

Scuola Normale Superiore di Pisa

Loquentes magistri.

Giordano Bruno e l'arte della lettura

Relatore: Chiar.mo Prof. M. Ciliberto Candidata: Laura Carotti

Anno accademico 2017-2018

*He felt the logic of grammar, and he thought
he perceived how it spread out from itself,
permeating the language and supporting human thought.*

(J.E. Williams, *Stoner*)

Sommario

Premessa p. 1

I. *Deus optimus scriba*: scrivere l'universo infinito

I.1. Plasmare le parole p. 6

I.2. Retorica e lullismo nell'*Artificium perorandi* p. 30

II. 'Minuzzarie' della carta stampata

II.1. Retorica come *ars bene punctandi*? p. 51

II.2. Oralità e scrittura: Orazio Lombardelli p. 71

II.3. «Quasi scenam facere»: per una lettura recitata p. 89

III. Il linguaggio della materia e la materia del linguaggio: tecniche di lettura a confronto

III.1. Per un'estetica 'fisiologica' p. 101

III.2. «Chi legge prose, ne segua il ritmo» p. 113

III.3. La lettura come esperienza sensibile: Bruno e Campanella p. 120

III.4. Una lettera di Antonio Persio p. 131

IV. Il caso *Candelaio*

IV.1. Edizione e interpretazione p. 137

IV.2. Tradurre per comprendere p. 158

Una conclusione novecentesca

p. 165

Bibliografia

p. 172

Premessa

La scrittura dev'essere scrittura e non algebra [...]. Che è questo ingombro di lineette, di puntini, di spaziotti, di punti ammirativi doppi e tripli, che so io? Sto a vedere che torna alla moda la scrittura geroglifica, e i sentimenti e le idee non si vogliono più scrivere ma rappresentare, e non sapendo significare le cose colle parole, le vorremo dipingere e significare con i segni, come fanno i cinesi la cui scrittura non rappresenta le parole, ma le cose e le idee. Che altro è questo se non ritornare l'arte dello scrivere all'infanzia?¹

Con queste parole Giacomo Leopardi nello *Zibaldone* si scaglia contro le derive in cui incorre un uso eccessivo dei segni di interpunzione, giungendo a paragonare l'esasperato iconismo interpuntivo ai geroglifici e agli ideogrammi. Si tratta, ovviamente, di una similitudine iperbolica, nella quale, però, è celato un nucleo di verità. Supponiamo, infatti, che vi sia chi, a differenza di Leopardi, intende la scrittura come rappresentazione, come tentativo di riproduzione delle *res*, e in quest'ottica valorizza la scrittura geroglifica: la punteggiatura potrebbe divenire, in una simile prospettiva, un valido ausilio per la riproduzione di una scansione rappresentativa sulla pagina stampata, luogo in cui non sono ammessi segni extra-alfabetici tranne, appunto, quelli interpuntivi. E in questa direzione, a mio avviso, l'*ars punctandi* è stata utilizzata con impareggiabile maestria, nelle opere in volgare ma non solo, da Giordano Bruno, che ha tentato di raffigurare nella trama della pagina scritta la multiforme varietà dei dati che si avvicendano sul palcoscenico della fantasia umana, anche grazie a un uso della punteggiatura teso a favorire una lettura recitata dei testi.

Nonostante, infatti, *Il Candelaio*, che vide la luce a Parigi nel 1582, sia l'unica opera teatrale data alle stampe dal Nolano, la critica negli ultimi anni – a partire dalle

¹ G. LEOPARDI, *Zibaldone di pensieri*, edizione critica e annotata a cura di G. PACELLA, 3 voll., Milano 1991, I, pp. 590-591 (22 aprile 1821).

osservazioni di Giovanni Aquilecchia contenute in un importante saggio del 1999 ² ha a più riprese sottolineato il carattere intrinsecamente teatrale dell'intera produzione bruniana, aprendo nuove feconde prospettive di ricerca. È il caso del testo di Michele Ciliberto e Nicoletta Tirinnanzi *Il dialogo recitato. Per una nuova edizione del Bruno volgare* in cui, mantenendo saldo un preciso quadro teorico di riferimento – secondo cui nella «Nolana filosofia» dimensione teatrale e riflessione filosofica si approfondiscono e compenetrano vicendevolmente –, viene analizzata la punteggiatura delle opere volgari bruniane, nella convinzione che essa sia stata utilizzata in modo spesso eversivo rispetto alle (seppur fluide) consuetudini allora vigenti, per creare una scansione concettuale 'drammatica' all'interno dei periodi.³

Obiettivo del mio lavoro è mostrare il valore essenzialmente 'teorico' della punteggiatura nella commedia bruniana, chiamata sovente a smascherare le vacuità concettuali dei tre protagonisti – Manfurio, il *magister* pedante, Bartolomeo, lo pseudoalchimista, e Bonifacio, l'innamorato petrarchista – al pari delle azioni che si susseguono sulla scena; un'operazione esegetica, questa, che ho condotto tenendo ben presente anche il ruolo svolto dal linguaggio nel pensiero bruniano. Le tenebre della pedanteria hanno corrotto, denuncia il Nolano, il nesso che legava i *verba* alle *res* e reso le parole, che un tempo – è il caso della scrittura geroglifica – erano fedele rispecchiamento iconico degli oggetti che raffiguravano, componenti meramente convenzionali del linguaggio. Il recupero del legame naturale tra *res* e *verba* deve, in un clima di completa decadenza, passare attraverso una serie di strategie, tra cui spicca il rifiuto della sinonimia: in una realtà soggetta a un mutamento incessante, ogni parola è

² Cfr. G. AQUILECCHIA, *Componenti teatrali nei dialoghi italiani di Giordano Bruno*, «Bruniana & Campanelliana», 5/2, 1999, pp. 265-276.

³ Cfr. M. CILIBERTO-N. TIRINNANZI, *Il dialogo recitato. Per una nuova edizione del Bruno volgare*, Firenze 2002.

infatti chiamata a esprimere una sfumatura, una sfaccettatura differente.

In netta opposizione al modello di scrittura – e di lettura – di impronta umanistica che era ancora in voga nel Cinquecento, fondato sull'utilizzo di raccolte di luoghi comuni, inventari di brani esemplificativi di tematiche o costrutti grammaticali, Bruno mostra poi, nell'*Artificium perorandi* – opera pubblicata nel 1612 a Francoforte per cura di Heinrich Alsted – come l'*ars Raymundi*, la combinatoria lulliana, possa aiutare il filosofo nella creazione di diagrammi e modelli generativi di forme del discorso sempre nuove e adatte a ogni argomento, non rinchiusi nella sterile fissità di elenchi e tabelle. In questo contesto assume un valore fondamentale, nel capitolo XXIV della prima parte dell'*Artificium*, il riferimento all'importanza del ritmo nella struttura dei discorsi: la disposizione delle parole – scrive Bruno – è essenziale per le declamazioni ed è stata oggetto di studio in alcuni *vulgares tractatus*. Un'opera sull'argomento nota e diffusa all'epoca – che Bruno poteva conoscere e aver letto e sulla quale ci soffermeremo, mostrando come anche un testo di grammatica possa riservare delle sorprese – è *L'arte di puntar gli scritti* di Orazio Lombardelli, stampata nel 1585, in cui viene ribadita la dimensione 'fisica' della punteggiatura, connessa alla necessità di articolare i concetti riprendendo fiato tra l'uno e l'altro. Un'elaborazione retorico-mnemotecnica antiumanistica – volta alla valorizzazione dell'*inventio* e al recupero del legame tra *res* e *verba* –, unita alle sollecitazioni che potevano derivare dalla lettura di trattati cinquecenteschi sul valore ritmico della punteggiatura, ha dunque animato – come tenteremo di dimostrare – la ricerca bruniana di una *interpungendi ratio* innovativa.

Leggendo la commedia all'interno di questa cornice concettuale di riferimento, alcuni passi assumeranno nuovi significati. È il caso del ridicolo e cialtronesco incantesimo propinato da Scaramurè allo sciocco Bonifacio, caratterizzato da una

pausazione piatta, *speculum* deformato delle considerazioni sull'importanza della scansione ritmica contenute nell'*Artificium perorandi* e nelle opere magiche. Il vero incantesimo deve infatti creare un vincolo tra il mago e la persona cui è rivolto e un simile risultato può essere ottenuto soltanto attraverso un'attenta valorizzazione dell'ordine delle parole e delle pause tra loro.

Questi sono soltanto, in rapida successione, alcuni dei tanti temi che entrano in gioco, intrecciandosi tra loro, a partire da un'analisi attenta della punteggiatura bruniana. A un ultimo nucleo teorico ho creduto però fosse utile dedicare ampio spazio: l'esercizio di lettura proposto da Bruno è creativo e richiede la presenza di un lettore attivo, capace di far emergere dalla pagina il ritmo che scandisce il succedersi dei concetti, un ritmo che è trasposizione, nell'universo dei *verba*, dei cicli vicissitudinali nel corso dei quali l'unica sostanza universale si rifrange in infiniti volti in continuo mutamento. Un autore spesso accostato a Bruno, Tommaso Campanella, elabora, al pari del Nolano, nelle sue due opere di poetica, in volgare e in latino, e nei trattati sulla grammatica e sulla retorica, una concezione antipedantesca della lettura che, se messa a confronto con quella bruniana, rivela come, nonostante le numerose affinità, una differente concezione ontologica di fondo orienti in senso diverso i due autori. L'idea di una materia che è corpo, infatti, induce lo Stilese a proporre un innovativo modello di scrittura e lettura 'fisiologiche', in cui il recupero di un fecondo rapporto tra *res* e *verba* è ottenuto attraverso parole composte da lettere che, nella loro stessa conformazione grafica, devono mimare i movimenti degli organi di senso che le esprimono. Campanella privilegia così l'aspetto fisico e corporeo rispetto a quello ritmico, che al contrario è centrale per Bruno in quanto trasferimento sulla pagina dei variegati tempi in cui si articola la vicissitudine universale.

La punteggiatura, la cui analisi è spesso negletta, ha aperto così prospettive di studio ben più ampie, che dai 'minimi' sono giunte a coinvolgere i 'massimi', e, a partire dall'*ars punctandi*, hanno invitato a considerare le differenti ontologie di due grandi *novatores*.

I. *Deus optimus scriba*: scrivere l'universo infinito

I.1. Plasmare le parole

Nel 1579 Giordano Bruno è a Ginevra, prima tappa al di là delle Alpi della lunga *peregrinatio* europea che scandirà la sua esistenza e la sua riflessione filosofica, e nella città svizzera, con l'aiuto di Galeazzo Caracciolo, fondatore e instancabile organizzatore della comunità degli esuli italiani, trova lavoro come correttore di bozze. Su questo dato la critica ha spesso insistito, per sottolineare la conoscenza bruniana dell'ambiente tipografico e spiegare il metodo di lavoro del filosofo: come hanno mostrato con dovizia di dettagli e acribia filologica numerosi studi, infatti, il Nolano era solito seguire passo passo le proprie opere in corso di stampa, intervenendo personalmente con correzioni e aggiunte.⁴ Tenendo fermo questo punto – sotto tutti i rispetti nodale, sul quale torneremo in seguito –, alla luce di tale elemento biografico possiamo formulare anche un'altra considerazione, a prima vista scontata ma che in realtà costituisce una via di accesso privilegiata a uno dei cuori pulsanti della «Nolana filosofia»: Bruno fu

⁴ Fondamentali, a tal proposito, gli studi sulle diverse redazioni della *Cena de le Ceneri*, dialogo stampato a Londra nel 1584, che hanno condotto, in alcuni casi, anche a riflessioni di più ampio respiro sulle modalità con cui Bruno componeva le sue opere. Cfr. G. AQUILECCHIA, *La lezione definitiva della Cena de le Ceneri di Giordano Bruno*, «Atti della Accademia Nazionale dei Lincei. Memorie. Classe di Scienze morali, storiche e filologiche», s. VIII, 3/4, 1950, pp. 209-243; ID., *Lo stampatore londinese di Giordano Bruno e altre note per l'edizione della Cena*, «Studi di filologia italiana», 18, 1960, pp. 101-162; ID., *Le opere italiane di Giordano Bruno. Critica testuale e oltre*, Napoli 1991; CILIBERTO-TIRINNANZI, *Il dialogo recitato. Per una nuova edizione del Bruno volgare*, cit.; E. TARANTINO, *Le due versioni del foglio D della Cena de le Ceneri*, «Bruniana&Campanelliana», 10/2, 2004, pp. 413-424; R. TISSONI, *Sulla redazione definitiva della Cena de le Ceneri*, «Giornale storico della letteratura italiana», CXXXVI, 1958, pp. 558-563; F. TOMIZZA, *Quattro varianti significative nel dialogo I della Cena de le Ceneri di Giordano Bruno*, «Rinascimento», s. II, 36, 1996, pp. 431-456. Per quanto riguarda le opere latine, devono essere ricordati gli studi di Nicoletta Tirinnanzi sulla *Lampas triginta statuarum*: *La composizione della Lampas triginta statuarum*, in *La filosofia di Giordano Bruno. Problemi ermeneutici e storiografici*, Convegno internazionale (Roma, 23-24 ottobre 1998), Atti a cura di E. CANONE, Firenze 2003, pp. 305-324 [poi in EAD., *L'antro del filosofo. Studi su Giordano Bruno*, a cura di E. SCAPPARONE, Roma 2013, pp. 337-356]; *Il nocchiero e la nave. Forme della revisione autoriale nella seconda redazione della Lampas triginta statuarum*, in *La mente di Giordano Bruno*, a cura di F. MEROI, saggio introduttivo di M. CILIBERTO, Firenze 2004, pp. 323-341 [poi in EAD., *L'antro del filosofo. Studi su Giordano Bruno*, cit., pp. 337-356].

compositore tipografico e correttore di bozze e questo influenzò la sua concezione della scrittura sin dal *De umbris idearum*, opera mnemotecnica pubblicata a Parigi nel 1582.

L'*ars memoriae* bruniana, come è noto, si propone – recuperando elementi tradizionali, come quello, tipico, del collocamento di *imagines* in *loci* mnemonici ordinati, ma dilatandoli e rielaborandoli plasticamente – di ideare complesse sceneggiature perché vengano rappresentate sul palcoscenico della fantasia umana, riproducendo in tal modo l'eterna vicissitudine naturale, con il suo perpetuo avvicinarsi di enti in continuo mutamento, anche se in forma tendenziale e approssimata, dato che non può esservi commensurabilità tra la mente umana finita e l'universo infinito e uno scarto, ineliminabile, è destinato a permanere.⁵ Essa è dunque una raffinatissima forma di rappresentazione interiore, di *scriptura interna* o *intrinseca*, come Bruno la definisce nel *De umbris* nell'ambito di un articolato ragionamento in cui sviluppa un fecondo parallelo tra l'atto dello scrivere e l'arte della memoria. Sono pagine fondamentali, sulle quali converrà appuntare la nostra attenzione: in esse il Nolano, infatti, mostra il progresso del quale, nel corso dei secoli, la scrittura è stata protagonista – un progresso in cui, giova porlo in evidenza, non vi sono elementi di discontinuità – e lo paragona all'*iter* compiuto dall'*ars memoriae* dal suo ideatore – sia egli il «lirico Simonide» o «un altro autore»⁶ – sino, ovviamente, a Bruno stesso. Dai coltelli con cui

⁵ L'arte della memoria bruniana è stata oggetto, a partire dai pionieristici studi di Frances Yates, di un interesse crescente. Cfr. almeno M. MATTEOLI, *L'arte della memoria nei primi scritti mnemotecnici di Bruno*, «Rinascimento», s. II, 40, 2000, pp. 75-122; ID., *Immaginazione, conoscenza e filosofia: l'arte della memoria di Giordano Bruno*, in *Bruno nel XXI secolo. Interpretazioni e ricerche*, Atti delle giornate di studio (Pisa, 15-16 ottobre 2009), a cura di S. BASSI, con una bibliografia bruniana 2001-2010 a cura di M.E. SEVERINI, Firenze 2012, pp. 17-38; R. STURLESE, *Il De imaginum, signorum et idearum compositione di Giordano Bruno ed il significato filosofico dell'arte della memoria*, «Giornale critico della filosofia italiana», 69, 1990, pp. 182-203; EAD., *Per un'interpretazione del De umbris idearum di Giordano Bruno*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», s. III, 22, 1992, pp. 943-968; EAD., *Arte della natura e arte della memoria in Giordano Bruno*, «Rinascimento», s. II, 40, 2000, pp. 123-142; N. TIRINNANZI, *'Umbra naturae'. L'immaginazione da Ficino a Bruno*, Roma 2000; F.A. YATES, *L'arte della memoria*, trad. it. di A. BIONDI e A. SERAFINI, Torino 1972 [ed. or. *The Art of Memory*, Chicago 1966].

⁶ G. BRUNO, *Opere mnemotecniche*, edizione diretta da M. CILIBERTO, a cura di M. MATTEOLI,

«la remota antichità mostra di aver scritto sulle cortecce di alberi» alle «lettere fuse nel piombo» vi è stato – il Nolano non ha dubbi – un miglioramento, dato che la tecnica di impressione di caratteri col torchio è «di gran lunga più efficace»⁷ di ogni altra, ma i vari stadi in cui questo affinamento si è articolato si sono susseguiti l'uno all'altro *sine salto*, sono l'uno il diretto antecedente dell'altro e il successivo non cancella il precedente: nei torchi tipografici, dunque, vi è – almeno in questa fase della riflessione del Nolano – qualcosa delle incisioni primitive sulle cortecce. Anche l'arte della memoria, in quanto tecnica di scrittura interiore che ha sostituito «all'opera dello scrittore e del calamo l'attività della fantasia e della facoltà cogitativa»,⁸ si è evoluta, giungendo, nella sistematizzazione bruniana, a un altissimo grado di perfezionamento, grazie all'ausilio di una serie di elementi «di sostegno alle realtà naturali», quali «i segni, le note, i caratteri e i sigilli»,⁹ che traggono *imagines* dall'universo sensibile per poi manipolarle, accrescerle e moltiplicarle con l'azione della *phantastica facultas*. La scrittura interiore mnemonica, che è per sua natura anche una forma di pittura, essendo scrittura *per imagines*, in questi casi «acquista un potere così grande che sembra agire al di fuori della natura, al di sopra della natura e addirittura – se il compito lo richiede – contro natura».¹⁰ I dispositivi mentali utilizzati sono di estrema efficacia – capaci

R. STURLESE, N. TIRINNANZI, t. I, Milano 2004, p. 135.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.* Di seguito il passo originale da cui sono tratte questa e la precedente citazione: «Ideo – ut ad propositum intentionis nostrae spectat – cultris in arborum corticibus prior scripsisse perhibetur vetustas. Cui successit aetas in lapidibus celte excavatis inscribens; quam sequuta est papyrus sepiarum succis exarata. Inde pergamenae membranae atramento artificioso magis intinctae. Proinde charta et in<c>haustum, prae loque premendae in usum longe omnium aptissimum literae. A cultris, inquam, ad stilos, a stilis ad spongias, a spongiis ad calamos, a calamis ad pennas, a pennis ad fusilia tandem elementa perventum. Haud secus in iis, quae ad scripturam pertinere videntur internam, contigisse arbitramur, dum ab antiquo humanum studium sive a melico Simonide sive ab alio sumpserit exordium; qui <usu?> locorum et imaginum proportionalium chartae atque scripturae, actuque phantasiae et cogitativae locum scriptoris et calami subeuntibus, species / rerum memorandarum in interno libro inscribere studuerunt».

⁹ *Ivi*, p. 137.

¹⁰ *Ibid.* Di seguito il passo originale da cui sono tratte questa e la precedente citazione: «Quaedam vero adeo arti videntur appropriata, ut in eisdem videatur naturalibus omnino suffragari: haec sunt signa,

persino di agire *contra naturam*, espressione carica di ambiguità che tenderemo di dirimere – e rendono la mnemotecnica bruniana più proficua di quella dei predecessori, combinandosi con l'*inventio pregnans* consistente nell'aver «fatto dipendere l'ordine dei luoghi dall'ordine delle cose da ricordare»,¹¹ capace di instaurare un circolo virtuoso mnemonico che favorisce la rammemorazione, dato che non è più necessario ricorrere a un luogo fisico di riferimento, realmente esistente e, al contrario, è possibile crearne uno *ex novo*.

Arte e natura, arte della memoria e arti figurative, progresso nelle tecniche scritte: sin da queste densissime pagine del *De umbris* il Nolano pone, anche se in forme ancora embrionali, alcuni interrogativi di vitale importanza per la definizione della sua *ars memoriae*, mai disgiunta dalla rivoluzionaria teorizzazione di una nuova ontologia e dalla prassi scrittoria tramite la quale si esplica (a un primo livello, mentalmente, per costruire percorsi mnemotecnici e a un secondo livello, poeticamente, per comunicarli attraverso testi). Soffermiamoci dunque su ciascuno di questi temi, nel tentativo di districare almeno in parte il groviglio che si avviluppa attorno al concetto di scrittura nella «Nolana filosofia».

L'arte della memoria cerca di riprodurre nel laboratorio della mente umana le infinite trasformazioni della natura: essa perciò deve inserirsi organicamente nel flusso vicissitudinale che anima e pervade la realtà, senza fratture, al pari delle arti figurative – pittura, scultura, architettura –, i cui meccanismi creativi, infatti, sfrutta in campo fantastico, configurandosi come una raffigurazione artistica mentale. Come può essere spiegata, però, in questa cornice teorica l'affermazione secondo cui l'*ars memoriae*, «se

notae, characteres et sygilli, in quibus tantum potest, ut videatur agere praeter naturam, supra naturam et, si negotium requirat, contra naturam».

¹¹ Ivi, p. 141. Di seguito il passo originale: «puro phantasiae architecto innixi, ordines rerum memorandarum locorum ordinem adligavimus».

il compito lo richiede», può agire «contro natura»? Un passo indietro, di secoli, e un passo avanti, di circa quattro anni, ci permetteranno di mettere a fuoco con maggiore chiarezza i termini della questione. Le cosiddette arti meccaniche – tra le quali sono annoverate anche le arti figurative, considerate al pari di ogni altro lavoro di fabbricazione – erano state sottoposte, sin dalla tarda antichità, con il *De nuptiis Philologiae et Mercurii* di Marziano Capella, a un processo di svalutazione profonda, che trovò una fondazione teorica nel *Didascalicon* di Ugo di San Vittore, in cui le *artes mechanicae* vengono definite 'adulterine' perché imitano la natura tramite forme fattizie che intendono sostituirsi a quelle reali.¹² Un paradigma che viene stravolto *ab imo* da Bruno, che valorizza le arti figurative proprio in quanto ricalcano, per quanto possibile, le orme della natura. Non più adultere e adulteratrici, le arti visive divengono per il Nolano legittime spose della natura nel suo incessante divenire. Questa rivalutazione, però, passa attraverso una netta divaricazione tra le arti figurative e le altre arti meccaniche, come Bruno sosterrà, in toni polemici e violenti, nell'*Idiota triumphans*, dato alle stampe a Parigi nel 1586. Si tratta di un testo particolare, che si inserisce nell'accesa polemica che vide contrapposti il Nolano e il geometra salernitano Fabrizio Mordente, che si era rivolto a Bruno perché presentasse alla comunità dei dotti con un'opera in latino il compasso di proporzione a otto punte che aveva inventato. Il Nolano aveva accettato questo incarico e composto due dialoghi – dai titoli *Mordentius* e *De Mordentii circino* – in cui spiegava il funzionamento del compasso e il suo possibile utilizzo per la soluzione di una serie di problemi di geometria piana. A Mordente non sfuggì, però, quando il libello contenente i due dialoghi vide la luce, che

¹² Per una ricca bibliografia sul tema, cfr. F. BAUSI, *Il mechanicus che scrive libri. Commentare le Invective contra medicum*, in *Petrarca antimoderno. Studi sulle invettive e sulle polemiche petrarchesche*, Firenze 2008, pp. 145-192, in cui l'autore analizza il testo petrarchesco anche alla luce del dibattito precedente sulla contrapposizione tra arti liberali e arti meccaniche.

in essi la sua scoperta era presentata come un utile ritrovato che acquisiva un fondamento concettuale soltanto nell'alveo della «Nolana filosofia» e dunque egli decise di ritirare dal commercio e distruggere tutte le copie di cui riuscì a entrare in possesso. La risposta di Bruno non si fece attendere: il filosofo rimise in circolazione i due dialoghi, premettendone altri due – *Idiota triumphans* e *De somnii interpretatione* – in cui Mordente e la sua invenzione divengono bersaglio di una critica corrosiva, alla quale si sottraggono unicamente quelle caratteristiche e funzionalità del compasso che conducono alla scoperta del minimo, la particella indivisibile a fondamento di tutti gli enti a partire dalla quale – negli *Articuli adversus mathematicos*, editi a Praga nel 1588, e nel poema francofortese *De triplici minimo et mensura*, del 1591 – Bruno elaborerà la sua analisi in chiave corpuscolaristica della natura.¹³ È all'interno del feroce attacco al geometra salernitano, puro meccanico incapace di inserire la sua scoperta entro un quadro concettuale in grado di dare un significato ai risultati da essa prodotti, che il Nolano richiama il tema dell'arte emulatrice della natura, affermando che Mordente ha sbagliato a definire la sua tecnica imitatrice della natura, perché mentre pittura, scultura, tessitura e architettura possono a pieno diritto essere definite tali, così non è per le arti meccaniche, che fanno violenza al corso naturale, ostacolandolo e contrastandolo oppure restaurandolo laddove ve ne sia bisogno.¹⁴

Il compasso, dunque, opera *contra naturam*; anche nel passo del *De umbris* che abbiamo analizzato, però, sollevando una problematica che in altri luoghi verrà sottaciuta, Bruno aveva sostenuto che l'*ars memoriae*, qualora necessario, può opporsi

¹³ Per una ricostruzione accurata della *querelle* che vide contrapposti Bruno e Mordente e un'analisi delle quattro operette bruniane, cfr. F. CAMEROTA, *Il compasso di Fabrizio Mordente. Per la storia del compasso di proporzione*, Firenze 2000 e L. DE BERNART, «Numerus quodammodo infinitus». *Per un approccio storico-teorico al «dilemma matematico» nella filosofia di Giordano Bruno*, Roma 2002. Un'ottima introduzione all'atomismo bruniano è invece M. MATTEOLI, *Materia, minimo e misura: la genesi dell'atomismo 'geometrico' in Giordano Bruno*, «Rinascimento», s. II, 50, 2010, pp. 425-449.

¹⁴ Cfr. G. BRUNO, *Due dialoghi sconosciuti e due dialoghi noti. Idiota triumphans. De somnii interpretatione. Mordentius. De Mordentii circino*, a cura di G. AQUILECCHIA, Roma 1957, p. 13.

alla natura. Cosa intende dunque il Nolano quando afferma che le arti meccaniche operano contro natura, dato che è proprio tramite l'uso 'meccanico' del compasso che si giunge all'individuazione del minimo e a una sua germinale definizione? E come è possibile che l'arte della memoria – arte figurativa della fantasia – possa talvolta agire contro natura, se la sua funzione è quella di riprodurre il divenire vicissitudinale *in mente hominis*? Il compasso di Mordente, strumento atto a sezionare i segmenti in parti proporzionali, basa il suo funzionamento sull'introduzione di un elemento di rottura nel *continuum* del piano geometrico, ma è proprio per questo che esso riesce a mostrare al filosofo l'esistenza di una particella elementare indivisibile e l'inconsistenza dell'assioma aristotelico secondo cui, relativamente all'estensione, si può procedere con divisioni *ad infinitum*.¹⁵ Grazie alla discontinuità introdotta dalle divisioni fatte col compasso, il Nolano può constatare che vi è sempre un 'resto', seppur minimo. Allora perché Mordente, che pure ha ideato il compasso, non ha compreso a quali esiti esso può condurre? Perché le sue operazioni meccaniche non sono state supportate da un'adeguata contezza teorica e anzi egli ha sconsideratamente fatto propria l'idea aristotelica della divisibilità all'infinito della materia. Esiste, dunque, un uso positivo e fecondo delle arti meccaniche ed è quello che ne può fare colui che conosce a fondo i processi del divenire naturale, ovvero il filosofo. Solo chi ha ripercorso teoreticamente l'*iter* vicissitudinale per comprenderlo e spiegarlo può talvolta tentare di scindere meccanicamente trama e ordito dell'immensa tela della natura per penetrarne i fondamenti. E sono proprio questi i casi in cui l'arte della memoria, intesa come somma *praxis* conoscitiva, può ardire di volgersi *contra naturam*.

La *methodus* gnoseologica bruniana, il cui obiettivo principale è la composizione di

¹⁵

Ivi, pp. 14-15.

itinerata mentali in accordo con il fluire naturale, può, talvolta, accogliere come opzione metodologica un processo di scomposizione, inteso come grimaldello teorico in grado di aprire un varco conoscitivo sulla superficie del reale. Un tema, questo, appena accennato nel *De umbris* e oggetto di un'analisi ravvicinata soltanto nell'*Idiota triumphans*, opera di particolare interesse perché in essa il Nolano, volendo contrapporsi frontalmente a Mordente, svela al lettore quale sia il suo approccio nei confronti di un argomento delicatissimo quale il ruolo svolto dalle macchine e dal loro utilizzo nella comprensione della realtà.¹⁶ Bruno, capace di dedicarsi con perizia anche ad attività tecnico-artigianali – si ricordi che ha realizzato alcune xilografie per le sue opere –, coglie le potenzialità contenute nel compasso di Mordente, strumento con cui è possibile rescindere – almeno a livello teorico – quelle connessioni che il divenire rende intricate e difficili da esaminare.

Sulla necessità di ricostruire in ambito fantastico nessi reticolari affini a quelli naturali Bruno insiste invece con vigore nell'arco della sua intera produzione filosofica, ribadendo, con accenti sempre nuovi e da molteplici angolazioni visuali, l'esistenza di uno strettissimo legame di parentela tra la mnemotecnica e le arti figurative.¹⁷ La fantasia crea dipinti e statue mentali plasmando il materiale proveniente dai sensi esterni, modellandolo e foggiandolo in varie forme, come si evince dal dodicesimo e dal tredicesimo sigillo dell'*Explicatio triginta sigillorum*, stampata a Londra nel 1583, dedicati rispettivamente a Zeusi e Fidia, il pittore e lo scultore per antonomasia. A essere poste in primo piano sono la potenza e la forza creatrice dell'attività fantastica: essa infatti può combinare le *images* sensibili in modi inaspettati, dando vita a

¹⁶ Per l'importanza svolta dalla trattistica degli artigiani rinascimentali, cfr. P. GALLUZZI, *Gli ingegneri del Rinascimento. Da Brunelleschi a Leonardo da Vinci*, Firenze 1996 e P. ROSSI, *I filosofi e le macchine (1400-1700)*, Milano 1976, con relative bibliografie.

¹⁷ Sulla correlazione tra arti figurative e strategie di trasmissione del sapere, cfr. L. BOLZONI, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino 1995.

«monstra sensibilia et phantasibilia»¹⁸ che permettono di memorizzare anche cose non sensibili, entità astratte. Un nucleo argomentativo, questo, che ha una portata rivoluzionaria rispetto alla mnemotecnica tradizionale: l'arte della memoria del Nolano non si limita, infatti, a ordinare e organizzare conoscenze già acquisite, ma è capace di generarne di nuove. Il riferimento al *mostrum* appare poi particolarmente significativo: un essere innaturale, che in realtà non esiste, può essere modellato nel *campus* fantastico e utilizzato per rappresentare un *ens rationis*. È esattamente il procedimento messo in atto da Bruno in quella vera e propria «enciclopedia delle scienze filosofiche»¹⁹ che è la *Lampas triginta statuarum*, in cui, volendo tracciare un cammino conoscitivo che indichi come si articola la discendenza del molteplice dall'Uno, il Nolano ricorre a trenta statue, chiamate a rappresentare concetti astratti. Ciò che colpisce è che la capacità rappresentativa delle statue della *Lampas* – già eccezionale nel rendere concrete delle astrazioni – non arretra neppure di fronte ai cosiddetti sei infigurabili, principi semplicissimi a fondamento del reale suddivisi in due triadi – quella della luce e del pieno, ovvero della potenza attiva, e quella della tenebra e del vuoto, ovvero della potenza passiva – che, per loro stessa definizione, sfuggono a qualunque figurazione, ponendosi oltre il ciclo vicissitudinale e dunque anche al di là della capacità rappresentativa della fantasia. Non vi sono perciò statue «che li raffigurino sotto il profilo del loro concetto essenziale»,²⁰ ma sculture che si limitano ad alludere alla loro natura in modo indiretto (come Caos, Orco e Notte): ne consegue una discrasia tra significante fantastico e significato, inattuabile all'uomo, ma ciononostante la fantasia

¹⁸ G. BRUNO, *Opere mnemotecniche*, edizione diretta da M. CILIBERTO, a cura di M. MATTEOLI, R. STURLESE, N. TIRINNANZI, t. II, Milano 2009, p. 122.

¹⁹ M. CILIBERTO, *Introduzione*, in G. BRUNO, *Opere magiche*, edizione diretta da M. CILIBERTO, a cura di S. BASSI, E. SCAPPARONE, N. TIRINNANZI, Milano 2000, pp. XXVI-XXVII.

²⁰ BRUNO, *Opere magiche*, cit., p. 1009. Di seguito il passo originale: «ideo ea ratione neque ipsorum prima intentione statuae sunt».

– che mostra, una volta di più di essere fonte inesauribile di *praxeis* conoscitive – può offrire un supporto cognitivo, tramite approssimazioni per difetto. Questo rilievo conduce a un'altra osservazione importante nell'ambito di un'analisi dei rapporti tra scrittura, arti figurative e mnemotecnica. Le figurazioni fantastiche sono significanti che alludono a un significato, ovvero alla *res* o al *verbum* che si propongono di far ricordare, al pari delle parole, in cui a un significante, che è l'espressione verbale utilizzata, corrisponde un concetto. Per questo possono essere poste sullo stesso piano, come avviene nella spiegazione del sigillo intitolato a Fidia, «la famosa statua di Nabuchodonosor», in cui la fantasia «descrisse in segni l'ordinata sequenza delle fortune del regno», e «il susseguirsi delle figure retoriche [*tropologiarum discursus*]» con il quale la fantasia «descrive, secondo un ben preciso ordine e nella stessa sequenza in cui le vogliamo ricordare, le condizioni dell'aspetto fisico in un qualche soggetto sensibile, riguardo al quale e nel quale delinea parecchie cose metaforicamente».²¹

La statua apparsa in sogno al profeta Daniele – con la testa d'oro, le braccia e il petto d'argento, il ventre di rame e il resto del corpo di ferro, a eccezione del piede destro in terracotta – è un modello calzante di statua mnemonica: una volta interpretato da Daniele il corretto significato della scansione, che rappresenta i regni che sorgeranno da quello babilonese, diviene infatti semplice memorizzare le correlazioni. È proprio per la sua potenza analogica che una simile costruzione fantastica può essere paragonata a un *discursus* retorico: gli *artificia* che possono essere ottenuti con un uso accorto e sapiente del linguaggio trasferiscono infatti un significato da un'espressione a un'altra, creando uno scarto semantico all'interno del quale il filosofo può tessere una trama di

²¹ BRUNO, *Opere mnemotecniche*, II, cit., pp. 123-125. Di seguito il passo originale: «Haec est statuarius ille, qui famosam Nabuchodonosoris statuam erexit, haec ordinatam fortunae regni successionem descripsit, haec tropologiarum fabricat discursus, haec formae conditiones in aliquo sensibili, circa quod et in quo pleraque metaphorice delineat, certo quodam ordine eademque qua meminisse volumus serie describit». Il riferimento è a *Dn* 2, 1-49.

corrispondenze utili per favorire la formazione mentale di ricordi vividi. Il «principio fondamentale dell'arte figurativa» è che «tutte le cose possono essere raffigurate per mezzo di tutte le altre»: ²² purché ci si ponga in ascolto di madre natura con orecchio attento, ovvero si miri a comprendere le articolazioni del reale nel loro eterno avvicinarsi, nel perenne flusso che porta al continuo rinnovamento delle singole forme, l'immaginazione può «partorire ogni cosa da tutto». ²³ Tutti i significanti figurati possono prestarsi – per identità, per similitudine, per ironia, per proporzione ecc. – a imprimere nella mente umana un significato. Perché il tropo abbia un reale valore euristico e conoscitivo, però, deve instaurare una relazione tra due *verba* che traducano realmente dei concetti, diversamente dalle false figure retoriche e dalle pseudoallegorie pedantesche, vacuità verbali utilizzate per rendere meno intelligibile l'inconsistenza dei concetti. Non stupisce dunque che il Bidello, dissacrante personaggio del paratesto del *Candelaio*, commedia pubblicata a Parigi nel 1582, riferendosi a Bonifacio, l'innamorato che vagheggia l'amata secondo moduli tipici della tradizione petrarchista quando in realtà è animato da interessi puramente carnali, lo schernisca facendo riferimento proprio a questo, chiamandolo «una bestia tropologica, un asino anagogico»: ²⁴ la sua vena spiritualizzante, infatti, è volta soltanto a nascondere le sue reali intenzioni e i tropi che utilizza nulla esprimono dei suoi reali sentimenti.

La mnemotecnica bruniana – come si configura a partire dalle pagine del *De umbris* che stiamo analizzando – assolve, in sintesi, un duplice compito: riprodurre nella mente umana, grazie alla capacità combinatoria e creativa della fantasia, il reticolo di interconnessioni che trama la realtà e – nodo teorico raramente indagato dagli interpreti,

²² Ivi, p. 125. Di seguito il passo originale: «Hic locus est adducendi principii artis figurativae, in qua illud praeaccipiendum est, quod omnia per omnia possunt figurari».

²³ Ivi, p. 127. Di seguito il passo originale: «imaginatio / omnia ex omnibus concipere valebit».

²⁴ G. BRUNO, *Candelaio*, a cura di V. SPAMPANATO, Bari 1923², p. 28.

ma fondamentale – cercare di figurare ciò che non è rappresentabile, operando *contra naturam*. La scoperta del minimo grazie al compasso ideato da Mordente e la creazione di statue mnemoniche che alludano, pur senza esaurirli in una raffigurazione, ai sei infigurabili nella *Lampas* hanno in comune un elemento di straordinaria rilevanza: si fondano sullo sforzo del filosofo di guardare al di là della vicissitudine, per quanto attingere alla pienezza di Dio al di fuori del suo esplicitarsi nel divenire sia per l'uomo costitutivamente impossibile.

L'incommensurabilità tra finito e infinito, tra contingenza e necessità, impedisce all'uomo di giungere alla visione di Dio anche quando – come mostra il Nolano negli *Eroici furori*, dialogo pubblicato a Londra nel 1585 –, in una dilaniante tensione congiunta di intelletto e volontà, il filosofo abbandona le catene argomentative della pura ragione e con il 'beneplacito' divino compie l'estremo salto: a dischiudersi alla vista del furioso è infatti Diana, la divinità nel suo eterno *explicari* naturale, e non Apollo, l'universale primo principio che si comunica agli enti naturali.²⁵ L'individuazione del minimo tramite un congegno meccanico, qualora sia utilizzato da chi, come il filosofo, non si limita a uno sguardo superficiale sul reale, e la scultura mnemonica degli infigurabili, essendo legati a procedimenti unicamente razionali, non potranno mai giungere neppure alla visione di Diana nella sua totalità, ma, pur nella loro parzialità e incompletezza, sono *experimenta* mentali cruciali, perché sono gli estremi tentativi messi in atto dal *logos* discorsivo per sondare l'insondabile. «Conoscere l'universo», afferma Bruno per bocca di Dicson, trasposizione letteraria del suo discepolo Alexander Dicson, nel *De la causa, principio et uno*, il dialogo del 1584 in cui pone le basi della sua rivoluzionaria ontologia, «è come conoscer nulla dello essere

²⁵ Si veda, su questi temi, M. CILIBERTO, *L'occhio di Atteone. Nuovi studi su Giordano Bruno*, Roma 2002.

e sostanza del primo principio, per che è come conoscere gli accidenti de gli accidenti»: è come, aveva detto poco prima Teofilo, «chi vede la statua» e «non vede il scultore; chi vede il ritratto di Elena» e «non vede Apelle».²⁶

Impossibile, dunque, giungere alla conoscenza della scultore; arduo, ma non impossibile, esaminare e comprendere la scultura: arduo perché, come Bruno sostiene con un'immagine pregnante nel *De innumerabilibus, immenso et infigurabili*, poema francofortese del 1591, l'universo è «divina mentis imago [...] vestigium, statua, scriptura»²⁷ e dunque reca in sé tracce del suo artefice di difficile decifrazione per la mente umana, ma non impossibile, perché come Dio è scultore e pittore dell'universo, così l'uomo – lo abbiamo visto con l'*ars memoriae* – può riprodurre con la fantasia, per quanto nelle sue possibilità, la vicissitudine universale. La scultura mnemonica, poi, non dovendo esprimersi attraverso un *medium* corporeo, ha potenzialità molto maggiori rispetto a quelle della scultura in quanto *techne* umana, arte che «dalla materia suscita le forme [...] per suttrazione»:²⁸ essa infatti è realizzata, come si evince dalla spiegazione del sigillo dedicato a Fidia, «quasi per subtractione», ma anche «quasi formatione» e «quasi additione»,²⁹ modellando il materiale fantastico in base alle esigenze e creando anche, se necessario, sculture tecnicamente irrealizzabili.

Il filosofo è scrittore, scultore e pittore della fantasia, così come Dio è scrittore, scultore e pittore dell'universo. Per questo è possibile compiere un'operazione conoscitiva come quella messa in atto nel *De monade, numero et figura*, poema

²⁶ G. BRUNO, *Dialoghi filosofici italiani*, a cura e con un saggio introduttivo di M. CILIBERTO, note ai testi a cura di N. TIRINNANZI, Milano 2000, p. 206.

²⁷ JORDANI BRUNI NOLANI *Opera latine conscripta*, publicis sumptibus edita, recensebat F. FIORENTINO [F. TOCCO, H. VITELLI, V. IMBRIANI, C.M. TALLARIGO], Neapoli[-Florentiae], 3 voll. in 8 parti, 1879-91, I, 1, p. 310.

²⁸ BRUNO, *Dialoghi filosofici italiani*, cit., p. 271.

²⁹ ID., *Opere mnemotecniche*, II, cit., p. 122. Per un'analisi di questo passo e del dialogo che Bruno instaura con il paradigma scrittorio (e scultorio) michelangiolesco, sia permesso di rinviare al mio *Il petrarchismo «postpetrarchista» di Giordano Bruno: un percorso intertestuale*, «Intersezioni», XXXVI, 2/2016, pp. 143-156.

stampato a Francoforte nel 1591 in cui Bruno si propone di recuperare l'antica tradizione sapienziale fondata sul potere dei simboli, delle immagini e delle cifre per rileggerla alla luce della sua ontologia.³⁰ La monade, sostanza delle cose e principio originario della vita che pervade tutti gli enti, si articola e manifesta nel reale attraverso rapporti quantitativi numerici che vanno dall'unità, scaturigine di ogni numero e ogni differenza, sino alla decade, massima esplicazione della *varietas*, e dai segni, dai sigilli impressi nella natura è possibile risalire alla progressiva differenziazione che dal primo principio ha condotto alla formazione della multiforme molteplicità che anima l'universo. Il *Deus sive natura* è uno «scriba», scrive il Nolano, «che fa tutto contrassegnando e contrassegna tutto facendo; né lascia che il diverso si presenti con un volto simile, sapientemente tutto dipinge di luce e di ombra, per cui tutti i colori si insinuano in tutte le cose».³¹ L'unità del primo principio, eternamente uguale a se stesso, cede il passo alla molteplicità attraverso «segni impressi», «determinate figure» e «propri sigilli» che si manifestano nel «volto delle cose»,³² nella dimensione concreta in cui si esprime la vita universale, fatta di enti effimeri e transeunti in cui è possibile scorgere la luce, pur sbiadita, della divina potenza. Bruno, novello Dante, deve farsi

³⁰ Cfr. almeno D. GIOVANNONZI, *Una nuova fonte del De monade: le Lectiones di Celio Rodigino*, «Bruniana & Campanelliana», 7/1, 2001, pp. 225-232; EAD., *Conoscere 'per audita'. Note sulle fonti del De monade*, in *La filosofia di Giordano Bruno. Problemi ermeneutici e storiografici*, Convegno internazionale (Roma, 23-24 ottobre 1998), Atti a cura di E. CANONE, Firenze 2003, pp. 367-386; S. RICCI, *La sintesi di Francoforte*, in *Giordano Bruno nell'Europa del Cinquecento*, Roma 2000, pp. 432-452.

³¹ G. BRUNO, *Opere latine*, a cura di C. MONTI, Torino 1980, p. 300. Di seguito il passo originale: «scriba optimus ille est / Qui signando facit totum, faciendoque signat; / Nec patitur simili diversum currere vultu, / Lumine depingit totum sapienter et umbra», in BRUNI NOLANI *Opera latine conscripta*, cit., I, 2, p. 327.

³² *Ibid.* Cito, più estesamente di quanto ho fatto nel corpo del testo, i corrispondenti brani originali: «Nihilum vetat attamen esse, / Ut quandoque fuere viri, qui ascendere sensu / Hac potuere tenus, qua certis multa sigillis / Atque characterum tractu docuere parari, / Temporibus certis, vestigia, cunctiparentis / Naturae intento lustrantes lumine vultus. / [...] Ergo discrevit propriis natura figuris / Cuncta sigillatim, constanti cunctaque lege / Fontibus e paucis deduxit principiorum, / Ut species, monadis lucisque imitamina primae, / In rerum vultu clueant, vigeantque profundo», in BRUNI NOLANI *Opera latine conscripta*, cit., I, 2, pp. 327-328.

scriba Dei,³³ seguendo «le orme della onniparente natura»³⁴ e componendo le sue opere filosofiche; a differenza di Dante, però, egli non canta il Dio cristiano trascendente, creatore *ex nihilo* dell'universo, bensì un Dio – leggiamo nel *De la causa* – che ha creato la realtà «per modo di separazione, di parto, di effusione»³⁵ *ab interno* e che ha disseminato la sua opera di segni, sigilli, impronte che l'uomo può cercare di riprodurre nello spazio finito e limitato della sua mente.

La scrittura deve dunque prefiggersi per Bruno il problematico e difficoltoso obiettivo di imitare la *varietas* del reale nel volto delle parole, un volto che può talvolta apparire di ardua decifrazione. Per questo converrà porre attenzione sin d'ora a un'indicazione metodologica di fondo che il Nolano consegna all'*Argomento* degli *Eroici furori* e che sarà fondamentale per la comprensione delle tecniche di lettura proposte da Bruno sulle quali ci soffermeremo ampiamente più avanti: il lettore accorto deve saper andare oltre la scorza più esterna di un testo per trovare, al di sotto di essa, il «latente et occulto sentimento».³⁶ La presenza di un «ordinario modo di parlare» e di «similitudini più accomodate a gli sensi comuni»,³⁷ quali quelle della tradizione petrarchista utilizzate dal Nolano nel dialogo, non deve spingere il lettore a considerare l'opera bruniana come l'ennesimo vuoto canto dedicato a una donna in carne e ossa. I moduli e gli stilemi tradizionali vengono infatti piegati a narrare l'ascesa del furioso sino a Diana, la divinità che si esplica nella natura, e di essi devono essere ricercati i significati riposti e metaforici. È anche in questo caso sullo scarto tra significante e significato, tra lettura letterale e allegorica, che si fonda la possibilità di costruire nuovi

³³ Per un commento ai famosi versi danteschi «a sé torce tutta la mia cura / quella materia ond'io son fatto scriba» (Pd X 27), ancora attuale è G. SAROLLI, *Dante scriba Dei*, «Convivium», 31, 1963, pp. 385-422, 513-544, 641-671 (rist. in *Prolegomena alla Divina Commedia*, Firenze 1971, pp. 189-336).

³⁴ BRUNO, *Opere latine*, cit., p. 300. Per il passo in latino, cfr. *supra*, nota 32.

³⁵ ID., *Dialoghi filosofici italiani*, cit., p. 271.

³⁶ Ivi, p. 759.

³⁷ *Ibid.*

percorsi di senso.

Ciò che viene descritto è simbolo e figura di un *altro* teorico che deve essere compreso e analizzato al di là del velo superficiale dell'espressione verbale, così come ciascuna parola deve essere esaminata guardando oltre la patina convenzionale della combinazione di lettere di cui è composta. Tra volto dell'opera e contenuto, tra *verbum* e *res*, vi è una discrepanza, un dislivello, che impedisce agli uni di essere immediata trasposizione degli altri ed è proprio a partire dal rilievo di tale difformità che il filosofo deve aprire un varco ermeneutico, non incorrendo nell'errore, commesso dai pedanti, di assolutizzare il piano dell'*ornatus* a discapito della ricerca della verità. Il quadro concettuale si presenta ormai irrevocabilmente mutato rispetto al brano del *De umbris* dal quale abbiamo preso le mosse. Il progresso che ha condotto dalle incisioni primitive sulle cortecce degli alberi alla rivoluzionaria invenzione di Gutenberg era stato tratteggiato nel trattato mnemotecnico parigino – lo abbiamo sottolineato a più riprese – come un *iter* lineare, ma, come è stato rilevato da Nicoletta Tirinnanzi in un saggio importante, «il paradigma luminoso del *De umbris* entra [...] in crisi assai presto».³⁸ Già nel *Sigillus sigillorum*, la cui pubblicazione segue di un solo anno quella del *De umbris*, al «tempo di Simonide» il Nolano contrappone il «tempo di Pitagora»: «E se consenti che il tempo di Pitagora sia il più ignorante e il più stolto di ogni ente, poiché nel suo scorrere tutto è cancellato dall'oblio, non biasimerai certo il tempo di Simonide – per cui beneficio tutto si ricerca, si apprende, si scopre; opinioni dimenticate tornano alla luce, germogliano di nuovo rami recisi».³⁹

³⁸ N. TIRINNANZI, *Bruno e l'arte dell'oblio*, in *L'antro del filosofo. Studi su Giordano Bruno*, cit., p. 58.

³⁹ BRUNO, *Opere mnemotecniche*, II, cit., p. 191. Di seguito il passo originale: «Etsi tempus Pythagoricum indocilissimum omnium atque stultissimum – quandoquidem per ipsum omnia obli/vione deleantur – comprobet, Symonidis quoque tempus – cuius beneficio omnia quaeruntur, discuntur, inveniuntur, oblitterata recalescunt praecisaque repullula<n>t – non improbabis».

Il tempo scorre inesorabile, cancellando e destinando all'oblio, e l'arte della memoria può soltanto cercare di arginare, di contenere le perdite: lo sviluppo regolare e regolato del *De umbris*, che permetteva il passaggio da uno stadio di elaborazione tecnica a quello successivo e che era inseribile all'interno delle griglie di analisi della mnemotecnica, di quel «tempo di Simonide» organizzato razionalmente che è capace di ordinare le conoscenze rendendole fruibili per l'uomo, viene travolto dal ciclo vicissitudinale, che spezza e distrugge. E ad essere ormai reciso per sempre è anche il rapporto organico tra scrittura e memoria, tra grafemi e informazioni che trasmettono. L'introduzione dell'alfabeto da parte di Theut è infatti considerata da Bruno – che riprende e rielabora il mito platonico del *Fedro* in pagine fondamentali – come un catastrofico impoverimento rispetto alle forme di scrittura geroglifica.⁴⁰

I geroglifici egizi avevano la straordinaria capacità – come Bruno ricorda nello *Spaccio de la bestia trionfante*, stampato a Londra nel 1584 – di imitare «tutte le cose et effetti naturali», essendo pittogrammi, segni e al contempo immagini, attraverso i quali la sapienza divina si palesava agli «occhi del sentimento».⁴¹ A differenza delle lettere dell'alfabeto, capaci di esprimere i dati della conoscenza in modo efficace ma a patto di una scissione totale dalla realtà, i geroglifici comunicavano a un livello razionale, in quanto segni funzionali alla trasmissione del sapere, ma anche emotivo: si trattava di

⁴⁰ Negli ultimi anni il rapporto tra magia e scienza in età moderna è stato oggetto di discussione e spesso anche di acceso dibattito, come avviene in un testo divenuto ormai fondamentale: P. ROSSI, *Il tempo dei maghi. Rinascimento e modernità*, Venezia 2006. Rivelatosi necessario abbandonare sia la categoria di 'precorrimiento' sia ogni cesura troppo netta, che non tenga in giusto conto gli elementi di continuità, meriterebbe a mio avviso un'analisi specifica il tema, che nei limiti di questa nota posso toccare solo cursoriamente, della diversa considerazione della scrittura alfabetica. È questo, infatti, uno dei punti che maggiormente testimoniano la distanza tra Bruno e Galileo nelle modalità di trasmissione dei risultati ottenuti nello studio della natura, come mostrano le parole di Sagredo che concludono la Giornata prima del *Dialogo sui massimi sistemi*: «Ma sopra tutte le invenzioni stupende, qual eminenza di mente fu quella di colui che s'immaginò di trovar modo di comunicare i suoi più reconditi pensieri a qualsivoglia altra persona, benché distante per lunghissimo intervallo di luogo e di tempo? parlare con quelli che son nell'Indie, parlare a quelli che non sono ancora nati né saranno se non di qua a mille e dieci mila anni? e con qual facilità? con i vari accozzamenti di venti caratteruzzi sopra una carta», in G. GALILEI, *Opere*, a cura di F. BRUNETTI, 2 voll., Torino 1964, II, pp. 137-138.

⁴¹ BRUNO, *Dialoghi filosofici italiani*, cit., p. 538.

una scrittura ‘incarnata’, in grado di tenere insieme quel nesso tra universo naturale e impianto razionale che, come abbiamo sottolineato, rappresenta il cuore teorico dell’arte della memoria del Nolano. Perciò i geroglifici erano anche caratteri della memoria, che consentivano di rammemorare con facilità immagini e contenuti. Essi mantenevano aperto il canale di comunicazione tra uomo e natura, tra *philosophus* e *intelligentiae occultae*, garantendo una via di accesso alla forza inesauribile che anima il cosmo, che il mago poteva impiegare e in parte piegare per finalità operative. L’avvento della scrittura alfabetica ha rescisso questo legame, perché, come leggiamo nel *De magia naturali*, «le voci che sono di istituzione umana non vengono ascoltate con la stessa attenzione rivolta alle voci naturali». ⁴² Un passo, questo, sul quale conviene insistere: sono le *voces ex institutione hominum* a non parlare più alla natura. Questo è il ‘peccato originale’ che ha per sempre alterato la funzione della scrittura: un atto di superbia dell’uomo, che ha creduto di poter dar vita a segni interamente dipendenti dal suo arbitrio. Mentre i geroglifici sin dal primo impatto visivo comunicano concetti attraverso la loro stessa conformazione, mediante i tratti di cui sono composti, i caratteri mobili del torchio tipografico si imprimono sulla carta sempre uguali, non permettendo al compositore di trasmettere qualcosa di sé a ciò che sta scrivendo. I pittogrammi, immagini-segno, invece, sono costituiti da linee che possono convergere o divergere, per amore o per odio, divenendo «nodi per vincolare, caratteri aperti per liberare e sciogliere». ⁴³ Lo statuto mobile, non fissato secondo regole prestabilite, che li caratterizza permette loro di farsi tramite del furore o dello slancio dello spirito di colui che li utilizza, che in tal modo sente scorrere dentro di sé «forze che non sperimenterebbe con nessuna facondia ed eleganza di parola pronunciata e scritta», che

⁴² ID., *Opere magiche*, cit., p. 193. Di seguito il passo originale: «voces enim, quae sunt ex institutione hominum, non ita attenduntur sicut voces naturales».

⁴³ *Ibid.* Di seguito il passo originale: «nodi ad vincula, explicati characteres ad dissolutionem».

vengono espresse attraverso un *medium* plastico, che il filosofo può plasmare e ripiasmare «a seconda che desideri o respinga una cosa». ⁴⁴ È per questo motivo che «gli dèi ci parlano attraverso le visioni, i sogni», che noi chiamiamo «enigmi» solo «per la mancanza di abitudine, l'ignoranza e l'ottusità della nostra capacità di comprensione». ⁴⁵ Perduta la possibilità di comunicare con l'uomo attraverso i geroglifici, la divinità, la cui potenza rifugge la schematicità alfabetica, ricorre a sogni o visioni, ovvero a immagini statiche o in movimento con le quali veicola un contenuto, che non sempre, però, viene compreso, dato che si è spezzato quel *nexus* organico, razionale ed empatico, che poneva in relazione il piano umano con quello divino. Grazie ai geroglifici la sapienza divina – e torniamo così alle pagine dello *Spaccio* – faceva risuonare «nell'orecchio de l'interna mente per le concepute specie di cose visibili et invisibili», ⁴⁶ ma questo equilibrio è stato compromesso irrimediabilmente dall'affermazione della scrittura alfabetica. Cosa può fare dunque l'uomo per tentare di comprendere e riprodurre sulla pagina scritta quelle che, con una bella espressione, Bruno nel *De monade* definisce le «foecundas rerum voces»? ⁴⁷ Essendo ormai impossibile tornare all'incorrotto *ligamen* comunicativo tra umanità e divino, compito del filosofo è individuare nuove e rivoluzionarie modalità di espressione per foggiare una scrittura che riproduca l'intima connessione tra *res* e *verba*.

La *pars destruens* di questo percorso è la violenta e feroce polemica antipedantesca

⁴⁴ Ivi, pp. 193-195. Cito, più estesamente di quanto ho fatto nel corpo del testo, il brano originale: «Et haec non sunt in quadam certa et definita forma, sed quilibet, pro dictamine sui furoris seu impetu sui spiritus, in ipsius operis patrationem, ut aliquid desiderat aut execratur, ita utcunque rem quodam impetu nodis ipsis sibi designans et veluti praesenti numini experitur certas vires, quas nullo eloquio et elaborata oratione vel scriptura experiretur».

⁴⁵ Ivi, p. 195. Di seguito il passo originale, anche in questo caso più completo di quello a testo per favorire la contestualizzazione: «Eadem ratione numina nos alloquuntur per visiones, per insomnia, quae licet nobis aenigmata appellantur [tamen] propter desuetudinem et ignorantiam et hebetudinem nostrae capacitatis, tamen sunt ipsissimae voces et ipsissimi termini rerum repraesentabilium».

⁴⁶ BRUNO, *Dialoghi filosofici italiani*, cit., p. 538.

⁴⁷ BRUNI NOLANI *Opera latine conscripta*, cit., I, 2, p. 327.

che il Nolano conduce nell'arco della sua intera produzione letteraria e filosofica. Contro i pedanti che si limitano ad attingere alla «popina ciceroniana»⁴⁸ alla ricerca di espressioni eleganti ma senza porre alcuna attenzione ai contenuti, Bruno scrive pagine intense, vibranti di disprezzo per un mondo culturale che ha messo in secondo piano l'investigazione filosofica, consegnandosi alla decadenza.⁴⁹ Alla figura dello scrittore 'compilatore', che neppure si avvicina alle grandi opere del passato, limitandosi a ricorrere a prontuari dai quali estrapolare citazioni e frasi fatte, il Nolano contrappone il modello dello scrittore 'artista' che, percorrendo strade sempre nuove in una continua ansia di sperimentazione, utilizza tutti i mezzi espressivi a sua disposizione per riuscire a restituire al lettore la vitalità metamorfica dell'universo infinito. È il caso delle ventotto imprese presenti negli *Eroici furori*, composte da un'immagine e un motto e seguite da un sonetto: sciolto il vincolo che, ancora al tempo degli Egizi, permetteva all'uomo una comunione col divino, la semplice immagine non riesce più a restituire quella pienezza di significati che il filosofo ricerca; la soluzione, però, non può essere neppure rappresentata dalla scrittura tradizionale. Bruno sceglie la via, difficile ma feconda, della scrittura efrastica, della *descriptio* di un'immagine – non raffigurata visivamente – accompagnata da una massima e affiancata da una lirica, che viene poi commentata in forma dialogata. Parola e immagine, prosa e poesia si compenetrano in un prosimetro dialogico che racchiude in sé la complessità di una scrittura che intende ridare voce alle cose, secondo l'insegnamento del geroglifico egizio, ma senza incorrere

⁴⁸ Espressione che il Nolano, nel *De la causa*, mette in bocca a Filoteo, suo *alter ego*, nel corso di una dura requisitoria contro la vuota pedanteria, ben rappresentata nel dialogo da Polihimnio, in BRUNO, *Dialoghi filosofici italiani*, cit., p. 199.

⁴⁹ Nell'ambito dell'ampia letteratura sul tema, mi limito a rimandare a V.M. CANCELLIERE, *Un pedante viene battuto. Analisi del discorso bruniano nel Candelaio e nella Cena de le Ceneri*, Bern-Frankfurt a.M.-New York-Paris 1988; M. CILIBERTO, *La ruota del tempo. Interpretazione di Giordano Bruno*, Roma 1986; G. FALCONE, *Pensiero religioso, scetticismo e satira contro il pedante nella letteratura del Cinquecento*, «La rassegna della letteratura italiana», s. VIII, 88/1-2, 1984, pp. 80-116; A. STÄUBLE, *Una ricerca in corso: il personaggio del pedante nella commedia cinquecentesca*, in *Il teatro italiano nel Rinascimento*, a cura di M. DE PANIZZA LORCH, Milano 1980, pp. 85-101.

in ingenua semplificazioni. Un recupero superficiale della scrittura geroglifica non è infatti più percorribile: il filosofo deve tentare di riacciare l'antico legame, ma in forme nuove, che facciano i conti con una realtà ormai irreversibilmente mutata.

Per comprendere ancora meglio quale operazione teorica debba compiere il vero intellettuale, colui che si propone di tessere nuovamente la tela del reale, riannodandone trama e ordito, ci viene in soccorso il paragrafo intitolato *Nomen* della *Summa terminorum metaphysicorum*. Stampata in una seconda edizione accresciuta nel 1609 a Marburgo per i tipi di Rudolph Hutwelcker, a cura di Raphaël Egli, teologo e alchimista svizzero discepolo del Nolano, quest'opera, sovente di ostica interpretazione, è composta da una premessa dedicata al lemma *Ens*, da una sezione in cui vengono analizzati 52 concetti logici e metafisici grazie ai quali può essere chiarito lo statuto ontologico di tale Ente e da una parte in cui i 52 predicati sono adoperati per descrivere la sostanza infinita.⁵⁰ Come si evince facilmente dall'articolazione del testo, obiettivo primario del Nolano è la creazione di un lessico in grado di risemantizzare le categorie filosofiche precedenti alla luce della sua ontologia vitalistica e infinitistica. In questo quadro i *nomina* vengono distinti in propri e appropriati e, ciò che è più rilevante ai fini della nostra analisi, in significativi, che esprimono un concetto «ex primitiva quadam significatione», e 'ulteriormente significativi' («adsignificativa»), che denotano qualcosa «ex secunda institutione», non a partire dall'etimologia o da altre circostanze grammaticali.⁵¹ Tra i *nomina adsignificativa* Bruno ricorda il lemma *politica*, capito a pieno soltanto da chi conosca il contesto della latinità in cui esso ha preso vita e non da

⁵⁰ Sulla *Summa terminorum metaphysicorum*, cfr. E. CANONE, *Nota su Raphael Egli e la Summa terminorum metaphysicorum*, in G. BRUNO, *Summa terminorum metaphysicorum*, ristampa anastatica dell'edizione Marburg 1609, presentazione di T. GREGORY, note e indici di E. CANONE, Roma 1989, pp. XI-XXII; ID., *La Summa terminorum metaphysicorum. Fisionomia di un'opera bruniana quasi postuma*, in *Lecture bruniane I-II del Lessico intellettuale europeo, 1996-1997*, a cura di E. CANONE, Pisa-Roma 2002, pp. 49-88; J. GERBER, *Giordano Bruno und Raphael Egli: Begegnung im Zwielficht von Alchemie und Theologie*, «Sudhoffs Archiv», 76/2, 1992, pp. 133-163.

⁵¹ Cfr. BRUNI NOLANI *Opera latine conscripta*, cit., I, 4, pp. 51-52.

chi faccia unicamente ricorso a considerazioni etimologiche, riduttive se non addirittura fuorvianti. Dalla trattazione bruniana emerge con chiarezza che sono proprio i *nomina adsignificativa* quelli ai quali il filosofo deve maggiormente guardare, per coglierne e mantenerne viva la stratificazione semantica: dopo secoli di scrittura alfabetica, come abbiamo rilevato, è impossibile tornare alla primigenia naturalità dei geroglifici, ma, nell'ambito di quelle *voces ex institutione hominum* di cui il Nolano parla nel *De magia naturali*, ve ne sono alcune, ovvero i *nomina* «ex secunda institutione», che, ancor più delle altre, è dovere del filosofo sottrarre all'appiattimento pedantesco e inserire in un *discursus* scritto organico che ricrei il vincolo perduto tra *res* e *verba*. Le parole non devono essere livellate l'una all'altra e rese intercambiabili, ma valorizzate nella loro unicità, accettando anche che esistano, in un universo in continuo mutamento, fenomeni per i quali non vi è ancora un nome; queste le radici teoriche di due note posizioni bruniane: il rifiuto della sinonimia e la necessità dei neologismi. Di ciascun vocabolo il filosofo deve considerare il peculiare e irripetibile ruolo che esso svolge nella descrizione di un universo che, come ha mostrato Bruno, è infinito e non delimitato dalle «fantastiche muraglia de le prime, ottave, none, decime, et altre che vi s'avesser potute aggiungere sfere per relazione de vani matematici e cieco veder di filosofi volgari». ⁵² Per questo, come possiamo leggere nella dichiarazione d'intenti che precede la trattazione del *De imaginum compositione*, «i diversi vocaboli che considerati all'occhio del grammatico sono sinonimi» per il filosofo significano «cose sempre diverse, o almeno in una prospettiva sempre diversa, allo stesso modo in cui “signore”, “possessore”, “proprietario” non hanno il medesimo significato rispetto all'ignoranza, al

⁵² È un passo molto noto della *Cena de le Ceneri*, in BRUNO, *Dialoghi filosofici italiani*, cit., p. 28.

servo e al cavallo». ⁵³ È nelle sfumature, nelle infinite e imprevedibili sfaccettature che può assumere una parola quando nella costruzione della frase si combina con altre che risiedono quella potenza ed energia del linguaggio che è compito del filosofo liberare per restituire compiutamente, attraverso il *medium* verbale, il reale nella sua completezza. Il vocabolario di cui le lingue dispongono, però, è finito, costituito da un numero ampio ma non illimitato di lemmi: ne consegue che vi sono enti ed eventi per i quali non vi è ancora un nome appropriato. Un inconveniente cui il filosofo deve ovviare creando neologismi: «i grammatici asservono il contenuto alle parole, noi invece asserviamo le parole al contenuto; quelli seguono l'uso corrente, noi lo determiniamo», ⁵⁴ scrive Bruno nel *De minimo*, in un capitolo, il primo del primo libro, in cui intende mostrare come una nuova filosofia, per essere espressa e comunicata, necessiti non solo di un nuovo linguaggio, ma anche di rinnovati generi letterari. In questo contesto devono essere analizzate con attenzione le parole bruniane a proposito dell'*imitatio* in letteratura:

Senza frutto i poeti ostentano un modello originale giacché già Ovidio e Virgilio riprendono qua e là frammenti di centoni. [...] Così volti antichi ritornano in nuovi personaggi allorché l'antica favola adorna la storia presente. Un tempo Minosse andava superbo del suo elmo piumato e, munito di scudo, vibrava con leggiadria la sua asta; oggi Arturo unisce forza e leggiadria; così Goffredo si ispira nelle vesti a Turno, Pipino è presentato in modo simile ad Enea, Rolando ad Achille. Dal tessuto antico esce una nuova veste e così sotto spoglie altrui rivivono le gesta di Cesare. ⁵⁵

⁵³ ID., *Opere mnemotecniche*, II, cit., p. 491. Di seguito il passo originale: «diversae quippe voces quae grammatico oculo perspectae synonymae sunt, eae nobis alia atque alia vel saltem aliter atque aliter significant, sicut dominus, possessor, herus, non sunt idem ignorantiae, servo et equo».

⁵⁴ ID., *Opere latine*, cit., pp. 92-93. Di seguito il passo originale: «Grammatici verbis, at nobis verba ministrent, / Ii observent usum, quem nos indicimus ollis», in BRUNI NOLANI *Opera latine conscripta*, cit., I, 3, p. 135.

⁵⁵ Ivi, p. 93. Di seguito il passo originale: «Ad nullas fruges excultum versificantes / Ostentent specimen, quia Naso Virgiliisque / Submittunt passim centonum fragmina. [...] Sic facies rerum per singula reddere, prisca / Recentem historiam ut exornet fabula. Quondam / Ut Minos fuerat cristata casside pulcher, / Ut sumpsit clypeum torsitque hastile venuste, / Sic habet Arcturus iunctam cum viribus artem, / Gottfridum vestit Turnus, gaudetque Pipinus / Aeneae numeris, spoliisque Rolandus Achillis. / Exit de panno antiquo nova vestis, et hic sunt / Syndonem in alterius femoralia Caesaris acta», in BRUNI NOLANI *Opera latine conscripta*, cit., I, 3, p. 137.

Imitazione e creatività, lungi dall'essere poli opposti e inconciliabili dell'attività letteraria, devono trovare un punto di equilibrio: gli schemi narrativi e le caratterizzazioni dei personaggi consegnati dalla tradizione devono infatti essere rielaborati creativamente e adattati a nuovi contesti.⁵⁶ In tal modo permangono le strutture 'archetipe', che comunicano al lettore alcuni valori universali, come l'ardimento in battaglia, innestate però nel cuore di visioni del mondo profondamente differenti e addirittura inconciliabili, come, negli esempi che propone il Nolano, il paganesimo dei poemi epici antichi e il cristianesimo del ciclo bretone e della *Chanson de Roland*. Bruno propone un'idea di *ruminatio* laica, di interiorizzazione completa delle opere letterarie precedenti che apra la strada a un nuovo *opus*, che dialoghi con i modelli senza divenirne mera copia. Una posizione, questa, che può svolgersi anche in direzioni a prima vista imprevedute, conducendo a esiti inattesi: della fonte che si intende piegare in direzioni nuove possono infatti essere citati interi brani senza incorrere nel rischio del plagio, se questi vengono inseriti all'interno di un *framing* teorico mutato. È questo il punto che non avevano compreso i pedanti oxoniensi, che, riconducendo tutto negli angusti limiti della grammatica, avevano deciso di cacciare Bruno dalla loro università: le lezioni bruniane sul copernicanesimo riprendevano, è vero, lunghi passi del ficiniano *De vita coelitus comparanda*, ma li trapiantavano nel cuore di un'ontologia rivoluzionaria, che li rendeva, di fatto, un'altra opera, se con opera si intende un *opus* dell'ingegno e non una fonte da citare acriticamente.⁵⁷

⁵⁶ A proposito della necessità di un approccio poetico alle fonti, sia permesso di ricordare la mia voce *Omero*, in *Giordano Bruno. Parole concetti immagini*, direzione scientifica di M. CILIBERTO, Pisa 2014, in cui tento di mostrare come i poemi omerici, secondo Bruno, che si sofferma su questo punto nel *De imaginum compositione*, possano essere letti, a differenza di quanto fanno i pedanti, anche in modo creativo, sviluppando con essi una relazione intertestuale foriera di sviluppi teorici.

⁵⁷ Sul soggiorno di Bruno a Oxford, cfr. G. AQUILECCHIA, *Tre schede su Bruno e Oxford*,

Vale la pena di ricordare come la concezione bruniana dell'*imitatio* letteraria si discosti profondamente da quella proposta da Erasmo nel *Ciceronianus* del 1528: se per entrambi gli autori, infatti, l'imitazione deve necessariamente essere il prodotto di una rielaborazione interiore, incolmabile il divario per quanto concerne la funzione assegnata ai «recte dicendi praecepta» e a «lucem, copiam, ornatum sermonis».⁵⁸ Questo rilievo ci conduce a un'opera bruniana, l'*Artificium perorandi*, in cui il Nolano si confronta da vicino con il precedente erasmiano, condannandolo senza appello.

I.2. Retorica e lullismo nell'*Artificium perorandi*

A conclusione del ricco intreccio di temi e problemi legati al linguaggio e alla creazione letteraria che, come abbiamo constatato, Bruno sviluppa nel capitolo primo del primo libro del *De minimo* non manca un accenno al valore della retorica in quanto *ars bene dicendi* che si giova di un lessico accurato e delle capacità espressive e comunicative del retore:

Sarà fischiato nel foro il retore – scrive il Nolano – che parli senza capacità e convinzione e così colui che predicherà nelle dimore della nostra divina signora, trascurando proprietà e incisività di espressione, se ne dovrà andare, cacciato non solo come inetto, ma anche come incapace a comprendere. Se qualcuno tenterà di escludere da questo genere non certo popolare della filosofia la semplicità e la proprietà delle parole, sia accusato di parricidio e di sacrilegio più che se avesse profanato le immagini sante degli Dèi, più

«Giornale critico della filosofia italiana», 72, 1993, pp. 376-393; ID., *Giordano Bruno in Inghilterra (1583-1585). Documenti e testimonianze*, «Bruniana & Campanelliana», 1/1-2, 1995, pp. 21-42; CILIBERTO, *La ruota del tempo. Interpretazione di Giordano Bruno*, cit.; ID., *Tra filosofia e teologia. Bruno e i «puritani»*, «Rivista di storia della filosofia», 53/1, 1998, pp. 5-44; R. STURLESE, *Le fonti del Sigillus sigillorum di Bruno, ossia: il confronto con Ficino a Oxford sull'anima umana*, «Nouvelles de la République des Lettres», 1994, 2, pp. 89-167; F.A. YATES, *Giordano Bruno e la disputa con i dottori di Oxford*, in EAD., *Giordano Bruno e la cultura europea del Rinascimento*, introduzione di E. GARIN, tr. it. di M. DE MARTINI GRIFFIN e A. ROJEC, Roma-Bari 1988, pp. 11-28.

⁵⁸ ERASMO DA ROTTERDAM, *Il ciceroniano o dello stile migliore*, testo latino critico, traduzione italiana, prefazione, introduzione e note a cura di A. GAMBARO, Brescia 1965, pp. 182-183.

che se avesse disonorato Saturno, Marte, Nettuno, Oceano, Ercole adornandoli di bisso, porpora, anelli, orecchini, fermagli mentre vollero essere raffigurati, proprio in ragione della loro maestà, disadorni con un semplicissimo segno (che distinguesse la loro natura divina).⁵⁹

Seppur nello spazio ristretto che Bruno concede all'argomento in un poema filosofico destinato ad assumere una piega completamente diversa e a rispondere a interrogativi di carattere onto-cosmologico legati alla fisica corpuscolaristica, si delineano alcune caratteristiche della buona retorica: la *vis* istrionica propria dell'oratore, l'utilizzo di un linguaggio icastico, preciso ed efficace e soprattutto l'appropriatezza del discorso rispetto al tema trattato e al destinatario del messaggio, che richiede una conoscenza non superficiale della pullulante *varietas* che anima la realtà. Alla luce di questi obiettivi si impone con forza la necessità di articolare un discorso ricco e ben strutturato ed è proprio a provvedere a questo bisogno che sono volti gli insegnamenti contenuti nell'*Artificium perorandi*. Pubblicato nel 1612 a Francoforte presso lo stampatore Anton Humm per la cura di Heinrich Alsted, che lo dedica al nobile polacco Abraham Wrsotzky Gorni, questo testo si propone di ripercorrere un corso privato che il Nolano tenne nel 1587 all'Università di Wittenberg sulla *Rhetorica ad Alexandrum* ed è suddiviso in due parti: alla *Explicatio rhetoricae Aristotelis ad Alexandrum privatim*, in cui viene analizzata l'operetta pseudoaristotelica, segue una *Secunda pars rhetorices addita praecedenti*, in cui, attraverso schemi della combinatoria lulliana, viene illustrato

⁵⁹ BRUNO, *Opere latine*, cit., p. 95. Di seguito il passo originale: «Exsibiletur in foro sine eloquio et persuasione rhetor. Ita et qui, ommissa verborum proprietate, emasculata oratione in nostrae divinae matronae aedibus personaverit, exulet; nec tantum tamquam ignorans, sed ut omnino ad intelligendum inhabilis eiiciatur. Et si quispiam ab hoc philosophiae non populari genere verborum cum proprietate simplicitatem tentaverit excludere, magis parricidii atque sacrilegii reus esto, quam si deorum sacrosanctas imagines profanaverit: utpote Saturnum, Martem, Neptunum, Oceanum, Herculem bysso, purpura, annulis, inauribus et cincinnorum fimbriis inhonestarit, qui pro vera maiestate nudi cum simplicissimo (ad deitatis differentiam) telo pingi voluerunt», in BRUNI NOLANI *Opera latine conscripta*, cit., I, 3, p. 138.

come comporre un discorso coerente e convincente.⁶⁰ L'utilizzo del lemma *artificium*, che dà anche il titolo all'opera, rivela in parte il senso dell'operazione compiuta dal Nolano: esaminandone le occorrenze nel *corpus* bruniano, notiamo infatti che viene utilizzato per indicare gli espedienti dialettici e mnemotecnici, le *praxeis* della magia naturale e i grafici e le costruzioni geometriche.⁶¹ Il mago, lo mnemonista, il geometra e il retore bruniani sono accomunati dalla volontà di incanalare, in forme diverse ma complementari, le forze che attraversano la natura, per riuscire a controllarle. Le loro *artes* sono modalità diverse di applicazione pratica della «Nolana filosofia», che non possono prescindere dall'ontologia della Vita-materia infinita: la cosmologia dell'universo infinito disseminato di mondi innumerabili e l'ontologia della sostanza unica materiale animata, infatti, sono lo sfondo teorico di riferimento a partire dal quale elaborare strategie di azione sul mondo. In ambito retorico-dialettico questo si traduce nello sforzo bruniano di ideare *artificia* che potenzino le capacità del linguaggio, moltiplicandone i vocaboli, che vengono combinati tra loro in uno *Streben* tendenziale di approssimazione *ad infinitum*.

Prima di discutere la lettura bruniana delle opere di Lullo e della tradizione lullista e di analizzare nel dettaglio il testo dell'*Artificium perorandi*, però, può essere utile spendere qualche parola su Johann Heinrich Alsted, il curatore dell'opera. Intellettuale poliedrico, Alsted si dedicò allo studio della logica e della dialettica, dimostrando una particolare curiosità per il lullismo e il ramismo, due tradizioni molto diverse tra le quali cercò di operare una sintesi, alla ricerca di «un nuovo 'sistema' delle scienze che riunisse in un

⁶⁰ Sull'*Artificium perorandi*, cfr. M. CAMBI, *Il laboratorio del discorso persuasivo: schemi e modelli retorici nell'Artificium perorandi*, in *La 'machina' del discorso. Lullismo e retorica negli scritti latini di Giordano Bruno*, Napoli 2002, pp. 123-158; M.P. ELLERO, *Tra parola e immagine. Retorica, arte della memoria e magia nell'Artificium perorandi*, in *Lo specchio della fantasia. Retorica, magia e scrittura in Giordano Bruno*, Lucca 2005, pp. 53-72.

⁶¹ Cfr. M. MATTEOLI, *Artificio (artificium)*, in *Giordano Bruno. Parole concetti immagini*, cit., *ad vocem*.

unico *corpus* i principi di tutte le discipline». ⁶² È perciò a partire dalla peculiare reinterpretazione che Bruno fornisce della combinatoria lulliana che Alsted si interessa al Nolano, citato spesso nelle sue opere. Di particolare rilievo per la nostra indagine è un passo, contenuto nel *Theatrum scholasticum*, di soli due anni precedente rispetto alla stampa dell'*Artificium perorandi*, in cui Alsted ricorda il *De imaginum compositione*: «In orationibus et quolibet contextu, non verba sunt numeranda, sed res et periodi suis locis inscribendae. Vide Brunum *De compositione imaginum*». ⁶³ Le parole non devono essere numerate, dei vocaboli non deve essere stilata una lunga lista; i *verba* debbono essere inseriti nei *loci* mnemonici preposti, ciascuno dei quali è associato a un'*imago*, mobile e atta a combinarsi con le altre dando vita a innumerevoli scene mentali che, come mostra l'ultimo e più complesso trattato mnemotecnico bruniano, possono essere a tal punto elaborate da configurarsi come baroccheggianti carri allegorici in cui figure mitologiche sono collegate a concetti. La reminiscenza del *De imaginum compositione* nell'opera di Alsted getta luce su quello che, due anni dopo, sarà l'asse portante dell'introduzione all'*Artificium perorandi* scritta da Alsted: gli espedienti proposti da Bruno costituiscono, secondo il filosofo tedesco, un superamento dei repertori umanistici, tanto che, a proposito della «variationis ratio» che anima l'«alphabetum quartum», egli scrive che «una totus ferme Erasmi liber primus *De copia verborum* continetur». ⁶⁴ Sulla critica bruniana al modo in cui i grammatici affrontano il problema della ricerca di un vocabolario ricco e perspicuo, redigendo interminabili elenchi come avviene nell'erasmiano *De utraque verborum ac rerum copia* del 1512, ci soffermeremo

⁶² P. ROSSI, 'Clavis universalis'. *Arti mnemoniche e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*, Milano-Napoli 1960, p. 199; su Alsted, cfr. anche E. GARIN, *L'educazione in Europa. 1400-1600*, Bari 1976, pp. 222-228; S. RICCI, *La fortuna del pensiero di Giordano Bruno 1600-1750*, prefazione di E. GARIN, Firenze 1990, pp. 27-37; W. TEGA, *Arbor scientiarum. Enciclopedie e sistemi in Francia da Diderot a Comte*, Bologna 1984, pp. 18-25.

⁶³ JOHANNIS HENRICI ALSTEDII *Theatrum scholasticum...*, Herbormae Nassoviorum 1610, p. 35.

⁶⁴ BRUNI NOLANI *Opera latine conscripta*, cit., II, 3, p. 332.

più avanti, ma sin d'ora è importante porvi attenzione, considerando anche che la 'riscoperta' della «Nolana filosofia» nella Germania del Seicento è legata anche all'interesse, da parte di intellettuali come Alsted, per forme di organizzazione delle conoscenze che rifuggono l'approccio puramente 'grammaticale', schematico e standardizzato, proprio di tanti umanisti e, soprattutto, dei loro epigoni.

Bruno si confronta con le opere di Lullo e dei suoi commentatori in modo plastico e sfaccettato. Indubbia è la profonda ammirazione che il Nolano nutre per il mistico maiorchino vissuto a cavallo tra XIII e XIV secolo, passato in rassegna nel *Sigillus sigillorum* tra i rarissimi uomini capaci di *contractio*, ovvero di una meditazione e una concentrazione interiore tali da condurre a trovare in sé *virtutes* inusitate. Lullo è ricordato, all'interno dell'enumerazione bruniana, in una posizione quanto mai impegnativa, a seguito di Cristo, che iniziò a «predicare e operare cose mirabili [...] dopo la lotta sostenuta contro il diavolo nel deserto», e di lui il Nolano scrive che, «in origine uomo sciocco e incolto, dall'eremo manifestò la profondità del suo ingegno inventando tecniche molteplici».⁶⁵ Le *inventiones* cui Bruno fa riferimento in questo passo sono le famose *figurae* che caratterizzano l'*ars* ideata da Lullo – una logica universale capace di pervenire a enunciati veri a partire da termini semplici, combinati tra loro in base a schemi compositivi –, nata in un primo tempo allo scopo di convertire ebrei e musulmani al cristianesimo e divenuta poi un eccezionale strumento di ricerca, capace di gettare uno sguardo totale sulla realtà e costituire una scienza unitaria. Stabiliti gli elementi primi – dal punto di vista logico e ontologico, perché l'*ars* lulliana intende ricostruire in ambito mentale la struttura del reale –, vengono forniti i metodi di

⁶⁵ ARUNO, *Opere mnemotecniche*, II, cit., p. 227. Di seguito il passo originale: «Iesus Nazarenus non prius caepisse mirabilia dicere et operari fertur quam post conflictum cum diabolo in deserto habitum. Raymundus Lullius apprime stultus et idiota ex heremo in pluribus inventionibus se profundum exhibuit».

combinazione, le *figurae artis* appunto, che permettono di correlare tali elementi tra loro, consentendo la comprensione e la definizione di ogni ente e di ogni relazione, persino quella che pone in connessione Dio e le creature.⁶⁶ L'*Ars generalis ultima*, risalente al 1307, che contiene la formulazione definitiva del metodo lulliano di generazione e organizzazione delle conoscenze, e, soprattutto, il compendio di quest'opera intitolato *Ars brevis*, che fornisce un'introduzione propedeutica semplificando gli aspetti più macchinosi dei numerosi diagrammi combinatori, ebbero una larghissima diffusione, almeno sino al XVII secolo, e con essi il Nolano entrò in contatto sin dagli anni napoletani della sua formazione. Fatto proprio l'insegnamento lulliano, riletto anche (e soprattutto) alla luce del celeberrimo commentario di Bernardo Lavinheta (*Explanatio compendiosaque applicatio artis Raymundi Lullii ad omnes facultates*), che ne valorizzava le possibili applicazioni nell'orizzonte tutto umano della costituzione di un sapere enciclopedico, Bruno instaurò con il filosofo catalano un rapporto dialogico affine, per certi versi, a quello stabilito con altri intellettuali, quali Niccolò Copernico e Fabrizio Mordente. Sia l'autore del *De revolutionibus orbium coelestium* sia il geometra salernitano erano giunti a intuizioni fondamentali, l'uno nel campo del calcolo astronomico, l'altro in quello del calcolo geometrico, ma non erano riusciti a ricondurre tali ragionamenti alle loro estreme – e rivoluzionarie –

⁶⁶ Su Lullo e la ricezione delle sue opere, cfr. L. BADÍA – DÍA ONNER, *Ramón Llull: vida, pensamiento y obra literaria*, Barcelona 1993; P.R. BLUM, «Ecclesia, quare dormis?». Raimondo Lullo e la missione laicale, «Bruniana & Campanelliana», 13/1, 2007, pp. 31-42; J. GAYÀ ESTELRICH, *Raimondo Lullo. Una teologia per la missione*, Milano 2002; M.D. JOHNSTON, *The Reception of the Lullian Art, 1450-1530*, «The Sixteenth Century Journal», 12/1, 1981, pp. 31-48; E. LONGPRÉ, *Raymond Lulle*, in *Dictionnaire de théologie catholique, contenant l'exposé des doctrines de la théologie catholique, leurs preuves et leur histoire*, sous la direction de A. VACANT, E. MANGENOT, Paris 1903-, IX, Paris 1926. coll. 1072-1141; S. MUZZI, *Introduzione* a R. LULLO, *Il libro del gentile e dei tre savi*, a cura di S. MUZZI, tr. it. di A. BAGGIANI, Milano 2012, pp. 9-84; M. PEREIRA, *Bernardo Lavinheta e la diffusione del lullismo a Parigi nei primi anni del '500*, «Interpres», 5, 1983-84, pp. 242-265; ROSSI, 'Clavis universalis'. *Arti mnemoniche e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*, cit.; F.A. YATES, *Raimondo Lullo e la sua arte. Saggi di lettura*, a cura di S. MUZZI, Roma 2009.

conseguenze.⁶⁷ Questo perché mancava loro lo sguardo filosofico proprio del Nolano, «sole de l'antiqua vera filosofia»⁶⁸ che segue l'aurora rappresentata dai predecessori, inverandone il magistero nell'ambito di una riflessione onto-cosmologica senza precedenti.

Non stupisce dunque che nel *De lampade combinatoria Lulliana*, opera che risale al periodo trascorso presso l'Università di Wittenberg, stampata nel 1587 da Zacharias Krafft, lo stesso editore del *Camoeracensis Acrotismus*, Bruno dichiarò di essersi impegnato a illuminare l'oscurità della tecnica elaborata da Lullo, che non deve andare dispersa, dato che possiede l'inestimabile vantaggio di ricondurre tutti i fenomeni dell'esperienza alla sistematizzazione dialettica.⁶⁹ E le potenzialità insite nel metodo

⁶⁷ Se nei confronti di Mordente il giudizio bruniano è oltremodo negativo, perché il geometra è ritenuto un vuoto tramite incapace di comprendere il significato profondo delle sue scoperte, un mero *idiota* che mai ha ricevuto un'illuminazione (a differenza di Lullo, il *Doctor illuminatus*), più articolato il ragionamento a proposito di Copernico: innegabile è infatti la rilevanza delle scoperte dell'astronomo polacco, sebbene egli abbia condotto un discorso «più matematico che natural» e gli sia stata così preclusa la scoperta dell'infinito (l'espressione è tratta dalla *Cena de le Ceneri*, in BRUNO, *Dialoghi filosofici italiani*, cit., pp. 24-25). Come, con una veemente critica, Bruno afferma nel *De immenso*, Copernico ha erroneamente ammesso l'ottava sfera come ricettacolo delle stelle, non avendo compreso che esse sono dislocate in un universo infinito, privo di sfere e gerarchie (cfr. BRUNO, *Opere latine*, cit., pp. 571-575). Su Bruno e Copernico, cfr. S. BASSI, *Ancora su Bruno e Copernico*, «Rinascimento», s. II, 47, 2007, pp. 107-121; H. GATTI, *Giordano Bruno e la scienza del Rinascimento*, tr. it. di E. TARANTINO, Milano 2001 [ed. or. *Giordano Bruno and Renaissance Science*, Ithaca NY-London 1999]; A. INGEGNO, *Cosmologia e filosofia nel pensiero di Giordano Bruno*, Firenze 1978; D. TESSICINI, *I dintorni dell'infinito. Giordano Bruno e l'astronomia del Cinquecento*, Pisa-Roma 2007. Per quanto concerne l'interpretazione bruniana del compasso di Mordente e lo scontro che vide contrapposti il filosofo e il geometra, cfr. *supra*, nota 13.

⁶⁸ BRUNO, *Dialoghi filosofici italiani*, cit., p. 25. È un'espressione tratta da un famoso passo della *Cena de le Ceneri*, che può essere utile riportare per intero: «Chi dunque sarà sì villano e discortese verso il studio di quest'uomo [Copernico], ch'avendo posto in oblio quel tanto che ha fatto con esser ordinato da gli dèi 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, vogli, notandolo per quel che non ha possuto fare, metterlo nel medesimo 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?».

⁶⁹ Cfr. G. BRUNO, *Opere lulliane*, edizione diretta da M. CILIBERTO, a cura di M. MATTEOLI, R. STURLESE, N. TIRINNANZI, Milano 2012, pp. 227-229: «Per quanto infatti sia più piacevole giungere a qualche scoperta personale, lasciare a ciascuno, secondo le sue capacità, il frutto del proprio lavoro e della propria diligenza piuttosto che metter mano insieme a noi a coltivare e macinare le messi altrui, considerando tuttavia che l'arte qui presentata è tale quale certo fu rivelata dal Genio divino a un eremita rude e incolto e che quella tecnica in apparenza elaborata da un uomo più rozzo e semplice del necessario contiene però un principio che in questo genere di operazioni supera i risultati conseguiti da quel famoso oratore attico tanto quanto le spighe di frumento superano l'orzo, abbiamo comunque giudicato indegno

lulliano vengono non solo, come constateremo, intensificate dal Nolano, ma persino utilizzate in direzioni che Lullo mai avrebbe approvato, come avviene nelle *Animadversiones circa lampadem Lullianam*, breve testo composto a Wittenberg nel marzo del 1587 in cui la teoria dell'eternità del mondo sostenuta da Aristotele e Averroè viene dimostrata attraverso una *figura artis Lullii*.

Veniamo adesso alle modalità con cui il Nolano rinnova e approfondisce, a partire dalla sua peculiare ottica teorica, l'*ars Raymundi*.⁷⁰ Sin dal *De umbris idearum*, in cui si serve di diagrammi di evidente impronta lulliana per la produzione delle *imagines* mnemoniche, Bruno intende aumentare a dismisura il numero di combinazioni ottenibili con le *figurae artis* e per questo implementa, ad esempio, i cerchi concentrici delle ruote mnemotecniche. È però nell'*Explicatio triginta sigillorum* e nel *De imaginum compositione* che l'operazione di sintesi attuata dal Nolano tra la combinatoria lulliana e l'arte della memoria classica, fondata sugli schemi statici di derivazione ciceroniano-quintiliano, produce i suoi migliori frutti. Nell'*Explicatio*, riguardo al decimo sigillo, l'Impaginatore, che «lega i luoghi ad altri luoghi»⁷¹, Bruno osserva che il principio su cui esso si basa è «simile a quei meccanismi deduttivi che, sia Lullo, sia noi, abbiamo

che quest'opera in lotta per uscire finalmente alla luce contro le tenebre incumbenti fosse cancellata, vanificata e dispersa». Di seguito il passo originale: «Licet enim libentius aliquid ex nobis invenire et unicuique pro more sui laboris et industriae fructum relinquere, quam in alienas fruges excolendas atque triturandas manum convertere nobiscum consulatur, nihilominus tamen considerantes artem istam talem quidem esse, qualem divinus certe Genius rudi incultoque insinuavit heremitaë quaeque a plusquam satis crasso et idiota profecta videatur, id tamen continet, quod tanto alicuius famosi Attice / loque<n>tis in hoc genere studium antecellit quanto triticeae messes hordeaceas, indignum iudicavimus hoc opus tandem ad lucem, adversus obruentum tenebrarum reluctans invidiam, opprimi, frustrari, deperdi».

⁷⁰ Su Bruno interprete di Lullo, cfr. S. BASSI-E. SCAPPARONE, *Bruno e i «munera Lulliani ingenii»*. *Appunti per una rilettura*, «Rinascimento», s. II, 50, 2010, pp. 55-85; CAMBI, *La 'machina' del discorso. Lullismo e retorica negli scritti latini di Giordano Bruno*, cit.; S. CLUCAS, «*Illa est mater, haec vero filia*»: *Reformed Lullism in Bruno's Later Works*, in *Giordano Bruno a Wittenberg (1586-1588). Aristoteles, Raimundus Lullus, Astronomie*, hrsg. von T. LEINKAUF, Pisa-Roma 2004, pp. 59-69; M. SPANG, *Kombinatorik und Metaphysik. Zum Lullismus in Brunos Wittenberger Schriften*, in *Giordano Bruno a Wittenberg (1586-1588). Aristoteles, Raimundus Lullus, Astronomie*, cit., pp. 71-82; C. VASOLI, *Umanesimo e simbologia nei primi scritti lulliani e mnemotecnici del Bruno*, in *Umanesimo e simbolismo*, Atti del IV convegno internazionale di studi umanistici, a cura di E. CASTELLI, Padova 1958, pp. 251-304.

⁷¹ BRUNO, *Opere mnemotecniche*, II, cit., p. 117. Di seguito il passo originale: «loca locis consuit».

istituito nelle arti inventive, quando per moltiplicare i concetti e le riflessioni, facciamo procedere una figura da tutte le altre, unendo così una modalità inventiva ad un'altra».⁷²

L'*ars* lulliana, dunque, oltre a produrre nuove conoscenze, nuovo materiale mnemonico, permette anche di costruire con esse un *discursus* coeso, ordinato e coerente, in cui a ogni antecedente segua un conseguente a esso legato da un rapporto di dipendenza causale e/o temporale. Lo 'scheletro' dialettico, l'ossatura discorsiva per così dire, del metodo di Lullo viene così recuperato da Bruno, che si prefigge di renderlo più completo di quello del precursore, atto a comprendere un universo infinito e infinitamente animato. Per questo a proposito del testo lulliano intitolato *De arbore scientiae* Bruno nel *De imaginum* scrive: «Il nostro albero differisce da quello di Lullo, perché il nostro è una figura solida, il suo è una figura piana: appunto come la piramide differisce dal triangolo, il corpo dalla superficie. Perciò quello apre la via dell'invenzione in altezza e in larghezza, questo invece anche in molteplici profondità».⁷³ Lo schema dialettico ideato dal filosofo e mistico maiorchino – che assume, secondo una pratica consolidata anche nelle glosse giuridiche, la forma di un albero⁷⁴ – era bidimensionale perché rifletteva una cosmologia, un'ontologia e una teologia tradizionali, ancora legate all'"impostura" cristiana di un Dio creatore di un

⁷² Ivi, pp. 117-119. Di seguito il passo originale: «Ratio quoque compaginatoris est similis deductionibus, quas Lullius et nos in inventivis artibus instituimus, dum ad conceptuum et contemplationum multiplicationem una figura per alias omnes deducitur, unus inveniendi modus alio inveniendi modo cohaeret».

⁷³ Ivi, p. 841. Di seguito il passo originale: «Differt ab illa arbor nostra, quia haec solida est, illa plana, nempe sicut pyramis differt a triangulo, corpus a superficie. Ideo illa promit inventionis viam per altum et latum, haec vero etiam per multiplex profundum».

⁷⁴ Cfr. A. ERRERA, *Arbor actionum. Genere letterario e forma di classificazione delle azioni nella dottrina dei glossatori*, Bologna 1995. I giuristi erano una delle categorie professionali che maggiormente avvertiva l'esigenza di nuove metodologie per ordinare i dati della conoscenza e a loro, non a caso, Bruno si rivolge sin dalla prima *ars brevis* del *De umbris*: «I giuristi potranno a loro volta collocare sotto i libri i titoli, sotto i titoli le leggi, sotto le leggi i paragrafi, sotto questi perfino il contenuto delle singole righe», in BRUNO, *Opere mnemotecniche*, I, cit., p. 361 (di seguito il passo originale: «Legistae sub libris titulos, sub titulis leges, sub legibus paragraphos, sub his etiam versuum intentiones»). Proprio intellettuali dalla formazione giuridica, soprattutto in terra inglese, guarderanno alla mnemotecnica del Nolano con interesse a partire da queste sollecitazioni: è il caso di Gabriel Harvey, a proposito del quale mi permetto di ricordare la mia voce *Harvey Gabriel* in *Giordano Bruno. Parole, concetti, immagini*, cit., *ad vocem*.

universo finito e gerarchicamente ordinato. *L'arbor* bruniana, invece, sembra superare gli stessi angusti limiti della pagina scritta perché, pur essendo un ordinamento grafico-dialettico concreto e finito, raccoglie «in molteplici profondità» una rinnovata enciclopedia del sapere, diramandosi in direzioni inesplorate. È il caso della *Medicina Lulliana*, opera in cui Bruno utilizza le ruote per ricercare indicazioni terapeutiche: il giusto metodo di cura del morbo viene ottenuto combinando elementi quali sintomi, costituzione fisica dei pazienti e qualità dei farmaci. Esempio l'analisi della febbre quartana, per attingere alla «perfectam [...] cognitionem»⁷⁵ della quale Bruno rimanda alla seconda figura dell'*Ars generalis*, ovvero all'immagine dei tre triangoli, utile per lo studio della malattia nei suoi tre stadi (principio, picco massimo, fine):

attraverso il secondo triangolo si deve considerare da quale casa ovvero regione la quartana trae esordio [...]; attraverso il terzo triangolo – quello, cioè, della maggioranza, uguaglianza o minoranza – si deve considerare in quale casa ovvero regione la quartana si rafforza, si irrobustisce ovvero assume maggiore intensità, in quale ha forza minore o temperata, in quale appare diminuita; in maniera analoga, attraverso l'altro triangolo verde – che è in realtà il primo della serie – vanno considerate la differenza, la concordanza e la contrarietà, vale a dire in quali case o regioni la febbre quartana si comporta in maniera differente, in quali in maniera simile, in quali in maniera contraria.⁷⁶

A partire da questa procedura primaria di impiego della figura, poi, possono esserne individuate altre, complicando e combinando ulteriormente i termini identificativi della malattia. Sebbene il testo della *Medicina Lulliana* sia pressoché una trascrizione – in cui si fa sentire con forza la mediazione di Lavinheta – del *Liber principiorum medicinae* e del *Liber de regionibus sanitatis et infirmitatis* di Lullo, Bruno fa scaturire dalle sue

⁷⁵ BRUNO, *Opere magiche*, cit., p. 828.

⁷⁶ Ivi, p. 829. Di seguito il passo originale: «a qua domo seu regionem exordium sumat [...] per secundum triangulum; <per tertium triangulum> maioritatis, aequalitatis et minoritatis, in qua domo seu regione intendatur, roboretur seu maiorem habeat vim, in qua mediocrem seu temperate habeat, in qua diminuta consistat; item per alium triangulum viridem – qui primus est in ordine – considerando differentiam, concordantiam et contrarietatem, id est in quibus domibus seu regionibus differenter habeat, in quibus similiter, in quibus contrarie».

fonti una personalissima idea di *praxis* magica che, attraverso l'analisi delle combinazioni tra cieli, umori e 'complessioni' umane, dà forma logicamente coerente al sapere medico, sfumando ogni distinzione tra medicina teorica e operativa.

Se il medico può avvalersi con successo dei precetti di Lullo, *a fortiori* potrà farlo il retore, come il Nolano mostra nell'*Artificium perorandi*, usando – e talvolta modificando – le *machinae* lulliane per la combinazione dei *topoi*. Siamo giunti, dunque, all'operetta che maggiormente ci interessa in questa sede: in essa, come abbiamo appena anticipato, Bruno concepisce, a partire da quelle lulliane, complesse *machinae* verbali capaci di produrre parti del discorso – ad esempio i termini medi per i sillogismi, che vengono così sottratti alle maglie asfissianti della topica aristotelica – e, attraverso ulteriori *mixture*, addirittura interi *sermones*. Si tratta, come è stato scritto, di «una vera e propria macchina verbale, capace di generare tutto il dicibile, e quindi d'introdurci a tutto il conoscibile, perché le figure del linguaggio svelano e fanno conoscere».⁷⁷ Le costruzioni dialettiche, combinando i *verba*, permettono di scoprire il mondo delle *res*, la realtà che ci circonda: le *machinae* dell'*Artificium perorandi* forniscono ai discepoli del Nolano l'armamentario concettuale per penetrare i segreti di «questa machina detta mondo».⁷⁸ Bruno, sempre attento e controllato nell'utilizzo del suo lessico che, anche quando strabocca con maggior violenza dagli argini del bembismo cinquecentesco, non diviene mai casuale ed ecolalica *elencatio*, ricorre allo stesso termine per indicare i corpi celesti – e in particolare la Terra – e i diagrammi retorici. Diagrammi il cui funzionamento – possiamo ormai esserne certi – si discosta nettamente dagli insegnamenti della retorica tradizionale. Fondamentali sia per

⁷⁷ STURLESE, *Arte della natura e arte della memoria in Giordano Bruno*, cit., p. 135.

⁷⁸ BRUNO, *Dialoghi filosofici italiani*, cit., p. 329. La citazione è tratta dal *De l'infinito*, ma sul tema Bruno si era già ampiamente soffermato nella *Cena de le Ceneri*: «sotto nome di terra», aveva scritto, «se intenda tutta la machina e tutto l'animale intiero che costa di sue parti dissimilari», ivi, p. 83.

l'inventio, dato che generano *argumenta* di ogni tipo, sia per la *dispositio*, poiché danno vita a schemi differenti per la presentazione dello stesso discorso, figure e tabelle hanno un raggio di azione amplissimo, che va dalla ricerca di luoghi della memoria a quella di aggettivi per le *descriptiones*, dalle associazioni concettuali ai riferimenti semasiologici. Il reperimento di questa messe di dati linguistici, in tal modo, da un lato non prescinde affatto dal controllo della coerenza dei nessi logici che tramano la composizione del discorso, e dall'altro non cade nell'«impostazione logicistica della retorica» che, ponendo «la questione della persuasione nei termini di una “dimostrazione” [...], rende impersonale e troppo meccanico il discorso del retore aristotelico».⁷⁹

Nella seconda parte dell'*Artificium perorandi*, dedicata alla ricerca della *copia verborum* e della *copia rerum*, il Nolano descrive tre *alphabeta* – il secondo dei quali illustrato da una figura – e due diagrammi con i quali ‘animare’ questi alfabeti perché le lettere si compongano in modo tale da strutturare una traccia per l’orazione. In quest’opera il lemma *alphabetum* – giova sottolinearlo – è utilizzato in un’accezione diversa da quella che assume nelle opere lulliane. Rielaborando in modo originale, come abbiamo visto, l’*ars Raymundi*, nei testi in cui si confronta con Lullo e i suoi commentatori il Nolano valorizza la capacità dell’arte di generare nuove conoscenze attraverso la formulazione di enunciati veri e costruisce alfabeti – inseriti poi in schemi – con alcuni moduli-base indicati da lettere (a partire dalla B, poiché la A designa l’intero sistema di giudizio), che possono avere quattro significati: di soggetto, di predicato assoluto, di predicato di relazione e di tipologia di questione.⁸⁰ Nell’*Artificium perorandi*, invece, gli *alphabeta* indicano insiemi di parti del discorso (parole o intere

⁷⁹ CAMBI, *La ‘machina’ del discorso. Lullismo e retorica negli scritti latini di Giordano Bruno*, cit., p. 137.

⁸⁰ Cfr. S. BASSI, *Alfabeto (alphabetum)*, in *Giordano Bruno. Parole, concetti, immagini*, cit., ad vocem.

frasi) che il retore utilizza per costruire un ragionamento persuasivo, adatto all'occasione in cui deve essere pronunciato. Accanto a un primo alfabeto di termini generali, ve ne sono altri due, l'uno che raccoglie gli *indumenta*, ovvero le diverse forme in cui un *sermo* può essere presentato, e l'altro composto dai *colores*, ossia dalle modalità con cui ad esso può essere conferita una sfumatura differente. Non si tratta, come nel caso degli alfabeti precedenti, di dare vita a enunciati veri che, ponendo in relazione un soggetto con un predicato, esprimano qualcosa di nuovo, che non era contenuto né nel soggetto né nel predicato singolarmente considerati, bensì di comunicare un medesimo concetto in modi stilisticamente differenti. Le proposizioni che scaturiscono dalla combinazione degli alfabeti dell'*Artificium perorandi* sono perfettamente equivalenti sul piano semantico: si tratta del medesimo contenuto presentato in maniere diverse, che tendono ad accentuarne ora una venatura espressiva ora un'altra. È dunque tenendo ben presente il peculiare significato che Bruno in quest'opera assegna agli alfabeti di matrice lulliana che possiamo accingerci a esaminarli analiticamente. Il primo alfabeto è anche il più semplice ed è costituito da 26 categorie che raccolgono termini che trovano spazio nella maggior parte dei discorsi: A. essere e non essere; B. sentire, credere, sapere, capire e i loro contrari; C. assentire e dissentire; D. i verbi concernenti la deliberazione (scegliere e rifiutare ecc.); E. affermare e negare; F. interrogare; G. evidente e nascosto; H. facile e difficile; I. simile e dissimile; K. accordo e disaccordo; L. le cause delle azioni; M. approvazione e disapprovazione; N. perfetto e imperfetto; O. tutto e parti; P. i paragoni; Q. certo e incerto; R. possibile e impossibile; S. le finalità dell'azione; T. la *variatio*; V. i modi dell'azione; X. le congiunzioni coordinanti copulative; Z. gli avverbi di tempo; A. gli incipit; B. le congiunzioni coordinanti avversative; Γ. le congiunzioni coordinanti

conclusive; Δ. le differenti posizioni in cui può trovare spazio un'argomentazione.⁸¹

Combinando tra loro questi elementi, un discorso può essere arricchito fruttuosamente, in direzioni molteplici e inusitate per l'uditorio, che risulta così esserne impressionato. A prima vista persino banale, il catalogo bruniano schiude agli occhi di un lettore attento tutta la sua raffinatezza, come possiamo constatare, ad esempio, dalla lettera K, a proposito della quale Bruno scrive: «Convenientiae et differentiae, qui modus differt a similitudine et dissimilitudine, quia similitudo et dissimilitudo est etiam, imo maxime et proprie, in his quae genere differunt».⁸² Sempre attento a cogliere la *varietas* del reale, quella *varietas* che l'oratore-mago descritto nel *De vinculis* deve necessariamente conoscere per riuscire ad avvincere ciascun uomo con il *vinculum* a sé più appropriato,⁸³ Bruno rileva con finezza che i rapporti di somiglianza e differenza – diversamente da quelli di accordo e disaccordo, di convenienza e non pertinenza – si instaurano perlopiù tra enti di genere diverso: è un invito, rivolto tra le righe al retore, a non accontentarsi di una lettura superficiale della realtà, a evitare di ridurre la trama di relazioni che la innerva ad alcune macrocategorie inclusive, che comprendano indistintamente connessioni tra gli enti che solo a prima vista sono riducibili l'una all'altra, come, appunto, somiglianza/differenza e accordo/disaccordo.

Il secondo alfabeto, anch'esso di 26 lettere, è costituito dagli *indumenta*, che prendono questo nome «quia non ad substantiam orationis pertinent seu ad materiam sed tantum ad extrinsecam formam»⁸⁴ e sono: A. essere; B. non essere; C. sentire; D. immaginare; E. capire; F. ritenere; G. ignorare; H. dubitare; I. acconsentire; K. dissentire; L.

⁸¹ Cfr. BRUNI NOLANI *Opera latine conscripta*, cit., II, 3, pp. 377-380.

⁸² Ivi, p. 378.

⁸³ Si veda, su questi temi, il bel commento al *De vinculis* di Elisabetta Scapparone, in BRUNO, *Opere magiche*, cit., pp. 551-584, nonché L. BOLZONI, *Il cacciatore di anime. Note su poetica, retorica e magia in Giordano Bruno*, in *Studi sul manierismo letterario, per Riccardo Scrivano*, a cura di N. LONGO, introduzione di G. FERRONI, Roma 2000, pp. 173-188.

⁸⁴ BRUNI NOLANI *Opera latine conscripta*, cit., II, 3, p. 380.

affermare; M. negare; N. essere vero; O. essere falso; P. chiedere; Q. rispondere; R. essere chiaro; S. essere nascosto; T. essere stabilito o certo; V. essere dubbio o incerto; X. essere dimostrabile con l'esempio o la similitudine; Z. essere consentaneo alla ragione o a un certo modo di sostenere qualcosa; A. essere necessario; B. essere possibile; Γ. essere conveniente; Δ. essere assurdo. Questo alfabeto è rappresentato come un cerchio suddiviso in 26 parti: il retore deve partire da uno dei settori e percorrerli tutti, mutando di volta in volta l'enunciato in base alle indicazioni.⁸⁵ Seguendo l'ordine della ruota, egli non solo otterrà una grande abbondanza di espressioni, ma sarà anche certo di non aver utilizzato per due volte il medesimo *artificium*, la stessa figura retorica.

L'ultimo alfabeto fonda il suo funzionamento sulla «ratio colorum», «quibus omnibus ac singulis tum materiae tum formae variantur»⁸⁶ e consta di 28 lettere, che mostrano con quali modalità in una frase possa essere accentuato un determinato tratto stilistico: A. affermativamente; B. negativamente; C. interrogativamente; D. in risposta; E. attivamente; F. passivamente; G. in senso privativo; H. in modo contraddittorio; I. al gerundio; K. mutando il nome; L. ponendo il soggetto all'infinito; M. stabilendo un'equivalenza; N. ponendo l'azione al passato; O. al presente; P. al futuro; Q. con una descrizione; R. con una definizione; S. contrariamente; T. avversativamente; V. astrattamente; X. concretamente; Z. metaforicamente; A. al nominativo; B. al genitivo; Γ. al dativo; Δ. all'accusativo; E. al vocativo; Θ. all'ablativo.⁸⁷ Il retore può in tal modo scegliere quale tono conferire al suo discorso – se assertivo o dubitativo, ad esempio – e quali aspetti della struttura privilegiare – se, ancora una volta a titolo esemplificativo, sottolineare o meno i rapporti di dipendenza causa/effetto.

⁸⁵ Cfr. *ivi*, pp. 380-383.

⁸⁶ *Ivi*, p. 383.

⁸⁷ Cfr. *ivi*, pp. 383-386.

Per combinare le lettere dei tre alfabeti, il Nolano ricorre a due figure. La prima – che viene rappresentata per comodità quadrata ma formalmente sarebbe circolare, «quia, ut supra dictum est, in singulis alphabetis finis est contiguus principio»⁸⁸ – può essere utilizzata scegliendo una qualunque delle lettere all'interno dello schema e tracciando, a partire da essa, una linea, obliqua, orizzontale o verticale: in tal modo si ottiene una sequenza di lettere che costituisce la 'scaletta' dell'orazione.⁸⁹ Il secondo diagramma, invece, è formato da due assi: su quello verticale sono indicate con lettere maiuscole le figure del discorso, mentre su quello orizzontale, designati da lettere minuscole, vi sono i casi della declinazione. Tale congegno può funzionare sia variando la proposizione secondo le indicazioni del solo asse verticale – e dunque applicando le figure retoriche in esso indicate (etimologia, amplificazione, *compositio* o costruzione della frase, ripetizione, perifrasi, iperbole, metonimia, sineddoche, metafora, ironia) –, sia facendo interagire asse verticale e asse orizzontale e dunque mutando anche grammaticalmente i periodi.⁹⁰

Le figure descritte dal Nolano, dunque, non hanno unicamente il compito di ordinare e classificare le conoscenze, ma sono dispositivi retorici in grado di generare formulazioni sempre nuove. Per questo, come viene rilevato in più passi, i diagrammi di impostazione lulliana, che forniscono, a partire dalla disposizione sequenziale degli alfabeti, una grande quantità di enunciazioni, sono molto più utili al retore dei repertori umanistici. Operando «grammaticorum et humanistarum more»,⁹¹ infatti, si ottengono soltanto interminabili liste di argomenti casuali, come formule di ringraziamento o di supplica o elenchi dei modi in cui si può dire di essere allegri o tristi, di essere giunti in

⁸⁸ Ivi, p. 386.

⁸⁹ Cfr. ivi, pp. 386-389.

⁹⁰ Cfr. ivi, pp. 390-392.

⁹¹ Ivi, p. 376.

un luogo o di essersene allontanati. Ne deriva una congerie disorganica di dati, che, anziché arricchire, impoverisce le orazioni: perciò, scrive Bruno, «nec [...] cuiusdam principis humanistae studium improbarint, qui de copia verborum ita scripsit non necessaria, ut certe etiam pro more inepta scripsisse videatur».⁹² Il riferimento è – come sottolinea Alsted nella sua introduzione – al *De duplici copia verborum ac rerum* di Erasmo, un testo interamente strutturato come un'esemplificazione pratica suddivisa per categorie, che, fin dalla sua prima edizione nel 1512, aveva riscosso un incredibile successo ed era stato adottato dagli insegnanti di retorica di tutta Europa. La fortuna dell'opera e il suo largo utilizzo per la didattica devono aver spinto il Nolano a proporre una metodologia alternativa durante il corso privato che tenne a Wittenberg nel 1587 e anche a rimarcare la novità e l'applicabilità con migliori esiti rispetto al precedente erasmiano.

La forza del procedimento bruniano sta nell'impiego di formule universali, che non tentano di esaurire tutti i vocaboli e le modalità di espressione esistenti, ma insegnano la «formam operandi»:⁹³ una volta appresa la procedura, questa potrà essere attuata in tutti i casi particolari, senza bisogno che essi vengano ricordati uno a uno. In tal modo il retore conoscerà la regola generale alla quale fare ricorso in ogni occasione e non dovrà, volta per volta, consultare lunghe liste, che, peraltro, poiché i dati sono riportati senza un criterio preciso, risultano difficilmente intelligibili.⁹⁴

Ancora una volta, anche se non esplicitamente, è l'ontologia bruniana, infinitistica e vitalistica, a costituire il punto di svolta e di non ritorno rispetto ai modelli tradizionali:

⁹² *Ibid.*

⁹³ BRUNI NOLANI *Opera latine conscripta*, cit., II, 3, p. 394.

⁹⁴ Cfr. *ivi*, p. 395: «Horum modum, formam et selectam rationem non a Grammaticis et libellulis nostris debemus exaucupari, sed hac forma praeparentur, ut, sumpto prae manibus excellentissimi oratoris libro, passim sententias et phrases ad propositum unumquodque pertinentes colligendo ad proprias classes, quae hic notatae sunt et quas ad alphabetum forma praedicta redigere oportet, referantur».

il Nolano cancella i contorni delle griglie schematiche dei grammatici, tracciati con la presunzione di poter racchiudere e delimitare il campo dei *verba*, che, invece, è chiamato a rappresentare un universo infinito e in perpetuo divenire. Che sia questa l'impalcatura teorica dell'*Artificium perorandi* lo si evince in particolare dai capitoli XII e XIII della seconda parte, dedicati ai *loci*. I luoghi sono «sedes argumentorum vel discursuum»,⁹⁵ contenitori di argomenti o discorsi, che fanno riferimento in primo luogo a una specie particolare di argomentazione, ma possono anche essere mutati *artificiose*, ovvero per mezzo di *artificia* retorici. Il luogo è dunque una classe retorica informe che, a partire da un contenuto iniziale, può essere convertita innumerevoli volte, «haud aliter quam ex eadem cera nunc quidem equi, nunc hominis, nunc turris formam exprimimus».⁹⁶ Come la cera può essere plasmata in modi diversi, così il luogo è una fonte inesauribile di nuove espressioni verbali ed è proprio la convertibilità il suo tratto distintivo: «si quis vero locus afferatur, qui facile non sit vertibilis, ille nomine tantum locus erit, non autem re ipsa».⁹⁷ Foggiando un luogo in modi diversi, secondo catene argomentative fondate, ad esempio, sulla relazione di similitudine, di proporzione o di contrarietà, possiamo «propositum unum in aliud propositum convertere aptatis terminis et mutato ordine, ita ut ne ipsi artifices, sub eadem disciplina instructi, item artificium deprehendere queant».⁹⁸ L'*artificium* così ottenuto può risultare tanto convincente da ingannare persino *artifices* edotti in materia, che non riuscirebbero mai a risalire al *locus* di partenza percorrendo a ritroso il processo delle metamorfosi.

La similitudine della cera svolge un ruolo centrale nell'intero *corpus* bruniano e si configura come un punto di osservazione privilegiato per concludere il ragionamento

⁹⁵ Ivi, p. 396.

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ Ivi, p. 397.

che abbiamo condotto in questo capitolo. Anzitutto è importante porre in evidenza che il parallelismo tra luoghi verbali e pezzo di cera non è peregrino ed è presente, modulato nei medesimi termini, nella sezione *De pluribus investigandi speciebus* della *Lampas triginta statuarum*. A proposito del secondo metodo da cui muove la ricerca, «adottato nei luoghi verbali stabiliti per convenzione», il Nolano scrive che esso «procede imponendo dall'esterno una forma determinata: così viene modellata una figura comprimendo e plasmando la medesima cera in moduli diversi, per ricavare da una stessa materia l'immagine ora di un cavallo ora di un uomo, ora di un uccello ora di un vaso, e così di seguito».⁹⁹ Ciò che è più rilevante è che si tratta di una *species investigandi* che procede dall'esterno «per formationem», come *ab externo* giungono i dati sensoriali che si imprime nella memoria, anch'essa paragonata da Bruno a un blocco di cera, in un sottile gioco di rimandi con il *Teeteto* platonico, in cui l'anima è assimilata a una tavoletta di cera dove le sensazioni si imprime come sigilli, e il *De memoria et reminiscencia* e il *De anima* aristotelici, laddove lo Stagirita parla dei ricordi come di tracce lasciate nella memoria, duttile come cera.¹⁰⁰ La costellazione lessicale *formatio/cera* ricorre, in ambito mnemotecnico, in un brano dell'*Explicatio triginta sigillorum* sul quale ci siamo già soffermati, ovvero la spiegazione del sigillo di Fidia: lo «statuarius Phidias», infatti, può scolpire il materiale mnemonico «quasi formatione quadam e cera».¹⁰¹ I luoghi mnemonici, dunque, palesano la loro affinità con i luoghi retorici dell'*Artificium perorandi*: è infatti soltanto stabilendo un circolo virtuoso tra

⁹⁹ BRUNO, *Opere magiche*, cit., p. 933. Di seguito i passi originali: «quae in locis verbalibus positivis explicatur»; «est per formationem, quemadmodum est idoli confectio ex cera eadem variis pressa modulis, ut ex eadem nunc quidem equum, nunc hominem, nunc avem, nunc vas possimus efformare».

¹⁰⁰ Cfr. PL., *Thet.*, 191c-d e ARIST., *Mem.*, I, 450a25-30; 450b11-13; 450b17-19 e *de An.*, II, 12, 424a16-21. Per una panoramica sull'argomento, cfr. G. CAMBIANO, *Problemi della memoria in Platone* e M.M. SASSI, *Aristotele fenomenologo della memoria*, in *Tracce nella mente. Teorie della memoria da Platone ai moderni*, Atti del convegno (Pisa, 25-26 settembre 2006), a cura di M.M. SASSI, Pisa 2007, rispettivamente alle pp. 1-23 e 25-46.

¹⁰¹ BRUNO, *Opere mnemotecniche*, II, cit., p. 122.

l'elaborazione mentale delle tracce mnemoniche e la sua trasposizione in un discorso coerente e persuasivo, che sappia fare tesoro dei dati riposti nel deposito/laboratorio della fantasia, che il retore può raggiungere con successo l'obiettivo che si prefigge.

L'immagine della cera, della quale vengono sempre rammentati gli illustri precedenti antichi, è però associata, per chi abbia anche solo una cognizione superficiale della storia della filosofia, a un 'moderno', anzi a colui che è considerato il filosofo moderno *par excellence*: René Descartes. Proprio in relazione a un blocco di cera, infatti, si consuma la rottura di Cartesio con le gnoseologie fondate sulla priorità dell'apporto sensibile. Nelle *Regulae ad directionem ingenii*, composte tra il 1619 e il 1630 e rimaste incompiute, il filosofo utilizza la similitudine con la cera ancora in modo tradizionale, sostenendo che la conoscenza sensibile, che è a fondamento della memoria, può essere paragonata al modo in cui la cera viene impressa con un sigillo;¹⁰² rivoluzionario, invece, è l'esempio della cera contenuto nelle *Meditationes de prima philosophia* edite nel 1641. La conoscenza sensibile di un pezzo di cera è ingannevole, scrive Cartesio, dato che è sufficiente che esso sia avvicinato al fuoco perché la sua conformazione empirica muti radicalmente, e l'immaginazione è destinata a perdersi a fronte di tutte le *images* che può ricevere del medesimo oggetto, a meno che non le venga in aiuto il pensiero: la comprensione di cosa sia realmente un pezzo di cera, dunque, non è né contatto sensibile, né immaginazione, «sed solius mentis inspectio».¹⁰³ La cera che si scioglie per la vicinanza al fuoco rappresenta icasticamente la frattura operata da Cartesio rispetto al paradigma gnoseologico precedente, riecheggiante ancora nelle *Regulae*, mentre il richiamo a una *mentis inspectio* che prescinda completamente

¹⁰² Cfr. *Oeuvres de Descartes*, publiées par C. ADAM et P. TANNERY, 13 voll., Paris 1897-1913, vol. X, p. 412.

¹⁰³ Ivi, vol. VII, p. 31. Nella sterminata letteratura critica sul tema, ricordo, perché particolarmente utile per comprendere la distanza dalla posizione bruniana, A. FERRARIN, *Immaginazione e memoria in Hobbes e Cartesio*, in *Tracce nella mente. Teorie della memoria da Platone ai moderni*, cit., pp. 159-189.

dall'esperienza e dall'immaginazione ci invita a soffermarci, *e contrario*, sul ruolo svolto dall'intelletto all'interno dell'impianto mnemotecnico e gnoseologico bruniano. Come il Nolano spiega con chiarezza nella sezione *De quintuplici et simplici progressionis gradu* del *Sigillus sigillorum*, il compito dell'intelletto è quello di agire sul materiale consegnatogli dall'immaginazione per meditare sui significati delle immagini: l'occhio dell'intelletto deve *leggere* questi dati per estrapolarne il senso.¹⁰⁴ Per questo la metafora della lettura mentale riveste una funzione di primo piano nella trattazione bruniana: come è impossibile «leggere un libro sia posto troppo vicino agli occhi, sia troppo distante», così la *cogitatio*, la lettura interiore dell'intelletto, deve orientare il suo sguardo in modo che «si raffiguri e rappresenti l'oggetto [...] ad una distanza intermedia dalla potenza che intende».¹⁰⁵

La domanda che dobbiamo porci a questo punto – alla quale si tenterà di dare una risposta nel prossimo capitolo – è: al pari della *scriptura interna*, che deve trovare un lettore adeguato, ovvero un intelletto capace di analizzare proficuamente le immagini fornitegli dalla fantasia, così anche la scrittura esterna, il pensiero estrinsecato su carta e consegnato ai torchi tipografici, dovrà essere letta facendo uso di tecniche specifiche, lontane da quelle tradizionali di grammatici e umanisti?

¹⁰⁴ Cfr. BRUNO, *Opere mnemotecniche*, t. II, cit., pp. 209-211.

¹⁰⁵ BRUNO, *Opere mnemotecniche*, t. I, cit., p. 159. Per facilitarne la comprensione, riporto integralmente il brano latino dalla cui traduzione sono state tratte le citazioni nel corpo del testo: «Sicut enim ibi sensibile inhaerens sensui non sentitur et sensibile eminentius remotum a sensu caret actu sensibilitatis – siquidem nec oculis nimis proximus nec admodum ob oculis sepositus liber legitur –, ita in proposito obtutus internae cogitationis, quam ita regulare convenit, ut in genere suae facultatis mediocri sita[m] elongatione ab intendente potentia sibi figuret obiectum atque fingat». Illuminanti su questi temi sono le pagine di N. TIRINNANZI, *L'occhio e la pagina scritta. Aspetti della riflessione di Bruno sulla memoria tra il De umbris idearum e il De magia naturali*, in *Tracce nella mente. Teorie della memoria da Platone ai moderni*, cit., pp. 139-158.

II. 'Minuzzarie' della carta stampata

II.1. Retorica come *ars bene punctandi*?

Malgrado il Nolano non fornisca indicazioni specifiche sulle tecniche di lettura, su come si debba leggere, e consegna la riflessione sul tema, come vedremo, alle sezioni dialogiche paratestuali dei suoi scritti e a un uso accorto di lemmi come 'lettore', 'auditore' e 'ascoltatore', vi è un capitolo dell'*Artificium perorandi*, il ventiquattresimo della prima parte, nel quale, trattando della *declamatio*, egli si dedica a un'analisi ravvicinata della sfera dell'oralità, sottolineando l'importanza dell'espressione verbale nel campo della retorica. Si tratta di un passo fondamentale per la nostra indagine, del quale offro una traduzione che possa agevolare l'esegesi.

<p>CAP. XXIV</p> <p>De iis quae faciunt ad universales regulas atque species praesentis artis, quae consistunt in ultimis duabus, in quibus tota vis consistere videtur, in dispositione videlicet et eloquentia.</p>	<p>CAPITOLO XXIV</p> <p>A proposito di ciò che conviene alle regole universali e alle specie di quest'arte, che consistono nelle ultime due, nelle quali sembra sussistere tutta la forza, ovvero nella disposizione e nell'eloquenza.</p>
---	--

¹⁰⁶ Cfr. CIC., *Brut.*, 142; CIC., *De or.*, III, 56, 213; CIC., *Or.*, XVII, 56; QUINT., *Inst. or.*, XI, 3, 5-6. Molti passi di questo capitolo riecheggiano, rielaborandoli in forma creativa, testi di retorica classici, come ha mostrato Maria Pia Ellero nell'apparato delle fonti dell'*Artificium perorandi* che ha curato per *La biblioteca ideale di Giordano Bruno* (bibliotecaideale.filosofia.sns.it). Segnalerò via via le reminiscenze più significative per la nostra trattazione.

<p>Dispositionem definiunt debitam partium collocationem, ut quidque suo loco appositum referatur. Pronunciatio quoque maximam vim habere famosissimo Demosthenis documento et re ipsa comprobatur.¹⁰⁶ Eius sane partes iuxta numerum organorum pronunciationis distribuuntur. Pronunciatio ergo 1. desumitur a loco. Vim enim quandam suscipere videtur oratio maiorem et minorem, si convenientiore loco aut minus congruo proferatur, ubi advertendum est non loci celebritatem, utpote sedis, pulpiti, suggesti et similia, celebrem reddere orationem seu oratorem, sed potius oratorem et orationem celebrem locum reddere, ut et in auditorio et in convivio et aliis conventibus non primus homo et dignissimus a primo loco iudicatur, sed primus locus a primo homine.</p>	<p>È definita disposizione la collocazione appropriata delle parti, in modo tale che ogni elemento sia situato al suo posto. È provato poi dal famosissimo esempio di Demostene e dalle circostanze che anche la pronuncia ha una grandissima forza. Certamente le sue parti sono distribuite in base al numero degli strumenti della pronuncia. Dunque la declamazione: 1. dipende dal luogo. L'orazione infatti sembra trarre in qualche modo maggiore o minore vigore in base al luogo in cui viene pronunciata, sia esso più conveniente o meno adatto. E si deve notare, in questo frangente, che non è la fama del luogo – si tratti di uno scranno, di un pulpito, di una cattedra o simili – a rendere celebre l'orazione o l'oratore, ma sono piuttosto l'oratore e l'orazione a rendere celebre il luogo, come in una sala, in un banchetto o in altre assemblee non viene giudicato più</p>
--	---

¹⁰⁷ Cfr. QUINT., *Inst. or.*, I, 11, 3 e XI, 3, 184.

¹⁰⁸ Cfr. CIC., *Or.*, XVIII, 56.

¹⁰⁹ Cfr. CIC., *De or.*, II, 45, 189-190; QUINT., *Inst. or.*, VI, 2, 26-28; HOR., *Ars*, 101-103.

¹¹⁰ Cfr. QUINT., *Inst. or.*, IX, 4, 138.

¹¹¹ Cfr. QUINT., *Inst. or.*, IX, 4, 138.

¹¹² BRUNI NOLANI *Opera latine conscripta*, cit., II, 3, pp. 368-371 (grassetti miei).

<p>2. Pronunciatio vim suscipit ab habitu, ut qui de rebus laetis iucundius disseri debet, aliter quam de re lugubri, tristi etc. In omnibus autem orator eam gravitatem servare debet, siquidem differentia est inter oratorem et histrionem, forum et scenam.¹⁰⁷</p> <p>3. Sumitur pronunciandi ratio a vultu, ut quisque consideret quid suam decet naturam, et quid rei subiectae conveniat; alius enim motus vultus hos, alius vero alios decet. Aliter enim senex, aliter iuvenis, aliter formosus, aliter deformis, aliter gravis, aliter alio modo quocunque dispositus vultus se geret oportet. Vultus vero varietas maxime ab oculorum et superciliorum motu, frontis contractione et extensione, ac oris formatione proficiscitur.</p> <p>4. Pronunciationis ratio sumitur a motu, qui quidem aut est frontis, aut oculorum, aut oris, aut generaliter capitis et dorsi, aut brachiorum</p>	<p>importante e degno l'uomo che occupa il primo posto, ma si considera primo il posto che è occupato dall'uomo più importante.</p> <p>2. La declamazione trae vigore dall'atteggiamento dell'oratore; così delle cose liete bisogna dissertare in modo più allegro, a differenza di quanto si deve fare a proposito di qualcosa di lugubre, triste ecc. In ogni circostanza, poi, l'oratore deve mantenere il suo contegno, perché vi è differenza tra oratore e istrione, tra foro e scena.</p> <p>3. Si afferra lo stato d'animo che ravviva la declamazione dal volto, considerando cosa si confaccia alla sua natura e cosa all'argomento trattato; ad alcuni infatti convengono determinati movimenti del volto, ad altri ne convengono di differenti. Devono atteggiare il loro volto in modo diverso in base alla situazione il vecchio, il giovane, il bello, il brutto, il serio. Si ottengono invero varie conformazioni del volto soprattutto dal movimento degli</p>
--	--

<p>digitorumque, aut pedum. Ubique autem in motibus eo respicere oportet, ut ne quid effuse et immoderate fiat.¹⁰⁸</p> <p>5. In voce oportet considerare tum naturalia, tum artificialia. Et natura quidem non ad omnia aequè feliciter accommodabilem vocem habemus omnes, sed alii gravem, alii acutam, alii exilem, alii aliter affectam, alii iucundam, alii vero asperam, quidam claram, quidam vero rudem habent. Sicut autem non est dictio quae alicubi bona non sit, ita neque vox quae in quodam genere vel quibusdam non sit accommodata, quaeque, si recte temperetur, omnibus propositis adaptari nequeat. Vox etenim submissa et minus clara requirit ut mature tractetur, vox huic contraria, quam candidam et claram appellant, pro sua ratione alio spiritu, alio vultu et aliis inflexionibus regitur. Similiter in aliis vocis generibus est considerandum quomodo</p>	<p>occhi e delle sopracciglia, dall'aggrottare o distendere la fronte, dalla forma della bocca.</p> <p>4. Si afferra lo stato d'animo che ravviva la declamazione dal movimento della fronte, degli occhi, della bocca, in generale della testa e del busto, delle braccia, delle dita, dei piedi. Tuttavia è necessario stare molto attenti a non esagerare ed eccedere in questi movimenti.</p> <p>5. Nella voce bisogna considerare sia ciò che è fornito dalla natura, sia quanto si può ottenere con l'esercizio. Certamente non abbiamo tutti per natura una voce che si confaccia a tutte le circostanze in modo ugualmente felice, ma alcuni hanno una voce roca, altri stridula, altri flebile, altri di diversa tonalità, altri gioviale, altri invero dura, alcuni chiara, alcuni davvero rozza. Dunque non esiste una dizione che non sia valida per qualcuno o in qualche circostanza e che altresì, anche se modulata correttamente, non risulti</p>
---	---

<p>quemque liceat apposite suum vultum ad materiam propositam tractare, in qua universaliter maxime cavendum erit, ne vim inferre videamur et quasi invito genio aliquid moliri. Ut enim orator sive ecclesiastes laborat et torquetur, ita et auditores eodem veluti sensu afficiuntur.</p> <p>Quod ad affectus attinet immutandos, quatenus voce praesententur, illi respondere possunt vocis speciei. Huiusmodi sunt ira, indignatio, dedignatio, ironia, admiratio et similia. Hic observandum, ne nimis volentes nervos extendere chordam rumpamus, sed modum naturae et facultatis citra difficultatem atque laborem perpetuo observemus. Affectus autem, quales in alios imprimere possumus et volumus, tales in nobis primum impressos esse oportet;¹⁰⁹ talem enim odorem aromata a se profundunt, qualem in se ipsis primum retinuerint. Ignitum quoque esse oportet spiritum</p>	<p>inadatta a tutti gli scopi. Infatti la voce flebile e però distinta richiede di essere trattata con attenzione, mentre la voce contraria, che è chiamata distinta e nitida, per sua natura deve essere impostata con altro spirito, altro volto e altre modulazioni. Parimenti nelle altre tipologie di voce deve essere considerato in che modo impostare il proprio aspetto perché convenga all'argomento proposto, ponendo grandissima attenzione a non sembrare di farsi violenza e affannarsi a ottenere un risultato quasi controvoiglia. Infatti come l'oratore o il predicatore faticano e si sforzano, così anche l'uditorio è condizionato allo stesso modo.</p> <p>Per quanto riguarda i mutamenti degli stati d'animo che sono espressi con la voce, possono corrispondere a qualità della voce. È il caso dell'ira, dell'indignazione, del disdegno, dell'ironia, dell'ammirazione e simili. In questo caso va osservato che non dobbiamo, per voler tenere i nervi troppo tesi, spezzare la corda, ma</p>
--	--

illius, qui alienos ignire contendat; accensam enim oportet esse facem unam, quae mille alias accendat.

Praeterea ad pronunciationem facere videtur numeri observatio,¹¹⁰ qui numerus consistit in dispositione verborum, de qua vulgares sunt tractatus. Ac mensuram et pedes quosdam aptos esse terminationi, quosdam inflexioni, quosdam sententiae continuationi, observandum est. Neque solum pedes observari debent, sed etiam et varietas terminationis, ne perpetuo verbo in fine orationis collocato insipide dicamus, sed **sicut in natura, ita in arte varietatem multum posse** recolamus. Praeterea observandum, ut unam orationem uno spiritu proferamus, quod si prolixior fuerit sententia, ita pro respiratione pausemus, ut membrorum compages dissui non videatur. Ad haec **ratio temporum habenda est**; decet enim quaedam velocius et quaedam

dobbiamo sempre mantenere la misura propria della natura e della facoltà senza apparire in difficoltà o sotto sforzo. Invero **le passioni che possiamo e vogliamo imprimere negli altri, bisogna che prima siano impresse in noi**; gli aromi effondono infatti quell'odore che prima trattenevano in sé. È necessario anche che sia infiammato lo spirito di chi vuole infiammare gli altri; occorre infatti che una fiaccola sia accesa perché possa accenderne mille altre.

Inoltre sembra che convenga alla declamazione la considerazione del ritmo, che consiste nella disposizione delle parole, argomento a proposito del quale esistono trattati diffusi. Bisogna notare che vi sono quantità e piedi adatti alla terminazione, mentre altri sono adatti all'inflessione, altri alla continuazione della frase. Né bisogna porre attenzione soltanto ai piedi, ma anche alla varietà della terminazione, affinché il verbo non venga sempre collocato in modo insipido

<p>cursiva oratione, quaedam vero tardius magisque temperate proferre.¹¹¹ Prima ratio accommodatior est et exaggerationibus et fervidioribus affectibus, secunda vero in docendo, argumentando, persuadendo; haec statum orationis, illa complexionem et epilogum etiam requirit. Item in quarundam orationum continuatione brevior, in quarundam vero prolixior mora requiritur. Maximam quoque vim in pronunciatione habet, si rem, de qua agimus, seu negotium quasi praesens habeamus, ut si de periculo civitatis, quasi timore percussi, si de facinoris gravitate ipsius partes et circumstantias ita in nobis praesentes fingamus et velut oculis audientium exponamus. Hoc enim est quasi scenam facere, in qua quidem plura et forte omnia praedicta concurrunt, utpote vultus mutatio, motus corporis, vox etc.</p> <p>Ultimum, quod saepe ad rem maxime videtur, pronuncianti genus in re ipsa</p>	<p>alla fine del discorso, ma ricordiamo che la varietà ha un grande valore sia nella natura sia nell'arte. Inoltre va osservato, quando pronunciamo un discorso tutto d'un fiato, che, se la frase fosse più lunga, faremmo una pausa per respirare, in modo tale che non paia dissolversi la compattezza dei membri. Per questo occorre avere il senso del ritmo; in base alle circostanze, infatti, un'orazione deve essere pronunciata più velocemente o di corsa oppure più lentamente e con maggior moderazione. La prima modalità è più adatta alle passioni più esasperate e impetuose, mentre la seconda all'insegnamento, all'argomentazione e alla persuasione; l'una richiede il cuore dell'orazione, l'altra anche l'introduzione e l'epilogo. Parimenti è richiesta una pausa più breve nella continuità di certi discorsi, più lunga in quella di altri. Ha anche la massima efficacia nella declamazione se parliamo come se avessimo di fronte a noi la cosa o la faccenda della quale trattiamo,</p>
--	--

<p>vel illi simili consistit, utpote quando ad iram vel misericordiam concitandam, vulnera ipsa, plagas, cruentam vestem et similia producimus, vel per similitudinem vel realiter.¹¹²</p>	<p>così, se parliamo del pericolo della città, sembreremo quasi impauriti, se parliamo della gravità dei reati, fingiamo che ci siano presenti e li mostriamo come se fossero davanti agli occhi dell'uditorio. Questo infatti è quasi recitare e vi concorrono la maggior parte delle componenti che abbiamo trattato in precedenza – forse persino tutte –, come l'espressione del volto, il movimento del corpo, la voce ecc.</p> <p>Infine ciò che spesso sembra essere più importante per il raggiungimento dello scopo, ovvero il genere di declamazione che consiste nell'argomento o in uno simile, come quando per suscitare ira o compassione mostriamo proprio le ferite, le piaghe, la veste insanguinata e cose simili, o con una similitudine o realmente.</p>
---	---

In questo capitolo, posto quasi al termine della prima parte dell'*Artificium perorandi*, solitamente considerata la meno originale, mi pare che si possano ritrovare, concatenati l'uno all'altro e sviluppati in direzioni talvolta impreviste, temi schiettamente bruniani. Ripercorriamo dunque il testo passo passo, tentando di portarne

alla luce il fulcro teorico. Bruno intende rilevare l'importanza della *declamatio* e mostrare quali siano i fattori che l'oratore deve tenere presenti quando pronuncia un discorso. Nella sezione incipitaria viene ricordato l'esempio di Demostene, il celebre oratore e uomo politico ateniese che, stando alle leggende, aveva corretto la balbuzie tenendo in bocca dei sassolini ed era solito pronunciare i suoi discorsi in riva al mare per rafforzare la voce, che doveva essere tanto chiara da superare il rumore del rinfrangersi delle onde. Si tratta di un *exemplum* tipico, che colpisce però chi abbia consuetudine con i testi bruniani perché il Nolano, in particolar modo nelle opere in volgare, associa frequentemente il nome di Demostene alla vana pedanteria. Manfurio, ad esempio, il pedante del *Candelaio*, è detto «emulator demostenico»¹¹³ e, parlando con il discepolo Pollula, richiama proprio la medesima considerazione formulata da Demostene per la quale il retore è chiamato in causa nel capitolo XXIV dell'*Artificium perorandi*: «disse il prencipe di greci oratori, Demostene: "la precipua parte dell'oratore essere la pronunziatione"».¹¹⁴ Per Bruno dunque la *pronunciatio* è una fase dell'elaborazione retorica ormai irrimediabilmente in balia dell'affettazione pedantesca? Perché allora dedicarle un complesso e articolato capitolo nell'*Artificium perorandi*? Come si evincerà dal prosieguo dell'analisi, il Nolano intende rifondare, al pari delle altre parti della retorica, anche l'*actio*, la declamazione dell'orazione condotta valorizzando la modulazione della voce e la gestualità, ed è per questo che ricorre, in entrambe le opere, all'esempio di Demostene, personaggio che, come è stato scritto, «non riceve una significazione negativa di per sé, come ad esempio avviene ad Aristarco di Samotracia, il cui nome, dissolto in una forma plurale con funzione

¹¹³ BRUNO, *Candelaio*, cit., p. 26.

¹¹⁴ Ivi, p. 86.

archetipica, incarna di fatto il pedante [...], ma permane [...] autorevole»,¹¹⁵ mentre ad essere criticato è esclusivamente l'uso distorto che del suo insegnamento fanno i pedanti.

La figura di Demostene, oratore per antonomasia, può essere sottratta al novero delle *auctoritates* pedantesche per divenire emblema di una retorica rinnovata, in cui anche gli aspetti solitamente considerati più 'formalizzati', come l'impostazione del corpo e della voce, possono essere abilmente utilizzati per riflettere nella trama verbale dell'*oratio* una realtà metamorfica in continuo mutamento. Non stupisce, perciò, che l'intero capitolo sia incentrato sul tema della *varietas*: compito del buon retore è infatti scegliere un luogo adeguato in cui pronunciare l'orazione e adattare voce e corpo alla circostanza e all'argomento del suo discorso. In un universo infinito e infinitamente pervaso dalla vita, costituito da un'unica sostanza materiale che incessantemente si estrinseca cristallizzandosi in enti multiformi, destinati, una volta terminato il loro 'ciclo' vitale, a fare ritorno a tale sostanza per riemergere con una nuova conformazione, l'oratore deve quanto più possibile adattare il suo 'volto' di essere umano finito e limitato agli infiniti 'volti' che assume la realtà che lo circonda.

Ma esaminiamo l'argomentazione nel suo svolgimento. A una considerazione iniziale sull'importanza della scelta del *locus* più conveniente – in cui riecheggia l'avversione bruniana per i pedanti, che credono sia sufficiente ricoprire un incarico prestigioso per essere considerati depositari della verità –, seguono osservazioni sull'*habitus*, il contegno generale che il retore deve tenere, il *vultus* e la *vox*, che rivelano una grande attenzione per gli aspetti performativi – quasi recitativi – della *declamatio*. Se però, come leggiamo al termine del capitolo, pronunciare un'orazione è

¹¹⁵ F. DELL'OMODARME, *Demostene*, in *Giordano Bruno. Parole concetti immagini*, cit., *ad vocem*.

«quasi scenam facere» – ammissione rivelatoria, che permette di iniziare a intravedere la connessione che Bruno instaura tra esposizione ad alta voce e recitazione –, d'altro canto il Nolano, il cui argomentare è un'indefessa articolazione concettuale volta a evitare superficiali appiattimenti teorici, enfatizzando i molteplici punti di vista a partire dai quali può essere inquadrato il medesimo nucleo tematico, scrive anche che oratore e istrione non possono essere posti sullo stesso piano. Una contraddizione, questa, solo apparente, che può essere spiegata alla luce dell'insistenza bruniana sulla necessità di non eccedere nei movimenti del corpo e del viso: anche in questo caso, contro un modello retorico-recitativo ostentamente solenne o pomposo che intende far concentrare l'attenzione del pubblico sull'esasperazione della gestualità piuttosto che sui contenuti del discorso, il Nolano ne suggerisce uno differente, in cui i movimenti del corpo e la regolamentazione della voce rispecchino le passioni che si vuole trasmettere al pubblico. Passioni che, continua il Nolano, per essere comunicate agli altri, devono prima animare l'oratore: tra retore e uditorio – come avremo modo di vedere in seguito a proposito della riflessione sulla retorica contenuta nelle opere magiche – deve stabilirsi un *vinculum* tenace e potente, che non può prescindere da una considerazione attenta, da parte del vincolante, del pubblico al quale si rivolge e dalla creazione di un sincero legame empatico.

Un ruolo centrale nella *declamatio* è svolto poi dal senso del ritmo, dalla capacità di fare pause per la respirazione al momento giusto, quando sono effettivamente richieste dall'architettura interna del periodo e non generano cesure o continuità inopportune che impediscono una corretta comprensione della frase. Ci troviamo di fronte a un passaggio essenziale per la comprensione delle tecniche che Bruno propone nel campo della declamazione/recitazione, ma anche in quello della lettura/recitazione, perché la

lettura ad alta voce, al pari della *pronunciatio*, è una forma di espressione verbale che richiede una *vis* drammatica, come è stato mostrato da Michele Ciliberto e Nicoletta Tirinnanzi ne *Il dialogo recitato*, edito nel 2002, nell'ambito di un'interpretazione condotta su più livelli – da un lato l'analisi dell'uso della punteggiatura nel *corpus* della «Nolana filosofia», dall'altro la disamina della storia delle edizioni dei testi bruniani dall'Ottocento a oggi –, alla quale cercheremo di aggiungere, nel corso di questo capitolo, qualche tassello. Due i punti sui quali converrà soffermarci: in primo luogo il ritmo, scrive Bruno, è connesso alla *dispositio* delle parole, tema sul quale «*vulgares sunt tractatus*»; in secondo luogo, oltre alle clausole ritmiche, ai *pedes*, e alle *terminationes*, sotto tutti i rispetti centrale è la «*ratio temporum*». Il riferimento, in questo passo dell'*Artificium perorandi*, a trattati sulla *dispositio* e sull'importanza della scansione ritmica dei discorsi è stato – giova metterlo in chiaro sin d'ora – una delle spie, degli indizi sparsi nelle opere del Nolano, che hanno dato avvio alla presente ricerca. Bruno, lettore onnivoro dalla memoria prodigiosa, doveva conoscere almeno una parte dell'ampia trattatistica cinquecentesca sulla costruzione del periodo e l'uso della punteggiatura che, come vedremo, utilizzò in forme poetiche e creative, sottoponendo alcuni dei suoi punti-cardine a inversioni e rovesciamenti di prospettiva che sono segno tangibile della sua volontà di proporre un sistema di pausa differente, debitore nei confronti della fioritura manualistica sull'*ars punctandi*, ma anche eversivo, strutturato in modo tale da mostrare come un diverso utilizzo dei segni di interpunzione potesse essere più funzionale alla trasposizione grafica, sulla pagina stampata, di un universo infinito in perenne divenire.

Prima di rispondere alla domanda, che non può non sorgere spontanea, su quali fossero i più noti *vulgares tractatus* sull'*ars punctandi*, è degna di interesse, perché

densa di implicazioni, l'enfasi posta sulla «ratio temporum». La scansione breve/lunga dei piedi e la vivacità nell'uso delle *terminationes*, che non devono susseguirsi tutte uguali, sono infatti oggetto di un rapido accenno, mentre il *focus* è posto sul senso del ritmo e sulla necessità di coordinare le pause nella respirazione con quelle richieste sulla pagina dai segni di interpunzione. Questo, se da un lato ci spinge a ricercare, nella messe dei trattati pubblicati nel Cinquecento sulla punteggiatura, come possibili 'fonti' bruniane, quelli che maggiormente hanno posto l'accento sulla correlazione oralità/scrittura, respiro/segno di pausazione, dall'altro invita anche a mantenere distante la posizione bruniana da quella di quanti – *in primis* Campanella, a un confronto col quale sarà dedicato il terzo capitolo – hanno privilegiato, nei processi di lettura, il *ductus* metrico. È da questa constatazione che è scaturito il titolo, provocatorio, di questo paragrafo: se, stando alla celeberrima definizione quintiliana contenuta nell'*Institutio oratoria*, la retorica è *ars bene dicendi*, essa può essere considerata, nell'ottica bruniana, anche un'*ars bene punctandi*? La risposta è sì; la retorica non si riduce certamente alla sola *declamatio* e prevede anche una parte inventiva nella quale entrano in gioco i fattori combinatori, ispirati all'*ars Raymundi*, sui quali ci siamo soffermati nel primo capitolo, ma, almeno per quanto pertiene alla parte performativa, essa deve essere impostata e organizzata ricorrendo a un impianto ritmico coerente e dotato di senso, non casuale.

Con la nascita, nel Cinquecento, di un mercato librario di grandi dimensioni, cominciò a farsi sentire con sempre maggiore forza l'urgenza di un approccio sistematico al disciplinamento delle convenzioni interpuntive; come affiora anche da frequenti accenni disseminati nei trattati cinquecenteschi sull'argomento, numerose erano le categorie professionali per le quali era ormai divenuto imprescindibile lo studio

dell'*ars punctandi*: i maestri, i notai, i cancellieri, i segretari, ma soprattutto gli stampatori e i correttori di bozze che, soltanto se adusi a un utilizzo organico della punteggiatura, sarebbero stati in grado di dare alle stampe testi nei quali fossero applicati i criteri interpuntivi con uniformità.¹¹⁶

Il Nolano, che fin dal soggiorno ginevrino aveva frequentato con assiduità gli ambienti tipografici, intervenendo spesso in prima persona nella composizione delle sue opere, doveva dunque avere ben presente la trattatistica sul tema – alla quale la fugace allusione ai *vulgares tractatus* nell'*Artificium perorandi* pare riferirsi –, una trattatistica che si inseriva all'interno del vasto dibattito sulla definizione di un modello linguistico per il volgare e coinvolgeva intellettuali di spicco, come Lodovico Dolce, Pier Francesco Giambullari, Orazio Lombardelli, Lionardo Salviati, Rinaldo Corso.¹¹⁷ Due

¹¹⁶ Si veda, a titolo di esempio, O. LOMBARDELLI, *L'arte del puntar gli scritti*, in Siena, appresso Luca Bonetti, 1585, pp. 20-23: «Quantunque si veda che questa virtù delo scrivere puntatamente sia molto in prezzo d'ogni gentile spirito di qualsivoglia professione, ancorché non passasse il legger diversi autori per fuggir ozio, poiché maravigliosamente giova non solo a bene isprimere il propio concetto, ma ed egualmente a ben penetrare l'altrui, tuttavolta io determino che alcuni professori n'abbian tanto bisogno che senz'essa non possan difendere i nomi loro [...] Dico pertanto che innanzi a ogni altro è necessaria non semplice ma esattissima scienza de' punti a' maestri di scrivere e a' maestri delle lingue, perché, passando per le lor mani la prima istituzion de' fanciulli e de' giovani, per uscirne, col tempo, chi poeta, chi oratore, chi legista, chi medico, chi segretario, chi cancelliere, chi maestro, chi pittore o scultore, chi religioso, chi principe e finalmente d'alcuna professione, e nissuna è che tanto o poco non usi la penna o strumento che dalla penna ritragga; quando i tali maestri saranno pratici e diligenti di questa parte di gramatica e di retorica, tali renderanno i discepoli, e così verrà corretto il più di ciò che si scrive, o pinge, o stozza, o scolpisce, perché, mentre gli instruiranno, leggendo e dichiarando gli autori, a snodar per via di punti, le più intrigate costruzioni e, scrivendo, a distinguer minutamente i membri e i membretti e i muscoli del parlare, fuggendo gli ambigui d'ogni sorte, non saranno cagione che nell'età di venticinque e di trent'anni s'abbia da ritornare al tedio che poi si divora nel maneggiar queste cose, che convenevolmente si richiedono agli anni più verdi. È dipoi necessaria quest'arte agli stampatori, o dichiam direttori e correttori di stampe, perciocché, quando l'opere verranno in luce sott'una maniera medesima d'ortografia e non di diverse, torrasi di mezo lo spavento, che i lettori prendono, d'aversi ad applicare a diversi usi, anzi l'errore di far che un si doni all'uso di questa stampa e l'altro a quello di quell'altra». Per questa e per tutte le trascrizioni che seguono, dove non diversamente indicato, ho adottato criteri conservativi, limitandomi a modernizzare la punteggiatura e a operare sull'unione e separazione delle parole, sull'uso di accenti e apostrofi nonché di maiuscole e minuscole, sulla distinzione tra /u/ e /v/, sull'impiego diacritico di /h/ e sullo scioglimento dei segni abbreviativi.

¹¹⁷ Sulla punteggiatura nel Cinquecento, cfr. A. CASTELLANI, *Sulla formazione del sistema paragrafematico moderno*, «Studi linguistici italiani», XXI, 1995, pp. 3-47; A. CHIANTERA, *L'interpungendi ratio nella trattatistica grammaticale tra Cinque e Seicento*, in *Italica Matritensia*, Atti del IV Convegno SILFI (Madrid, giugno 1996), a cura di M.T. NAVARRO SALAZAR, Firenze 1998, pp. 159-170; B. MORTARA GARAVELLI, *Prontuario di punteggiatura*, Roma-Bari 2003; *Storia della punteggiatura in Europa*, a cura di B. MORTARA GARAVELLI, Roma-Bari 2008; *Storia e teoria*

sono gli approcci che emergono da queste opere in merito alla funzione della punteggiatura: da un lato viene sottolineata l'importanza dei segni di interpunzione a livello sintattico, nella scansione dei periodi, come avviene nelle *Osservazioni della volgar lingua* di Dolce, del 1550, e negli *Avvertimenti della lingua sopra 'l Decamerone* di Salviati, del 1585-1586; dall'altro viene ribadito il nesso tra scritto e parlato e viene posta in evidenza la corrispondenza che deve instaurarsi tra segni grafici e pause nella lettura, segnalando sulla pagina sia quelle che hanno un valore respiratorio, sia quelle che hanno un rilievo semantico: è il caso de *L'arte di puntar gli scritti* di Lombardelli, del 1585. È proprio a questo secondo filone che Bruno, con la sua attenzione per la «ratio temporum» interna agli scritti, dovette volgersi con maggior riguardo, instaurando con la precettistica sull'*ars punctandi* un fecondo dialogo di appropriazione e rielaborazione creativa.

Prima di concentrarci sull'autore, tra quelli che abbiamo ricordato, a nostro avviso più affine e consentaneo al Nolano, Orazio Lombardelli, sarà utile mostrare come Bruno, proponendo un nuovo modello di lettura ad alta voce che riproduca un sistema interpuntivo teso a sottolineare lo snodarsi dei concetti, accentuando le pause che precedono una svolta o una specificazione nell'impalcatura semantica del testo, si contrapponga frontalmente alle tecniche di lettura di ascendenza umanistica ancora in voga nel Cinquecento, confermando anche in questo particolarissimo ambito quel rifiuto del *grammaticorum et humanistarum mos* che, come abbiamo visto nel precedente capitolo, trama l'*Artificium perorandi*.

Come ha mostrato Anthony Grafton in alcuni pionieristici studi, gli umanisti, consapevoli del loro ruolo di rottura, segnarono con forza uno scarto rispetto al passato

dell'interpunzione, Atti del Convegno internazionale di studi (Firenze, 19-21 maggio 1988), a cura di E. CRESTI, N. MARASCHIO e L. TOSCHI, Roma 1992; J. TOGNETTI, *Introduzione all'Ars punctandi*, Roma 1963.

anche in merito alle modalità di lettura e di approccio al testo.¹¹⁸ Le opere, soprattutto ma non soltanto di autori classici, erano lette e annotate per poi, a partire da esse, preparare – raccogliendo *excerpta* che venivano scelti per il loro contenuto ma anche per motivi puramente formali o grammaticali (l'uso in essi di un particolare termine o di una costruzione sintattica complessa, ad esempio) – i cosiddetti 'quaderni dei luoghi comuni', florilegi indicizzati secondo criteri variabili ma accomunati dall'essere organizzati come serbatoi di nozioni, frasi, massime morali, *exempla* retorici ai quali attingere alla ricerca di quella facondia che era considerata necessaria per una scrittura elegante e raffinata. Da semplici strumenti per uso privato o didattico, i quaderni dei luoghi comuni diventarono nel Cinquecento un fiorente genere editoriale, nobilitato dall'illustre precedente erasmiano del *De copia verborum ac rerum*. Si trattava di supporti pratici a una tipologia di scrittura che, in base a una tendenza, divenuta frequente nel corso del secolo, che è stata felicemente definita 'polimatia di riuso', andava configurandosi sempre più come *riscrittura* o persino come plagio.¹¹⁹

Parallelamente a un modo innovativo di intendere la lettura, volto a estrapolare dai testi informazioni ed esempi di bello scrivere per poi riutilizzarli, in modo più o meno personale e poetico, per l'elaborazione di altri scritti, si affermò anche una nuova figura, quella del 'lettore professionista', il segretario, che si dedicava alla stesura di epitomi e riassunti per il patrono o per i suoi figli. Fortunatissimo *vademecum* di questo letterato di professione fu il *Secretario* di Francesco Sansovino, del quale furono

¹¹⁸ Oltre all'ormai noto A. GRAFTON, *La nota a piè di pagina. Una storia curiosa*, tr. it. di G. LONZA, Milano 2000 [ed. or. *The Footnote. A Curious History*, Cambridge (MA) 1997], che contiene una dettagliata discussione del fenomeno nel Rinascimento, cfr. anche ID., *L'umanista come lettore*, in *Storia della lettura nel mondo occidentale*, a cura di G. CAVALLO e R. CHARTIER, Roma-Bari 2009², pp. 199-242.

¹¹⁹ Cfr. P. CHERCHI, *Polimatia di riuso. Mezzo secolo di plagio (1539-1589)*, Roma 1998.

stampate ben 14 edizioni tra il 1564 e il 1608.¹²⁰ A un tempo trattato e antologia, il *Secretario* faceva propria la precedente tradizione epistolografica – capostipite della quale erano state le celeberrime *Lettere* di Pietro Aretino, il cui primo libro vide la luce nel 1538 –, non limitandosi però a proporre una selezione di epistole dalle quali trarre ispirazione, come nel caso delle *Lettere volgari* a cura di Paolo Manuzio, che avevano riscosso un successo senza precedenti, registrando ben 28 edizioni tra il 1542 e il 1567, ma smembrandole, analizzandole e presentandole in modo tale che i loro elementi costitutivi fossero facilmente individuabili per essere reimpiegati. Non è un caso, dunque, che, a corredo dell'opera, Sansovino inserisca anche una dettagliatissima *Tavola delle cose che si contengono in questo libro*, divisa per capi, e marginalia che aiutano il lettore a orientarsi nella vasta congerie dei materiali proposti. In questa prospettiva si «riduce la competenza a un problema di *elocutio*, non d'*inventio*»,¹²¹ perché quest'ultima viene rigidamente codificata e assume tratti standardizzati: compito del segretario diviene il riconoscimento degli elementi adatti al tipo di testo che deve scrivere e la loro sistematica organizzazione. Anche il tema oggetto della nostra indagine, la punteggiatura, viene affrontato con lo stesso spirito metodico, volto a individuare criteri di uniformità legati alla forma scrittoria: «la puntatura nello scrivere», leggiamo, «è di non minor giovamento che si sia l'ortografia, cioè il correttamente scrivere, perciocché con la puntatura si distinguono i sensi e i concetti

¹²⁰ Su questi temi, cfr. almeno L. BRAIDA, *Libri di lettere: le raccolte epistolari del Cinquecento tra inquietudini religiose e buon volgare*, Roma-Bari 2009; *Le «carte messaggere». Retorica e modelli di comunicazione epistolare: per un indice dei libri di lettere del Cinquecento*, a cura di A. QUONDAM, Roma 1981; L. MATT, *Teoria e prassi dell'epistolografia italiana tra Cinquecento e primo Seicento. Ricerche linguistiche e retoriche (con particolare riguardo alle lettere di Giambattista Marino)*, Roma 2005; A. PETRUCCI, *Scrivere lettere. Una storia plurimillennaria*, Roma-Bari 2008; E. SELMI, *Fra 'negotio' e 'parole'. Per una retorica dei 'Libri del Segretario': la svolta degli anni Novanta*, in *Alla lettera. Teorie e pratiche epistolari dai Greci al Novecento*, a cura di A. CHEMELLO, Milano 1998, pp. 173-227.

¹²¹ SELMI, *Fra 'negotio' e 'parole'. Per una retorica dei 'Libri del Segretario': la svolta degli anni Novanta*, cit., p. 178.

l'uno dall'altro».¹²²

Una testimonianza di questa tecnica di lettura, che è anche, come facilmente intuibile, tecnica di studio e di organizzazione dei dati perché possano essere trasmessi e appresi, è nella *Methodus ad facilem historiarum cognitionem* di Jean Bodin, laddove, nel capitolo *De ordine historiarum*, il filosofo francese si raccomanda di suddividere gli eventi storici in tre differenti quaderni, deputati rispettivamente agli avvenimenti umani, ai fenomeni naturali e alle rivelazioni divine. Con questo passo Bodin termina il capitolo: «Da ultimo, riponiamo tutte le parole e le azioni memorabili nei luoghi comuni della memoria (per dir così), come in uno scrigno, e ricaviamo da essi tutto quanto a nostro giudizio ci parrà opportuno. Questo sistema, d'altronde, risulterà ancora più pratico una volta che avremo avuto davanti agli occhi la suddivisione delle azioni umane».¹²³ I quaderni dei luoghi comuni, come Grafton ha acutamente rilevato, si propongono di sostituirsi alle *praxeis* dell'*ars memoriae*, fornendo schemi univoci e facilmente intelligibili che si contrappongono all'eccessiva complessità delle tecniche rammemorative fondate su *loci e imagines*.

Una menzione a parte, perché in essi rifulge con estrema chiarezza, a mio avviso, quel modo di intendere la lettura che è il principale bersaglio polemico di Bruno, meritano gli *Adagia* erasmiani. Nati come raccolta di ottocento proverbi e aforismi, dati alle stampe a Parigi nel 1500, gli *Adagia* raggiunsero la loro forma canonica, che ne contava oltre quattromila, nell'edizione aldina del 1508, presentandosi come un prontuario di etica e cultura latina, ma anche come un manuale di lettura. Alla ricerca di

¹²² *Del secretario di messer FRANCESCO SANSOVINO libri quattro*, in Venetia appresso Francesco Rampazetto, 1564, p. 182.

¹²³ J. BODIN, *Methodus ad facilem historiarum cognitionem*, edizione, traduzione e commento a cura di S. MIGLIETTI, Pisa 2013, p. 117. Di seguito il brano originale: «Postremum erit, ut omnia dicta factaque memoratu digna in communes quosdam memoriae locos, velut in thesaurum reponamus, et ex iis quantuncunq; iudicio nostro videbitur eruamus. Id autem commodius fieri nequit, quam si humanarum actionum partitionem nobis ad intuendum proponamus».

una frase, di un'immagine, di un *exemplum*, di un argomento o di una figura retorica, un allievo poteva infatti consultare l'amplissima silloge, cogliendo solo ciò di cui abbisognava e tralasciando il resto. Due detti, in particolare, ci vengono in aiuto per delineare, e *converso*, la posizione bruniana, ovvero *Viva vox*, e *Muti magistri*, strettamente interrelati l'uno con l'altro:

222. VIVA VOCE

Dalla viva voce s'impara quanto non ci viene dalle letture mute bensì dalla parola diretta del maestro. Uno scritto ha certamente anch'esso una sua voce, però morta. Invece l'esposizione al vivo ha, scrive Gerolamo, un suo vigore. Aulo Gellio: *Poiché scarseggiava (come si dice) la viva voce, cercavo d'imparare (come dicono) dai maestri muti.*¹²⁴

465. MAESTRI MUTI

Un tempo si definivano con forma proverbiale «maestri muti» i libri. Essi infatti possono insegnare, parlare no. E chi ha acquisito l'eloquenza solo leggendo i libri dei grandi oratori, può vantarsi di aver imparato quell'arte dai suoi insegnanti muti. Aulo Gellio nel XIV libro, capitolo II: *Scarseggiando quella che si dice la viva voce, cercavo d'imparare, come dicono, dai maestri muti*, alludendo certamente ai libri.¹²⁵

Per Erasmo i libri sono «muti magistri», che non possono parlare, e ad essi si contrappone la «viva vox» del *magister* in carne ed ossa: la lettura è un momento di apprendimento silenzioso, che si concretizza nella stesura di liste di luoghi comuni da comunicare in un secondo momento, ad alta voce, ai discepoli, i quali devono integrare le loro letture individuali, che a loro volta possono essere supportate dalle medesime schematizzazioni, con la lezione orale tenuta dal maestro. Una posizione opposta

¹²⁴ ERASMO DA ROTTERDAM, *Modi di dire*, a cura di C. CARENA, Torino 2013, pp. 137-139. Di seguito l'*adagium* nell'originale latino: «CCXXII. VIVA VOX. Viva voce discimus quod non ex mutis litteris, sed a praeceptore ipso loquente. Nam scripta oratio vox quaedam est quidem illa, sed mortua. At pronuntiatio viva quaedam est vox, quam propriam quandam energiam habere scribit Hyeronimus. A. Gellius: *Quoniam vocis (ut dicitur) vivae poenuria erat, ex mutis (quod aiunt) magistris cognoscerem*». Per le citazioni si rimanda alle ottime annotazioni dell'edizione, a p. 453.

¹²⁵ Ivi, p. 247. Di seguito l'*adagium* nell'originale latino: «CCCCLXV. MUTI MAGISTRI. Mutos magistros libros proverbialiter olim nominabant. Docere enim possunt, loqui non possunt. Et qui legendis modo eloquentium scriptis eloquentiam sunt consequuti, ii gloriari possunt se a mutis praeceptoribus dicendi artem didicisse. Aulus Gellius lib. xiiii. ca. ii.: *Quoniam vocis (ut dicitur) vivae poenuria erat, ex mutis (quod aiunt) magistris cognoscerem, nimirum libros innuens*».

rispetto a quella bruniana, che esamineremo nel dettaglio nel paragrafo conclusivo di questo capitolo, secondo cui i libri sono *loquentes magistri*, maestri ai quali dare voce con una lettura recitata fondata su un innovativo sistema di pausa.

Le griglie concettuali di stampo umanistico non possono in alcun modo costituire, per Bruno, un approccio valido: esse tentano di esaurire l'infinita articolazione del reale all'interno di formulari rigidamente codificati e tipizzati che, anziché favorire la generazione di nuove conoscenze, lo sforzo inventivo di combinazione dei dati mentali, tendono a inaridirlo, ponendo in secondo piano, come abbiamo sottolineato, il ruolo svolto dall'*inventio*, che, al contrario, nella «Nolana filosofia» è il cuore propulsore dell'attività di scrittura e creazione di testi. Tabelle e lunghe liste di termini non sono che vani tentativi di approssimazione a un enciclopedismo erudito che niente ha in comune con la costruzione bruniana di un'enciclopedia del sapere grazie all'*ars memoriae*: mentre quest'ultima asseconda la vicissitudine naturale, comprendendola per riprodurla, i quaderni dei luoghi comuni sono strumenti sterili, che spezzano la continuità del divenire cercando di bloccarla, di fermarla, e non ottenendo, così, alcun risultato positivo. Anche la punteggiatura diviene, per Sansovino, un mezzo col quale imporre meccanicamente allo scritto un ordine *ab externo*, mentre per Bruno essa, come vedremo, deve scaturire *ab interno*, deve essere il modo con cui l'autore permette ai concetti che vuole comunicare di affiorare con forza, coadiuvando la trasposizione – pur parziale – dell'eterno *fieri* naturale che si propone di ottenere nella pagina scritta.

Al fondo del dissenso del Nolano vi è una differente concezione del ruolo svolto dal soggetto nell'attività di lettura: mentre il lettore umanista si pone al centro del processo, come mediatore che dà forma e organizzazione al materiale che enuclea e raccoglie, il lettore bruniano deve lasciar emergere i concetti che le parole rappresentano, deve

lasciar parlare *verba* che siano estrinsecazione grafica delle *res*. Una posizione, questa, che trae fondamento dai capisaldi della gnoseologia bruniana che abbiamo cercato di tratteggiare nel primo capitolo. Non più soggetto conoscente in un universo antropocentricamente concepito, l'uomo ha pari valore e dignità delle 'minuzzarie', delle cose piccole che solo apparentemente sono insignificanti: l'*anima mundi* «è tutta in tutto e tutta in qualsiasi parte» e in ogni cosa, «pur piccola ed esigua», è racchiuso «un mondo».¹²⁶ I principi che operano nella natura si dispiegano a tutti i livelli e l'unica vera differenza è data dalla 'complezione' corporea degli enti e dalla loro capacità di accogliere «diversi gradi e perfezioni d'ingegno et operazioni».¹²⁷ Per questo, nell'orizzonte conoscitivo bruniano, hanno valore anche quelle 'minuzzarie' della carta stampata, a prima vista irrilevanti e trascurabili, che sono i segni di interpunzione: come nell'universo naturale nei 'minimi' possono essere contemplati i 'massimi', così nell'universo stampato creato dai torchi tipografici, che tenta di emulare la realtà, per quanto gli sia concesso, la punteggiatura è un indispensabile aiuto per permettere alle parole di manifestare le cose.

II.2. Oralità e scrittura: Orazio Lombardelli

Il senese Orazio Lombardelli (1545-1608) è una figura di primo piano nel panorama della riflessione linguistica cinquecentesca.¹²⁸ Membro dell'Accademia degli Intronati e

¹²⁶ BRUNO, *Opere mnemotecniche*, II, cit., p. 259. Di seguito il brano originale, tratto dal *Sigillus sigillorum*: «Unde cum anima ubique praesens existat illaque tota et in toto et in quacumque parte tota, ideo pro conditione materiae in quacumque re etiam exigua et abscisa mundum [...] valeas intueri».

¹²⁷ ID., *Dialoghi filosofici italiani*, cit., p. 717. Si tratta di un passo assai noto della *Cabala del cavallo pegaseo*, in cui Onorio, affermando che l'anima «de l'uomo è medesima in essenza specifica e generica con quella de le mosche, ostriche marine e piante, e di qualsivoglia cosa che si trove animata o abbia anima», dissolve ogni pretesa antropocentrica.

¹²⁸ Su Lombardelli cfr. F. D'OVIDIO, *Nuovi appunti sulla storia dello zeta*, in *Studi letterari e linguistici dedicati a Pio Rajna nel quarantesimo anno del suo insegnamento*, Firenze 1911, pp. 231, 241-

delle accademie cortonesi degli Umorosi e degli Umidi, si dedicò per tutta la vita all'insegnamento – sia presso il seminario vescovile sia, dal 1598, come lettore di umanità nello Studio cittadino –, dando alle stampe una serie di testi di carattere pedagogico – tra i quali spiccano *Gli aforismi scolastici* del 1603, una raccolta di ben 887 massime in cui sono compendiate i frutti di una pluridecennale esperienza didattica, e due importanti strumenti per l'apprendimento della lingua italiana da parte degli stranieri, ovvero i *Fioretti d'eleganza cavati dai romani autori* del 1568, dedicati a Robert Peckham, e i *Fonti toscani* del 1598, intitolati a Henry Wotton –, nonché scritti edificanti e moralistici. È però alle numerose incursioni in campo grammaticale e retorico che si deve la notorietà di Lombardelli: a quasi vent'anni di distanza da *De' punti et degli accenti*, edito nel 1566 e dedicato al fratello Gregorio, frate domenicano, vide la luce, nel 1585, la sua opera più nota, *L'arte del puntar gli scritti* (della quale fu pubblicata nel 1588 un'epitome dal titolo *Memoriale dell'arte di puntar gli scritti*), cui fece seguito, l'anno successivo, *La difesa del zeta*. Lombardelli fa propria una concezione evolutiva della lingua, considerata in perenne trasformazione, che lo spinge a rifiutare il conservatorismo rigidamente toscanocentrico dell'Accademia della Crusca e a schierarsi nel 1586, con il *Discorso intorno ai contrasti che si fanno sopra la Gierusalemme liberata di Torquato Tasso*, in favore del poeta sorrentino, al quale già

248; M. DE GREGORIO, *Lombardelli, Orazio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 64, Roma 2005, ad vocem; N. MARASCHIO, *Siena e lo studio della fonetica nel Cinquecento*, in *Tra Rinascimento e strutture attuali. Saggi di linguistica italiana*, Atti del I Convegno della Società Internazionale di linguistica e filologia italiana (Siena, 28-31 marzo 1989), a cura di L. GIANNELLI et al., Torino 1991, pp. 37-45; EAD., *L'arte del puntar gli scritti di Orazio Lombardelli*, in *Storia e teoria dell'interpunzione*, cit., pp. 205-203; O. NICCOLI, *Orazio Lombardelli: Degli uffizi e costumi de' giovani. Sopravvivenze erasmiane*, in *Erasmus, Venezia e la cultura padana del '500*, Atti del XIX Convegno internazionale di Studi Storici (Rovigo, 8-9 maggio 1993), a cura di A. OLIVIERI, Rovigo 1995, pp. 241-247; R. WEISS, *Henry Wotton and Orazio Lombardelli*, «The Review of English Studies», XIX, 1943, pp. 285-289; *Trattati di fonetica del Cinquecento*, a cura di N. MARASCHIO, Firenze 1992, pp. XIX, XXVI, XXXIV-XL, 7-90, 259-260, 360-369, 391, 396; M. VITALE, *La scuola 'senese' nelle questioni linguistiche fra Cinque e Settecento*, in *Lingua e letteratura a Siena dal '500 al '700*, Atti del Convegno (Siena, 12-13 giugno 1991), a cura di L. GIANNELLI, N. MARASCHIO e T. POGGI SALANI, Firenze 1994, pp. 2-20.

nel 1582, con *Sopra il Goffredo del signor Torquato Tasso*, egli aveva riservato parole di sincero elogio.

Un'analisi puntuale delle opere più importanti di Lombardelli permetterà di cogliere il nocciolo teorico di una riflessione che, lungi dal poter essere ridotta al rango di erudizione, contiene nuclei concettuali di grande interesse per la nostra indagine. In primo luogo giova rilevare che gli scritti di Lombardelli dedicati alla punteggiatura sono percorsi da una duplice aspirazione: da un lato egli intende mostrare come l'*ars punctandi* sia una particolare branca della grammatica che merita di essere studiata autonomamente, dall'altro vuole offrire dei testi che, a partire dalla loro struttura interna – articolata in regole prime e sottoregole, corredate da appendici e avvertenze e fornite di una ricchissima serie di esempi, latini e volgari, illustri e proverbiali –, siano funzionali all'apprendimento dei principi metodologici della punteggiatura da parte di un pubblico ampio, dato che le competenze in ambito interpuntivo non sono utili soltanto al bello stile, ma sono anche fondamentali per assicurare chiarezza comunicativa ed espressiva.

L'idea di interpunzione che emerge dai numerosi spunti teorici che Lombardelli dissemina nella vastissima congerie dei materiali testuali che presenta è quella di un sistema strutturalmente legato al parlato, col quale deve stabilire un circolo virtuoso che, unico, può garantirgli legittimità. La punteggiatura deve rispecchiare le pause del parlare – sia quelle connesse alla respirazione, sia quelle che hanno un rilievo concettuale e aiutano a delineare, grazie all'intonazione, la costruzione del periodo – e deve farlo anche e soprattutto perché gli scritti sono destinati, secondo una pratica di fruizione differente da quella cui siamo oggi adusi, all'esecuzione orale, che è coadiuvata da un corretto utilizzo dei segni interpuntivi. Una posizione, questa, presente

sin da *De' punti et degli accenti*, opera che, seppur ancora lontana dalla completezza descrittiva e dalla poliedricità illustrativa de *L'arte del puntar gli scritti*, traccia con nettezza il legame esistente tra processo di lettura e componente corporea, fisica e fisiologica. I segni di interpunzione individuati da Lombardelli – sospensivo (virgola), mezopunto (punto e virgola), coma (due punti), interrogativo, colone (punto fermo), parentesi, periodo (punto trafermo, seguito da lettera maiuscola) e apostofe –, assieme all'accentazione, considerata «quasi anima dela voce»,¹²⁹ hanno valore in quanto permettono di replicare nello scritto le «distinzioni» del parlato, «accioché per certi segni sia tolta via quella confusione, et di parole et di senso, che nascerebbe dala confusione dele clausole (che certo confuse sarebbeno, se non fussero distinte)».¹³⁰

È però ne *L'arte del puntar gli scritti* che Lombardelli illustra con dovizia di particolari come la scrittura debba farsi «rappresentamento della voce».¹³¹ Egli definisce il punto «un segnio nella scrittura per cui si distingue l'una parte del parlare dall'altra, si dà facultà di respirare a chi legge e si dà modo alla voce»:¹³² esso ha il compito di separare le proposizioni, dando al lettore la possibilità di effettuare le pause per la respirazione al momento giusto e permettendogli di mantenere la voce «hor ferma, hor corrente, hor alta, hora sottile, hor acuta, hor ardita, hora bassa, hora grave, hora sparsa, hora raccolta, hora dura, hora pieghevole».¹³³ È la presenza con maggiore o minor frequenza del punto a distinguere «un lungo ed intricato periodo, che straccia le fauci, debilita l'alito e sminuisce il fiato» da una frase breve e ben scandita, che «è cagione che si respiri continovamente, rinfrescandosi il core, che altrimenti si potria soffocare»:¹³⁴ il corpo del

¹²⁹ O. LOMBARDELLI, *De' punti et degli accenti*, in Firenze, appresso i Giunti, 1566, p. 25.

¹³⁰ Ivi, p. 8.

¹³¹ LOMBARDELLI, *L'arte del puntar gli scritti*, cit., p. 43.

¹³² Ivi, p. 37.

¹³³ Ivi, p. 38.

¹³⁴ Ivi, p. 55.

lettore viene posto prepotentemente in primo piano e i suoi spasimi, movimenti e affaticamenti altro non sono se non la trasposizione delle distinzioni interne al corpo dello scritto tra «i membri e i membretti» e persino «i muscoli del parlare».¹³⁵ Nella strettissima correlazione che stabilisce tra oralità e scrittura, Lombardelli ci mostra un corpo, quello del lettore, teso con tutte le sue forze nella riproduzione verbale di un altro corpo, quello del testo, che, per divenire facilmente intelligibile, non deve, al pari dell'organismo umano, concretarsi in modo amorfo, bensì definirsi secondo una morfologia articolata in base alle sue 'giunture' strutturali.

Lombardelli si rende conto di offrire così il destro a una critica potenzialmente corrosiva, quella di aver trasformato elementi descrittivi in norme prescrittive; in altri termini, il fatto che il lettore debba talvolta fermarsi o soffermarsi per respirare non implica che la punteggiatura debba essere integralmente concepita e organizzata in funzione di questo. Vi sono infatti alcuni, leggiamo, «che dicono che in quanto al comodo del respirare è da non badarvi, per esser cosa di non molta importanza»:¹³⁶ questo, però, è falso, perché è la natura stessa, la fisiologia umana, a spingerci a effettuare talvolta delle pause nella lettura ad alta voce e, persino quando leggiamo silenziosamente – «leggendo noi per noi stessi, non solo senza levar la voce, ma così pianamente che non paia che moviamo la bocca o la lingua, sì che non vi bisogn spender pur l'alito, nonché tanto di fiato che abbia da render suono alcuno» –,¹³⁷ per riuscire a seguire il filo del discorso «ci fermiamo a' punti e, se non vi sono, ce gli immaginiamo o ponghiamo».¹³⁸

¹³⁵ Ivi, p. 21.

¹³⁶ Ivi, p. 47.

¹³⁷ *Ibid.*

¹³⁸ *Ibid.*

L'ars punctandi deve imitare la natura, «conservandone l'inclinazione».¹³⁹ Affiorano, dalle pieghe di questo testo di grammatica, alcune tematiche che avrebbero certamente incontrato il favore del Nolano: il filosofo, infatti, pare portare alle estreme conseguenze la posizione di Lombardelli secondo cui la punteggiatura deve riflettere – e allo stesso tempo guidare – il processo, tutto corporeo, della lettura, giungendo a sostenere che il sistema interpuntivo deve cercare di rispecchiare non solo la 'naturalità' dell'attività di leggere, ma la realtà tutta, trasponendo sulla pagina stampata i ritmi della vicissitudine, quella «ratio temporum» discussa nella parte finale del capitolo XXIV dell'*Artificium perorandi*.

Lombardelli predilige la lettura ad alta voce proprio perché essa appare più idonea alla realizzazione dell'ambizioso obiettivo che si propone, ovvero quello di «istrigar [...] l'ordin dell'arte, riducendolo a quello della natura».¹⁴⁰ la 'voce' costituisce un importante passaggio intermedio tra 'occhio' e 'intelletto', che permette di ribadire le distinzioni interne al testo scritto. «Mentre leggiamo», scrive Lombardelli nella sezione dedicata alla virgola, «con l'occhio distinguiamo e con la voce proferiamo distinte le parti; con l'intelletto finalmente notiamo i sensi, di maniera che niuna parte d'essi venghiamo a perdere».¹⁴¹ Per quanto concerne infine la definizione dei vari segni di interpunzione, è da notare la fluidità con la quale sono considerati da Lombardelli pressoché intercambiabili quelli che indicano la pausa intermedia: egli ritiene punto e virgola, due punti e punto fermo sostanzialmente omofunzionali. Nel paragrafo dedicato all'«ordine»¹⁴² del coma, ovvero dei due punti, leggiamo: «Tanto bene seguita il coma al mezopunto che chiunque non avrà inteso l'ordine di quello manco lo potrà intender di

¹³⁹ Ivi, p. 48.

¹⁴⁰ Ivi, p. 45.

¹⁴¹ Ivi, p. 62.

¹⁴² Ivi, p. 101.

questo, perciocché sono di natura similissimi. Né però si dee prima trattar del coma che del mezopunto, atteso che il mezopunto è di più semplice uso e le più volte si trova innanzi al coma, quasi nunzio». ¹⁴³ Affermazioni preliminari molto importanti in vista del confronto con Bruno che, dalla consuetudine esposta da Lombardelli, prende le distanze con nettezza, secondo modalità e direttrici teoriche che cercheremo di illustrare in seguito: mentre Lombardelli predilige l'uso del punto e virgola, che «ravviva la voce», «ci conduce ispeditamente al periodo» e soprattutto «sveglia l'intelletto», il Nolano assegna questa funzione chiarificatrice – «con l'aiuto di questo punto», infatti, «si muovono gli affetti e si desta il pensiero del lettore» – ai due punti. ¹⁴⁴

Simili preoccupazioni interpuntive paiono a prima vista molto lontane dall'afflato teorico della «Nolana filosofia», ma non dobbiamo dimenticare che, come testimonia un passo celebre del *De la causa, principio et uno*, Bruno era al corrente delle controversie in materia ortografica che animavano il dibattito cinquecentesco e si opponeva all'approccio che a riguardo teneva la maggior parte dei grammatici del tempo. Stigmatizzando la vacuità pedantesca, nel dialogo londinese Filoteo parodizza il discettare inconcludente dei *magistri*, che si fermano alla superficie delle parole insegnando che «non si scrive "homo", ma "omo"; non "honore", ma "onore"; non "Polihimio", ma "Poliinnio"»: ¹⁴⁵ si tratta di crucci grammaticali inconciliabili con il punto di vista del Nolano sulla lingua, che egli considera un magma in continuo mutamento che è compito del filosofo modellare, in una stretta interrelazione con le *res* che le parole esprimono. Non c'è spazio, per Bruno, per considerazioni formali: il significato delle parole – in una situazione di decadenza in cui non può essere manifestazione diretta del significato – non deve essere oggetto di eccessive attenzioni,

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ *Ivi*, p. 90.

¹⁴⁵ BRUNO, *Dialoghi filosofici italiani*, cit., p. 199.

che impediscono peraltro di guardare al livello dei contenuti, l'unico veramente importante. La lingua è per Bruno un organismo vitale e vivo, che deve divenire estrinsecazione della realtà; una posizione non dissimile da quella, seppur molto meno elaborata, di Lombardelli che, ne *La difesa del zeta*, si schiera a favore di quanti propongono l'utilizzo della zeta al posto del latineggiante *ti*, in nome di una lingua che deve farsi carico dei cambiamenti e non rifiutarli aprioristicamente per adeguarsi a un modello ideale storico che, come tale, è irrealizzabile. È inutile cercare di riprodurre l'ortografia latina o greca nel volgare e la lingua deve stare al passo coi tempi:

Secondariamente determino – scrive Lombardelli – che le parole che vengono d'una lingua nella giurisdizione dell'altra debbono addobbari all'usanza di quella nella quale si vengono incorporando e debbono farlo per sottrazioni, aggiunte o trasposizioni di lettere, di sillabe e di accenti, come si vede che a poco a poco han fatto tante voci che, nella nostra lingua venute dalla latina, per un gran tempo si scrisser con l'ortografia latina o greca per *ct*, *mn*, *ph*, *pt* e *th*; dal quale abuso appena anco si astengono i giovani scolari e non se ne astengono alcuni vecchi, scrivendo *sancto*, *damnare*, *philosopho*, *optimo*, *Mattheo* e le altre. Ma, perché delle latine è cosa certissima ed alcun potrà dir che non si ritroverà vero delle parole d'altri linguaggi, lasciando delle francesi, fiamminghe, inglesi, tedesche o spagnuole, fatte nostre e sì mutate che appena quei di quelle nazioni le riconoscono, [...] appunto d'alcune greche farò menzione, le quali mostreranno chiarissimo quanto dico.¹⁴⁶

Anche Lombardelli, come Polihimnio, si occupa di ortografia e, al pari del pedante, propone di modernizzarla, ma vi è un incolmabile divario tra i due, derivante dalle motivazioni di fondo che li inducono alla medesima scelta: per Lombardelli, infatti, non si tratta di pura forma delle parole, ma di applicare una precisa concezione della lingua, che, essendo in continua evoluzione, non può esimersi dal cambiamento.

Gli scritti dei moderni, dunque, hanno pari dignità di quelli antichi, dai quali si

¹⁴⁶ O. LOMBARDELLI, *La difesa del zeta*, in Firenze, appresso Giorgio Marescotti, 1586, p. 9 (corsivi miei).

distinguono, inevitabilmente, perché espressione di tempi mutati: per questo la *Gerusalemme liberata* non deve essere letta guardando al 'tipo ideale' di un *epos* senza tempo, ma considerata per ciò che essa è, ovvero un poema epico innovativo anche e soprattutto dal punto di vista retorico-formale, a un'analisi del quale Lombardelli si impegna nel *Discorso intorno ai contrasti*. Sin dalle poche pagine di *Sopra il Goffredo* il grammatico senese aveva mostrato di porre una grande attenzione alle modalità di lettura delle opere tassiane, che richiedono pause di riflessione ma allo stesso tempo invogliano a una lettura continuativa, ma è solo nel *Discorso intorno ai contrasti* che troviamo una trattazione ampia e distesa dell'argomento.¹⁴⁷ La lettura è considerata in primo luogo un'attività ad alta voce, come rivela un'involontaria – e perciò ancor più interessante – confusione tra occhi e orecchi a proposito dei tropi, le figure retoriche semantiche con le quali un'espressione viene 'traslata' per rivestire un contenuto diverso da quello originario:

Mi avviso pertanto che parlar florido sia quello il quale ci mettono innanzi le voci proprie, trasportate, nobili, significative, dolci, vezzose, piene e figurate, intessute con maestria, che però alla natura si confaccia de' soggetti, ed accompagnate da quelle figure o tropi che quasi si rappresentano agli occhi de' lettori o degli ascoltanti, nonché agli orecchi od all'intelletto, le cose le quali maneggiano.¹⁴⁸

Il 'parlare figurato' si presenta con forza agli occhi dei lettori o degli ascoltatori, nonché agli orecchi o all'intelletto: destinatari della comunicazione verbale e fruitori del testo a livello visivo sono posti sullo stesso piano. I tre stadi della lettura che ne *L'arte del*

¹⁴⁷ Cfr. ID., *Sopra il Goffredo del signor Torquato Tasso*, in Firenze, appresso Giorgio Marescotti, 1582, pp. 3-4: «l'opera ha in sé oltr'ogni credere l'attrattivo e, come i Latini dicono, *immittit aculeos*, onde, mentre si legge, appena si può pausare e, come s'è letto, si desidera di rileggere» (corsivo mio).

¹⁴⁸ ID., *Discorso intorno ai contrasti che si fanno sopra la Gierusalemme liberata di Torquato Tasso*, in Basilea, per il Vassalini, 1586, pp. 83-84.

puntar gli scritti erano posti in sequenza, in questo caso sono più sbrigativamente accomunati e se questo, da un lato, è conseguenza di un riferimento sommario agli occhi degli ascoltatori (piuttosto che ai loro orecchi) e dunque di uno scarso scrupolo nella scrittura di questa frase, d'altro canto l'assenza di accuratezza – in un autore minuzioso come Lombardelli – deriva dal fatto che lettura e ascolto del testo e sua concettualizzazione sono ritenuti momenti legati a doppio filo l'uno con l'altro, che possono essere facilmente confusi perché non vi è lettura senza 'recitazione' del testo – verbale o mentale che essa sia – e solo quest'ultima può assicurare la comprensione.

Una lettura condotta senza «certa equità e riverenza» mutila il testo, generando «voci appiastricciate»: se leggeremo «confondendo le parti, sottraendo o aggiugnendo lettere e sillabe, come che anco togliendo via o chiamando a forza gli accenti, non saranno sicuri né i Danti, né i Petrarci, né i Boccacci».¹⁴⁹ Qualunque scritto, se letto senza considerarne la punteggiatura, sarà irrimediabilmente corrotto, a detrimento della possibilità di penetrarne il significato. Una raccomandazione, questa, che si radica perfettamente nel quadro del metodo di studio e applicazione dell'*ars punctandi* presentato da Lombardelli – tutto incentrato sulla necessità di garantire, grazie alle pause nella respirazione segnalate dall'interpunzione, la chiarezza delle articolazioni interne al testo –, ma si inserisce anche nel vivo di una vivacissima *querelle* sorta in merito alle strategie di recitazione del poema tassiano. Nella polemica che vide contrapposti i fautori della *Gerusalemme liberata* a quelli dell'*Orlando furioso*, contro Tasso si schierò l'Accademia della Crusca sostenendo che, a un semplice ascolto della lettura ad alta voce del poema, era difficile – talvolta addirittura impossibile – comprenderlo e si rendeva necessario un ricorso visivo diretto alla pagina stampata.¹⁵⁰

¹⁴⁹ Ivi, p. 76.

¹⁵⁰ Sulla polemica cfr. almeno P.M. BROWN, *In Defense of Ariosto: Giovanni de' Bardi and*

Ne *Lo 'Nfarinato secondo*, del 1588, Salviati asserisce che la *Gerusalemme liberata* «non ha né belle parole, né bei modi di dire» e «udendole recitare ad altrui, rade volte s'intende, e ci bisogna prendere il libro in mano e leggerle da per noi, essendo elle tali che non basta il suono e la voce, ma per comprenderle bisogna veder la scrittura»,¹⁵¹ ribadendo quanto aveva già scritto nella lettera a Giovanni de' Bardi del 28 settembre 1582, ovvero che egli preferiva di gran lunga il poema ariostesco a «poesie difficili, dure, sforzate e che non si possono né pronunciar con agevolezza né imparare a mente».¹⁵²

Come ha mostrato, in modo molto convincente e accurato, Christopher Geekie, l'unico studioso che si è concentrato sulla polemica a partire dal particolarissimo angolo visuale della recitazione dei poemi, prendendo in esame una lunga serie di esempi di «voci appiasticciate» proposti dagli accademici della Crusca, la tecnica di lettura che essi auspicavano non teneva in considerazione la punteggiatura e tendeva a unire le parole le une alle altre, eliminando le vocali terminali o iniziali e dando vita a delle crasi.¹⁵³ Un modo inconsueto di leggere che enfatizzava l'accentazione metrica a discapito di quella che potremmo chiamare la 'rappresentazione grafica' del verso, ovvero la sua struttura sulla pagina stampata, in cui un ruolo fondamentale svolge la punteggiatura. È proprio

Lionardo Salviati, «Studi secenteschi», XII, 1971, pp. 3-27; P. DI SACCO, *Un episodio della critica cinquecentesca: la controversia Ariosto-Tasso*, «Rivista di letteratura italiana», XV, 1997, pp. 83-128; F. MARTILLOTTO, *La lingua del Tasso tra polemiche e discussioni letterarie*, Arezzo 2014; M. PLAISANCE, *I dibattiti intorno ai poemi dell'Ariosto e del Tasso nelle accademie fiorentine, 1582-1586*, in *L'arme e gli amori: Ariosto, Tasso, and Guarini in Late Renaissance Florence*, Acts of an International Conference (Florence, June 27-29, 2001), 2 vols, Firenze 2004, vol. I, pp. 119-134; F. SBERLATI, *Il genere e la disputa: la poetica tra Ariosto e Tasso*, Roma 2001.

¹⁵¹ L. SALVIATI, *Lo 'Nfarinato secondo ovvero dello 'Nfarinato Accademico della Crusca, risposta al libro intitolato Replica di Camillo Pellegrino*, in Firenze, per Anton Padouani, 1588, pp. 230-231.

¹⁵² La lettera è citata in PLAISANCE, *I dibattiti intorno ai poemi dell'Ariosto e del Tasso nelle accademie fiorentine, 1582-1586*, cit., p. 122.

¹⁵³ Cfr. C. GEEKIE, 'Parole appiasticciate': *The Question of Recitation in the Tasso-Ariosto Polemic*, «Journal of Early Modern Studies», VII, 2018, pp. 99-127. Sulla pratica della recitazione dei poemi si vedano almeno E. ABRAMOV-VAN RIJK, *Parlar Cantando: The Practice of Reciting Verses in Italy from 1300 to 1600*, Bern 2009 e il fondamentale *Interaction between Orality and Writing in Early Modern Culture*, ed. by L. DEGL'INNOCENTI, B. RICHARDSON and C. SBORDONI, New York 2016.

contro questo modo di leggere che si scaglia Lombardelli, contrario alla confusione che esso genera, distruggendo l'architettura dell'opera.

Da un lato, dunque, vi erano i cruscanti, primo tra tutti Salviati, dall'altro Lombardelli che, assieme ad altri intellettuali, denunciava la scorrettezza di una strategia di lettura che palesemente manipolava le lettere e le sillabe secondo modalità che entravano in conflitto con ciò che effettivamente era scritto. Due visioni opposte, che affondano le loro radici in idee molto diverse sul ruolo dell'interpunzione: Lombardelli, che considera irresolubilmente connesse oralità e punteggiatura, essendo quest'ultima traduzione diretta delle pause più o meno lunghe necessarie alla respirazione, nell'atto del leggere assegna ai segni interpuntivi una funzione chiave che, al contrario, non conferisce loro Salviati, per il quale la pagina stampata coi suoi usi grafici non costituisce una guida alla lettura. Certo, la punteggiatura svolge per il cruscante un ruolo centrale: essa deve 'disegnare' l'impalcatura concettuale del testo, rendendone perspicuo il senso; a mancare, però, dal suo punto di vista, è il nesso tra oralità e scrittura che è nodale in Lombardelli. In sintesi, per Salviati, il fatto che alcuni concetti si scrivano in un determinato modo non implica che il testo che ne deriva debba essere letto impiegando tecniche che rispecchino la forma dello scritto. Risulta a questo punto con ancora maggior nitore perché affermiamo che Bruno, proponendo una lettura recitata basata su un innovativo sistema di pausazione, abbia guardato con maggior favore a una posizione come quella di Lombardelli e non abbia appoggiato gli accademici della Crusca, dai quali lo divideva anche il rifiuto del modello linguistico basato sul fiorentino che essi propugnavano.

Ancora una volta potrebbe apparire eccessivo lo spazio che stiamo riservando alla figura di Lombardelli, correndo il rischio di tradire proprio quella vena antipedantesca così

veemente nella «Nolana filosofia». La punteggiatura, però – e su questo si intende insistere –, non era considerata all'epoca un argomento per disquisizioni erudite, ma un tema di attualità, dal quale dipendeva la riforma della lingua e che, per la sua rilevanza, doveva essere sottratto alle derive cui lo conducevano Manfuri e Polihimni. Ne è la prova un breve testo dimenticato che precede *L'arte del puntar gli scritti: il Giuditio* che scrisse, a guisa di presentazione, Francesco de' Vieri, professore di filosofia presso lo Studio di Pisa dal 1559 al 1590, conosciuto come Verino secondo per evitare ogni ambiguità con l'omonimo nonno, neoplatonico di impronta ficiniana formatosi sotto il magistero di Iacopo da Diacceto.¹⁵⁴ Questa succinta sezione paratestuale dell'opera di Lombardelli deve essere esaminata in una duplice prospettiva: da un lato essa mostra come l'*ars punctandi* venisse considerata un ramo della grammatica fondamentale per l'articolazione concettuale dei testi persino da un filosofo avverso agli eccessi di «gramatici» e «humanisti»¹⁵⁵ quale era, come vedremo, Verino secondo; dall'altro essa contiene alcuni spunti che possono essere d'aiuto alla comprensione dell'*itinerarium* intellettuale del filosofo fiorentino.

L'intera speculazione di Verino secondo fu dedicata a elaborare una conciliazione tra platonismo e aristotelismo secondo il modello di Giovanni Pico della Mirandola; suo principale nemico in questo tentativo di riabilitazione del platonismo – culminato in una serie di letture pubbliche che il granduca Francesco I gli permise di tenere, con uno strappo alla regola rispetto agli statuti promulgati da Cosimo I – fu l'aristotelico aretino Girolamo Borri, anch'egli professore a Pisa, contro il quale Verino diede alle stampe nel 1589 le *Vere conclusioni di Platone conformi alla dottrina christiana et a quella d'Aristotile*. Come è stato rilevato in uno studio recente, però, l'allontanamento di

¹⁵⁴ Su Verino secondo si veda l'informatissimo S. FELLINA, *Platone a scuola: l'insegnamento di Francesco de' Vieri detto il Verino secondo*, «Noctua», II, 2015, pp. 97-181, con relativa bibliografia.

¹⁵⁵ F. DE' VIERI, *Trattato delle metheore*, in Firenze, appresso Giorgio Marescotti, 1581, p. 182.

Verino dall'aristotelismo fu spesso più ostentato che realizzato, anche se non mancarono nelle sue opere frequenti professioni di platonismo:¹⁵⁶ il *Giuditio* è stimolante proprio perché è uno dei testi che maggiormente indulgono ad affermazioni di sapore neoplatonico, segnando anche, in un punto centrale, una netta divergenza rispetto agli insegnamenti del Mirandolano.

Nell'intero *corpus* dei suoi scritti Verino secondo instaura un serratissimo dialogo con Giovanni Pico, a partire dal *Trattato delle metheore*, edito, nella sua forma integrale composta da quattro libri, nel 1581: nel proemio al terzo libro, che circolava già dal 1572, Verino mostra infatti di fare propria la polemica antiretorica intrapresa dal filosofo contro Ermolao Barbaro nel *De genere dicendi philosophorum*, innestandola in una difesa del volgare che riecheggia le posizioni di Pietro Pomponazzi nel *Dialogo delle lingue* di Sperone Speroni, pubblicato a Venezia nel 1542.

Il filosofo, – scrive Verino – occupandosi tutto intorno al vero, non può et non debbe attendere alla scelta delle belle parole et a esprimere il suo concetto elegantemente, come molti, più avvezzi nelle scuole de' gramatici et degli humanisti che de' filosofi, vorrebbero, et si danno ad intendere che queglii i quali parlano barbaramente non solo facciano gran torto alla filosofia et a' nobili concetti suoi, non rivestendo et quella et queglii con ornamento di parole, ma quello che più importa ancora è che e' tengono per fermo, et così si ingegnano di persuadere agli altri, che questi così fatti filosofi, che non curano della gratia delle parole, non intendano ancora bene le cose et non meritino d'essere ascoltati né che i loro componimenti siano letti; [...] di qui è che da molti anni in qua da molti de' filosofanti si parlano et si insegnano i concetti di filosofia tanto più elegantemente che non si faceva da quei di prima, quanto ancora questi cotanto eleganti fanno meno con verità et più alla grossa delle occultissime verità et meno le sanno difendere dalle argomentazioni che si possono lor produrre contro che quelli che e' chiamano barbari; et andando così le cose seguitando, in pochi anni la filosofia si ritroverrà più presto dipinta che vera ne' filosofanti, a' quali non più così degno nome converrà, ma il nome di gramatici et di humanisti, come di già è accaduto negli studii fuori d'Italia. [...] Se dunque il bel dire che è più presto de' poeti et degli oratori non conviene né a' concetti de'

¹⁵⁶

Mi riferisco allo studio di Fellina citato alla nota 154.

filosofanti né ad essi, o siano dottori o scolari, come io ho dimostro valendomi delle ragioni del signor Pico della Mirandola, si può sicuramente et lodare et difendere insieme l'opinione delli eccellentissimi filosofi de' tempi passati et de' moderni che gli vanno imitando che sia l'ufizio loro occuparsi in tutto intorno al vero, lasciando la grazia delle parole agli scrittori et ragionatori di cose molto più basse et con il popolo, perché le cose basse hanno bisogno di essere magnificate et adornate con parole et al popolo più piacciono i fiori che i frutti. [...] Sono molti ancora, per procedere più innanzi, i quali non so se più invidiosi o più zelanti dell'honore della lingua latina et del mio, i quali non solo si dolgono che io in questa lingua scriva delle cose di così magnanima et dilettevole professione, ma ancora se ne adirano meco fortemente, dicendomi che io farei il meglio a scriverne latinamente, acciocché le cose mie fussero lette da più intendenti et per gli studii. A questi io rispondo et dico che, se a scrivere latinamente delle cose di filosofia mi vogliono costringere, perché quelli che non hanno la lingua non ne siano degni o non la possano capire, eglino in ciò non meno si ingannano che e' facciano lor torto, perché [...] la lingua toscana è così atta a esprimere ogni concetto filosofico come qualsivoglia altra.¹⁵⁷

La filosofia si fonda sui concetti, non sulle belle parole: a orientare ogni giudizio devono essere unicamente i contenuti. L'*ornatus* e la scelta della lingua da impiegare non pertengono al campo della speculazione: una riflessione valida può essere espressa, per riprendere le parole del Peretto di Speroni, che ben si attagliano a questo passo di Verino, in «volgare mantovano»¹⁵⁸ dato che, «a doversi far filosofi», non basta «sapere scrivere e leggere greco senza più, non altrimenti che se lo spirito d'Aristotile, a guisa di folletto in cristallo, stesse rinchiuso nell'alfabeto di Grecia».¹⁵⁹ Rispetto al «signor Pico della Mirandola», sin qui seguito fedelmente, la situazione però si complica per quanto riguarda la natura della bellezza e la convergenza si fa più sfumata: nella *Lezione per recitarla nell'Accademia fiorentina dove si ragiona delle idee e delle bellezze*, del 1581, Verino, pur affermando che ciò che è semplice non può essere bello, sulla scorta di Giovanni Pico che, nel *Commento sopra una canzone de amore*, aveva rinvenuto nella bellezza un carattere intrinsecamente composito, non giunge, a

¹⁵⁷ DE' VIERI, *Trattato delle metheore*, cit., pp. 182-186.

¹⁵⁸ S. SPERONI, *Dialogo delle lingue*, in *Trattatisti del Cinquecento*, a cura di M. POZZI, Milano-Napoli 1979, t. I, p. 621.

¹⁵⁹ Ivi, pp. 630-631.

differenza del predecessore, a negare la bellezza di Dio, che anzi è *pulcherrimus* in virtù del possesso semplice di tutte le idee.¹⁶⁰

Una commistione di punti di contatto e di divergenza che tocca la sua acme in campo gnoseologico, dato che la dottrina della conoscenza delineata da Verino è – sono parole di Simone Fellina – «di chiara matrice aristotelica», come si evince dalle «facoltà individuate, che sono quelle canoniche della tradizione peripatetico-scolastica»,¹⁶¹ nonostante vi siano alcuni sporadici accenni «alla dottrina dell'uomo microcosmo, così come elaborata da Ficino e Giovanni Pico»,¹⁶² ad esempio, ricorda ancora Fellina, nei manoscritti *Breve ragionamento nel quale per modo d'epilogo si tratta dell'anima umana in universale* e *Ragionamento nel quale si discorre della bellezza e d'amore*,¹⁶³ ai quali, però, è possibile aggiungere anche un testo a stampa, proprio il *Giuditio* in apertura a *L'arte di puntar gli scritti*, che trascrivo integralmente.

GIUDITIO DI MESSER FRANCESCO DE' VIERI gentilhuomo fiorentino, dottore et lettore publico della filosofia ordinaria nell'antico et famoso Studio di Pisa, cognominato il Verino secondo.

Da ogni parte, gentile et giuditioso lettore, che io contemplo il parlare et lo scrivere bene et con arte ogni nostro desiderio et ogni nostro concetto, non meno admiro et stupisco dell'eccellenza et valore della facultà gramaticale, che io la conosca per cosa heroica et divina. Percioché, rivoltandomi (per cominciare di qui) agli inventori delle lettere et del parlare, come fu agli Egizii Theuth, io trovo che egli fu reputato dal divino Platone per huomo divino, come si può vedere nel *Filebo*, dove si ragiona così altamente del sommo bene. Se poi rimiro la materia, veggo che con le voci, secondo le regole della gramatica proferite, scritte et ben puntate, si esprime qualsivoglia cosa di questa gran fabbrica dell'universo, in tutte le parti della quale riluce non so che di divino, che è la forma, come confessa Aristotele

¹⁶⁰ Cfr. F. DE' VIERI, *Lezione per recitarla nell'Accademia Fiorentina dove si ragiona delle idee e delle bellezze*, in Firenze, appresso Giorgio Marescotti, 1581, p. 26.

¹⁶¹ Cfr. FELLINA, *Platone a scuola: l'insegnamento di Francesco de' Vieri detto il Verino secondo*, cit., p. 141.

¹⁶² *Ibid.*

¹⁶³ Cfr. F. DE' VIERI, *Breve ragionamento nel quale per modo d'epilogo si tratta dell'anima in universale*, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. XII, 12, 42v-44r e ID., *Ragionamento nel quale si discorre della bellezza e d'amore*, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. IX, 141, 60r.

nel primo libro de' principii naturali, all'81esimo testo. Ma che dico io tutte le cose dell'universo? Anzi quelle ancora che sono fuori di esso, cioè ancora le divine intelligenze et Dio.

Come dunque l'arte del dire et dello scrivere bene non sarà divina, poiché insino l'istessa divinità et i divini spiriti per essa comprendiamo et esprimiamo? Se più oltre si avvertisce alla forma, chi non sa che, mercé della gramatica, e si parla et si scrive con grazia? La quale è una maniera di bellezza et la bellezza è un raggio o almeno una simiglianza dell'increate et ineffabili bellezze di DIO. Come dunque così pregiata facultà non è stupenda et divina? Similmente contempliamo, contempliamo di grazia, spiriti rilevati et intendenti, il fine al quale ella serve. Questi è l'uomo, nel quale è la parte intellettiva, che è divina et alle divine cose aspira, et quelle, per mezzo delle dizzioni ben composte et ben puntate (per mentre è con questi sentimenti), o intende da altri o, intese che l'ha, ad altri l'espone. Finalmente le sopranaturali verità et gli altissimi divin misterii con i nomi ben composti et ben puntati capire solamente possiamo, i quali all'eterna beatitudine ci mostrano la via.

Da ogni banda dunque questa artificiosissima facultà della grammatica è degna di essere celebrata et così tutti quegli i quali la vanno ogni dì facendo più illustre et chiara, come hora (con tante sue fatiche et diligenze del puntare bene) ha fatto il signor Orazio Lombardelli, il quale insieme ha giovato maravigliosamente a tutti i professori delle scienze et dottrine più nobili et di più frutto, et perciò egli è ben degno di vivere sempre nelle memorie de' letterati et de' buoni in ottimo e singulare concetto. Similmente ogni nobile et gentile spirito di tanto beneficio gliene dee aver gratie senza fine. Questo è, accorto et ingegnoso lettore, il parere mio, fondato sulle preallegate ragioni, le quali son di tanto valore et scritte qui da me con tanto affetto di cuore, al vero, ché io non ho voluto (quando lo avesse saputo fare) adornartele et aggrandirtele con le parole, lasciando il far questo a quegli i quali ne fanno professione. Vivi felice, aspirando (per quanto è in tuo potere) a ogni maniera di grazia dell'animo, del corpo et del grazioso parlare et scrivere, affineché da ogni parte tu sia grazioso et davvero ardentissimamente amato et quanto si può desiderare auto in pregio.

Di Pisa alli 2 di aprile 1585.¹⁶⁴

La «facultà gramaticale» può avere una sua «eccellenza» se ben impiegata: mentre a «gramatici» e «humanisti» del *Trattato delle metheore* – adombrati qui, non senza un velo di ironia, in «quegli i quali fanno professione» di magnificare le cose con la forza delle parole – veniva rimproverato di corrompere la filosofia dando eccessiva rilevanza ai *verba* a discapito delle *res*, il grammatico Lombardelli viene elogiato perché volge le sue competenze alla spiegazione e chiarificazione dei contenuti di uno scritto. La cura

¹⁶⁴ LOMBARDELLI, *L'arte del puntar gli scritti*, cit., pp. 5-7. I riferimenti sono a PL., *Phil.*, 18b 6-7 e ARIST., *Phys.*, 192a 15-20.

degli aspetti formali non è negativa di per sé, ma diviene perniciosa quando perseguita senza dare la giusta importanza ai contenuti. Le parole «ben puntate» sono in grado di esprimere tutto ciò che è presente nell'universo, in cui traluce il raggio divino della forma, e persino «le divine intelligenze et Dio» e l'attenzione, nell'atto di scrivere, per la grazia, che è una «maniera di bellezza», è positiva, dato che la bellezza delle cose create splende a somiglianza di quella divina. Un elemento, questo, sul quale conviene soffermarsi, perché Verino, discostandosi dal Mirandolano, asserisce con fermezza che la bellezza è un attributo di Dio, inserendo, in un testo solo apparentemente d'occasione e privo di pregnanza teorica, uno dei nuclei centrali del suo pensiero, in cui si consuma una rottura di non poco conto con il suo modello teoretico *par excellence*, con il filosofo che aveva tentato di attuare quella conciliazione tra Platone e Aristotele che è ambizioso obiettivo della sua riflessione. Nel *Giuditio*, insomma, Verino rielabora in forme personali la polemica antipedantesca, distinguendo un uso scorretto e un uso valido della grammatica, e si allontana da Pico per quanto concerne il tema della bellezza divina, ma, a differenza di quanto avviene in altre opere, più legate al paradigma gnoseologico aristotelico, indugia sulla dottrina neoplatonica dell'uomo microcosmo, la cui «parte intellettuale, che è divina, [...] alle divine cose aspira». Questo brevissimo scritto, negletto sia dagli studiosi di Lombardelli sia da quelli di Verino secondo, oltre a mostrare con icastica chiarezza come l'*ars punctandi* fosse considerata, anche da un filosofo avverso ai «filosofanti» che pensano soltanto alle *elegantiae* verbali, una parte della grammatica utile alla costruzione concettuale degli scritti e, in quanto tale, da valorizzare, costituisce dunque anche un 'concentrato' di molte posizioni peculiari di Verino, dal quale affiora la complessità del suo *iter* di filosofo, in continuo dialogo con istanze diverse, alla ricerca di una *concordia Platonis et Aristotelis* mai fino in fondo

compiutamente realizzata.

È tenendo ben presente il valore, anche filosofico, che nel Cinquecento viene riconosciuto ai «nomi ben composti et ben puntati» che, dopo questo lungo intermezzo, possiamo avvicinarci di nuovo ai testi bruniani, nel tentativo di analizzare la funzione che in essi svolge la punteggiatura.

II.3. «Quasi scenam facere»: per una lettura recitata

Già nell'ormai lontano 1958, in un breve ma denso articolo apparso sul *Giornale storico della letteratura italiana*, Luigi Firpo, dialogando con Giovanni Aquilecchia, aveva scritto che Bruno «sembra preferire una notazione quasi musicale di pause più o meno prolungate» a un'articolazione concettuale della punteggiatura.¹⁶⁵ Un'intuizione importantissima – per la prima volta, infatti, veniva posto all'ordine del giorno il problema della difficoltà di individuare un'*interpungendi ratio* nelle stampe bruniane, difficilmente reperibile nell'ottica di una considerazione puramente sintattica dei segni di interpunzione –, che Firpo non approfondì ulteriormente, ma che è stata ripresa e fondata su solide basi testuali da Michele Ciliberto e Nicoletta Tirinnanzi ne *Il dialogo recitato*.

Grazie a un'analisi accurata del sistema paragrafematico, Tirinnanzi mostra come la punteggiatura dei dialoghi londinesi sfrutti strategie già messe in atto nel *Candelaio* e come dunque il *corpus* volgare delle opere del Nolano debba essere considerato come un insieme unitario: non vi sono da un lato una commedia, nella quale sono rinvenibili

¹⁶⁵ L. FIRPO, *Per l'edizione critica dei dialoghi italiani di Giordano Bruno*, «Giornale storico della letteratura italiana», CXXXV, 1958, pp. 587-606: 601.

spunti teoretici di indubbio interesse, che contengono *in nuce* alcuni sviluppi-chiave della «Nolana filosofia», ma che tuttavia rimane un testo 'letterario', e dall'altro sei dialoghi che, nonostante con la sfera del comico cinquecentesco abbiano innegabili punti di contatto, *in primis* la presenza in alcuni di essi del personaggio del pedante, sono a tutti gli effetti opere filosofiche. In entrambi i casi si può parlare di 'filosofia in commedia', di scritti letterariamente elaboratissimi in cui il dipanarsi della tessitura speculativa non è mai disgiunto dalle tecniche rappresentative. Della natura della sua Musa, d'altronde, ha parlato lo stesso Bruno negli *Eroici furori*: conclusasi ormai l'esperienza in terra inglese con un doloroso insuccesso, il filosofo, per bocca di Tansillo, afferma di aver attraversato un momento in cui «traendolo da un canto la tragica Melpomene con più materia che vena, e la comica Talia con più vena che materia da l'altro, accadeva che l'una suffurandolo a l'altra, lui rimanesse in mezzo più tosto neutrale e sfacendato, che comunmente negocioso», ma di essersi infine risolto ad accettare l'invito delle Muse, dedicandosi a comporre un'opera che «più riluce d'invenzione che d'imitazione».¹⁶⁶ Che sia guidato da Melpomene o Talia, dunque, il Nolano è mosso da una Musa teatrale: la sua scrittura – almeno quella in volgare, ma non solo – è *costitutivamente* drammatica. Un punto, questo, che non sfuggì al Cavalier Poet Thomas Carew che, nel 1633, ricavò dallo *Spaccio de la bestia trionfante* un *masque* dal titolo *Coelum Britannicum*, sfruttando al meglio l'argomento mitologico del dialogo bruniano e la presenza in esso di personaggi allegorici per renderlo un testo rappresentabile sulla scena – i medesimi elementi che, più di tre secoli dopo, nel 1993, hanno indotto Alli Caracciolo, nella sua ricerca di testi filosofici dotati di 'praticabilità drammatica', a scegliere proprio lo *Spaccio* per tentarne un adattamento teatrale.¹⁶⁷

¹⁶⁶ BRUNO, *Dialoghi filosofici italiani*, cit., p. 782.

¹⁶⁷ Cfr. A. CARACCILO, *Praticabilità drammatica e drammaturgia del testo filosofico: lo Spaccio*

Vi era, insomma, nelle opere bruniane una ricercata ambivalenza, ben compresa dai contemporanei: esse erano poste, consapevolmente, sul *limen*, allora labilissimo, che separava i testi destinati alla recitazione da quelli concepiti per una lettura silenziosa. Bruno in tal modo intendeva rivolgersi non solo ai filosofi, ai dotti, ma a un pubblico più ampio, composto da gentiluomini e gentildonne capaci di apprezzare gli esiti più raffinati dell'arte drammatica cinquecentesca.

Questa acquisizione di fondo è avvalorata da un'osservazione sostanziale: nella maggior parte dei casi – mette in evidenza Tirinnanzi – nei dialoghi londinesi il lemma 'lettore' compare affiancato a 'spettatore', 'auditore' o 'ascoltatore'. Si tratta del medesimo procedimento che abbiamo rilevato ne *L'arte di puntar gli scritti* di Lombardelli, in cui il grammatico si riferiva indifferentemente a lettori e ascoltatori, e nel *Discorso intorno ai contrasti*, dove l'identificazione diveniva a tal punto concreta da rendere, nella foga dello scrivere, sbadatamente intercambiabili occhi e orecchi.

Ciò che maggiormente giova sottolineare ai fini della nostra indagine, però, è che la studiosa non si limita a notazioni di carattere generale, ma ad esse affianca una serie di preziosissime considerazioni puntuali, veri e propri affondi testuali che permettono di guardare alle cinquecentine con occhi nuovi, con una rinnovata consapevolezza della funzione che in esse svolge *l'ars punctandi*.

Come abbiamo anticipato, Lombardelli assegna al punto e virgola una valenza retorica, raccomandandone l'utilizzo per conferire energia al discorso e commuovere l'uditorio: esso è previsto tra i membri dei parallelismi, nelle similitudini, prima delle subordinate causali e relative appositive, prima delle congiunzioni causali o consecutive. Tutte queste modalità di impiego sono accomunate dalla necessità di

de la bestia trionfante di *Giordano Bruno*, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Macerata», XXV-XXVI, 1992-93, pp. 59-119.

marcare un punto di svolta nell'articolazione concettuale: è qualora il «parlare sia concitato»,¹⁶⁸ scrive Lombardelli, che il punto e virgola deve essere adoperato, per segnalare i momenti di passaggio più rilevanti, evitando ogni rischio di confusione.

Nei testi bruniani il punto e virgola ricorre con minore frequenza e svolge una serie di compiti più ristretta: lo rinveniamo in particolare nelle coordinate per segnalare una contrapposizione, nelle comparazioni, negli elenchi e prima delle subordinate concessive. È ai due punti, invece, che il Nolano assegna la variegata gamma di funzioni riservate da Lombardelli al punto e virgola: essi sono nelle enumerazioni, nei parallelismi, nelle comparazioni, prima delle congiunzioni avversative, prima delle subordinate concessive, temporali, relative, causali e consecutive, nei periodi ipotetici, dopo una serie di subordinate a introduzione della principale e, soprattutto, al termine di un'argomentazione per enfatizzare la conclusione, che precisa o stravolge quanto affermato precedentemente. In vista di una lettura recitata, i due punti tracciano sulla pagina stampata una partitura: come in uno spartito la notazione delle parti vocali e strumentali è disposta in modo tale che l'occhio possa rinvenire immediatamente le indicazioni di esecuzione, così nella pagina bruniana i segni di interpunzione – e in particolare i due punti – forniscono al lettore precise istruzioni, che lo agevolano sia nella comprensione sia nella recitazione del testo. Un'altra strategia di particolare impatto visivo è la distinzione tra due punti seguiti da minuscola e due punti seguiti da maiuscola: nel secondo caso Bruno intende mostrare come, malgrado sia strutturata in periodi separati, la riflessione abbia una sua continuità e coerenza interna, tessendo una trama unitaria.

È in relazione alle pause intermedie tra punto e virgola, dunque, che si gioca la

¹⁶⁸ AOMBARDELLI, *L'arte del puntar gli scritti*, cit., p. 91.

partita della lettura recitata: nell'uso del punto, infatti, il Nolano, come ha acutamente rilevato Aquilecchia sin dalla nota al testo dell'edizione del 1955 della *Cena de le Ceneri*, pare persino più vicino al modello di scansione concettuale presentato da Salviati negli *Avvertimenti della lingua sopra 'l Decamerone*.¹⁶⁹ E Bruno si cimenta in questa operazione in modo consapevolmente eversivo rispetto agli orientamenti cinquecenteschi in materia interpuntiva, tendenti «ad una riduzione degli elementi in gioco e, in particolare, ad una limitazione dell'uso, prima ben altrimenti esteso, dei due punti».¹⁷⁰

Lo studio condotto da Tirinnanzi ha mostrato l'importanza dei due punti in testi scritti per essere recitati, individuando un dato di indubbio interesse, che è stato sottovalutato dagli storici della filosofia ma non dagli storici della lingua, tanto che Nicoletta Maraschio conclude il capitolo dedicato al secondo Cinquecento della *Storia della punteggiatura in Europa* rilevando come il merito de *Il dialogo recitato* sia stato quello di aver individuato «un legame molto stretto tra una certa modalità interpuntiva e una precisa tipologia testuale che può avere contribuito a determinare il cambiamento funzionale dei due punti».¹⁷¹

Un'ulteriore conferma del ruolo 'drammatico' svolto dai due punti è data dal confronto tra il sistema interpuntivo delle opere in volgare e quello degli scritti latini: nei trattati, infatti, la punteggiatura segue criteri di ordine sintattico e i due punti sono più rari. Una considerazione, questa, che non si attaglia però, ad esempio, alle sezioni dialogiche paratestuali dei trattati parigini di arte della memoria: nei passi in cui torna in primo piano il ritmo serrato dell'andamento dialogico, il sistema paragrafematico – e

¹⁶⁹ Cfr. G. BRUNO, *La cena de le Ceneri*, a cura di G. AQUILECCHIA, Torino 1955, p. 243, nota 1.

¹⁷⁰ *Trattati di fonetica del Cinquecento*, cit., p. 58.

¹⁷¹ N. MARASCHIO, *Il secondo Cinquecento*, in *Storia della punteggiatura in Europa*, cit., pp. 122-137: 137.

l'uso dei due punti in particolare – ricorda infatti da vicino quello delle opere volgari. Che Bruno, in questi casi, non abbia in mente una lettura esclusivamente silenziosa è avvalorato poi dalla presenza di quello che abbiamo constatato essere lo 'stigma' della concezione 'drammatica' della lettura: l'equiparazione di lettore e ascoltatore. In apertura al *De umbris* il Nolano scrive: «Similmente altri uomini, ripieni di spirito aristotelico [...], dopo aver letto o udito *Le ombre delle idee*, subito si attaccheranno alla parola, dicendo che le idee sono sogni o mostri».¹⁷² Persino un'opera di impianto mnemotecnico, almeno nelle sue parti dialogate, può prestarsi alla recitazione e ciò vale, *a fortiori*, per i dialoghi sul compasso di Fabrizio Mordente, gli unici scritti in latino concepiti da Bruno in forma dialogica.

La storia editoriale di queste operette fu, come abbiamo ricordato nel primo capitolo, molto travagliata, riflesso dei complicati rapporti tra il filosofo e il geometra. A seguito della rottura con Mordente, tra la seconda metà di aprile e gli inizi di giugno del 1586, infatti, Bruno premise ai *Dialogi duo* i polemici *Idiota triumphans* e *De somnii interpretatione*. L'analisi comparata delle due stampe pervenuteci – l'una custodita presso la Biblioteca Nazionale di Torino e contenente solo i *Dialogi duo* e l'altra, scoperta da Aquilecchia alla Bibliothèque Nationale di Parigi, in cui sono presenti tutti i dialoghi – ha rilevato in quest'ultima l'esistenza di due varianti, a correzione di due errori che erano nei *Dialogi duo* stampati in precedenza.¹⁷³ Si tratta di aggiustamenti che difficilmente avrebbe potuto proporre il tipografo e che, data anche l'abitudine del Nolano di seguire la composizione e la stampa delle sue opere, possiamo

¹⁷² BRUNO, *Opere mnemotecniche*, II, cit., p. 37. Di seguito il passo originale latino: «Isti similes, cum fuerint Aristotelico repleti spiritu, [...] ubi audierint vel legerint *De umbris idearum*, iam verbo haerebunt dicentes ideas esse somnia vel monstra».

¹⁷³ Alla carta Aij verso riga 24 del *Mordentius* troviamo «appulerint» al posto dell'insostenibile «appulerent», mentre la figura sulla carta Bij recto riporta la lettera C, mancante nell'esemplare torinese, e la sequenza di lettere BIH, scorretta, risulta cancellata. Su queste questioni, cfr. G. AQUILECCHIA, *Nota ai testi*, in G. BRUNO, *Due dialoghi sconosciuti e due dialoghi noti*, cit., pp. 59-64. L'attuale segnatura dell'esemplare torinese è RIS 28.8, mentre quella dell'esemplare parigino è R54535-36 (Rés R745 [1-2]).

considerare autoriali.¹⁷⁴ Questo ci autorizza a ritenere che, come nel caso dei dialoghi londinesi, anche l'*ars punctandi* sia d'autore e ad avanzare alcune proposte. Nell'*Idiota triumphans*, quando l'argomentare è più incalzante, riscontriamo infatti lo stesso uso dei due punti che caratterizza il *corpus* volgare. Trascrivo, a titolo esemplificativo, due passi, rispettando integralmente le caratteristiche grafiche e interpuntive dell'esemplare parigino:

Mitte igitur vbi Methodicos tantum alloquitur eosque solum interpellat: in hac enim diuina reuelatione distribuenda non debet ita auarus esse caeteris, qui quamuis sine methodo sint melius tamen vel non minus benè rei substantiae capaces esse possunt et intellectores: multos enim methodicè res tractare constat qui interim tractata male intelligunt, iudicant, atque discernunt. Ad haec non doctores instituendi sed auditores, non est ad propositum methodicos appellare, querere, citare, aduocare: sed seipsum methodicum illis offerre consentaneum est.

Mitte ubi professores mechanicarum sibi delegit auscultatores: aequè enim absurdè facit ac ille qui coram populo concionatur de ijs quae pari ratione ad omnes praesentes spectant haecque ad definitos quosdam dirigat inquiens: Audite haec vetulae vel audite haec pueri vel audite haec fabrilignarij, audite cerdones. quid ergo mechanicos solo interpellat vbi proferendam habet rationem matheseos omnibus speciebus generalem atque communem: geometris autem dumtaxat maxime propriam?¹⁷⁵

Ignoscendum eidem est tanquam philosophiae prorsus imperito: dum quod mechanicè fecere nouit et ad sensum, se demonstratiue, rationaliterque facere potuisse vel posse credens, deducit ab axiomatico philosophorum (sibi contrario vt sibi contrarium est) dicentium res naturales (vbi addit ipse et artificiales, ignorans rebus artificialibus ratione quantitatis continuae cui sunt vel intelliguntur adnexae idem conuenire: et ideò sufficere dixisse naturales, vt sufficit apud omnes qui intelligunt quod dicunt) respectu formarum suarum non esse in infinitum diuisibiles: Non intelligens quod dicit ratione respectuue formarum, declarare sensum illorum philosophorum non respicere minimum magnitudinis seu quantitatis continuae, quod nunquam credunt incurri posse: sed minimum subiectum in quo possit saluari forma cuiusque speciei: vtpotè quia non in quantacumque materia saluatur forma hominis, sed est minima moles intra quam, et maxima extra quam non est forma hominis: similis ratio est in formica, in pomo, in

¹⁷⁴ Lo stampatore dei *Dialogi duo* è Pierre Chevillot, mentre non si conosce il tipografo di *Idiota triumphans* e *De somnii interpretatione*, che costituiscono un opuscolo indipendente scritto in corpo minore.

¹⁷⁵ PHILOTEI IORDANI BRUNI NOLANI *Dialogi Idiota triumphans, De somnii interpretatione, Mordentius, De Mordentii circino*, imprimé à Paris pour l'auteur, 1586, cc. Aiiijv-Br.

Nel primo brano i due punti sono utilizzati per delineare la struttura del ragionamento – figurando, sintomaticamente, anche prima della congiunzione avversativa, come nei dialoghi in volgare – e per introdurre un discorso diretto, seguiti in questo caso da lettera maiuscola. Il punto che precede l'interrogativa conclusiva, invece, è seguito da una minuscola, indizio tangibile della volontà di non segnalare una discontinuità forte con quanto affermato in precedenza. Degno di nota, ancor più se intrecciato con queste osservazioni sull'*ars punctandi*, è poi il contenuto della citazione: Mordente infatti è accusato di rivolgersi soltanto ai «methodicos» e di indirizzare il suo insegnamento a un pubblico ristretto, composto da coloro che praticano le arti meccaniche («professores mechanicarum sibi delegit auscultatores»). In un contesto in cui, come vedremo a breve, il Nolano rileva tutte le carenze di una tecnica pedagogica fondata sull'ascolto passivo, queste parole assumono una valenza di non poco conto: il geometra salernitano non solo non supporta il suo insegnamento orale con un ricorso adeguato alla sfera della vista, ma è persino incapace di individuare il giusto uditorio cui rivolgersi.

Il secondo *excerptum* è uno dei più teoreticamente pregnanti dell'opera: in esso il Nolano accusa Mordente di non aver tenuto nella giusta considerazione il «minimum magnitudinis seu quantitatis continuae» e di essere incorso nell'errore degli aristotelici, che sostengono la divisibilità *ad infinitum* della materia. Anche in questo passo la pausa è demandata ai due punti, che in un caso – proprio a metà del ragionamento, prima di giungere alla conclusione – sono seguiti da una lettera maiuscola, contrassegno visibile del sopravvenuto mutamento di direzione concettuale. La *ratio punctandi* operante nel *corpus* volgare è abilmente trasposta da Bruno anche in questi dialoghi in

¹⁷⁶

Ivi, cc. Bijv-Biijr.

latino per evidenziare gli snodi di uno svolgimento teorico spesso assai complesso e frastagliato.

Se l'*Idiota triumphans* esibisce un sistema di pausazione complesso, non assimilabile a quello dei trattati latini, è nel *Mordentius*, il primo dei *Dialogi duo*, che troviamo alcune importanti indicazioni sul tema dell'ascolto.

Discipulos ergo – leggiamo – tam caecos quam auritos sibi accersant alii, dum iste videntibus quantumcunque surdis plane satisfacit. Ego interea profundi huius acustici silentium rumpam, interloquutorem faciam, et ita graphice docentem quoad fieri potest introducam, ut et technice vidi operantem.¹⁷⁷

In una situazione ancora (anche se per poco) distesa, Bruno scrive che, mentre gli altri si attorniano di allievi tanto ciechi quanto 'orecchiuti' («auritos»), Mordente appaga con le sue lezioni anche i vedenti. Ancora non si è consumata la crisi definitiva e dunque il filosofo pare avere parole di elogio per il geometra; nondimeno questi è poco dopo chiamato *profundus acusticus*, un'espressione che, per chi conosca le opere del Nolano, non può non apparire ironica e carica di sfumature negative. Vi è infatti uno stretto rapporto intertestuale tra questo brano del *Mordentius* e l'*Asino cillenico del Nolano*, breve dialogo al termine della *Cabala del cavallo pegaseo* in cui l'Asino mostra di voler entrare nell'accademia retta da Micco Pitagorico, ma si scontra con la resistenza di quest'ultimo, che afferma che è necessario che prima egli trascorra un periodo da 'acustico', ovvero soltanto come uditore. Una volta che un adepto è stato ammesso – sostiene perentoriamente Micco – «se gli dona termine di tempo (che non è men che di doi anni) nel quale deve tacere e non gli è lecito d'ardire in punto alcuno de dimandar, anco di cose non intese, non sol che di disputare et examinar propositi; et in quel tempo

¹⁷⁷ Ivi, c. aiiij^r. In questo caso si è riportato il testo procedendo a una prudente modernizzazione, dato che la punteggiatura del brano non è stata oggetto di analisi.

si chiama "acustico"». ¹⁷⁸ Una condizione, questa, che l'Asino non accetta e che è osteggiata anche da Mercurio, che accorre in difesa dell'Asino, permettendogli di non ottemperare alle richieste di Micco; con un rivolgimento completo, questo è infatti l'invito che il dio rivolge all'Asino: «Parla dunque tra gli acustici». ¹⁷⁹ A manifestarsi con forza è l'avversione del Nolano per le forme di apprendimento passive che, non stimolando in alcun modo il discente, sono acritiche e pedantesche. Definire Mordente un 'acustico' non è dunque, nell'ottica bruniana, un complimento: al di sotto di una patina encomiastica d'occasione, covano già tutti i motivi di dissenso che proromperanno nell'*Idiota triumphans*.

Sarebbe però un errore pensare che in Bruno l'ascolto in quanto tale assuma una connotazione negativa: come sempre accade nella «Nolana filosofia», il quadro è più complicato. Il tema della voce, connesso alla possibilità di usare le parole e le loro cadenze nell'ambito dei processi umani, assume infatti nelle opere magiche un peso teorico rilevante. Dal paragrafo dedicato al *vinculum* «ex voce et cantu» ¹⁸⁰ presente nel *De magia naturali* affiora come la modulazione del timbro della voce e l'impiego accorto delle parole e dei momenti di pausa permetta l'elaborazione di discorsi e canti di grande efficacia, in grado di vincolare spiriti diversi. In una prospettiva ontologica interessata a porre in primo piano l'importanza della *varietas* nel piano dell'individuale e dell'esplicito, anche i vincoli che «trovano ingresso nell'anima attraverso l'udito» ¹⁸¹ non possono essere applicati indiscriminatamente e il mago – il retore-mago – deve valutare prima «che cosa si addica e convenga a lui» e poi «che cosa piaccia e sia gradito a chi deve essere incantato e vincolato, valutando i suoi costumi, il suo stato, la sua

¹⁷⁸ BRUNO, *Dialoghi filosofici italiani*, cit., p. 745.

¹⁷⁹ Ivi, p. 750.

¹⁸⁰ BRUNO, *Opere magiche*, cit., p. 262.

¹⁸¹ Ivi, pp. 263-265. Di seguito il passo originale latino: «per auditum [...] aditum nasciscuntur in anima».

complessione, le sue abitudini». ¹⁸² Egli deve strutturare il suo discorso in un orizzonte di senso affine a quello dell'uditorio, trattando un argomento a sé congeniale e allo stesso tempo coinvolgendo il pubblico: «gli oratori», sostiene Bruno nel *De vinculis*, «catturano la benevolenza con la loro arte, purché gli uditori e il giudice trovino in loro qualcosa di sé». ¹⁸³ Soltanto promuovendo un'identificazione, un'immedesimazione, tra sé e gli ascoltatori il retore-mago può generare un vincolo realmente incisivo e persuasivo e ciò può avvenire anche grazie alla *vox*. Malgrado infatti la vista – sulla scorta sia della tradizione platonica sia di quella aristotelica – sia considerata dal Nolano il più spirituale dei sensi, quello che accoglie i vincoli nel modo più perfetto, anche l'udito è atto a riceverli e può essere sottratto alla passività cui lo condannano i pedanti, tutti coloro che accettano le *auctoritates* senza sottoporle al vaglio critico della ragione. Perché ciò accada, il vincolo creato per mezzo della voce deve stabilire un legame «ordine, modo, et specie»: ¹⁸⁴

L'ordine scandisce gli intervalli delle parti, la misura stabilisce la quantità, l'aspetto si esprime attraverso le figure, i lineamenti ed i colori. Nel vincolo della voce, ad esempio, l'ordine consiste nell'ascesa e discesa per basso, acuto e note medie; la misura nelle appropriate terze, quarte, quinte, seste e così via, e nella progressione di toni e semitoni; l'aspetto nella melodicità, soavità, chiarezza. ¹⁸⁵

È la medesima ricerca della «ratio temporum» – quella capacità di individuare, al di là della superficie delle cose, i ritmi della vicissitudine – che Bruno, nell'*Artificium perorandi*, raccomanda al retore di tenere nella massima considerazione: un buon

¹⁸² Ivi, p. 269. Di seguito il passo originale latino: «alterum quod consideret incantator, quid deceat se et quid sibi conveniat, alterum quid incantando seu vinciendo placeat, arrideat, eius scilicet moribus consideratis, statu, complexione, usu».

¹⁸³ Ivi, p. 463. Di seguito il passo originale latino: «Rhetores arte benevolentiam captant, ideo ut aliquid sui auditores et iudex habeat in ipso».

¹⁸⁴ Ivi, p. 438.

¹⁸⁵ Ivi, p. 439. Di seguito il passo originale latino: «Ordo partium dat intervalla, modus definit quantitatem, species figuris, lineamentis et coloribus significatur. Sicut in vocis vinculo ordo consistit in ascensu et descensu per grave, acutum et media; modus in debitis tertiis, quartis, quintis, sextis etc., tonis et semitonis progressione; species in canoritate, suavitate, claritate».

oratore, in fondo, dovendo conoscere la varietà del reale per mutarla, per generare in essa dei cambiamenti, non può non essere anche un mago capace e un abile attore sulla scena del mondo.

La partitura interpuntiva che il Nolano crea con raffinata maestria nelle sue opere è la strategia tramite la quale egli fornisce alle generazioni a venire, a tutti i suoi futuri lettori, la possibilità di ricostruire la sua viva voce, ormai estinta. Cercando di riprodurre oralmente i testi seguendo la punteggiatura bruniana, è possibile ricreare, pur in assenza dell'autore, quel vincolo retorico e comunicativo con il quale egli ha cercato di condurre per mano il lettore nell'edificazione, ardua e impegnativa, della grande costruzione della «Nolana filosofia». *L'ars punctandi*, per tutte le ragioni che abbiamo sin qui esposto, costituisce perciò un sottovalutato ma utilissimo strumento nello sforzo ermeneutico di disvelamento dell'ossatura e dei meccanismi interni di un'opera, come tenterò di mostrare, in concreto, applicando le considerazioni teoriche che abbiamo enucleato al *Candelaio*. Prima, però, sarà utile, per evidenziare ancor meglio la peculiarità della posizione bruniana, confrontarla con quella di un filosofo del Rinascimento italiano spesso accostato al Nolano: Tommaso Campanella.

III. Il linguaggio della materia e la materia del linguaggio: tecniche di lettura a confronto

III.1. Per un'estetica 'fisiologica'

Composta nel 1596 e dedicata al cardinale Cinzio Aldobrandini, la *Poetica* italiana è la prima opera in cui Campanella si confronta da vicino con i temi del linguaggio e della poesia.¹⁸⁶ Seppur in forme ancora embrionali, che saranno in seguito sottoposte a ripensamenti e affinamenti teorici, fin da questo testo giovanile emergono due linee portanti della riflessione campanelliana in materia: la netta opposizione all'idea aristotelica della necessità del ricorso alle 'favole', a storie verisimili frutto dell'invenzione dell'autore piuttosto che al racconto di eventi reali, e il tentativo di

¹⁸⁶ Su questi argomenti, cfr. almeno C. ALUNNI, *Di cose grammaticali. Un itinerario campanelliano*, «Giornale critico della filosofia italiana», X, 1992, pp. 222-240; A. BOBBIO, *Tommaso Campanella poeta*, «Convivium», XII, 1940, pp. 433-470; L. BOLZONI, «*Al novo secolo lingua nova instrumento rinasca*»: la ricerca campanelliana di una nuova lingua e di una nuova metrica, in *Tommaso Campanella e l'attesa del secolo aureo*, Atti della III giornata Luigi Firpo (1° marzo 1996), Firenze 1998, pp. 61-88; EAD., *Conoscenza e piacere. L'influenza di Telesio su teorie e pratiche letterarie fra Cinque e Seicento*, in *Bernardino Telesio e la cultura napoletana*, a cura di R. SIRRI e M. TORRINI, Napoli 1992, pp. 202-239; EAD., *La Poetica latina di Tommaso Campanella*, «Giornale storico della letteratura italiana», CXLIX, 1972, pp. 1-46; A. CERBO, «*Theologiza et laetare*». *Saggi sulla poesia di Tommaso Campanella*, Napoli 1997; M.P. ELLERO, *Appunti sull'Esposizione alla Scelta d'alcune poesie filosofiche di Tommaso Campanella*, in *L'autocommento*, Atti del XVIII Convegno interuniversitario (Bressanone 1990), a cura di G. PERON, Padova 1994, pp. 38-45; EAD., *L'ordine del labirinto: per una lettura della Scelta d'alcune poesie filosofiche di Tommaso Campanella*, «Rivista di letteratura italiana», X, 1992, pp. 105-136; M. FINTONI, *Impostura e profezia nelle poesie filosofiche di Tommaso Campanella*, «Bruniana & Campanelliana», II, 1996, pp. 179-194; Y. FIORENZA, *Quel folle d'un saggio. Tommaso Campanella, l'impeto di un filosofo poeta*, Reggio Calabria 2009; M. GUGLIELMINETTI, *Magia e tecnica nella poetica di Tommaso Campanella*, «Rivista di estetica», IX, 1964, pp. 361-400; ID., *Tommaso Campanella poeta. Una guida alla lettura*, «Italianistica», XII, 1983, pp. 51-68; P. TUSCANO, *Poetica e poesia di Tommaso Campanella*, Milano 1969; ID., *Del parlare onesto: scienza, profezia e magia nella scrittura di Tommaso Campanella*, Napoli 2001; S. ZOPPI GARAMPI, *Tommaso Campanella in difesa della metrica barbara*, «Annali dell'Istituto Orientale di Napoli. Sezione romanza», XXXIV, 1992, pp. 683-705.

rinnovamento e ricostituzione della poesia su basi fisiologiche. Il poeta – su questo lo Stilese insiste senza sosta – ha un preciso ruolo etico e sociale: egli deve presentare, in forma dilettevole e godibile per il pubblico cui si rivolge, verità filosofiche e modelli di comportamento. Per ottenere questo risultato, può valersi delle favole, ma unicamente quando il medesimo concetto non possa essere espresso facendo ricorso al 'vero', a un evento storico o alla descrizione del reale: «la favola», scrive, «si fa per mancanza del vero».¹⁸⁷ Essa, dunque, non è, come riteneva Aristotele, il cuore pulsante di ogni composizione poetica – che, per definirsi tale e distinguersi dalle *historiae*, deve, secondo lo Stagirita, riferire fatti plausibili e non veri –,¹⁸⁸ bensì soltanto uno dei mezzi espressivi a disposizione del poeta, cui egli deve ricorrere con estrema parsimonia. La forza comunicativa della favola – dovuta alla sua capacità di trasmettere un messaggio in modo «più proporzionato al nostro modo di sapere», attraverso «cose sensibili» che rendono concreti concetti astratti, e di farlo rimanere impresso «avendo virtù di fare in mente memoria locale» –,¹⁸⁹ qualora non supportata da un preciso orientamento etico e pedagogico, si rivela una pericolosa arma nelle mani di poeti empì e impudichi che possono, con storie turpi e licenziose, muovere gli animi al vizio piuttosto che alla virtù. Campanella, dunque, non solo non sottovaluta le potenzialità dei racconti di fantasia, ma anzi afferma che possono essere tradotti mentalmente in immagini vivide, da posizionare nei *loci* della memoria: si tratta di un chiaro riferimento alle tecniche dell'*ars memoriae* rinascimentale che, in un autore nella cui opera tralucono solo talvolta accenni a una rielaborazione personale della mnemotecnica – delle cui possibilità di utilizzo, a ogni modo, lo Stilese mostra di essere pienamente consapevole

¹⁸⁷ T. CAMPANELLA, *Opere letterarie*, a cura di L. BOLZONI, Torino 1971, p. 344.

¹⁸⁸ Cfr. ARIST., *Poet.*, 1451b 1-15.

¹⁸⁹ CAMPANELLA, *Opere letterarie*, cit., p. 350.

–, invita alla riflessione.¹⁹⁰ Proprio perché in grado di impressionare gli animi in modo forte e soprattutto duraturo, la favola non deve essere scissa da contenuti moralmente elevati: se impiegata per finalità sbagliate, infatti, può divenire strumento di tirannide, modalità con cui i poeti distolgono il volgo dalla ricerca della verità e dalla probità per consegnarlo nelle mani di despoti che sfruttano l'ignoranza e l'imbarbarimento per imporre e consolidare il loro dominio. È quanto ha fatto Omero, «il quale, sotto le belle parolette e delicate figure e leggiadre maniere di favellare al volgo infermo, confonde l'impietà con la pietà, il bene con il male, la virtù con il vizio, e mette a rovina senza riguardo ogni cosa».¹⁹¹ Se Omero è stato colpevole, però, Aristotele lo è stato ancor di più, perché ha considerato i suoi poemi epici massimo *exemplum* di poesia, invitando i posteri a imitarli, e ha ridotto al rango di semplici 'versificatori' veri poeti come Pitagora ed Empedocle. La figura del «filosofo poetante»¹⁹² è, al contrario, carissima a Campanella: la poesia può divenire infatti *medium* privilegiato per esporre, con un lessico concreto e corposo, le dinamiche che animano il cosmo e smascherare le ipocrisie del consorzio degli uomini, come mostrerà egli stesso con la sua straordinaria raccolta, la *Scelta d'alcune poesie filosofiche*. Il vero poeta deve trarre «la regola immediatamente dalla madre natura, libro di Dio» e non «da Omero e Virgilio, che sono suoi discepoli».¹⁹³ Aggiungendo un passaggio ulteriore, ovvero il confronto con le *auctoritates*, il poeta si allontana dalla natura e finisce per emulare degli imitatori piuttosto che il modello di partenza; per questo Campanella auspica il ritorno a una poesia che a un tempo tenti di dare voce alla realtà e di indicare la via della rettitudine e

¹⁹⁰ Si ricordi che uno degli aspetti più affascinanti della Città del Sole sono le sue mura istoriate, passeggiando lungo le quali i Solari possono agevolmente imparare le nozioni di cui abbisognano, tramite un apprendimento squisitamente visivo di *images* che raffigurano *res*. Cfr. T. CAMPANELLA, *La città del Sole*, a cura di N. BOBBIO, Torino 1941, p. 58.

¹⁹¹ CAMPANELLA, *Opere letterarie*, cit., p. 374.

¹⁹² *Ibid.*

¹⁹³ *Ivi*, p. 391.

guarda a Dante come a una vetta mai più raggiunta: «uscito dalle regole comuni», Dante «quanto più le trapassò, tanto più dimostrò che il divino spirito del poeta architettonico non si oblige a regole, da questo [o] da quel pedante descritte, né all'imitazione di quei poeti, che dal volgo sono apprezzati come gl'instruisce Aristotile ad imitazione di Omero, ma all'utile e al diletto ragionevole e all'imitazione della natura». ¹⁹⁴ La sua *Commedia*, oltre a essere percorsa da una vena enciclopedica, invita i lettori a ravvedersi e a porre fine alla decadenza nella quale versa l'Italia; concetti, questi, che sono stati ripresi anche da Petrarca nella canzone *Italia mia, benché 'l mio parlar sia indarno*, ricordata con sincero entusiasmo dallo Stilese, al pari di Bruno contrario alle derive del petrarchismo cinquecentesco, ma conscio del valore dell'opera petrarchesca. ¹⁹⁵

È proprio dalla constatazione della necessità di una *renovatio* che ponga fine alla decadenza nella quale versa la cultura, e con essa la società tutta, che Campanella struttura l'altro punto cardine della sua teorizzazione in ambito poetico: le guerre, i commerci e le tirannidi – a partire da quella del biblico Nemrot, primo re di Babilonia, che lo Stilese, seguendo la tradizione patristica nonché l'esempio dantesco, condanna in quanto costruttore della torre di Babele – hanno rescisso il legame che univa le *res* ai *verba*, facendo dei secondi il perfetto rispecchiamento verbale delle prime, e perché questa connessione possa essere ricostituita il linguaggio poetico e la metrica devono poggiare su solide fondamenta naturalistiche e sensistiche. ¹⁹⁶ In una prospettiva

¹⁹⁴ Ivi, p. 362.

¹⁹⁵ Ivi, p. 359: «Le parole belle poco vagliono per allettare, come poi diremo, talché Dante sia il nostro poeta, avendo più degli altri queste condizioni, e il Petrarca, perché parla dell'amore castamente, il quale è necessario a tutti i giovani ne' primi anni; ma più savio è ne' *Trionfi* e nella *Canzone d'Italia*, che ci ammaestra a ravvedersi donde è nata la rovina del nostro paese, sebbene i concetti sono di Dante».

¹⁹⁶ Ivi, p. 445: «Se tutte le nazioni stessero ne' lor primi termini, non si unissero e dividessero con le guerre e con le mercanzie, i significati non sarebbero adulterati, né, l'una con l'altra mista, [danno] cagionerebbe ad ambedue. Non senza ragione divina la sacra Scrittura narra la confusione delle lingue essere del maggior tiranno del mondo, che non solo quello che era degl'altri uomini, ma di Dio ancora

radicalmente 'antiregolistica' – dalla quale derivano il rifiuto della partizione canonica dei generi letterari e l'orgogliosa rivendicazione delle potenzialità espressive delle voci dialettali e del valore dei forestierismi, degli arcaismi e persino dei neologismi, se ideati per colmare un'effettiva lacuna – Campanella ricorre alla strumentazione concettuale che sta elaborando in questi anni e che troverà una prima sistematica formulazione nell'*Epilogo magno*, portato a compimento a Napoli nel 1598, per mostrare al lettore come la poesia possa (e debba) inserirsi organicamente all'interno dei processi conoscitivi umani, trasformandoli in parole.¹⁹⁷ In tal modo – ed è questo il nodo teorico che intendo sciogliere – la poesia diviene trasposizione delle *res* e la lettura o l'ascolto possono configurarsi a tutti gli effetti come un'esperienza, come un *experiri* che dalla riproduzione della concretezza delle parole conduca alla concettualizzazione.¹⁹⁸

Nei primi cinque libri dell'*Epilogo magno* Campanella espone i principi del suo sistema di filosofia naturale, rielaborando in forme personali l'insegnamento telesiano che, in funzione dichiaratamente antiaristotelica, era già stato al centro della sua prima opera a stampa, la *Philosophia sensibus demonstrata* del 1589. Sebbene l'*Epilogo magno* non sia ancora terminato al momento della stesura della *Poetica* redatta in volgare, è in questo testo che lo Stilese affronta in modo ampio e argomentato alcuni nuclei tematici

usurpar volea. Ma perché molte volte cose incognite e lontane mancano de' vocaboli al presente, dopo la prima confusione delle genti, e molti atti non hanno modo d'esprimersi, si sono trasferite le conosciute voci all'ignote cose, e questo fa far la somiglianza di quello che non sostiene: però si sono fatti parlamenti in ciascuna lingua, quanti si veggono».

¹⁹⁷ Sulla filosofia naturale campanelliana, oltre alle ormai classiche monografie di Firpo, Corsano e Badaloni, sono fondamentali gli studi di Germana Ernst; cfr. L. FIRPO, *Ricerche campanelliane*, Firenze 1947; A. CORSANO, *Tommaso Campanella*, Bari 1961; N. BADALONI, *Tommaso Campanella*, Milano 1965; G. ERNST, *Religione, ragione e natura. Ricerche su Tommaso Campanella e il tardo Rinascimento*, Milano 1991; EAD., *Il carcere il politico il profeta. Saggi su Tommaso Campanella*, Pisa-Roma 2002; EAD., *Tommaso Campanella*, Roma-Bari 2010².

¹⁹⁸ Per l'equiparazione di lettura e ascolto, si vedano i seguenti passi: «Abbiamo dunque come la favola diletta ed è lecita a formare per mancanza del vero e per poter meglio imprimere nella mente degli auditori le virtù, che sono intellegibili e non sensibili, per mezzo delle cose sensibili, più proporzionato al nostro modo di sapere»; «Perché le cose utili e buone devono essere da tutti tenute a memoria, il verso, per la dolcezza e stringimento delle sentenze e per la regola del numero, resta assai più in mente e ognuno lo legge, come si vede che ha grandissima forza di allettare i lettori [ad] imprimere nella loro mente», in CAMPANELLA, *Opere letterarie*, cit., rispettivamente alle pp. 349-350 e 359-360.

essenziali per la comprensione della *Poetica*, come quello di *spiritus*, e dunque converrà ripercorrerne, seppur brevemente, il contenuto. Al momento della creazione del mondo, scrive Campanella, Dio collocò nello spazio, «stanza e capacità immobile et incorporea, atta a ricevere ogni corpo», la materia, ovvero «un tutto corpo», informe ma in grado di assumere qualsiasi conformazione.¹⁹⁹ Essa, diversamente da quanto aveva sostenuto Aristotele, non è pura privazione, ma corpo – «principio passivo della composizione delle cose»²⁰⁰ avente una sua specifica fisicità, una presenza reale, un *pondus* – in cui Dio immette due principi attivi, il caldo e il freddo. Dal loro contrasto scaturisce l'intera vita naturale, organizzata e retta dal principio di autoconservazione, che induce gli enti a ricercare ciò che è giovevole e rifuggire ciò che è dannoso. Nel caso degli organismi animali, a garantire l'autoconservazione è la presenza dello *spiritus*, ovvero del soffio vitale, estenuazione del calore celeste, che negli uomini è sottoposto al controllo della mente immortale *a Deo infusa*. Lo *spiritus* plasma i corpi dall'interno in modo da renderli idonei alla vita, e così ne foggia gli organi e le membra e, attraverso i sensi, viene raggiunto dai moti provenienti dall'esterno, generando nell'uomo la sensazione. Volendo comunicare a un altro ciò che abbiamo sentito, nell'atto di parlare, «imitiamo», afferma lo Stilese nella *Poetica* italiana, «col moto dell'aria respirata il movimento che abbiamo ricevuto dalle cose sensibili».²⁰¹ La complessa tessitura tra la filosofia della natura esposta nell'*Epilogo magno* e la trattazione sul linguaggio contenuta nella *Poetica* risalta con chiarezza: un corretto *iter* gnoseologico e comunicativo prevede che gli oggetti esterni muovano lo *spiritus*, provocando nell'uomo una sensazione, e che egli esprima questa sensazione modulando la voce e gli organi vocali a sua somiglianza. Tale procedimento, che rende una parola specchio della *res* che intende designare, è ben

¹⁹⁹ T. CAMPANELLA, *Epilogo magno*, a cura di C. OTTAVIANO, Roma 1939, p. 191.

²⁰⁰ *Ibid.*

²⁰¹ CAMPANELLA, *Opere letterarie*, cit., p. 444.

identificabile nel caso delle onomatopee: «come dal *tup tup*, che sentiamo fare quando con un legno un altro si percuote, è nato il verbo *τύπτω* a' Greci e a noi “batto”, e dal vibrare dello staffile, “*verbero*” a' Latini». ²⁰² A causa delle circostanze esterne negative che hanno condotto all'allontanamento dei *verba* dalla corporeità delle *res*, sono però pochissime le parole «che somiglino a' loro significati» ²⁰³ ed è per questo che Campanella descrive il processo che dalla sensazione conduce alla verbalizzazione con dovizia di dettagli: ciò che un tempo era automatico, istintivo, immediato, deve essere ricostruito ponendo attenzione alla dimensione corporea, fisica, persino climatica, che lega gli enti alla conoscenza, la conoscenza alla comunicazione verbale e poi scritta e quest'ultima alla lettura. ²⁰⁴ In quest'ottica la lettura deve percorrere a ritroso la strada che ha condotto dall'oggetto al vocabolo, partendo dal segno grafico per renderlo nuovamente concreto attraverso la parola. E se questo, come vedremo, vale per la lettura di ogni testo, il caso della poesia è paradigmatico, dato che essa è fondata sul metro, sulla presenza di «voci numerose», ²⁰⁵ ossia ritmate, cadenzate. Autore di un'*Arte versificatoria* oggi perduta, risalente al 1595, Campanella esamina in modo accurato e approfondito il problema della metrica, sia perché è «la regola del numero» ²⁰⁶ a favorire la memorizzazione dei versi e dunque a garantire l'efficacia della comunicazione, sia perché il metro deve avere una precisa corrispondenza con il ritmo dello *spiritus* affinché possa instaurarsi il circolo virtuoso gnoseologico ed espressivo che abbiamo descritto. È per questo che la metrica qualitativa propria delle lingue romanze, la cui

²⁰² *Ibid.*

²⁰³ *Ivi*, p. 445.

²⁰⁴ *Ivi*, pp. 444-445: «Per questo in diversi climi diversamente s'imitano queste cose, secondo che più o meno ponno aprir la bocca li parlatori, o rilassati dal caldo consonante o dal freddo coartati, ond'è che i settentrionali borbottano con molte consonanti, liquidamente corrono le parole del Veneziano, simili al loro polo e aria, non perdendo la parola [la] vocale del fine, onde quel che noi "capo", i Lombardi freddi con li Veneziani "co" pronunziano».

²⁰⁵ *Ivi*, p. 339.

²⁰⁶ *Ibid.*

introduzione è diretta conseguenza delle invasioni barbariche, deve essere abbandonata, perfezionando il progetto di «Claudio Tolomeo senese»²⁰⁷ che, nei suoi *Versi et regole de la nuova poesia toscana* del 1539, aveva tentato di adattare la metrica quantitativa al verso volgare. Malgrado l'oggettiva difficoltà di distaccarsi dal comporre in rima «per l'usanza delle nostre orecchie in questi versi nate rimanti»,²⁰⁸ Campanella sostiene con forza l'importanza degli esperimenti di 'metrica barbara', ad animare i quali vi è una motivazione di fondo che si inserisce nel quadro dell'auspicata *renovatio mundi* – ovvero la necessità del recupero di una poesia che ponga l'uomo in relazione diretta con la natura, aiutandolo in tal modo a «scuotere [...] il giogo della servitù»²⁰⁹ che lo opprime –, e del modo in cui tali tentativi di rinnovamento possano essere condotti egli offre un saggio di straordinario valore nell'*Appendice* della *Scelta*, con tre «elegie fatte con misura latina»: ²¹⁰ alla programmatica *Al senno latino*, in cui il rinnovamento del metro è considerato punto di avvio di una generale rinascita, seguono la parafrasi del salmo CXI, *Beatus vir qui timet*, e *Al sole*, impareggiabile prova poetica posta a suggello dell'opera.

Vi è dunque un intreccio inestricabile tra riflessioni sulla natura e teorizzazione estetica, un intreccio che Campanella sviluppa in modo ancor più evidente nella *Poëtica* latina, composta intorno al 1613 e inserita nella *Philosophia rationalis* insieme a *Grammatica*, *Dialectica*, *Rhetorica* e *Historiographia*. Sin dal titolo – che è un dichiarato tributo a Telesio, rispetto al quale l'opera si accinge però a prendere le distanze, con una valorizzazione degli aspetti magico-pratici della conoscenza del reale –, il *Poëticorum liber unus iuxta propria principia* si propone di mostrare come i *principia* della poetica

²⁰⁷ Ivi, p. 441.

²⁰⁸ *Ibid.*

²⁰⁹ Ivi, p. 442.

²¹⁰ Ivi, p. 328.

siano gli stessi che animano la vita del cosmo e come, di conseguenza, il perfetto poeta sia il filosofo, colui che comprende le leggi dell'animazione universale ed è capace di fare della poesia uno strumento magico con il quale operare sulla realtà inserendosi in modo armonico nel divenire. Un elemento, questo, non ancora tematizzato nella *Poetica* italiana, che risente degli studi di magia naturale e dell'incontro napoletano con Giambattista Della Porta. Non stupisce, dunque, che ricorrano numerosi nel testo gli inviti al lettore a tenere presenti anche altre opere campanelliane, come quello, situato nell'importante paragrafo in cui vengono discussi i tre generi di poeta: «Vide *Metaphysicam* et librum *De sensu rerum*».²¹¹ Soltanto seguendo le indicazioni di lettura fornite dall'autore è possibile comprendere a pieno il significato della sua operazione teorica: la scrittura e la lettura sono processi naturali attraverso i quali il poeta deve stimolare i movimenti dello *spiritus*, recependo l'influsso degli astri a partire dalla sua particolare disposizione psicologica e struttura fisica. Egli deve farsi mediatore tra la potenza e la vitalità del cosmo e gli altri uomini, offrendo al suo pubblico parole che siano cose, versi che si siano fatti carne ed esprimano la vita dell'universo potenziandone i valori conservativi e, per ottenere questo risultato, deve aver indagato a fondo gli *arcana naturae*, non arrestandosi alla superficie omogeneizzante delle cose, ma scendendo in profondità, laddove le innumerevoli ramificazioni e differenziazioni del reale si dischiudono all'occhio attento dell'osservatore. Non tutti gli *spiritus*, ad esempio, sono uguali, dato che variano sia in base alle caratteristiche del singolo individuo sia in relazione alle condizioni climatiche, e, perciò, non tutti gli uomini potranno essere avvinti e sollecitati con le stesse parole, gli stessi suoni: il poeta deve sapere su quali elementi della magia vocale fare leva nelle differenti occasioni. Diversi

²¹¹ Ivi, p. 570.

spiritus da muovere con diversi suoni: come si legge nel capitolo sedicesimo del quarto libro *Del senso delle cose*, «i suoni hanno forza magica che [...] muovono» lo spirito animale «a diversi affetti secondo la varietà».²¹² E se la lettura e la declamazione riescono a creare una comunicazione empatica con il pubblico è perché rispecchiano vocalmente, a livello sonoro, il canale di trasmissione emozionale che il poeta ha stabilito con la pagina scritta: le voci, infatti, hanno forza magica anche «in quanto segni, non in quanto moti solamente».²¹³ Il poeta deve essere sapiente, avere la potenza di accogliere in sé gli influssi delle intelligenze superiori ed essere caratterizzato dall'onestà, la capacità di amare il tutto più che la parte, di non cedere a passioni parziali e limitate: egli è tramite delle tre primalità, i principi infiniti di Potenza, Sapienza e Amore che, come leggiamo nella *Metaphysica*, essenziano ogni ente in differenti gradazioni, e, a seconda delle intelligenze delle quali diviene *medium*, è divino, diabolico o umano (come esistono – aveva spiegato Campanella nel quarto libro *Del senso delle cose* – tre forme di magia, ovvero appunto quella divina, quella diabolica e quella umana). Ne consegue che «l'invocazione di un demone o di un angelo non sta nel ritmo del verso, ma nel sentimento e nella disposizione dell'animo» dell'incantatore; la parola si situa ad un livello tutto naturale, fisico e fisiologico: «la poesia, in quanto ritmo, non ha forza se non di blandire lo spirito animale [...] e di rallegrare, attraverso di esso, la mente».²¹⁴ Con un discorso ritmato, «numerose sermone»,²¹⁵ il poeta riesce a imprimere le sue parole nel lettore, solleticando il movimento dello *spiritus* grazie a meccanismi ancestrali che erano in uso ancor prima

²¹² T. CAMPANELLA, *Del senso delle cose e della magia*, a cura di G. ERNST, Roma-Bari 2007, p. 211.

²¹³ *Ibid.*

²¹⁴ CAMPANELLA, *Opere letterarie*, cit., p. 511. Di seguito i passi originali: «Invocatio autem daemonis et angeli non in numero carminis consistit, sed in sensu et affectu»; «carmen ut metricum non habere vim, nisi mulcendi spiritum animale, ac per hoc mentem afficere voluptate».

²¹⁵ *Ivi*, p. 550.

dell'invenzione della scrittura, come quello, tipico del proverbio, di esprimersi «in modo che le parti del discorso finiscano in modo simile».²¹⁶

Nel corso della sua elaborazione, Campanella, come abbiamo constatato, equipara lettore e uditore, mostrando, al pari di Bruno, di valorizzare la modalità di lettura ad alta voce anche in sede teorica e non unicamente come prassi consolidata. Proprio in conclusione alla *Poëtica*, poi, egli fornisce alcune indicazioni puntuali su come leggere:

Come la musica è fatta di suoni gravi e acuti, così la metrica è fatta di sillabe brevi e lunghe. Quindi evita di essere costretto a pronunciare la breve come una lunga, e viceversa. Questo succede quando nella fase di riposo dello spirito c'è la breve, e nella fase della corsa, la lunga; oppure, quando, mentre bisognerebbe correre, si è costretti a fermarsi dal troncamento della parola o dal suo inizio e, mentre bisognerebbe fermarsi, si è costretti a correre dalla continuazione della parola. Questo è un grande segreto, che fu sconosciuto anche ad Orazio, che fu artefice grande; infatti non riuscì ad arrivare a così alta verità filosofica. Anche la filosofia di Aristotele non vi giunse, come appare chiaramente da ciò che ho scritto nel libro *Del senso delle cose*. [...] Dunque non si rallenti la velocità, né si affretti la lentezza, come ho detto anche nell'articolo precedente. Il poeta sia cuoco nel verso, medico nel concetto.²¹⁷

Sia Orazio sia Aristotele non avevano compreso che la lettura deve riflettere rallentamenti, pause e accelerazioni dei moti dello *spiritus* e che, per ottenere un suono armonioso, il poeta deve considerare in primo luogo la leggibilità del verso, l'articolazione interna del sistema di pausa. «Il poeta», afferma lo Stilese riecheggiando il *Gorgia* platonico, «sia cuoco nel verso, medico nel concetto»: se nel dialogo platonico, però, Socrate aveva paragonato la retorica alla culinaria,

²¹⁶ Ivi, p. 551. Di seguito il passo originale: «cadentibus consimiliter membris orationis».

²¹⁷ Ivi, p. 661. Di seguito il passo originale: «Sicut ex gravibus et acutis sonis fit melodia, ita ex longis et brevibus harmonia. Cave ergo, ne brevem cogaris pronunciare quasi longam, et e converso. Hoc autem fit ubi in spiritus quiete est brevis et in cursu est longa; aut, ubi oportet currere, si cogatur ex ruptura dictionis vel principatione stare, et, ubi oportet stare, ex continuatione dictionis cogatur currere. Hoc secretum est magnum, nec Horatio, tanto artificii, animadversum: neque enim philosophari tantum potuit. Nec Aristotelis philosophia eousque ascendit, ut patet de his quae diximus on libro *De sensu rerum*. [...] Neque ergo celeritas tardetur, neque tarditas festinetur, ut dictum etiam superiori in articulo. Sit coquus poëta in carmine, medicus in sententia».

contraffazione della medicina volta a produrre il piacere e non il bene,²¹⁸ Campanella, che intende salvare dalla condanna socratica la magia vocale in ogni sua forma, sia retorica o poetica, ribadisce con forza che essa può essere contemporaneamente piacevole e utile alla comunità, invitando gli uomini a compiere atti virtuosi. Retorica e poesia – che pure si differenziano profondamente, sia perché la seconda è considerata dal filosofo più efficace della prima, sia per il differente uso dei vocaboli, dato che l'oratore deve evitare le parole desuete che, al contrario, il poeta può utilizzare per destare meraviglia o per necessità di metro – sono accomunate da due caratteristiche fondamentali: sono 'arti parlatrici' fondate sul ritmo, in cui le pratiche di scrittura e di lettura ad alta voce e silenziosa sono insolubilmente connesse tra loro, e non devono in alcun modo essere scisse dalla bontà dei contenuti che veicolano, pena l'utilizzo di un mezzo potentissimo per scopi esiziali per la comunità.²¹⁹

²¹⁸ Cfr. PL., *Gorg.*, 462b-463a; 464b-465a.

²¹⁹ Cfr. CAMPANELLA, *Opere letterarie*, cit., pp. 641-643: «Il filosofo non disprezzerà i vocaboli in disuso, che però siano stati usati dagli antichi, se sono migliori dei nuovi per esprimere il significato: li eviterà l'oratore, per non apparire ricercato: il poeta se ne servirà parcamente, sia per destare meraviglia, sia per necessità di metro, come fa Virgilio in modo mirabile; e anche Lucrezio, perché ne aveva più bisogno, oppure perché era più vicino agli antichi. E se non sono usati nella tua regione toscana, ma sono usati nel Veneto, in Lombardia o in Calabria, il poeta se ne potrà servire opportunamente e liberamente, come Omero che usa la lingua laconica, attica, dorica e ionica. Così infatti il poema giova, diffonde largamente dialetti e relazioni, arricchisce la grammatica, aggiunge o sceglie vocaboli migliori, spiega i concetti in modo più facile e meraviglioso. Dante usa magnificamente tutti i dialetti italiani, però adattando le parole al periodare toscano: lo stesso fa col latino, soprattutto quando desidera mettere efficacemente sotto gli occhi qualcosa». Di seguito il passo originale: «Vocabula inusitata, quae tamen a veteribus usitata fuerunt, si meliora novis ad significandum, non spernet philosophus: fugiet orator, quoniam affectus apparet: poëta autem parce accipiet, tum ad admirationem, tum ad numerum metri, quod Virgilius mirifice facit; Lucretius vero, quoniam plus indigebat, vel priscis propinquior erat. At si non usitata sint in tua provincia Etrusca, usitata tamen in Veneta, aut Lombarda, aut Calabria, poëta commode et licenter illis uti poterit, sicuti Homerus Laconica, Attica, Dorica et Ionica lingua loquitur. Sic enim poëma prodest, plurimis communicat linguas et commercia, ditat grammaticam, supplet vel eligit meliora, et facilius et admirabilius explicat conceptiones. Dantes mirifice cunctis Italiae linguis loquitur, vocabulis tamen ad Etruscam inflexis phrasim: similiter et Latinis, maxime autem ubi quid ante oculos ponere valde optat».

III.2. «Chi legge prose, ne segua il ritmo»

Alla retorica Campanella dedica una sezione della *Philosophia rationalis* che, per la rilevanza ai fini della nostra analisi, sarà utile esaminare nelle sue variegate articolazioni. La discussione campanelliana sull'*ars concionandi*, sull'eloquenza pubblica, parte da una nettissima presa di distanza dall'impostazione aristotelica: «né la retorica è germoglio della logica, come Aristotele la definisce, sebbene si valga di tutti gli argomenti che il logico appresta».²²⁰ Come per Bruno così per Campanella, la riduzione della retorica e delle sue possibilità di espressione alla sola razionalità dimostrativa risulta oltremodo limitante: all'arte di persuadere attraverso argomentazioni razionali – lo vedremo meglio in seguito – Campanella dedica un unico fugace accenno, mentre la sua attenzione si appunta, facendo ricorso anche ad analisi dettagliatissime, sul vincolo patetico che l'oratore riesce a stabilire con l'uditorio. Un vincolo che, come lo Stilese ribadisce *ad abundantiam*, deve «indurci oralmente al bene e allontanarci dal male»:²²¹ anche l'oratore ha il compito di esprimere concretamente, nell'esercizio della sua arte, le tre primalità e la Sapienza e la Potenza – ossia la conoscenza degli argomenti e l'abilità e la raffinatezza nell'esposizione – non possono mai prescindere dall'Amore, dalla scelta di tematiche improntate alla categoria dell'*honestum*. Una nuova metafisica e un rivoluzionario approccio allo studio della natura e dell'uomo inverano la definizione catoniana del retore quale *vir bonus dicendi peritus*. E se a quanto concerne la Sapienza – e dunque alla necessità per l'oratore di avere una cognizione generale di tutte le scienze e soprattutto della lingua, della grammatica, dei costumi degli ascoltatori e dei regimi politici e dell'indole dei diversi popoli – Campanella riserva un solo

²²⁰ T. CAMPANELLA, *Scritti letterari*, in *Tutte le opere*, a cura di L. FIRPO, Milano 1954, I, p. 721. Di seguito il passo originale: «Nec rhetorica est germen logicae, ut Aristoteles definit, licet utatur omnibus argumentis, quae logicus conficit».

²²¹ *Ibid.* Di seguito il passo originale: «ad suadendum bonum et dissuadendum malum nobis».

paragrafo,²²² l'interesse del filosofo è indirizzato alla disamina della Potenza, ovvero delle modalità con le quali l'oratore può riuscire, modellando il *medium* verbale e impostando il suo corpo e la sua gestualità, a persuadere il pubblico.

La retorica, scrive Campanella riprendendo considerazioni contenute nel quarto libro *Del senso delle cose*, è una *magiae partiuncula* capace di muovere i sentimenti e, così, di indurre la volontà a seguire o rifuggire qualcosa; perché venga esercitata efficacemente, l'oratore e l'orazione devono possedere specifiche qualità, sulle quali lo Stilese si sofferma con dovizia di particolari, mentre «negli ascoltatori si esige soltanto la volontà di udire», ovvero una partecipazione attiva alla creazione del legame con l'oratore.²²³ Il retore, oltre a un'innata capacità di trovare argomenti adatti e a una naturale prontezza e vivacità di espressione, deve avere una «memoria tenace»,²²⁴ che può essere acuita grazie alla tecnica dell'*ars memoriae* detta *memoria rerum*, che collega a ciascun luogo l'immagine della cosa da dire corrispondente. Una modalità di impiego della mnemotecnica, questa, che Campanella preferisce a quella, a suo parere molto più farraginoso e gravoso, della *memoria verborum*, che collega ai *loci i verba* e che può essere utilizzata utilmente solo nel caso delle poesie, in cui «è facile notare la

²²² Cfr. *ivi*, pp. 755-761.

²²³ *Ivi*, p. 745. Ma si veda l'intero brano da cui è tratta la citazione: «Per esercitare in modo salutare questa magia si richiedono certe qualità nella causa agente, che è l'oratore: altre nella causa passiva, che sono gli ascoltatori: altre nello strumento, cioè nell'orazione, con cui chi parla muove la volontà di chi ascolta, dalla quale derivano le attuazioni dei comportamenti che desideriamo. Tra questi elementi v'è rapporto come tra il medico, il malato e la medicina. Pertanto nell'oratore debbono trovarsi tre qualità, secondo le tre primalità metafisiche: potenza, sapienza, onestà. Negli ascoltatori si esige soltanto la volontà di udire; infatti l'ammalato che rifiuta di chiamare il medico e, chiamatolo, non gli dà retta, non può venir mutato di malato in sano. Quanto all'orazione, chiedo che sia comprensibile, elegante, adatta all'argomento che tratta, adeguata all'oratore e agli ascoltatori». Di seguito il passo originale: «Ad magiam igitur istam salubriter exercendam quaedam requiruntur in causa agente, qui est orator: quaedam in passiva, qui sunt auditores: quaedam in instrumento, quae est oratio, qua agens allicit audientis voluntatem, unde executiones negotiorum quas praeoptamus derivantur. Ista se habent sicut medicus et sicut aeger et sicut medicina. Itaque in rhetore tria esse debent, iuxta tres metaphysicas primalitates: potentia, sapientia et probitas. In auditoribus voluntas tamen audiendi; neque enim aeger, medicum accersire nolens, neque accersito obaudire, mutari potest e morbo in salutem. Ex parte orationis requiro, ut sit intelligibilis, ornata, et negotio de quo agitur apta, et oratori et auditoribus congruens».

²²⁴ *Ivi*, p. 747. L'espressione latina è «in memoriae tenacitate».

prima parola di ogni verso e i versi poi corrono da sé e si inseguono secondo il loro ritmo».²²⁵ La dizione, fondamentale per la *declamatio*, si fonda su una corretta pronuncia, su una voce «sonora, virile, piacevole» che non sia «né troppo sottile, perché non trafigga e laceri gli spiriti degli ascoltatori, né troppo grave, che rintroni le orecchie», e su una gestualità che sia «seconda lingua del corpo».²²⁶ Ancora una volta la parola deve fondersi con la carne: sia come sollecitazione dello spirito animale, non venendo pronunciata né troppo acuta né troppo roca, ma in modo tale da essere giovevole a una temperata conservazione (per questo stesso motivo devono essere evitati lo stridore delle consonanti e le successioni delle medesime vocali); sia come accompagnamento del gesto, dato che «la mano deve andar d'accordo con la voce, la voce con gli argomenti di cui tratta, e tutto il corpo deve adattarsi».²²⁷ Parola e materia-corpo devono modularsi armonicamente per permettere a colui che parla e a colui che ascolta di entrare in contatto. E proprio sul tema del contatto, «in tangendo»,²²⁸ Campanella indugia, con un'evocativa e quanto mai significativa

²²⁵ Ivi, p. 749. Di seguito il passo originale: «tunc enim primas dictiones singulorum facile est notare; carmina vero per se suis numeris currunt insequunturque».

²²⁶ *Ibid.* Per una migliore contestualizzazione, si veda il brano completo: «Se manca la dizione, non si è oratori. La dizione si fonda sulla pronuncia, la voce e il gesto, che è una seconda lingua del corpo. Se la lingua è troppo legata, si cerchino rimedi nella medicina e, se questi non giovano, non ce ne sono altri: per questo a Mosè è dato come lingua Aronne. Se balbetta un po', talvolta questo dà grazia, come spesso ho potuto constatare, perché ci meravigliamo e rallegriamo che la virtù dell'uomo possa fare ciò che la natura ha negato. Se manca la voce, o è troppo roca o tagliente, chi darà a costui l'incarico di parlare? Per questo non potranno parlare in pubblico i sordi, perché emettono suoni stonati, né possono correggersi, poiché non odono. La voce non dev'essere né troppo sottile, perché non trafigga e laceri gli spiriti degli ascoltatori, né troppo grave, che rintroni le orecchie, ma sonora, virile, piacevole. Contro i difetti della voce si trovano rimedi nell'esercizio e nella medicina». Di seguito il passo originale: «Si vero pronunciatio defuerit, orator non erit. Pronunciatio in lingua, voce et gestu, qui est corporis altera lingua, consistit. Si lingua est nimis balbutiens, ex medicina accersito remedia, quae si non iuvant, necunde iuvabunt; ideo Moysi pro lingua datur Aaron. Si parum balbutit, dat interdum gratiam, ut saepe vidimus; quoniam admiramur et gaudemus posse ab hominis virtute fieri, quod a natura negatur. Si vox desit, vel nimis sit rauca aut obstrepera, quis huic orandi munus committet? Nec ergo surdi orabunt, quoniam dissonantia edunt, nec corrigere possunt, quod non audiunt. Vocem oportet esse nec nimis tenuem, ne spiritus auditorum penetret laceretque, nec nimis gravem, ne obtundat aures, sed sonoram, virilem, venustam. Contra vitia vocis sunt remedia ab exercitio et medicina».

²²⁷ *Ibid.* Di seguito il passo originale: «Manus debet convenire voci, et vox rebus de quibus est sermo, et corpus totum concomitari».

²²⁸ Ivi, p. 750.

similitudine naturalistica: «come l'oggetto scaldato riscalda e quello freddo raffredda al contatto, così chi è triste comunica agli ascoltatori la sua tristezza, chi spera la sua speranza, l'irato l'ira; grande è a tal fine l'efficacia di questa magia».²²⁹ I due principi attivi introdotti da Dio nella materia-corpo per generare il divenire, caldo e freddo, vengono chiamati in causa per mostrare come, al pari della materia, scaldata o raffreddata dal contatto con un ente caldo o freddo, l'ascoltatore può essere rallegrato o intristito, e dunque subire un mutamento emotivo, in virtù del contatto con la parola, che è una connessione comunicativa attraverso il senso dell'udito, che stimola lo *spiritus*. Lo spirito animale, infatti, «è indotto dal simile ad atto simile»²³⁰ e gli ascoltatori possono essere coinvolti ed emozionati dall'impeto del discorso. La persuasione, continua poi Campanella nell'unico breve passo dedicato all'argomento che abbiamo richiamato in apertura alla nostra trattazione sulla *Rhetorica*, può essere basata anche su argomenti razionali, seguendo una via che è «migliore, ma più rara».²³¹ Un'orazione costruita sull'evidenza logica «ha sull'anima dell'uomo più efficacia della medicina, del cielo e delle stelle, che imprimono soltanto inclinazioni, mutando il corpo: più degli oggetti, che traggono a sé le facoltà e le affezioni naturali, e più del mondo intero messo davanti all'anima, perché vi aggiunge la ragione».²³² Era nel giusto Aristotele, dunque, quando mostrava la forza di una retorica razionalmente fondata, ma ha errato nel ritenere che la *vis suasoria* si riducesse a questo: la via razionale, al contrario, è la più rara e quella che

²²⁹ Ivi, p. 751. Di seguito il passo originale: «Sicut calefactus calefacit et frigefactus frigefacit in tangendo, sic moestus moestitiam et sperans spem et iratus iram auditoribus communicat; et in hoc magna est huius magiae vis».

²³⁰ Ivi, p. 763. Di seguito il periodo nell'originale latino: «Spiritus enim movetur a simili ad consimilem actum».

²³¹ *Ibid.* Di seguito il periodo latino del testo originale da cui è tratta la citazione in traduzione: «Adde tertiam praestantiozem, sed rariorem, quae est ratio».

²³² Ivi, p. 765. Di seguito il passo in latino corrispondente: «Plus igitur potest oratio docta aptaque in animam hominis, quam medicina et coelum et stellae, quae solum disponunt corpus immutando, et quam obiecta, quae facultates et affectiones naturales ad se trahunt, et quam ipse totus mundus animae obiectum, quoniam et rationem addit».

più difficilmente si adatta all'uditorio.

A muovere la maggior parte degli uomini, infatti, sono i sentimenti che si formano nello spirito animale, alla cui descrizione Campanella dedica gran parte del capitolo quinto, fornendone vivaci rappresentazioni: «la meraviglia», ad esempio, «è apprendimento di cose grandi per forza, o per ingegno, o per rarità, ad osservar le quali lo spirito si raccoglie, e fa aprire gli occhi e arcuare le sopracciglia, perché entrino le cose esaminate. Ma, quando sente che sono indegne di tanta attenzione, subito si dilata nel riso, poiché sente che sarebbe stato in grado di conoscerle».²³³

Alla disamina delle caratteristiche che deve possedere l'oratore segue quella dei requisiti necessari all'*instrumentum magicum*, espressione con la quale sintomaticamente Campanella indica l'orazione. Per vivificare il discorso deve essere utilizzata una vasta gamma di figure retoriche – dall'apostrofe all'esclamazione, dalla preterizione all'enfasi, dalla personificazione all'ironia – volte, come quelle raccolte nel diagramma dell'*Artificium perorandi* bruniano, a variare la forma e non il contenuto del discorso. Gli approcci dei due autori sono accomunati, in chiave antiaristotelica, da una rivalutazione del ruolo svolto dai *pathe*, capaci di un *movere* molto più pervasivo quando l'uditorio sia composto da uomini comuni e non da filosofi che prediligano la concatenazione razionale delle argomentazioni. Per quanto riguarda il *numerus*, il ritmo, e la scelta dei vocaboli, infine, l'oratore non deve cadere nella tentazione di imitare il poeta: la retorica deve infatti privilegiare, come abbiamo visto, le parole consuete rispetto a quelle inusitate²³⁴ e non «disporre nel periodo i metri della poesia con lo

²³³ Ivi, p. 769. Di seguito il passo in latino corrispondente: «Admiratio enim est magnarum rerum robore vel ingenio vel raritate apprehensio, ad quas considerandas sese spiritus colligit, oculos aperit, cilia arcuat, ut res considerandae intrent. At, cum mox indignas tanta attentione sentit, dilatatur subito in risum, eo quod illas nosse aptus fuerit».

²³⁴ Cfr. ivi, p. 883: «Useremo parole proprie nella narrazione del fatto e negli argomenti filosofici; ma nella retorica quelle consuete e nella filosofia anche vocaboli poco usati e recenti; tuttavia, quando

stesso sistema», perché questo dimostrerebbe il «desiderio di un futile vanto, o la pochezza del discorso, o l'arte intesa ad ingannare».²³⁵

Se vi è una differenza tra componimento poetico e orazione per quanto concerne l'uso di arcaismi, neologismi e forestierismi, ogni scritto, però, spiega Campanella nella *Grammatica*, la sezione della *Philosophia rationalis* in cui tratta del grado zero del discorso, deve essere composto da vocaboli che siano fedele imitazione delle cose e dei sentimenti. Compito della grammatica filosofica – che, a differenza di quella civile, non teme di discostarsi dall'autorità e dall'uso – è la ricerca di vocaboli che esprimano la natura delle cose: sono le parole/cose, i *verba* specchio delle *res*, a permettere una completa comprensione del reale; al contrario, «chi venera pedantesca la grammatica civile è fiacco nella battaglia delle parole e, mentre dà loro la caccia, gli sfuggono le cose, specie quelle ch'egli non imprime d'un carattere proprio, tutto intento a imitare il mal noto carattere altrui».²³⁶ La scrittura è un «parlare in modo durevole»,²³⁷ fissato sulla pagine, e deve perciò assimilarsi quanto più possibile al discorso orale, anche graficamente: la «nova lingua» della cui istituzione Campanella si fa promotore dovrà perciò emulare «alla perfezione le cose con le parole e le parole coi segni grafici, sicché gli uomini imparino con facilità, al solo considerare le cose, guidati dalla somiglianza, a leggere e a scrivere».²³⁸ Le *res* debbono essere imitate dagli organi

l'opera lo richiede, l'oratore userà con moderazione di vocaboli antichi, il poeta più liberamente». Di seguito il passo originale: «Propriis utemur in rei narratione et in philosophicis rebus; sed in rhetorica usitatis, et in philosophia etiam inusitatis et novis; parce tamen, ubi opus exigit, antiqua orator apponet, poeta licentius».

²³⁵ Ivi, p. 899. Di seguito il passo originale : «Quapropter vitiosum est carminis pedes in periodis eadem ratione sternere: affectationem namque gloriolae, aut vilitatem orationis, aut fallendi artem ostentares».

²³⁶ Ivi, p. 445. Di seguito il passo originale: «Superstitiose colens grammaticam civilem, languet in pugna verborum et, dum verba captat, res effugiunt, quas praesertim ipse suis non insignit notis et notas alienorum non satis notas colit».

²³⁷ Ivi, p. 679. Di seguito il periodo latino del testo originale da cui è tratta la citazione in traduzione: «Videtur quidem scribere esse ipsum dicere permanens».

²³⁸ Ivi, p. 689. Di seguito il passo originale: «qui vocibus res et voces characteribus ad amussim imitetur, unde facile, rebus inspectis ipsis, discerent homines, duce similitudine, legere scribereque».

vocali, dando vita a parole i cui corrispondenti significanti siano riprodotti graficamente tenendo conto delle conformazione assunta dai vari organi per pronunciarli: l'esempio più semplice, perché in uso anche nell'alfabeto latino, è quello della /o/, che è chiamata a rappresentare una simile apertura della bocca nella pronuncia. L'*iter* – eminentemente corporeo e fisiologico – che dall'oggetto giunge alla scrittura della parola può essere ripercorso, attraverso la lettura, per passare dal segno grafico alla dizione orale: «leggere significa adunare nella mente, tramite gli occhi, quello che è scritto, e quindi profferire subito di nuovo mediante la lingua quello che si è inteso: v'è dunque un circolo, che dal parlare ritorna al parlare attraverso lo scrivere e il leggere».²³⁹ In tal modo «le parole [...] fanno conoscere alcunché di tutte le cose in modo empirico»²⁴⁰ e la lettura si configura come una particolarissima specie di esperienza sensibile, che non si confronta con enti materiali, bensì con parole/materia che questi enti raffigurano sulla pagina scritta o stampata. Per quanto concerne, inoltre, la scansione del dettato, come nella poesia è fondamentale seguire la lettura metrica, *speculum* dei movimenti dello *spiritus*, così, afferma Campanella, «chi legge prose, ne segua il ritmo»,²⁴¹ un ritmo che ha una minore efficacia di quello che procede secondo i piedi del verso, ma che nondimeno riecheggia i moti dello *spiritus* e la loro espressione attraverso gli organi di senso.

La *Grammatica* termina con una «Appendice sull'istituzione di una lingua filosofica»,²⁴² ricordando la quale possiamo a buon diritto concludere questo paragrafo, perché in essa troviamo riassunti alcuni dei temi cardine della riflessione campanelliana

²³⁹ Ivi, p. 701. Di seguito il passo originale: «Legere autem est oculis quae scripta sunt colligere in mente, ac mox per linguam collecta iterum pronunciare: itaque est circulus ex dicere per scribere et legere ad ipsum dicere».

²⁴⁰ Ivi, p. 437. Di seguito il passo originale: «voces [...] aliquid faciunt scire vulgari modo de cunctis rebus».

²⁴¹ Ivi, p. 703. Di seguito il passo originale: «qui prosas, numeris».

²⁴² Ivi, p. 713. Di seguito il titolo originale: «Appendix de philosophicae linguae institutione».

sulla lingua e sul linguaggio; da notare sono in particolare i punti 1, 2 e 10:

1. Chi volesse costituire su basi filosofiche una lingua novella, dovrebbe delineare lettere simili alla forma degli strumenti vocali e in numero sufficiente, sì da non esigere variazioni di suono nei nessi delle vocali con le consonanti, come ho spiegato nel libro I e nella *Poetica*.
2. Assegnare i nomi secondo la natura e le proprietà delle cose.
[...]
10. Sopprimere le parole equivoche, i sinonimi e le metafore; a tutte le cose darà un nome proprio per eliminare la confusione, che sembra bella, mentre è una magagna ch'è andata crescendo.²⁴³

Una comunicazione fondata su *verba* che siano copia diafana delle *res*, rimossa ogni opacità pedantesca, permette l'eliminazione di parole equivoche, traslati e sinonimi e dunque la soppressione del caotico vaniloquio dei grammatici in favore di una trasmissione delle conoscenze chiara e coerente.

III.3. La lettura come esperienza sensibile: Bruno e Campanella

La lingua novella prospettata da Campanella prevede una perfetta corrispondenza tra la *res* e la parola che la designa e tra questa e il *signum* grafico: in un simile quadro teorico non trovano spazio, come è facilmente immaginabile, i sinonimi, dato che parole scritte e pronunciate in modo differente non possono essere *specula* di un'unica *res*. Una motivazione molto lontana da quella che anima Bruno, il quale, come abbiamo constatato nel primo capitolo, rifiuta la sinonimia in quanto vocaboli che a prima vista parrebbero avere un significato equivalente indicano invece qualcosa di leggermente

²⁴³ *Ibid.* Di seguito il passo originale: «[1]. Si quis novam linguam philosophice constituere vellet, formare literas debet consimiles instrumentis et sufficientes absque variatione in copula vocalium cum consonantibus, ut in primo libro et in *Poëtica* docuimus. 2. Imponere nomina ex rerum natura et proprietatibus. [...] 10. Aequivoca, synonyma et metaphoras abolebit; cunctis rebus proprium dabit vocabulum, ut tollat confusionem, quae videtur pulchra, cum sit vitium inolitum».

diverso, sfumature dell'infinita varietà del reale non completamente equiparabili l'una all'altra.

Questa considerazione, solo apparentemente marginale, permette di problematizzare uno dei nuclei tematici sui quali maggiormente si è insistito quando sono stati ricercati i punti di convergenza teorica tra Bruno e Campanella, antiaristotelici in filosofia e irregolari in letteratura: violentissimi nelle loro requisitorie contro i pedanti, i due filosofi infatti intendono recuperare l'antico legame tra parole e cose tramite *verba* che siano espressione trasparente delle *res*. Ma se è certamente vero che entrambi sono attivi promotori di una rinnovata idea della lingua e di un linguaggio fatto di parole/cose, il punto che si intende porre in evidenza è che l'incolmabile divario nella concezione della materia rende le loro formulazioni difficilmente paragonabili, se non a prezzo di un impoverimento delle complesse strategie concettuali che mettono in atto. Il confronto tra le loro tecniche di lettura, che intendono il procedimento del leggere come un'esperienza sensibile ma a partire da peculiari ontologie e gnoseologie, si configura dunque come un 'gioco' molto serio che, dal modo in cui viene scritta per poi essere letta la pagina manoscritta o stampata, apre a una serie di considerazioni che coinvolgono i fondamenti della riflessione dei due filosofi.

A proposito della unica sostanza bruniana, materia infinita e infinitamente pervasa dalla vita, abbiamo individuato nel *De la causa, principio et uno* una costellazione lessicale chiave, che unisce i lemmi 'seno', 'maschio' e 'femmina'. Il seno materiale infinito – il cui divenire incessante l'uomo cerca di emulare nel *sinus phantasticus* attraverso architetture mnemotecniche tanto complicate da apparire talvolta esasperate – , aveva mostrato Teofilo in risposta al vaniloquio pedantesco di Polihimnio, non riceve *ab externo* le forme/maschio, secondo il paradigma aristotelico, ma, grembo femminile

datore di vita, le ha già in sé: la materia/femmina, aveva scritto il Nolano conducendo alle estreme conseguenze la dottrina albertiana dell'*inchoatio formae*, non necessita in alcun modo di un intervento formale esterno.²⁴⁴ La presenza della medesima galassia terminologica nella canzone *Della Prima Possanza*, contenuta nella *Scelta* campanelliana, permette di scorgere con chiarezza l'assenza di tangenze tra le due costruzioni ontologiche e perciò l'impossibilità di porle in comunicazione, facendole dialogare tra loro. Nel madrigale 6 ricorrono il lemma 'seno' e l'opposizione maschio/femmina:

Quando di contener virtù donasti
al luogo, e dal tuo Senno senso prese,
e dall'Amor amor di farsi pieno,
la gran mole corporea ingenerasti,
delle virtù agenti atta all'impresse,
in due triadi consimili a quel seno.
Poscia i maschi, possenti,
che di lei due elementi,
cielo e terra, formâro: e del più e meno
di lor gare e rovine
ogni mistura uscìa,
Dio influendo a tal fine
Necessitate, Fato ed Armonia.²⁴⁵

Come si evince anche dalla successiva esposizione, in cui lo Stilese illustra nella forma distesa della prosa i punti più oscuri del ragionamento, Dio in primo luogo creò «quel seno»²⁴⁶ che è lo spazio e in esso pose la materia, che poi vivificò immettendovi i principi attivi del caldo e del freddo: essi sono dunque «due maschi principi», mentre «la materia e 'l luogo sono femmine, passivi principi».²⁴⁷ Legato alla tradizionale opposizione di matrice aristotelica tra la materia passiva e la forma attiva, Campanella

²⁴⁴ Cfr. BRUNO, *Dialoghi filosofici italiani*, cit., pp. 270-274.

²⁴⁵ CAMPANELLA, *Opere letterarie*, cit., pp. 302-303.

²⁴⁶ Ivi, p. 302.

²⁴⁷ Ivi, p. 303.

identifica antiaristotelicamente la materia con «la gran mole corporea»,²⁴⁸ in cui alle tre primalità corrispondono le tre dimensioni: essa infatti è «consimile al seno, cioè al luogo, in due triadi, cioè nel potere, sapere e amare, e nella lunghezza, larghezza e profondità, ecc.».²⁴⁹

La materia campanelliana è un corpo spaziale dimensionale, avente un suo *pondus*, un peso che gli deriva dalla passività che lo caratterizza in quanto principio femminile; dal continuo dinamismo tra calmo e freddo, invece, sono generati il cielo e la terra, dal cui scontro pugnace «nascono i secondi enti».²⁵⁰ Per lo Stilese, dunque, la parola/materia è una parola/corpo e i processi di scrittura e di lettura, come è già in parte emerso, mettono in campo la fisicità in ogni loro stadio. L'ente corporeo viene percepito attraverso i sensi esterni dal soggetto conoscente, che tenta di riprodurre le impressioni ricevute dal suo *spiritus* con gli organi deputati alla verbalizzazione; la parola così formulata oralmente viene poi tradotta graficamente in segni che imitano i movimenti degli organi vocali e il ritmo del discorso, il succedersi dei vocaboli, è trasposizione – in modo più regolato e dunque più incisivo in poesia, ma anche in prosa – di accelerazioni, rallentamenti e pause che si susseguono nella successione cadenzata dei battiti dello *spiritus*. La lettura deve recuperare tutti questi elementi percorrendo a ritroso il cammino che ha condotto dalla parola pronunciata al significante scritto, riattivando gli organi vocali.

Si delinea un quadro molto diverso da quello che abbiamo cercato di disvelare all'interno dell'opera bruniana: ciò che preme al Nolano è infatti creare, con un uso accorto e innovativo della punteggiatura, un sistema di pausazione che cerchi di rievocare a livello testuale la vicissitudine della Vita-materia infinita, una materia che

²⁴⁸ Ivi, p. 302.

²⁴⁹ Ivi, p. 303.

²⁵⁰ *Ibid.*

non è corpo e non è racchiudibile entro limiti dimensionali, ma che può essere 'rappresentata' nel suo perpetuo e inarrestabile *fieri* – pur considerando che le capacità conoscitive e comunicative umane sono limitate e che essa, nel momento stesso in cui viene cristallizzata sulla pagina, perde le infinite potenzialità che contiene *in nuce* nel divenire naturale – attraverso una punteggiatura disposta in base a quella «ratio temporum»²⁵¹ che, nell'*Artificium perorandi*, Bruno sostiene essere più importante delle clausole ritmiche ai fini del *numerus* del discorso. Proprio perché l'ottica visuale dei due autori è così diversa, in Campanella è la metrica, la scansione breve/lunga, riproduzione del pulsare dello *spiritus*, ad assumere rilievo quando si tratta della lettura e del ritmo del testo, a discapito della punteggiatura, al contrario centrale in Bruno. Le tante tensioni e incongruenze che affiorano all'interno del sistema di punteggiatura bruniano qualora inteso secondo criteri sintattici – e che si spiegano invece considerando gli scritti destinati a una recitazione orale – sono assenti nell'opera dello Stilese, che, anzi, nella *Grammatica* dedica un paragrafo alla «distinzione e chiarezza ottenute mediante i punti e le virgole»,²⁵² che devono essere impiegati per organizzare l'architettura interna dei periodi secondo quegli stessi parametri sintattici che il Nolano non aveva considerato in alcun modo funzionali alla sua prosa.

Ci troviamo di fronte a due immagini della materia precipue, tratto distintivo di teorizzazioni che conducono a diverse prospettive in merito alla scrittura e alla lettura; un nodo concettuale nevralgico, però, apparenta, nonostante le differenze, le posizioni dei due filosofi: la capacità dell'arte di *farsi* natura, delle parole di agguagliarsi alle cose. E se per il Nolano – è un tema sul quale ci siamo ampiamente soffermati – ogni attività umana, dalle *praxeis* magiche a quelle mnemotecniche, sino alla geometria

²⁵¹ BRUNI NOLANI *Opera latine conscripta*, cit., II, 3, p. 371.

²⁵² CAMPANELLA, *Scritti letterari*, cit., p. 695. Di seguito il titolo originale: «De partitione et perspicuitate per puncta lineasque ostensa».

applicata, ha come obiettivo la raffigurazione della vicissitudine naturale e dell'infinita *varietas* cosmica e perciò le *technai* devono aspirare al dinamismo, sarà adesso interessante esaminare il punto di vista campanelliano: abbiamo infatti appurato secondo quali modalità, squisitamente fisiologiche, l'arte può imitare – a livello verbale – una natura che è corpo ed è pervasa, in differenti gradazioni, da un *sensus rerum* che tutta la anima, ma dobbiamo ancora comprendere quale ruolo svolga in questo frangente la memoria, perché questo ci permetterà di approfondire il confronto con la «Nolana filosofia». Procediamo dunque con ordine. La dicotomia natura/arte cede il passo, in Campanella, a un'affinità di fondo, che permette all'arte di emulare a pieno titolo la natura: come infatti «la natura è arte divina insita nelle cose [...], è imitazione di Dio, così la nostra arte è natura estrinseca, e imitazione di quella».²⁵³ Non vi è, nella concezione campanelliana dell'arte, alcuna traccia della condanna razionalistica che, a partire da Platone, ha colpito i prodotti umani, ritenuti dei surrogati posticci che cercano di sostituirsi al reale. L'arte è per lo Stilese un'attività positiva tramite la quale l'uomo può comprendere, imitandolo, il mondo che lo circonda e ha precise valenze etiche: «le arti che vengono esercitate con effetto rovinoso», scrive nella *Poëtica*, «non sono arti».²⁵⁴ L'uomo dispone di capacità pratico-poietiche che lo pongono in condizione di ideare e realizzare prodotti artificiali che siano riverbero, copia quanto più possibile fedele all'originale, della realtà naturale: in tal modo, oltre a penetrare gli arcani del cosmo, attuando, nelle forme limitate che gli sono proprie, una versione imperfetta della perfetta operazione divina che ha generato il mondo, egli può ammaestrare il volgo, ponendolo di fronte a *exempla* educativi. Per questo la favola viene definita, nella

²⁵³ Sono frasi tratte dalla *Poëtica*, in CAMPANELLA, *Opere letterarie*, cit., p. 525. Di seguito i passi originali: «natura autem est Dei ars rebus indita [...] Sicut ergo natura est imitatio Dei, sic ars nostra est extrinseca natura et illius imitatio».

²⁵⁴ Ivi, pp. 459-461. Di seguito il passo originale: «quae ad perniciem exercentur artes non sunt».

Poetica italiana, «l'ultima e più perfetta imitazione e manco artificiale».²⁵⁵ essa non è vera arte perché non è vera imitazione, ma colpevole tentativo di sostituzione di racconti fantastici a rappresentazioni del reale. Può essere utilizzata qualora manchi un *verum*, un fatto reale da cui trarre ispirazione, ma, quando prende il posto di un vivido quadro realistico, diviene soltanto un vile mendacio. Così l'arte «non è più arte»,²⁵⁶ cessa di essere attività umana utile e vantaggiosa, generando sfiducia nel pubblico e spezzando quel legame empatico che è compito del poeta creare: «questa licenza di raccontare favole che si scambia per arte [*fabulandi licentia, quae pro arte habetur*] è a tal punto cresciuta che nessuno presta fede ai poeti».²⁵⁷ Il riavvicinamento alla natura, l'istituzione di una poesia, di una retorica e, alla base di tutto, di una lingua rinnovate, debbono passare attraverso la creazione artistica: la naturalezza altrimenti è solo rozzezza, assenza del necessario dirozzamento, come Campanella chiarisce nella *Rhetorica* contrapponendo l'oratoria *impolita et naturalis* a quella *polita et artificialis*.²⁵⁸ Anche per quanto concerne l'uso della memoria, egli sostiene la necessità di tecniche di rammemorazione, del ricorso a una *memoria artificialis*: si tratta però, come possiamo evincere dall'unico accenno pragmatico che il filosofo offre – in un passo della *Grammatica* in cui illustra, attraverso un «praeceptum», come memorizzare un nuovo alfabeto – di espedienti ben diversi da quelli bruniani. Leggiamo dunque per intero il «praeceptum»:

²⁵⁵ Ivi, p. 408.

²⁵⁶ Ivi, p. 376.

²⁵⁷ Ivi, p. 521. Di seguito il passo originale: «Videtur praeterea ista fabulandi licentia, quae pro arte habetur, adeo excrevisse, ut nemo poëtis ullam det fidem amplius».

²⁵⁸ Cfr. CAMPANELLA, *Scritti letterari*, cit., p. 723: «Certo, ogni discorso elaborato al fine di persuadere rientra nella retorica. Infatti anche il padre persuade i figli, il pastore gli altri pastori, il contadino i contadini con una retorica incolta e spontanea, mentre l'oratore si vale di una tecnica raffinata e ricca di artifizi». Di seguito il passo in latino corrispondente: «Omnis profecto sermo ad suadendum compositus ad rhetoricam spectat. Nam et pater filiis, et pastor pastoribus, et rusticus suadet rusticis per impolitam et naturalem rhetoricam, id quod per politam et artificialem orator».

Se desideri apprendere attraverso la lettura una nuova lingua, scrivi una serie di vocaboli noti del tuo idioma, composto di tante parole quante sono le lettere di quella che vuoi studiare, e fa in modo che le iniziali delle parole stesse si susseguano secondo l'ordine dell'alfabeto da imparare. Scrivi poi le parole della tua lingua prima con le lettere che le son proprie, poi alternativamente con quelle dell'altro alfabeto. Infatti così chiunque imparerà a leggere bene con sorprendente facilità, in un sol giorno, poiché ciò che è noto getta luce sull'ignoto.²⁵⁹

Viene proposto un metodo intuitivo, che consiste nello scrivere parole della propria lingua con le lettere dell'alfabeto che si intende imparare: il risultato darà luogo a mere traslitterazioni meccaniche che non hanno alcun significato nel modo in cui vengono scritte, ma che possono essere utili per ricordare la correlazione delle lettere tra un alfabeto e l'altro. La memorizzazione avviene per sostituzione, apprendendo i rapporti 1:1 che vengono stabiliti tra le lettere dei due alfabeti; una staticità fatta di corrispondenze biunivoche, in cui ogni elemento del primo alfabeto è associato a un unico elemento del secondo e viceversa, del tutto estranea al dinamismo dell'*ars memoriae* bruniana, sovente a tal punto vivace da sfuggire persino al controllo di mnemonisti esperti. Anche in questo caso il divario tra i due filosofi ha radici profonde, che affondano in una diversa idea della memoria e del suo funzionamento: quella campanelliana è infatti tutta fisica, è «senso sopito».²⁶⁰ La traccia non ancora completamente sbiadita della conoscenza sensibile rimane in essa «come cicatrice» anche quando «l'oggetto non è presente»²⁶¹ e si rinnova, nell'atto memorativo, quando viene sollecitata per similitudine o per contrasto: «quando di qualche cosa ricordare ci vogliamo, pensiamo al luogo, al tempo e alli simili finché ci ricordiamo, quando la

²⁵⁹ Ivi, p. 703. Di seguito il passo originale: «Cum novam linguam discere legendo cupis, pone seriatim vocabula nota tuae linguae, tot quot sunt literae eius, quam addiscis, ita ut primae literae vocabulorum iaceant secundum seriem alphabeti discendi. Dictiones autem tuae linguae literis propriis prius, deinde alienis, alternatim exarabis. Tunc enim mira facilitate in uno die quicumque legere addiscet: cognita enim sunt lumina ignoratorum».

²⁶⁰ CAMPANELLA, *Del senso delle cose e della magia*, cit., p. 77.

²⁶¹ *Ibid.*

memoria è mezza perduta, e rinnoviamo, col simile nuovo moto, il simile sopito che per l'esalamento e per giunta d'altri moti era quasi svanito».²⁶² Mentre la memoria bruniana è teatro della fantasia, palcoscenico in cui i dati sensibili vengono combinati in innumerevoli composizioni, generando persino «monstra phantasibilia»,²⁶³ *entia* assenti in natura che traggono linfa vitale dal *sinus phantasticus* nel quale sono stati creati per rispondere a quell'ansia di infinito, a quel desiderio inestinguibile – e che mai sarà estinto – di riprodurre la vicissitudine che caratterizza l'uomo, quella dello Stilese rimane ancorata al materiale proveniente dai sensi esterni, del quale conserva soltanto uno sfuocato vestigio. I dati mnemonici non possono essere scomposti e ricombinati – dato che la traccia sensibile dalla quale derivano non subisce alterazioni – e dunque il ricordo non può che essere suscitato da correlazioni dirette: le lettere dell'alfabeto, conosciute attraverso il senso della vista – siano esse o meno corretta trasposizione grafica dei suoni che rappresentano (negli alfabeti in uso al tempo di Campanella, infatti, come abbiamo visto, il legame suono/segno è ormai corrotto) –, lasciano impronte mnemoniche nel soggetto cosciente che, stabilendo dei rapporti tra queste e quelle rimaste dall'apprensione sensibile delle lettere dell'altro alfabeto, può applicare il «praeceptum» contenuto nella *Grammatica*.

Da gnoseologie e mnemotecniche così difformi consegue anche uno scarto nella valutazione del concetto di *monstrum*: se per Bruno la capacità di concepire *monstra* è segno della potenza della fantasia, che parte dai sensi per tendere *ad infinitum*, per Campanella la creazione immaginativo-letteraria che si allontana dal dato ricavato attraverso i sensi non può che essere aborrita. In particolare nella *Poetica* italiana viene definito «ridicoloso e mostruoso» il poema privo di unità, che non è strutturato secondo

²⁶² Ivi, p. 78.

²⁶³ BRUNO, *Opere mnemotecniche*, cit., p. 122.

«principio, mezzo e fine».²⁶⁴ come la natura dà vita a mostri quando «produce cose composte di tante diversità sostanziali» oppure, ancora, «quando le fa manchevoli o eccedenti», «così il poeta, aggiungendo o sottraendo parti al suo poema, si dice partorire mostri».²⁶⁵ Il poema ben scritto deve imitare la natura nella sua realizzazione di corpi armonicamente strutturati e proporzionati: qualora il poeta perda di vista l'unità dell'insieme per inserire elementi a essa estranei, il risultato è un abominio, in tutto e per tutto paragonabile a un «uomo senza testa o senza piedi, mozzi o piccioli in proporzione del busto, o grande tanto che ecceda il resto in proporzione».²⁶⁶ E questo, sia ben inteso, non implica che egli debba sacrificare la sua vena riducendo l'opera a una sola tematica: il punto essenziale è che la narrazione sia unitaria, non si disperda in tanti diversi rivoli, ma ruoti attorno a una serie di eventi concatenati tra loro. Dante, ad esempio, pur parlando «di cose infinite diversissimamente in sostanza, luogo, natura e tempo», «nondimeno tutte le riferisce al suo passaggio, che ha fatto per considerazione delle cose dell'Inferno, Purgatorio e Paradiso, le quali sono come tre parti integrali di tutta la *Commedia*»,²⁶⁷ mentre Ariosto «pare un copiatore di favole disunite», «non sapendo se egli dèe cantare dell'impresse d'Orlando, della sua pazzia – come Omero quella dell'ira d'Achille –, o li gesti di Ruggiero, a cui mostra indirizzare poi più l'intento e a cui dona il fine glorioso del poema, o l'impresa d'Agramante, o la diversità d'amori de' cavalieri erranti».²⁶⁸ L'unità, scriverà Campanella nel paragrafo della *Poëtica* dedicato all'argomento, recuperando in modo più conciso la trattazione giovanile, «si ha [...] quando si tratta un solo argomento, o anche più, ma rivolti ad un solo fine, oppure una

²⁶⁴ CAMPANELLA, *Opere letterarie*, cit., p. 399.

²⁶⁵ Ivi, p. 400.

²⁶⁶ *Ibid.*

²⁶⁷ *Ibid.*

²⁶⁸ Ivi, p. 401.

sola azione, se si rappresenta un solo modello esemplare». ²⁶⁹ Un unico argomento, dunque, o più tematiche intessute tra loro per comunicare un messaggio; un poema riuscito non è dissimile da un'impresa icastica: l'autore di imprese che «artificiosamente dipinge», leggiamo nella disamina più estesa della *Poetica* italiana, «volendo d'una cosa assoluta dire, dipingerà un sol corpo [...] ma se una cosa trapinge, la quale ha relazione a molte, bisogna che molti insieme corpi accoppie, come colui, che vuol mostrarsi oscurato il cuore per non potere con la sua amante favellare, per essersi alcuno interposto, o dipingerà l'eclisse con la terra in mezzo [...] ovvero una palma lontana dal sole». ²⁷⁰ Come l'impresa che contiene più immagini ha in realtà un solo significato e vi è una *ratio* precisa dietro la disposizione delle figure, così in un poema possono trovare spazio vari episodi e personaggi, purché vi sia un filo che tenga insieme strettamente trama e ordito della narrazione.

Ricorre anche in Campanella la dottrina, che attraversa tutto il Rinascimento italiano, dell'*ut pictura poësis*: il poeta-pittore campanelliano, però, a differenza del pittore della fantasia bruniana, deve dipingere immagini che siano perfetta imitazione della natura e non può fare «un'immagine con dieci mani, con quattro piedi, con due dita, composta di diversi animali», perché questi «uniti in un corpo sono disdicevoli, mostruosi e brutti». ²⁷¹ Bruno e Campanella – alla luce di quanto appena messo in rilievo possiamo affermarlo una volta di più – mettono in atto strategie di raffigurazione del reale, attraverso i *verba* e le *images*, discordanti e inconciliabili, ma questo non è che l'esito della combinazione di differenti fattori teorici: la comune volontà di tornare a *verba* che siano specchio delle *res* e la diversa concezione di cosa siano le *res*, di quale

²⁶⁹ Ivi, p. 591. Di seguito il passo originale: «Unitas igitur est ubi tractatur res una, vel plures, ad unum finem, vel actio una, si unam ideam complectantur».

²⁷⁰ Ivi, p. 400.

²⁷¹ Ivi, p. 399.

sia lo statuto ontologico della materia di cui sono transeunte estrinsecazione e di come essa possa essere conosciuta.

III.4. Una lettera di Antonio Persio

Poema 'mostruoso' è, secondo Campanella, quello disarmonico, in cui i differenti elementi non concorrono all'unità dell'insieme; legato a doppio filo alla realtà, della quale dovrebbe essere veridica trasposizione verbale, esso finisce, come avviene talvolta in natura, per divenire un 'mostro' perché mancante o eccedente di qualche componente o perché accozzaglia di «diversità sostanziali».²⁷² Se infatti la *varietas* è uno dei tratti caratteristici della poesia e le permette di farsi effigie della varietà naturale – «ché la varietà delle cose esterne non fa mostro, come li molti colori d'alcuni uccelli manifestano» –,²⁷³ il tentativo di mescolare generi letterari, forme metriche e narrazioni che niente hanno in comune gli uni con le altre non può che dare risultati anomali e teratologici. Ciò non comporta, però, un appiattimento sulle classificazioni tradizionali e una loro acritica accettazione: avverso ai pedanti, ottusi nel loro rifiuto di ogni innovazione, Campanella non condanna la tragicommedia e nella *Poetica* italiana scrive che «non possono essere se non pedanti inconsiderati coloro che biasmano il nuovo *Pastor fido*, perché Aristotele non tratti di tal poema, come che ad Aristotile, che fu soggetto ad Omero, e non alla natura delle cose, dovesse conformarsi il buon poema».²⁷⁴

Nella violentissima polemica che vedeva contrapposti Giovan Battista Guarini, autore

²⁷² Ivi, p. 400.

²⁷³ *Ibid.*

²⁷⁴ Ivi, pp. 362-363.

del *Pastor fido*, e Giason Denores che, a partire dal *Discorso intorno a que' principii, cause et accrescimenti che la comedia, la tragedia et il poema eroico ricevono dalla filosofia morale e civile e da' governatori delle Repubbliche*, stampato nel 1586 a Padova, sostiene che il genere tragicomico è «composizion mostruosa»,²⁷⁵ Campanella parteggia risolutamente per il primo: è vero che esistono poemi 'mostruosi', come scrive Denores, ma il *Pastor fido* non è tra questi e viene considerato tale soltanto da chi, pedantesca­mente, ritiene che la *Poetica* di Aristotele debba essere anteposta alla realtà esperita attraverso i sensi e concettualmente organizzata dall'intelletto. Dato che «nella natura delle cose avvengono spesso le disgrazie grandi e riescono in bene», come mostra la storia di Elisabetta I d'Inghilterra, che «stava per essere morta in prigione e poi fu inopinatamente fatta regina», «imitando questi avvenimenti, è lecito formare tragicommedia»:²⁷⁶ è il confronto con la natura – e non con gli scritti dello Stagirita – a permetterci di comprendere se ci troviamo di fronte a un *monstrum* letterario. Una posizione, questa, fondata, come d'altronde l'intera riflessione campanelliana *de pulchro*, sull'idea di un'arte *imitatio naturae*. Se invece viene a cadere questo presupposto e si ritiene che l'arte non possa cercare di conformarsi alla natura neppure in uno sforzo proiettivo, lo scenario muta radicalmente: è quanto accade in una lettera, datata 2 aprile 1594, che il telesiano Antonio Persio invia da Firenze a un destinatario ignoto, sulla quale intendiamo adesso appuntare la nostra attenzione.

In questa missiva, sulla quale sinora la critica non si è soffermata se non per ricordarne

²⁷⁵ G. DENORES, *Discorso intorno a que' principii, cause et accrescimenti che la comedia, la tragedia et il poema eroico ricevono dalla filosofia morale e civile e da' governatori delle Repubbliche*, in Padova, appresso Paulo Meieto, 1586, p. 42. Per informazioni bibliografiche sulla polemica e sull'opera del Guarini, si vedano quelle, accuratissime, fornite in B. GUARINI, *Pastor fido*, a cura di M. GUGLIELMINETTI, Milano 1994 [edizione già compresa in *Opere*, a cura dello studioso, Torino 1971, pp. 467-727], pp. 46-53.

²⁷⁶ CAMPANELLA, *Opere letterarie*, cit., p. 362.

l'esistenza,²⁷⁷ Persio appoggia la posizione di Denores proprio in nome di una netta divaricazione tra «mistura della natura» e «mistura tutta artificiata»:²⁷⁸ la mescolanza dei contrari può infatti a suo avviso avvenire in natura, ma non può essere prodotta artificialmente. Prima di addentrarci nell'analisi condotta da Persio nella lettera, converrà però spendere qualche parola sull'autore e sui suoi rapporti con Campanella.²⁷⁹

Nato a Matera il 17 maggio 1542, Persio si recò nel 1560 a Napoli, dove conobbe Telesio, divenendo un instancabile divulgatore della speculazione filosofica del Cosentino. La sua opera più nota, pubblicata nel 1576 da Aldo Manuzio, è il *Trattato dell'ingegno dell'uomo*, in cui viene discussa – e inserita in un quadro che risente anche dell'influenza ficiniana – una delle argomentazioni più complesse del pensiero telesiano, ovvero la presenza nell'uomo di uno *spiritus* che è principio di animazione del cosmo e che funge da catalizzatore dei dati provenienti dai sensi esterni rendendo possibile la conoscenza. È proprio sul tema, caro anche a Campanella, dell'unità dello *spiritus*, sostenuta con veemenza contro i fautori della teoria galenica degli umori, che emerge la profonda comunanza stabilitasi tra i due filosofi, entrambi legati

²⁷⁷ A darne notizia è Luciano Artese nella bella introduzione a A. PERSIO, *Trattato dell'ingegno dell'uomo*, con in appendice *Del bever caldo*, a cura di L. ARTESE, con premessa di E. CANONE e G. ERNST, Pisa-Roma 1999, pp. 1-14: 4.

²⁷⁸ Milano, Biblioteca Ambrosiana, *Mss.*, D.481 inf., c. 402.

²⁷⁹ Sulla figura di Persio, mi permetto di rimandare alla mia voce *Persio, Antonio* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 82, Roma 2015, *ad vocem*. Ma si vedano anche L. ARTESE, *Antonio Persio e la diffusione del ramismo in Italia*, «Atti e memorie dell'Accademia toscana di scienze e lettere 'La Colombaria'», XLVI, 1981, pp. 83-116; ID., *Una lettera di Antonio Persio al Pinelli, notizie intorno all'edizione del primo tomo delle Discussiones del Patrizi*, «Rinascimento», s. II, XXXVII, 1986, pp. 339-348; ID., *Filosofia telesiana e ramismo in un inedito di Antonio Persio*, «Giornale critico della filosofia italiana», LXVI, 1987, pp. 433-458; ID., *Il rapporto Parmenide-Telesio dal Persio al Maranta*, «Giornale critico della filosofia italiana», LXX, 1991, pp. 15-34; F. FIORENTINO, *Bernardino Telesio, ossia studi su l'idea della natura nel Risorgimento italiano*, Firenze 1814, pp. 358-364; ID., *Di un manoscritto di Antonio Persio sulla questione ecclesiastica nel secolo XVII*, «Rivista europea», III, 1877, pp. 707-712; L. FIRPO, *Appunti campanelliani*, «Giornale critico della filosofia italiana», XXI, 1940, pp. 431-435; G. GABRIELI, *Notizia della vita e degli scritti di Antonio Persio linceo*, «Rendiconti dell'Accademia dei Lincei. Classe di scienze morali, storiche e filosofiche», s. VI, IX, 1933, pp. 471-479; E. GARIN, *Telesiani minori*, «Rivista critica di storia della filosofia», XXVI, 1971, pp. 431-435; ID., *Nota telesiana: Antonio Persio*, in ID., *La cultura filosofica del Rinascimento italiano*, Firenze 1979, pp. 432-441; ID., *Il termine spiritus in alcune discussioni fra Quattrocento e Cinquecento*, in ID., *Umanisti artisti scienziati, studi sul Rinascimento italiano*, Roma 1989, pp. 295-303; M. PADULA – DULAOTTA, *Antonio e Ascanio Persio, il filosofo e il filologo*, Matera 1991.

all'Accademia dei Lincei: lo Stilese intervenne infatti nella *querelle* a proposito del carattere caldo o freddo dell'acqua con un'*Apologia pro abbate Persio de calidi potus usu*, purtroppo andata perduta, in appoggio a Persio, che aveva pubblicato nel 1593 a Venezia il trattato *Del bever caldo costumato dagli antichi romani*. Dimostrare che l'acqua è un elemento caldo, lungi dal rispondere a interrogativi meramente eruditi, significava provare che nell'uomo vi è un unico *spiritus*, caldo, che, per conservarsi, deve assumere alimenti a sé simili, in netta opposizione ai sostenitori della necessità di equilibrare, attraverso l'immissione di agenti contrari, i quattro umori che, a loro avviso, costituiscono la natura del corpo umano; una riflessione, questa, posta da Campanella al centro della sua *Apologia pro Telesio* contro il medico Andrea Chiocco, smarrita da Kaspar Schoppe in Germania nel 1608, che il filosofo non a caso aveva sottoposto all'attenzione di Persio. Personaggio di primo piano della vita intellettuale a cavallo tra XVI e XVII secolo, dunque, in rapporti amichevoli con Campanella ma anche con Galilei, che conobbe nel 1611, Persio morì a Roma il 22 gennaio 1612 e, poco dopo la morte, fu ascritto all'Accademia dei Lincei, ultimo tributo a un uomo che aveva dedicato la vita alla filosofia, lasciando ai posteri, oltre alle opere a stampa, anche una messe di carte manoscritte alle quali, ancora oggi, non è stato dedicato l'adeguato lavoro di ricerca che meriterebbero.

Data la profonda affinità esistente tra i due filosofi a proposito di un punto nevralgico, quale quello dello *status* onto-gnoseologico dello *spiritus*, stupisce ancor di più vederli schierati su fronti opposti nella polemica sulla tragicommedia pastorale. Persio, infatti, nella lettera che abbiamo ricordato afferma che «quella compositione è biasimata, et in niun modo da ricevere tra 'l numero delle buone, ch'è mostruosa, o ha del mostruoso» e, riprendendo un argomento già sfruttato da Denores quattro anni prima, nell'*Apologia*

contra l'auctor del Verato,²⁸⁰ si scaglia contro il ricorso improprio, da parte di Guarini, all'*auctoritas* aristotelica: egli infatti «adduce il 2° della Gen[eratione] d'Ar[istote]le [...] et non s'avvede che s'aggira in un grosso equivoco, perché con gravissimo errore si ferma nella mistura della natura, la quale, dato che mescolasse i contrari, i quali ben l'aggiusta et li aguaglia», non ha niente a che vedere con la «mistura tutta artificata» che è la tragicommedia, «et si sa etiandio da iureconsulti quante sorti di misture si trovano, le quali non possono arrivare alla mescolanza che fa la natura da dissimili o contrarii». L'affermazione aristotelica secondo cui i processi di generazione hanno i contrari come punto di partenza²⁸¹ non può essere applicata alla tragicommedia, secondo Persio, perché l'arte non opera come la natura e non può neppure tentare di imitarne i processi. La condizione principale posta da Aristotele nella *Poetica* è che «l'arte faccia un tutto, che non si discordi o traligni» e un tutto omogeneo non può essere ottenuto dall'unione di tragedia e commedia, «le quali, et nel modo del dire, et nelle persone, et in mille altre conditioni sono di disuguali et diversissime qualità et conditioni, le quali è impossibile che si possano unire insieme a fare consonanza univoca».

Il *trait d'union* che, nonostante le differenze che abbiamo provato a lumeggiare, unisce Bruno e Campanella, ovvero la necessità di una *renovatio* della lingua e dei generi letterari che sia non ingenua *restauratio* di una primigenia e incorrotta identità *res/verba*, è del tutto assente in Persio e la massima aspirazione del pittore, leggiamo in un bel passo del *Trattato dell'ingegno dell'huomo*, non può che essere la creazione di

²⁸⁰ Cfr. G. DENORES, *Apologia contra l'auctor del Verato*, in Padova, per Paolo Mejetti, 1590, p. 30: «Se Aristotele, poiché ha parlato ne' suoi libri naturali de' corpi semplici, tuttociò riduce a' corpi misti, a che vogliam noi che nelle poesie avesse operato diversamente, se avesse veduto che la loro natura il comportasse? [...] Si vede dunque che egli sapientissimamente simili compositioni riputasse per mostri contra natura, tanto in questa arte gli piacque sempre la unità et la simplicità».

²⁸¹ Cfr. ARIST., *De gener. et corr.*, 335a 6-7.

opere che gareggino con la realtà naturale pur rimanendo irrimediabilmente *altre*. Il «gran Titiano padre del colorire», scrive Persio, «quando volea disegnare o colorir alcuna figura, tenendo avanti una donna o un huomo naturale, cotal oggetto così movea la vista corporale di lui, et il suo spirito così penetrava nell'oggetto di chi ritirava, che facendo vista di non sentire altra cosa, che quella, veniva a parere a' circostanti d'esser andato in ispirito, dalla quale astrattione si cagionava che egli nell'opra sua riuscisse poco men che un'altra natura, tanto bene esprimendo la carnatura et fattezze d'essa».²⁸² Nelle due parole «poco men» che Persio usa in questo luogo – solo apparentemente innocue – è racchiusa la frattura tra una concezione dell'arte che può aspirare a essere imitazione della natura perché, al fondo, animata dagli stessi principi, seppur in forme fattizie e perciò ontologicamente depauperate, e una visione della produzione artistica che è esaltazione del *trompe l'oeil* in quanto estrema illusione di realismo nella piena consapevolezza che l'arte non si farà mai natura.

Il *close reading* di una lettera del telesiano Persio, inviata da Firenze durante un viaggio compiuto al servizio di Lelio Orsini, del quale era stato precettore, ci invita ancora una volta a riflettere, a indugiare sulle pagine di questi autori per rilevare come i temi della parola, della lingua e dei generi letterari siano solo a prima vista marginali e ci permettano invece di cogliere in atto, in controluce, i fondamenti teorici delle loro speculazioni.

²⁸² PERSIO, *Trattato dell'ingegno dell'huomo*, cit., pp. 69-70.

IV. Il caso *Candelaio*

IV.1 Edizione e interpretazione

«Ogni edizione», ha scritto Gianfranco Contini nel suo *Breviario di ecdotica*, «è interpretativa».²⁸³ il lavoro di recupero di un testo non può prescindere da un'analisi precisa della distanza spazio-temporale che separa, con un margine di scarto insopprimibile, l'editore dall'autore e, contemporaneamente, dal riconoscimento della necessità di ridurre tale divario – pur mantenendolo e anzi valorizzandolo nella sua specificità, evitando accuratamente il rischio di una superficiale 'attualizzazione' –, per rendere l'opera fruibile da un pubblico molto diverso da quello per il quale era stata inizialmente concepita. La storia – complessa e tortuosa – dell'ecdotica bruniana negli ultimi centocinquanta anni può essere ricostruita proprio mostrando come gli editori del *corpus* volgare della «nova filosofia» abbiano dovuto orientarsi tra la fedeltà alle stampe originali e la leggibilità del testo edito, privilegiando ora uno ora l'altro corno di quello che si è sovente configurato come un dilemma dal difficile scioglimento. Un dilemma generatosi a causa dello statuto particolarissimo che, secondo una valutazione condivisa dagli editori, è stato accordato alle prime stampe bruniane, ritenute diretta espressione della volontà dell'autore, presente in tipografia a rivedere le bozze, e che può essere superato soltanto cercando una mediazione tra le due esigenze che abbiamo enucleato,

²⁸³ Cfr. G. CONTINI, *Breviario di ecdotica*, Torino 1990, p. 14.

le quali, seppur in misure variabili, devono essere tenute in considerazione.

Studi accurati, come quelli condotti da Nicoletta Tirinnanzi sulle differenti redazioni della *Cena de le Ceneri*,²⁸⁴ hanno mostrato come parte ineliminabile dell'impegno ermeneutico, per gli interpreti del Nolano, debba consistere nell'individuazione delle diverse modalità di lavoro messe in atto di volta in volta da Bruno e come questi, trovandosi a contatto con stampatori che perlopiù non avevano dimestichezza col volgare italiano, abbia supervisionato la composizione tipografica delle sue opere, spesso intervenendo in prima persona. Osservazioni, queste, che negli ultimi decenni hanno retto l'onda d'urto di un rigoroso vaglio critico, ma che erano state già formulate nell'Ottocento da Vittorio Imbriani e, in forme meno rigide, da Paul de Lagarde, due padri fondatori della critica dei testi bruniani, inducendoli però – soprattutto nel caso di Imbriani – a giungere a conclusioni che oggi sarebbero difficilmente condivisibili. Lo studioso napoletano, infatti, come leggiamo nelle pagine in cui Giovanni Gentile, che si poneva su posizioni molto diverse, presenta la sua edizione dei dialoghi volgari, «voleva la fedeltà spinta fino a riprodurre gli errori di stampa; e tale criterio applicò in un'edizione del *Candelaio*»²⁸⁵ che fece realizzare, sotto la sua guida, a Giovanni Tria.

Le stampe, sosteneva Imbriani, riflettono fin nelle loro più minute particolarità l'*usus scribendi* e l'*ars punctandi* bruniani, che pertanto non debbono essere mutati dall'editore neppure per agevolare la lettura. Un punto sul quale Gentile, che intendeva creare una comunità di lettori delle opere del Nolano più ampia, che non comprendesse soltanto gli specialisti, dissente risolutamente, rilevando anche come fosse estranea alle

²⁸⁴ Cfr. CILIBERTO-TIRINNANZI, *Il dialogo recitato. Per una nuova edizione del Bruno volgare*, cit., pp. 103-115.

²⁸⁵ G. GENTILE, *Prefazione* a G. BRUNO, *Opere italiane*, I, *Dialoghi metafisici*, con note di G. GENTILE, Bari 1907, p. XVI.

intenzioni dell'autore quell'ossessione ortografica che egli ridicolizza nella rappresentazione caricaturale del pedante. Vi è, al fondo del convincimento gentiliano, un'opzione teorica netta, che con grande lucidità è stata messa in luce da Michele Ciliberto: per comprendere il significato dell'edizione dei testi di Bruno approntata da Gentile è necessario tenere ben presente che egli è il filosofo dell'"idealismo attuale" e che, negli stessi anni, sta elaborando un punto di vista radicale sulla questione della 'contemporaneità' e sulla necessità di rifondare su basi nuove il rapporto tra 'presente' e 'passato', non confinando quest'ultimo in un altrove temporale, ma riconsiderandolo attivamente nel nostro presente.²⁸⁶

Se la lezione gentiliana è stata alla base degli sforzi editoriali di Ludovico Limentani e Luigi Firpo, più sensibile, almeno in un primo momento, all'esigenza di una fedeltà pressoché assoluta alle prime stampe, alle quali riconosce valore di archetipo, è stato Giovanni Aquilecchia, che ha inteso porsi – ancora una volta secondo un'impostazione metodologica dalla considerazione della quale non si può prescindere se non a rischio di travisare il suo impegno come editore – su una linea, per riprendere parole di Ciliberto, «consapevolmente antiidealistica, volutamente sensibile alla lezione della tradizione – e della filologia – 'positiva'».²⁸⁷ L'edizione del 1955 della *Cena de le Ceneri* e, ancor di più, quella del 1957 dei quattro dialoghi del ciclo sul compasso di Mordente che, come ha notato Roberto Tissoni, si orienta «verso criteri sempre più conservatori»,²⁸⁸ mostrano la ferma volontà di Aquilecchia di mantenere le ambiguità lessicali e il sistema paragrafematico delle prime stampe, nella convinzione che esse riflettano l'autografo bruniano. Proprio dal travaglio teorico che ha condotto

²⁸⁶ Cfr. CILIBERTO-TIRINNANZI, *Il dialogo recitato. Per una nuova edizione del Bruno volgare*, cit., p. 2.

²⁸⁷ Ivi, p. 3.

²⁸⁸ R. TISSONI, *Bruniana. I. Note sulla grafia e la punteggiatura bruniane a proposito di recenti edizioni*, «Giornale storico della letteratura italiana», CXXXV, 1958, p. 56.

Aquilecchia a rivedere questo impianto di fondo – nei decenni che ha dedicato ai testi bruniani, lasciando un'impronta indelebile nell'ambito degli studi della «Nolana filosofia» – possiamo ricavare indicazioni sui nuovi orientamenti che deve assumere l'ecdotica bruniana per non tradire né il rigore dei canoni scientifici né la vocazione alla comunicazione dei risultati raggiunti che anima le pagine del Nolano. L'edizione del 1994 della *Cena de le Ceneri* curata da Aquilecchia, infatti, profondamente diversa da quella di quarant'anni prima, segue criteri volti a facilitare la comprensione del dialogo: le più evidenti ambiguità lessicali vengono sanate e l'introduzione di accenti e segni diacritici e la modernizzazione del sistema interpuntivo contribuiscono a rendere più agevole la lettura.²⁸⁹

Sul tema della modernizzazione della punteggiatura, però, è necessario riflettere tenendo conto delle importanti acquisizioni cui conduce la considerazione dell'*ars punctandi* nel quadro dell'attenta valutazione dei rapporti oralità/scrittura che è alla base della scelta bruniana di una pausa 'musicale' che antepone le indicazioni 'recitative' per una lettura ad alta voce alla scansione sintattica per blocchi concettuali. Un 'nuovo canone', come ha opportunamente sottolineato Tirinnanzi in conclusione a *Il dialogo recitato*, deve infatti adottare il principio, ormai imprescindibile, della leggibilità, ma anche «tenere presente il sistema originario della punteggiatura nei luoghi nei quali l'indicazione del ritmo, delle pause, dei silenzi è importante dal punto di vista della comprensione (anche) concettuale del testo».²⁹⁰ È quanto vorrei tentare di mostrare, prendendo in analisi il caso del *Candelaio*, in queste pagine, isolando alcuni passi e mettendo a fuoco come un'analisi della *punctandi ratio* che la struttura possa divenire irrinunciabile complemento per un intendimento pieno.

²⁸⁹ Cfr. CILIBERTO-TIRINNANZI, *Il dialogo recitato. Per una nuova edizione del Bruno volgare*, cit., pp. 30-50.

²⁹⁰ Ivi, p. 118.

Prima, però, sarà utile spendere qualche parola sulla commedia bruniana e su Guillaume Jullien figlio, il *marchand-libraire* che ne curò la pubblicazione a Parigi nel 1582. Diviso in cinque atti, lo svolgimento drammatico del *Candelaio* – che mette in scena, per i vicoli di Napoli, le disavventure di Bonifacio, vaniloquente innamorato petrarchista, Bartolomeo, avido pseudoalchimista, e Manfurio, pomposo pedante il cui *latinorum* è estrema superfetazione del linguaggio fidenziano – è preceduto da un paratesto che, nella sua complessa articolazione, anticipa e sintetizza l'atmosfera straniante di un'opera teatrale che non segue i canoni tradizionali, esibendo, nella sua struttura interna, i segni del disordine nel quale è stato ormai gettato il mondo in cui vivono i protagonisti. Il paratesto è composto da un sonetto, *Il libro a gli abbeverati al fonte caballino*, dalla dedica *Alla signora Morgana B.* e da quattro deformazioni del prologo classico (*Argomento et ordine della commedia*, *Antiprologo*, *Proprologo* e *Bidello*) che negano, e perciò allo stesso tempo annunciano, l'inizio della commedia, in una continua tensione tra rappresentazione e sua negazione che è viva testimonianza dell'impossibilità di elaborare una messinscena coerente essendo ormai divenuta del tutto incoerente la realtà che il testo drammatico dovrebbe emulare. Chiamata a rappresentare un mondo dominato dalla «fortuna traditora», che «fa onorato chi non merita, dà buon campo a chi nol semina»,²⁹¹ la trama della commedia non può seguire un andamento lineare e personaggi ed elementi paratestuali non possono fare altro che negare ogni opportunità di azione, in un dialogo costante con il lettore/spettatore che elimina ogni residuo di verisimiglianza in favore di continue incursioni metateatrali.

Il senso di mancanza, di vuoto e assenza di ordine che è al centro del testo percorre anche il paratesto ed è fondato su un ben definito meccanismo mentale – che il Nolano

²⁹¹ BRUNO, *Candelaio*, cit., p. 187.

aveva spiegato nella prima arte breve del *De umbris idearum*, trattato che viene ricordato nella dedicatoria, laddove l'autore sostiene di offrire a Morgana un'opera che «potrà chiarir alquanto certe *Ombre dell'idee*»²⁹² – consistente nella creazione di una 'piramide' fantastica in cui i dati sono disposti in modo tale che i contenuti più specifici siano al vertice e quelli più generici alla base: in questo caso il contenuto particolare, che dovrebbe riassumere e completare il quadro, è il prologo, destinato però a non calcare mai le scene della commedia.²⁹³ Nello 'scheletro' logico paratestuale manca l'unico elemento che avrebbe potuto chiarire e dare un significato all'insieme e vi sono invece tre presenze che negano un'assenza, inducendo il lettore/spettatore a chiedersi se un prologo simile possa ancora esistere oppure essere soltanto invocato.²⁹⁴

Anche la conclusione mostra con perspicua incisività l'avvenuta dissoluzione del genere letterario che, forse più di qualunque altro, simboleggia il Cinquecento: se infatti la caratteristica peculiare della commedia è il lieto fine, la ricomposizione dell'equilibrio, in una realtà dominata dal caso la punizione dei tre pseudointellettuali è affidata alla giustizia materiale attuata dai 'marioli' – che, da personaggi negativi, divengono gli unici in grado di ristabilire il valore della sfera del basso-corporeo contro le inconsistenze concettuali –,²⁹⁵ sapientemente orchestrati dal pittore Giovan Bernardo, *alter ego* dell'autore, che ha una visione di insieme della vicenda e riesce a non cadere

²⁹² Ivi, p. 6.

²⁹³ Cfr. BRUNO, *Opere mnemotecniche*, I, cit., p. 359: «Con un procedimento di estrema semplicità, re serenissimo, il nostro enigma insegna agli storici a far avanzare attraverso atri – quasi richiamandoli fuori dalle proprie dimore – i personaggi da ricordare, dopo averli collocati nel medesimo ordine in cui sono distribuiti secondo vari volumi, libri e capitoli; negli atri, poi, le loro diverse azioni permetteranno di ordinare i vari eventi delle vite e delle imprese di ciascuno, concependoli davanti agli occhi senza errori in un breve intervallo di tempo». Di seguito il passo originale: «Hinc, serenissime rex, historici perquam facili negotio valebunt iis, quorum memoriam perquirunt ordinate – ut sunt per volumina, libros et capita distincti – collocatis, eosdem quasi ex eorum domibus egredientes per atria deducere, in quibus variis negotiationibus varii vitarum gestuumque successus, infallibili brevique temporis intervallo concipiendo ob oculos, ponentur ordine».

²⁹⁴ Su questi argomenti mi permetto di rinviare al mio *Due note su Giordano Bruno*, «Rinascimento», s. II, LIV, 2014, pp. 211-233.

²⁹⁵ Cfr. M. CILIBERTO, *Giordano Bruno. Il teatro della vita*, Milano 2007, in part. pp. 58-98.

vittima dei vuoti pregiudizi che, in tutti gli altri personaggi, si sono sostituiti alla voce della ragione e della coscienza.

Ci troviamo di fronte a un testo letterariamente complesso, ricercato e tramato di scelte stilistiche e lessicali mai banali: per questo può essere, a mio avviso, stimolante esaminarne la punteggiatura, sulla base delle considerazioni formulate nel secondo capitolo e nella piena consapevolezza dell'eccezionalità dell'esperienza bruniana nell'ambito del teatro del secondo Cinquecento, in un clima generale in cui «pochissimi autori [...] si preoccupano del destino rappresentativo delle loro composizioni» e «la massa dei commediografi e soprattutto dei tragediografi [...] è rassegnata a comporre in vista della lettura».²⁹⁶

Al momento della pubblicazione del *Candelaio*, Guillame Jullien aveva rilevato da poco l'attività del padre e la commedia bruniana è la prima opera in lingua italiana di cui si occupa. Egli non aveva dunque alcuna esperienza con testi di questo genere – forse proprio il ruolo svolto nella stampa del *Candelaio* gli farà acquistare un certo credito in materia, dato che qualche anno dopo curò la pubblicazione della *Camilletta* e della *Priapea* di Gabriel de Gutterry, opere in volgare italiano di ascendenza aretiniana – e inoltre, non possedendo una tipografia di proprietà, doveva ricorrere all'appoggio di altri stampatori.²⁹⁷ Sulla base di un convincente confronto dei caratteri, è stata avanzata la proposta che lo stampatore materiale della commedia cui Jullien affidò l'incarico sia stato Pierre Chevillot, il medesimo *imprimeur* dei *Dialogi duo* sul compasso di Fabrizio

²⁹⁶ M. PIERI, *Fra scrittura e scena: la Cinquecentina teatrale*, in *Storia e teoria dell'interpunzione*, cit., p. 259.

²⁹⁷ Cfr. J. BALSAMO, *Le système et la mosaïque. Giordano Bruno et ses lecteurs français*, in «*Et mi feci far una vesta di panno bianco... me partì et andai a Paris*». *Giordano Bruno e la Francia*, Atti della giornata di studi (Verona, 19 aprile 2007), a cura di R. GORRIS CAMOS, introduzione di D. BIGALLI, Manziana 2009, pp. 15-34; L. BROTTTO, *Jullien Guillame*, in *Giordano Bruno. Parole concetti immagini*, cit., *ad vocem*; P. RENOARD, *Répertoire des imprimeurs parisiens, libraires, fondateurs de caractères et correcteurs d'imprimerie, depuis l'introduction de l'imprimerie à Paris (1470) jusqu'à la fin du seizième siècle*, Paris 1965.

Mordente del 1586.²⁹⁸ Bruno si sarebbe dunque rivolto, durante il suo secondo soggiorno parigino, a un tipografo che già conosceva e col quale doveva aver lavorato a stretto contatto, data la difficoltà di composizione di un testo in italiano: un'ipotesi, questa, che essendo anche supportata da un'accurata analisi materiale degli oggetti-libro, avvalorata l'idea di un diretto controllo autoriale in sede di correzione delle bozze sia nel caso del testo teatrale in volgare sia in quello dei dialoghi in latino, che – e a questo punto tale rilievo non può più apparire frutto di una semplice casualità – esibiscono, come abbiamo constatato, cifre peculiari dell'*ars punctandi* bruniana.

L'interpunzione del *Candelaio* è stata sottoposta a uno spoglio sistematico da Clara Borrelli, che ha formulato alcune interessanti considerazioni a proposito dell'uso dei due punti e del punto e virgola.²⁹⁹ Se quest'ultimo è utilizzato, oltre che nelle enumerazioni, per separare la reggente da una subordinata finale oppure tra proposizioni collegate tra loro da una congiunzione coordinante o per giustapposizione, nonché, secondo una modalità non frequente, per isolare un inciso, a essere del tutto estraneo alle consuetudini vigenti è – rileva Borrelli giungendo, per vie diverse, a conclusioni affini alle nostre – l'uso dei due punti. Il lavoro della studiosa solo marginalmente si dedica al rapporto oralità/scrittura nella caratterizzazione della punteggiatura bruniana, che si propone di descrivere senza tentare di individuare l'*interpungendi ratio* che la vivifica, ma ha il merito di evidenziare il divario che separa il Nolano da una delle sue fonti più significative in campo comico: Pietro Aretino. Il commediografo toscano, infatti, «usa i due punti solo nelle dedicatorie delle sue commedie, mai nei dialoghi, perché li

²⁹⁸ Cfr. J. BALSAMO, *Les premières éditions parisiennes de Giordano Bruno et leur contexte éditorial*, «Filologia antica e moderna», 5-6, 1994, pp. 87-105: 101-103.

²⁹⁹ Cfr. C. BORRELLI, *La punteggiatura nel Candelaio di G. Bruno*, in *Oriente, Occidente e dintorni... Scritti in onore di A. Tamburello*, a cura di F. MAZZEI e P. CARIOTI, 5 voll., Napoli 2010, I, pp. 145-164.

considera troppo pausanti».³⁰⁰ Amato dal Nolano per il suo radicale anticlassicismo, lontano da ogni normalizzazione di stampo bembiano, e per la corrosiva demistificazione del linguaggio pedantesco, Aretino – che pure con il prologo della commedia *Il marescalco*, «costruito in posizione oppositiva rispetto alla *pièce* vera e propria»,³⁰¹ ovvero come un'invettiva del prologo personificato contro la commedia che sta per essere rappresentata, ha fornito a Bruno un *exemplum* di costruzione teatrale dissolutiva di se stessa, che egli tiene ben presente per il *Candelaio* – non viene emulato per quanto concerne l'interpunzione, un settore in cui il Nolano intenzionalmente intende mostrare la sua vena anticanonica assegnando ai due punti le funzioni che, nel corso del Cinquecento, andava sempre più assumendo il punto e virgola.³⁰²

Un'analisi di alcuni passi del *Candelaio* fornirà un indispensabile supporto testuale a questa affermazione, permettendoci anche di constatare come lo studio della punteggiatura possa essere un validissimo ausilio per l'interpretazione di testi come quelli bruniani, in cui speculazione e attenzione per gli aspetti stilistico-letterari sono stretti in un unico nodo.

Il sistema di pausazione operante nelle battute del pedante Manfurio, privo degli scarti di intonazione che Bruno suggerisce con un uso accorto dei due punti, riflette la pesantezza e la monotonia del personaggio. Le frequenti citazioni con le quali egli infarcisce i suoi sproloqui, ad esempio, sono prive di ogni segno di interpunzione e come tali le immaginiamo pronunciate dal pedante, lunghi scioglilingua che hanno perso ogni valore concettuale per divenire vuota ripetizione. È il caso della citazione del primo libro delle *Georgiche* nella scena quinta del terzo atto: «Baccus & alma Ceres

³⁰⁰ Ivi, p. 160.

³⁰¹ G. FERRONI, *Le voci dell'istrione. Pietro Aretino e la dissoluzione del teatro*, Napoli 1977, p. 74.

³⁰² Su Bruno e Aretino, mi permetto di ricordare la mia voce *Aretino Pietro*, in *Giordano Bruno. Parole, concetti, immagini*, cit., *ad vocem*, con relativa bibliografia.

vestro si munere tellus / Chaoniam pingui glandem mutauit arista».³⁰³

Quando, invece, troviamo negli interventi del *magister* i segni di pausa intermedia tra punto e virgola, notiamo come spesso essi siano disposti in modo confuso e incoerente. Nel terzo atto, in risposta al mariolo Corcovizzo, che gli ha appena raccontato come Bonifacio si sia lasciato derubare del suo mantello nuovo, Manfurio esclama: «Gran miseria & infelice conditione sotto questo Campano clima, il cui celeste periodo subest Mercurio; il qual e' detto nume & dio de furi. però amico mio sta in cervello per la borsa».³⁰⁴ Si tratta di un passo molto interessante ai fini della nostra indagine, perché attraverso una sua disamina è possibile comprendere come l'analisi della punteggiatura sia uno strumento interpretativo in grado di dischiudere orizzonti intertestuali che permettono di instaurare un fecondo dialogo tra la commedia e le altre opere del Nolano. Le prime parole di Manfurio – «Gran miseria & infelice conditione sotto questo Campano clima» – paiono condivisibili anche nella prospettiva di Bruno, che ha inteso mettere in scena nella commedia proprio il sovvertimento dei valori e del corretto rapporto tra *esse* e *videri* che ha gettato nel caos la società. Quanto segue, però, mostra come nelle affermazioni di Manfurio non vi sia alcun intento di denuncia, ma solo passiva accettazione: il clima campano è sotto l'influsso di Mercurio, al quale non può sfuggire, e il punto e virgola, che dovrebbe introdurre la conclusione del ragionamento, dà avvio soltanto all'ennesima precisazione erudita su quali siano i protetti della divinità, ovvero i ladri. In poche righe si condensano temi significativi, come il neppur troppo sotterraneo riferimento alla *virtus loci*, curvato però da Manfurio secondo direttrici teoriche del tutto estranee all'ottica del Nolano. È vero infatti che vi è

³⁰³ G. BRUNO, *Opere italiane. Ristampa anastatica delle cinquecentine*, I, *Candelaio*, a cura di E. CANONE, Firenze 1999, p. 123. Le trascrizioni riproducono scrupolosamente grafia e punteggiatura della cinquecentina.

³⁰⁴ Ivi, p. 141.

un influsso degli astri sui diversi luoghi geografici e sulle loro popolazioni – un influsso che, come Bruno osserverà nella sezione del *De rerum principiis* che dedica all'argomento, può essere soltanto mitigato dall'educazione, la religione e le leggi, salvo rari casi in cui individui dall'ingegno straordinario riescono a prevalere sul condizionamento esterno –,³⁰⁵ ma il clima campano ha un'influenza positiva sulla popolazione, tanto che nella *Cena de le Ceneri*, per contrapporsi ai pedanti oxoniensi, il Nolano sostiene di essere «napolitano nato et allevato sotto più benigno cielo».³⁰⁶ Nelle parole di Manfurio – e nella sua conclusione inconcludente introdotta dal punto e virgola – è racchiuso un significato profondo: il pedante in apparenza condanna la società in cui vive e possiede delle nozioni almeno superficialmente corrette (l'influsso degli astri sui luoghi), ma le utilizza per giustificare lo *status quo*, non per mutarlo. Il Nolano, al contrario, evidenzia la positività della sua condizione di «napolitano» e da essa intende ripartire per mettere in atto quella riforma dei costumi che sarà al centro dello *Spaccio de la bestia trionfante*, della quale la messinscena della commedia costituisce la preliminare *pars destruens*.

Due sono le circostanze in cui, invece, Manfurio sfoggia un sistema interpuntivo logicamente congruente: quando parla di denaro e, come ha rilevato Tirinnanzi, al termine della commedia, nel momento in cui si rivolge ai lettori/spettatori «con uno stile mutato, afferrando, per una volta, il ritmo mosso e vivace dell'orazione destinata a muovere e suscitare affetti».³⁰⁷ E se nell'affermazione conclusiva di Manfurio – «si non co le mani, giornea, & vesti; corde tamen, & animo Plaudo: cossi, & meglormente voi

³⁰⁵ Cfr. BRUNO, *Opere magiche*, cit., pp. 684-697.

³⁰⁶ BRUNO, *Dialoghi filosofici italiani*, cit., p. 101.

³⁰⁷ CILIBERTO-TIRINNANZI, *Il dialogo recitato. Per una nuova edizione del Bruno volgare*, cit., p. 100.

[...] VALETE, & PLAVDITE»³⁰⁸ – la ritrovata agilità del ritmo corrisponde a una sostanziale uscita dallo spazio comico, l'utilizzo di una pausazione ricca e brillante quando entrano in gioco i soldi è frequente anche nei discorsi dello pseudoalchimista Bartolomeo, segno tangibile che questi falsi intellettuali, pur nelle loro diversità, sono accomunati dall'avidità. Vediamo tre esempi – il primo in una battuta di Bartolomeo, gli altri pronunciati dal pedante – in cui i due punti precedono la conclusione del ragionamento o una congiunzione avversativa, proprio come avviene quando Bruno intende delineare l'architettura concettuale dei periodi: «A' chi manca il danaio: non solo mancano pietre, herbe, et parole: ma l'aria, la terra, l'acqua, il fuoco, e la vita istessa»; «O' che non e' punto mio servo, ne familiare: ma un ladro che mi há rubbati diece scudi di mano»; «Veniamus ad rem: mi hà egli rubbati, diece scudi».³⁰⁹ Soltanto l'irresistibile richiamo del denaro spinge Bartolomeo e Manfurio a dare una scansione incalzante all'ossatura logica dei loro discorsi.

Non sono però soltanto le peculiarità interpuntive di Manfurio a riservare sorprese: nelle sue battute troviamo anche alcune indicazioni teoriche di notevole interesse sui temi della lettura e della *pronunciatio*. Dovendo definire la materia dei suoi versi egli afferma: «Litterae, syllabae, dictio, et oratio, partes propincae et remotae»,³¹⁰ riducendo, da vero pedante qual è, il significato di una lirica alla sua forma, al suo essere composta da lettere e sillabe. Manfurio mette così in atto un procedimento opposto rispetto a quello realizzato da Bruno nei trattati mnemotecnici a proposito dei luoghi verbali: mentre il pedante svuota di ogni contenuto i vocaboli per ridurli ad accozzaglie di lettere, il Nolano utilizza strutture verbali, come versi e parole, sillabe e

³⁰⁸ BRUNO, *Opere italiane. Ristampa anastatica delle cinquecentine*, I, *Candelaio*, cit., pp. 323-324.

³⁰⁹ Ivi, pp. 111, 144 e 148.

³¹⁰ Ivi, p. 81.

lettere di cui sono costituiti per costruire un sistema di immagini in relazione l'una con l'altra. La parola iniziale del verso oraziano «Odi profanum vulgus, et arceo», ad esempio, diviene, nell'*Explicatio triginta sigillorum*, «un mastro operaio nell'atto di odiare, che rappresenta la lettera O, e che per l'appunto odia il discepolo, significato con la lettera D, con un'espressione iraconda, che sta per la I».³¹¹ Se ci soffermiamo a riflettere sul fatto che le *dictiones*, i vocaboli, sono le unità costitutive dell'*oratio*, risulta evidente come di fatto i pedanti abbiano privato di ogni senso la retorica, la recitazione di *orationes* di fronte a un uditorio. Ciò che è ancor più grave, però, è che Manfurio non è consapevole di aver ormai vanificato, con il suo approccio pedantesco, ogni tentativo di comunicazione e, al discepolo Pollula che gli chiede il permesso di leggere una sua poesia abnorme, composta da ben tre «dechade»³¹² – «Volete che le legga io?» –³¹³ risponde: «Minime per che non facendo il punto secondo la ragione de periodi; & non proferendoli con quella energia che requireno; verrete á digradirli dalla sua maestá & grandezza. per il che disse il prencipe di Greci oratori Demosthene: la precipua parte dell'oratore essere la pronuciatione».³¹⁴ Sono battute fondamentali, in cui Manfurio per l'ennesima volta mostra di conoscere sommariamente un argomento centrale, quale l'importanza dell'*ars punctandi* per una corretta *pronunciatio*, sottraendo però ad esso ogni valore. Seppur attraverso lo *speculum* deformante della pedanteria, questo dialogo ci permette di trovare una limpida conferma della consapevolezza bruniana del ruolo nodale svolto dalla punteggiatura, ulteriore branca del sapere infettata dal germe della decadenza.

³¹¹ BRUNO, *Opere mnemotecniche*, II, cit., p. 67. Di seguito il passo originale: «Odi expresso indicio operarius per O significatus odisset, odissetque per D significatus didascalus et per I notatus iracundus».

³¹² BRUNO, *Opere italiane. Ristampa anastatica delle cinquecentine*, I, *Candelaio*, cit., p. 122.

³¹³ Ivi, p. 120.

³¹⁴ Ivi, pp. 120-121.

Manfurio – ogni elemento che stiamo portando alla luce lo conferma – è rappresentazione grottesca e caricaturale delle derive della cultura umanistica anche nel campo della lettura: incapace di applicare quanto sa a proposito della punteggiatura, egli è un attentissimo conoscitore di una delle opere che, come abbiamo mostrato nel secondo capitolo, meglio rappresentano quella modalità di lettura di stampo umanistico che è oggetto degli strali bruniani, ossia gli *Adagia*. Rimasto solo e privo del suo mantello, che gli è stato rubato, il pedante, nella scena undicesima del quarto atto, afferma: «Ne gli adagiani Erasmi, dico negli Erasmi adagiani (io sono hallucinato) voglio dire ne gli Erasmiani Adagij, ue n'e' uno tra gl'altri il qual dice, A' toga, ad pallium»,³¹⁵ mostrando, una volta di più, i limiti di un sapere puramente erudito. Egli infatti ha solo imparato a memoria alcuni *adagia* erasmiani per poi riapplicarli, in modo banalizzante, al suo vissuto. Dal punto di vista interpuntivo, dobbiamo evidenziare come egli inserisca tra i due membri di cui è composto l'*adagium* una virgola, segno di pausa debole. Un dato degno di nota, perché i proverbi, frequenti nel corso della commedia, hanno, il più delle volte, proprio una struttura bipartita, come si evince da questi esempi:

S. Vittoria Sola.

[...] Chi tempo aspetta tempo perde. S'io aspetto il tempo, il tempo non aspettará me. Bisogna che ci serviamo di fatti altrui: mentre par che quelli habbian bisogno di noi. Pigla la caccia mentre ti siegue, & non aspettar che ellati fugga. Mal potrà prender l'ucel che vola: chi non sá mantener quello ch'ha' in gabbia. Ben che costui habbia poco ceruello, & mala schena: ha' però la buona borsa. del primo suo danno; del secondo mal non m'accade; del terzo se ne dè far conto. I saui vivono per i pazzi, & i' pazzi per i' sauij. Si tutti fussero signori. non sarebbono signori. Cossi se tutti saggi: non sarebbono saggi. & se tutti pazzi: non sarebbono pazzi. Il mondo sta' bene come sta'.

Lucia sola.

³¹⁵ Ivi, p. 186.

Dice bene il proverbio. chi vuole che la quatragesima gli paia corta: si faccia debito, per pagare a Pascha. Tutto oggi non mi há parso un'hora per il pensiero ch'hò hauuto, di far schiudere queste uoua in questa sera. Ogni cosa vâ bene. Resta sol ch'io faccia ausato M. Gio:Bernardo, che si troui à tempo, & faccia che gl'altri si trouino à tempo. bisogna martellare a' misura: quando son più che uno à battere un ferro. A' fe di santa Temporina che mi par lui costui.³¹⁶

A differenza degli umanisti, a differenza dell'Erasmus degli *Adagia*, che nei confronti delle pemie avevano un interesse filologico ed erudito, ma le consideravano anche gemme di una sapienza sedimentatasi nei secoli, Bruno individua in esse la stessa sterilità e chiusura entro gli angusti limiti della tradizione che caratterizzano il petrarchismo e la pedanteria. I proverbi – basti pensare a quello pronunciato dalla cortigiana Vittoria che più di ogni altro li riassume tutti, «Il mondo sta' bene come sta'» – sono veicolo privilegiato di una cultura conformista, refrattaria a ogni innovazione, e uno dei requisiti che li rende uno strumento-chiave nel processo di stereotipizzazione del sentire comune è proprio la loro potenza mnemonica, ottenuta grazie a rime, assonanze e strutture bimembri che facilitano la memorizzazione. Non stupisce dunque che il pedante, solitamente contraddistinto nella commedia da un'interpunzione irrazionale e contraddittoria, in questo caso valorizzi la pausa interna al proverbio, uno dei mezzi più efficaci per il mantenimento dello stato di decadenza che ha contribuito a generare.

Sprovviste di ritmo sono le parti dialogiche assegnate a Bonifacio che, soprattutto quando d'argomento amoroso, assumono i contorni di nenie monocordi. Autore di una lirica che racchiude tutti i più inveterati luoghi comuni della tradizione in una forma tediosa, caratterizzata dalla ripetizione ossessiva della «medesima consonanza»³¹⁷

³¹⁶ Ivi, pp. 92-93 e 195-196.

³¹⁷ Ivi, p. 53.

finale, Bonifacio dà prova di aver appreso pedissequamente i *topoi* petrarchisti e di averli trasposti su carta senza alcuna rielaborazione interiore, come mostra la mancanza di qualsiasi segno di interpunzione nei primi dieci versi:

*Ferito m'hai o' gentil signora il mio core
Et me hai impresso all'alma gran dolore
Et si non mel credi guarda al mio colore
Che si non fosse ch'io ti porto tanto amore
Quanto altri amanti mai che sian d'honore
Hanno portato alle loro amate signore
Cose farrei assai di proposito fore
Peró hó voluto essere della presente authore
Spento di tue bellezze dal gran splendore
Accio comprendi per di questa il tenore
Che si non soccorri al tuo Benefacio: more.
Di dormire, mangiar, bere, non prende sapore
Non pensando ad altro ch'à té tutte l'hore
Smenticato di padre madre fratelli & sore.*³¹⁸

A rompere la piattezza dell'andamento sono i due punti, che introducono, però, con risultato comico, la sola parola «more». Anche nelle invocazioni retoriche all'amata Vittoria l'interpunzione è assente ed espressioni come «traditora traditora dolce mia nemica»³¹⁹ appaiono quasi filastrocche infantili.

La carenza di scansioni interne definite è tratto distintivo delle porzioni di testo prive di un reale contenuto: lo possiamo constatare nel ridicolo incantesimo di Scaramuré e nel confuso elenco di *auctoritates* magico-alchemiche di Cencio, la cui inconsistenza risalta ancor di più perché posta a contrasto, nel primo caso, con le indicazioni, ben più mosse ritmicamente, che Scaramuré impartisce a Bonifacio e, nel secondo, con l'enfasi della risposta di Gioan Bernardo. Leggiamo dunque i due passi:

SC: La farrete tornare al medesimo lato tre volte: insieme insieme tre volte dicendo. Zalarath Zhalaphar nectere vincula: Caphure, Mirion, Sarcha Vittoriae. come stá notato in questa cartolina. Poi mettendoui al contrario sito del fuoco verso l'Occidente. Suoltando la imagine con la medesima forma quale è detta: dirrete pian piano.

³¹⁸ Ivi, p. 52.

³¹⁹ Ivi, pp. 53-54.

FELAPTHON DISAMIS FESTINO BAROCCO DARAPHTI.
CELANTES DABITIS FAPESMO FRISESOMORUM.

Il che tutto hauendo fatto & detto: lasciate ch'il fuoco si estingua da per lui;
& locarrete la figura in luoco secreto, & che non sii sordido; ma honorevole,
& odorifero.

CEN. Cossi bisogna guidar quest'opra, per la doctrina di Hermete et di Geber. La materia di tutti metalli è Mercurio. à Saturno appartiene il piombo, à Gione il stagno á Marte il ferro, al sole l'oro, á Venere il bronzo, alla Luna l'argento. Loargento viuo si attribuisce ad Mercurio particolarmente, & si troua nella sustanza di tutti gl'altri metalli. però si dice nuncio di dei, maschio co maschij, & femina co femine. Di questi metalli Mercurio Trimegisto chiamó il cielo padre, & la terra madre. & disse che questa madre hora é impregnata ne monti, hor nelle valli, hor nelle campagne, hor nel mare, hor negl'abissi, & antri: il quale enigma ti hó detto che cosa significa. Nel grembo de la terra la materia di tutti metalli afferma esser questa insieme col solphro il dottissimo Auicenna nell'epistola scritta ad Hazez. alla quale opinione postpongo quella di Hermete, che vuole la materia di metalli esserno gl'elementi tutti; & insieme con Alberto magno chiamo ridicula la sentenza attribuita á Democrito da gli alchimisti, che la calcina, & liscia (per la quale intendono l'acqua forte) sijno materia di metalli tutti. Ne tam poco posso approuar la sentenza di Gilgile nel suo libro de secreti: doue vuole metallorum materiam esse cinerem infusum. Perche bivedeua che cinis liquatur in vitrum et congelatur frigido; al quale errore suttilmenee vá obuiando il prencipe Alberto.

GIO.BER. Queste diauolo de raggioni nó mi toccano punto l'intelleeto. Io vorrei veder l'oro fatto & voi meglor vestito che non andiate. penso ben che si tu sapessi far oro non venderesti la ricetta da far oro: ma con essa lo faresti: et mentre fai oro per un'altro per fargli vedere la esperienza, lo faresti per te á fin di non hauer bisogno di vendere il secreto.³²⁰

Frenetica è la cadenza delle battute dei marioli, unici portatori di movimento e cambiamento in una società immobile, bloccata nei suoi pregiudizi. Nel racconto dell'asino e del leone narrato da Sanguino e nella ricostruzione, per bocca di Marca, di quanto accaduto all'osteria del Cerriglio, in particolare, affiora la ricchezza di un movimento interno al dettato del quale, eccezion fatta per Gioan Bernardo, gli altri personaggi sono privi:

SANG. [...] Era un tempo che il leone & l'asino erano compagni & andando insieme in peregrinaggio conuennero che al passar de fiumi: si tranassero a' vicenna: com'è dire: che una volta l'asino portasse sopra il leone, & un'altra

³²⁰

Ivi, pp. 115-116 e 63-65.

volta il leone portasse l'asino. Hauendono dunque ad andar à Roma: & non essendo à lor seruiggio ne scapha, ne ponte: gionti al fiume Garigliano. L'asino si tolse il leone sopra: il quale natando verso l'altra riuà; il leon per tema di cascare, sempre piú & piú gli piantaua l'unghie ne la pelle di sorte che a' quel pouero animale gli penetrorno in sin' all'ossa. Et il miserello (come quel che fá professione di pazienza) passo' al meglio che potè senza far motto. Se non che gionti à saluamento fuor de l'acqua; si scrollo' un poco il dorso, & si suolto' la schena trè o' quattro volte per l'arena calda, & passaron' oltre. Otto giorni dopó al ritornare che fecero: era il douero che il leone portasse l'asino. Il quale essendogli sopra per non cascar ne l'acqua: co i denti afferró la ceruice del Leone; & cio' non bastando per tenerlo sú: gli cacció il suo strumento, ò come voglam dire il tu m'intendi, per parlar honestamente al vacuo sotto la coda, doue manca la pelle: di maniera ch'il leone senti maggior angoscia che sentir possa donna che sia nelle pene del parto: gridando, ola', olà, oi, oi', oi', oimé, ola' traditore. A cui rispose l'asino in volto seuro, & graue tuono. Pazienza fratel mio, vedi ch'io non hó altr'unghia che questa d'attaccarmi. & cossi fu necessario ch'il leone suffrisse et indurasse sin che fusse passato il fiume.

MA. Hordunque hiersera all'hosteria del Cerriglo. dopo che hebbemo benissimo mangiato, sin tanto che non hauendo lo tauernaio del bisogno: lo mandaimo ad procacciare altroue, per fusticelli; cocozzate, cotognate & altre bagattelle da passar il tempo: do pó che non sapeuamo che piú dimandare: un di nostri compagni finse non so' che debilitá: & l'hoste essendo corso con l'aceto. Io dissi. non ti vergogni huomo da poco: camina prendi dell'acqua nampha, di fiori di cetrangoli, & porta della maluasias di Candia. All'hora il tauernaio non só che si rinegasse egli: & poi comincia ad cridare: dicendo in nome del diauolo sete voi marchesi o' duchi? Sete voi persone di hauer speso quel che hauete speso? Non só come la farremo al far del conto, questo che dimandate non è cosa da hosteria. Furfante, ladro, mariolo, dissi io, pensi ad hauer à far con pari tuoi? tu sei un becco, cornuto, suergognato. Hai mentito per cento canne disse lui. All'hora tutti insieme per nostro honore ci alzaimo di tauola, & acciaffaimo ciascuno un spedo di qué piú grandi lunghi da diece palmi.

BARR Buon principio Messere.

MAR. Liguali anchor haueano la prouisione infilzata: Et il tauernaio corre ad prendere un partesanone; & dui di suoi seruitori due spadi rugginenti. Noi ben che fussimo sei con sei spedi piú grandi che non era la partesana: presimo delle caldaia perseruirne per scudi & rotelle.³²¹

Nei botta e risposta tra i marioli, poi, per dare l'idea di un flusso di parole mai esausto, che si nutre di un confronto estremamente rapido, il Nolano recupera l'antica consuetudine di terminare le battute con i due punti:

³²¹

Ivi, pp. 95-96 e 127-129.

POL. Signore aprime la bocca; a' fin ch'io possa dire. Et io dico che quest'oratione non fá per quelli che son pronti a' dir i' fatti suoi a' chi le vuol sapere:

SAN. Si, ma non vedi che al fine s'e' repentito d'hauer detto? però non gli ne potrà succeder male, per che dice la scrittura in un certo loco. Chi pecca. & emenda saluo este:

PIL. Hor ecco il mastro; dimoraremo cqua tutt'oggi in nome del diauolo che gli rompa il collo.

MAR. Et cossi bene armati reculando, ne andauamo defendendo, & retirandoci per le schale in giu'. verso la porta benche facessimo finta di farci avanti:

BAR. Bel combattere, un passo auanti; & dui a' dietro, un passo auanti & dui a' dietro: disse il signor Cesare da Siena.³²²

Barra, a sua volta, rappresenta un modello di codice amoroso opposto a quello di Bonifacio: il suo approccio, tutto carnale, con una «donnecciola», nel racconto che ne fa a Lucia, scandito da un continuo rincorrersi di due punti e da un ironico riferimento alla grammatica del *magister* Manfurio, si contrappone ai vaneggiamenti petrarchisti del protagonista 'candelaio':

BARRA. Et ella rispose, va' via, vâ via, via, via, via, via, via, via, via, via, mal'huomo. Si lei hausse detto una volta vâ via: forse io harei smaltito di quella sicurtà, che gli tanti non, non, mi haueano data: ma per che ripigliando due volte il fiato, disse piú di quindeci volte via, via: & io ho uditò dire da Mastro Mamphurio: che le due negatione affermano & molto piú le trè come veggiamo per isperienza: dunque dissi io intra mestesso, costei vuol dansare a' tre piè: & forsi che io gli piantarò un'altra gamba tra' le due, accio possa anchor meglio correre.³²³

Anche nell'atto della lettura il modello proposto da Barra è del tutto estraneo a quello pedantesco; leggendo l'«epistola amatoria»³²⁴ che Manfurio ha scritto per Bonifacio, infatti, il mariolo si interrompe continuamente, con dei gustosissimi 'a parte', spezzando la monotonia del «parlare per gramatico».³²⁵

BAR. Bonifacius Luccis D. Vittoriae Blancae S. P. D.

Quando il rutilante Phebo scuote dall'Oriente il radiante capo: non si bello

³²² Ivi, pp. 45 e 130.

³²³ Ivi, pp. 100-101.

³²⁴ Ivi, p. 105.

³²⁵ Ivi, p. 106.

in questo superno hemisphero appare: come alla mia concupiscibile il tuo exhilarante volto, trá tutte l'altre belle, pulcherrima signora Vittoria (che ti hò detto io? Non ho io diuinato?)

POL. Leggete pur oltre.

BAR. La onde marauiglia non fia: ne sij ancho ver uno ch'inarcando le cigla, la rugosa fronte increspi: nemo scilicet miretur nemini dubiu sit.

(Che diauolo di modo di parlar a' donne e' questo? lei non intende parlare per gramatico, ah, ah.

POL. Eh di gratia sequite.

BAR. Nemini dubium sit, si l'arcifero puerulo con quell'arco medesimo, la di cui piaga há sentito, lo in varie forme cangiato gran Monarcha Gioue; Diuum pater, atque homiuum rex: hamminegli precordij penetrato con del suo quadrello la punta: il vostro gentilissimo nome indelebilmente con quella sculpendoui. Però per le onde stygie (giuramento a' i celicoli inuiolando. Vada in bordello questo becco pedante, con le sue cifre; & questo grosso modorro che potrà donar ad intendere con questa lettera? Bonifacio vuol far del dotto: & lei non credera che sij cosa sua. Oltre che mi par una dotta cogloneria quel che cqui si contiene. Toh, io ne ho letto purtroppo non ne voglio veder più. Si costui non haue altro batti-porta che questa pistola, non ce l'attacca questa settimana.³²⁶

Un rilievo, questo, che ci conduce a un'altra considerazione di non secondaria importanza: sono gli abitanti dei bassifondi napoletani che, più degli altri, tendono a infrangere i limiti dello spazio scenico, con frequenti affondi metateatrali, come chiariscono due affermazioni assai note, affidate l'una a Scaramurè e l'altra a Barra:

SCA. Andiamo insieme á trouar la signora Vittoria, & ragionaremo con lei & ordinaremo qualche bella matassa; a fin che io rimanghi col credito con questo babuino: & facciamo qual che bella comedia.

BAR. Concorsero molti de quali, altri piglandosi spasso, altri attristandosi, altri piangendo, altri ridendo, questi consiglando, quelli sperando, altri facendo un viso, altri un'altro, altri questo linguaggio et altri quello: era veder insieme comedia, & tragedia, & chi sonaua a' gloria, & chi à mortoro. Di forte che chi volesse vedere come stá fatto il mondo, derebbe desiderare d'esserui stato presente.³²⁷

Dentro e fuori la commedia, ladri e ciarlatani, personaggi tradizionalmente negativi, sono i soli in grado di sovvertire un ordine logoro e gli unici a comprendere come ormai anche la comunicazione verbale sia divenuta un caotico scontro di registri diversi,

³²⁶ Ivi, pp. 105-107.

³²⁷ Ivi, pp. 119 e 132.

incapaci di entrare in contatto l'uno con l'altro, e come questa situazione di generalizzata incomunicabilità possa essere volta a proprio vantaggio. Per trovare una giustificazione valida al fatto che il suo incantesimo non ha funzionato, ad esempio, Scaramurè accusa Bonifacio di non aver compreso la differenza tra «capelli de la donna» e «capelli di donna»³²⁸ e di non aver utilizzato i capelli di Vittoria, imbrogliando così «l'effetto de l'incanto»:³²⁹ «Io vi dissi in nome del diauolo i capelli de la donna, & non i' capelli di donna indifferentemente. erauamo forse in proposito di far qual che pippata per le bambine?»³³⁰.

Per concludere questa panoramica di esempi tratti dal *Candelaio*, vorrei ricordare due passi in cui emerge nitidamente come ai due punti il Nolano assegni la funzione di trasferire sulla superficie della pagina stampata quella «ratio temporum», come verrà definita nell'*Artificium perorandi*, che è cuore pulsante della consequenzialità naturale. Nella scena sedicesima del quinto atto, rimarcando che la natura non produce nulla di inutile, con un riferimento-chiave alle ostriche che si pone in diretto dialogo intertestuale con l'eversivo passo della *Cabala del cavallo pegaseo* in cui Bruno sostiene che *principium individuationis* degli enti è il corpo e non l'anima, Gioan Bernardo afferma: «Tanto che (figlol mio) tornando, al proposito. e' opnion comone, che le cose son talment e' ordinate: che la natura non manca nel necessario, & non abonda in souerchio. le ostreche non han piedi: per che in qualsivogla parte del mar che si trouino, han tutto quel che basta a' lor sustentamento».³³¹ Sono concetti di grande raffinatezza e pregnanza teorica, espressi con un ritmo mosso e una partitura interna che

³²⁸ Ivi, p. 258.

³²⁹ Ivi, p. 259.

³³⁰ Ivi, p. 258.

³³¹ Ivi, p. 283. Il riferimento è a BRUNO, *Dialoghi filosofici italiani*, cit., p. 717: «Quella [l'anima] dell'uomo è medesima in essenza specifica e generica con quella de le mosche, ostreche marine e piante, e di qualsivoglia cosa che si trove animata o abbia anima».

pone in rilievo, facendole precedere dai due punti, le conclusioni del ragionamento e per questo sono assegnati al pittore, portavoce del Nolano, ma il medesimo *motus naturae* è sottolineato da un uso attento dei due punti anche nelle parole di Barra a proposito della legge di natura per cui le donne sono innatamente portate a desiderare altri figli nonostante i dolori del parto: «Non tanto presto poi ch'e' uscita quella creatura: per non dar vacuo in natura, vogliono per ogni modo che v'entri l'altra».³³² Certo, le parole di Barra sono legate all'esperienza quotidiana, ma proprio da un recupero del sentire comune scevro da preconcetti e da inutili sovrastrutture – questo vuol dirci, al fondo, l'autore – sarà possibile ripartire per recuperare quel rapporto diretto con la natura e il suo divenire la cui conoscenza e analisi sono al centro della speculazione bruniana.

IV.2. Tradurre per comprendere

La fortuna del *Candelaio* in Francia è segnata da due traduzioni seicentesche: la prima, anonima e rimasta manoscritta, è legata ai circoli libertini dei primi decenni del secolo, mentre la seconda, anch'essa anonima, che più che una traduzione è un vero e proprio adattamento per la scena teatrale francese, fu pubblicata nel 1633 con il titolo *Boniface et le pédant*. Nel suo studio sulla risonanza della commedia bruniana nella letteratura francese del Seicento, Alessandra Preda ha mostrato con argomentazioni convincenti come l'autore di *Boniface et le pédant* abbia scelto la commedia bruniana soprattutto per le sue qualità metateatrali e abbia inteso limare gli elementi scenici, stilistici e lessicali che, dilatando il testo del *Candelaio*, ne rendevano complessa la rappresentazione, a partire dal paratesto che precede e incornicia lo svolgimento drammatico.³³³ Gettare uno

³³² DRUNO, *Opere italiane. Ristampa anastatica delle cinquecentine*, I, *Candelaio*, cit., p. 305.

³³³ Cfr. A. PREDA, *Ilarità e tristezza. Percorsi francesi del Candelaio di Giordano Bruno (1582-*

sguardo complessivo sulla punteggiatura di *Boniface et le pédant* può essere, in questa prospettiva, un'ottima cartina di tornasole per sondare la tenuta delle nostre affermazioni: in un quadro parzialmente codificato, quale quello dell'*ars punctandi* nella Francia del Seicento, in cui è stato ormai acquisito l'uso del punto e virgola e i due punti sono considerati un segno di pausa più debole del punto fermo ma ancora privo delle funzioni specifiche che siamo soliti attribuirgli oggi, ovvero l'annuncio di una citazione oppure di un'analisi o sintesi di quanto precede,³³⁴ potremo infatti valutare se all'impoverimento, realizzato nella traduzione seicentesca, delle peculiarità delle forme espressive della commedia del Nolano corrisponde anche un uso più lineare e convenzionale dei segni di interpunzione e dei due punti in particolare.

Questa modalità di analisi e di comprensione 'per via di traduzione' trova riscontro per di più in uno dei nuclei teorici della «Nolana filosofia». Sul valore delle traduzioni per lo sviluppo delle scienze, infatti, Bruno si sofferma sin dall'estate del 1583 a Oxford, stando alla testimonianza del non identificato N.W., contenuta nella premessa alla traduzione delle *Imprese* di Paolo Giovio apparsa nel 1585 a opera di Samuel Daniel, e a quella di John Florio nell'avvertenza al lettore della sua traduzione in inglese degli *Essais* di Montaigne del 1603,³³⁵ per porre poi questo tema al centro della sua riflessione l'anno seguente, nel *De la causa, principio et uno*, all'interno di un ragionamento in cui agli «interpreti di paroli» sono contrapposti «que' che profondano ne' sentimenti»³³⁶ e viene sottolineata con forza l'importanza della comprensione dei contenuti, sino a sostenere che «Averroe [...] quantumque arabo et ignorante di lingua

1665), Milano 2007, in part. pp. 123-155.

³³⁴ Dal *XIV secolo a oggi*, a cura di M. COLOMBO, in *Storia della punteggiatura in Europa*, cit., pp. 235-293.

³³⁵ Cfr. G. AQUILECCHIA, *Giordano Bruno in Inghilterra (1583-1585). Documenti e testimonianze*, cit.; ID., *Appunti su Bruno e le traduzioni*, in *Giordano Bruno. Testi e traduzioni*, Atti della giornata di studio (Firenze, Villa I Tatti, 3 ottobre 1994), organizzata da H. GATTI in collaborazione con B.P. COPENHAVER, Roma 1996, pp. 9-17.

³³⁶ BRUNO, *Dialoghi filosofici italiani*, cit., p. 230.

greca, nella dottrina peripatetica però intese più che qualsivoglia greco che abbiamo letto».³³⁷ Non è la conoscenza delle lingue antiche a dare impulso al filosofare, bensì l'intelligenza profonda dell'universo concettuale che un testo, originale o in traduzione, cela al suo interno. Per questo l'attività del tradurre non deve essere intesa come meccanica trasposizione di vocaboli e strutture sintattiche da una lingua all'altra e anzi una traduzione letteralmente infedele può essere più vicina allo spirito dell'opera originale di un esercizio tecnicamente perfetto. Un modo eminentemente poetico di intendere lo sforzo di volgere testi da una lingua a un'altra, che riscontriamo sia nelle autotraduzioni bruniane dal volgare al latino, sia nelle traduzioni che il Nolano appronta di brani di classici latini in volgare. Il capitolo secondo del primo libro del *De immenso*, ad esempio, «si può considerare come una libera traduzione dell'esordio del dialogo italiano *De la causa*»³³⁸ e, ciò che è più interessante, le infedeltà traduttive trovano precise motivazioni nel passaggio dal dialogo in volgare al poema in latino: «Qual rei nelle tenebre avezzi, che liberati dal fondo di qualche oscura torre escono alla luce» diviene «Ut reus in tenebris assuetus, quando profunda / Exerit e cavea ad solem attonita ora»,³³⁹ con un evidente scarto tra «torre» e «cavea», lemma che, in un testo pensato per un pubblico più colto, richiama con maggior evidenza il mito della caverna della *Repubblica* platonica. Nella *belle infidèle* dell'incipit del *De rerum natura* presente nello *Spaccio de la bestia trionfante*, invece, è da notare la resa del lucreziano «hominum divumque voluptas» con «diva potestà d'uomini e dèi»;³⁴⁰ una traduzione che, nel passaggio da «voluptas» a «potestà», intende inglobare anche un concetto

³³⁷ Ivi, p. 268.

³³⁸ COHAOCCO, *Le opere latine di Giordano Bruno esposte e confrontate con le italiane*, Firenze 1889, p. 212.

³³⁹ BRUNO, *Dialoghi filosofici italiani*, cit., p. 181 e BRUNI NOLANI *Opera latine conscripta*, cit., I, 2, p. 206.

³⁴⁰ BRUNO, *Dialoghi filosofici italiani*, cit., p. 490 e LUCR., *Rer. nat.*, I, 2.

presente soltanto nei versi successivi, non tradotti dal Nolano, che altrimenti andrebbe perduto, ovvero che Venere «rerum naturam sola gubernat».³⁴¹

Avviciniamoci dunque al testo di *Boniface et le pédant* con la consapevolezza, squisitamente bruniana, che una traduzione può essere un valido strumento di comprensione, in grado di dissuggellare nuovi orizzonti di senso che altrimenti ci sarebbero preclusi.

Le battute di Manfurio mantengono, anche nell'adattamento francese, un sistema di pausa articolato, affine a quello dell'originale: l'operazione linguistica rivoluzionaria che innerva tutto il *Candelaio* viene infatti confinata dall'anonimo drammaturgo alla figura del pedante, tradizionalmente legata a una caratterizzazione di stampo linguistico.³⁴² Diversa la situazione nel caso di Bonifacio: il suo sonetto, pressoché privo di pausa nella commedia bruniana, come abbiamo constatato nel paragrafo precedente, presenta infatti in *Boniface et le pédant* molti segni di interpunzione che, se da un lato ne favoriscono la leggibilità, dall'altro lo conformano ai canoni di un componimento poetico consueto, eliminando quella particolarità interpuntiva che lo rendeva immediatamente identificabile, anche a livello visivo, come prodotto di un petrarchismo ormai logoro:

SONNET.

*Tu m'as de ta beauté feru tres-fort le coeur,
Et dans l'ame imprimé une viue douleur,
Et si tu ne me crois prends garde à ma couleur:
Je t'ayme plus que pas un auecque touthonneur,
Mais ie crains grandement de ta fiere rigueur:
Doncques que ton esprit estant du mien vainqueur
Me traite s'il luy plaist ainsi qu'un bon Seigneur,
Je te supplie d'auoir pitié de ma langueur,
Et comme ton visage estre de douce humeur:*

³⁴¹ LUCR., *Rer. nat.*, I, 22.

³⁴² Cfr. A. PREDÀ, *Ilarità e tristezza. Percorsi francesi del Candelaio di Giordano Bruno (1582-1665)*, cit., pp. 140-141.

*Mais Vittorie excuse si de cecy l'auteur,
Boniface n'osa en estre le porteur,
Il a craint de vos yeux la brillante splendeur,
De vos yeux dont il est l'eternel Seruiteur,
Et pour qui il oublie et pere et mere et soeur.*³⁴³

Parimenti l'invocazione a Vittoria, «traditora traditora dolce mia nemica»,³⁴⁴ priva di ritmo e dunque vuota nell'avvicinarsi di parole giustapposte l'una all'altra, viene tradotta, con un notevole deupaperamento semantico, con «douce ennemie».³⁴⁵ I due punti in chiusura di battuta che avevamo riscontrato nei dialoghi dei marioli, poi, spariscono, così come viene completamente eliminato – nel quadro di una drastica riduzione degli elementi di comicità oscena – il racconto dell'asino e del leone, con la sua vertiginosa pausazione interna ottenuta tramite l'uso ripetuto dei due punti.

Il resoconto dei tafferugli all'osteria per bocca di La Fontaine, controfigura francese di Marca, non è scandito, come nell'originale, da una trama di due punti, che sono rimpiazzati da virgole e punti e virgola; gli unici due punti che rimangono sono seguiti da lettera maiuscola, in sostituzione del punto fermo:

LA FON. Hyer au soir donc apres auoir plantureusement souppé à Clamar, iusques là que nous enuoyasmes le maistre du logis à la prouision de massepins, de codignac, et d'autres friandises pour passer le temps; quand nous ne sceusmes plus que demander, vn des nostres feignit de tomber en pasmoison, et l'hoste estant accouru avec du vinaigre: N'as tu point de honte, luy disie, homme sans ceruelle, va viste, apporte de l'eau de naffle, de fleurs de citron, ou de la maluoisie de Candie. Alors mon homme entre en colere, commence à detester, et crie, que diable estes-vous des Marquis, ou des Ducs? Estes-vous gens à faire la despense que vous auez faite? Je ne sçay pas comment nous ferons, mais que se vienne à conter, ce que vous demandez se troue-t'il dans vn Cabaret? Coquin, marault, m' escriay-ie, penses tu auoir à faire à tes semblables? tu es vn voleur, vn belistre et vn impudent. Tu en as menty par ta chienne de gueule, me respondit-il. Alors tous ensemble nous nous leuions de table pour nostre honneur, et nous nous

³⁴³ G. BRUNO, *Candelaio / Boniface et le pédant*, in appendice *Natanar II* di V. IMBRIANI, Roma 2015, p. 290.

³⁴⁴ RRUNO, *Opere italiane. Ristampa anastatica delle cinquecentine*, I, *Candelaio*, cit., pp. 53-54.

³⁴⁵ NRUNO, *Candelaio / Boniface et le pédant*, cit., p. 292.

saisissons chacun d'une broche longue de neuf à dix pieds.

LA BAR. Courage voyla bien commencé.

LA FON. Lesquelles estoient tout fournies de leur prouision: Et l'hoste de se ietter promptement sur vne pertuisanne, et deux de ses valets, chacun sur vne espee toute rouillee. Nous, bien que nous fussions six avec six broches plus grandes que la pertuisane, nous prenons en main des chauderons pour nous seruir d'escus et de rondaches.³⁴⁶

Ma un brano, forse meglio di altri, può aiutarci a capire come la 'normalizzazione' della commedia bruniana passi anche attraverso un'uniformazione dell'*interpungendi ratio* alle consuetudini vigenti. L'affastellata lista di *auctoritates* con la quale Cencio cerca di convincere Gioan Bernardo di essere un vero alchimista viene ricondotta, pur nella sua astrusa superficialità, a una parvenza di ordine e non esibisce una struttura pausativa differente dalla successiva risposta di Gioan Bernardo:

SANCY. C'Est ainsi qu'il faut faire l'operation suiuant la doctrine d'Hermes et de Geber. La matiere de tous les metaux c'est Mercure, le plomb appartient à Saturne, à Iupiter l'estain, à Mars le fer, au Soleil l'or, à Venus le bronze, à la Lune l'argent, et le vif argent s'attribuë particulièrement à Mercure, et entre dans la substance de tous les autres metaux: De tous ces metaux Mercure Trismegiste appelle le Ciel, le pere; et la Terre, la mere, et dit que cette mere conçoit quelquesfois dans les montagnes, quelquesfois dans les vallees, d'autresfois dans les campagnes, quelquefois dans la mer, et d'autresfois dans les antres, et dans les abysmes, et ie vous ay declaré ce que signifioit cet aenigme. Le tres-docte Auicenne en l'Epistre qu'il escript à Hazez, affirme que la matiere de tous les metaux, comme aussi le souffre se treuve dans le sein de la terre, laquelle opinion ie prefere à celle d'Hermes qui veut que la matiere des metaux soit dans tous les Elemens, et ie condamne avec Albert le Grand l'opinion que les Alchimistes attribuent à Democrite; que l'eau calcinee, c'est à dire l'eau forte, est la matiere de tous les metaux. Et aussi peu sçauois-ie approuuer celle de Gilgile en son liure des secrets, où il pretend, metallorum materiem esse cinerem infusum; Parce qu'il voyoit que cinis liquatur in vitrum, et congelatur frigido, laquelle erreur va refutant subtilement à son ordinaire Albert le Grand.

BER. Tous ces diables de rasoinnemens là ne me conuainquent en façon du monde l'intellect. Je voudrois voir l'or effectif, et que vous allassiez mieux vestu que vous n'estes pas. Je m'imagine que si vous sçauiez faire de l'or, vous ne vendriez pas la recepte pour en faire, mais que vous la mettriez en pratique, et qu'au lieu que vous faites de l'or pour vn autre, en luy faisant voir l'experience de ce que vous dites, vous en feriez pour vous mesme, afin de n'auoir point besoin de vendre vostre secret.³⁴⁷

³⁴⁶ Ivi, pp. 347-348.

³⁴⁷ Ivi, pp. 299-300.

E se questo, da un lato, avvalorava l'ipotesi di un adattamento francese tutto teso a ricondurre all'ordine un testo drammatico la cui innovatività e audacia, anche dal punto di vista scenico-formale, rendevano ostico ogni tentativo di rappresentazione, dall'altro conforta l'idea che è stata alla base di questo lavoro, ovvero che la punteggiatura bruniana intenzionalmente devii rispetto agli orientamenti della trattatistica e della pratica scrittoria coeve (ma anche successive), secondo prassi innovative della cui portata destabilizzante l'anonimo drammaturgo francese si rende perfettamente conto, decidendo scientemente di disinnescarla.

Una conclusione novecentesca

Filosofia e letteratura, teoresi e prassi scrittoria: si è tentato di mostrare come nella «Nolana filosofia» siano intrecciate tra loro e come, unicamente guardando a entrambe le facce della medaglia, da un lato lo sforzo teorico, dall'altro l'abilità di tradurlo in opere scritte – e pensate per essere lette – in modo peculiare, sia possibile comprendere la portata rivoluzionaria di un linguaggio che si tende al massimo grado nel tentativo di riflettere la Vita-materia infinita, unica modalità con la quale, d'altronde, esso può cercare di spiegarla.

A cogliere in tutta la sua rilevanza l'insegnamento bruniano in questo ambito sono stati, nel Novecento, due intellettuali di primissimo piano, che hanno mostrato, seppur percorrendo strade differenti, come alcune fondamentali acquisizioni teoriche bruniane, mai scisse dal modo in cui l'autore ne concepì l'elaborazione scritta, possano essere proficuamente valorizzate: Italo Calvino e Carlo Emilio Gadda.³⁴⁸ Esaminare il recupero, da parte di questi due autori, di temi schiettamente bruniani può aiutarci a comprendere ancor meglio la carica eversiva dell'insegnamento del Nolano, in questa conclusione che, nonostante la sua posizione liminare, non intende mettere la parola fine al ragionamento, nella convinzione che la concezione bruniana del linguaggio e dei suoi

³⁴⁸ Su Calvino e Gadda interpreti di Bruno, cfr. rispettivamente S. BASSI, *Rinascimento lunare*, in EAD., *L'arte di Giordano Bruno. Memoria, furore, magia*, Firenze 2004, pp. 29-45; M. CILIBERTO, *Officina bruniana*, in *La filosofia di Giordano Bruno. Problemi ermeneutici e storiografici*, Convegno internazionale (Roma, 23-24 ottobre 1998), Atti a cura di E. CANONE, Firenze 2003, pp. 1-15: 12-13; O. CATANORCHI, *Calvino Italo*, in *Giordano Bruno. Parole concetti immagini*, cit., *ad vocem* e M. CILIBERTO, *Tre note bruniane*, «Rivista di storia della filosofia», 49/2, 1994, pp. 303-321: 315-321; F. MEROI, *Gadda Carlo Emilio*, in *Giordano Bruno. Parole concetti immagini*, cit., *ad vocem*; S. ZOPPI GARAMPI, *Bruno e Gadda*, «La Cultura», 38, 2000, pp. 475-486.

possibili variegatissimi impieghi possa essere rielaborata fecondamente anche in futuro, secondo curvature imprevedute che però, forse, come nel caso di Calvino e Gadda, permetteranno di guardare con occhio nuovo anche alle opere del Nolano, mettendo in risalto aspetti poco considerati, ponendo in primo piano le 'minuzzarie', con una rinnovata consapevolezza di uno dei significati più profondi e attuali del magistero bruniano.

A proposito di Calvino lettore di Bruno, si è soliti citare un passo delle *Lezioni americane*, edite postume nel 1988, in cui lo scrittore, analizzando «l'immaginazione come repertorio del potenziale, dell'ipotetico»,³⁴⁹ ricorda il *De imaginum compositione*:

Lo *spiritus phantasticus* – leggiamo – secondo Giordano Bruno è «mundus quidem et sinus inexplebilis formarum et specierum» (un mondo o un golfo, mai saturabile, di forme e d'immagini). Ecco, io credo che attingere a questo golfo della molteplicità potenziale sia indispensabile per ogni forma di conoscenza. La mente del poeta e in qualche modo decisivo la mente dello scienziato funzionano secondo un procedimento d'associazioni di immagini che è il sistema più veloce di collegare e scegliere tra le infinite forme del possibile e dell'impossibile. La fantasia è una specie di macchina elettronica che tiene conto di tutte le combinazioni possibili e sceglie quelle che rispondono a un fine, o semplicemente sono le più interessanti, piacevoli, divertenti.³⁵⁰

Il valore della combinatoria che è alla base dell'*ars memoriae* viene compreso e penetrato con impareggiabile acume: la mente è luogo di collegamenti potenzialmente infiniti e la conoscenza è fondata sulla 'progettazione' – per usare un lemma che richiama il parallelo calviniano con la macchina elettronica – di immagini strutturate attraverso processi di selezione e assemblaggio. Ma c'è di più: il sistema di elaborazione mentale che Calvino descrive così bene può trovare anche applicazione pratica, come dimostra *Il castello dei destini incrociati*, edito nel 1973, in cui i tarocchi – lo scrive lo stesso autore nella *Nota* aggiunta alla postfazione – sono adoperati «come una macchina

³⁴⁹ I. CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il nuovo millennio*, con uno scritto di G. MANGANELLI, Milano 1993, p. 92 (il riferimento è a BRUNO, *Opere mnemotecniche*, II, cit., p. 538).

³⁵⁰ Ivi, p. 93.

narrativa combinatoria».³⁵¹ Gli itinerari mnemotecnici del Nolano mostrano, grazie al riutilizzo creativo che ne offre Calvino, le loro potenzialità 'narrative' in un'opera che si configura come un percorso mnemotecnico-letterario in cui immagini della tradizione divengono *images* della memoria in una sorta di «iconologia fantastica»³⁵² romanzata. Il *focus* da parte degli interpreti sul bellissimo brano delle *Lezioni americane* dedicato a Bruno, se ha avuto il merito di identificare un nodo concettuale fondamentale, ha però catalizzato l'attenzione su un punto specifico, impedendo di ravvisare la profonda comunanza tra i due autori in relazione ad altri temi di non minore interesse. Anche Calvino, come Bruno, vuole tornare al «linguaggio delle cose», non cercando, però, ingenuamente di ricreare una perfetta equivalenza *res/verba*, ma tenendo ben presente che tale linguaggio «parte dalle cose e torna a noi carico di tutto l'umano che abbiamo investito nelle cose».³⁵³ Vi è nello scrittore la medesima, ineliminabile, consapevolezza che, come abbiamo constatato nel primo capitolo, ha animato ogni impegno bruniano di rifondazione del linguaggio: sarebbe infatti inevitabilmente fallimentare un ritorno alla scrittura geroglifica che non consideri «tutto l'umano che abbiamo investito nelle cose», quella frattura che il *medium* linguistico alfabetico ha creato, imponendo una lettura – e una 'scrittura' – del mondo differente. I motivi, poi, per cui i due autori avvertono con drammatica urgenza il bisogno di un ritorno al «linguaggio delle cose» sono, al fondo, affini: esso si impone ai loro occhi come l'unica valida alternativa a ciò che Bruno definisce 'pedanteria' e Calvino descrive come «una peste del linguaggio che si manifesta come perdita di forza conoscitiva e di immediatezza, come automatismo che tende a livellare l'espressione sulle formule più generiche, anonime, astratte, a diluire i

³⁵¹ I. CALVINO, *Romanzi e racconti*, edizione diretta da C. MILANINI, a cura di M. BARENGHI e B. FALCETTO, 3 voll., Milano 1992, II, pp. 1275-1281: 1276.

³⁵² ID., *Lezioni americane. Sei proposte per il nuovo millennio*, cit., p. 94.

³⁵³ Ivi, p. 75.

significati, a smussare le punte espressive, a spegnere ogni scintilla che sprizzi dallo scontro delle parole con nuove circostanze».³⁵⁴ Un ottundimento espressivo che, nella realtà in cui vive Calvino, ha coinvolto anche le immagini: la 'società dello spettacolo' le ha infatti private «della necessità interna che dovrebbe caratterizzare ogni immagine, come forma e come significato, come forza d'imporsi all'attenzione, come ricchezza di significati possibili».³⁵⁵ Il correttivo che il Nolano aveva individuato all'aridità delle parole, svuotate di significato da grammatici e pedanti, corre ormai il medesimo rischio di appiattimento concettuale, in uno scenario ancor più fosco in cui è compito primario dell'intellettuale trovare nuove vie espressive dotate di senso.

Il motivo che, però, a mio avviso più di ogni altro accomuna questi due autori, divisi da quattro secoli di storia, è il «legame tra le scelte formali della composizione letteraria e [...] un modello cosmologico».³⁵⁶ Calvino mette in evidenza questa tematica con ineguagliabile nitore cercando di stabilire, ne *Le Cosmicomiche* del 1965, un rapporto di reciproco rispecchiamento tra pagina scritta e spazio cosmico: «Quelle che potevano essere pure considerate linee rette unidimensionali erano simili in effetti a righe di scrittura corsiva tracciate su una pagina bianca da una penna che sposta parole e pezzi di frase da una riga all'altra con inserimenti e rimandi nella fretta di finire un'esposizione condotta attraverso approssimazioni successive e sempre insoddisfacenti».³⁵⁷ In tal modo egli conduce un'operazione teorica straordinariamente congenere a quella del Nolano che, sfruttando ogni dato a sua disposizione, *ars punctandi* compresa, aveva inteso riprodurre il battito incessante della Vita-materia nel tessuto della pagina stampata. La realtà, per essere descritta e spiegata, deve tradursi in forme scritte che

³⁵⁴ Ivi, p. 60.

³⁵⁵ Ivi, p. 61. L'espressione 'società dello spettacolo' è utilizzata con il significato che le attribuisce Guy Debord nel suo *La Société du Spectacle*, Paris 1967.

³⁵⁶ CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il nuovo millennio*, cit., p. 70.

³⁵⁷ ID., *Romanzi e racconti*, cit., II, p. 191.

la rispecchino: solo così le parole potranno aspirare a dare voce alle cose, rifuggendo dalle secche della mortifera autoreferenzialità pedantesca.

Diverso, ma parimenti stimolante, è l'approccio gaddiano alla «Nolana filosofia». Nella sezione quarta, intitolata «Il carattere estensivamente indefinito dei sistemi reali»,³⁵⁸ della prima stesura della *Meditazione milanese*, risalente al 1928, Gadda scrive che ogni individuo è «un nucleo deformante» che immette nella realtà «una infinità di rapporti» e che «la perenne deformazione che si chiama essere vita, giunge talora ad apparenze così difformi dalle consuete che noi ne facciamo nome speciale e diciamo morte»,³⁵⁹ rielaborando in chiave personale, come ha notato Gian Carlo Roscioni nello scrupoloso e spesso illuminante apparato di note a corredo dell'edizione einaudiana dell'opera, un passo della *Storia della filosofia moderna* di Windelband che, a ulteriore riprova dell'attenzione gaddiana, nella copia appartenuta allo scrittore è parzialmente sottolineato: «In verità, [secondo Bruno] la morte non esiste, l'universo è soltanto vita, ciò ch'è sostanza non può essere mai distrutto, e mutano soltanto le forme delle sue manifestazioni esteriori».³⁶⁰ Avvalendosi del manuale di Windelband, ma affiancandone lo studio a letture di prima mano delle opere bruniane,³⁶¹ Gadda afferra il nodo teoreticamente cruciale della riflessione del Nolano: l'eterno e incessante ciclo

³⁵⁸ C.E. GADDA, *Meditazione milanese*, a cura di G.C. ROSCIONI, Torino 1974, p. 73.

³⁵⁹ Ivi, p. 79.

³⁶⁰ Postille a G. WINDELBAND, *Storia della filosofia moderna*, traduzione di A. OBERDOFER, 3 voll., Firenze 1925, I, pp. 81-82.

³⁶¹ È il caso del *Candelaio*, ma anche degli *Eroici furori*, adombrati, tra l'altro, nella sezione XIV, dal titolo «Impossibile chiusura di un sistema»: «Io intendo alludere, oltre che a queste contraddizioni, anche alle posizioni fittizie con cui la ragione cerca di tamponare le falle del sistema che essa ama di rappresentare come chiuso; mentre in realtà è apertissimo e indeterminato. Ed alludo altresì alla indeterminatezza derivante dalla impossibile chiusura d'un sistema: qualcosa rimane sempre d'inspiegato: qualcosa di cui ci si chiede perché, sia esso l'Io di Fichte; o il Dio di Spinoza; o la Forma aristotelica o il Noumeno della critica, o la monade bruniana o la leibniziana. E in un certo senso solo un sistema che abbia coscienza della impossibilità di questa 'chiusura ermetica' è valido in quanto sistema. [...] La coscienza di questo inadeguato legamento, di questa coordinazione che lascia un residuo, di questo sistema-non sistema credo possa costituire motivo di più profonde ed estese e accurate ricerche», in GADDA, *Meditazione milanese*, cit., pp. 179-180. Su questi temi mi sono soffermata in *Gadda e Calvino lettori di Giordano Bruno: l'infinita vitalità della materia e della fantasia*, «Italianistica», 45/2, 2016, pp. 133-139.

vicissitudinale che coinvolge la realtà nella sua totalità. Gli enti, nell'ottica gaddiana, sono crogiuoli di relazioni, che non possono essere considerati autonomi e autarchici perché assumono significato soltanto in relazione al continuo divenire del reale, al loro essere parte dell'infinita interconnessione che lo innerva. È tenendo fermo questo nucleo tematico che deve essere interpretato il concetto di 'gnommero' evocato dal commissario Ingravallo nel *magnum opus* gaddiano del 1957: *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*. È infatti impossibile, secondo Ingravallo, che in questo caso si fa portavoce dell'autore, comprendere un evento senza inserirlo nel suo contesto:

Sosteneva, fra l'altro, che le inopinate catastrofi non sono mai la conseguenza o l'effetto che dir si voglia d'un unico motivo, d'una causa al singolare: ma sono come un vortice, un punto di depressione ciclonica nella coscienza del mondo, verso cui hanno cospirato tutta una molteplicità di causali convergenti. Diceva anche nodo o groviglio, o garbuglio, o gnommero, che alla romana vuol dire gomito.³⁶²

La trama del reale lega tra loro tutti gli enti, che trovano definizione abbandonando il magma indistinto della materia e ad esso sono destinati a tornare una volta terminato il loro ciclo vitale. La morte è perciò un ritorno all'indistinto, come ben viene messo in luce a proposito della smania di dissoluzione, dovuta all'incapacità di essere madre, che è all'origine del dramma di Liliana Balducci, la donna brutalmente assassinata nel suo appartamento di via Merulana: ella soffriva «la psicosi tipica delle insoddisfatte, o delle umiliate nell'anima: quasi, proprio, una dissociazione di natura panica, una tendenza al caos: cioè una brama di riprincipiar da capo: dal primo possibile: un “rientro nell'indistinto”. In quanto l'indistinto soltanto, l'Abisso, o Tenebra, può ridischiudere alla catena delle determinazioni una nuova ascesi: la rinnovata sua forma, la rinnovata fortuna».³⁶³

³⁶² C.E. GADDA, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, prefazione di P. CITATI, nota di G. PINOTTI, Milano 2000¹⁴, p. 4.

³⁶³ Ivi, pp. 105-106.

Gadda, come Bruno, si confronta con una realtà che è evanescente e caduca estrinsecazione di un sostrato materiale che precede ogni determinazione e al quale ogni ente inevitabilmente torna e, al pari di Bruno, deve utilizzare il *medium* linguistico a sua disposizione per esprimere l'inarrestabile *fieri* che tutto travolge, cercando di fissarlo, per quanto possibile, sulla superficie della pagina stampata. Ciò che è ancor più significativo, però, è che decide di farlo mettendo in atto, tra le altre, anche una strategia tutta bruniana: l'uso sapiente dell'*ars punctandi* e dei due punti in particolare. Essi ricorrono, come è ben ravvisabile, almeno per alcune sfumature, nelle citazioni precedenti, secondo modalità identiche a quelle bruniane: spesso in successione, vengono infatti utilizzati da Gadda per mettere in rilievo i connettivi (sia copulativi sia avversativi), a conclusione di un ragionamento – sovente per segnalare uno scarto ironico – e per introdurre la reggente dopo una serie di subordinate. Sono prassi del tutto estranee alla prosa novecentesca, una cui analisi dettagliata ha condotto Elisa Tonani, illustre studiosa della punteggiatura e delle strategie tipografiche nel Novecento italiano, a sostenere: «Ai due punti Gadda conferisce, pur senza annullarne le tipiche valenze presentativa ed esplicativa, la funzione sintattica che assolvevano nella prima fase della codificazione del sistema interpuntivo moderno».³⁶⁴

Gadda, prima di chiunque altro, aveva intuito la *vis* sovversiva insita nell'*interpungendi ratio* bruniana, tanto da decidere di imitarla nella sua inesausta ricerca di uno sperimentalismo linguistico che fosse anche profonda comprensione del reale, confortando gli interpreti a persistere in un'analisi delle opere bruniane che ponga in rilievo il valore delle troppo spesso trascurate 'minuzzarie' della carta stampata.

³⁶⁴ E. TONANI, *Punteggiatura d'autore. Interpunzione e strategie tipografiche nella letteratura italiana dal Novecento a oggi*, Firenze 2012, p. 135.

Bibliografia

Testi

J.H. ALSTED, *Theatrum scolasticum*, Herbornae Nassoviorum 1610;

J. BODIN, *Methodus ad facilem historiarum cognitionem*, traduzione e commento a cura di S. MIGLIETTI, Pisa 2013;

G. BRUNO, *Dialogi Idiota triumphans, De somnii interpretatione, Mordentius, De Mordentii circino*, imprimé à Paris pour l'auteur, 1586;

—, *Opera latine conscripta*, publicis sumptibus edita, recensebat F. FIORENTINO [F. TOCCO, H. VITELLI, V. IMBRIANI, C.M. TALLARIGO], Neapoli[-Florentiae], 3 voll. in 8 parti, 1879-91;

—, *Opere italiane*, I, *Dialoghi metafisici*, con note di G. GENTILE, Bari 1907;

—, *Candelaio*, a cura di V. SPAMPANATO, Bari 1923²;

—, *La cena de le Ceneri*, a cura di G. AQUILECCHIA, Torino 1955;

—, *Due dialoghi sconosciuti e due dialoghi noti. Idiota triumphans. De somnii interpretatione. Mordentius. De Mordentii circino*, a cura di G. AQUILECCHIA, Roma 1957;

—, *Opere latine*, a cura di C. MONTI, Torino 1980;

—, *Summa terminorum metaphysicorum*, ristampa anastatica dell'edizione Marburg 1609, presentazione di T. GREGORY, note e indici di E. CANONE, Roma 1989;

—, *Opere italiane. Ristampa anastatica delle cinquecentine*, I, *Candelaio*, a cura di E. CANONE, Firenze 1999;

—, *Dialoghi filosofici italiani*, a cura e con un saggio introduttivo di M. CILIBERTO, note ai testi a cura di N. TIRINNANZI, Milano 2000;

- , *Opere magiche*, edizione diretta da M. CILIBERTO, a cura di S. BASSI, E. SCAPPARONE, N. TIRINNANZI, Milano 2000;
- , *Opere mnemotecniche*, edizione diretta da M. CILIBERTO, a cura di M. MATTEOLI, R. STURLESE, N. TIRINNANZI, t. I, Milano 2004;
- , *Opere mnemotecniche*, edizione diretta da M. CILIBERTO, a cura di M. MATTEOLI, R. STURLESE, N. TIRINNANZI, t. II, Milano 2009;
- , *Opere lulliane*, edizione diretta da M. CILIBERTO, a cura di M. MATTEOLI, R. STURLESE, N. TIRINNANZI, Milano 2012;
- , *Candelaio / Boniface et le pédant*, in appendice *Natanar II* di V. IMBRIANI, Roma 2015;
- I. CALVINO, *Romanzi e racconti*, edizione diretta da C. MILANINI, a cura di M. BARENGHI e B. FALCETTO, 3 voll., Milano 1992;
- , *Lezioni americane. Sei proposte per il nuovo millennio*, con uno scritto di G. MANGANELLI, Milano 1993;
- T. CAMPANELLA, *Epilogo magno*, a cura di C. OTTAVIANO, Roma 1939;
- , *La città del Sole*, a cura di N. BOBBIO, Torino 1941;
- , *Scritti letterari*, a cura di L. FIRPO, Milano 1954;
- , *Opere letterarie*, a cura di L. BOLZONI, Torino 1971;
- , *Del senso delle cose e della magia*, a cura di G. ERNST, Roma-Bari 2007;
- G. DENORES, *Discorso intorno a que' principii, cause et accrescimenti che la comedia, la tragedia et il poema eroico ricevono dalla filosofia morale e civile e da' governatori delle Repubbliche*, in Padova, appresso Paulo Meieto, 1586;
- , *Apologia contra l'auttor del Verato*, in Padova, per Paolo Mejetti, 1590;
- R. DESCARTES, *Oeuvres*, publiées par C. ADAM et P. TANNERY, 13 voll., Paris 1897-

1913;

F. DE' VIERI, *Lezione per recitarla nell'Accademia Fiorentina dove si ragiona delle idee e delle bellezze*, in Firenze, appresso Giorgio Marescotti, 1581;

—, *Trattato delle metheore*, in Firenze, appresso Giorgio Marescotti, 1581;

—, *Breve ragionamento nel quale per modo d'epilogo si tratta dell'anima in universale*, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. XII, 12, 42v-44r;

—, *Ragionamento nel quale si discorre della bellezza e d'amore*, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. IX, 141, 60r;

ERASMO DA ROTTERDAM, *Il ciceroniano o dello stile migliore*, testo latino critico, traduzione italiana, prefazione, introduzione e note a cura di A. GAMBARO, Brescia 1965;

—, *Modi di dire*, a cura di C. CARENA, Torino 2013;

C.E. GADDA, *Meditazione milanese*, a cura di G.C. ROSCIONI, Torino 1974;

—, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, prefazione di P. CITATI, nota di G. PINOTTI, Milano 2000¹⁴;

G. GALILEI, *Opere*, a cura di F. BRUNETTI, 2 voll., Torino 1964;

B. GUARINI, *Pastor fido*, a cura di M. GUGLIELMINETTI, Milano 1994;

G. LEOPARDI, *Zibaldone di pensieri*, edizione critica e annotata a cura di G. PACELLA, 3 voll., Milano 1991;

O. LOMBARDELLI, *De' punti et degli accenti*, in Firenze, appresso i Giunti, 1566;

—, *Sopra il Goffredo del signor Torquato Tasso*, in Firenze, appresso Giorgio Marescotti, 1582;

—, *L'arte del puntar gli scritti*, in Siena, appresso Luca Bonetti, 1585;

—, *Discorso intorno ai contrasti che si fanno sopra la Gierusalemme liberata di*

Torquato Tasso, in Basilea, per il Vassalini, 1586;

—, *La difesa del zeta*, in Fiorenza, appresso Giorgio Marescotti, 1586;

R. LULLO, *Il libro del gentile e dei tre savi*, a cura di S. MUZZI, tr. it. di A. BAGGIANI, Milano 2012;

A. PERSIO, lettera datata 2 aprile 1594, Milano, Biblioteca Ambrosiana, Mss., D.481 inf., c. 402;

—, *Trattato dell'ingegno dell'huomo*, con in appendice *Del beber caldo*, a cura di L. ARTESE, con premessa di E. CANONE e G. ERNST, Pisa-Roma 1999;

L. SALVIATI, *Lo 'Nfarinato secondo ovvero dello 'Nfarinato Accademico della Crusca, risposta al libro intitolato Replica di Camillo Pellegrino*, in Firenze, per Anton Padouani, 1588;

F. SANSOVINO, *Del segretario*, in Venetia, appresso Francesco Rampazetto, 1564;

Trattatisti del Cinquecento, a cura di M. POZZI, Milano-Napoli 1979.

Bibliografia secondaria

E. ABRAMOV-VAN RIJK, *Parlar cantando: The Practice of Reciting Verses in Italy from 1300 to 1600*, Bern 2009;

Alla lettera. Teorie e pratiche epistolari dai Greci al Novecento, a cura di A. CHEMELLO, Milano 1998;

C. ALUNNI, *Di cose grammaticali. Un itinerario campanelliano*, «Giornale critico della filosofia italiana», X, 1992, pp. 222-240;

G. AQUILECCHIA, *La lezione definitiva della Cena de le Ceneri di Giordano Bruno*, «Atti della Accademia Nazionale dei Lincei. Memorie. Classe di Scienze morali,

storiche e filologiche», s. VIII, 3/4, 1950, pp. 209-243;

—, *Lo stampatore londinese di Giordano Bruno e altre note per l'edizione della Cena*, «Studi di filologia italiana», 18, 1960, pp. 101-162;

—, *Le opere italiane di Giordano Bruno. Critica testuale e oltre*, Napoli 1991;

—, *Tre schede su Bruno e Oxford*, «Giornale critico della filosofia italiana», 72, 1993, pp. 376-393;

—, *Giordano Bruno in Inghilterra (1583-1585). Documenti e testimonianze*, «Bruniana & Campanelliana», I/1-2, 1995, pp. 21-42;

—, *Componenti teatrali nei dialoghi italiani di Giordano Bruno*, «Bruniana & Campanelliana», 5/2, 1999, pp. 265-276;

L. ARTESE, *Antonio Persio e la diffusione del ramismo in Italia*, «Atti e memorie dell'Accademia toscana di scienze e lettere 'La Colombaria'», XLVI, 1981, pp. 83-116;

—, *Una lettera di Antonio Persio al Pinelli, notizie intorno all'edizione del primo tomo delle Discussiones del Patrizi*, «Rinascimento», s. II, XXXVII, 1986, pp. 339-348;

—, *Filosofia telesiana e ramismo in un inedito di Antonio Persio*, «Giornale critico della filosofia italiana», LXVI, 1987, pp. 433-458;

—, *Il rapporto Parmenide-Telesio dal Persio al Maranta*, «Giornale critico della filosofia italiana», LXX, 1991, pp. 15-34;

N. BADALONI, *Tommaso Campanella*, Milano 1965;

L. BADÍA – A. BONNER, *Ramón Llull: vida, pensamiento y obra literaria*, Barcelona 1993;

J. BALSAMO, *Les premières éditions parisiennes de Giordano Bruno et leur contexte éditorial*, «Filologia antica e moderna», 5-6, 1994, pp. 87-105;

S. BASSI, *L'arte di Giordano Bruno. Memoria furore magia*, Firenze 2004;

- , *Ancora su Bruno e Copernico*, «Rinascimento», s. II, 47, 2007, pp. 107-121;
- S. BASSI – E. SCAPPARONE, *Bruno e i «munera Lulliani ingenii». Appunti per una rilettura*, «Rinascimento», s. II, 50, 2010, pp. 55-85;
- F. BAUSI, *Petrarca antimoderno. Studi sulle invettive e sulle polemiche petrarchesche*, Firenze 2008;
- Bernardino Telesio e la cultura napoletana*, a cura di R. SIRRI e M. TORRINI, Napoli 1992;
- P.R. BLUM, «*Ecclesia, quare dormis?*». *Raimondo Lullo e la missione laicale*, «Bruniana & Campanelliana», 13/1, 2007, pp. 31-42;
- A. BOBBIO, *Tommaso Campanella poeta*, «Convivium», XII, 1940, pp. 433-470;
- L. BOLZONI, *La Poetica latina di Tommaso Campanella*, «Giornale storico della letteratura italiana», CXLIX, 1972, pp. 1-46;
- , *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino 1995;
- , *Il lettore creativo: percorsi cinquecenteschi fra memoria, gioco, scrittura*, Napoli 2012;
- L. BRAIDA, *Libri di lettere: le raccolte epistolari del Cinquecento tra inquietudini religiose e buon volgare*, Roma-Bari 2009;
- P.M. BROWN, *In Defense of Ariosto: Giovanni de' Bardi and Lionardo Salviati*, «Studi secenteschi», XII, 1971, pp. 3-27;
- Bruno nel XXI secolo. Interpretazioni e ricerche*, Atti delle giornate di studio (Pisa, 15-16 ottobre 2009), a cura di S. BASSI, con una bibliografia bruniana 2001-2010 a cura di M.E. SEVERINI, Firenze 2012;
- M. CAMBI, *La 'machina' del discorso. Lullismo e retorica negli scritti latini di*

Giordano Bruno, Napoli 2002;

F. CAMEROTA, *Il compasso di Fabrizio Mordente. Per la storia del compasso di proporzione*, Firenze 2000;

V.M. CANCELLIERE, *Un pedante viene battuto. Analisi del discorso bruniano nel Candelaiio e nella Cena de le Ceneri*, Bern-Frankfurt a.M.-New York-Paris 1988;

A. CARACCILO, *Praticabilità drammatica e drammaturgia del testo filosofico: lo Spaccio de la bestia trionfante di Giordano Bruno*, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Macerata», XXV-XXVI, 1992-93, pp. 59-119;

L. CAROTTI, *Persio, Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 82, Roma 2015, *ad vocem*;

—, *Due note su Giordano Bruno*, «Rinascimento», s. II, LIV, 2014, pp. 211-233;

—, *Gadda e Calvino lettori di Giordano Bruno: l'infinita vitalità della materia e della fantasia*, «Italianistica», 45/2, 2016, pp. 133-139;

—, *Il petrarchismo «postpetrarchista» di Giordano Bruno: un percorso intertestuale*, «Intersezioni», XXXVI, 2/2016, pp. 143-156;

A. CASTELLANI, *Sulla formazione del sistema paragrafematico moderno*, «Studi linguistici italiani», XXI, 1995, pp. 3-47;

A. CERBO, «*Theologiza et laetare*». *Saggi sulla poesia di Tommaso Campanella*, Napoli 1997;

P. CHERCHI, *Polimatia di riuso. Mezzo secolo di plagio (1539-1589)*, Roma 1998;

M. CILIBERTO, *La ruota del tempo. Interpretazione di Giordano Bruno*, Roma 1986;

—, *Tre note bruniane*, «Rivista di storia della filosofia», 49/2, 1994, pp. 303-321;

—, *Tra filosofia e teologia. Bruno e i «puritani»*, «Rivista di storia della filosofia», 53/1, 1998, pp. 5-44;

- , *L'occhio di Atteone. Nuovi studi su Giordano Bruno*, Roma 2002;
- , *Giordano Bruno. Il teatro della vita*, Milano 2007;
- M. CILIBERTO – N. TIRINNANZI, *Il dialogo recitato. Per una nuova edizione del Bruno volgare*, Firenze 2002;
- G. CONTINI, *Breviario di ecdotica*, Torino 1990;
- A. CORSANO, *Tommaso Campanella*, Bari 1961;
- L. DE BERNART, «*Numerus quodammodo infinitus*». *Per un approccio storico-teorico al «dilemma matematico» nella filosofia di Giordano Bruno*, Roma 2002;
- M. DE GREGORIO, *Lombardelli, Orazio*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 64, Roma 2005, *ad vocem*;
- Dictionnaire de théologie catholique, contenant l'exposé des doctrines de la théologie catholique, leurs preuves et leur histoire*, sous la direction de A. VACANT, E. MANGENOT, Paris 1903-;
- P. DI SACCO, *Un episodio della critica cinquecentesca: la controversia Ariosto-Tasso*, «*Rivista di letteratura italiana*», XV, 1997, pp. 83-128;
- M.P. ELLERO, *L'ordine del labirinto: per una lettura della Scelta d'alcune poesie filosofiche di Tommaso Campanella*, «*Rivista di letteratura italiana*», X, 1992, pp. 105-136;
- , *Lo specchio della fantasia. Retorica, magia e scrittura in Giordano Bruno*, Lucca 2005;
- Erasmus, Venezia e la cultura padana del '500*, Atti del XIX Convegno internazionale di Studi Storici (Rovigo, 8-9 maggio 1993), a cura di A. OLIVIERI, Rovigo 1995;
- G. ERNST, *Religione, ragione e natura. Ricerche su Tommaso Campanella e il tardo Rinascimento*, Milano 1991;

- , *Il carcere il politico il profeta. Saggi su Tommaso Campanella*, Pisa-Roma 2002;
- , *Tommaso Campanella*, Roma-Bari 2010².
- A. ERRERA, *Arbor actionum. Genere letterario e forma di classificazione delle azioni nella dottrina dei glossatori*, Bologna 1995;
- «*Et mi feci far una vesta di panno bianco... me partì et andai a Paris*». *Giordano Bruno e la Francia*, Atti della giornata di studi (Verona, 19 aprile 2007), a cura di R. GORRIS CAMOS, introduzione di D. BIGALLI, Manziana 2009;
- G. FALCONE, *Pensiero religioso, scetticismo e satira contro il pedante nella letteratura del Cinquecento*, «*La rassegna della letteratura italiana*», s. VIII, 88/1-2, 1984, pp. 80-116;
- S. FELLINA, *Platone a scuola: l'insegnamento di Francesco de' Vieri detto il Verino secondo*, «*Noctua*», II, 2015, pp. 97-181;
- G. FERRONI, *Le voci dell'istrione. Pietro Aretino e la dissoluzione del teatro*, Napoli 1977;
- M. FINTONI, *Impostura e profezia nelle poesie filosofiche di Tommaso Campanella*, «*Bruniana & Campanelliana*», II, 1996, pp. 179-194;
- F. FIORENTINO, *Bernardino Telesio, ossia studi su l'idea della natura nel Risorgimento italiano*, Firenze 1814;
- , *Di un manoscritto di Antonio Persio sulla questione ecclesiastica nel secolo XVII*, «*Rivista europea*», III, 1877, pp. 707-712;
- Y. FIORENZA, *Quel folle d'un saggio. Tommaso Campanella, l'impeto di un filosofo poeta*, Reggio Calabria 2009;
- L. FIRPO, *Appunti campanelliani*, «*Giornale critico della filosofia italiana*», XXI, 1940, pp. 431-435;

- , *Ricerche campanelliane*, Firenze 1947;
- , *Per l'edizione critica dei dialoghi italiani di Giordano Bruno*, «Giornale storico della letteratura italiana», CXXXV, 1958, pp. 587-606;
- G. GABRIELI, *Notizia della vita e degli scritti di Antonio Persio linceo*, «Rendiconti dell'Accademia dei Lincei. Classe di scienze morali, storiche e filosofiche», s. VI, IX, 1933, pp. 471-479;
- P. GALLUZZI, *Gli ingegneri del Rinascimento. Da Brunelleschi a Leonardo da Vinci*, Firenze 1996;
- E. GARIN, *Telesiani minori*, «Rivista critica di storia della filosofia», XXVI, 1971, pp. 431-435;
- , *L'educazione in Europa. 1400-1600*, Bari 1976;
- , *La cultura filosofica del Rinascimento italiano*, Firenze 1979;
- , *Umanisti artisti scienziati, studi sul Rinascimento italiano*, Roma 1989;
- H. GATTI, *Giordano Bruno e la scienza del Rinascimento*, tr. it. di E. TARANTINO, Milano 2001 [ed. or. *Giordano Bruno and Renaissance Science*, Ithaca NY-London 1999];
- J. GAYÀ ESTELRICH, *Raimondo Lullo. Una teologia per la missione*, Milano 2002;
- C. GEEKIE, *'Parole appiastricciate': The Question of Recitation in Tasso-Ariosto Polemic*, «Journal of Early Modern Studies», VII, 2018, pp. 99-127;
- J. GERBER, *Giordano Bruno und Raphael Egli: Begegnung im Zwielficht von Alchemie und Theologie*, «Sudhoffs Archiv», 76/2, 1992, pp. 133-163;
- Giordano Bruno a Wittenberg (1596-1588). Aristoteles, Raimundus Lullus, Astronomie*, hrsg. von T. LEINKAUF, Pisa-Roma 2004;
- Giordano Bruno. Parole concetti immagini*, direzione scientifica di M. CILIBERTO, Pisa

2014;

Giordano Bruno. Testi e traduzioni, Atti della giornata di studio (Firenze, Villa I Tatti, 3 ottobre 1994), organizzata da H. GATTI in collaborazione con B.P. COPENHAVER, Roma 1996;

D. GIOVANNOZZI, *Una nuova fonte del De monade: le Lectiones di Celio Rodigino*, «Bruniana & Campanelliana», 7/1, 2001, pp. 225-232;

A. GRAFTON, *La nota a piè di pagina. Una storia curiosa*, tr. it. di G. LONZA, Milano 2000 [ed. or. *The Footnote. A Curious History*, Cambridge (MA) 1997];

M. GUGLIELMINETTI, *Magia e tecnica nella poetica di Tommaso Campanella*, «Rivista di estetica», IX, 1964, pp. 361-400;

—, *Tommaso Campanella poeta. Una guida alla lettura*, «Italianistica», XII, 1983, pp. 51-68;

Il teatro italiano nel Rinascimento, a cura di M. DE PANIZZA LORCH, Milano 1980;

A. INGEGNO, *Cosmologia e filosofia nel pensiero di Giordano Bruno*, Firenze 1978;

Interaction between Orality and Writing in Early Modern Culture, ed. by L. DEGL'INNOCENTI, B. RICHARDSON and C. SBORDONI, New York 2016;

Italica Matritensia, Atti del IV Convegno SILFI (Madrid, giugno 1996), a cura di M.T. NAVARRO SALAZAR, Firenze 1998;

M.D. JOHNSTON, *The Reception of Lullian Art, 1450-1530*, «The Sixteenth Century Journal», 12/1, 1981, pp. 31-48;

La filosofia di Giordano Bruno. Problemi ermeneutici e storiografici, Convegno internazionale (Roma, 23-24 ottobre 1998), Atti a cura di E. CANONE, Firenze 2003;

L'arme e gli amori: Ariosto, Tasso, and Guarini in Late Renaissance Florence, Acts of an International Conference (Florence, June 27-29, 2001), 2 vols, Firenze 2004;

La mente di Giordano Bruno, a cura di F. MEROI, saggio introduttivo di M. CILIBERTO, Firenze 2004;

L'autocommento, Atti del XVIII Convegno interuniversitario (Bressanone 1990), a cura di G. PERON, Padova 1994;

Le «carte messaggere». Retorica e modelli di comunicazione epistolare: per un indice dei libri di lettere del Cinquecento, a cura di A. QUONDAM, Roma 1981;

Lecture bruniane I-II del Lessico intellettuale europeo, 1996-1997, a cura di E. CANONE, Pisa-Roma 2002;

Lingua e letteratura a Siena dal '500 al '700, Atti del Convegno (Siena, 12-13 giugno 1991), a cura di L. GIANNELLI, N. MARASCHIO e T. POGGI SALANI, Firenze 1994;

F. MARTILLOTTO, *La lingua del Tasso tra polemiche e discussioni letterarie*, Arezzo 2014;

L. MATT, *Teoria e prassi dell'epistolografia italiana tra Cinquecento e primo Seicento. Ricerche linguistiche e retoriche (con particolare riguardo alle lettere di Giambattista Marino)*, Roma 2005;

M. MATTEOLI, *L'arte della memoria nei primi scritti mnemotecnici di Bruno*, «Rinascimento», s. II, 40, 2000, pp. 75-122;

—, *Materia, minimo e misura: la genesi dell'atomismo 'geometrico' in Giordano Bruno*, «Rinascimento», s. II, 50, 2010, pp. 425-449;

B. MORTARA GARAVELLI, *Prontuario di punteggiatura*, Roma-Bari 2003;

Oriente, Occidente e dintorni..., Scritti in onore di A. Tamburello, a cura di F. MAZZEI e P. CARIOTI, 5 voll., Napoli 2010;

M. PADULA – C. MOTTA, *Antonio e Ascanio Persio, il filosofo e il filologo*, Matera 1991;

- M. PEREIRA, *Bernardo Lavinheta e la diffusione del lullismo a Parigi nei primi anni del '500*, «Interpres», 5, 1983-84, pp. 242-265;
- A. PETRUCCI, *Scrivere lettere. Una storia plurimillennaria*, Roma-Bari 2008;
- A. PREDÀ, *Ilarità e tristezza. Percorsi francesi del Candelaio di Giordano Bruno (1582-1665)*, Milano 2007;
- P. RENOARD, *Répertoire des imprimeurs parisiens, libraires, fondateurs de caractères et correcteurs d'imprimerie, depuis l'introduction de l'imprimerie à Paris (1470) jusq'à la fin du seizième siècle*, Paris 1965;
- S. RICCI, *La fortuna del pensiero di Giordano Bruno 1600-1750*, prefazione di E. GARIN, Firenze 1990;
- , *Giordano Bruno nell'Europa del Cinquecento*, Roma 2000;
- P. ROSSI, *'Clavis universalis'. Arti mnemoniche e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*, Milano-Napoli 1960;
- , *I filosofi e le macchine (1400-1700)*, Milano 1976;
- , *Il tempo dei maghi. Rinascimento e modernità*, Venezia 2006;
- G. SAROLLI, *Prolegomena alla Divina Commedia*, Firenze 1971;
- F. SBERLATI, *Il genere e la disputa: la poetica tra Ariosto e Tasso*, Roma 2001;
- Storia della lettura nel mondo occidentale*, a cura di G. CAVALLO e R. CHARTIER, Roma-Bari 2009²;
- Storia della punteggiatura in Europa*, a cura di B. MORTARA GARAVELLI, Roma-Bari 2008;
- Storia e teoria dell'interpunzione*, Atti del Convegno internazionale di studi (Firenze, 19-21 maggio 1988), a cura di E. CRESTI, N. MARASCHIO e L. TOSCHI, Roma 1992;
- Studi letterari e linguistici dedicati a Pio Rajna nel quarantesimo anno del suo*

insegnamento, Firenze 1911;

Studi sul manierismo letterario, per Riccardo Scrivano, a cura di N. LONGO, introduzione di G. FERRONI, Roma 2000;

R. STURLESE, *Il De imaginum, signorum et idearum compositione di Giordano Bruno ed il significato filosofico dell'arte della memoria*, «Giornale critico della filosofia italiana», 69, 1990, pp. 182-203;

—, *Per un'interpretazione del De umbris idearum di Giordano Bruno*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», s. III, 22, 1992, pp. 943-968;

—, *Le fonti del Sigillus sigillorum di Bruno, ossia: il confronto con Ficino a Oxford sull'anima umana*, «Nouvelles de la République des Lettres», 1994, 2, pp. 89-167;

—, *Arte della natura e arte della memoria in Giordano Bruno*, «Rinascimento», s. II, 40, 2000, pp. 123-142;

E. TARANTINO, *Le due versioni del foglio D della Cena de le Ceneri*, «Giornale storico della letteratura italiana», CXXXVI, 1958, pp. 558-563;

W. TEGA, *Arbor scientiarum. Enciclopedie e sistemi in Francia da Diderot a Comte*, Bologna 1984;

D. TESSICINI, *I dintorni dell'infinito. Giordano Bruno e l'astronomia del Cinquecento*, Pisa-Roma 2007;

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

—, *L'antro del filosofo. Studi su Giordano Bruno*, a cura di E. SCAPPARONE, Roma 2013;

R. TISSONI, *Bruniana. I. Note sulla grafia e la punteggiatura bruniane a proposito di recenti edizioni*, «Giornale storico della letteratura italiana», CXXXV, 1958, pp. 47-68;

- F. TOCCO, *Le opere latine di Giordano Bruno esposte e confrontate con le italiane*, Firenze 1889;
- J. TOGNETTI, *Introduzione all'Ars punctandi*, Roma 1963;
- F. TOMIZZA, *Quattro varianti significative nel dialogo I della Cena de le Ceneri di Giordano Bruno*, «Rinascimento», s. II, 36, 1996, pp. 431-456;
- Tommaso Campanella e l'attesa del secolo aureo*, Atti della III giornata Luigi Firpo (1° marzo 1996), Firenze 1998;
- E. TONANI, *Punteggiatura d'autore. Interpunzione e strategie tipografiche nella letteratura italiana dal Novecento a oggi*, Firenze 2012;
- Tracce nella mente. Teorie della memoria da Platone ai moderni*, Atti del convegno (Pisa, 25-26 settembre 2006), a cura di M.M. SASSI, Pisa 2007;
- Tra Rinascimento e strutture attuali. Saggi di linguistica italiana*, Atti del I Convegno della Società Internazionale di linguistica e filologia italiana (Siena, 28-31 marzo 1989), a cura di L. GIANNELLI *et al.*, Torino 1991;
- Trattati di fonetica del Cinquecento*, a cura di N. MARASCHIO, Firenze 1992;
- P. TUSCANO, *Poetica e poesia di Tommaso Campanella*, Milano 1969;
- , *Del parlare onesto: scienza, profezia e magia nella scrittura di Tommaso Campanella*, Napoli 2001;
- Umanesimo e simbolismo*, Atti del IV convegno internazionale di studi umanistici, a cura di E. CASTELLI, Padova 1958;
- R. WEISS, *Henry Wotton and Orazio Lombardelli*, «The Review of English Studies», XIX, 1943, pp. 285-289;
- F.A. YATES, *L'arte della memoria*, trad. it. di A. BIONDI e A. SERAFINI, Torino 1972 [ed. or. *The Art of Memory*, Chicago 1966];

- , *Giordano Bruno e la cultura europea del Rinascimento*, introduzione di E. GARIN, tr. it. di M. DE MARTINI GRIFFIN e A. ROJEC, Roma-Bari 1988;
- , *Raimondo Lullo e la sua arte. Saggi di lettura*, a cura di S. MUZZI, Roma 2009;
- S. ZOPPI GARAMPI, *Tommaso Campanella in difesa della metrica barbara*, «Annali dell'Istituto Orientale di Napoli. Sezione romanza», XXXIV, 1992, pp. 683-705;
- , *Bruno e Gadda*, «La Cultura», 38, 2000, pp. 475-486.