaccio*. A ogni modo, l'interpretazione di Badaloni è senz'altro fra le due la più sfumata, e forse non ha davvero senso opporla a quella di Ciliberto per il fatto che dopotutto hanno entrambi ragione, nella misura in cui si focalizzano su aspetti diversi, una sulla persistenza e l'altro sulla mutazione.

[72] Per questo aspetto, cfr. Ciliberto 2012.

di una mimesi anticlassicistica; la dominante polemica che ne determina il profilo pragmatico, dando luogo a una critica di violenza e ampiezza tale da avere qualche raffronto solo nella *Cena*.

Come ho accennato, Hufnagel si discosta sia da Badaloni che da Ciliberto e propende per una negazione dell'istanza riformatrice; un assunto, questo, che ha senso se collocato nel quadro complessivo di un'interpretazione, come la sua, fondata sulla centralità del negativo, della satira e della critica. Vorrei discuterla a fondo, anche perché a differenza delle altre essa tenta di unire a un'attenta considerazione del piano formale e retorico, che egli considera prioritario per la determinazione del senso come chi scrive, uno sguardo teorico originale. Due, in particolare, le sue tesi: che la *Cabala* sia priva di nuclei teoretici positivi e che consista in una satira della conoscenza volta a mostrare gli effetti delle false forme di conoscenza e cognizione (Hufnagel 2013, 193); che essa sia un testo profondamente autoriflessivo, che s'interroga sul problema (anch'esso risolto negativamente) di quale forma debbano assumere le asserzioni dialogiche per essere considerate vere. Per Hufnagel, è la forma stessa del testo, la sua «paradoxical, twisted structure» (Hufnagel 2013, 190), a imprimere tale torsione in senso autoriflessivo, andando a generare un dialogo che parla del dialogo in relazione alla possibilità di dire e soprattutto certificare il vero. A mio vedere, comunque, se la prima tesi è vera, ma solo in parte, la seconda costituisce invece una forzatura in senso metaletterario alla quale possono essere contrapposte, o almeno affiancate, ipotesi di lettura comunque puntate sul piano formale ma complessivamente più economiche.

Per Hufnagel, in sostanza, nella *Cabala* non esistono asserzioni di pertinenza filosofica, né tantomeno alcuna esposizione più o meno sistematica di dottrine fatte proprie dall'autore e proposte al lettore. Una simile assenza di conoscenza filosofica in atto fa il paio con l'assoluto dominio della dimensione negatrice della critica alle false forme della stessa conoscenza, oltre che con tutta una serie di strategie che realizzano *nella forma* la sistematica invalidazione di quanto viene affermato: l'abbandono di Saulino da parte di Sofia e il suo svolgere discorsi parzialmente incoerenti; i suoi ripetuti fallimenti persuasivi e la speculare assenza di un «learning process» (Hufnagel 2013, 189) che coinvolga l'interlocutore identificativo (che, aggiungerei io, può essere fatto coincidere con Sebasto solo a fatica); il mancato avvio del dialogo terzo; la presenza di riferimenti soltanto caricaturali alla tradizione cabalistica; il fallimento *de facto* dell'Asino nell'*Asino cillenico* e il dialogo interno nella sua interezza.

Tuttavia, non tutti questi elementi sono prove a sostegno della tesi di partenza, oppure lo sono, ma soltanto a patto di trascurarne altri di eguale importanza, oppure di distribuire in modo

tutto meno che neutro pesi e misure. Sull'interpretazione da dare ai riferimenti cabalistici, ad esempio, gli interpreti non sono concordi: se infatti Meroi, nella sua nota al testo, interpreta il titolo come allusione ironica al carattere astruso e fintamente profondo delle dottrine esposte nel testo (secondo una postura ironica che Hufnagel estende all'intero testo, per cui i rinvii alla cabala avrebbero la funzione ironica di mettere alla berlina ogni sapere di tipo esoterico, fondato sulla comunicazione a pochi iniziati di arcani segreti), Badaloni non esita a prendere sul serio le sezioni – peraltro non molte: *Cabala* 435-7, 439-41, 444-5 – nelle quali viene mobilitato l'arsenale delle categorie cabalistiche: che se non sussistono in quanto tali nel pensiero bruniano, nondimeno svolgono una funzione positiva nel «dinamizzare categorie e luoghi topici» aristotelici (Badaloni 1992, 24). Badaloni, inoltre, insiste sull'ambivalenza del concetto di ignoranza nella *Cabala*, ricordando a più riprese che il polo negativo, senz'altro dominante, dell'antifrasi e dell'elogio paradossale di ciò che in realtà si vuole biasimare (la non conoscenza dei cristiani, degli aristotelici e degli scettici), coesiste con un polo positivo, di ascendenza cusaniana, che concepisce l'ignoranza come precondizione necessaria a qualsiasi processo di conoscenza. L'ignoranza (cioè a conti fatti l'asinità) è qui intesa anche come *simplicitas*, designando con questo termine «l'apertura dell'ente all'azione dell'anima del mondo e dell'intelletto agente» (Badaloni 1994, XXII), vale a dire «quel mondo caotico e confuso di precognizioni, credenze ed esperienze, già acquisite da uomini semplici e ignoranti, cui Sophia da stabilità relativa, consentendoci di ordinare, in una rete di similitudini, di rapporti e di relazioni quei nessi originari» (*ibid.*, XXIX). Come tale, l'asinità, è connaturata alla conoscenza imperfetta e tendenziale, per immagini e per similitudini, propria dell'uomo, e quindi a quella dottrina dell'ombra che costituisce il nerbo della gnoseologia bruniana fin dal primo soggiorno parigino. Una dottrina, questa della conoscenza umbratile, che senz'altro concede qualcosa allo scetticismo; e ancora Badaloni (in questo punto lontano anche da Meroi) ha avuto modo di insistere su come la critica allo scetticismo portata avanti nella *Cabala* sia in realtà parziale, limitata alle sole sue forme più radicali, in virtù del fatto che «l'intromissione dell'ignoranza nell'acquisizione dei saperi» (Badaloni 1992, 37) costituisce un'indubbia concessione di Bruno al paradigma scettico.

Le tesi scettiche, come ho già avuto modo di dire, vanno incontro nella *Cabala* a un continuo differimento per essere esposte solo nella terza parte del dialogo secondo (pp. 465-8, 470-2), un po' frettolosamente e senza entrare nel merito della critica. Mentre Hufnagel fa di tale differimento uno dei tanti fallimenti argomentativi di Saulino, a ulteriore riprova della non

verità di quanto afferma o di quanto si propone di affermare, Meroi attribuisce a tale dinamica dilatoria la volontà di conferire il massimo risalto al tema scettico. Lo stesso Meroi, però, ha modo di mostrare, nel corso della sua introduzione, come lo scetticismo sia, fra i tre fuochi della polemica bruniana (cristiano e religioso, aristotelico, scettico), quello su cui l'autore sembra insistere di meno. Lo scetticismo è un elemento di fatto fino a quel momento estraneo al *background* filosofico bruniano, e la *Cabala* sembra confermarlo: ci si accontenta di esporre le tesi scettiche citando Sesto Empirico da un'edizione recente, limitandosi a fare affidamento sulla loro collocazione in un contesto estraneo alle tematiche scettiche e dunque straniante, mentre alla satira anticristiana è preposta una vera e propria «orgia di citazioni bibliche» (Meroi 2004, 16), che si ripresenta in diversi luoghi del testo, nonché la parodia del sermone nella *Declamazione*. In modo analogo, nel racconto di Onorio, alla figura di Aristotele è dedicata una lunga sezione (*Cabala* 459-62), mentre allo scettico Senofane solo un cenno (*Cabala* 470). A fronte di tutto questo, diventa difficile attribuire rilevanza centrale al differimento delle tesi scettiche, per le quali non mi convince nemmeno l'ipotesi di una neutralizzazione volta a mettersi al sicuro da un eventuale repressione scettica rivolta contro la critica stessa[73]. Più economico allora, forse, interpretare i fenomeni testuali fin qui rilevati come quello che sono, segni d'irrilevanza, e ipotizzare per converso che lo scetticismo sia stato integrato nella «imponente macchina critica» (Meroi 2004, 27) della *Cabala*, venendovi a costituire un bersaglio secondario, per evidenti ragioni di pertinenza tematica (il nesso tra ignoranza e conoscenza, la rassegna delle diverse forme di ignoranza o non conoscenza), nonché forse anche per un *souci* di originalità, volendo Bruno smarcarsi da posizioni che senz'altro poteva avvertire come non così distanti dalle proprie.

Se Badaloni individua un nucleo positivo della *Cabala* nell'accezione positiva con cui è intesa, a lato di quella negativa e comunque dominante, l'ignoranza, Ciliberto e Meroi dal canto loro non mancano di soffermarsi sulle tematiche ontologiche affidate per lo più alle voci di Onorio e dell'Asino, e relative alla metempsicosi e all'ordine vicissitudinale nel quale essa si inserisce, con particolare attenzione alle differenze e alle similarità tra l'uomo e le altre specie. Ancora Badaloni, poi, insiste sull'antropologia non antropocentrica delineata dalla *Cabala*, per cui all'uomo non spetterebbe alcun primato di tipo sostanziale o cognitivo, solo un più felice rapporto tra sostanza spirituale e sostanza materiale, tra loro peraltro omogenee; una più felice

[73] Servendomi del termine "neutralizzazione" faccio implicito riferimento al modello della negazione freudiana per come esso è stato utilizzato all'interno della teoria letteraria d'impronta psicanalitica proposta da Francesco Orlando, al cui apporto sarà dedicato il paragrafo 3.3.3.

«complessione» (*Cabala* 453; 457), in grado di offrirgli una via d'uscita dallo stato di natura in direzione della civiltà e del dominio sulle altre specie. Anche a patto di scegliere una formulazione più debole, come fa Meroi quando invece di contrapporre versante positivo e versante negativo accenna al contesto filosofico nel quale la polemica verrebbe a inserirsi (Meroi 2004, 12), mi sembra difficile espungere dal quadro anche solo qualcuno degli elementi citati. Per la stessa ragione, se nessuno vieta di riconoscere nella *Cabala* un'intenzionalità dominante di tipo polemico[74], non c'è però motivo di risolvere interamente in tale funzione negatrice la pluralità di spunti teoretici e campi nozionali toccati dal testo nel suo svolgimento.

Tuttavia, a temperare la critica non è soltanto l'occorrere di temi e sviluppi filosofici positivi, ma anche la presenza di due fenomeni riconducibili all'appartenenza del testo alla tradizione delle scritture asinine, con il loro regime ironico e paradossale: l'ambivalenza e l'ambiguità. L'ambivalenza riguarda l'effettiva coesistenza di significati e valori fra loro in conflitto e si concentra attorno al simbolo dell'asino e al personaggio di Onorio; l'ambiguità consiste nell'indecidibilità fra ipotesi di senso e di valore egualmente plausibili e va invece messa in relazione con l'ampio utilizzo dell'ironia. Entrambe influenzano il testo in profondità, e non solo per quanto riguarda la nozione di ignoranza. La figuralità ironica domina soprattutto il paratesto, da lì proiettandosi sull'intero testo. Essa genera nel lettore il sospetto dell'antifrasi, ovvero la tentazione a interpretare come inversione semantica il testo nel suo complesso. Se vi sono casi in cui la presenza di marche linguistiche rende il gioco sufficientemente scoperto, in tutti gli altri resta comunque – a causa della pressione contestuale – il dubbio di un'antifrasi non segnalata, da cui l'indecidibilità tra un'interpretazione letterale e una figurale, che sciolga il tropo. Aver rilevato l'ambiguità del simbolo asinino è invece merito soprattutto di Nuccio Ordine (1987a), il quale ha ricostruito la rete di riferimenti asinini sottesa alla *Cabala* per mostrare come la scelta dell'asino sia pienamente mirata, funzionale com'è all'instaurazione di un orizzonte insieme ambivalente e ambiguo, nel quale i contrari oltre a essere contigui scaturiscono continuamente uno dall'altro. Il punto di partenza è nella tradizione antica e medievale dell'animale: «[i]l confronto dei materiali rivela come l'asino riesca a polarizzare nella sua immagine simbolica grandi aree di ambiguità [leggi: ambivalenza] che ne fanno, per certi aspetti, un perfetto simbolo della *coincidentia oppositorum*» (Ordine 1987a, 17); più nello

[74] Esattamente questa la posizione di Meroi, che infatti può affermare: «La Cabala è, inequivocabilmente, l'opera in cui Bruno compie il massimo sforzo per sgombrare il campo da tutti i suoi nemici» (2004, XIII); o ancora: «La critica puntuale di Paolo, di Aristotele e di Sesto Empirico rappresenta in tal senso la chiave di volta dell'intera Cabala e costituisce, nel contempo e di conseguenza, un elemento di grande rilievo sul piano interpretativo» (*ibid.*, XIX).

specifico, con le parole di Waldemar Deonna (1956) citate dallo stesso Ordine, l'asino è «donc tantot divin, vénéré et benefique, tantot démoniaque, honni et maléfique». Bruno si appropria di tale ricchezza contraddittoria, filtrandola attraverso la lente ironica e destabilizzante del genere dell'elogio paradossale in prosa, il quale in un certo senso raddoppia il carico, associando all'ambivalenza del simbolo l'instabilità dei valori e dei giudizi di verità:

> All'interno della *Cabala*, il senso, anche laddove sembra garantire una indiscutibile unidirezionalità, oscilla quasi sempre in uno spazio contrassegnato dall'ambiguità. Seguendo in maniera passiva le indicazioni di Bruno si finirebbe per essere preda di un percorso obbligato pieno di "trappole" e "deviazioni", senza cogliere il vertiginoso gioco dei rovesciamenti strutturato nel dialogo asinino. (Ordine 1987a, 16)

La condensazione del positivo e del negativo raggiunge il proprio culmine nel personaggio di Onorio, il quale è al contempo asino e cavallo pegaseo, Aristotele e il suo impietoso biografo contemporaneo Onorio, lo scettico Sefonane, il *princeps sermonis* e il portaparola dell'autore, come tale prova vivente della metempsicosi e difensore dell'omogeneità dei due principi materiale e spirituale, nonché dell'estensione dell'intelletto a tutti gli esseri viventi. In altre parole, oltre a costituire, in quanto personaggio, un tipo assolutamente peculiare di argomentazione indiretta, l'argomento narrativo a favore della dottrina della metempsicosi (Hufnagel 2013, 191-2), Onorio, nelle sue esistenze multiple, ha coinciso per ben due volte con l'oggetto delle critiche messe in atto nella *Cabala*; il culmine, in questo senso, è ovviamente costituito dal racconto della propria vita in quanto Aristotele, nel quale Onorio ha la possibilità di distruggere sé stesso, o meglio uno dei vari *ipse* nei quali si articola il suo lunghissimo ciclo vitale. In tale personaggio, dunque, l'ambivalenza raggiunge il suo massimo e diviene polivalenza, ma al contempo si stempera, sciogliendo la propria contraddittorietà nelle sequenzialità consentita dalla struttura narrativa.

Più difficile, per la rapidità e l'imprevedibilità dei movimenti, vederci chiaro nella dinamica dello scambio dialogico. Ricordiamo i fenomeni rintracciati da Hufnagel e da lui orientati all'invalidazione delle asserzioni presentate nel testo, secondo un movimento che assimila il testo a delle sabbie mobili («quicksand»: Hufnagel 2013, 181), per cui ogni affermazione si ritrova sommersa dalle successive. Ordine a suo modo concorda e propone una descrizione simile: «non abbiamo un lento percorso di scambi di opinione che punta ad una risoluzione finale, ma un dialogare convulso, fatto di deviazioni, di anticipazioni, di interruzioni, di ripensamenti» (Ordine 1987a, 143-4). Accantonando per un momento la quota di disordine,

pure presente, da attribuire alla probabile frettolosità del processo di composizione, tale incompiutezza e precarietà mi sembra spiegabile senza ricorrere alla messa in scena di una satira della conoscenza ipotizzata da Hufnagel. La dinamica dello scambio dialogico non può non introiettare un qualche tasso di disordine; non può non essere convulsa, perturbata, se intende mantenere allo stato fluido ruoli e posizioni, così da consentire una reale e piena circolazione della verità. «In una struttura dialogica dove si nega qualsiasi risoluzione finale, la verità bruniana si rende fluida, si dissemina in piccoli frammenti, vive in un clima di perfetta sintonia con un universo stabile e precario» (Ordine 1987a, 146). Obiettivo della *Cabala* sarebbe dunque non di svolgere un discorso soltanto positivo, o soltanto negativo, ma di portare avanti un discorso dove positività e negatività, vero e falso hanno confini incerti e possono sempre, in ogni momento fiorire uno dall'altro. Così si spiegano anche le ambivalenze dei personaggi: di Saulino, che sarebbe il *princeps* designato ma che è ostacolato e spesso quasi estromesso dalla sua stessa argomentazione; di Onorio, che pur essendo un *princeps* decisamente più agguerrito non può non scontare il peso di passato delle proprie vite anteriori; infine di Coribante, il quale, se da un lato certo è il pedante umanistico e scolastico, arenato nelle secche del linguaggio e della filosofia di scuola[75], dall'altro risulta investito di un ruolo positivo di decostruzione delle altrui pretese e smascheramento – e dunque indicazione al lettore – dell'eccesso figurale caratteristico del testo nella sua interezza. Sembra, ad esempio, che spetti a lui portare allo scoperto il gioco ironico di Saulino, decretando la natura antifrastica di un linguaggio che nelle intenzioni esplicite procederebbe *apertis verbis*:

> *Cabala* 432 Sebasto. – È il peggio che diranno che metti avanti metaffore, narri favole, raggioni in parabola, intessi enigmi, accozzi similitudini, tratti misterii, mastichi tropologie.
> Saulino. – Ma io dico la cosa a punto come la passa; e come la è propria-mente, la metto avanti gli occhi.
> Coribante. – *Id est, sine fuco, plane, candide*; ma vorrei che fusse cossì come dite da dovero.

Egli parla inoltre contro la propria categoria, asserendo la debolezza dell'argomento d'autorità[76] e infine, in un paio di casi, la tecnica di citazione è approfondita da allusione e allegoria, dunque da un uso originale e significativo[77]. Il pedante sembra adeguarsi al generale

[75] Così lo intende Meroi (2004, 23).
[76] «CORIBANTE. – *Quid de assumptione, sive antecedente?* SAULINO. – Quella (come dissi) è messa avanti da tanti famosissimi filosofi e teologi. CORIBANTE. – Debilissimo è l'argumento *ad humana authoritate*» (II: 465-466).
[77] «*Parturient montes…*»; «SAULINO. – […] come dice il profeta salmeggiante: "*Non in fortitudine equi voluntatem habebit, neque in tibiis viri bene placitum erit ei*". CORIBANTE. – *Supple tu: Sed in fortidudine et tibiis asinae et*

processo di sdoppiamento e rovesciamento della significazione attivo nell'opera e assumere in questa cornice ambiguità e positività inedite. Mi sembra evidente, quindi, che quanto alle possibilità implicitamente offerte dalla forma-dialogo, Bruno nella *Cabala* sceglie di valorizzare non la plurivocità ma la rappresentazione, l'*inventio*, e più precisamente la confusione dei temi in figure singole di personaggi e situazioni narrative nelle quali mescolare e confondere i temi e i valori. Bruno è un pensatore che non può fare a meno del codice letterario e dei suoi sottocodici, secondo una relazione tra pensiero e letteratura che sarebbe sbagliato limitare alla strumentalità. La letteratura è anzitutto un formidabile serbatoio d'immagini e come tale partecipa della funzione mediatrice – tra senso e intelletto – assegnata alla facoltà conoscitiva della *phantasia*. La teoria bruniana delle immagini congiunge filosofia, pittura e letteratura dall'interno, tutte e tre partecipi della condizione umbratile che caratterizza la conoscenza umana, esclusa dalla visione del primo principio assoluto e però (o perciò) depositaria di una creazione infinita di forme più potente della stessa natura. In più, come ha ricordato di recente Fulvio Papi (2010), nei dialoghi italiani Bruno costruisce la verità secondo strategie diverse, filosoficamente ma anche letterariamente (e dunque narrativamente, drammaticamente). Ciò significa che la verità bruniana, oltre che essere fondata tramite l'argomentazione discorsiva, è rappresentata e messa in scena; il che impone di ritornare per l'ennesima volta a quel primato dell'argomentazione performativa difeso con intelligenza da Henning Hufnagel.

Ritornando alla *Cabala*, un simile stato di cose legato al primato dell'ambiguità e dell'ambivalenza si spiega, in ultima analisi, con la sua appartenenza al genere dell'elogio paradossale volgare in prosa, nella fattispecie del sottogenere delle scritture asinine; una genealogia, questa, che credo sia da riportare in primo piano contro troppo frettolose liquidazioni in nome dell'assoluta originalità del punto d'arrivo, sostenuta per lo più in virtù della sostanza propriamente filosofica della scrittura bruniana[78]. Un rilievo, questo, da inquadrare in un atteggiamento più generale della critica, la quale, in virtù del rapporto contaminatorio e aggressivo che Bruno tende a instaurare con le proprie fonti, tende a

pulli filii coniugalis» (II: 436; 448). Nel primo caso la battuta allusiva è ottenuta da Coribante con la sospensione a mezzo di un verso celebre (Orazio, *Ars poetica*, 139), da integrare con «nascetur ridiculus mus»; nel secondo invece è lui a completare, storpiandola, una citazione biblica proposta da Saulino, con l'effetto di piegarla a una significazione allegorica riguardante la Chiesa.

[78] Questo il giudizio di Ordine 1987a, al quale grossomodo si allinea Figorilli 2008, 48 ss., che analizza la *Cabala* nel contesto della letteratura asinina cinquecentesca.

privilegiare l'autonomia degli esiti sulle scelte fatte a monte. Già Nuccio Ordine, tuttavia, ricorda che

> questi testi [le scritture asinine] si configurano all'interno di strutture a doppio binario, dove la valenza *à double face* dell'asinità determina la possibilità dello scambio di posizioni, facilitando l'attraversamento degli opposti. Il gioco degli opposti si concretizza in una sorta di arco voltaico, che solo in presenza del contatto tra i due poli può garantire il suo funzionamento. Eliminare una delle estremità, potrebbe significare l'interruzione dell'energia che anima il testo: si finirebbe per correre il rischio di una sospensione del senso o, comunque, di un suo impoverimento. (Ordine 1987a, 130)

Mi sembra che una definizione del genere possa essere estesa senza sforzo alla *Cabala*, come anche mi pare che essa non ne identifichi qualche tratto secondario o cascame tradizionale, ma all'opposto gli unici elementi in grado di dare unità al suo discorso e soprattutto al modo in cui esso è costruito. D'altro canto sarebbe ingenuo dissentire da coloro che sostengono l'ipotesi della torsione filosofica impressa da Bruno alle strutture dell'elogio paradossale – che inoltre vengono a ibridarsi con la forme specifiche del *corpus* londinese, il dialogo e la variante per così dire manieristica del dialogo su due piani, sussunte nel progetto complessivo del "sistema" filosofico ma anche letterario realizzato nel corso del soggiorno inglese. Prima però di approfondire la relazione tra la *Cabala* e la *laudatio* paradossale, è opportuno distinguere all'interno di essa il tipo a dominante ludico-burlesca dal tipo ideologico, provvisto di un maggior tasso speculativo e dottrinale. La *Cabala*, allora, si distanzia dalla galassia paradossale a dominante burlesca in ragione del *surplus* di materia filosofica che la informa, mentre qualora si prenda come pietra di paragone l'elogio paradossale più robustamente ideologico, essa andrà definita nei termini di uno spostamento del nucleo teoretico positivo ospitato nell'opera dall'ambito dell'eterodossia religiosa a quello dell'eterodossia filosofica – beninteso inclusiva delle sue tutt'altro che secondarie implicazioni religiose. È vero anche che la *Cabala* non spezza il nesso tra elogio paradossale e tematica religiosa più o meno nascosta, il cui trattamento risulta però capovolto per evidenti ragioni ideologiche: se infatti prima di Bruno abbiamo una tradizione legata in maniera problematica ma indiscutibile alla penetrazione in Italia del protestantesimo[79], con il Nolano ci troviamo di fronte uno strenuo avversario delle Chiese riformate, a lungo disposto a un compromesso strategico con il cattolicesimo moderato, ma solo a patto di assegnargli una funzione civile di vincolo tra governanti e governati *à la manière de*

[79] Figorilli 2008, 2 e *passim*.

Machiavelli. Nonostante questa differenza polare, resta che, in ultima analisi, se la *Cabala* non esiste senza la peculiare forma retorica del suo discorso, allora la scelta dell'elogio paradossale di materia asinina è molto più che un semplice fatto inerziale. Senza di esso, infatti, nessun Sileno potrebbe essere stato messo a punto, mentre Bruno si sarebbe trovato privo di un'idea del vero all'altezza della sua problematica: solo una verità sfuggente e problematica, mai data una volta per tutte, può essere l'oggetto di un testo silenico che voglia insieme custodire e dissimulare le proprie droghe preziose. In conclusione, possiamo affermare recisamente l'esistenza di un circuito di corrispondenze, per cui la scelta tematica dell'asino è coerente con la scelta generica dell'elogio paradossale, la quale è a sua volta coerente con la scelta figurale dell'ironia e con quella dialogica del disordine conversazionale, come anche con quella argomentativa dell'incarnazione narrativa dei temi in personaggi e situazioni (per queste ultime si rimanda all'analisi dell'*Asino cillenico*, cfr. 3.2.4); il tutto risponde alla necessità di tenere insieme violenza critica e spregiudicatezza ideologica e filosofica, proteggendo le proprie verità dagli asini negativi e istituendo un percorso d'accesso alla verità difficile, contraddistinto dal prevalere dell'ambiguità e dell'ambivalenza.

3.2.2. L'analisi del testo

3.2.2.1.Gli enunciati autoriflessivi

La *Cabala* si contraddistingue, rispetto al resto del *corpus* italiano, per la straordinaria ricchezza di formulazioni che, in un modo o nell'altro, posso essere riferite al regime figurale del testo. Nello specifico, identifichiamo due tipi distinti, che però sono anche due gradi, rispettivamente forte e debole, di manifestazione del fenomeno: da un lato abbiamo l'esplicita messa a tema dell'oscuramento figurale, dall'altro invece una serie di enunciati che la pressione contestuale e/o la conformazione interna permette di riferire all'assetto retorico-pragmatico del testo nel suo complesso. Una simile ricchezza di enunciati autoriflessivi (parlo di enunciati perché mi riferisco, in prospettiva testuale, alla loro dimensione semantica come a quella prioritaria) – questa la tesi – non è da ricondurre al problema delle possibilità di conoscenza proprie del testo dialogico (giusta l'interpretazione di Hufnagel[80]), quanto semmai alla volontà

[80] Hufnagel (2013, 184-5) è stato finora il solo a rilevare giustamente l'importanza di un simile elemento riflessivo all'interno della *Cabala*. Di esso egli dà però un'interpretazione a mio avviso troppo forte, facendone uno dei fuochi attorno ai quali struttura la propria lettura del testo; la *Cabala* è letta infatti, oltre che come satira della conoscenza, come satira delle specifiche possibilità di conoscenza offerte dal testo dialogico.

di evidenziare l'eccesso di travestimento figurale della *Cabala* come il suo tratto più distintivo e insieme la chiave di volta per intenderne il dispiegarsi del senso – che infatti si svolge *sotto* la superficie e nel contempo *grazie* alla superficie, *nonostante* ma nel contempo *attraverso* la codifica delle figure (ironia ma non solo), le quali vanno sciolte e però prima comprese come tali.

Di tali enunciati svolgo una breve rassegna, nel corso della quale si cercherà di non perdere di vista il locutore cui essi risultano di volta in volta affidati. Inizio dal grado forte, del quale una prima, sibillina realizzazione occorre nella sede liminare dell'*Epistola*, e più precisamente nel punto in cui i tentativi falliti di trovare un dedicatario corrispondono in negativo ad altrettante definizioni parziali del proprio testo[81]. I più interessanti, nella nostra prospettiva, sono i primi due rifiuti opposti al dono:

> *Cabala* 408 Questo prima pensai di donarlo a un cavalliero: il quale avendovi aperti gli occhi, disse che non avea tanto studiato che potesse intendere gli misterii, e per tanto non gli possea piacere. L'offersi appresso ad un di questi ministri *verbi Dei*: e disse che era amico della lettera, e che non si delettava de simili esposizioni proprie a Origene, accettate da scolastici et altri nemici della lor professione.

La menzione dei «misterii» e dell'opposizione fra interpretazioni letterali e interpretazioni allegoriche del testo sacro mi sembra una trasparente indicazione di lettura volta a chiarire il carattere enigmatico e allegorico della *Cabala*. Non è forse senza significato che i due rifiuti immediatamente successivi (di cui sono responsabili una prima e una seconda dama) non servano ad altro che a introdurre allusioni oscene, in tal modo contribuendo a stornare l'attenzione del lettore dalla serietà delle indicazioni di lettura appena fornite. In questo modo ci si avvantaggia dell'orizzontalità concessa dal procedimento accumulativo per confondere le carte e mettere sullo stesso piano ciò che è importante e ciò che invece non lo è affatto.

La seconda formulazione interessa ancora il paratesto, anche se non l'*Epistola* ma la *Declamazione*, ed è però più difficile coglierne con esattezza i valori vista la distorsione dovuta e al contesto ironico generale e alla figura ironica particolare che ne caratterizza il dettato. Si tratta del passaggio nel quale la voce dell'autore fa mostra, all'interno di una sequenza iniziale improntata allo sdegno contro coloro i quali non attribuiscono il dovuto valore all'asino, di voler dissociare la *Cabala* dalla tradizione paradossale delle scritture asinine:

[81] Il rilievo è ancora una volta di Hufnagel (*ibid.*, 186).

> *Cabala* 416-17 Lasso, perché con ramarico del mio core, cordoglio del spirito et aggravio de l'alma, mi si presenta a gli occhi questa imperita, stolta e profana moltitudine che sì falsamente pensa, sì mordacemente parla, sì temerariamente scrive, per parturir que' scelerati discorsi de tanti monumenti che vanno per le stampe, per le librarie, per tutto, oltre gli espressi ludribrii, dispreggi e biasimi: l'*asino d'oro*, le *lodi de l'asino*, l'*encomio de l'asino*; dove non si pensa altro che con ironiche sentenze prendere la gloriosa asinitade in gioco, spasso e scherno? Or chi terrà il mondo che non pensi ch'io faccia il simile? Chi potrà donar freno alle lingue che non mi mettano nel medesimo predicamento come colui che corre appo gli vestigii de gli altri che circa cotal suggetto democriteggiano? Chi potrà contenerli che non credano, affermino e confermino che io non intendo vera e seriosamente lodar l'asino et asinitade, ma più tosto procuro di aggionger oglio a quella lucerna la quale è stata da gli altri accesa?

L'elogio paradossale dell'asino rappresenterebbe, rispetto alle scritture e alle altre forme di biasimo esplicito menzionate poco sopra, una forma più sottile di ingiustizia, dalla quale l'autore dichiara di voler prendere le distanze, rivolgendo ai propri lettori la seguente esortazione: «vedete, penetrate, considerate se gli concetti semplici, le sentenze enunciative e gli discorsi sillogistici ch'apporto in favor di questo sacro, impolluto e santo animale, son puri, vere e demostrativi; o pur son finti, impossibili et apparenti». Sul senso da dare a un simile passo le interpretazioni divergono: mentre Badaloni crede di potersi attenere alla lettera, identificando la serietà dell'asino bruniano nel suo essere una figura «opposta al senso comune» e in grado di valorizzare «la comprensione intellettuale e fantastico-sensibile delle cose» (così Badaloni nella nota al testo di *Cabala* 417), Figorilli (2008, 49) e Ordine (1987a, 39) propendono per una lettura in senso tattico e convenzionale: Bruno, cioè, starebbe qui rivendicando l'originalità del proprio scritto a fronte di una tradizione paradossale di scritti asinini oramai divenuta ingombrante, con mossa perciò altrettanto topica di quella, opposta, con la quale gli scrittori di medio e primo Cinquecento avevano richiamato i pochi *auctores* allora disponibili così da garantire la propria operazione inscrivendola entro una trafila di precedenti. L'ipotesi, visto anche il *souci* di originalità così pressante in Bruno, mi pare persuasiva, anche perché non si può non tener conto del contesto ironico stabilito dall'*Epistola* e confermato dalla *Declamazione*, il cui attacco da sermone sdegnato e farcito di moduli esclamativi può facilmente esser letto come marca linguistica di una figura ironica particolare in atto. La volontà di distanziamento quindi, a conti fatti convenzionale seppure non del tutto ingiustificata visto il *twist* filosofico impresso da Bruno al genere, va congiunta a una probabile, ironica dichiarazione di appartenenza.

Un'ulteriore prova a sostegno mi sembra trovarsi nell'inizio del dialogo primo, dove un contrasto tra Sebasto e Saulino da un lato, Coribante dall'altro, riformula, in modo appena più esplicito, il medesimo problema:

> *Cabala* 432 SEBASTO. — È il peggio che diranno che metti avanti metaffore, narri favole, raggioni in parabola, intessi enigmi, accozzi similitudini, tratti misterii, mastichi tropologie.
> SAULINO. — Ma io dico la cosa a punto come la passa; e come la è propriamente, la metto avanti gli occhi.
> CORIBANTE. — *Id est, sine fuco, plane, candide*; ma vorrei che fusse cossì come dite da dovero.

Stavolta però, l'istanza duplice della figura ironica è spartita tra i diversi interlocutori: Sebasto e Saulino sostengono la lontananza dei discorsi di Saulino – e quindi, se Saulino è il portaparola, dei discorsi dell'autore, cioè semplicemente della *Cabala* – da un dettato genericamente definibile come figurato o a prevalenza figurale, mentre spetta a Coribante mettere in dubbio tale dichiarazione di fedeltà alla lettera e all'enunciazione di grado zero. Il pedante peraltro, com'è normale per lui, si esprime ricorrendo al latino, per venire poi subito immediatamente rintuzzato dal *princeps* («Cossì piacesse alli dèi, che fessi tu altro che fuco con questa tua gestuazione, toga, barba e supercilio: come anco quanto a l'ingegno, *candide, plane et sine fuco*, mostri a gli occhi nostri la idea della pedantaria»). Tuttavia, in nome del contesto ironico già più volte ricordato, nonché della dinamica orlandiana di spostamento e negazione, in una parola neutralizzazione di quanto nel discorso davvero conta e veicola il vero, che agita la *Cabala*, mi sembra si possa affermare senza troppe cautele che qui la verità è nel dubbio, subito messo a tacere, di Coribante (aggiungo: e sta proprio in questo suo essere subito messo a tacere), e non nella scoperta affermazione d'apertura di Saulino.

Poche pagine dopo, in seguito alle obiezioni mossegli in modo congiunto da Sebasto e Coribante riguardo al processo di deificazione dell'asinità, Saulino enuncia di nuovo lo stesso tema, chiarendo di aver voluto rimandare a un dialogo espressamente dedicato (appunto la *Cabala*) la lode dell'asino al fine di poter avere spazio sufficiente a imbastire un'argomentazione credibile:

> *Cabala* 434 Questa è la raggione, per cui ho differito al fine di raggionar circa queste due sedie: atteso che dalla consuetudine del dire e credere m'areste creduto parabolano, e con minor fede et attenzione arreste perseverato ad ascoltarmi nella descrizzione della riforma de l'altre sedie celesti, se prima con prolissa infilacciata de propositi non v'avesse resi capaci di quella verità: stante che queste due sedie da per esse meritano al meno altretanto de considerazione, quanto vedete aver ricchezza di tal suggetta materia. Or non avete voi

> unqua udito, che la pazzia, ignoranza et asinità di questo mondo è sapienza, dottrina e divinità in quell'altro?

La frase interrogativa finale, però, è sicuramente ironica, dato che riprende il nocciolo della polemica anticristiana della *Declamazione*, il rovesciamento assiologico tra aldilà e aldiquà che sorregge la rinuncia all'esercizio della ragione e dell'attività. Non possiamo quindi ignorare, anche in ragione di quanto già sappiamo dal contesto, la reinterpretazione in chiave antifrastica di quanto precede.

Passo quindi, prima di arrivare a qualche conclusione necessariamente provvisoria, al grado debole del fenomeno, consistente in quei casi in cui è possibile imprimere una torsione metatestuale a enunciati che senz'altro, almeno a un primo livello, parlano d'altro. Il primo esempio riguarda una sequenza[82] comprendente una battuta di Sebasto e la replica di Saulino, entrambe pertinenti anche se per ragioni diverse. Il contesto è questo: Sebasto sta argomentando contro Saulino, sostenendo il carattere spurio e coatto del culto asinino presso gli Egizi, i quali avrebbe iniziato ad adorare l'animale per coprire un'ignominia, l'oltraggio del re persiano che li aveva costretti ad abbandonare il culto del bue per quello dell'asino:

> *Cabala* 438 Questi dumque, per onorar quel loro vituperoso culto, e cuoprir quella machia, hanno voluto fingere raggioni sopra il culto de l'asino: il quale da quel che gli fu materia di biasimo e burla, gli venne ad esser materia di riverenza. E cossì poi in materia d'adorazione, admirazione, contemplazione, onore e gloria, se l'hanno fatto cabalistico, archetipo, sephirotico, metafisico, ideale, divino.

Il culto asinino degli Egizi è descritto ricorrendo a un principio di inversione basso-alto identico al criterio che organizza l'elogio paradossale: «il quale da quel che gli fu materia di biasimo e burla, gli venne ad esser materia di riverenza». Il discorso di Saulino e degli altri nasconderebbe quindi un analogo doppio fondo e non sarebbe conforme al vero, mirando invece a biasimare l'asino ovvero le forme negative dell'ignoranza. La battuta di Sebasto prosegue estendendo il proprio discorso al carattere saturnino degli ebrei, capaci in virtù di esso di appropriarsi del culto egizio dell'asino. La risposta di Saulino è rivolta alla lunga battuta dell'interlocutore considerata nel suo insieme:

> *Cabala* 438-9 Voi [Sebasto] dite molte cose autentiche, molte vicine all'autentiche, altre simili a l'autentiche, alcune contrarie a l'autentiche et approvate istorie. Onde dite alcuni

[82] «Definiremo ʿsequenzaʾ l'interazione tra due interlocutori, osservata nella ʿcoppia minimaʾ costituita da due battute di dialogo» (Bozzola 1999, 13).

> propositi veri e boni, ma nulla dite bene e veramente: spreggiando e burlandovi di questa santa generazione, dalla quale è proceduta tutta quella luce che si trova sin oggi al mondo, e che promette de donar per tanti secoli.

È la forma stessa della risposta a svolgere la funzione di marca in senso lato ironica in grado di far balenare la possibilità di un'interpretazione riflessiva: un'enumerazione sintattica a quattro ordinata progressivamente dal positivo al negativo, cui seguono due frasi coordinate per opposizione il cui contrasto è esaltato dal parallelismo sintattico e lessicale cui si somma la figura etimologica. La gradazione che, nel primo segmento, separa e congiunge vero e falso allude in modo efficace allo spazio ambiguo in cui si sviluppa il discorso della *Cabala*, così come il secondo enunciato (sempre evidenziato dal corsivo) può essere deviato in senso metatestuale a significare che nel discorso di Sebasto, come nella *Cabala*, vi sono alcuni enunciati veri, che toccano la verità e ricongiungono segno e referente, all'interno però di un contesto nel quale l'orientamento dell'enunciazione è sempre o meglio spesso falso, ovvero da rovesciare di segno; se, come insegna Ordine (1987, 132), «basta rovesciare le connotazioni, per afferrare il senso», tale contesto risulta essere proprio quello definito dai gerundi «spreggiando e burlandovi», per cui la superficie dell'elogio nasconde la critica.

Un analogo attento gioco di disposizione sintattica ed equilibrio sillabico tra gli elementi ritorna, ancora una volta nelle parole di Saulino, impegnato ad apostrofare Sebasto, il quale sta criticando le forme più radicali di scetticismo precedentemente esposte dallo stesso Saulino:

> *Cabala* 470 *Se questo che dici improperativamente et in còlera, lo dicessi da buon senno et assertivamente*, direi che la vostra deduzzione è eccellentissima et egregiamente divina; e che sei pervenuto a quel scopo al quale tanti gli dogmatici e tanti academici hanno concorso, con rimanerti di gran lunga a dietro tanti quanti sono.

Dato che la confutazione messa in bocca a Sebasto coincide con il pensiero autoriale sullo scetticismo, i cui indirizzi fondamentali sono stati precedentemente esposti da Saulino, siamo autorizzati a correggere l'enunciato di Saulino annullandone la modalizzazione ipotetica: Sebasto sta precisamente parlando «da buon senno et assertivamente», motivo per cui dice la verità. Un simile passo sembra, come il precedente, suggerirci un principio metodologico generale: nella versione bruniana dell'elogio paradossale, non solo la lode nasconde la critica, ma la critica stessa può nascondere la lode, la negazione servire ad affermare.

Per concludere, alla pervasività degli enunciati autoriflessivi dobbiamo aggiungere la loro mobilità: essi non sono infatti proprietà esclusiva di un singolo interlocutore, ma propri della

voce autoriale, di Saulino, di Sebasto, persino di Coribante, quasi nessuna delle voci in campo potesse sottrarsi alla definizione del discorso in atto. Una simile circolazione, oltre ad avvalorare la tesi che sostiene il primato della forma e del riferimento all'elogio paradossale nel processo di costituzione del testo, mostra all'opera un tratto distintivo della *Cabala*: l'estrema mobilità della parola autoriale (cfr. 3.3.2.3).

3.2.2.2.Modi e luoghi dell'ironia

Non c'è dubbio: se si volesse isolare una e soltanto una figura capace di caratterizzare il dettato della *Cabala* più delle altre, la scelta non potrebbe che ricadere sull'ironia. A partire da una ben precisa organizzazione del paratesto, essa agisce nel quinto dialogo secondo modalità non limitate a quelle di un semplice tropo o metalogismo inserito in un punto qualsiasi della catena linguistica e capace di produrre modificazioni soltanto locali del senso. L'ironia, nella *Cabala*, è un'alterazione figurale la cui portata o dominio oscilla dal singolo lessema all'intero macrotesto. Seguendo da vicino l'analisi retorica che Francesco Orlando propone per le *Lettres persannes* (Orlando 1997[2], 29-64), possiamo identificare nell'ironia la macrofigura generale che organizza l'intero testo; come tale, essa è in grado di subordinare a sé le altre figure di portata inferiore (che diremo quindi microfigure), il cui inserimento nel dettato va spiegato in relazione a tale strategia complessiva di manipolazione antifrastica e allusiva dei segni. Nel nostro caso, avremo quindi allegorie, analogie, metonimie, reticenze, tutte sottoposte alla forza destabilizzante della figura ironica. Oltre che di macrofigure e microfigure, per essere più chiaro menzionerò un *contesto* ironico generale al cui interno sono rinvenibili una larga messe di *figure* ironiche particolari.

Oltre ad avere una portata oscillante, l'ironia è una figura complessa, multifocale: provo quindi a proporre una tipologia che tenga conto, oltre che del dominio (lessema, enunciato, testo, macrotesto), anche della componente del meccanismo figurale che risulta messa in dominante. Distinguo quindi tre tipi di ironia: l'antifrasi, la bivocità e il metalogismo.

L'antifrasi coincide con la definizione tradizionale dell'ironia come tropo o figura di pensiero e ne mette in risalto l'aspetto semantico dell'inversione: si dice il contrario di ciò che si intende dire[83]. Il rovesciamento, va da sé, prevede due direzioni: dall'alto al basso, dal basso all'alto. L'antifrasi ha portata duplice e qualifica tanto una messe di figure locali quanto il testo

[83] Mizzau 1984, 16-18.

nel suo complesso considerato come elogio paradossale. Da questo punto di vista, il movimento è quello dall'alto al basso, con la lode che si rovescia in biasimo. Tuttavia, a uno sguardo più attento, il movimento opposto, per quanto meno visibile, non è assente. La struttura enunciativa della *Cabala* può infatti essere ricondotta alla struttura a tre piani identificata da Orlando nelle *Lettres persannes* e in altri testi illuministici e rappresentata dal critico come una frazione a tre piani, dove al numeratore troviamo la repressione irrazionale, al denominatore il represso razionale, che però è anche repressione razionale sovrapposta a un ulteriore represso irrazionale, al quale va la segreta complicità dello scrittore. Se traduciamo prendendo a esempio l'opera di Montesquieu, la religione islamica e quindi cristiana reprime l'istanza illuministica critica e laica che a sua volta reprime la solidarietà dello scrittore illuminista all'irrazionalità religiosa e fantastica. La *Cabala*, in quanto elogio paradossale, funziona in modo molto simile: la lode dell'asino e dell'asinità copre la critica dell'ignoranza come falsa conoscenza la quale a sua volta copre la lode dell'ignoranza come vera conoscenza. L'elogio nasconde la critica che a sua volta nasconde un elogio più sottile, da costruire per frammenti al di sotto della critica che investe cristianesimo, aristotelismo e scetticismo. La *Cabala* è dunque un elogio paradossale nel senso che è vero e falso insieme, falso perché nasconde la critica, vero perché la critica nasconde a sua volta una concezione positiva dell'ignoranza come via d'accesso alla conoscenza.

Definire l'ironia una forma di bivocità significa chiamare in causa la teoria linguistica di Michail Bachtin con le sue applicazioni letterarie: la parola bivoca della letteratura carnevalesca e il dialogismo romanzesco[84]. Costruire una figura ironica significa in molti casi – e secondo alcuni sempre[85] – convocare nel proprio discorso la parola altrui, ripresa al fine di distanziarsene in modo più o meno aggressivo. Intesa come bivocità, l'ironia è nella *Cabala* davvero pervasiva, a cominciare dalla *Declamazione*, la quale ospita una vera e propria «orgia di citazioni bibliche» (Meroi 2004, 16). La citazione, in forma dichiarata o allusiva, e dunque confusa o distinta dalla parola dell'autore, è un fenomeno ironico circoscritto, provvisto di portata solo locale. Nella *Declamazione*, però, esso è preso all'interno di una significativa dinamica di accumulo. In tal modo l'ironia è resa sensibile progressivamente, scaturendo dal testo in modo graduale.

[84] Per una sintesi efficace e non banalizzante si può leggere l'ottimo Sini 2011.
[85] Inclina verso questa posizione Mizzau 1984, 43-72, nella cui ricostruzione, che nondimeno resta molto equilibrata e ricca, Bachtin tende ad assumere un peso maggiore rispetto agli altri apporti teorici.

Resta da discorrere dell'ironia in quanto metalogismo, per la quale ci rifacciamo alla persuasiva definizione della *Rhétorique générale*, ripresa da Orlando (1979, 1997[2]); di metalogismi, ha proposito del Bruno dei dialoghi, ha invece discorso Ellero (2005, 26-7). I metalogismi, contrapposti ai metasememi (tra cui la metafora), «rappresentano i fenomeni più direttamente quantificabili come trasformazioni del contenuto referenziale» (Gruppo μ 1976, 35) e «modificano il valore della sequenza in quanto asserzione» (*ibid.*, 144), con riguardo dunque alle condizioni di verità dell'enunciato e non al «valore degli elementi della sequenza in quanto significati» (*ibidem*). In questo senso, come ha ricordato Ellero, i metalogismi mettono in crisi una presupposizione fondamentale sottesa all'uso del linguaggio, quella per cui la parola rinvia alla cosa che la designa, il segno al suo referente. Il metalogismo interrompe la linea che congiunge il *verbum* alla sua *res*, e annullando la specularità che contraddistingue normalmente la loro relazione determina una situazione inedita di fluidità e instabilità. La referenza, in altre parole, funziona in modo più lasco del normale, aprendo lo spazio a vincoli nuovi e imprevisti e rendendo problematica la definizione delle condizioni di verità di un enunciato (che può essere vero o falso, ma anche vero e falso insieme). Nella *Cabala*, tale effetto dell'ironia incide soprattutto sulla dimensione più ampia del macrotesto: l'indubbia configurazione ironica che *Epistola* e la *Declamazione* condividono include il testo seguente in un contesto ironico generale che rende problematica l'attribuzione di senso e valore. Possiamo inoltre citare le contraddizioni che caratterizzano la dinamica dello scambio dialogico, dove la parola vera è confutata e sconfessata, e infine alcuni particolari effetti di sovrapposizione tra referenti sui quali tornerò.

Un'analisi dettagliata dell'*Epistola* e della *Declamazione* ci consente di verificare l'utilità della tipologia fin qui definita, come anche di saggiare la presenza di eventuali marche linguistico-retoriche dell'ironia, permettendoci di cogliere come l'ironia si attiva ed entra nel campo percettivo del lettore.

Rientra nella fenomenologia della bivocità il fatto che entrambi i testi siano parodie, rispettivamente di un testo di dedica e di un sermone[86]; la parola altrui assume la forma specifica del genere del discorso e configura nel caso dell'*Epistola* una vera e propria autoparodia, dato che Bruno è autore dalla *Cena* allo *Spaccio* di dedicatorie serie, indirizzate a figure di spicco dell'ambiente inglese. Tuttavia, un precedente c'è: il *Candelaio*, il cui gigantesco prologo in sei parti si prende gioco, per via di moltiplicazione e dilatazione, della tipologia classica e poi

[86] Hufnagel 2013, 187.

rinascimentale dei prologhi teatrali[87]. L'*Epistola*, lo ha precisato Badaloni (1992, XII), è invece la parodia del solo prologo *commendaticius*, adibito a raccomandare il testo o l'autore a un personaggio illustre. Il dedicatario, infatti – e qui scatta l'ironia –, è un personaggio insieme reale e fittizio: don Sapatino, vescovo di Casamarciano. Si tratta di un ecclesiastico di Nola, niente più che un prete di campagna, che l'autore eleva alla dignità vescovile, capovolgendo il basso in alto. Tale operazione ha per effetto di pregiudicare il gesto stesso della dedica, del cui mittente diviene dubbia l'intenzione, facendo dell'intera *Epistola* un contesto ironico generale ovvero un testo in bilico tra vero e falso. Siamo insomma simultaneamente nel campo della bivocità, dell'antifrasi e del metalogismo, il quale mi sembra essere in posizione dominante. Così non è per la *Declamazione*, dove la parodia del genere omiletico produce un'ironia più manifesta e più dura, vicina al gioco scoperto del sarcasmo, e dunque definibile piuttosto come antifrasi. Il che è coerente con la restrizione del bersaglio polemico, già implicita nella scelta stessa del falso sermone, al solo cristianesimo.

Vediamo dunque nel dettaglio come a tali strategie complessive corrispondano marche linguistico-retoriche specifiche oppure, all'opposto, fenomeni di pura e semplice ironia contestuale, affidata cioè all'evidenza stessa di un contenuto incongruente con quanto il lettore ha potuto apprendere dal contesto precedente dell'opera (oltre che dalle conoscenze enciclopediche che egli possiede sulle opinioni dell'autore). Le marche linguistiche mi paiono ridursi a tre: le parentetiche, la forma sintattica dell'enunciato, la scelta di tipi sintattici marcati quali la frase esclamativa. A esse possiamo aggiungere la marca retorica dell'enfasi, ottenuta tramite l'accumulazione, specialmente nella forma del *tricolon* insistito, talvolta con permutazione degli elementi. Le parentetiche ospitano il commento dell'autore, il quale, se interpretato in senso antifrastico o semplicemente enfatico, permette di illuminare la sostanza ironica degli enunciati circostanti:

> *Cabala* 409 Altri co l'altre raggioni mi parevan disposti a dovermene ringraziar o poco o niente, se io gli l'avesse dedicato: e questo non senza caggione, perché (a dir il vero) ogni trattato e considerazione deve essere speso, dispensato e messo avanti a quel tale che è della suggetta professione o grado.
> *Cabala* 409 Certo nessun potrà più espressamente che voi comprendere il tutto: perché siete fuor del tutto. Possete entrar per tutto, perché non è cosa che vi tegna rinchiuso. Possete aver il tutto, perché non è cosa che abbiate. (Non so se mi dechiararò meglio con descrivere il vostro ineffabile intelletto).
> *Cabala* 413 In conclusione (per non più rompere il capo a me et a voi) mi par che sia l'istessa anima del mondo, tutto in tutto, e tutto in qualsivoglia parte.

[87] Cfr. Puliafito 2002.

> *Cabala* 423 gli maggiori asini del mondo (che son quei che privi d'ogn'altro senso e dottrina, e voti d ogni vita e costume civile, marciti sono nella perpetua pedantaria) son quelli che per grazia del cielo riformano la temerata e corrotta fede, medicano le ferite de l'impiagata religione, e togliendo gli abusi de le superstizioni, risaldano le scissure della sua veste;

L'ultimo esempio (*Cabala* 423), il solo tratto dalla *Declamazione*, ne mostra bene l'ironia meno sottile e più risentita: la parentesi non contiene infatti un enunciato ironico o ambiguo ma un enunciato serio, che riporta improvvisamente nel testo il registro serio della polemica.

Per la scelta dei tipi sintattici marcati basta rimandare all'incipit della *Declamazione* (la quale si distingue anche per l'uso insistito dell'epanalessi), scandito da moduli esclamativi che impostano il registro parodiato dello sdegno e della lamentazione. Per quanto riguarda invece l'uso di moduli sintattici (o sintattico-retorici) capaci di sprigionare, nel particolare contesto in cui sono inseriti, una carica ironica, è utile cominciare dalla struttura correlativa di tipo correttivo che apre il secondo capoverso dell'*Epistola*, riservato al ritratto del dedicatario:

> *Cena* 409 Stando dumque io con gli occhi affissi su la raggion della materia enciclopedica, mi ricordai dell'enciclopedico vostro ingegno, il qual *non tanto* per fecondità e ricchezza par che abbraccie il tutto, *quanto* per certa pelegrina eccellenza par ch'abbia il tutto e meglio ch'il tutto.

L'utilizzo della *correctio* consente di mettere in scena una sostituzione analoga e insieme speculare a quella del meccanismo ironico; il parallelismo antitetico tra i due segmenti è poi rafforzato dall'epifora del sostantivo «tutto», una figura che ritorna nell'enunciato successivo: «Certo nessun potrà più espressamente che voi comprendere il tutto: perché siete fuor del tutto». Un altro caso significativo è il seguente, dove l'indice dell'ironia è affidato alla subordinata ipotetica che apre il periodo:

> *Cena* 412 Ma se siete come vi stimo sapiente, e con maturo giudicio considerate, lo terrete per voi: non stimando a voi presentata da me cosa men degna che abbia possuto presentar a papa Pio quinto: a cui consecrai l'*Arca di Noè*; al re Errico terzo di Francia, il quale immortaleggio con l'*Ombre de le Idee*; al suo legato in Inghilterra, a cui ho conceduti *Trenta sigilli*; al cavallier Sidneo, al quale ho dedicata la *Bestia trionfante*.

L'ultimo indice consiste nell'enfasi retorica, affidata per lo più all'accumulazione sintattica. A mo' di premessa, va detto che l'accumulazione è nella *Cabala*, e soprattutto nel suo paratesto, una procedura abusata. La ragione forse consiste nella sua funzionalità all'enunciazione ambigua dell'opera: l'accumulazione consente infatti di far scorrere come su un nastro diverse

possibilità senza dover scegliere tra nessuna di esse e anzi proprio mettendone in luce la fungibilità, consentendo quindi di mantenere in sospensione senso e valore. La forma degli addendi è per lo più quella del *tricolon*, iterato un numero variabile di volte; realizzata in questo modo l'accumulazione funziona da *trait d'union* tra l'*Epistola* e la *Declamazione*, istituendo a partire dalla continuità retorica e ritmica una continuità semantica, il che significa anche continuità della macrofigura ironica. Infine, il carattere confusivo e non assertivo dell'accumulazione sintattica emerge con la massima chiarezza nel sottotipo con rotazione o permutazione degli elementi della terna, giustamente messo a fuoco da Hufnagel (2013, 184) come mezzo di offuscamento della referenza:

> *Cabala* 409 In ogni modo credo che siate cossì sufficiente nell'uno come nell'altro: e però eccovi cabala, teologia e filosofia; dico una cabala di teologica filosofia, una filosofia di teologia cabalistica, una teologia di cabala filosofica, di sorte ancora che non so se queste tre cose avete o come tutto, o come parte, o come niente: ma questo so ben certo, che avete tutto del niente in parte, parte del tutto nel niente, niente de la parte in tutto.

Le figure accumulative, in quanto fenomeno retorico iper-pervasivo, svolgono funzioni di indice relativamente a un altro fenomeno anch'esso appartenente al versante metalogistico dell'ironia. Si tratta di una dinamica di sovrapposizione realizzata tramite una serie di richiami a distanza tra parti diverse del discorso, i quali finiscono per indurre nel lettore il sospetto che il dedicante, l'oggetto della dedica e il dedicatario coincidano in un unico referente.

La prima sovrapposizione interessa il dedicante e il dedicatario. Il secondo è assimilato al primo quando è messo nella posizione di volersi sbarazzare del dono, e quindi di donarlo a sua volta. Il testo ospita quindi, con identica formula accumulativa, la serie dei destinatari potenziali e insieme mancati, che guarda caso includono due di quelli già vagliati dal dedicante: il «cavalliero» e la «damigella» (quest'ultima varia leggermente la «dama» inclusa nella prima serie). L'identità del gesto emerge quindi naturalmente dal ritorno della forma accumulativa e dalla presenza di due riprese puntuali, veri e propri indizi di un intero da ricostruire:

> *Cabala* 408-9 Questo prima pensai di donarlo a un CAVALLIERO: il quale avendovi aperti gli occhi, disse che non avea tanto studiato che potesse intendere gli misterii, e per tanto non gli possea piacere. L'offersi appresso ad un di questi ministri verbi Dei: e disse che era amico della lettera, e che non si delettava de simili esposizioni proprie a Origene, accettate da scolastici et altri nemici della lor professione. Il misi avanti ad una DAMA: e disse che non gli aggradava per non esser tanto grande quanto conviene al suggetto d'un cavallo et un asino. Il presentai ad un'altra: la quale quantumque gustandolo gli piacesse, avendolo gustato, disse che ci volea pensar su per qualche giorno. Viddi se vi potesse accoraggiar

una pizocchera: e la me disse, «Non lo accetto se parla d'altro che di rosario, della vertú de granelli benedetti, e de l'agnusdei». Accostailo al naso d'un pedante: il qual avendo torciuto il viso in altra parte, mi disse che aboliva ogn'altro studio e materia eccetto che qualche annotazione, scolia et interpretazione sopra Vergilio, Terenzio e Marco Tullio. Udivi da un versificante che non lo volea, se non era qualche copia d'ottave rime o de sonetti.

Cena 411-12 Tandem se per tutte queste raggioni non fa per il vostro stomaco, lo potrete donar ad alcun altro che non ve ne debba essere ingrato. Se l'avete per cosa ludicra, donatelo ad qualche buon CAVALLIERO perché lo metta in mano de suoi paggi per tenerlo caro tra le scimie e cercopitechi. Se lo passate per cosa armentale, ad un contadino che li done ricetto tra il suo cavallo e bue. Sel stimate cosa ferina, concedetelo a qualche Atteone che lo faccia vagar con gli caprii e gli cervi. Se vi par ch'abbia del mignone, fatene copia a qualche DAMIGELLA che lo tegna in luogo di martora e cagnuola. Se finalmente vi par ch'abbia del matematico, fatene grazia ad un cosmografo perché […][88]

La seconda sovrapposizione riguarda invece il dedicatario e l'oggetto della dedica, l'asino, che metonimicamente designa sia l'argomento del libro sia il libro stesso, com'era per il banchetto nella *Proemiale epistola* della *Cena*. Anche in questo caso il segnale decisivo è costituito da una ripresa puntuale, quella del sintagma verbale «entrar per tutto», la quale, insieme all'epifora di «tutto» (che però, lo abbiamo intravisto, è figura più diffusa), fa entrare in risonanza la descrizione dell'asino con quella di don Sapatino:

Cena 409 Stando dumque io con gli occhi affissi su la raggion della materia enciclopedica, mi ricordai dell'enciclopedico vostro ingegno, il qual non tanto per fecondità e ricchezza par che abbraccie il tutto, quanto per certa pelegrina eccellenza par ch'abbia il tutto e meglio ch'il tutto. Certo nessun potrà più espressamente che voi comprendere il tutto: perché siete fuor del tutto. Possete ENTRAR PER TUTTO, perché non è cosa che vi tegna rinchiuso. Possete aver il tutto, perché non è cosa che abbiate.

Cena 412-3 Non è, non è asino da stalla o da armento, ma di que' che possono comparir per tutto, andar per tutto, ENTRAR PER TUTTO, seder per tutto, comunicar, capir, consegliar, definir e far tutto.

Possiamo a questo punto far rientrare nel campo del metalogismo anche il comportamento esibito da due delle tre analogie maggiori presenti nell'*Epistola*: quella iniziale del vasaio e quella finale dell'animale all'apparenza sproporzionato[89]. Tutte e due costituiscono infatti degli

[88] Ho riportato per intero entrambi i passi nel capitolo primo al fine di analizzarne le strutture enumerative, cfr. *supra* 1.1.3.2.

[89] Quest'ultima è seguita da una terza analogia, pittorica, che paragona l'opera al ritratto, del quale nessuno ha contestato la perfezione nonostante non ritraesse la figura intera ma solo una parte di essa. L'enumerazione di dettagli pittorici irrelati o composti in insiemi fantastici e illogici costituisce una trasparente dichiarazione di estetica, e come tale è stata messa in valore (Ellero 2005, 22-3). Notevole, da questo punto di vista, è anche la somiglianza che la dedicatoria della *Cabala* mostra di avere con la dedicatoria della *Cena*. Entrambe sono chiuse da un'analogia pittorica chiamata a giustificare le manchevolezze estetiche – ma tali solo per chi non sa guardare più in là – del testo.

ottimi esempi di dilatazione verticale del segno, nei quali il traslato, oltre ad avere un primo referente facilmente reperibile, allude in modo sottile a un secondo oggetto posto su un altro piano. L'allusività si avvale anche qui, come nelle sovrapposizioni, di indici lessicali. Si osservi ad esempio come nella prima similitudine compaiono i termini «trasmigrazion», «spacciata» e «spaccio»:

> *Cena* 407-8 Non altrimente che accader suole a un figolo, il qual gionto al termine del suo lavoro (che non tanto per TRASMIGRAZION de la luce, quanto per difetto e mancamento della materia SPACCIATA è gionto al fine) e tenendo in mano un poco di vetro, o di legno, o di cera, o altro che non è sufficiente per farne un vase, rimane un pezzo senza sapersi né potersi risolvere, pensoso di quel che n'abbia fare non avendolo a gittar via disutilmente, e volendo al dispetto del mondo che serva a qualche cosa: ecco che al ultimo il mostra predestinato ad essere una terza manica, un orlo, un coperchio di fiasco, una forzaglia, un empiastro, o una intacconata che risalde, empia o ricuopra qualche fessura, pertuggio o crepatura; è avvenuto a me, dopo aver dato SPACCIO non a tutti miei pensieri, ma a un certo fascio de scritture solamente, che al fine (non avendo altro da ispedire) più per caso che per consiglio ho volti gli occhi ad un cartaccio che avevo altre volte spreggiato e messo per copertura di que' scritti: trovai che conteneva in parte quel tanto che vi vederete presentato.

Dato che abbiamo già analizzato questo passaggio nel precedente capitolo (cfr. *supra* 2.2.2.1), sarò breve. Il primo significato dell'analogia è di tipo metatestuale: il vasaio è l'autore, il residuo che si vuole mettere a frutto è il materiale che andrà a costituire la *Cabala*. Quanto al lavoro terminato, non si hanno dubbi, viste le due occorrenze della corrispondente radice lessicale, che si tratti dello *Spaccio*, il cui legame di continuità con la *Cabala* si vuole far risaltare. La comparsa del lessema «transmigrazion», invece, è leggibile come allusione a un secondo nucleo di significato solo *a posteriori*, nel momento cioè in cui l'analogia del vasaio ritorna in un punto avanzato del testo (*Cabala* 457) con tutt'altro referente[90]. Solo allora il lettore attento comprende che nell'analogia della dedicatoria era celato il nucleo teoretico centrale; più precisamente, che già si stava in qualche modo parlando anche di metempsicosi e vicissitudine. La seconda analogia funziona in modo assai simile e appena più trasparente; anche in questo caso il senso metatestuale di superficie copre un senso filosofico situato più in profondità:

> *Cena* 413-4 Or vedete dumque quale e quanta sia la importanza di questo venerabile suggetto, circa il quale noi facciamo il presente discorso e dialogi; nelli quali se vi par vedere un gran capo o senza busto o con una picciola coda, non vi sgomentate, non vi sdegnate, non vi maravigliate: perché si trovano nella natura molte specie d'animali che

[90] Rimando al capitolo secondo (cfr. *supra* 2.2.2.1) per un'analisi dettagliata del problema.

> non hanno altri membri che testa, o par che siano tutto testa avendo questa cossì grande e l'altre parti come insensibili; e per ciò non manca che siano perfettissime nel suo geno.

Il primo referente è certo la struttura apparentemente monca dell'opera, caratterizzata da una brusca interruzione all'inizio del dialogo terzo, la cui assenza è compensata dalla lettura dell'*Asino cillenico*. La menzione delle specie che, pur non possedendo una struttura corporea proporzionata, non mancano di essere «perfettissime nel suo geno», proietta il discorso in un orizzonte propriamente ontologico. Il tema è ancora una volta quello della vicissitudine, considerata dal punto di vista del destino delle anime individuali: esse, nel movimento che le separa dall'anima del mondo, assumono differenti forme, ognuna provvista di una sua perfezione specifica. Come preciseranno in seguito Onorio (*Cabala* 452-8) e, con ancora maggiore decisione, l'Asino (p. 481), la perfezione di ciascuna specie è valutabile soltanto secondo gli standard di quella stessa specie; la perfezione, l'armonia, la bellezza, obbediscono a criteri di giudizio relativi, non assoluti:

> *Cabala* 481 Sì che quanto a questa legge, all'or che le cose sarranno examinate e bilanciate con la raggione, l'uno concederà a l'altro secondo le proprie affezzioni, che le bellezze son diverse secondo diverse proporzionabilitadi; e nulla è veramente et absolutamente bello, se non uno che è l'istessa bellezza, o il per essenza bello e non per participazione.

A differenza dell'*Epistola*, la *Declamazione* è dominata dall'antifrasi e dalla bivocità. Il bersaglio si restringe al cristianesimo, il gioco ironico si fa meno sottile e più violento, per realizzarsi anzitutto come accumulo di citazioni stranianti e, talvolta, alterate in modo minimo ma significativo[91]. L'antifrasi che rovescia la lode dell'asinità religiosa in critica del cristianesimo si avvale di un'antitesi riproposta con veemenza in più punti del testo: la deliberata rinuncia a conoscere dei cristiani *contro* la fatica ingrata delle scienze. La prima conduce alla beatitudine, la seconda all'empietà e a una vita indegna di essere vissuta. Comincio col riportarne la prima occorrenza significativa:

> *Cena* 423 Per l'autorità di questa [dell'asina], per la bocca, voce e paroli di questa, è domata, vinta e calpestrata la gonfia, superba e temeraria scienza secolare; et è ispianata al basso ogni altezza che ardisce di levar il capo verso il cielo: perché Dio hav'elette le cose infermi per confondere le forze del mondo. Le cose stolte have messe in riputazione; atteso che quello che per la sapienza non posseva essere restituito, per la santa stoltizia et

[91] *Cabala* 422, «oltre nel testamento novo, "Li muti parlano, li poveri evangelizano"»: Bruno cita Matteo, 11, 5 e Luca 7, 22, il cui testo recita però «pauperes evangelizantur», cioè "sono evangelizzati". Annota Badaloni che «nella sua traduzione sembra dunque che il filosofo voglia insistere sulla funzione attiva dei poveri».

> ignoranza è stato riparato: però è riprovata la sapienza de sapienti, e la prudenza de prudenti è rigettata. Stolti del mondo son stati quelli ch'han formata la religione, gli ceremoni, la legge, la fede, la regola di vita; *gli maggiori asini del mondo (che son quei che privi d'ogn'altro senso e dottrina, e voti d ogni vita e costume civile, marciti sono nella perpetua pedantaria) son quelli che per grazia del cielo riformano la temerata e corrotta fede, medicano le ferite de l'impiagata religione, e togliendo gli abusi de le superstizioni, risaldano le scissure della sua veste*; non son quelli che con empia curiosità vanno o pur mai andaro perseguitando gli arcani della natura, computaro le vicissitudini de le stelle. Vedete se sono o furon giamai solleciti circa le cause secrete de le cose; se perdonano a dissipazion qualumque de regni, dispersion de popoli, incendii, sangui, ruine et esterminii; se curano che perisca il mondo tutto per essi loro: purché la povera anima sia salva, purché si faccia l'edificio in cielo, pur che si ripona il tesoro in quella beata patria, niente curando della fama e comodità e gloria di questa frale et incerta vita: per quell'altra certissima et eterna.

Anche a uno sguardo superficiale, si può notare come l'ironia ceda al biasimo esplicito in corrispondenza del punto in cui ai fondatori della religione cristiana si sostituiscono i suoi riformatori coevi, agli «stolti del mondo» i «maggiori asini del mondo»; è qui, precisamente, che la parentetica interviene a fugare ogni dubbio, coerentemente alla maggiore negatività assegnata ai teologi riformati. E forse non è caso che l'operato dei loro avversari, i filosofi naturali, sia descritto ricorrendo a una parola-chiave del lessico filosofico bruniano, «vicissitudini». Alla pagina successiva una seconda parentetica introduce ancora una volta il registro serio (*Cabala* 424, «Questi son stati significati per l'allegoria de gli antiqui sapienti (alli quali non ha voluto mancar il divino spirito di revelar qualche cosa, *almeno per farli inescusabili*)»), ma è solo in corrispondenza dell'apostrofe ai lettori di poco successiva che, sfruttando l'espediente retorico del cambio improvviso di destinatario, l'amaro sarcasmo della voce autoriale tocca i propri stessi limiti:

> *Cena* 425-6 E mi volto a voi, o dilettissimi ascoltatori; a voi a voi mi rivolto, o amici lettori de mia scrittura et ascoltatori de mia voce: e vi dico, e vi avertisco, e vi esorto, e vi scongiuro che ritorniate a voi medesimi. Datemi scampo dal vostro male, prendete partito del vostro bene, banditevi dalla mortal magnificenza del core, ritiratevi alla povertà del spirito, siate umili di mente, abrenunziate alla raggione, estinguete quella focosa luce de l'intelletto, che vi accende, vi bruggia e vi consuma; fuggite que' gradi de scienza che per certo aggrandiscono i vostri dolori; abnegate ogni senso, fatevi cattivi alla santa fede, siate quella benedetta asina, riducetevi a quel glorioso pulledro, […]

L'antitesi che oppone la miseria della scienza alla perfezione della rinuncia cristiana incarnata nella paolina follia della croce ritorna un'ultima volta nei pressi della fine, dopo che un falso elogio dell'età dell'oro (*Cabala* 427-9) ha richiamato – ma rovesciandone la connotazione – il discorso tenuto dall'Ozio nello *Spaccio*. La struttura dell'antitesi, ormai

stabilmente insediatasi al centro della *Declamazione*, emerge infine esplicitamente, messa in risalto da un parallelismo sintattico arricchito di puntuali riprese lessicali:

> *Cabala* 429 Non è conformità migliore o simile che ne amene, guide e conduca alla salute eterna più attamente che far possa questa vera sapienza approvata dalla divina voce: *come per il contrario* non è cosa che ne faccia più efficacemente impiombar al centro et al baratro tartareo, che le filosofiche e razionali contemplazioni, quali nascono da gli sensi, crescono nella facultà discorsiva e si maturano nell' intelletto umano.

3.2.2.3.La mobilità della parola autoriale

Pare di poter rintracciare un tratto essenziale della *Cabala* nella mobilità e instabilità che in essa caratterizzano la parola autoriale, quest'ultima intesa come il discorso di verità impresso dall'autore al testo e in esso soggetto a un doppio filtro: le voci degli interlocutori e i dispositivi figurali volti all'allontanamento del senso dalla lettera. Infatti, se l'articolazione dialogica del testo costituisce già di per sé un primo filtro (nello specifico: enunciativo) frapposto tra la voce autoriale e il proprio discorso, la *Cabala* deve fare i conti con un secondo schermo stavolta imposto dalla crescita vorrei dire esponenziale del tasso di figuralità, nella fattispecie della macrofigura ironica che orienta tutto un parco di figure minori più facilmente localizzabili e rende la lettera una materia altamente instabile. In più – e anche questo fatto è altamente caratterizzante – la stessa articolazione dialogica risulta alterata nei suoi fondamenti, così come essi erano stati messi in opera da Bruno nella prima triade dei *Dialoghi*: non più ruoli e posizioni fisse, non più la presenza rassicurante di un portaparola e di un interlocutore identificativo, di una spalla e di un provocatore. Per quel poco che ne rimane, tali ruoli dimostrano di avere una sostanza effimera e di poter essere assegnati, anche solo per brevi porzioni testuali, a interlocutori diversi da quello inizialmente designato; con la conseguenza di assoluto rilievo che verità e falsità risultano anch'esse immesse in un regime di circolazione libero e fluido, e perciò molto più tenacemente avvinte l'una all'altra e difficilmente scindibili, continuamente disposte a darsi il cambio – secondo quella stessa dinamica di reciproca scaturigine dei contrari che, giusta l'opinione di Ordine, è il tratto costitutivo dell'elogio paradossale. Tutte le voci possono testimoniare il vero, nessuna può farlo in modo esclusivo, secondo una fluidità dei ruoli dialogici e delle partizioni discorsive (vero e falso, serio e comico, letterale e antifrastico) che, oltre a ristabilire la *Cabala* nel solco dell'elogio paradossale, ne fa un esempio lampante di ironia rinascimentale, quest'ultima intesa non come fatto retorico, ma come un vero e proprio

ethos conoscitivo improntato alla messa in questione dei confini comunemente stabiliti dalla *doxa*.

Dello scambio dialogico tra Saulino, Sebasto e Coribante, Hufnagel ha messo in luce due aspetti: gli insuccessi persuasivi di Saulino e la mancata trasformazione interna (nel segno dell'acquisto conoscitivo) di Sebasto. Tali elementi sono stati ricondotti alla volontà satirica di rappresentare l'impossibilità conoscitiva; tuttavia, credo sia opportuno tornare a chiedersi che cosa si metta in scena nei dialoghi primo e secondo della *Cabala*.

Il fatto che le argomentazioni di Saulino incontrino l'opposizione dei suoi interlocutori si presta, a mio avviso, a una seconda interpretazione, per cui a essere messa in scena è la lotta del sapiente isolato contro il senso comune:

> *Cabala* 434 SEBASTO. — Non è necessario andar al tempo e luogo d'Egizzii, se non è né fu mai generazione, che *con l'usato modo di parlare* non conferme quel che dice Coribante. SAULINO. — Questa è la raggione, per cui ho differito al fine di raggionar circa queste due sedie: atteso che *dalla consuetudine del dire e credere* m'areste creduto parabolano, e con minor fede et attenzione arreste perseverato ad ascoltarmi nella descrizzione della riforma de l'altre sedie celesti, se prima con prolissa infilacciata de propositi non v'avesse resi capaci di quella verità:

Le reazioni negative degli interlocutori, che provano in più punti a confutare Saulino, devono essere capovolte e lette come invito ad assumere un atteggiamento diverso dalla «consuetudine del dire e del credere». Il buon lettore della *Cabala* sarà colui che si sforza di non giudicare secondo le categorie della *doxa*, riuscendo invece nel difficile compito di sceverare, nelle parole del *princeps*, il vero dal falso che vi è mescolato. In più, ciò che vale per Saulino vale anche per gli altri due interlocutori, ai quali spetta lo stesso destino: partecipare con le loro parole del vero e del falso, dire la verità ed essere contestati o messi a tacere per averla detta.

Sebasto e Coribante, oltre a poter dire la verità, possono venirne a conoscenza. Il processo di apprendimento, infatti, non è davvero assente ma semmai parziale. E non potrebbe essere altrimenti: esso non consiste in uno sviluppo lineare secondo le forme proprie della prima triade (*Cena*, *De la causa*, *De l'infinito*) perché la verità da attingere non è la stessa. A una verità sfuggente, ambigua, problematica, corrisponde un *learning process* contrastato e per barlumi, in bilico tra riuscita e fallimento. Alle reazioni negative vanno quindi affiancati i segnali di un processo euristico in atto:

> *Cabala* 440 Or seguite, perché *paulatim, gradatim atque pedetentim*, più chiaro, alto e profondo venite a riuscirmi. [CORIBANTE]
> *Cabala* 442 *Voi dite bene* che secondo l'ordine della natura sono prossimi la verità e l'ignoranza o asinità: come sono talvolta uniti l'oggetto, l'atto e la potenza. Ma fate ora chiaro, perche più tosto volete far gionta e vicina l'ignoranza o asinità, che la scienza o cognizione: atteso che tanto manca che l'ignoranza e pazzia debbano esser prossime e come coabitatrici della verità, che ne denno essere a tutta distanza lontane, perché denno esser gionte alla falsità come cose appartenenti ad ordine contrario. [SEBASTO]
> *Cabala* 443 *Or mostrate come siano vere le vostre assumpzioni*: perché voglio concedere le illazioni tutte: perché non ho per inconveniente che chi è ignorante, per quanto è ignorante è stolto; e chi è stolto, per quanto è stolto è asino: e però ogni ignoranza è asinità. [SEBASTO]
> *Cabala* 444 Or ecco come si distingueno le specie dell'ignoranza et asinitade; *e come vegno a mano a mano a condescendere per concedere l'asinitade essere una virtù necessaria e divina*, senza la quale sarrebe perso il mondo, e per la quale il mondo tutto è salvo. [SEBASTO]
> *Cabala* 445 O bel senso. Queste non sono retorice persuasioni, ne elenchici sofismi, né topice probabilitadi, ma apodiptice demostrazioni; per le quali l'asino non è sì vile animale come comunmente si crede: ma di tanto più eroica e divina condizione. [CORIBANTE]

La liberazione del campo dalla *doxa* lascia spazio alla ricerca di un senso non comune. Tale mi sembra essere il senso di una battuta di Sebasto che segue l'ultima affermazione di Coribante citata:

> *Cabala* 445-6 SEBASTO. — Non è d'uopo ch'oltre t'affatichi, o Saulino, per venir a conchiudere quel tanto che io dimandavo che da te mi fusse definito: *sì perché avete sodisfatto a Coribante, sì anco perche da li posti mezi termini ad ogni buono intenditore può esser facilmente sodisfatto*. Ma di grazia fatemi ora intendere le raggioni della sapienza, che consiste nell'ignoranza et asinitade *iuxta* il secondo modo: cioè con qual raggione siano partecipi dell'asinità gli Pirroniani, Efettici et altri academici filosofi; perché non dubito della prima e terza specie che medesime sono altissime e remotissime da' sensi e chiarissime, di sorte che non è occhio che non le possa conoscere.

Per interpretarla è utile ricordare che Coribante incarna il tipico personaggio del pedante, ma se ne discosta in virtù del suo maggiore coinvolgimento nel processo argomentativo, un coinvolgimento che lo avvicina al secondo interlocutore Sebasto. Le parole di quest'ultimo sembrano volerci dire che l'inedita partecipazione del pedante alla costruzione della verità serve a liberare lo spazio per un altro percorso, a procedere oltre o in una direzione diversa. Che non è soltanto quella dell'analisi critica delle posizioni scettiche, sulla quale Sebasto chiede a Saulino di impostare il seguito del suo discorso, ma anche quella, a essa sottesa, dell'elogio dissimulato dell'ignoranza come porta d'accesso alla conoscenza.

Come ho avuto modo di mostrare, Sebasto e Coribante manifestano in più punti un atteggiamento assai simile, che finisce per produrre una virtuale intersezione tra le due figure.

Si ripropone il tema delle sovrapposizioni già emerso dall'analisi del paratesto, sul quale è possibile svolgere qualche considerazione più ampia. Alla coincidenza paradossale dell'*Epistola* tra dedicante, dedicatario e oggetto della dedica e alla sovrapposizione tra Sebasto e Coribante è possibile aggiungerne altre, a riprova che tali fenomeni particolari rientrano in un tratto più generale del regime veritativo incerto (ambiguo, ambivalente, paradossale) della *Cabala*. Tendono alla coincidenza Saulino e Onorio, per il fatto che l'abbandono della scena da parte del primo coincide con l'entrata in scena del secondo nel medesimo ruolo di *princeps sermonis*. In più, tutti e due hanno con Sebasto e Coribante una relazione ambivalente, nella quale al dubbio e al rifiuto fa da sponda un parziale successo persuasivo. Tendono alla coincidenza anche Onorio e l'Asino, entrambi incaricati di fungere, di fronte ai rispettivi interlocutori, da prova vivente della metempsicosi. Se poi aggiungiamo che anche l'Asino assume il ruolo di guida dello scambio dialogico, possiamo renderci conto di come, per merito del *trait d'union* costituito da Onorio, i tre *principes* tendano a identificarsi in una persona composta dai tratti ambigui del centauro, mezzo uomo e mezzo asino. Quest'ultima, più ampia dinamica di sovrapposizione, unita a quella rinvenuta nell'*Epistola*, ci riporta all'adozione del simbolo asinino così come essa è stata interpretata da Ordine: «il simbolo dell'asino quindi si presta con facilità al gioco di Bruno, che proietta sull'uomo le stesse qualità simboliche dell'asinità: alla natura divina e bestiale dell'asino, corrisponde infatti l'immagine dell'uomo come mediatore tra bestialità e divinità» (Ordine 1987a, 40). La tendenza alla confusione dei referenti ci ricorda infine, oltre alla necessità di considerare la continuità profonda del testo nonostante i molti smottamenti di superficie, l'esistenza di uno spazio diversamente logico in cui il principio di identità e non contraddizione abdica a favore di altre leggi.

3.2.2.4.Il centro inventivo del testo: Onorio

Il personaggio di Onorio, introdotto per bocca di Sebasto al termine della seconda parte del dialogo secondo[92], non è soltanto colui che, essendo stato asino, può testimoniare in favore della metempsicosi: egli è il punto archimedeo della *Cabala* in quanto personaggio, figura e voce che più di tutto il resto può testimoniarne l'ambivalenza e la potenza di espressione figurale del senso. La presentazione di Sebasto che ne anticipa l'ingresso mette in chiaro due cose: il contenuto filosofico fondamentale (che non esclude la presenza di altri) portato sulla

[92] *Cabala* 449: «[…] et io menarò meco Onorio, il quale si ricorda d'esser stato asino e però è a tutta divozione pitagorico: oltre che ha de grandi proprii discorsi con gli quali forse ne potrà far capaci di qualche proposito».

scena da Onorio, che sarà quello del pitagorismo, ovvero della metempsicosi; il fatto che il discorso di Onorio è meno importante, o almeno altrettanto importante del suo essere ciò che egli è: un uomo che è anche altri uomini e forme viventi, che ha abitato la terra e il cielo. In altre parole, è nella sua storia, e più precisamente del racconto che egli ne fa e che testimonia con la sua sola presenza, la ragione più forte portata a sostegno di ciò che dice; per cui concorderemo con Hufnagel sul fatto che egli sia un tipo particolare di argomento performativo, l'argomento narrativo, portato dall'autore in favore della trasmigrazione delle anime.

L'ingresso di Onorio segna un immediato cambio di tipologia testuale e di registro: il passaggio dal dialogo argomentativo alla narrazione in prima persona coincide con l'avvento dell'immagini e della materialità del piano corporeo, fin da subito riportata alle sue radici carnevalesche dalla comparsa del «lettame» (*Cabala* 451) e della carogna dell'asino (*ibidem*, «e caddi dall'alta rupe; onde il mio padrone s'accorse d'avermi comprato per gli corvi»). L'arrivo del personaggio comporta inoltre un'accresciuta positività e veridicità dei discorsi proposti, anzitutto quelli relativi alla metempsicosi e al correlato tema – questo invece tutto bruniano – dell'omogeneità della sostanza non solo materiale ma anche spirituale. Come ho già detto a proposito di Onorio, il testo mette fin da subito in chiaro che s'intende provare tali asserzioni per via di esperienza e memoria, non di discorso:

> *Cabala* 452 Di grazia rispondetemi alquanto prima che mi facciate intendere queste cose più per il minuto. Dumque per esperienza e memoria del fatto estimate vera l'opinion de Pitagorici, Druidi, Saduchimi et altri simili, circa quella continua metamfisicosi, cioè trasformazione o transcorporazione de tutte l'anime?

La domanda di apertura di Sebasto a Onorio è poi ripresa dallo stesso personaggio al termine della seconda parte del secondo dialogo e trasformata in un'affermazione, a sigillare l'idea che un'esperienza straordinaria sopravanzi di misura qualsivoglia conoscenza astratta:

> *Cabala* 465 SEBASTO. — Tanto che restate di tutto sì fattamente informato, che ottenete più che l'abito di tante filosofie, di tanti suppositi filosofici, ch'avete presentati al mondo: ottenendo oltre il giudicio superiore a quelle tenebre e quella luce sotto le quali avete vegetato, sentito, inteso, o in atto o in potenza, abitando or nelle terrene, or nell'infeme, or nelle stanze celesti.

Allo stesso proposito si deve inoltre considerare la relazione tra Onorio e Saulino, dove mi sembra le differenze facciano aggio sulle continuità. Il rapporto delineato implicitamente dalla dinamica testuale è di sostituzione: l'inizio della seconda parte del secondo dialogo (*Cabala*

458, questa la battuta d'attacco di Sebasto: «Ma non vedete Saulino e Coribante che vengono?») chiarisce che Saulino non era presente sulla scena nella sezione precedente, e che pertanto Onorio ne ha, almeno in una prima fase, preso il posto. Il comportamento dei due comprimari Sebasto e Coribante per certi versi conferma l'avvenuto scambio, come testimonia la ricusazione delle tesi proposte da Onorio a 456-7. È vero però anche che quest'ultimo è più forte di Saulino, tanto in senso argomentativo (fonda e confuta con più abilità) quanto rappresentativo – è cioè una figura vivida, un vero personaggio e non una pura istanza vocale smaterializzata. Infine, è il personaggio che più di tutti si avvicina al ruolo di portaparola dell'autore, facendosi fautore della metempsicosi e della vicissitudine universale, dell'omogeneità delle sostanze, dell'estensione universale dell'intelletto, infine di un'antropologia operativa fondata sul primato della mano e dunque della *praxis* su ogni rinuncia all'azione.

Tale contiguità a una serie di punti chiave del pensiero autoriale è tanto più interessante se comparata con la metà in ombra del ritratto in Onorio, il quale ricorda di aver assunto i panni di Senofane di Colofone, filosofo ritenuto scettico da Sesto Empirico (*Cabala* 470, «Anzi io son stato quel Xenofane Colofonio che disse in tutte e de tutte le cose non esser altro che opinione»), ma soprattutto quelli del «pedante d'Alexandro Magno» (*Cabala* 459), Aristotele, il racconto della cui esistenza costituisce il nucleo della *Seconda parte del dialogo secondo*. Si realizza in questo modo, tramite la fittizia autobiografia di Aristotele, una peculiare declinazione retorica dell'istanza polemica, a un tempo violentissima e attutita. La violenza viene dalla forma stessa del racconto autobiografico, che ha per effetto di spostare il tiro da un punto o complesso dottrinale specifico alla personalità filosofica di Aristotele nel suo complesso, distrutta nelle sue radici, nonché al *côté* umano, etico, del filosofo (fungendo in questo da equivalente del temibile argomento *ad personam*). Inoltre, la menzione della cosiddetta lettera ad Alessandro (*Cabala* 461-2) consente a Bruno un duplice spostamento del mirino: da Aristotele ai suoi creduli seguaci, dall'inconsistenza del pensiero all'oscurità – gratuita e per nulla misterica – dell'espressione. Alle pagine 462-3, infine, la polemica assume toni di forte e crudo realismo, riaccreditando nel testo il registro del realismo grottesco, in corrispondenza dell'aneddoto raccontato da Sebasto e delle allusioni di Onorio ai personaggi napoletani; con la precisazione che si adotta in questo punto un procedimento comico-critico tipico della scrittura dei *Dialoghi*¸ quello dell'amplificazione eccessiva con capovolgimento e distruzione finale, per cui la descrizione di don Cocchiarone ricorda irresistibilmente i ritratti

in movimento di Nundinio e Torquato nella *Cena* per l'analogo effetto di sproporzione tra contegno gestuale ed esito verbale:

> *Cabala* 463 et il molto reverendo Don Cocchiarone «pien d'infinita e nobil meraviglia» sen va per il largo della sua sala, dove rimosso dal rude et ignobil volgo, se la spasseggia; e rimenando or quinci or quindi de la litteraria sua toga le fimbrie, rimenando or questo or quell'altro piede, rigettando or vers' il destro or vers' il sinistro fianco il petto, con il texto commento sotto l'ascella e con gesto di voler buttar quel pulce ch'ha tra le due prime dite in terra, con la rugata fronte cogitabondo, con erte ciglia et occhi arrotondati, in gesto d'un uomo fortemente maravigliato, conchiudendola con un grave et emfatico suspiro, farà pervenir a l'orecchio de circonstanti questa sentenza: «*Huc usque alii philosophi non pervenerunt*».

D'altro canto, però, il fatto che Onorio sia stato Aristotele conferisce al suo racconto il tratto della riflessività: la critica diviene autocritica, e in questo modo, oltre a essere più forte, risulta anche più debole, parzialmente neutralizzata, con ciò garantendo i propri diritti contro le pretese autoritarie della censura. Riprendendo la tipologia degli enunciati di negazione messa a punto da Francesco Orlando sulla scorta del modello offerto dallo studio freudiano sul caso del presidente *Schreber* (Freud 1975, ripreso in Orlando 1979, 138-40), è possibile infatti identificare nel racconto di Onorio un enunciato del secondo tipo (su nove), nel quale a essere negata è la responsabilità del soggetto della critica, il quale risulta sostituito dall'autorità stessa, che critica se stessa. In tal modo si ottengono due effetti: ci si mette al riparo e si conferisce uno straordinario potenziale persuasivo al proprio tentativo di distruzione.

La potenza della figura di Onorio è dunque davvero straordinaria: dopo aver difeso con perizia e acutezza le tesi autoriali, egli può raccontare l'opera di mistificazione che ha perseguito come Aristotele. Tale personaggio è dunque davvero il centro inventivo della *Cabala*, vale a dire il suo fondamentale espediente tematico, in grado di ricondurre a unità per via rappresentativa il vero e il falso, il serio e l'ironico, nonché la molteplicità dei problemi filosofici affrontati dal testo. Onorio è dunque il punto archimedeo del quinto dialogo in quanto figura intrinsecamente ambivalente, nel quale parte costruttiva e parte distruttiva si ritrovano inestricabilmente fuse insieme nell'unità del personaggio. E però anche distinte, in virtù del supporto lineare offerto dalla narrazione: proprio la narrativizzazione del discorso, infatti, col suo mettere in primo piano la linea del tempo, consente di tenere insieme confusione e distinzione, unità e diversità. Si capisce allora che in questo caso – ma non esiteremo a trarne conclusioni di più ampia portata – il racconto, cioè la letteratura, è l'unica forma discorsiva adatta a esprimere il progetto autoriale, la sola in grado di portarlo al fine desiderato, che ancora

una volta è quello di tenere insieme ciò che non potrebbe stare insieme, facendo scaturire effetti di senso inediti e non prevedibili da un simile accostamento forzato. Sole le forme e le figure della letteratura possono partecipare alla costruzione di una verità insieme costruttiva e distruttiva, percepibile solo in quanto nascosta e resa invisibile.

3.2.3. Ironia e censura

La critica non ha mancato di ricordare il destino tutto particolare che la *Cabala* ha subìto in termini di oggettiva popolarità (lampante il confronto tra le prime stampe del quinto dialogo e quelle dello *Spaccio*, di molto più numerose), nonché relativamente al giudizio che ne diede lo stesso Bruno. I documenti rilevanti da questo punto di vista sono due: un passaggio del *De imaginum compositione* (1591) in cui l'autore rinnega il proprio testo in ragione del discredito generale caduto su di esso: «quod, quia vulgo displicuit et sapientibus propter sinistrum sensum non placuit, opus est suppressum»[93]; uno dei costituti veneti, nel quale Bruno fa in modo di rinnegare il proprio scritto asinino una seconda volta. Un simile atteggiamento trova un corrispettivo puntuale nel testo stesso, la cui *Epistola dedicatoria* si apre con la similitudine del vasaio e con il successivo riferimento esplicito ad un «un cartaccio che avevo altre volte spreggiato e messo per copertura di que' scritti» (*Cabala* 408). L'opera è presentata come uno scritto minore, una sorta di appendice dello *Spaccio*, dato alle stampe come per caso o per un qualche puntiglio, minore nel senso della profondità dottrinale ma anche dell'estensione, effettivamente assai ridotta rispetto alla media dei *Dialoghi*. Possiamo senza sforzo interpretare questo insieme di fatti – con particolare riguardo a quelli testuali – come una serie di accorgimenti cautelativi, volti a proteggere l'autore dalla censura ecclesiastica italiana e da quella ecclesiastico-politica inglese. Una strategia di protezione e nascondimento che si spiega agevolmente considerando da un lato l'accresciuta violenza della polemica anticristiana che contraddistingue l'opera, dall'altro il valore indirettamente anticristiano dei principali tra i nuclei teoretici positivi affrontati nel testo, portati in scena da Onorio nel dialogo secondo:

> l'affermazione dell'identità, oltre che della sostanza materiale, anche di quella spirituale; l'illustrazione dei princìpi e dei meccanismi che regolano la metempsicosi; l'estensione del possesso delle facoltà intellettuali a ogni essere animato. Temi "scottanti" perché

[93] *De imaginum compositione* 730: «Animalis [scil. asini] imago et figura nota est, de quo varii scripserunt et nos particulari stylo de illo scripsimus, quod, quia vulgo displicuit et sapientibus propter sinistrum sensum non placuit, opus est suppressum». Si cita da Giordano Bruno, *Opere mnemotecniche*, Torino, Adelphi, 2009, vol. II.

> direttamente collegati a questioni assai delicate come quella relativa all'immortalità dell'anima o quella relativa al primato del genere umano; (Meroi 2004, 25)

Già Badaloni, d'altronde, interpretava la presentazione deprezzativa data dell'opera e il rifiuto espresso nel costituto veneto come fatti da porre in relazione con la «sostanza delicata e pericolosa delle risposte alla crisi» (Badaloni 1992, XX) date nella *Cabala*, in seguito alla fase più moderata costituita dal progetto di riforma presentato con lo *Spaccio*. Tra i contenuti del quinto dialogo, la sua interpretazione batte l'accento sulla metempsicosi, sostenuta come realtà e non come ipotesi filosofica[94]. In ultimo, possiamo ricordare la genesi stessa della *Cabala* secondo la ricostruzione che ne ha fornito Michele Ciliberto (1999): un testo la cui radicalità è direttamente proporzionale alla rottura delle comunicazioni seguita alla pubblicazione dello *Spaccio*; mentre la sua relativa disorganicità strutturale va imputata a una composizione frettolosa che rielabora materiali non già predisposti per la pubblicazione, e però tenuti in serbo per un'eventuale, forse anche temuta rivalsa.

A fronte di questi elementi, dunque, è possibile formulare un'ipotesi di lettura del testo che tenga conto, con tutti gli opportuni distinguo di carattere storico e generico-discorsivo, della teoria freudiana delle letteratura proposta da Francesco Orlando[95]. Tale approccio, già più volte mobilitato per la risoluzione di problemi specifici, fa del fatto letterario una formazione di compromesso tra un'istanza repressa e un'istanza repressiva; la letteratura, in quest'ottica, rappresenta un ritorno del represso in sede istituzionale, codificato in un certo tasso di figuralità. La figuralità, poi, è definita, sulla scorta dell'elaborazione teorica del Gruppo μ, come qualsiasi oscuramento del normale rapporto di trasparenza tra significante e significato. Nel nostro caso, tale modello astratto è soggetto a una storicizzazione, secondo una diacronia di media durata: mi riferisco al lungo illuminismo (1600-1780) delineato nel potente affresco di *Illuminismo, Barocco e retorica freudiana* (Orlando 1997[2]), la cui retorica è fondata, in opposizione alla metaforicità propria del codice barocco, sull'ironia, una figura che unisce cautela e spregiudicatezza nel suo reagire a un doppio ordine di priorità: proteggersi dalla censura e

[94] Badaloni 1994, XLVI.

[95] I distinguo non sono strettamente richiesti, dato che la teoria di Orlando è appunto una teoria generale della letteratura, tendenzialmente valida per qualsiasi testo interno all'istituzione letteraria e provvisto di un sufficiente tasso di figuralità; tuttavia è utile farli. Il primo, di tipo storico, impone di considerare la posizione storica di Bruno, il quale si colloca al di qua della grande cesura epistemica tra rinascimento e modernità (se pure per certi versi in bilico tra le due), dalla parte del modo di conoscenza analogico e della forma di razionalità più arcaica cui esso fa capo, di contro al razionalismo moderno dei vari Galileo, Descartes, Bacone. Il secondo, di tipo generico-discorsivo, impone di considerare lo statuto solo in parte letterario del dialogo filosofico bruniano, anche se, d'altro canto, è evidente che la partizione tra filosofico e letterario non ha in Bruno e all'altezza di Bruno la stessa che assumerà nel paradigma razionalista moderno.

trasformare lo stato di cose presente. Proprio a partire da una simile definizione dell'ironia, è possibile formulare finalmente la nostra ipotesi: che nella *Cabala* l'incremento del represso satirico e filosofico vada di pari passo con un incremento della letterarietà, o meglio della figuralità, secondo un connubio dialettico che permette, nel momento stesso in cui li neutralizza parzialmente attraverso il travestimento figurale, di mantenere alcuni contenuti pericolosi all'interno della sfera della dicibilità. In questo senso, io credo, si possono interpretare correttamente – e con sufficiente economia di mezzi – le strategie retoriche più diffuse nel testo, a partire da quell'instabilità enunciativa nella quale così larga parte è giocata dall'adozione continuata del registro ironico. Come ha registrato con acume Nuccio Ordine (1987a, 16; senza però purtroppo dare un seguito analitico al proprio giudizio), «all'interno della *Cabala*, il senso, anche laddove sembra garantire una indiscutibile unidirezionalità, oscilla quasi sempre in uno spazio contrassegnato dall'ambiguità». A monte di tale dinamica oscillatoria sta ovviamente la scelta stessa del genere di riferimento, le scritture asinine paradossali. Una tradizione letteraria cui Bruno deve più di quanto non sia voluto riconoscere per il fatto che nella *Cabala* più che mai il *medium* è il messaggio, il contenuto teoretico e critico non esiste al di qua della forma linguistica nella quale è codificato. Senza contare che, oltre alla struttura retorica fondata sull'ambiguità, il paradosso e l'ironia, Bruno ha potuto attingere a tale filone insegnamenti ben più profondi, tra cui il ruolo assunto dal comico (o meglio dal serio-comico appreso da Luciano e dai suoi continuatori) nella ridefinizione delle partizioni tra vero e falso oltre il senso comune, oppure – a questo connesso – il rapporto possibile tra una forma in senso lato *silenica* e una verità difficile ed eterodossa, da proteggere e occultare.

Oltre alla scelta del congegno allegorico per la tessitura dell'*Asino cillenico*, su cui avrò modo di tornare a breve (cfr. 3.3.4), è possibile identificare una vera e propria figura di *spostamento* assegnabile a un'ipotetica retorica freudiana distinta da quella tradizionale, a patto però di ricordare la natura allargata del concetto di figura nella teorizzazione orlandiana, dove, ben oltre la concentrazione sull'*elocutio* propria della genettiana retorica ristretta, non è sottocodice o piano del discorso letterario che non possa esser sede di figure. Lo spostamento di cui parlo riguarda, appunto, il livello più alto dell'*inventio* e l'opera nel suo complesso, e consiste, come ogni spostamento, nel passaggio dal più importante al meno importante, ovvero nel nostro caso dall'uomo all'asino; un passaggio, questo, concesso dall'ambiguità propria del simbolo asinino fin dal suo *status* nella cultura antica e medievale: «il simbolo dell'asino quindi si presta con facilità al gioco di Bruno, che proietta sull'uomo le stesse qualità simboliche

dell'asinità: alla natura divina e bestiale dell'asino, corrisponde infatti l'immagine dell'uomo come mediatore tra bestialità e divinità» (Ordine 1987a, 40). Guardando il testo più da vicino, infine, emergono ulteriori elementi tematici ma anche di funzionamento testuale. Sul piano dei temi, spicca ovviamente la figura di Onorio, che non per niente rappresenta una mirabile soluzione in chiave narrativa (nel senso di un suo scioglimento sul piano temporale, come avvicendamento di esistenze ed eventi) dell'ambiguità assiologica del tema asinino. Dal punto di vista orlandiano, il nesso è sempre quello tra l'aumento del represso e l'incremento delle strategie di neutralizzazione. Onorio, in quanto asino (e dunque creatura di livello basso, afferente al registro comico), nonché in quanto personaggio legato al soprannaturale (e dunque intrinsecamente meno credibile, più "letterario"), è colui che, per il fatto stesso di allontanarle dall'autore e dalla realtà extratestuale, può pronunciare le verità più scomode ospitate nel testo. In quanto Aristotele e in quanto Senofane, filosofo scettico del III d.C., Onorio è poi un esempio di un'altra figura retorica freudiana, la negazione, procedimento all'interno del quale Orlando stesso ha distinto, con la sua consueta passione classificatoria, nove varianti; per la precisione, si tratta del sottotipo detto dell'autocritica, nel quale è l'autorità stessa a criticare il proprio campo dottrinale di riferimento (l'istanza repressiva si fa portatrice del represso che vorrebbe distruggerla). La figura si realizza a un grado più forte nel caso di Aristotele, che si fa biografo di se stesso mettendo a nudo la propria opera mistificatrice, a un grado più debole, ovvero solo implicitamente, nel caso del pensiero scettico. Il fatto che un simile tentativo di neutralizzazione letteraria colpisca il maestro peripatetico si spiega senza difficoltà con l'incremento polemico che l'opera riserva non solo al cristianesimo, ma anche all'aristotelismo: anche qui, come in campo religioso, la critica non è più localizzata, puntuale (alcuni settori della fisica e della metafisica, la dottrina dell'anima), ma del tutto generalizzata[96]. Ai fenomeni di maggiori dimensioni possiamo infine aggiungere, come fatto più minuto, quei punti della dinamica dialogica nei quali si confuta o rintuzza un interlocutore portatore (in quel momento) del vero: così per Coribante all'inizio del dialogo primo (*Cena* 432), per Sebasto alla fine del dialogo secondo (p. 470). L'effetto di simili mosse non vuole essere unicamente cautelativo, ma anche confusivo, e come tale funzionale all'oscuramento, alla complicazione della verità.

In conclusione, l'adozione di un simile apparato di tecnica figurale è senza dubbio in stretta connessione con la pericolosità delle materie trattate, nonché con la dominante pragmatica di taglio polemico che orienta il testo, avvicinandolo a quel risentito esordio che è la *Cena*.

[96] Meroi 2004, 28.

L'ambiguità connaturata al simbolo asinino assunto a centro tematico (soprattutto per quanto riguarda la coppia oppositiva *sapienza*/*ignoranza*) è rifunzionalizzata da Bruno in modo da mettere in scena un conflitto tra due opposte antropologie ed etiche, ma anche tra due diverse dottrine della conoscenza. Per il primo aspetto, mi riferisco a una visione dell'uomo e del suo posto nel mondo che annulla il primato ontologico per istituirne uno fisico-etico: l'uomo appartiene al ciclo vicissitudinale né più e né meno di tutti gli altri viventi, con i quali condivide la medesima sostanza non solo materiale, ma anche spirituale; e tuttavia, grazie alla mano, egli è in grado di operare e così animare la civiltà, fuoriuscendo parzialmente dall'ordine naturale. È una visione del tutto estranea tanto alla passività paolina e luterana quanto all'antropocentrismo di stampo umanistico, cui si congiunge un'idea dialettica del processo conoscitivo che, sulla scorta di precisi spunti soprattutto cusaniani, concepisce il conoscere come dinamica e ombra, alieno per costituzione al possesso della verità, coincidente con un perenne avvicinarsi e tendere a, nella ferma coscienza di un'ignoranza costitutiva mai interamente redimibile. La posta in gioco è davvero molto alta, e l'autore ha tutto l'interesse a proteggersi dal giudizio eccessivamente *tranchant* degli asini negativi, cui è bene precludere l'accesso al senso custodito dell'opera. Esiste allora anche la possibilità di interpretare *a parte auctoris* il nascondimento retorico di cui ho provato a dare ragione seguendo la proposta orlandiana: l'autore, non ci si stancherà mai di ripeterlo, sta costruendo un Sileno, ovvero un discorso a due livelli di profondità, che sfrutta il travestimento figurale per «creare ulteriori livelli di selezione» (Ordine 1987a, 54) tra i propri destinatari, così da ricacciare indietro i pedanti oziosi e insipienti.

3.2.4. L'asino cillenico del Nolano

Onorio somiglia e differisce da Saulino, lo abbiamo detto, ma questa non è l'unica relazione stretta nella quale sia coinvolto il personaggio: esso intrattiene un forte rapporto di somiglianza anche con l'Asino non ancora comparso sulla scena, il primo attore dell'*Asino cillenico*, che prefigura per più di una ragione. Onorio e l'Asino sono infatti entrambi prova vivente della metempsicosi e dunque argomento narrativo o "inventivo" a favore di essa; inoltre, la similarità tra i due scatena l'ennesimo cortocircuito, l'ennesima sovrapposizione tra simbolo asinino e condizione umana. Infine, sul piano più strettamente filosofico, tutt'e due rappresentano quel punto di mediazione tra ignoranza e sapere che costituisce la soluzione positiva portata (se pure per lo più tra le righe) dalla *Cabala* alla problematica gnoseologica. Nello specifico, si tratta di

una conoscenza ottenuta in virtù del privilegio loro concesso di un'esperienza straordinaria che li ha posti in contatto immediato con i fondamenti naturali, quella stessa conoscenza soprattutto induttiva e operativa cui l'ignoranza non è di per sé estranea in quanto precomprensione e apertura del soggetto. Essa si oppone tanto alla rinuncia cristiana quanto al regolismo procedurale asfittico dei dogmatici (che tornerà irriso nell'*Asino* nella cecità di Micco e degli altri accademici), al logicismo degli aristotelici e alle degenerazioni formalistiche di matrice umanistica, tutti egualmente colpevoli, per eccesso in una delle due direzioni, di non centrare il punto di congiunzione tra i contrari.

Resta quindi da comprendere la funzione e il significato dell'*Asino cillenico del Nolano. Se* infatti la *Cabala* è quello tra i *Dialoghi* ad aver costituito la maggior fonte di imbarazzo per gli interpreti, ciò vale ancora di più per la sua sezione conclusiva. Dell'*Asino cillenico,* che di fatto sostituisce il dialogo terzo dell'opera, bruscamente interrotto poco dopo l'inizio per il mancato arrivo sulla scena di tre dei quattro interlocutori, gli interpreti non parlano, o parlano poco. Si tende ad avvalorarne la natura di appendice posta a margine di un testo già in sé debolmente strutturato qual è la *Cabala*, oppure a risolverlo integralmente in quest'ultimo, facendone una sorta di sintesi in funzione di rinforzo icastico. Quest'ultima, in particolare, è la posizione di Fabrizio Meroi (ma anche di Henning Hufnagel[97]), il quale, nella sua introduzione alla *Cabala* precisa come l'*Asino* non vada inteso come appendice quanto piuttosto come «parte integrante» (Meroi 2004, 7) del quinto dialogo, del quale riprende in modo felicemente sintetico entrambi i versanti, quello negativo della critica e della satira e quello positivo degli apporti teoretici relativi alla metempsicosi e all'ordine vicissitudinale in cui questa viene a situarsi. A sostegno di una simile lettura (dalla quale cercherò in un secondo momento di discostarmi), prima di vedere più nel dettaglio tale reticolo di rispondenze tematiche e tonali, aggiungo che l'adozione del dialogo su due piani non è certo a quest'altezza una casualità, dato che Bruno ha già sperimentato le potenzialità semantiche di tale cassa armonica nella *Cena* e nello *Spaccio*.

In effetti, seguendo il punto di vista di Meroi e volendone ampliare le pezze d'appoggio, i fattori di continuità con la *Cabala* che premono per un'integrazione dell'*Asino* in essa sono molti. Il testo si apre con due riferimenti alla memoria che l'asino conserva delle sue esistenze passate, per poi passare alla sua discussione con il corifeo dell'accademia pitagorica Micco sui limiti della fisiognomica, nonché sulla necessità di abbandonare ogni criterio universale di bellezza, in sé colpevole di annullare le necessarie differenze tra l'uomo e gli altri animali. Nei

[97] Hufnagel (2013, 181) parla dell'Asino come di un completamento e insieme di una sintesi della *Cabala*.

discorsi e nei riferimenti dell'Asino al proprio ciclo vitale riaffiorano le parole di Onorio (l'etimologia del cui nome è stata sciolta da Gentile e altri interpreti proprio nel segno dell'asinità: dal greco *onos* e *rio*, "asino malvagio"), personaggio del quale l'Asino può rappresentare per diverse ragioni un doppio perfetto, a cominciare dal fatto che entrambi incarnano la dottrina pitagorica del ciclo di trasmigrazione delle anime. La differenza risiede invece nella loro forma attuale, di uomo da un lato e di asino dall'altro, nonché nella positività senza ambivalenze dell'asino, che a differenza di Onorio ha una storia le cui eventuali pieghe immorali rimangono sconosciute al lettore. Oltre al versante teoretico, c'è spazio nell'*Asino* anche per il versante polemico della *Cabala*: ritorna, anche se solo per un attimo, la satira anticristiana, che però retrocede rispetto alla posizione precedentemente occupata, lasciando campo libero alla critica del sapere dogmatico degli accademici. La colpa di questi ultimi e del loro portavoce Micco consiste nello sconfessare i principi stessi della propria dottrina (*Cabala* 482, «che con questo che negate a me l'entrata, struggete gli principii, fondamenti e corpo e della vostra filosofia»), preferendo a una visione ciclica, inclusiva e relativistica uno sguardo rigido e universalistico, incapace di cogliere il movimento e l'equipollenza delle forme particolari, il carattere incessantemente dinamico della natura. C'è però anche una seconda colpa, non meno grave, che risiede nella superficialità dello sguardo: «Or che differenza trovate voi tra noi asini e voi altri uomini non giudicando le cose dalla superficie, volto et apparenza?» (pp. 482-3). Nella critica rivolta agli accademici affiora allora implicitamente un paradigma alternativo di interpretazione, delle cose del mondo ma anche dei testi: quel paradigma silenico, fondato sull'opposizione fruttuosa tra negatività dell'esterno e positività dell'interno, che permette di intercettare l'essenza di un universo infinito in movimento, come anche una verità che non si mostra se non per barlumi, nei simulacri meno evidenti, celandosi all'occhio dei più. L'Asino che difende la finezza del proprio spirito e la costanza del proprio impegno di studioso paragonandosi a Socrate (così come Socrate era evocato da Rabelais per definire il proprio libro) è dunque un Sileno perfetto, la pregnanza del cui *intus* si oppone alla futile ricchezza dell'*extra* di Micco, per ricordarci quanta sottigliezza può annidarsi anche nell'involucro più spesso – *Cabala* compresa.

I rapporti fra l'*Asino* e la *Cabala* sono quindi assai stretti: forse troppo stretti. Si vuol dire con ciò che l'operetta spiegherebbe forse meglio la sua presenza in luogo del mancante dialogo terzo se fosse qualcosa di più che non soltanto un semplice raddoppio in forma di «riassunto» (Meroi 2004, 8) di quanto precede, con l'asino a fare le veci di Onorio; qualcosa d'altro,

insomma, che non una seconda occasione di messa in scena del nucleo teoretico della metempsicosi, provvista di una semplice funzione di *surplus* retorico. Si fa allora l'ipotesi che l'*Asino* sia stato aggiunto da Bruno col fine di introdurre un altro discorso rispetto a quelli già fatti, il discorso dell'autore, creando un'allegoria trasparente della contestazione dell'ordine del discorso esistente in nome di nuovi rapporti discorsivi. Nell'*Asino* verrebbe dunque a essere inscenato il problema autoriale del Nolano, autore senza autorità e potenziale fondatore di discorsività, escluso dal circuito universitario e come tale bisognoso di rinegoziare i termini della propria legittimazione. Un tale lettura ha tra l'altro il merito di avvicinare ulteriormente *Cabala* e *Cena*, due opere nelle quali accanto all'impianto teoretico e alla spinta satirica trova posto il metadiscorso di legittimazione dell'autore.

A tale riguardo, mi sembra sia trasparente il sistema dei personaggi con le loro relazioni. Il titolo dell'operetta mette a fuoco la doppia appartenenza dell'Asino, la cui figura dipende tanto da Mercurio quanto dal Nolano. L'Asino, lo abbiamo già ricordato, presenta diverse tangenze con Onorio, nonché con la categoria dei sileni; rispetto a Onorio, poi, esso è caratterizzato da una positività senza ombre, e la sottigliezza dei suoi ragionamenti in materia di fisiognomica e rapporti tra unità e molteplicità ne fa un trasparente portaparola dell'autore. Tuttavia, c'è più di questo, per il fatto che l'intenzione dell'asino, dichiarata fin dall'inizio anche se poi sconfessata di fronte allo sprezzo manifestato da Micco (*Cabala* 482, «Credete ch'io abbia fatto questo per altro fine che per accusarvi e rendervi inexcusabili avanti a Giove?»), è quella di farsi accettare dall'accademia dei pitagorici così da poter certificare il proprio sapere: 478, «per la prima voglio che sappi ch'io cerco d'essere membro e dechiararmi dottore di qualche colleggio o academia, perché la mia sufficienza sia autenticata». Si tratta precisamente del problema sempre irrisolto della biografia intellettuale bruniana: ottenere dall'assegnazione di una cattedra universitaria il riconoscimento pubblico del proprio valore, validando così il proprio statuto di autore con l'assunzione di una posizione standard nel campo intellettuale. Come ricorda Michele Ciliberto, Bruno

> fu sempre alla ricerca di una cattedra, in ogni parte d'Europa, ed era pienamente consapevole che per ottenerla aveva bisogno di aiuti (come avvenne in Germania, grazie al sostegno di Gentili) e di una positiva predisposizione delle autorità. Ma in questi rapporti stabiliva un limite invalicabile, che decideva lui, e che riguardava la dignità e il rispetto della sua persona e della sua filosofia[98].

[98] Ciliberto 2012.

L'Asino è dunque l'autore stesso in quanto sapiente alla ricerca di un'integrazione nel circuito istituzionale della cultura, integrazione che viene negata da Micco in nome del rispetto di protocolli astratti e arbitrari. Micco, il cui nome vale ancora una volta "asino", è il pedante universitario per eccellenza, racchiude in sé una molteplicità di figure reali italiane, ginevrine, parigine, oxoniensi. È il garante dei confini e delle transizioni normali del sapere istituito, lontano però dal nucleo stesso del proprio sapere (la metempsicosi e la parità di tutte le forme naturale al centro del pitagorismo). È anche un Sileno rovesciato, un asino travestito da uomo oppure meglio ancora un uomo che ha preso forma d'asino, come le vittime del maleficio della maga nel *Cantus Circaeus,* prima tappa dell'itinerario bruniano lungo i sentieri della decadenza[99]. E non per niente, le ultime parole rivolte dall'Asino a Micco prima della subitanea discesa del nume insistono su questo punto: *Cabala* 483, «Ma, o messere, sappime dire e resolvimi un poco, qual cosa delle due è più degna: che un uomo inasinisca, o che un asino inumanisca?». Dato che la presenza in scena di Mercurio è limitata al colpo di scena finale, la dinamica dialogica dell'*Asino* consiste precisamente nello scontro tra queste due possibilità: l'asino umanizzato contro l'uomo asinino, il vero sapiente non autorizzato contro il falso sapiente autorizzato e oltretutto messo nella condizione di dispensare autorità – il quale, con involontaria ironia, all'inizio sospetta di avere a che fare con un uomo travestito da asino: *Cabala* 477, «forse sotto questa pelle qualch'uomo stassi mascherato, per burlarsi di noi». Il contrasto fra i due è efficacemente espresso anche per il tramite dell'insistenza lessicale sulla sfera della dottrina: le parole-chiave del nostro testo sono infatti «dotto», «dottore», «dottrina», prese in un'incatenatura di chiara efficacia retorica:

> *Cabala* 480 Séguita, messer Asino, e fà pur gagliarde le tue raggioni quanto ti piace; perché
>
> Ne l'onde solchi e ne l'arena semini,
> e 'l vago vento speri in rete accogliere,
> e le speranze fondi in cuor di femine,
>
> se speri che da gli signori academici di questa o altra setta ti possa o debbia esser concessa l'entrata; *ma se sei dotto, contèntati de rimanerti con la tua dottrina solo*.
> ASINO. — O insensati, credete ch'io dica le mie raggioni a voi, acciò che me le facciate valide? Credete ch'io abbia fatto questo per altro fine che per accusarvi e rendervi inexcusabili avanti a Giove? *Giove con avermi fatto dotto, mi fe' dottore*.

[99] Per un'interpretazione del pensiero bruniano incentrata sulla categoria di decadenza, si rinvia a Ciliberto 1999, 17-32.

A essere messa in discussione e riformulata è l'equazione stabilita tra la condizione del «dotto» e quella del «dottore», vale a dire tra il sapiente e l'accademico. Nell'interpretazione eversiva che l'*Asino* dà del problema, il vero dotto è colui che non mistifica la propria dottrina di riferimento, contraddicendone col proprio operato i fondamenti, e come tale può benissimo non coincidere con il dottore. Tuttavia, di fronte all'ostinato rifiuto di Micco, il problema dell'autorità e della legittimazione rimane, e trova la tipica soluzione compensatoria messa in atto da Bruno a più riprese, poemi latini compresi. Essa è connessa all'immagine che Bruno ha di sé come «una specie di 'angelo', di messaggero della verità» (Ciliberto 2012), e consiste nell'istituire un legame diretto tra la divinità e il sapiente, che in questo modo può saltare a piè pari la necessità di una legittimazione sociale. L'*Asino* incarna alla perfezione tale alternativa nella misura in cui risulta aperto e chiuso nel segno dell'investitura divina riservata all'asino, prima da Giove[100] e poi da Mercurio:

> *Cabala* 484 Perché, Asino, fai conto di chiamarti et essere academico, io come quel che t'ho donati altri doni e grazie, al presente ancora con plenaria autorità ti ordino, constituisco e confermo Academico e Dogmatico generale: acciò che possi entrar et abitar per tutto, senza ch'alcuno ti possa tener porta o dar qualsivoglia sorte d'oltraggio o impedimento, *quibuscumque in oppositum non obstantibus*.

L'«Academico e Dogmatico generale» è a buon diritto una figura paradossale, dato che viola la limitatezza in grado di fondare la validità di ogni posizione intellettuale reale (non può esserci sapere o autorità dove manca l'istituzione di un limite disciplinare o di altro tipo[101]). Ne si comprende la natura solo a patto di soffermarsi su alcune delle successive parole del dio, poiché «*novis intervenientibus causis, novae condendae sunt leges, proque ipsis condita non intelliguntur iura*» ("quando intervengono nuove cause si devono fare nuove leggi e non s'intendono leggi fatte a vantaggio di quelle stesse"). L'evento discorsivo della filosofia bruniana ha i caratteri dell'inaudito, e come tale richiede una legislazione *ad hoc*. La forzatura imposta da Mercurio va dunque interpretata come la necessaria riconfigurazione dei rapporti discorsivi conseguente alla comparsa sulla scena di quel potenziale fondatore di discorsività

[100] Di seguito le primissime parole proferite dall'asino: *Cabala* 477, «Or perché derrò io abusar de l'alto, raro e pelegrino tuo dono, o folgorante Giove? Perché tanto talento porgiutomi da te, che con sì particular occhio me miraste (*indicante fato*), sotto la nera e tenebrosa terra d'un ingratissimo silenzio terrò sepolto?». Il riferimento al legame con Giove ritorna in forma ancora più trasparente nel passaggio già citato di p. 482.
[101] Foucault 1972, 24-29.

che è Bruno: a un nuovo evento discorsivo deve corrispondere l'istituzione di nuovi rapporti tra vero, discorso e a autorità.

La posizione assunta dall'*Asino*, e dunque dalla *Cabala* nel suo complesso, rappresenta però un arretramento rispetto al tentativo messo in opera con la *Cena*. Se infatti lì, venuta meno la comunicazione con gli ambienti accademici inglesi, rimaneva aperta la possibilità di uno scambio discorsivo con la corte e la regina, alla quale era indirizzata una proposta precisa, per converso nella *Cabala* ci si muove all'interno di un orizzonte ormai chiuso da ogni lato. Il tentativo attuato con lo *Spaccio* non ha dato i risultati sperati, l'autore è sprofondato in un isolamento ancora più grave con l'accusa di empietà che ha ormai fatto presa sulla stessa Elisabetta. La rappresentazione dell'*Asino* consiste allora in questo, che alla possibilità, seppure velata e incerta, di un sostegno da parte del potere politico si sostituisce il compenso ideale dell'investitura divina provveduta da Mercurio. In questo senso, una simile soluzione forzata imposta al problema dell'autorità può agevolmente fare sistema con i tratti più tipici della *Cabala*: il prevalere in essa della *pars destruens*, ovvero del versante critico-satirico su quello teoretico-costruttivo; l'allargamento della polemica antiprotestante al cristianesimo nel suo insieme, secondo un arco che senza soluzione di continuità congiunge Paolo di Tarso a Lutero; infine, la genesi stessa dell'opera come radicalizzazione di alcune allusioni e ammonimenti già presenti nello *Spaccio*.

In conclusione, non si intende utilizzare il percorso condotto fin qui per annullare la stratigrafia interna dell'*Asino*, con la ricchezza dei suoi legami diretti e indiretti alla *Cabala* e con le sue implicazioni propriamente filosofiche, rivolte non solo ai temi pitagorici della fisiognomica e della vicissitudine, ma anche al nesso tra unità e molteplicità. Si crede però che aggiungendo al quadro il discorso di legittimazione autoriale sia possibile valorizzare la specificità propria dell'*Asino*, dando ragione in maniera più economica della sua struttura e affermandone la coerenza da un lato rispetto alla *Cabala*, dall'altro rispetto alla problematica complessiva dei *Dialoghi*. È infatti vero che, se pure la *Cabala* ha avuto certamente una vicenda compositiva brusca e non lineare, nondimeno essa è un'opera di lunga gestazione o almeno immaginazione, della quale Nuccio Ordine ritrova le avvisaglie fin dalla perduta *Arca di Noè*[102].

3.3.*Cena* e *Cabala*: ironia, comico, letteratura

[102] Ordine 1987a, 13-14.

Volendo concentrare l'attenzione su quelle che si sono definite strategie di complicazione figurale del macrotesto, la scelta di concentrarsi sulla coppia dialogica costituita dalla *Cena* e dalla *Cabala* è apparsa quasi inevitabile. Le due opere possono infatti essere isolate dall'insieme dei dialoghi italiani per il fatto di avere in comune quasi tutti i loro tratti più caratterizzanti. Per quanto concerne il versante retorico-formale, si tratta anzitutto dei due macrotesti più complessi e centrifughi, contraddistinti dall'adozione del dialogo su due livelli e da un'argomentazione non lineare e progressiva, fitta di interruzioni e digressioni. In più, sono i due dialoghi maggiormente debitori del codice comico (ironia *in primis*, ma si pensi anche, sul piano dei generi, alla commedia e alla novella per la *Cena*, all'elogio paradossale per la *Cabala*) e delle risorse offerte dalla testualità narrativa – beninteso in senso più qualitativo che quantitativo, e penso rispettivamente alla spedizione londinese e al personaggio di Onorio. Una relazione tanto intensa con la sfera del riso non si spiega, forse, senza metterla in diretta connessione con un altro primato, quello della funzione polemica. Entrambe le opere seguono infatti a stretto giro (il tempo di composizione è per tutt'e due rapidissimo) una cocente delusione autoriale: nel caso della *Cena* essa riguarda il mancato riconoscimento del proprio valore filosofico da parte dell'università (la disputa oxoniense e l'accusa di plagio dell'estate 1583); nel caso della *Cabala* il rifiuto opposto dalla regina e dai circoli di corte ai progetti di riforma politico-religiosa criptati nell'allegoria olimpica dello *Spaccio*. In entrambe le opere – e soprattutto nella *Cabala*, le cui radici affondano in un punto più avanzato e quindi più compromesso dell'esperienza inglese di Bruno – l'elemento propositivo deve quindi retrocedere sotto la spinta del risentimento, lasciando a tale forza distruttiva il ruolo di dominante retorica del testo. Come ha notato Michele Ciliberto in un suo penetrante ritratto ipotetico, tale primazia affonda nel carattere stesso del filosofo: «era impaziente, intollerante, pronto a farsi trascinare dall'ira, dal risentimento; e quando riteneva di non essere considerato e rispettato, esplodeva; né c'era modo di trattenerlo: qui si situava per lui il punto di rottura. Se questo accadeva, diventava pericoloso anzitutto per se stesso: […]» (Ciliberto 2012). Se tale qualità è, se non vera, almeno verosimile, essa diventa rilevante sul piano dell'interpretazione letteraria e retorica solo a patto di considerarla come una tra diverse forze in gioco, alla quale è preclusa la possibilità di un'espressione diretta nei testi cui peraltro contribuisce a dare forma. In altri termini, nel momento in cui il risentimento entra in azione come potenza retorica nel processo compositivo del dialogo, esso entra in correlazione con altre forze egualmente rilevanti (l'intenzionalità filosofica o costruttiva, la volontà di operare compromessi con le *élite* culturali e politiche, la

cautela di fronte alla censura del potere politico e religioso); il processo di mediazione originato da un tale confronto di spinte pragmatiche diverse genera un'enunciazione non diretta, ma figurale e indiretta, appunto *mediata*, del risentimento, il quale, se vuole trovare spazio sulla pagina, non può non ricorrere al travestimento figurale. Ne esce confermato, anche se per altra via, il nesso organico esistente in Bruno tra l'adozione di certi sottocodici letterari e la necessità di dare adeguata rappresentazione del negativo[103]. Si tratta quindi, ricorrendo alla solita invariante interpretativa di fondo, dell'ennesimo risultato testuale della coesistenza problematica di forze in contrasto. Possiamo quindi concludere, in forma un po' apodittica, affermando che il ricorso non solo al comico, ma più in generale alle risorse rappresentativo-icastiche della letteratura, si accompagna in Bruno al dispiegarsi della funzione distruttiva e negatrice, in un connubio riuscito tra inspessimento figurale della scrittura e innalzamento della temperatura critica.

Quanto detto fin qui consente di deviare il discorso sulle funzioni del comico nel *corpus* italiano di Bruno[104]. Soccorre a tal proposito una bipartizione molto intuitiva: da un parte, lo abbiamo appena visto, il versante negativo del comico come arma e formidabile mezzo di confutazione indiretta[105] e degradazione di idee, visioni, persone avversarie; dall'altra un versante positivo, dove il comico diviene un modo per raggiungere, su un altro piano, codificare o costruire la verità. Quanto a quest'ultimo, il riferimento specifico va alla figura platonico-erasmiana del Sileno come modello interpretativo del testo filosofico-letterario, secondo un uso metatestuale dell'immagine che all'epoca non riguarda Bruno soltanto. Per di più, anche nel caso dell'adozione del Sileno i testi più significativi mostrano di essere la *Cena* (dove l'immagine è utilizzata in tale accezione nella dedicatoria) e la *Cabala*, il cui stesso assetto di *laudatio* paradossale e ironica sollecita il ricorso alla statuetta silenica come sola chiave interpretativa adatta a intendere il percorso svolto dal testo:

> La superficie dell'asino offre poco, ma soprattutto inganna. Per chi si limita a contemplarla, senza nessun desiderio di penetrarne il senso, non ci saranno sorprese: solo quale risata e un po' di disprezzo. […] La distanza dall'oggetto, la stasi dell'osservatore, negano qualsiasi possibilità di contato. Per capire, è necessario muoversi. Anzi, muovere le mani. Aprire lentamente il Sileno, penetrando all'interno. […] La metafora delle mani riproduce anche in questo caso il dinamico processo della conoscenza: solo chi apre il Sileno, può andare al

[103] Cfr. Bàrberi Squarotti 1997.
[104] Sul problema hanno svolto considerazioni di rilievo Bàrberi Squarotti (1997), Ordine (2003), Hufnagel (2009).
[105] Parlo di confutazione "indiretta" per estensione analogica dall'argomentazione indiretta già più volte menzionata nel corso del lavoro.

> di là delle apparenze. Tra l'asino e il Sileno, il passo è breve. L'affinità dei simboli autorizza la similitudine. (Ordine 1987a, 105)

Ordine aggiunge poi in modo perentorio che «il destino del testo è tutto qui: potrà essere alto o basso, eccellente o vile, fertile o sterile. L'esito finale si gioca tra chi dispiegherà il Sileno e chi, al contrario, lo contemplerà nella sua immagine esteriore: […]» (Ordine 1987a, 106). Il modello interpretativo del Sileno e l'ironia rappresentano in fondo due fra le tante strutture a doppio livello che fanno l'essenza retorica dei dialoghi italiani[106]. Il modello silenico e l'ironia in quanto antifrasi sono infatti costrutti essenzialmente dicotomici, strutturati secondo la contrapposizione rispettivamente fra interno ed esterno, esplicito e implicito, la cui capacità di sprigionare significati dipende dall'esistenza di un doppio piano di svolgimento del senso. Tale centralità rivestita dal comico, infine, è senz'altro una caratteristica originale dei dialoghi capace al contempo di differenziarli dalla produzione bruniana in latino e di costituire una prova quanto mai cogente di un legame per nulla estrinseco e superficiale con l'unica altra opera in volgare dell'autore, il *Candelaio*.

La possibilità di distinguere due funzioni, una aggressiva e l'altra conoscitiva, del riso nella scrittura italiana di Bruno può essere forse ricondotta a una distinzione di ordine più generale relativa allo sviluppo del comico nel Rinascimento sulla scorta della lezione dei classici, la cui vicenda è stata descritta da Robert Klein (1975, 477-497) identificando due declinazioni concorrenti o meglio compresenti del fenomeno: il riso lucianesco e l'ironia socratica. Secondo l'ottima sintesi datane da Giorgio Forni,

> da una parte il riso aggressivo di Luciano isola lo sguardo dall'alto del saggio anticonformista e marginale rispetto alla società e al potere, in una sorta di satira sghemba e deformata che fa leva su un punto di vista singolare e straniante; dall'altra, l'ironia di Socrate mira a rendere consapevole l'interlocutore di ignorare la propria ignoranza e in tal modo lo porta a riconoscere in sé la verità delle cose. (Forni 2012, 41)

Se, dice ancora giustamente Forni,

> non si tratta però forse di contrapporre il modello corrosivo di Luciano a quello meno appariscente di Socrate, ma di vederli come forme in parte sovrapponibili o momenti di uno stesso processo in cui l'isolamento eccentrico del soggetto nella sua verità prelude di continuo, entro la distanza prodotta dall'irrisione, al fatto che egli stesso possa diventare oggetto del proprio riso (*Ibid*., 42)

[106] Con coincidenza credo non causale Ordine ha definito i testi paradossali delle scritture asinine cinquecentesche come «strutture a doppio binario» (Ordine 1987a, 130).

sembra tuttavia che in Bruno il processo risulti bloccato e mai possa pervenire al suo compimento in quell'«esercizio di autosvalutazione dell'autore» (*ibid.*, 43) costituito dal momento auto-ironico. Sulla presenza e anzi sulla forte incidenza del riso lucianesco non abbiamo dubbi. Tuttavia, tale componente aggressiva non è mai fine a se stessa e invece sempre bilanciata in Bruno dalla presenza di una *pars construens* filosofica non meno strutturata delle dottrine avversarie. L'azione dell'ironia sembra non potersi convertire in una retroazione, venendosi a scontrare con il sostrato solido di una concezione filosofica "piena" da Bruno contrapposta al mondo in declino rappresentato dagli avversari di sempre: cristianesimo riformato, logicismo aristotelismo e ramismo, pedanteria umanistico-grammaticale. A una concezione filosofica piena corrisponde poi un soggetto discorsivo altrettanto pieno, compatto e saldo: «aveva un fortissimo senso di sé e del suo lavoro, e non era disposto, in alcun caso, a venir meno alle ragioni ultime della sua vita e della sua filosofia. Si riteneva una specie di 'angelo', di messaggero della verità» (Ciliberto 2012). Quest'ultima caratterizzazione ci consente di comprendere la ragione più profonda della distanza non colmabile tra la postura bruniana e l'ironia socratica: Bruno infatti, nonostante la capacità di guardare a se stesso e al proprio difficile percorso biografico con realismo e sincerità (è ancora Ciliberto a notarlo, non volendo giustamente appiattire il ritratto del Nolano su un'immagine falsamente univoca e potenzialmente stereotipata), è nella sostanza costitutivamente refrattario all'ironia in quanto rappresentante dell'entusiasmo filosofico. Per quanto sia sempre opportuno evitare troppo facili binarismi, mi pare indubbio che rispetto all'alternativa tra entusiasmo e ironia Bruno inclini maggiormente in direzione del primo: egli interpreta il presente in termini di decadenza inserendolo all'interno di una filosofia della storia ciclica di matrice ermetica; in tal modo colloca se stesso nel punto più basso della ruota del tempo, che però è anche il punto di risorgenza della luce, pensando le proprie traversie individuali come il pegno che i Mercuri inviati dalla divinità tra gli uomini devono pagare per la loro funzione anticipatrice e profetica. Il filosofo è la bocca della verità, il sapiente riceve i raggi della luce divina direttamente. Tale contatto privilegiato con la verità compensa la mancanza di riconoscimento che affligge Bruno nel campo intellettuale, formulando delle nozioni di autorità e autore alternative a quelle dominanti e funzionali al suo tentativo di imporre un nuovo ordine del discorso. Un simile tentativo, con la vocazione transdiscorsiva al superamento delle partizioni disciplinari e l'impulso alla trasformazione universale che lo caratterizzano, richiede un soggetto saldo,

esente da crepe, da collocare senza esitazioni al di qua del dubbio sistematico che caratterizza la figura soggettiva delineata pochi decenni più tardi dal *cogito* cartesiano.

Tuttavia, per sfumare e al contempo rendere più ricco il quadro, va detto che la triangolazione tra posizione bruniana, ironia e razionalismo moderno può dar luogo a uno svolgimento alternativo, essere ricomposta in una figura differente. Se infatti in luogo di Cartesio poniamo l'Illuminismo, limitando quest'ultimo ai suoi aspetti letterari e allargando l'operatività della categoria all'arco che congiunge il rogo di Bruno alla Rivoluzione francese (1600-1789)[107], possiamo inquadrare diversamente il problema dell'ironia e per conseguenza la posizione di Bruno. L'ironia illuministica, così come essa è stata descritta da Orlando e per quanto è possibile immaginarne l'azione, è una forza negatrice e, nonostante qualsivoglia segreta complicità con il represso irrazionale, una figura a senso unico, adottata da coloro che intendono trasformare il mondo sostituendo una visione di esso a un'altra, e insieme ripararsi dalla censura. L'ironia rinascimentale, invece, si oppone a «un'economia discorsiva di partizioni rigide tra la verità e il suo contrario» (Forni 2012, 40); foucaultianamente, vi è «nell'asserto ironico un'anomala volontà di verità, poiché quest'ultima non risiede più nell'enunciato stesso, ma nel modo irrituale della sua enunciazione» (*Ibid.*, 41). È insomma la forma ambivalente del dire per eccellenza, «il cui contenuto superficiale non è semplicemente il contrario inerte del vero, ma insieme anche un aspetto del vero, secondo una dinamica di prospettive multiple che diventa cammino di conoscenza» (Vlastos 1991, nella riformulazione datane in Forni 2012, 42-3). Come tale, essa affonda le sue radici nella cultura popolare del carnevale ricostruita da Bachtin (1979a), la cui tendenza al rovesciamento vuole sempre reistituire l'ambivalenza della vita osservata dal basso del piano materiale-corporeo, per proporre al lettore una realtà costituita di contrari in rapporto di co-implicazione, «une situation paradoxale, mais imprégnée de significations morales et philosophiques contrastantes» (Tetel 1969, 134). Rispetto a un tale conflitto di portata generale, che è anche riflesso di una faglia storica più profonda, l'autore dei dialoghi italiani sembra rifuggire una collocazione netta. Il caso della *Cabala*, così come è stato possibile ricostruirlo, ci mostra un discorso nel quale la compresenza dei due versanti ironici non annulla il primato di quello rinascimentale, che come principio costruttivo ambiguo e paradossale organizza l'intero testo. Tuttavia, a leggere i passaggi più scoperti della *Declamazione* come anche l'autobiografica critica di Aristotele

[107] Il quadro è quello già più volte ricordato di Orlando 1997[2], anticipato nelle sue tesi fondamentali in Orlando 1979.

pronunciata da Onorio non vi sono dubbi che l'ironia possa assumere i toni salaci e violenti della figura illuministica. Lo stesso potrebbe essere detto per le numerosissime stoccate riservate ai dottori Nundinio e Torquato nella *Cena*¸ per le caustiche battute del personaggio lucianeo di Momo nello *Spaccio*, per l'ironia aggressiva rivolta ai danni di Burchio da Fracastorio nel *De l'infinito*. Tale pervasività può essere spiegata, con paradosso solo apparente, evidenziando una somiglianza che avvicina Bruno all'illuminismo. Per rintracciarla, mi servo ancora una volta del paradigma orlandiano, facendo riferimento alla sua tipologia delle situazioni letterarie di ritorno del represso[108]. Il Bruno scrittore dei dialoghi italiani appartiene come il Pascal autore delle *Provinciales* e gli illuministi alla situazione D), vale a dire quella di un represso propugnato ma non autorizzato[109]. Ciò comporta una selezione simile sul piano della figuralità, che conduce a un impiego massiccio dei metalogismi: il comico, l'ironia, il paradosso, lo spostamento e la negazione, utilizzati per aggredire l'ordine costituito e insieme tutelare il represso che si vuole affermare. Se la scelta in favore di tali armi è un fatto condiviso, la forte carica filosofica che accomuna i dialoghi di Bruno alla trattastica, pamphlettistica, epistolografia illuministica non è tuttavia sufficiente ad annullare una differenza qualitativa fondamentale: il dialogo bruniano è infatti tutto meno che un testo a bassa figuralità, lontano anni luce dalla limpidezza, rapidità, leggerezza che caratterizza la prosa dei *philosophes*. Al contrario, esso è dominato da un'inclusività onnivora e da una forte tensione all'approfondimento verticale, asservito all'imperativo dell'*evidentia* e assimilabile a un circuito potenzialmente infinito di immagini.

[108] Cfr. Orlando 1992[3], 79-88. «Riepilogando, il rapporto specifico tra represso e repressione nella "sostanza del contenuto" di un'opera si configura diversamente rispetto alla funzione-destinatario, a un certo livello di astrazione, secondo che "ritorno del represso" voglia dire qualcosa di: A) inconscio; B) conscio ma non accettato; C) accettato ma non propugnato; D) propugnato ma non autorizzato; E) autorizzato (ma non da tutti i codici di comportamento)» (*ibid.*, 81).

[109] Orlando propone come esempio le *Provinciales* di Pascal: «L'indignazione di fronte all'ignobilità morale dei gesuiti casisti e calunniatori è qualcosa di propugnato nelle *Provinciales*, dove non troviamo una frase che non tenda appassionatamente quanto praticamente a far cessare gli abusi nel sacramento della confessione e a far trionfare l'innocenza dei giansenisti perseguitati. Ma non è qualcosa di autorizzato, proprio in quanto l'autore è solidale col partito che rispetto all'ordine costituito ecclesiastico ha la peggio. È un esempio della situazione D. Io destinatario empirico potrò essere indifferente allo scandalo religioso della casistica e agli scopi pratici di mettere alla gogna i gesuiti e riabilitare le loro vittime, oppure potrò dare questi scopi pratici come giustamente ottenuti da tre secoli: se assumo però la funzione- destinatario non potrò *leggere* la controversia delle *Provinciales* come se fosse qualcosa di non propugnato (situazione C) o di autorizzato (situazione E), sotto pena di non comprenderne le lettere o non trarne piacere» (*ibid.*, 82-3). La situazione generale della letteratura illuministica è poi sintetizzata con queste parole: «Infine un ritorno del represso propugnato ma non autorizzato (situazione D) sembra necessariamente tipico non solo di certi generi in cui lo scopo pratico o in senso lato politico è previsto dal genere letterario, ma in generale della letteratura di tutte le epoche in cui una minoranza attiva ha tentato di cambiare la realtà del mondo se non di rivoluzionarla, da tutti i periodi cruciali della storia del cristianesimo, alla battaglia illuministica del periodo progressista della borghesia europea, alla lotta mondiale del proletariato contro la borghesia, che oggi è sempre in corso» (*ibid.*, 87).

Bibliografia

Opere di Giordano Bruno citate

Cabala del cavallo pegaseo, con l'aggiunta dell'Asino cillenico, a cura di Nicola Badaloni, Palermo, Sellerio, 1992.

Œuvres complètes I. *Chandelier*, texte établi par Giovanni Aquilecchia, préface et notes de Nicola Badaloni, traduction de Tristan Dagron, Paris, Les Belles Lettres, 1993.

Œuvres complètes II. *Le souper des cendres*, texte établi par Giovanni Aquilecchia, notes de Giovanni Aquilecchia, préface d'Adi Ophir, traduction d'Yves Hersant, Paris, Les Belles Lettres, 1994.

Œuvres complètes III. *De la cause, du principe et de l'un*, texte établi par Giovanni Aquilecchia, notes de Giovanni Aquilecchia, introduction de Thomas Leinkauf, traduction de Luc Hersant, Paris, Les Belles Lettres, 1996.

Opere italiane. Ristampa anastatica delle cinquecentine, a cura di Eugenio Canone, Firenze, Olschki, 1999, 4 voll.

Corpus iconographicum. Le incisioni nelle opere a stampa, catalogo, ricostruzioni grafiche e commento di Mino Gabriele, Milano, Adelphi, 2001.

Opere italiane, testi critici di Giovanni Aquilecchia, coordinamento generale di Nuccio Ordine, Torino, UTET, 2013^{2} (2002^{1}), 2 voll.

Opere magiche, edizione diretta da Michele Ciliberto, a cura di Simonetta Bassi, Elisabetta Scapparone, Nicoletta Tirinnanzi, Milano, Adelphi, 2003.

Cabala del cavallo pegaseo, a cura di Fabrizio Meroi, Milano, Rizzoli, 2004.

Opere mnemotecniche, edizione diretta da Michele Ciliberto, a cura di Matteo Matteoli, Rita Sturlese, Nicoletta Tirinnanzi, Milano, Adelphi, 2004 e 2009, 2 voll.

Opere lulliane, edizione diretta da Michele Ciliberto, a cura di Marco Matteoli, Rita Sturlese, Nicoletta Tirinnanzi, Milano, Adelphi, 2012.

Strumenti e repertori

GDLI 1961-2002 = Salvatore Battaglia (a cura di di), GDLI. *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET.

Bibliografia critica

Abbagnano 1993 = Nicola A., *Storia della filosofia, vol. 2: La filosofia moderna: dal Rinascimento all'Illuminismo*, Torino, UTET.

Agrimi 1981 = Mario A., *Giordano Bruno filosofo del linguaggio*, «Studi Filosofici», II (1981), pp. 105-153.

Altieri Biagi 1969 = Maria Luisa A. B., *Dal comico del significato al comico del significante*, in Altieri Biagi 1980, pp. 1-57.

Altieri Biagi 1980 = *La lingua in scena*, Bologna, Zanichelli.

Altieri Biagi 1984 = *Forme della comunicazione scientifica*, in Asor Rosa 1984, pp. 891-948.

Aquilecchia 1955 = Giovanni A., *Introduzione* a Giordano Bruno, *La cena de le ceneri*, Torino, Einaudi, pp. 7-59.

Aquilecchia 1969 = (a cura di), Pietro Aretino, *Sei giornate*, Bari, Laterza.

Aquilecchia 1971 = *Giordano Bruno*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana.

Aquilecchia 1993a = *La cena de le ceneri*, in Alberto Asor Rosa (dir.), *Letteratura italiana. Le opere*, vol. 2, *Dal Cinquecento al Settecento*, Torino, Einaudi, 665-703.

Aquilecchia 1993b = *Introduction philologique générale* a Giordano Bruno, *Chandelier*, cit.; trad. it. in Giordano Bruno, *Opere italiane*, cit., pp. 223-256.

Aquilecchia 2000 = *Componenti teatrali nei dialoghi londinesi di Giordano Bruno*, in Silvia Carandini (a cura di), *Teatri barocchi. Tragedie, commedie, pastorali nella drammaturgia europea fra '500 e '600*, Roma, Bulzoni, pp. 245-260.

Aquilecchia 2002 = Giovanni A., *Il linguaggio filosofico di Bruno tra* comoedia *e* tragoedia, in Canone 2002, pp. 1-12.

Asor Rosa 1984 = Alberto A. R. (direzione di), *Letteratura italiana*. vol. 3, *Le forme del testo*, t. II, *La prosa*, Torino, Einaudi.

Bachtin 1968 = Michail B., *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi.

Bachtin 1979a = *L'opera di Rabelais e la cultura popolare: riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi.

Bachtin 1979b = *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi.

Badaloni 1955 = Nicola B., *La filosofia di Giordano Bruno*, Firenze, Parenti.

Badaloni 1967 = *Giordano Bruno e Tommaso Campanella*, in Cecchi-Sapegno 1967, pp. 91-154.

Badaloni 1973 = *Filosofi, utopisti, scienziati*, in Muscetta 1973, pp. 376-454.

Badaloni 1988 = *Giordano Bruno. Tra cosmologia ed etica*, Bari, De Donato.

Badaloni 1992 = *Introduzione* a Giordano Bruno, *Cabala del cavallo pegaseo*, cit., pp. 9-45.

Badaloni 1994 = *Introduction* a Giordano Bruno, Œuvres complètes VI. Cabale du cheval pégaséen, cit., pp. VII-LXIX.

Bàrberi Squarotti 1958a = Giorgio B. S., *L'esperienza stilistica del Bruno fra Rinascimento e Barocco*, in Associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana, *La critica stilistica e il Barocco letterario.* Secondo Congresso Internazionale di Studi italiani, Firenze, Le Monnier, pp. 154-169.

Bàrberi Squarotti 1958b = *Alcuni temi di un saggio su Giordano Bruno*, «Il Verri», II, pp. 76-100.

Bàrberi Squarotti 1960 = *Per una descrizione e interpretazione della poetica di Giordano Bruno*, «Studi secenteschi», I, pp. 39-59.

Bàrberi Squarotti 1993 = *Introduction* a Giordano Bruno, *Œuvres complètes* I. *Chandelier*, cit., pp. LXIX-LXXXXI.

Barthes 1972 = Roland B., *La retorica antica*, Milano, Bompiani.

Basile 1991 = Bruno B., *Introduzione* a Torquato Tasso, *Dialoghi. Il Messaggiero, Il Padre di famiglia, Il Malpiglio, La Cavaletta, La Molza*, Milano, Mursia, pp. 5-16.

Bazzanella 2005 = Carla B., *Linguistica e pragmatica del linguaggio. Un'introduzione*, Roma-Bari, Laterza.

Bazzanella 2014 = *Linguistica cognitiva. Un'introduzione*, Roma-Bari, Laterza.

Bettini-Parigi 2001 = Amalia B., Silvia P. (a cura di), *Studi sull'entusiasmo*, Milano, Franco Angeli.

Bigalli-Canziani 1990 = Davide B., Guido C. (a cura di), *Il dialogo filosofico nel '500 europeo*, Milano, Franco Angeli.

Bossy 1992 = John B., *Giordano Bruno e il mistero dell'ambasciata*, Milano, Garzanti.

Bozzola 1996 = Sergio B., *La retorica dell'eccesso. Il* Tribunale della Critica *di Francesco Fulvio Frugoni*, Padova, Antenore.

Bozzola 1999 = *Purità e ornamento di parole. Tecnica e stile dei* Dialoghi *del Tasso*, Firenze, Accademia della Crusca.

Blum 2016 = Paul Richard B., *Giordano Bruno lettore di Aristotele. Ricezione e critica*, Lugano, Agorà & Co.

Blumenberg 1992 = Hans B., *La legittimità dell'età moderna*, Genova, Marietti.

Blumenberg 2009 = *Paradigmi per una metaforologia*, Milano, Cortina.

Branca 1967 = Vittore B. (a cura di), *Rinascimento veneziano e Rinascimento europeo*, Firenze, Sansoni.

Brooke-Rose 1958 = Christine B.-R., *A Grammar of Metaphor*, London, Secker & Warburg.

Burgio 2014 = Alberto B., *Giordano Bruno e la magia solare della conoscenza*, https://ilmanifesto.it/giordano-bruno-e-la-magia-solare-della-conoscenza/, edizione del 16.12.2014, consultato il 20.04.2017.

Burke 1998 = Peter B., *Le fortune del* Cortegiano. *Baldassarre Castiglione e i percorsi del Rinascimento europeo*, Roma, Donzelli.

Cataldi 1994 = Pietro C., *Le idee della letteratura. Storia delle poetiche italiane del Novecento*, Roma, NIS.

Canone 1999 = Eugenio C., *Introduzione* a Giordano Bruno, *Opere italiane. Ristampa anastatica delle cinquecentine*, cit., vol. I., pp. XII-XXXVIII.

Canone 2002 = Eugenio C. (a cura di), *Letture bruniane I-II del lessico intellettuale europeo 1996-1997*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali.

Catanorchi 2014 = Olivia C., *Analogia*, in Ciliberto 2014, pp. 81-83.

Cecchi-Sapegno 1967 = Emilio C., Natalino S. (diretta da), *Storia della letteratura italiana: Vol. V: Il Seicento*, Milano, Garzanti.

Cerina-Lavinio-Mulas 1982 = Giovanna C., Cristina L., Luisa M., *Oralità e scrittura nel sistema letterario*, Roma, Bulzoni.

Chiletti 2012 = Silvia C., Retenons donc nos larmes. *Riletture e polemiche intorno alla conferenza* Che cos'è un autore? *di Michel Foucault*, «Materiali foucaultiani», I, 2 (luglio-dicembre), pp. 159-178.

Ciliberto 1979 = Michele C., *Lessico di Giordano Bruno*, Roma, Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri, 2 voll.

Ciliberto 1986 = Michele C., *La ruota del tempo. Interpretazione di Giordano Bruno*, Roma, Editori riuniti.

Ciliberto 1990 = *Giordano Bruno*, Roma-Bari, Laterza.

Ciliberto 1999 = *Umbra profunda. Studi su Giordano Bruno*, Roma, Edizioni di storia e letteratura.

Ciliberto 2000 = *Giordano Bruno, angelo della luce tra disincanto e furore*, in Giordano Bruno, Dialoghi filosofici italiani, Milano, Mondadori, pp. XI-LXXXVI.

Ciliberto 2012 = *Bruno, Giordano*, in *Il Contributo italiano alla storia del Pensiero – Filosofia*, http://www.treccani.it/enciclopedia/giordano-bruno_%28Il-Contributo-italiano-alla-storia-del-Pensiero:-Filosofia%29/, consultato il 22.05.2017.

Ciliberto 2013 = *"...per speculum et in aenigmate"*, in Eusterschulte-Hufnagel 2013, pp. 35-62.

Ciliberto 2014 = (dir.), *Giordano Bruno. Parole concetti immagini*, Pisa, Scuola Nomale Superiore, Firenze, Istituti Nazionale di Studi sul Rinascimento, 3 voll.

Coffaro 2009 = Daniele C., *Proposta di lettura de* La cena de le ceneri *di Giordano Bruno*, «Critica letteraria», 143, pp. 224-256.

Ciliberto-Tirinnanzi 2002 = Michele C., Nicoletta T., *Il dialogo recitato. Per una nuova edizione del Bruno volgare*, Firenze, Olschki.

Contini 1977 = Gianfranco C., *Espressionismo letterario*, in Contini 1988, pp. 41-105.

Contini 1988 = *Ultimi esercizi ed elveviri (1968-1987)*, Torino, Einaudi.

Corsano 1940 = Antonio C., *Il pensiero di Giordano Bruno nel suo svolgimento storico*, Firenze, Sansoni.

De Martino 1959 = Ernesto D. M., *Sud e magia*, Milano, Feltrinelli.

De Rosa 1997 = Guido D. R., *Il concetto di immaginazione nel pensiero di Giordano Bruno*, Napoli, La città del sole.

De Roberto 2010 = Elisa De R., *correlative, strutture*, in *Enclopedia dell'Italiano*, http://www.treccani.it/enciclopedia/strutture-correlative_(Enciclopedia-dell'Italiano)/, consultato il 13.04.2016.

Dionisotti 1967 = Carlo D., *La lingua italiana da Venezia all'Europa*, in Branca 1967, pp. 1-10.

D'Onghia 2015 = Luca D., *Reticenza e negazione nel primo libero delle* Lettere *di Pietro Aretino*, in Alvaro Barbieri ed Elisa Gregori (a cura di), *Latenza. Preterizioni, reticenze e altri silenzi del testo. Atti del XLIII Convegno interuniversitario (Bressanone, 9-12 luglio 2015)*, Padova, Esedra, pp. 159-168.

Eco 1984 = Umberto E., *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi.

Ellero 1994 = Maria Pia E., *Allegorie, modelli formali e modelli semantici negli* Eroici furori *di Giordano Bruno*, «La rassegna della letteratura italiana», XCVIII, 3 (1994), pp. 38-52.

Ellero 2005 = *Lo specchio della fantasia. Retorica, magia e scrittura in Giordano Bruno*, Lucca, Pacini Fazzi.

Eusterschulte 1997 = Anne E., *Analogia entis seu mentis: Analogie als erkenntnistheoretisches Prinzip in der Philosophie Giordano Brunos*, Würzburg : Königshausen und Neumann.

Eusterschulte-Hufnagel 2013 = Anne E., Henning H., *Turning Traditions Upside Down. Rethinking Giordano Bruno's Enlightenment*, Budapest-New York, CEU Press.

Feldhay-Ophir 1989 = R. F., Adi O., *Heresy and Hierarchy: The Authorization of Giordano Bruno*, «Stanford Humanities Review», Spring 1989, vol. 1 no.1, pp.118-38.

Ferroni 1983 = Giulio F. (a cura di), *Ambiguità del comico*, Palermo, Sellerio.

Ferroni 1987 = (a cura di), *Modi del raccontare*, Palermo, Sellerio.

Figorilli 2008 = Maria Cristina F., *Meglio ignorante che dotto. L'elogio paradossale in prosa nel Cinquecento*, Napoli, Liguori.

Floriani 1981 = Piero F., *I gentiluomini letterati. Il dialogo culturale nel primo Cinquecento*, Napoli, Liguori.

Folena 1980 = Gianfranco F., *Premessa* a Goldi 1980, p. X-XII.

Forni 2012 = Giorgio F., *Risorgimento dell'ironia. Riso, persona e sapere nella tradizione letteraria italiana*, Roma, Carocci.

Foucault 1967 = Michel F., *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Milano, Rizzoli.

Foucault 1972 = *L'ordine del discorso*, Torino, Einaudi.

Foucault 2004[3] = *Scritti letterari*, Milano, Feltrinelli, 1971[1].

Frédéric 1985 = Madeleine F., *La répétition. Étude linguistique et rhétorique*, Tübingen, Niemeyer.

Freud 1975 = Sigmund F., *Il presidente Schreber: osservazioni psicoanalitiche su un caso di paranoia (dementia paranoides) descritto autobiograficamente*, 1910: Casi clinici 6, Torino, Bollati Boringhieri.

Gargani 1979 = Aldo G. (a cura di), *Crisi della ragione. Nuovi modelli nel rapporto tra sapere e attività umane*, Torino, Einaudi.

Garin 1950[1] = Eugenio G., *Magia ed astrologia nella cultura italiana del Rinascimento*, in Garin 1954[2], pp. 141-158.

Garin 1950[2] = *Immagini e simboli in Marsilio Ficino*, in Garin 1954[2], pp. 269-288.

Garin 1954[1] = *Considerazioni sulla magia*, in Garin 1954[2], pp. 159-178.

Garin 1954[2] = *Medioevo e Rinascimento*, Roma-Bari, Laterza.

Garin 1966 = *Storia della filosofia*, vol. II, Torino, Einaudi, 1966.

Garin 1988 = Eugenio G., *Introduzione a Frances A. Yates, Giordano Bruno e la cultura europea del Rinascimento*, Roma, Laterza.

Genette 1976 = Gerard G., *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi.

Geri 2011 = Lorenzo G., *A colloquio con Luciano di Samosata. Leon Battista Alberti, Giovanni Pontano, Erasmo da Rotterdam*, Roma, Bulzoni.

Gibbs 2008 = R. G. (a cura di), *Handbook of Metaphor and Thought*, Cambridge, Cambridge University Press.

Ginzburg 1979 = Carlo G., *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in Gargani 1979, pp. 57-106.

Glynn-Faithful 1958 = Robert G.-F., *La psicologia del linguaggio nelle teorie critiche del Seicento*, in Associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana, *La critica stilistica e il Barocco letterario*, cit.

Goldin 1980 = Daniela G. (a cura di), *Simbolo, metafora, allegoria. Atti del IV Convegno italo-tedesco: Bressanone, 1976*, Padova, Liviana.

Granada 2005 = Miguel Ángel G., *La reivindicación de la filosofía en Giordano Bruno*, Barcelona, Herder.

Greenblatt 1984 = Stephen G., *Renaissance self-fashoning: from More to Shakespeare*, Chicago-London, University of Chicago Press.

Gruppo μ 1976 = *Retorica generale. Le figure della comunicazione*, Milano, Bompiani.

Hadot 1998 = Pierre H., *Che cos'è la filosofia antica?*, Torino, Einaudi.

Hankins-Meroi 2013 = James. H, Fabrizio M., *The Rebirth of Platonic Theology, Proceedings of a conference held at The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies (Villa I Tatti) and the Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento (Florence, 26-27 April 2007)*, Firenze, Olschki.

Haydn 1967 = Hiram H., *Il Controrinascimento*, Bologna, il Mulino.

Henry 1975 = Albert H., *Metonimia e metafora*, Torino, Einaudi.

Hufnagel 2009 = Henning H., *Ein Stück von jeder Wissenschaft. Gattungshybridisierung, Argumentation und Erkenntnis in Giordano Brunos italianischen Dialogen*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag.

Hufnagel 2011 = *Verità ed evidenza. Forme e funzioni del dialogo nelle opere italiane di Giordano Bruno, «Rinascimento»*, LI, pp. 291-311.

Hufnagel 2013 = *Bruno's* Cabala*: Satire of Knowledge and the Uses of the Dialogue Form*, in Eusterschulte-Hufnagel 2013, pp. 179-196.

Ingegno 1978 = Alfonso I., *Cosmologia e filosofia nel pensiero di Giordano Bruno*, Firenze, La nuova Italia.

Klein 1975 = Robert K., *La forma e l'intellegibile. Scritti sul Rinascimento e l'arte moderna*, Torino, Einaudi.

Koyré 1979 = Alexandre K., *Studi galileiani*, Torino, Einaudi.

Lakoff-Johson 1982 = George L., Mark J., *Metafora e vita quotidiana*, Roma, l'Espresso.

Lausberg 1969 = Heinrich L., *Elementi di retorica*, Milano, Mursia.

Leinkauf 1996 = Thomas L., *Introduction* a Giordano Bruno, *Œuvres complètes* III. *De la cause, du principe et de l'un*, Paris, Les Belles Lettres, pp. VII-CCXL.

Lerro 2012 = Alessio L., *Le Anticamere della Filosofia: paratesto e componimenti proemiali ne «Il Candelaio» e «De Umbris Idearum» di Giordano Bruno*, «Critica letteraria», 155, pp. 327-346.

Levergeois 2013 = Bertrand L., *Giordano Bruno*, Roma, Fazi.

Longhi 1983 = Silvia L., *Lusus. Il capitolo burlesco nel Cinquecento*, Padova, Antenore.

Lovejoy 1966 = Arthur O. L., *La Grande Catena dell'Essere*, Milano, Feltrinelli.

Luperini 1990 = Romano L., *L'allegoria del moderno. Saggi sull'allegorismo come forma stilistica del moderno e metodo di conoscenza*, Roma, Editori Riuniti.

Malato 1996 = Enrico M. (direzione di), *Storia della letteratura italiana*, vol. IV: *Il primo Cinquecento*, Roma, Salerno.

Malato 1997 = *Storia della letteratura italiana, vol. V: La fine del Cinquecento e il Seicento*, Roma, Salerno.

Mancini 2000 = Sandro M., *La sfera infinita. Identità e differenza nel pensiero di Giordano Bruno*, Milano, Mimesis.

Maravall 1986 = José Antonio M., *La cultura del Barocco. Analisi di una struttura storica*, Bologna, il Mulino.

Martelli 1984 = Mario M., *Le forme poetiche italiane dal Cinquecento ai nostri giorni*, in Alberto Asor Rosa (dir.), *Letteratura italiana, vol. II, Le forme del testo, tomo I, Teoria e poesia*, pp. 519-620.

Meroi 2004 = Fabrizio M., *Introduzione* a Giordano Bruno, *Cabala del cavallo pegaseo*, cit., pp. 5-45.

Michel 1962 = Paul-Henri M., *La cosmologie de Giordano Bruno*, Paris, Hermann.

Mizzau 1984 = Marina M., *L'ironia. La contraddizione consentita*, Milano, Feltrinelli.

Mortara Garavelli 1993 = Bice M. G., *Strutture testuali e retoriche*, in A. Sobrero (a cura di), *Introduzione all'italiano contemporaneo. Le strutture*, Bari, Laterza, pp. 371-402.

Mortara Garavelli 2008[2] = *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 1988[1].

Mulas 1982 = Luisa M., *La scrittura del dialogo. Teorie del dialogo tra Cinque e Seicento*, in Cerina-Lavinio-Mulas 1982, pp. 245-263.

Muscetta 1973 = Carlo M. (diretta da), *La letteratura italiana. Storia e testi, Vol. IV, t. II: Il Cinquecento. Dal Rinascimento alla Controriforma*, Bari, Laterza.

Nuzzo 2004 = Enrico N., *Le figure metaforiche nel linguaggio filosofico di Giordano Bruno*, in Meroi 2004, pp. 13-60.

Ophir 1994 = Adi O., *Introduction* a Giordano Bruno, *Œuvres complètes* II. *Le souper des cendres*, Paris, Les Belles Lettres, pp. IX-LXVIII.

Ordine 1987a = Nuccio O., *La cabala dell'asino*, Napoli, Liguori.

Ordine 1987b = *Raccontare l'uomo, raccontare la natura: l'eterna ricerca nei «Dialoghi» di Bruno*, in Ferroni 1987, pp. 60-8.

Ordine 1990 = *Teoria e "situazione" del dialogo nel Cinquecento italiano*, in Bigalli-Canziani 1990, pp. 13-33.

Ordine 2003 = *La soglia dell'ombra. Letteratura, filosofia e pittura in Giordano Bruno*, Venezia, Marsilio.

Ordine 2013 = *The Comic and Philosophy: Plato's* Philebus *and Bruno's* Candle-Bearer, in Eusterschulte-Hufnagel 2013, pp. 151-158.

Orlando 1971 = Francesco O., *Lettura freudiana della «Phèdre»*, Torino, Einaudi.

Orlando 1979 = *Retorica dell'illuminismo e negazione freudiana*, in Gargani 1979, pp. 129-146.

Orlando 1992[3] = *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1971[1].

Orlando 1997[2] = *Illuminismo, Barocco e retorica freudiana*, Torino, Einaudi, 1982[1].

Paccagnella 1996 = Ivano P., *La letteratura anticlassicistica e dialettale: il manierismo*, in Malato 1996, pp. 1105-1166.

Papi 2006[2] = Fulvio P., *Antropologia e civiltà nel pensiero di Giordano Bruno*, Napoli, Liguori, 1968[1].

Papi 2010 = *La costuzione della verità. Giordano Bruno nel periodo londinese*, Milano-Udine, Mimesis.

Perelman 1981 = Chaim P., *Il dominio retorico. Retorica e argomentazione*, Torino, Einaudi.

Perelman–Olbrechts-Tyteca 1966 = Chaim P., Lucie O.-T., *Trattato dell'argomentazione. La nuova retorica*, Torino, Einaudi.

Pieri 1992 = Marzia P., *Fra scrittura e scena: la Cinquecentina teatrale*, in E. Cresti *et al.* (a cura di), *Storia e teoria dell'interpunzione*. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Firenze, 19-21 maggio 1988), Roma, Bulzoni, pp. 245-267.

Pozzi 1974 = Giovanni P., *La rosa in mano al professore*, Friburgo, Edizioni Universitarie.

Pozzi 1984 = *Poesia per gioco. Prontuario di figure artificiose*, Bologna, il Mulino.

Prandi 2017 = Michele P., *Conceptual Conflicts in Metaphors and Figurative Language*, London, Routledge.

Puliafito 2002 = Anna Laura P. Bleuel, *A proposito di alcune dediche di Bruno*, in *I margini del libro. Indagine teorica e storica sui testi di dedica. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Basilea, 21-23 novembre 2002*, Roma-Padova, Antenore, pp. 117-139.

Puliafito 2007 = Anna Laura P., *Comica pazzia. Vicissitudine e destini umani nel* Candelaio *di Giordano Bruno*, Firenze, Olschki.

Quondam 1975 = Amedeo Q., *Introduzione* a Id. (a cura di), *Problemi del manierismo*, Napoli, Guida.

Ricci 1997 = Saverio R., *La crisi dell'Umanesimo italiano*, in Malato 1997, pp. 57-109.

Rossi 2001 = Paolo R., *Prefazione. Il furore, l'entusiasmo, l'ironia*, in Bettini-Parigi 2001, 7-18.

Rossi 2006 = *Il tempo dei maghi. Rinascimento e modernità*, Milano, Cortina.

Rossi 2013 = Arcangelo R., *Giordano Bruno and the New Order of Nature between Copernicus and Galilei*, in Eusterschulte-Hufnagel 2013, pp. 131-148.

Sabbatino 1993 = Pasquale S., *Giordano Bruno e la mutazione del Rinascimento*, Firenze, Olschki.

Sabbatino 1999 = *«Scuoprir quel ch'è ascoso sotto questi Sileni». La forma dialogica degli* Eroici Furori, «Bruniana & Campanelliana», V, 2, pp. 367-380.

Santoro-Tavoni 2005 = Marco S., aria Gioia T. (a cura di), *I dintorni del testo. Approcci alle periferie del libro*, Roma, Edizione dell'Ateneo, 2 voll.

Searle 1976 = John R. S., *Atti linguistici. Saggio di filosofia del linguaggio*, Torino, Bollati Boringhieri.

Segre 1979a = Cesare S., *La tradizione macaronica da Folengo a Gadda (e oltre)*, in Segre 1979b, pp. 169-183.

Segre 1979b = *Semiotica filologica. Testo e modelli culturali*, Torino, Einaudi.

Serianni 1993 = Luca S., *La prosa*, in Alberto Asor Rosa (dir.), *Storia della lingua italiana*, vol. I, *I luoghi della codificazione*, Torino, Einaudi, pp. 451-577.

Severini 2014 = Maria Elena S., *Vicissitudine*, in M. Ciliberto (dir.), *Giordano Bruno. Parole immagini concetti*, Pisa, Scuola Normale Superiore, Firenze, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, pp. 2045-2051.

Sini 2011 = Stefania S., *Michail Bachtin. Una critica del pensiero dialogico*, Roma, Carocci.

Snyder 1989 = Jon R. S., *Writing the Scene of Speaking. Theories of Dialogue in the late Italian Renaissance*¸ Stanford, Stanford University Press.

Soldani 2003 = Arnaldo S., *Procedimenti inarcanti nei sonetti di Petrarca. Un repertorio ragionato*, «Accademia Roveretana degli Agiati», vol. 253, ser. VIII, vol. III, n. 253, pp. 243-342.

Sperber-Wilson 2008 = Dan S., Deirdre W., *A deflationary account of metaphor*, in Gibbs 2008, pp. 84-105.

Terzoli 2004 = Maria Antonietta T. (a cura di), *I margini del libro*, cit.

Tetel 1969 = Marcel T., *Rabelais et l'Italie*¸ Firenze, Olschki.

Tirinnanzi 2013 = *Il* De umbris *di Giordano Bruno e la* Theologia platonica *di Marsilio Ficino*, in Hankins-Meroi 2013, pp. 269-294.

Tissoni 1961 = Roberto T., *Appunti per uno studio sulla prosa della dimostrazione scientifica nella «Cena de le ceneri» di G. Bruno*, «Romanische Forschungen», LXXIII, pp. 347-388.

Vasoli 1977 = Cesare V., *La metafora nel linguaggio magico rinascimentale*, «Lingua nostra», XXXVIII, (1977).

Vincet 1967 = Eric Reginald V., *Il «Cortegiano» in Inghilterra*, in Branca 1967, pp. 97-107.

Vlastos 1991 = Gregory Vlastos, *Socrates. Ironist and moral Philosopher*, Cambridge, Cambridge University Press.

Yates 1969 = Francis Y., *Giordano Bruno e la tradizione ermetica*, Bari, Laterza

Yates 1972 = *L'arte della memoria*, Torino, Einaudi.

Zinato 2003 = Emanuele Z., *Il vero in maschera: dialogismi galileiani. Idee e forme nelle prose scientifiche del Seicento*, Napoli, Liguori.