



RINASCIMENTO

*Rivista dell'Istituto Nazionale
di Studi sul Rinascimento*

Seconda serie

VOLUME XL

162025

20 OTT. 2001



LEO S. OLSCHKI EDITORE

FIRENZE 2000

SOMMARIO

Saggi e testimonianze

SIMONETTA BASSI, <i>Struttura e diacronia nelle Opere magiche di Giordano Bruno</i>	p.	3
LINA BOLZONI, <i>Note su Bruno e Ariosto</i>	»	19
MICHELE CILIBERTO, <i>Bruno e l'Apocalisse. Per una storia interna degli Eroici furori</i>	»	45
MARCO MATTEOLI, <i>L'arte della memoria nei primi scritti mnemotecnici di Bruno</i>	»	75
RITA STURLESE, <i>Arte della natura e arte della memoria in Giordano Bruno.</i>	»	123
MAURO ZONTA, <i>Due note sulle fonti ebraiche di Giovanni Pico e Giordano Bruno</i>	»	143

Testi e commenti

MONICA BOTTAI, <i>La Paraphrasis in triginta Psalmos versibus scripta di Marcantonio Flaminio: un esempio di poesia religiosa del XVI secolo</i>	»	157
--	---	-----

Note e varietà

ELENA PISTOLESI, <i>Con Dante attraverso il Cinquecento: il De vulgari eloquentia e la questione della lingua</i>	»	269
RENZO RAGGHIANI, <i>Le Renaissances tra Cousin e Michelet</i>	»	297

LINA BOLZONI

NOTE SU BRUNO E ARIOSTO

Mentre è novizio a Napoli, fra il 1565 e il '66, Bruno partecipa a un gioco, detto delle 'sorti', che godeva di notevole fortuna: ¹ si apriva un libro a caso, si puntava il dito su di un verso (oppure lo si estraeva) e lo si associava al nome di una delle persone presenti, pure scelto a caso. Era un gioco che si faceva anche nelle corti, soprattutto nella veglia dell'Epifania. Sappiamo, ad esempio, che a Isabella d'Este era toccato in sorte il verso petrarchesco «Fior di virtù, fontana di beltade» (*R.V.F.*, 351, 7): ² una 'sorte' fortunata, sia per la principessa che per il poeta cortigiano cui era toccato il compito di commentare l'abbinamento, e di prenderne spunto magari per un sonetto o un madrigale in lode di Isabella.

Per Bruno le cose vanno diversamente. Il libro da cui lui e i suoi compagni traggono la sorte è l'*Orlando furioso*, e a Bruno tocca il verso «d'ogni legge nimico e d'ogni fede»: è riferito a Rodomonte, e chiude l'ottava in cui si descrive la reazione di Rodomonte alla decisione della bella Isabella di farsi monaca: «Ride il pagano altier ch'in Dio non crede / d'ogni legge nimico e d'ogni fede» (XXVIII, 99, 7-8). ³ Bruno si riconosce nella sorte che gli è capitata, la interpreta come un segno veritiero della sua indole e del suo destino. A distanza di molti anni, a Venezia, racconterà infatti l'episodio ai suoi compagni di prigionia, e uno di loro testimonierà al processo che «di questo lui si gloriava assai dicendo che gl'era toccato il verso conforme alla sua natura». ⁴

Vorrei partire da qui, da questo incontro ravvicinato fra Bruno e

¹ Cfr. A. MERCATI, *Il sommario del processo di Giordano Bruno*, Città del Vaticano 1942, n. 21, p. 62.

² Cfr. G. BERTONI, *L'Orlando furioso e la Rinascenza a Ferrara*, Modena 1919, pp. 211-212. Cfr. inoltre *Le carte di corte: i Tarocchi. Gioco e magia alla corte degli Estensi*, a cura di G. BERTI e A. VITALI, Bologna 1987.

³ Per questa, e per le successive citazioni del *Furioso*, cfr. L. ARIOSTO, *Orlando furioso*, a cura di E. BIGI, Milano 1982.

⁴ MERCATI, *op. cit.*, n. 12, pp. 59-60.

Ariosto, perché intendo trarne il filo rosso di questo contributo. Non tratterò infatti di Bruno teorico dell'arte della memoria; vorrei piuttosto spostare il livello di analisi dalle teorie alle pratiche di scrittura: cercherò di vedere, cioè, se l'esperienza dell'arte della memoria influenzi il modo di scrivere, o più precisamente se e in che modo la familiarità con le tecniche della memoria intervenga a dare un particolare carattere alla memoria letteraria presente nel testo bruniano, impronti cioè di sé il gioco intertestuale.⁵

Intendo in questo modo collegarmi ad alcune linee di ricerche che, in questi anni, non hanno tanto incentrato la loro attenzione sulla tradizione specifica dell'arte della memoria, ma ne hanno studiato piuttosto la ricaduta in campi diversi dell'esperienza culturale.⁶ La questione della memoria si rivela d'altra parte sempre più importante negli studi letterari, specie in una tradizione, come quella italiana, caratterizzata per secoli dal predominio del codice classicista, che ha al suo centro il canone della imitazione/emulazione dei testi esemplari; questo coinvolge in primo luogo la qualità della memoria letteraria che è presente nel testo e che viene richiamata all'attenzione dei lettori perché possano valutare la portata dell'innovazione.⁷ La tradizione dell'arte della memoria, in altri termini,

⁵ Sulla memoria letteraria mi limito a rinviare a G. CONTE, *Memoria dei poeti e sistema letterario*, Torino 1985 e, anche per ulteriori indicazioni bibliografiche, a M. POLACCO, *L'intertestualità*, Roma 1998.

⁶ Ad esempio C. GINZBURG (*Folklore, magia, religione*, in *Storia d'Italia*, a cura di R. ROMANO e C. VIVANTI, I, *I caratteri originali*, Torino 1972, pp. 603-676: 631-632) e M. BAXANDALL (*Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, trad. it., Torino 1978, pp. 56-64) hanno mostrato come essa si intrecci con le pratiche mistiche e devozionali del Quattrocento; J. SPENCE ha studiato l'uso che ne fa Matteo Ricci nella sua missione in Cina (*Il palazzo della memoria di Matteo Ricci*, trad. it., Milano 1987); M. BEAUJOUR ha cercato nell'arte della memoria, nella sua contiguità con la meditazione e gli esercizi spirituali, gli strumenti con cui descrivere quel difficile oggetto che è l'autoritratto letterario (*Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*, Paris 1980); H. WEINRICH ha ripercorso alcuni tratti strutturali della *Divina Commedia* mostrando la corrispondenza con gli elementi costitutivi della mnemotecnica (*La memoria di Dante*, trad. it., Firenze 1994 e *Lete. Arte e critica dell'oblio*, trad. it., Bologna 1999, pp. 399 sgg.); M. CARRUTHERS, in due libri di notevole interesse (*The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge 1990 e *The Craft of Thought. Meditation, Rhetoric, and the Making of Images, 400-1200*, Cambridge 1998), ha ricollocato la questione della memoria nel vivo delle pratiche della lettura, della scrittura, della meditazione, mostrando come ricordare, 'ruminare' i testi, così da ritradurli poi nei nuovi contesti della propria scrittura – e della propria vita – sia elemento distintivo di una cultura secolare, che lega strettamente l'*inventio* e la *memoria*. Cfr. inoltre L. BOLZONI, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino 1995.

⁷ Cfr. L. BOLZONI, *La formazione del canone nel '500. Criteri di valore e stile personale*, in *Il giudizio di valore e il canone letterario*, a cura di L. INNOCENTI, Roma 2000, pp. 45-72.

in genere tranquillamente ignorata dagli studiosi di letteratura, si sta rivelando molto ricca di suggestioni per una critica che si occupa dello spessore intertestuale di un'opera e lo analizza anche come modello di una ricezione possibile.

Ma torniamo a Bruno, e all'episodio da cui siamo partiti. Esso ci testimonia come nel pieno Cinquecento fosse vivo un uso dei grandi testi letterari che per noi è impensabile: essi possono venire frantumati, smiuzzati, ridotti a 'brevi', a parole/oggetti che si possono rimescolare, pescare, associare a persone e situazioni. Si gioca con i testi, così da ricavarne un uso che va dal *divertissement* all'omaggio erotico e galante, all'inquietata ricerca della profezia e di un 'segno' veritiero del proprio destino. Perché il gioco si possa sviluppare, bisogna che il testo sia ben presente alla memoria dei giocatori, in modo che essi possano produrre le associazioni del caso e apprezzare le analogie e gli scarti che ne derivano. L'*Orlando furioso* si prestava benissimo anche a un uso di questo genere, sia perché veniva letto come un teatro universale dei comportamenti umani (è uno «specchio – dice ad esempio il commento del Toscanella, pubblicato nel 1574 – nel quale si veggono le attioni de gli huomini di laude o di biasmo meritevoli»),⁸ sia per la grande fortuna che gli era immediatamente toccata e che andava ben al di là della cerchia tradizionale dei lettori.⁹ Ce lo testimonia un famoso passo del *Journal de voyage* di Montaigne, che nel territorio di Empoli resta colpito dal «veder questi contadini il liuto in mano, e fin alle pastorelle l'Ariosto in bocca. Questo si vede per tutto Italia».¹⁰ E Bernardo Tasso – autore di un poema, l'*Amadigi*, la cui sfortuna sarebbe stata di monito al figlio Torquato – scrive al Varchi che perfino Aristotele avrebbe cambiato le sue teorie poetiche vedendo la fama di Ariosto:

Non è dotto né artigiano, non è fanciullo, fanciulla, né vecchio, che d'averlo letto più d'una volta si contenti. Non son'elleno le sue stanze il ristoro che ha lo

⁸ O. TOSCANELLA, *Bellezze del Furioso*, Venetia 1574, p. 4.

⁹ Cfr. G. MELZI, *Bibliografia dei romanzi e poemi cavallereschi italiani*, Milano 1838; G. FUMAGALLI, *La fortuna dell'Orlando furioso nel secolo XVI*, Ferrara 1912; M. BEER, *Romanzi di cavalleria. Il Furioso e il romanzo italiano del primo Cinquecento*, Roma 1987, pp. 207-211, 237-239 e, in riferimento a Bruno, G. AQUILECCHIA, *Introduzione a G. BRUNO, La cena de le Ceneri*, Torino 1955, pp. 15-59: 35.

¹⁰ M. DE MONTAIGNE, *Journal de voyage en Italie par la Suisse et l'Allemagne en 1580 et 1581*, éd. C. DÉDÉYAN, Paris 1946, p. 349. Montaigne cita anche il caso di una contadina alfabetica che, in Lucchesia, improvvisava versi con grande facilità, perché da piccola aveva avuto «in casa del patre un zio che leggeva tuttavia in sua presenza l'Ariosto, et altri poeti» (p. 307).

stanco peregrino nella lunga via, il qual il fastidio del caldo e del lungo cammino cantandole rende minore? Non sentite voi tutto di per la strade, per li campi andarle cantando?¹¹

Questo uso popolare per cui si cantano i versi dell'Ariosto per meglio affrontare le noie e le sofferenze del viaggio, ci fa venire alla mente quel passo della *Cena delle Ceneri* in cui Florio e Bruno accompagnano a gara, con il canto, il sinistro scricchiolio della barca:

Noi invitati sì da quella dolce armonia, come da amor gli sdegni, i tempi e le stagioni, accompagnammo i suoni con i canti. Messer Florio (come ricordandosi de suoi amori) cantava il «Dove senza me dolce mia vita». Il Nolano ripigliava: «Il saracin dolente, o femenil ingeno», e và discorrendo.¹²

Bruno e i suoi amici, dunque, conoscono Ariosto a memoria, tanto da usarlo per una specie di giocosa tenzone, per un botta e risposta che permetta di scordare per un attimo l'angoscia della situazione. Torneremo su questo passo; per il momento ci limitiamo a notare che il personaggio di cui il Nolano canta le battute è, ancora una volta, Rodomonte.

Anche Galileo, a quanto pare, conosceva a memoria l'*Orlando furioso*, un poema che amava tanto da considerare quasi offensivo il fatto che il Tasso avesse cercato in qualche modo di emularlo.¹³ Le testimonianze contemporanee, come abbiamo visto, ci mostrano del resto che la fama, o più precisamente la memoria del poema ariostesco andava ben al di là della cerchia dei letterati: ad esso era toccata quella particolare memorabilità che Contini ha sottolineato per la *Divina Commedia*,¹⁴ la capacità cioè di imprimersi nella mente di utenti diversi, anche illetterati, e di tradursi in citazioni, in massime proverbiali, che si possono usare per commentare la vita quotidiana, per guardare con distacco le mille scene del teatro del mondo.

Che ruolo ha nella scrittura bruniana questa stretta familiarità con l'Ariosto? Per farcene un'idea possiamo analizzare un caso in cui la pre-

¹¹ La lettera al Varchi, del 6 marzo 1559, è in B. TASSO, *Lettere*, II, a cura di A. F. SEGHEZZI, Padova 1733, pp. 423-428: 425.

¹² G. BRUNO, *La cena de le Ceneri* [= *Cena*], in ID., *Dialoghi filosofici italiani*, a cura di M. CILIBERTO, Milano 2000, p. 44. A questa edizione faranno riferimento anche le citazioni seguenti.

¹³ Cfr. G. GALILEI, *Considerazioni al Tasso*, in ID., *Opere*, IX, Firenze 1899.

¹⁴ G. CONTINI, *Dante oggi e Un'interpretazione di Dante*, in ID., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi*, Torino 1970, pp. 365-366, 369-405.

senza ariostesca è molto forte, e si inserisce in una fitta trama di memoria letteraria: si tratta della *Cena delle Ceneri*, in particolare dei primi due dialoghi. Nel primo dialogo, come è noto, Teofilo pronuncia un grande elogio del Nolano, finalizzato a chiarire i rapporti della sua filosofia con le idee di Copernico. Teofilo è, sulla scena del dialogo, l'*alter ego* dell'autore; il prologo dell'elogio mette così in gioco uno di quegli effetti di moltiplicazione dell'identità dei personaggi su cui Adi Ophir ha richiamato l'attenzione:¹⁵

Or che dirrò io del Nolano? – dice Teofilo – Forse per essermi tanto prossimo quanto io medesimo a me stesso, non mi converrà lodarlo? Certamente uomo ragionevole non sarà che mi riprenda in ciò: atteso che questo talvolta non solamente conviene, ma è anco necessario, come bene espresse quel terso e colto Tansillo.¹⁶

L'ottava del Tansillo che segue ripropone un *topos* che anche Dante aveva usato nel *Convivio*, derivandolo da Boezio e da Agostino: si può lodare se stessi quando ci si deve difendere o quando si può giovare ad altri.¹⁷ Sulla soglia dell'elogio, il *topos* viene così riproposto attraverso la mediazione di uno dei poeti più vicini e più cari a Bruno. Interessante per noi è anche l'interrogazione retorica che fa da prologo («Or che dirrò io del Nolano? – dice Teofilo – Forse per essermi tanto prossimo quanto io medesimo a me stesso, non mi converrà lodarlo?»). Qui lo sdoppiamento del personaggio si lega alla questione della distanza, necessaria per

¹⁵ A. OPHIR, *Introduction* a G. BRUNO, *Le souper des Cendres*, éd. G. AQUILECCHIA, Paris 1994, pp. I-LXVIII. Qualche osservazione sulla struttura letteraria del dialogo è anche nella introduzione alla traduzione inglese: G. BRUNO, *The Ash Wednesday Supper*, ed. by E. A. GOSSE-LIN and L. S. LERNER, Hamden 1977. Stimolanti i due interventi di M. JEANNERET, *Giordano Bruno: le banquet raté*, in ID., *Des mets et des mots. Banquets et propos de table à la Renaissance*, Paris 1987, pp. 181-187 e *La tête et l'estomac: Giordano Bruno, les banquets et le détournement de la philosophie*, in *Philosophical Fictions and the French Renaissance*, ed. N. KENNY, London 1991, pp. 91-100. Acute osservazioni sul complesso rapporto fra struttura letteraria e contenuti filosofici e scientifici si leggono in H. GATTI, *Giordano Bruno e la scienza del Rinascimento*, trad. it., Milano 2001, pp. 51-91. Ricche di indicazioni sul modo in cui Bruno si rapporta alla tradizione letteraria italiana sono le introduzioni e le note alle citate edizioni curate da Aquilecchia. Cfr. inoltre G. AQUILECCHIA, *La cena de le Ceneri di G. Bruno*, in *Letteratura italiana*, a cura di A. ASOR ROSA, *Le opere*, II, Torino 1993, pp. 665-703.

¹⁶ *Cena*, pp. 25-26.

¹⁷ D. ALIGHIERI, *Convivio*, I, XI, 13-14; cfr. M. GUGLIELMINETTI, *Il Convivio e la liceità dell'autoritratto intellettuale*, in ID., *Memoria e scrittura. L'autobiografia da Dante a Cellini*, Torino 1977, pp. 73 sgg.

vedere le cose nella loro giusta prospettiva. È un problema analogo a quello che era stato enunciato poco sopra, nell'Argomento del V dialogo:

Se nel ritrare vi par che i colori non rispondano perfettamente al vivo, e gli delineamenti non vi parranno al tutto proprii, sappiate ch'il difetto è provenuto da questo, che il pittore non ha possuto essaminar il ritratto con que' spaccii e distanze, che soglion prendere i maestri de l'arte: perché oltre che la tavola o il campo era troppo vicino al volto e gli occhi, non si possea retirar un minimo passo a dietro o discostar da l'uno e l'altro canto, senza timor di far quel salto, che feo il figlio del famoso defensor di Troia [cioè Astianatte che i vincitori buttarono giù dalle mura di Troia].¹⁸

Quel che è messo in discussione in entrambi i casi è, si diceva, la questione della giusta distanza in cui si deve collocare l'occhio dell'osservatore (e quindi dello scrittore/pittore). Nel caso del banchetto, Bruno sembra alludere burlescamente al rischio anche fisico legato a un eventuale allontanamento; nel caso dell'autoelogio, egli cerca di creare almeno un effetto di distanziamento attraverso la giustificazione topica messa in bocca al Tansillo e, soprattutto, attraverso lo sdoppiamento del personaggio (Teofilo/Nolano). La prospettiva, in altri termini, è riconosciuta come necessaria, ma appare, nello stesso tempo, come qualcosa che si può manipolare, ricreare con diversi artifici.¹⁹ Nel corso del dialogo – in particolare nell'elogio del Nolano contenuto nel I dialogo – il tema morale e conoscitivo della vista e della cecità sarà declinato con particolare intensità.²⁰

L'elogio di Bruno è costruito con l'argomentazione del *quanto magis*: se si lodano Tifi e Colombo a causa delle loro scoperte, che pure hanno

¹⁸ *Cena*, pp. 15-16.

¹⁹ Sui rapporti fra la prospettiva, gli artifici ottici sperimentati fra Cinque e Seicento e i modi della rappresentazione letteraria, cfr. E. GILMAN, *The Curious Perspective. Literary and Pictorial Wit in the Seventeenth Century*, New Haven 1978; F. HALLYN, *Anamorphose et allégorie*, «Revue de littérature comparée», XXXII, 1982, pp. 319-330; L. BOLZONI, *Il volto segreto della scrittura. Immagini della ricezione tra Cinque e Seicento*, in *Il segreto*, a cura di U. FLORIS e M. VIRDIS, Roma 2000, pp. 335-356.

²⁰ È significativa la qualità di alcune delle reminiscenze platoniche che, come è stato notato (M. GRANADA, *Giordano Bruno y América. De la crítica de la colonización a la crítica del cristianismo*, «GeoCrítica. Cuadernos Críticos de Geografía Humana», XC, 1990, pp. 8-61: 8-9), sono presenti nell'elogio del Nolano («Il Nolano, per caggonar effetti al tutto contrarii, ha disciolto l'animo umano»): sia il mito della caverna (*Rep.* VII, 514a sgg.), sia la rappresentazione della collocazione degli uomini in *Fed.* 109 sgg., mettono in gioco un problema di prospettiva, il nesso cioè fra il luogo dell'osservazione e il tipo di conoscenza che se ne fa derivare.

dato il via a disordini e violenze, tanto più si deve esaltare il filosofo che ha liberato la ragione umana, dischiudendole le vie dei mondi infiniti. Ci sono tre gruppi di versi latini che accompagnano i vari punti dell'argomentazione e delincono una trama unitaria che fa da tragico contrappunto. Sono infatti tutti derivati da un unico testo, la *Medea* di Seneca. Bruno li estrae dall'intervento del coro che chiude il primo atto e li ricompono in un ordine diverso, inserendo nel mezzo quello che nel testo di Seneca è il brano finale. La mutata *dispositio* contribuisce così al riuso bruniano. La prima citazione è usata in senso letterale: essa commenta infatti l'audacia eccessiva della navigazione, il rischio e la *hybris* legati alla scoperta di Tifi:²¹

Audax nimium, qui freta primus
rate tam fragili perfida rupit;
terrasque suas post terga videns,
animam levibus credidit auris (vv. 301-304).

La seconda citazione usa invece il testo di Seneca (letto in una versione in parte deteriorata, come vedremo) in chiave profetica:

[...] Venient annis
secula seris, quibus Oceanus
vincula rerum laxet, et ingens
pateat tellus, Typhisque novos
detegat orbis, nec sit terris
ultima Thule (vv. 375-379).

In questa ottica Colombo è il nuovo Tifi. Su di lui, sulla sua impresa, le citazioni di Seneca proiettano, insieme con la profezia, una luce tragica, un'attesa di sangue e di orrore senza fine. Tanto che la crudeltà che la conquista spagnola del Nuovo Mondo ha comportato può essere detta

²¹ Nella sua condanna della navigazione, vista come uno dei segni della fine dell'età dell'oro, Seneca si inserisce in una ormai ricca tradizione: cfr. le fonti ricordate da G. MORETTI, *Gli Antipodi. Avventure letterarie di un mito scientifico*, Parma 1994, pp. 57-59, nota 149 e le osservazioni di GRANADA, *op. cit.*, p. 16. Sul coro citato da Bruno cfr. inoltre G. G. BIONDI, *Il 'nephas' argonautico. 'Mythos' e 'logos' nella Medea di Seneca*, Bologna 1984, pp. 87-141 e G. MORETTI, «Nec sit terris ultima Thule». (La profezia di Seneca sulla scoperta del Nuovo Mondo), in *Columbeis*, I, Genova 1986, pp. 95-106. Una parziale ricostruzione del motivo della nave degli Argonauti fra mondo classico e Medioevo è in E. R. CURTIUS, *La nave degli Argonauti*, in *Id., Letteratura della letteratura*, trad. it., a cura di L. RITTER SANTINI, Bologna 1984, pp. 301-325.

parafrasando il testo di Seneca, e insieme dilatandone l'effetto, come già preannuncia l'uso del nome proprio al plurale:

Gli Tifi han ritrovato il modo di perturbar la pace altrui, violar i patrii genii de le reggioni, di confondere quel che la provida natura distinse, per il commercio radoppiar i difetti e gionger vizii a vizii de l'una e l'altra generazione, con violenza propagar nove follie e piantar l'inaudite pazzie ove non sono, conchiudendosi al fin più saggio quel che è più forte; mostrar novi studi, instrumenti, et arte de tirannizar e sassinar l'un l'altro: per mercé de quai gesti, tempo verrà ch'avendono quelli a sue male spese imparato, per forza de la vicissitudine de le cose, sapranno e potranno renderci simili e peggior frutti de sì perniciose invenzioni:

Candida nostri secula patres
videre procul fraude remota:
sua quisque piger littora tangens,
patrioque senex fructus in arvo
parvo dives, nisi quas tulerat
natale solum non norat opes.
Bene dissepti foedera mundi
traxit in unum thessala pinus,
iussitque pati verbera pontum,
partemque metus fieri nostri
mare sepositum.²²

Capiamo allora quale è la funzione di una memoria letteraria – quella della *Medea* di Seneca – così fortemente presente nel testo, anche se mai dichiarata esplicitamente. L'impresa di Colombo, la sua scoperta, sta alla violenza spagnola, come la scoperta di Tifi sta alla tragedia di Medea. Il dramma storico moderno ripropone una nuova versione di un nesso tragico che già in passato ha legato una scoperta che perturba un antico stato di quiete con la violenza, il sangue, la paura. Il lettore è invitato, quasi costretto a partecipare a quella 'agnizione' che lo spessore intertestuale del testo gli richiede. Se la memoria letteraria, come ha scritto Giambaggio Conte, crea uno scarto fra ciò che è presente nel testo, enunciato dalle sue parole, e «l'immagine che il lettore deve saper percepire al di là di esse», noi qui dobbiamo saper vedere l'immagine di Medea, che entra in

²² *Cena*, p. 27. I versi della *Medea* sono i 329-339. Sulla posizione di Bruno, cfr. S. RICCI, *Infiniti mondi e Mondo Nuovo. Conquista dell'America e critica della civiltà europea in Giordano Bruno*, «Giornale critico della filosofia italiana», X, 1990, pp. 204-221 e GRANADA, *op. cit.*

campo nel gioco delle associazioni esemplari e delle corrispondenze profetiche, dobbiamo saper compiere, per usare una terminologia teatrale, la agnizione della Maga.²³

Bruno attinge a una tradizione ormai consolidata quando interpreta l'impresa di Colombo come la realizzazione di una profezia già presente nei testi classici. I testi di riferimento erano la IV *Ecloga* virgiliana («Alter erit tum Tiphys, et altera quae vehat Argo / delectos heroas», vv. 34-35) e appunto i versi della *Medea* che si citavano sopra. Una lezione del testo molto diffusa, e oggi in genere rigettata (*Tiphysque* invece di *Tethisque*), richiamava sulla scena il mitico nocchiero degli Argonauti e rendeva possibile interpretare il testo di Seneca in chiave profetica. Quegli stessi versi stavano scritti nel *Libro de las Profecias* che Colombo portava con sé, e lo erano, naturalmente, nella versione testuale cui si rifà Bruno. Essi diventano uno dei tasselli su cui Colombo, e una lunga tradizione apologetica dopo di lui, costruiscono un quadro interpretativo che riconduce entro un ordine provvidenziale sia la novità, potenzialmente dirompente, della scoperta del Nuovo Mondo, sia la sua conquista sanguinosa. Tutto viene infatti inscritto entro il compimento di una tradizione profetica che si nutre di testi scritturali e di testi pagani, e investe sia il potere politico (la realizzazione di un impero universale) sia la missione della Chiesa, il compimento dei tempi ultimi.²⁴

Esattamente su questa linea si collocano le ottave ariostesche (XV, 18-36) in cui si celebrano la scoperta e la conquista del Nuovo Mondo, utilizzando il canone dell'*excursus* fintamente profetico che avrà poi notevole fortuna nella tradizione 'epica', dal Tasso (*Gerusalemme liberata*, XV, 24-32) al Marino (*Adone*, X, 42-46).²⁵

²³ CONTE, *op. cit.*, p. 14; G. NENCIONI, *Agnizioni di lettura*, «Strumenti critici», II, 1967, pp. 191-198.

²⁴ Cfr., anche per ulteriori indicazioni bibliografiche, L. E. HUDDLESTON, *Origins of the American Indians*, Austin 1967, pp. 25-26; MORETTI, *Gli Antipodi*, cit.; T. TODOROV, *La conquista dell'America. Il problema dell'altro*, trad. it., Torino 1984; A. PROSPERI, *America e Apocalisse. Note sulla 'conquista spirituale' del Nuovo Mondo*, «Critica storica», I, 1976, pp. 1-61.

²⁵ L'*excursus* sul Nuovo Mondo ha un precedente – in questo caso veramente profetico – nel Pulci (*Morgante*, XXV, 229 sgg.); sulla presenza e il significato dell'*excursus* nella narrativa in ottave fra '5 e '600, molto stimolanti sono le osservazioni di S. ZATTI, *Nuove terre, nuova scienza, nuova poesia: la profezia epica delle scoperte*, in ID., *L'ombra del Tasso. Epica e romanzo nel Cinquecento*, Milano 1996, pp. 146-207. Per la presenza del mito di Ulisse, cfr. P. BOITANI, *L'ombra di Ulisse. Figure di un mito*, Bologna 1992. Sull'aggiunta ariostesca, cfr. A. CASADEI, «Nuove terre e nuovo mondo»: le scoperte geografiche nel c. XV, 18-27, in ID., *Strategia delle varianti. Le correzioni storiche del terzo Furioso*, Lucca 1988, pp. 79-86 e M. SANTORO, *La 'addi-*

Nel canto XV del *Furioso*, Andronica, ancella di Logistilla, la maga buona che rappresenta la forza della ragione, viaggia per i mari dell'Asia con Astolfo, gli spiega che le tradizionali concezioni geografiche sono sbagliate e gli fa questa profezia:

Ma volgendosi gli anni, io veggio uscire
da l'estreme contrade di ponente
nuovi Argonauti e nuovi Tifi, e aprire
la strada ignota infin al dì presente (XV, 21, 1-4).

La celebrazione della conquista imperiale va di pari passo con quella dell'azione missionaria della Chiesa: «Veggio la santa croce, e veggio i segni / imperial nel verde lito eretti» (XV, 23, 1-2). I tempi che hanno visto la scoperta dell'America vengono ricondotti a un disegno provvidenziale: si dice infatti che Dio ha voluto farli coincidere con l'avvento al trono di Carlo V, l'imperatore che riporterà sulla terra l'età dell'oro:

Astrea veggio per lui riposta in seggio,
anzi di morta ritornata viva;
e le virtù che cacciò il mondo, quando
lei cacciò ancora, uscir per lui di bando (XV, 25, 5-8).²⁶

Come è stato osservato, la conquista del Nuovo Mondo è vista anche come un risarcimento divino dei conflitti e delle perdite subiti nel Vecchio Mondo e serve a riproporre quei miti di unificazione e pacificazione politica e religiosa che la situazione europea aveva reso del tutto improponibili: la Bontà divina, continua Ariosto, «vuol che sotto a questo imperatore / solo un ovile sia, solo un pastore» (XV, 26, 7-8). L'*excursus* profetico di Andronica, che termina con l'esaltazione dei «capitani invitati» (XV, 27, 4) di Carlo V, è una delle aggiunte che Ariosto fa all'ultima redazione del poema, e corrisponde alla svolta filospagnola della politica estense. Esso ben si inserisce, come ha scritto Sergio Zatti, nel prevalere del modello epico su quello romanzesco che caratterizza il terzo *Furioso*. Ariosto infatti usa le componenti topiche della tradizione – fra cui il col-

zione' delle scoperte geografiche, in Id., *Ariosto e il Rinascimento*, Napoli 1989. Cfr. inoltre, per la ricostruzione di un *topos* che si intreccia con quello del Nuovo Mondo, T. J. CACHEY, *Le Isole Fortunate. Appunti di storia letteraria italiana*, Roma 1995. Sul Tasso cfr. inoltre M. RESIDORI, *Colombo e il volo di Ulisse: una nota sul XV della Liberata*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», XXII, 1992, pp. 931-942 e P. LARIVAILLE, *Il canto del «gran viaggio»* (Gerusalemme liberata, XV), «La rassegna della letteratura italiana», I-II, 1994, pp. 20-34.

²⁶ Cfr. F. A. YATES, *Astrea. L'idea di Impero nel Cinquecento*, trad. it., Torino 1978.

legamento profetico fra Tifi e Colombo – e le declina in un'ottica tutta positiva, facendone strumenti per l'elogio epico dell'impero.²⁷

Bruno, dunque, usa la tradizione ermeneutica ma ne capovolge il senso e il valore: è solo lui, a quanto mi risulta, che recupera il contesto drammatico in cui sono inseriti i versi 'profetici' di Seneca e che proprio per questo indirizza la lettura tradizionale in una direzione inedita e di palpitante attualità: quella della condanna della conquista spagnola. Sarebbe interessante vedere quanto giochi, in questa operazione bruniana, la tradizione che, in ambiente protestante e in particolare nella Londra elisabettiana, leggeva il mito di Giasone come un'immagine dell'avidità spagnola.²⁸

Il capovolgimento operato da Bruno ha una conseguenza importante anche per la struttura retorica con cui è costruito l'elogio di Bruno pronunciato da Teofilo: l'analogia che lega le scoperte di Tifi e di Colombo con le scoperte del Nolano è un'analogia che contiene in sé la somiglianza del principio e la differenza radicale dei risultati («Il Nolano, per cagionar effetti al tutto contrarii»).²⁹ Proprio per questo, Bruno creerà subito dopo, nel testo, altre immagini esemplari di sé stesso, evocherà altre figure che sono legate a lui da una rete di corrispondenze più compatta.

Oltre a usare in modo capovolto le associazioni tradizionali, Bruno ne inventa alcune nuove, e destinate a un grande futuro. È lui – ha osservato Costa³⁰ – che per primo collega le scoperte geografiche con le scoperte astronomiche e filosofiche che riguardano la struttura del cielo e ampliano la visione dell'universo. Si tratta di una associazione di grande fascino e importanza: nel Seicento, come ha notato Aquilecchia, sarà usata anche per leggere e esaltare le scoperte di Galileo, ad esempio in Campanella, o nell'*Adone* del Marino.³¹ Bruno ha dunque un ruolo da protagonista – e nello stesso tempo una posizione molto peculiare – nel pro-

²⁷ Per il nesso tra scelte formali e politiche nella tradizione epica, cfr. D. QUINT, *Epic and Empire. Politics and Generic Form from Virgil to Milton*, Princeton 1993.

²⁸ Molte importanti indicazioni in questo senso sono nell'intervento di E. TARANTINO, *The Colonial Theme in Bruno's Ash Wednesday Supper and Shakespeare's The Tempest*, presentato al convegno *Giordano Bruno: Philosopher of the Renaissance* (London, University College, 14-17 June 2000). GRANADA ricorda, tra i testi cui Bruno poteva attingere, la *Historia del Mondo Nuovo* di Girolamo Benzoni (Venezia 1565), molto critica verso la colonizzazione spagnola e quindi usata dai calvinisti francesi nella loro polemica antispannola (*op. cit.*, p. 14).

²⁹ *Cena*, p. 27.

³⁰ G. COSTA, *La leggenda dei secoli d'oro nella letteratura italiana*, Bari 1972, pp. 111-112.

³¹ G. AQUILECCHIA, *Bruno e il Nuovo Mondo*, «Rinascimento», VI, 1955, pp. 168-170; ID., *Da Bruno a Marino. Postilla all'Adone X*, 45, «Studi secenteschi», XX, 1979, pp. 89-95. Cfr.

cesso per cui «dagli Argonauti a Odisseo, da Enea all'Ulisse dantesco, da Colombo fino a Galileo, emergono le figure archetipe di una mitologia moderna».³²

Ma vediamo ora in che modo Bruno costruisce il secondo termine di paragone (se si elogiano Tifi e Colombo, tanto più ...):

Il Nolano per caggionar effetti al tutto contrarii, ha disciolto l'animo umano e la cognizione che era rinchiusa ne l'artissimo carcere de l'aria turbulento, onde a pena come per certi buchi avea facultà de remirar le lontanissime stelle, e gli erano mozze l'ali, a fin che non volasse ad aprir il velame di queste nuvole e veder quello che veramente là su si ritrovasse, e liberarse da le chimere di quei che essendo usciti dal fango e caverne de la terra, quasi Mercuri et Appollini discesi dal cielo, con moltiforme impostura han ripieno il mondo tutto d'infinite pazzie, bestialità e vizii, come di tante vertù, divinità e discipline: smorzando quel lume che rendea divini et eroichi gli animi di nostri antichi padri, approvando e confirmando le tenebre caliginose de sofisti et asini. Per il che già tanto tempo l'umana ragione oppressa, tal volta nel suo lucido intervallo piangendo la sua sì bassa condizione, alla divina e provida mente, che sempre ne l'interno orecchio li susurra, si rivolge con simili accenti:

Chi salirà per me, madonna, in cielo,
a riportarne il mio perduto ingegno?

Or ecco quello ch'ha varcato l'aria, penetrato il cielo, discorse le stelle, trapassati gli margini del mondo, fatte svanir le fantastiche muraglia de le prime, ottave, none, decime, et altre che vi s'avesser potute aggiungere sfere per relazione de vani matematici e cieco veder di filosofi volgari.³³

Bruno si presenta come il vero messaggero, colui che, dischiudendo le vie della conoscenza, pone le premesse per una riforma che avrà conseguenze positive, anche sul piano politico e morale. Sul versante opposto, la sanguinosa perversione che gli Spagnoli hanno portato nel Nuovo Mondo appare come la logica conseguenza di una filosofia e di una religione menzognera, se è vero che – come sembra attendibile – i 'Mercurii' e gli 'Apollii' che si presentano come discesi dal cielo vanno identificati in Aristotele e in Cristo.³⁴

inoltre A. BATTISTINI, «Cedat Columbus» e «Vicisti Galilae!»: due esploratori a confronto nell'immaginario barocco, «Annali d'italianistica», X, 1992, pp. 116-132.

³² ZATTI, *op. cit.*, p. 150.

³³ *Cena*, pp. 27-28.

³⁴ Cfr. GRANADA, *op. cit.*

Vorrei fermarmi sul modo singolare in cui vengono qui riusate tessere derivate dall'*Orlando furioso*. C'è intanto la citazione dei primi due versi del canto XXXV, che si collocano nel bel mezzo dell'episodio di Astolfo sulla luna. La memoria ariostesca di Bruno è spesso una memoria incipitaria e questo favorisce, dato il carattere dei proemi ariosteschi, un uso quasi proverbiale della citazione. Ma guardiamo da vicino le associazioni che si vengono così a creare. La ragione umana, che ha perso quel lume che la rendeva divina, viene a corrispondere a Orlando («che per amor venne in furore e matto, / d'uom che sì saggio era stimato prima»); mentre Astolfo e Bruno stesso, naturalmente, vengono a collocarsi sul versante della mente divina, compiono cioè la missione che comporta la liberazione dalla schiavitù della follia. Un'allusione all'*Orlando furioso* è anche nella prosa che immediatamente precede la citazione: il «lucido intervallo» in cui la ragione umana trova la forza di invocare un liberatore, rinvia a un altro proemio del poema ariostesco, quello del canto XXIV, dedicato al nesso inesorabile che lega l'amore alla follia:

Chi mette il piè su l'amorosa pania,
cerchi ritrarlo, e non v'inveschi l'ale;
che non è in somma amor, se non insania,
a giudizio de' savi universale:
e se ben come Orlando ognun non smania,
suo furor mostra a qualch'altro segnale.
E quale è di pazzia segno più espresso
che, per altri voler, perder se stesso?

Poco dopo leggiamo:

Ben mi si potria dir: – Frate, tu vai
l'altrui mostrando, e non vedi il tuo fallo. –
Io vi rispondo che comprendo assai,
or che di mente ho lucido intervallo;
ed ho gran cura (e spero farlo ormai)
di riposarmi, e d'uscir fuor di ballo:
ma tosto far, come vorrei, nol posso;
che 'l male è penetrato infin all'osso (XXIV, 3).

Il «lucido intervallo» del testo bruniano è ripresa ariostesca, ma nella memoria del lettore medio l'idea degli intervalli nella follia era tipicamente legata a un altro autore, a quel Lucrezio che, secondo la tradizio-

ne, componeva il suo poema «per intervalla insaniae». L'intreccio fra memoria ariostesca e memoria lucreziana si verifica infatti puntualmente nell'elogio: i termini in cui Bruno esalta la propria opera di eroe liberatore sono largamente debitori all'elogio di Epicuro che leggiamo nel I canto del *De rerum natura*:

Humana ante oculos foede cum vita iaceret
in terris oppressa gravi sub religione
quae caput a caeli regionibus ostendebat
horribili super aspectu mortalibus instans,
primum Graius homo mortalis tollere contra
est oculos ausus primusque obsistere contra (vv. 63-68)

[...] et extra
processit longe flammantia moenia mundi
atque omne immensum peragravit mente animoque (vv. 72-74).

Possiamo ora vedere di quali altre figure Bruno si contorna, in quali altre immagini si riflette per dare forza al proprio elogio: se Tifi e Colombo erano evocati come simili e insieme diversi, una solidarietà più piena si viene delineando con Epicuro (e Lucrezio) e con Astolfo (e Ariosto).

Ma la contiguità col testo dell'Ariosto, inafferrabile e policentrico, crea ulteriori complicazioni. Il viaggio di Astolfo sulla Luna può funzionare benissimo come immagine emblematica di una missione fortunata, che porta alla guarigione dalla follia. Solo che la citazione dei versi proemiali («Chi salirà per me madonna in cielo») produce un effetto straniente in chi ha buona memoria del testo ariostesco e ricorda il seguito:

Chi salirà per me madonna in cielo,
a riportarne il mio perduto ingegno?
che, poi ch'uscì da' bei vostri occhi il telo
che 'l cor mi fisse, ognor perdendo vegno.
Né di tanta iattura mi querelo,
pur che non cresca, ma stia a questo segno;
ch'io dubito, se più si va scemando,
di venir tal, qual ho descritto Orlando.

Per riaver l'ingegno mio m'è avviso
che non bisogna che per l'aria io poggi
nel cerchio de la luna o in paradiso;
che'l mio non credo che tanto alto alloggi.
Ne' bei vostri occhi e nel sereno viso,
nel sen d'avorio e alabastrini poggi

se ne va errando; ed io con queste labbia
lo corrò, se vi par ch'io lo riabbia (XXXV, 1-2).

Ariosto qui non solo rivendica, per così dire, la sua partecipazione alla follia di Orlando (come aveva fatto subito all'inizio del poema), ma pratica anche un distanziamento ironico da quella contrapposizione alto/basso, cielo/terra, su cui l'episodio lunare sembra costruito; la guarigione dalla follia amorosa, in altri termini, è data solo dalla soddisfazione del desiderio; il vero paradiso è il corpo della donna, e il viaggio sulla luna diventa qui solo il pretesto per una nuova forma di omaggio erotico e galante.

Possiamo allora pensare che l'episodio lunare conservi, anche nella riscrittura bruniana, quel carattere straniante e pluriprospectico che ha nel poema (e che il proemio citato da Bruno rilancia e dilata): in Ariosto infatti la Luna è nello stesso tempo un altro mondo e lo specchio della Terra; è il luogo degli oggetti perduti, è la prospettiva diversa che permette di vedere le cose nella loro realtà, sulle orme di Luciano e di Leon Battista Alberti.³⁵ Da questo punto di vista il viaggio lunare si lega a quel tema della prospettiva, della giusta distanza necessaria per vedere le cose, che abbiamo già notato nella parte introduttiva del dialogo. E diventa significativo il modo in cui il tema lunare si presenta a poca distanza dalla citazione dei versi ariosteschi, là dove si illustrano le conseguenze positive che derivano dalla filosofia di Bruno:

e n'apre gli occhii ad veder questo nume, questa nostra madre, che nel suo dorso ne alimenta e ne nutrice, dopo averne prodotti dal suo grembo al qual di nuovo sempre ne riaccoglie; e non pensar oltre, lei essere un corpo senza alma e vita, et anche feccia tra le sustanze corporali. A questo modo sappiamo che si noi fussimo ne la luna o in altre stelle, non sarreimo in loco molto dissimile a questo [...].

Et abbiamo dottrina di non cercar la divinità rimossa da noi: se l'abbiamo appresso, anzi di dentro più che noi medesmi siamo dentro a noi. Non meno che gli coltori de gli altri mondi non la denno cercare appresso di noi, l'avendo appresso e dentro di sé. Atteso che non più la luna è cielo a noi, che noi alla luna.³⁶

³⁵ Mi limito a rinviare a C. SEGRE, *Leon Battista Alberti e Ludovico Ariosto*, in ID., *Esperienze ariostesche*, Pisa 1966, pp. 85 sgg.; G. SAVARESE, *Lo spazio dell' 'impostura': il Furioso e la luna*, in ID., *Il Furioso e la cultura del Rinascimento*, Roma 1984, pp. 71-90; M. SANTORO, *La sequenza lunare: una società allo specchio*, in ID., *Ariosto e il Rinascimento*, Napoli 1989.

³⁶ *Cena*, pp. 28-29.

Il Nolano, novello Astolfo, ha relativizzato la prospettiva: è salito in cielo per scoprire – proprio come Ariosto che chiede alla sua donna il modo di guarire dalla follia d'amore – che il cielo è sulla terra, e che il divino è dentro di noi.

Abbiamo visto come Bruno usi la memoria letteraria così da costruire intorno a sé, al proprio elogio, al nuovo modello epico e mitico che vuole realizzare, quasi una galleria di altre figure, legate fra di loro da associazioni di somiglianza e di contrasto: Tifi, Medea, Colombo da un lato; Astolfo e Epicuro dall'altro. Potremmo pensare che in questo uso sapiente e spregiudicato della tradizione letteraria non sia assente l'esperienza legata alle tecniche tradizionali dell'arte della memoria. Se teniamo presente che nell'esperienza cinquecentesca le tecniche della memoria si erano legate all'invenzione, avevano cioè fatto da interfaccia tra la lettura e la scrittura, possiamo capire che in questo modo Bruno crea anche una specie di griglia mnemonica retroattiva. Non solo, in altri termini, le grandi figure della tradizione antica e moderna si affollano idealmente intorno al nuovo eroe, al Nolano, ma il lettore che, dopo aver letto la *Cena de le Ceneri*, riprenderà in mano l'Ariosto, sarà portato a vedere Astolfo, e il suo viaggio sulla luna, anche nella nuova luce che Bruno gli ha proposto. E lo stesso gli avverrà leggendo in Lucrezio l'elogio di Epicuro. Il lettore sarà portato, in altri termini, a ricordare l'elogio che, quale manifesto programmatico, apre il primo dialogo della *Cena*.

Il secondo dialogo, che inizia con la descrizione di un viaggio scomodo e labirintico per la Londra notturna, è quello che più apertamente sembra rinviare a un senso altro: «vedrete nel secondo dialogo – leggiamo nell'Argomento – una descrizione di passi et di passaggi, che più poetica, et tropologica forse, che istoriale sarà da tutti giudicata».³⁷ Ma anche in questo passo la responsabilità di tale lettura viene delegata al lettore, tanto che Michel Jeanneret ha letto la mancanza di indicazioni precise che orientino l'interpretazione come una componente della struttura letteraria della *Cena*, che gli sembra caratterizzata da «une unité décentrée, dynamique» che cercherebbe di riprodurre i caratteri dell'universo bruniano,³⁸ una struttura in cui «la pluralité des messages défie le lecteur et problématise l'interprétation».³⁹ Frances Yates ha cercato di

³⁷ Ivi, p. 11.

³⁸ JEANNERET, *La tête et l'estomac*, cit., p. 97.

³⁹ ID., *Giordano Bruno*, cit., p. 187.

decifrare il messaggio riposto nel testo: per lei il viaggio per Londra «è qualcosa del genere di un sistema di memoria occultista, grazie al quale Bruno ricorda i temi della discussione avvenuta durante la 'cena'». ⁴⁰ In tale direzione andrebbe letta l'invocazione a Mnemosine, che chiaramente allude a due opere mnemotecniche di Bruno («E tu, Mnemosine mia, ascosa sotto trenta sigilli, e rinchiusa nel tetro carcere dell'ombra de le idee, intonami un poco ne l'orecchio»). ⁴¹ I luoghi di Londra, secondo la Yates, sono trattati in modo tale da diventare luoghi di memoria; le *imagines agentes* sarebbero le immagini allegoriche della cena e della vecchia barca fatiscante, che vanno associate rispettivamente al mondo protestante e alla Chiesa cattolica, entrambi incapaci di accettare il Sole della religione magica che Bruno vuole proporre.

Non intendo certo entrare nel merito di questa lettura, che coinvolge l'interpretazione sia della filosofia bruniana, sia dei caratteri specifici della situazione di Bruno a Londra. ⁴² Vorrei solo osservare che trovo molto stimolante l'idea della Yates di un possibile intreccio fra tecniche della memoria e modi della scrittura letteraria, quali ad esempio l'uso del dialogo, dell'allegoria, di elementi comici e teatrali. Ma credo anche che, per poter leggere i dialoghi della *Cena* come un sistema di memoria del messaggio bruniano, bisognerebbe riuscire a ricostruire in modo preciso e convincente la logica delle associazioni fra *loci* e *imagines*. Per quanto mi riguarda, mi propongo di vedere, anche nel secondo dialogo, come funzioni la memoria letteraria, in che modo si sviluppi un gioco intertestuale che si fa davvero indiatolato, e di riprendere il filo rosso della presenza dell'*Orlando furioso*.

Il banchetto e il viaggio che lo precede sono presentati, come già è stato notato, all'insegna dell'equivoco e del differimento. Bruno capisce che l'appuntamento che il Greville gli ha dato è per il pranzo:

avendo aspettato sin dopo pranso, e non avendo nuova alcuna, stimò quello gentil'uomo per altre occupazioni aver posto in oblio, o men possuto proveder al negozio: e sciolto da quel pensiero, andò a rimenarsi, e visitar alcuni amici italiani; e ritornando al tardi dopo il tramontar del sole [...]. ⁴³

⁴⁰ F. A. YATES, *L'arte della memoria*, trad. it., Torino 1972, p. 288.

⁴¹ *Cena*, p. 23.

⁴² Cfr., anche per ulteriori indicazioni bibliografiche, *Giordano Bruno 1583-1585: The English Experience*, ed. by M. CILIBERTO and N. MANN, Firenze 1997.

⁴³ *Cena*, p. 42.

Quando, tornato a casa, trova John Florio e Matthew Gwinne che l'aspettano per condurlo alla cena, Bruno commenta l'episodio in un modo che sembra alludere a quelli che saranno i risultati deludenti della cena:

io sperava di far questo negozio a lume di sole: e veggio che si disputerà a lume di candela. [...] Orsù [...] andiamo e preghiamo Dio che ne faccia accompagnare in questa sera oscura, a sì lungo camino, per sì poco sicure strade.⁴⁴

Il differimento e l'errore caratterizzano la vicenda rappresentata non solo nella dimensione del tempo, ma anche dello spazio:

Or benché fussemo ne la strada diritta, pensando di far meglio, per accortar il camino, *divertimmo* verso il fiume Tamesi per ritrovar un battello, che ne conduceva verso il Palazzo.⁴⁵

Il viaggio si trasforma a questo punto in una spiacevole avventura, che viene rappresentata attraverso un vero e proprio mosaico di citazioni letterarie. Il modello dominante è quello del viaggio scomodo e sfortunato, caro alla tradizione burlesca.⁴⁶ Si veda ad esempio la descrizione della barca:

questa può sicuramente competere in antichità co l'arca di Noè: e per mia fé, per certo par una de le reliquie del diluvio. [...] (benché da le tarle et il tempo fusse ridutta a tale ch'arrebbe possuto servir per subero), pareva col suo *festina lente* tutta di piombo, e le braccia di que' dua vecchi, rotte; i quali benché col rimemar de la persona mostrassero la misura lunga, nulladimeno co i remi faceano i passi corti.⁴⁷

Anche le citazioni derivate da testi di genere alto (come l'*Eneide* e la *Divina Commedia*) su cui ci fermeremo, sono usate secondo i canoni della tradizione burlesca, così da rafforzare, cioè, l'effetto comico del contrasto, l'impatto satirico che deriva dall'abbassamento. Un avvio esplicitamente dantesco è usato ad esempio dal Berni per il *Sonetto alla mula*:

Dal più profondo e tenebroso centro
dove Dante ha alloggiato i Bruti e i Cassi,

⁴⁴ Ivi, p. 43.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ Cfr. S. LONGHI, *Lusus. Il capitolo burlesco nel Cinquecento*, Padova 1983.

⁴⁷ *Cena*, p. 44.

fa, Florimonte mio, nascere i sassi
la vostra mula per urtarvi dentro.⁴⁸

Aquilecchia l'ha richiamato a proposito di un brano della *Cena*, in cui vengono descritti Bruno e i suoi amici che, ormai abbandonati dai battellieri, devono proseguire a piedi e sprofondano nel fango: «sempre spaccando il liquido limo, penetravamo sin alla misura delle ginocchia verso il profondo e tenebroso averno».⁴⁹ Subito prima di iniziare a descrivere il viaggio attraverso il fango, del resto, Bruno aveva invocato la Musa del Folengo («Or qua te voglio dolce Mafelina, che sei la musa di Merlin Cocaio»)⁵⁰. L'uso esibito di una tradizione letteraria che è all'insegna della burla, del paradosso, della satira, corrisponde a una scelta stilistica adatta alla materia e si pone, nello stesso tempo, come emblema di una forma di resistenza, e di autodifesa possibile, da un ambiente oscuro, limaccioso, opprimente. Il riso (il *risus sardonicus*, come chiosa implacabile il pedante)⁵¹ si nutre di ricordi dotti: le mura di Tebe costruite a suon di musica, Annibale che ride mentre perde l'impero, evocato attraverso i versi del Petrarca:

Annibal quand'a l'imperio afflitto
vedde farsi fortuna sì molesta,
rise tra gente lacrimosa e mesta.⁵²

Nel fango di Londra, possiamo dire, Bruno si porta con sé tutta la sua cultura, anche quella che si rivelerà del tutto impotente, perché misconosciuta dai suoi avversari. Ma c'è anche un'altra funzione che il registro burlesco è chiamato a svolgere. Esso si intreccia, come si diceva, con ricordi danteschi e virgiliani. La prima associazione letteraria suggerita da un pericoloso viaggio notturno è naturalmente la discesa agli Inferi. Uno dei due barcaioli «pareva il nocchier antico del tartareo regno», e questo fa sì che subito dopo il pericoloso gemere della vecchia barca su cui sono saliti Bruno e i suoi amici venga rappresentato con i versi con cui, nel VI canto (vv. 413-414), Virgilio descrive il gemere della barca di

⁴⁸ F. BERNI, *Rime*, a cura di D. ROMEI, Milano 1985, p. 129 (L, 1-3).

⁴⁹ *Cena*, p. 46; cfr. nota ed. AQUILECCHIA, cit., p. 122.

⁵⁰ Ivi, p. 45.

⁵¹ Ivi, p. 44.

⁵² *Ibid.* Cfr. R.V.F., 102, 5-7.

Caronte che ha appena accolto Enea. La citazione dotta nobilita la bassa realtà e dà forma alla paura della morte, esorcizzandola:

Udendo questa musica il Nolano: «Piaccia a Dio» disse, «che questo non sii Caronte: credo che questa è quella barca chiamata l'emula de la *lux perpetua*».⁵³

Nello stesso tempo la discesa agli Inferi potrebbe essere il momento iniziale, difficile e doloroso, di un percorso che ha un senso, una direzione positiva. L'Inferno, in altri termini, può creare l'attesa del Purgatorio e del Paradiso. Questo avviene puntualmente nel testo bruniano, ma solo per essere negato. Subito dopo esser stati abbandonati dai barcaioi, i nostri eroi seguono il Nolano, il quale, racconta Teofilo, disse:

«Mi par veder un porco passaggio, però seguitate a me»; et ecco non avea finito quel dire, che vien piantato lui in quella fanga di sorte che non possea ritrarne fuori le gambe; e cossì aggiutando l'un l'altro, vi dammo per mezzo, sperando che questo purgatorio durasse poco [...].⁵⁴

Ma la chiave di lettura purgatoriale, data dagli sfortunati protagonisti, si rivela fasulla, tanto che subito dopo si dice che «sempre spaccando il liquido limo, penetravamo sin alla misura delle ginocchia verso il profondo e tenebroso averno»;⁵⁵ brano che già abbiamo citato perché contiene una ripresa da Berni, e da un Berni che fa la parodia di Dante. Alla fine, si dice, riuscimmo a porre i piedi in secco: «In conclusione, *tandem laeta arva tenemus*: ne parve essere a i campi Elisii, essendo arrivati a la grande et ordinaria strada».⁵⁶ La citazione virgiliana è tratta sempre dal VI canto; il verso intero (744) suona «mittimur Elysium et pauci laeta arva tenemus» e in ogni caso il commento che segue «ne parve essere a i campi Elisii» rende esplicito il modello paradisiaco. Ancora una volta si tratterà di una attesa frustrata:

e quivi da la forma del sito considerando dove ne avesse condotti quel maladetto divertiglio, ecco che ne ritrovammo poco più o meno di vintidui passi discosti da onde eravamo partiti per ritrovar gli barcaroli, e vicino a la stanza del Nolano.

⁵³ Ivi, pp. 43-44.

⁵⁴ Ivi, p. 45.

⁵⁵ Ivi, p. 46.

⁵⁶ Ivi, p. 47.

Ne segue un'invocazione che sottolinea come sia difficile, a quel punto, prendere una decisione, e potrebbe essere letta anche in chiave allegorica:

O varie dialettiche, o nodosi dubbii, o importuni sofismi, o cavillose capzioni, o scuri enigmi, o intricati laberinti, o indiavolate sfinge risolvetevi, o fatevi risolvere.⁵⁷

«Intese l'autore raffigurare in questi pantani – aveva già suggerito Gentile – la scienza delle scuole del tempo, attraverso la quale anche a lui era convenuto passare per raggiungere quella che da lui verrà esposta e difesa in casa del Greville».⁵⁸ Certo è che, alla fine, il percorso compiuto si è rivelato inutile, la discesa agli Inferi non è sboccata in un mondo superiore, il viaggio ha avuto un andamento labirintico e si è chiuso su sé stesso. Il modo per raffigurare tutto questo diventa allora composito e sostanzialmente burlesco; si usano i modelli alti – Dante, Virgilio – solo per negarli, perché più chiara diventi la differenza, la negatività non riconponibile dell'esperienza rappresentata.

Anche nel II dialogo si affaccia qua e là l'Ariosto, e in particolare quel Rodomonte nella cui 'sorte', come si diceva, Bruno si era riconosciuto. La barca su cui salgono, leggiamo, scricchiola «senza che qui fusse entrato un Ercole, un Enea, o ver un re di Sarza Rodomonte».⁵⁹ Come abbiamo già ricordato, nel viaggio sul Tamigi Florio e Bruno cantano a gara versi dell'Ariosto per farsi coraggio: se il Florio intona il lamento di Orlando che ha perso Angelica («Deh, dove senza me, dolce mia vita, / rimasa sei sì giovane e bella?», VIII, 76, 1-2), Bruno risponde con l'imprecazione misogina di Rodomonte, a cui Doralice ha preferito Mandricardo:

Di cocenti sospir l'aria accendea
dovunque andava il Saracin dolente:
Ecco per la pietà che gli n'avea,
de' cavi sassi rispondea sovente:
«Oh feminil ingegno (egli dicea)
come ti volgi e muti facilmente,

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ G. BRUNO, *Opere italiane*, a cura di G. GENTILE, I, *Dialoghi metafisici*, Bari 1907, p. 41, nota 3.

⁵⁹ *Cena*, p. 43.

contrario oggetto proprio de la fede!
Oh infelice, o miser chi ti crede (XXVII, 117).

E sempre a Rodomonte si riferisce l'allusione all'*Orlando furioso* che troviamo alla fine del II dialogo, quando finalmente si arriva nel luogo della cena:

Entrammo, trovammo a basso de molti e diversi personaggi, diversi e molti servitori: i quali senza cessar, senza chinare la testa, e senza segno alcun di riverenza, mostrandone spreggiar co la sua gesta, ne ferno questo favor, de mostrarne la porta.⁶⁰

Si tratta di una ripresa quasi letterale di alcuni versi dell'ultimo canto del *Furioso*, in cui si rappresenta Rodomonte che sfida Ruggero al duello in cui sarà ucciso:

Senza smontar, senza chinare la testa,
e senza segno alcun di riverenza,
mostra Carlo sprezzar con la sua gesta,
e de tanti signor l'alta presenza (XLVI, 104).

Con un effetto di abbassamento satirico, l'atteggiamento sprezzante del cavaliere pagano viene attribuito ai servitori, e l'inciviltà dell'accoglienza prelude ai modi barbari dello scontro che seguirà. A noi interessa vedere come Rodomonte continui a funzionare nel testo come una specie di immagine di memoria, repertorio di situazioni e atteggiamenti che si può via via riusare.

Una riprova di come Bruno ricorda e usa Ariosto ci viene dagli altri dialoghi volgari. In due casi abbiamo un uso piuttosto tradizionale del *Furioso*, simile a quello che troviamo ad esempio nei trattati sugli emblemi, o sulle arti figurative.⁶¹ Nello *Spaccio de la bestia trionfante*, Bruno cita infatti due ottave proemiali che hanno a che fare con questioni generali e sono usate come massime, come proverbi. È il caso della ruota della fortuna (XLV, 2), citata nel I dialogo a proposito della legge della mutazione, del legame che essa crea fra i contrari:

⁶⁰ Ivi, pp. 59-60.

⁶¹ P. BAROCCHI, *Fortuna dell'Ariosto nella trattatistica figurativa*, in EAD., *Studi vasariani*, Torino 1984, pp. 53-67; L. BOLZONI, *L'allegoria, o la creazione dell'oscurità*, «L'Asino d'oro», II, 1991, pp. 53-69.

SOFIA Tanto più dunque spero nel futuro miglior successo per grazia del fatto, quanto sin al presente mi son trovata al peggio.

SAULINO Quanto più depresso,
 quanto è più l'uom di questa ruota al fondo,
 tanto a quel punto più si trova appresso
 che da salir si de' girar il tondo:
 alcun sul ceppo quasi il capo ha messo,
 che l'altro giorno ha dato legge al mondo.⁶²

Analoga la funzione svolta dall'ottava iniziale del IV canto, citata nel II dialogo:

SOFIA: [...] talvolta sogliono servirsi [della Dissimulazione] anco gli dèi: perché talora per fuggir invidia, biasmo et oltraggio, con gli vestimenti di costei la Prudenza suole occultar la Veritade.

SAULINO: È vero e bene, o Sofia; e non senza spirito di veritade mostrò il Poeta ferrarese, questa essere molto più conveniente a gli omini, se talvolta non è sconvenevole a Dei:

 Quantumque il simular sia le più volte
 ripreso, e dia di mala mente indici,
 si trova pur in molte cose e molte
 aver fatti evidenti benefici;
 e danni, e biasmi, e morte aver già tolte:
 ché non conversiam sempre con gli amici
 in questa assai più oscura che serena
 vita mortal tutta d'invidia piena.⁶³

Le altre citazioni ariostesche si legano invece strettamente fra loro, e a quelle che abbiamo già analizzate nella *Cena de le Ceneri*. Sempre nello *Spaccio de la bestia trionfante* ritroviamo il «lucido intervallo» derivato dal proemio del canto XXIV, che abbiamo già visto nel I dialogo della *Cena*. Il contesto è di grande interesse: si tratta dell'Epistola esplicatoria, là dove il momento adatto a realizzare la riforma morale è descritto attraverso un'allegoria che, per il modo analitico in cui si sviluppa, funziona anche da immagine della memoria:

non dopo cena, e ne la notte de l'inconsiderazione, e senza sole d'intelligenza e lume di raggione; non a diggiuno stomaco la mattina, cioè senza fervor di spiri-

⁶² G. BRUNO, *Spaccio de la bestia trionfante*, in ID., *Dialoghi*, cit., p. 483.

⁶³ Ivi, p. 581.

to, et esser bene iscaldato dal superno ardore: ma dopo pranso, cioè dopo aver gustato ambrosia di virtuoso zelo, et esser imbibito del nettare del divino amore; circa il mezzogiorno o nel punto di quello, ciò è quando meno ne oltraggia nemico errore, e più ne favorisce l'amica veritade, in termine di più lucido intervallo. All'ora si dà spaccio a la bestia trionfante, cioè a gli vizii che predominano, e sogliono conculcar la parte divina [...].⁶⁴

Nel II dialogo della prima parte degli *Eroici furori* Cicada cita Ariosto a riprova del fatto che bisogna guardarsi dall'amare un oggetto vile, a fin che non vegna a farsi partecipe della bassezza et indignità del medesimo; in proposito de quali intendo il consiglio del poeta ferrarese:

Chi mette il piè su l'amorosa pania,
cerchi ritrarlo, e non v'inveschi l'ali.⁶⁵

Sono i versi iniziali del canto XXIV del *Furioso*: è lo stesso proemio che abbiamo appena visto citato. Lo ritroviamo anche nel *De l'infinito, universo e mondi*, nel V dialogo fra Filoteo e Albertino, il quale, come un malato che non riesce a guarire, è incapace di accettare l'idea dei mondi infiniti e si giustifica citando Ariosto: «Nol può far la natura, io far nol posso, / s'il male è penetrato in sin a l'osso».⁶⁶ Attraverso le citazioni dei diversi dialoghi, si attua una specie di diffrazione del proemio ariostesco: qui ad esempio è citata la terza ottava. Analoga è la logica che governa la diffrazione delle ottave misogine che il Nolano canta sulla barca che perigliosamente naviga sul Tamigi. Si veda l'invito rivolto al pedante Polimnio nel I dialogo del *De la causa, principio et uno*:

[prego] te, severo, supercilioso e salvaticissimo maestro Polihimnio: che dismettiate quella rabbia contumace, e quell'odio tanto criminale, contra il nobilissimo sesso femminile; e non ne turbate quanto ha di bello il mondo, et il ciel con suoi tanti occhi scorge. [...] Qual pazzia può esser più abietta, che per raggion di sesso, esser nemico all'istessa natura, come quel barbaro re di Sarza, che per aver imparato da voi, disse:

Natura non può far cosa perfetta,
poi che natura femina viene detta.⁶⁷

⁶⁴ Ivi, p. 470.

⁶⁵ G. BRUNO, *De gli eroici furori*, in ID., *Dialoghi*, cit., p. 804.

⁶⁶ ID., *De l'infinito, universo e mondi*, ivi, p. 428.

⁶⁷ ID., *De la causa, principio et uno*, ivi, p. 202.

L'invito trova scarso ascolto perché più avanti, nel IV dialogo, Polimnio dice:

Studiando nel mio museolo, *in eum qui apud Aristotelem est locum incidi*, del primo della *Physica*, *in calce*; dove volendo elucidare che cosa fosse la prima materia, prende per specchio il sesso femminile; sesso, dico, ritroso, fragile, inconstante, molle, pusillo, infame, ignobile, vile, abietto, negletto, indegno, reprobato, sinistro, vituperoso, frigido, deforme, vacuo, vano, indiscreto, insano, perfido, neghittoso, putido, sozzo, ingrato, trunco, mutilo, imperfetto, incoato, insufficiente, preciso, amputato, attenuato, ruggine, eruca, zizania, peste, morbo, morte:

Messo tra noi da la natura e Dio
per una soma e per un greve fio.⁶⁸

Entrambe le citazioni presenti nei due brani rinviano al canto XXVII del *Furioso*: la prima, all'ottava 120 (vv. 7-8: «veggo che non può far cosa perfetta, / poi che Natura femina vien detta»); la seconda, all'ottava 119 (vv. 1-3: «credo che t'abbia la Natura e Dio / prodotto, o scelerato sesso, al mondo / per una soma, per un grave fio», dice sempre Rodomonte).

Possiamo dire che se osserviamo il modo in cui Bruno usa Ariosto nei dialoghi italiani, vediamo confermato quel carattere vischioso che la memoria letteraria rivela soprattutto nella poesia, per cui se si riconosce la presenza di un sintagma, o di un'immagine, o anche di una figura fonico-ritmica che proviene da un testo poetico, ci si può aspettare di trovare, a breve distanza, altre riprese da quello stesso testo. La memoria ariostesca presente in Bruno è selettiva, incipitaria e, per così dire, specializzata: abbiamo visto quale fascino eserciti l'episodio lunare e anche come tornino, a distanza di tempo, versi relativi a Rodomonte, o da lui pronunciati. Possiamo dire dunque che l'eroe ariostesco, così barbaro e così vitale, funziona da immagine di memoria del *Furioso*, così come, nel gioco delle sorti, era diventato l'emblema, e insieme la figura profetica, dello stesso Bruno.

⁶⁸ Ivi, p. 257.