

Maria Luisa GARES

PROSA ICASTICA E IMMAGINI INTELLIGIBILI NELL'OPERA VOLGARE DI GIORDANO BRUNO

DAL PITTORE-FILOSOFO AL FILOSOFO-PITTORE

*Idem ad utrumque proximum est principium; ideoque philosophi sunt quodammodo pictores atque poëtae, poëtae pictores et philosophi, pictores philosophi et poëtae, mutuoque veri poëtae, veri pictores et veri philosophi se diligunt et admirantur; non est enim philosophus, nisi qui fingit et pingit*¹.

Scrivendo così Giordano Bruno, in un celebre passaggio dell'*Explicatio triginta sigillorum*, pubblicata in Inghilterra nel 1583. E certamente sulla contiguità tra il vero poeta, il vero pittore ed il vero filosofo si era già soffermata la Yates, che definiva la stessa arte della memoria una pittura-scrittura². In effetti, i trattati dati alle stampe sono trattati di *ars memoriae* e l'autore è un frate domenicano esule per sospetto d'eresia, che ottenne un anno prima la protezione del re di Francia Enrico III proprio per avergli dedicato quel compendio di mnemotecnica che è il *De umbris idearum*. Tale libro, sovente citato in molte delle sue opere successive, è stato considerato a giusta ragione dai critici come l'archetipo della filosofia del Nolano³, che dell'arte, inutile dire, si occuperà con un'attenzione particolare per tutto il corso della sua tragica vita.

Eppure, chi si trovi a scorrere gli *opera omnia* di Giordano Bruno noterà come il rimando pedissequo all'uso metaforico del lessico pittorico, sia destinato insospettatamente al ciclo delle opere volgari, che sconfinano l'*ars memoriae* per concentrarsi sulla revisione capillare dell'apparato fisico e metafisico tradizionale. A tal proposito andrà innanzitutto osservato che nel *corpus* volgare il piano puramente letterario si fonde con quello speculativo per dare origine a un testo dalle caratteristiche spiccatamente pittoriche. Dalla penna del *Fastidito* sgorga costantemente il nesso testo-pittura, un nesso significativo che fin dal suo primo impatto si definisce per contrapposizione: alla prosa densa di echi pittorici delle prime sei opere si oppone l'emblematica solo descritta, mai raffigurata, dell'ultimo dialogo. Al tempo stesso, la medesima costruzione chiasmica è percepibile nell'ostensione del ritratto che l'autore fa via via di se stesso, per cui se nella commedia il *Candelaio* si identifica esplicitamente con il pittore-filosofo, ossia colui che invita a considerare le proprie sentenze come delle vere pitture, nell'ultimo dialogo morale, i *Furori*, l'immagine sublimerà in quella del filosofo-pittore, che dipingerà, attraverso l'uso dell'*ekphrasis*, emblemi con parole⁴.

¹ G. Bruno, *Explicatio triginta sigillorum*, in *Opera latine conscripta*, publicis sumptibus edita, recensentibus F. Fiorentino [F. Tocco, H. Vitelli, V. Imbriani, C. M. Tallarigo], 3 voll. in 8 parti, Neapoli, apud Dom. Morano [Florentiae, typis successorum Le Monnier], 1879-1891, (II/II), p. 133.

D'ora in poi le opere latine faranno riferimento a questa edizione, con segnalazione del titolo abbreviato e della pagina.

² F. A. Yates, *L'arte della memoria*, Torino, Einaudi, 1972, p. 34-41.

³ Cfr. M. Ciliberto, *Giordano Bruno*, Roma-Bari, Laterza, 1990, p. 15.

⁴ Per il sotteso disegno filosofico attraverso il filo rosso della pittura rinvio all'accurata analisi di N. Ordine, *Introduzione*, in G. Bruno, *Opere italiane*, Torino, UTET, 2002, p. 145-147.

Ebbene, la prima conclusione cui perviene questa indagine è che nella misura in cui la correlazione può definirsi un principio sistematico, i correlati semantici della pittura-scrittura sembrano sottendere una ben precisa unitaria strategia narrativa.

La questione finisce certo per presentare elementi di complessità, perché, com'è noto, sul rapporto tematico dell'opera volgare la critica ha discusso molto, ora parlando di contrasto, ora di mutamento programmatico, ora di un disegno unitario e coerente. E certo, quella « distinzione di fisionomia e di accento » tra i primi cinque dialoghi e i *Furori*, già più di mezzo secolo fa evidenziata dal Corsano, avverte un'ulteriore mancanza di stabilità nello scarto di genere tra dialogo e commedia, scarto rilevabile sin da quella espunzione del *Candelaio* dal *corpus* delle opere italiane che, risalente all'edizione di Giovanni Gentile, si riverbera ancora nel recente volume di Michele Ciliberto, apparso presso la Mondadori nel 2000⁵. Eppure – mi sia consentita questa ipotesi – se innegabile resta la discrasia stilistica e figurativa, è proprio tale chiave ossimorica a farsi indizio più sicuro del disegno sotteso.

Com'è noto, chi si trovi a scorrere le pagine dei dialoghi italiani, osserverà, in prima istanza almeno, un repertorio di testi introduttivi che svolgono la funzione peritextuale di indirizzare il lettore alla comprensione della prosa e, a tal proposito, converrà sottolineare come sia sempre attraverso la metafora della pittura e del ritratto che Bruno nelle sue prefazioni intende delineare il significato del proprio intervento. Per definire più precisamente l'intenzione della presente tesi è necessario ricordare in via preliminare che l'icasticità dell'architettura verbale, particolarmente incisiva tanto dal punto di vista tematico che dal punto di vista strutturale, offre una chiave di lettura forte dell'operazione che Bruno intende mettere in atto. Detto altrimenti, la coppia inscindibile letteratura-pittura, presentandosi come un repertorio quasi ossessivo, si rivela lo strumento interpretativo privilegiato di un contenuto svelato solo in parte, al fine di attivare quel particolare percorso ermeneutico in cui il pubblico è chiamato a collaborare nella costruzione di senso.

In effetti, nella sovrabbondanza degli apparati prefatori, spicca tra tutte l'urgenza di ricercare la « verità più là dove meno appare », perché « non v'è parola ociosa » e « in tutte parti è da mietere e da disotterrare cose di non mediocre importanza, e forse più là dove meno appare ». Così nella *Proemiale epistola* della *Cena delle ceneri*, dove l'autore avverte il proprio lettore che certi « men gravi propositi », all'apparenza indegni della censura dei critici, celano un « tesoro », e questi critici saranno « molto ciechi e pazzi » se non lo scorgeranno al di sotto di quelle che paiono assurde leggerezze⁶. Alla stessa logica viene piegata anche l'*Epistola explicatoria* dello *Spaccio della bestia trionfante*, dove Bruno conferma:

Lasciaremos la moltitudine ridersi, scherzare, burlare e vagheggiarsi su la superficie de mimici, comici ed istrionici Sileni, sotto gli quali sta ricoperto, ascoso e sicuro il tesoro della bontade e veritate⁷.

Nell'intenzione dell'autore queste parole valgono alla lettera per individuare la vera e propria cifra dell'esegetica bruniana nel significato profondo di contro all'apparenza di

⁵ A. Corsano, *Il pensiero di Giordano Bruno nel suo svolgimento storico*, Firenze, Sansoni, 1940, p. 203-206; G. Bruno, *Dialoghi filosofici italiani*, a cura e con un saggio di M. Ciliberto, Milano, Mondadori, 2000.

⁶ G. Bruno, *Cena de le ceneri*, in *Opere italiane*, Torino, UTET, 2002, p. 438. D'ora in poi le citazioni dai dialoghi italiani faranno riferimento a questa edizione, con segnalazione del titolo abbreviato e della pagina.

⁷ G. Bruno, *Spaccio*, p. 173-174.

superficie, così che l'eventuale fruitore dell'*os medullaris* non possa fare affidamento passivo sulla superficie della fonte. Del resto, anche Gilberto Sacerdoti, fruendo degli stessi passi bruniani per interpretare il *Love's Labour's Lost* shakespeariano, si dovette lamentare con una storiografia che a tutt'oggi sembra non « comprendere una chiara consapevolezza dell'effettiva esistenza, nel Rinascimento, di un genere di significazione esoterico-pedagogica in cui l'assurdità apparente è direttamente proporzionale alla serietà nascosta »⁸. E, certo, il monito è chiaro, dovrebbe valere tanto più per uno studioso bruniano, avvisato dallo stesso autore di star bene attento a non confondere Sileni per assurdità se non vuol incautamente incorrere in un comportamento pericoloso oltre che ridicolo. Tuttavia, gli interpreti raramente sembrano aver colto come tale ostentazione di volgarizzazione ellittica rechi le tracce inequivocabili di quella sapienza criptica propagandata dai grandi eruditi rinascimentali, responsabili del rifiorire di quel genere, reso di maniera, in cui la gravità dei misteri racchiusi è direttamente proporzionale all'oscurità e alla bizzarria delle metafore impiegate. Poiché potrebbe dunque rivelarsi un errore sottovalutarne la deliberata reticenza, questo contributo nasce dalla convinzione di dover concedere a un filosofo del calibro del Nolano tutta la fama che tragicamente si è guadagnato come abile e audace architetto.

Cosa Bruno intenda per tesori resta per ora da precisare, ma ciò che qui più importa è osservare come il complesso modello filosofico che prende forma nel *corpus* volgare deleghi il lettore ad applicare l'adagio erasmiano ad un testo presentato a sua volta come un ritratto. E così, nella *Cena*, l'autore raccomanda il suo protettore di accettare di buon grado il « ritratto » dedicatogli, giacché :

Se nel ritrarre 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 esaminar il ritratto con que' spacci e distanze, che sogliono prendere i maestri de l'arte: perché oltre che la tavola o il campo era troppo vicino al volto e gli occhi, non si posseva retirar un minimo passo a dietro e discostar da l'uno e l'altro canto, senza timor di far quel salto, che feo il figlio del famoso defensor di Troia. Pur tal qual è, prendete questo ritratto ove son que' doi, que' cento, que' mille, que' tutti; atteso che non vi si manda per informarvi di quel che sapete, né per gionger acqua al rapido fiume del vostro giudizio ed ingegno: ma perché so, che secondo l'ordinario, benché conosciamo le cose più perfettamente al vivo, non sogliamo però dispreggiar il ritratto e la rapresentazion di quelle⁹.

La funzione fondamentale dell'incisività immaginativo-fantastica attribuita al ritratto è dunque quella di ottemperare – nella sua dimensione ontologica di copia e coadiuvata da quel particolare edonismo che solo l'arte può offrire – ad un fine concettuale e simbolico. Insomma, dovendo esporre la sua filosofia, al Bruno pare « espediente » di « imbozzar certi occolti e confusi delineamenti ed ombre, come gli pittori »¹⁰. Queste indicazioni, sebbene celino l'implicito richiamo al mito delle origini della pittura di Plinio – *omnes umbra hominis circumducta* – confermano pure quell'agnizione di lettura che si rivela nella fruizione produttiva di un'epistemologia offerta nell'umbratilità. Detto altrimenti, la struttura semantica dell'analogia con l'apparato iconografico consente al Nolano, grande architetto comunicativo, di alludere a quei grandi tesori che a buon diritto il Sacerdoti ha definito *mystères horrifiques*¹¹.

⁸ G. Sacerdoti, *Sacrificio e sovranità*, Torino, Einaudi, 2002, p. 27-28.

⁹ G. Bruno, *Cena*, p. 439.

¹⁰ G. Bruno, *Spaccio*, p. 179.

¹¹ Cfr. G. Sacerdoti, *Sacrificio e sovranità*.

Se certo tale accento esoterico necessita di approfondimento, non è nemmeno difficile capire perché proprio la tecnica pittorica possa fornire una soluzione valida ad illustrare il particolare quanto aristocratico processo filosofico messo in atto. A tal fine bisognerà precisare innanzitutto che la transvalutazione del testo in pittura è considerata dal filosofo di Nola un mezzo singolarmente efficace per giungere alla comprensione delle radici più intime e profonde del processo cognitivo : quello che qui si evidenzia è prima di tutto il problema di ricercare un metodo che consenta di stabilizzare nelle forme della conoscenza una realtà che è per sua essenza *varietas* in eterno divenire.

Con il sostegno delle definitive considerazioni di Robert Klein in merito all'immaginazione e alla conoscenza in Bruno, è ormai chiaro come a partire dalla sua speculazione empirica « nulla possa essere colto se non mediante la forma », il che equivale a dire che « lo spirito non conosce [...] se non in immagine ». In effetti, la facoltà immaginativa assume un valore preminente nell'*ascensus* gnoseologico al *Nous*, perché, in virtù dell'emanatismo neoplatonico e della sua metafisica della luce, l'immaginazione assunta ad ombra della luce della *ratio* e trasfusa in una dimensione ontica risponde al disegno primario di stimolare l'intelletto al moto di conversione nella contemplazione degli *universalia*, ripercorrendo a ritroso il *descensus* divino. Sul rapporto tra conoscenza e immaginazione la riflessione del Nolano si era dunque soffermata a lungo, finendo per riconoscere in ultima istanza il valore prioritario all'immaginazione, potenza inesauribile definita appunto *amplissimus sinus*.

Si tratta di affermazioni troppo note perché richiedano di essere ancora commentate, sebbene su tale sforzo costruttivo, che insiste a più riprese sull'*imaginatio* o *phantasia* come facoltà intermedia tra la sensibilità e l'intelletto, bisognerà insistere. Il punto è decisivo : se l'immaginazione è intermedia tra sensi e intelletto, l'immagine lo è tra sensazione ed idea, così da divenire il legame privilegiato non solo tra anima e corpo, ma anche tra universale e particolare – non a caso i concetti o *topoi* dell'arte mnemotecnica o universale sono immagini¹². Pertanto, sebbene la formulazione indiretta dell'*ut pictura poesis* sia ben presente, il repertorio di genere, rivelandosi asse ortogonale della speculazione volgare del Bruno, è piuttosto piegato alla logica di quello che potremmo a buon diritto definire il problema filosofico per eccellenza : l'esigenza di esprimere la mediazione onto-gnoseologica, mai pienamente risolta, tra l'Uno ineffabile ed il molteplice, preludio di quella vera e propria mediazione cosmica che il furioso attuerà nell'ultimo movimento della nolana filosofia e di cui la struttura formale ne è specchio.

Alla prospettiva teorica del ruolo centrale attribuito dal Nolano all'immagine e alla metafora come momenti fondamentali di mediazione gnoseologica risponde la commedia il *Candelaio*, definita dalla Puliafito « una sorta di premessa alla nolana filosofia » o ancor meglio « una sorta di 'prologo figurato' dell'intera opera bruniana »¹³. E questo perché tra la moltitudine dei protagonisti si erge su tutti una figura singolare, quella del ritrattista che tesse la tela della *pièce*, le cui iniziali G. B. non lasciano dubbi sulla sua identità. Andrà innanzitutto osservato che al pittore Gioan Bernardo, *alter ego* del Bruno, vengono concessi un ruolo ed uno spazio assolutamente privilegiati. A lui è affidata la tela: tela del pittore, certo, ma anche tela in quanto *textum*, e infine allusione all'ordito di quella serie di inganni e menzogne in cui gli altri personaggi si trovano, irretiti, a vagabondare. L'eminenza grigia dalla barba nera e dall'ampio mantello – ulteriori elementi di identificazione con l'autore – è collocata oltre il disordine e le truffe della *pièce*. Unica figura scenica in grado di attingere alla

¹² Cfr. R. Klein, *La forma e l'intelligibile*, Torino, Einaudi, 1975, p. 45-74.

¹³ A. L. Puliafito Bleuel, *Comica pazzia*, Firenze, Olschki, 2007, p. 32-33.

visione distaccata e lucida di una realtà descritta come caotica e triviale, in un tempo che « tutto toglie e tutto dà », dove « ogni cosa si muta » e « nulla s'annihila »¹⁴, il pittore-filosofo in questione è colui che riesce a cogliere la verità perché capace di guardare come il cane-filosofo di Rabelais oltre i travestimenti concreti e metaforici, non solo attuando quel rovesciamento del punto di vista usuale cui l'autore auspicava con il richiamo ai *Sileni Alcibiadis*, ma, e proprio per questo, capace anche di fissare in immagini, forme *a priori* della conoscenza, la stabilità delle idee che si cela oltre l'eracliteo divenire.

Eppure, è soprattutto nelle opere successive che Bruno ci offre qualche nota in più sull'intenzione di considerare l'opera-ritratto come l'emblema dello stesso processo cognitivo. Perché se nella *Proemiale epistola* della *Cena* il culmine della fecondità pittorica viene consegnato alla moltiplicazione dei dettagli, nell'*Epistola dedicatoria* della *Cabala* l'ermeneutica di questa ostentata esibizione di prosa silenica, sebbene denotata dal permanere del nesso parola-immagine, assume l'accento opposto: nel nuovo dipinto la moltiplicazione delle « minuzzarie » lascerà il posto all'attenzione per il singolo particolare, che, proprio come nella tela dell'artista, consentirà comunque di cogliere il profilo eidetico del soggetto in esame:

Ed in ciò fa giusto com'un pittore; al qual non basta far il semplice ritratto de l'istoria; ma anco, per empir il quadro, e conformarsi con l'arte a la natura, vi depinge de le pietre, di monti, de gli arbori, di fonti, di fiumi, di colline; e vi fa veder qua un regio palaggio, ivi una selva, là un straccio di cielo, in quel canto un mezo sol che nasce, [...] di sorte che con maggior satisfazione di chi remira e giudica viene ad istoriar, come dicono, la figura.

[...] dovete considerat oltre che questa operetta contiene una descrizione, una pittura; e che ne gli ritratti suol bastar il più de le volte d'aver ripresentata la testa sola senza il resto¹⁵.

Ponendo a confronto i due passi emerge come la *nova filosofia*, per analogia all'incipiente valenza della pittura, assuma quella singolare quiddità del dipinto che si esplica nella sinestesia di rappresentazione realistica della frammentarietà da un lato e di evocazione simbolica della parzialità del dettaglio dall'altro. Del resto, la Puliafito, riferendosi al *Candelaio*, per certi versi così affine alla *Cabala*, chiosava la funzione evocativo-memorativa dell'immagine (ravvisabile nella discussione sul ritratto che Gioan Bernardo fa a Bonifacio) affermando che « se il pittore non potrà racchiudere tutto l'essere di Bonifacio nella sua rappresentazione figurata, egli sarà comunque in grado di fissarne alcuni caratteri, capaci di innescare il ricordo in un animo già sollecitato »¹⁶. È chiaro quindi che solo superficialmente l'equivalenza testo-immagine potrebbe essere considerata un mero espediente letterario. Piuttosto, il ritratto – in quanto riproduzione umbratile di un soggetto transeunte – sarà quel simbolo che, universale in atto pur restando nell'ambito del particolare, è appunto l'unico strumento posseduto dal filosofo per esprimere la mediazione ontica tra il particolare e l'universale.

Ma la stessa teoria del concetto come disegno e dell'immagine mentale come un concetto, ci conduce anche all'ultimo dialogo del ciclo londinese, gli *Eroici Furori*, in cui si compirà la già preannunciata metamorfosi del pittore-filosofo in filosofo-pittore, ossia in

¹⁴ G. Bruno, *Candelaio*, p. 263.

¹⁵ G. Bruno, *Cena*, p. 435; *Cabala*, p. 414.

¹⁶ Cfr. A. L. Puliafito, *Comica pazzia*, p. 87-92. La studiosa, del resto, poneva già in rapporto le due succitate sezioni di testo tratte dalla *Cena* e dalla *Cabala*.

colui che non dipingerà più la poetica mediante immagini metaforiche, bensì che descriverà l'omissione iconografica delle imprese con parole.

È opportuno a questo punto del discorso ripercorrere la griglia formale dell'opera: dieci dialoghi ove gli interlocutori leggono delle rime di cui interpretano le allegoresi. La struttura di base, già insolitamente organizzata in una sovrapposizione di diversi generi (dialogo, canzoniere, commento) si moltiplica ulteriormente tra il quinto dialogo della prima parte e il secondo dialogo della seconda: qui le immagini poetiche sono sostituite da delle vere e proprie immagini corredate da motto e versi, ossia dall'emblematica. E tuttavia, come si diceva, discostandosi dai tradizionali libri d'imprese ed emblemi – e, si osservi bene, nonostante il *corpus* bruniano sia costellato di tavole illustrate e realizzate spesso dallo stesso autore – l'apparato iconografico viene limitato alla sola descrizione prosastica: le ventotto immagini emblematiche sono solo descritte e spiegate¹⁷. Ebbene, se esimerci dal cercare la soluzione di un simile artificio letterario significherebbe comportarsi più o meno come quei critici pedanti che si limitano alla superficie della scorza tralasciandone il denso midollo, ritengo che la genesi di questa particolare emblematica costruita sulla negazione iconografica, possa essere spiegata a partire dall'esplicazione di quei *mystères horrifiques* complicati sotto la scorza allusiva del testo-pittura.

IL TESORO « ASCOSO E SICURO »

Ora, bisognerà ricordare che *heretico ostinatissimo* lo definì il celeberrimo *Avviso di Roma* del 19 febbraio del 1600, sintesi della pubblica esecuzione avvenuta in Campo dei Fiori due giorni prima¹⁸. La notizia, per quanto possa suscitare l'impressione di un arbitrio fazioso, trova ampia conferma nella lettura integrale dei documenti processuali, dai quali non è difficile capire come l'intera *nova filosofia* si moduli su un'obiezione interna alla sostanza del Cristianesimo. Precisazione, questa, necessaria, perché sebbene Firpo ci avesse avvertito della necessità di considerare il momento processuale come cruciale nella ricostruzione della personalità e della dottrina del tragico filosofo, ancor oggi gli studiosi – ad eccezione di A. Ingegno e M. A. Granada – stentano a riconoscerne il valore. Tale incomprendenza storica – annidata in quella discrasia tra fatto ed effetto scaturita nell'immagine leggendaria di un Bruno martire del suo entusiasmo per il copernicanesimo – sembrerebbe così riverberarsi tuttora nella prospettiva storiografica, che, pur nell'assimilazione più completa dei testi, risulta non porsi come decisiva la questione che condusse Giordano Bruno al rogo. Eppure, già Blumenberg, nel suo celebre saggio *La legittimità dell'età moderna*, avvertiva della significatività dei documenti processuali, interamente rivolti ad errori eretici determinanti quali il dogma dell'Incarnazione e la dottrina della Trinità, mentre il taglio critico del suo approccio a Bruno si lamentava di un « dato di fatto storico » non corrispondente « all'effetto storico »¹⁹.

¹⁷ Sulle imprese dei *Furori* e sul loro significato rinvio a C. Lo Rito, «Le immagini emblematiche degli *Eroici furori* di Giordano Bruno», *Con parola breve e con figura. Emblemi e imprese fra antico e moderno*, a cura di L. Bolzoni e S. Volterrani, introduzione di M. Fumaroli, Pisa, Edizioni della Normale, 2009.

¹⁸ L. Firpo, *Il processo di Giordano Bruno*, a cura di D. Quagliani, Roma, Salerno, 1993, p. 356.

¹⁹ H. Blumenberg, *La legittimità dell'età moderna*, Genova, Marietti, 1992, p. 592: « Comunque ci si aspetta che il Nolano sia stato vittima del suo entusiasmo copernicano », lamentava lo studioso. E, dando una lezione di metodo, proseguiva: « ma questo non è confermato dagli atti fino ad ora accessibili del suo processo inquisitorio. Un fatto caratteristico del processo è che la sola menzione della tesi copernicana del movimento della terra provenga spontaneamente dalle labbra stesse dell'accusato ». Dal momento in cui è la complessità dei testi bruniani a costituire la più eloquente testimonianza della fondatezza delle imputazioni, l'astio che indusse il Mocenigo a definire il Nolano « nemico di Christo » non sembra poi così lontano dal pensiero dello

In effetti, a partire da quella coerenza di fondo che indusse il filosofo ad intitolare il primo dialogo volgare *Cena delle ceneri* si fa ravvisabile quel singolare nesso tra riforma cosmologica e riforma morale che lo studioso tedesco definì magistralmente come il « concatenamento sistematico del copernicanesimo con il *trauma dell'incarnazione* »; legame che seppure non è visibile a prima vista funge da filo rosso della *nova filosofia* nella sua sostanza. La Yates, ormai in alcune questioni sicuramente superata, risulta tuttavia ancora illuminante allorché si pose il medesimo problema di conciliare il contenuto del primo dialogo londinese con il titolo dal chiaro riferimento religioso²⁰. Del resto, dell'ovvietà della questione ne è testimonianza la stessa acribia degli inquisitori, che nel quinto costituito veneto del 3 giugno chiamarono l'imputato a chiarirne « l'intentione ». Bruno dissimulò, affermando che la disputa si tenne « in una cena che si fece il giorno delle Ceneri »²¹. E tuttavia, se la discrepanza tra involucro e contenuto non convinse i suoi detrattori, tantomeno dovrebbe convincere lo studioso moderno, confortato da una preliminare comprensione del senso più intimo della sua opera e ormai capace di riconoscere come le questioni teologiche si rivelino, in ultima istanza, sempre decisive.

Converrà quindi, seppur sommariamente, delineare quel contenuto così ostinatamente anticristiano consegnatoci nell'ermeneutica del ritratto. E questo perché – come si diceva – contro l'odierna discutibile tendenza ad individuare mutamenti di pensiero, la tesi qui proposta discerne nella strategia della metafora della pittura il riflesso di un preciso disegno programmatico sotteso.

A tal proposito non sarà forse inutile ricordare come nella *Cena*, dopo aver recuperato la vera immagine post-copernicana dell'universo e della sua relazione con la divinità, Bruno presenti se stesso – con una nota dal sapore lucreziano – quale novello Epicuro, vale a dire come colui che finalmente libererà l'umanità dai fantasmi dell'immaginazione e dal timore della morte. Nell'opera successiva, il *De la causa*, l'esposizione ontologica della nuova fisica, uniforme ed animata, destituirà quindi il concetto di Persona ed il suo ruolo di mediazione cosmica sulla base del principio anassagorico²². E così, nel *De l'infinito* la riforma

stesso accusato. Né, protervo, il Nostro si era riserbato dal confessare la gravità dell'eresia ai suoi inquisitori. Per quanto giustificata all'interno di un ambito schiettamente filosofico, nel terzo e nel quarto costituito è dato riscontrare, in modo fin troppo trasparente, un disegno improntato peculiarmente alla dissoluzione della processione del Figlio: « Circa le divine persone, quella sapienza e quel figlio della mente, chiamato da' filosofi intelletto et da' theologi Verbo, il quale se deve credere haver preso carne humana, io stando nelli termini della filosofia non l'ho inteso, ma dubitato et con incostante fede tenuto ». E ancora: « Io ho stimato che la divinità del Verbo assistesse a quell'umanità de Christo individualmente, et non ho possuto capire che fosse una unione ch'avesse similitudine di anima et corpo, ma una assistentia tale, per la quale veramente si potesse dire di questo huomo che fosse Dio et di questa divinità che fosse homo [...] sì che per conclusione, quanto al dubio dell'incarnatione, credo aver vacillato nel modo inefabile di quella »: L. Firpo, *Il processo*, p. 169 e p. 173.

²⁰ F. Yates, *Giordano Bruno e la cultura europea del Rinascimento*, Roma- Bari, Laterza, 1988, p. 29-57; cfr. inoltre A. Ingegno, *Cosmologia e filosofia nel pensiero di Giordano Bruno*, Firenze, La Nuova Italia, 1978, p. 42 e seg.

²¹ L. Firpo, *Il processo*, p. 188.

²² In Bruno, la possibilità stessa che la comunicazione tra Dio e il mondo non dipenda da un atto della volontà divina di elevare a se stessa la creatura rappresentante la massima perfezione del creato, fa leva sull'annichilimento della generazione intratrinitaria della seconda Persona attraverso il trasferirsi della potenza infinita di Dio nella materia, l'universo infinito. Ora, è solo la correlazione dei due momenti concepiti nella loro organicità – momento fisico e metafisico, l'opera di Copernico e l'opera di Bruno – che consente di comprendere come l'intendere l'universo non più nel senso di creazione, ma della generazione, dissolva nell'ambito del superfluo e dell'insensato l'ipotesi intratrinitaria: Bruno sostituisce la Seconda Persona con il mondo, autorealizzazione totale dell'onnipotenza divina. E se negli interrogatori affermò più volte che il predicato di Persona gli sembrava inconciliabile con la divinità, nel costituito del 2 giugno del 1592 dichiarò

cosmologico-teologica può giungere al suo compimento, perché la descrizione dell'incipite infinità di tempo e spazio viene presentata nel segno di uno svuotamento di senso dell'intera escatologia cristiana. Il terreno è ora pronto per affrontare la riforma morale, ove si noterà piuttosto agevolmente l'ostentata esibizione di un Cristo risolto a impostore, cui si opporrà, nell'ultimo momento della nolana filosofia, l'immagine antitetica del Bruno. Tale sostanza esplosiva riformatrice si manifesta già nella metafora dello *Spaccio*, dove la bestia trionfante, ossia il cristianesimo, viene definitivamente cacciata agli occhi del saggio e mantenuta solo nella sua valenza di utilità civile per l'inetta moltitudine. Come si accennava, la falsa ma non inutile religione intesa come *lex* sublimerà, e con modalità complementare, nell'estrema esperienza di *ascensus* gnoseologico intrapresa dal furioso, che si unirà alla divinità attraverso quel processo astrattivo messo in atto da *eros* per superare l'ostacolo corporeo e ottemperare alla vera mediazione cosmica con la divinità infinita.

Insomma, nella propria filosofia il Nolano era venuto riconoscendo sempre più distintamente una vera e propria *renovatio mundi*, una significazione etica che, rimasta interna al pensiero cattolico sul piano civile, non poteva più non violare i confini della sostanza ortodossa su quello della verità. D'altronde, dell'urgenza di emendare lo scibile dagli errori causati dalla sovrapposizione sistematica di aristotelismo e cristianesimo ne è traccia sicura quella scure che affiora e s'impone già dalla vera e propria battuta d'avvio della *nova filosofia*, giacché tale era, precisamente, il compito che egli si sentiva incaricato di svolgere per volere divino. E, anche senza voler fare forzatamente di questo tema la matrice *tout court* della complessità del sistema bruniano, l'interprete della musa nolana non può evitare di scontrarsi con il rilievo che assume la taccia di mendacio con cui viene ingloriosamente dipinta la figura del Nazareno. In stridente divergenza con la pacatezza che la sua epoca richiedeva, per di più valicate quelle alpi che rappresentavano il discrimine con quella più sicura Europa che fu di Erasmo, il diagramma che Bruno edificò si levò certo in controtendenza quanto ad audacia.

Dal momento in cui i lacerti del vecchio cielo vengono assumendo i tratti di una vera e propria 'rivelazione', il sentore che il « tesoro » tenuto « ascoso e sicuro » non sia nient'altro

che questo predicato « appresso sant'Augustino è dichiarato nome non antico, ma novo e de suo tempo » : D. Berti, *Vita di Giordano Bruno da Nola*, Milano, Paravia, 1968, p. 55. Il 'maestro' Erasmo, del resto, gli aveva già da tempo fornito la chiave per comprendere che fu Agostino, nel *De trinitate*, ad introdurre il concetto di *lóyos* come seconda Persona della Trinità, tanto che lo stesso Girolamo recriminò al papa Damaso che il termine *ipostasis* era stato in realtà, fino ad allora, usualmente tradotto dai latini con *substantia*. Cfr. Erasmo, « *Responsio ad LXXI* », *Opera omnia*, London, Gregg Press, 1962, rist. anast. dell'edizione Lugduni Batavorum, 1703, IX, col. 172C-D; cfr. per un pregevole approfondimento dell'atteggiamento erasmiano C. Asso, *La teologia e la grammatica: la controversia tra Erasmo ed Edward Lee*, Firenze, L. S. Olschki, 1993, p. 188, n. 38. Ma è ancora al *De la causa* che dobbiamo rivolgerci per afferrare come la misconoscenza dell'evento cristologico di salvezza si annunci nella cogenza dell'aurora divina di Copernico: qui l'universo viene definito « grande simulacro, la grande imagine e l'unigenita natura » : *De la causa*, p. 693, corsivo mio. Ma cfr. anche *De Immenso*, II, 39, p. 245 : « *Illa enim est natura primogenita* ». Il confronto si estende anche ai *Furori*, p. 697 : « Questa è la Diana, quello uno che è l'istesso ente che è l'istesso vero, quello vero che è la natura comprensibile, in cui influisce il sole et il splendor della natura superiore secondo che la unità è destinta nella generata e generante, o produttore e prodotta ». Cfr. C. Lo Rito, « Le due metamorfosi di Atteone negli 'Eroici Furori' di Giordano Bruno », *Rinascimento*, XLIV, (2004), p. 339, ove la studiosa osserva che il sintagma, alludendo alla *Professione di fede* recitata nella liturgia eucaristica cattolica, sottende la definizione teologica della natura del Figlio di Dio. La nota con cui Bruno accosta al nuovo universo l'attributo del Cristo non deve essere sottovalutata. Solo in questi termini si conferma come il mondo che Blumenberg definì *autoesaurimento* divino implichi un'Incarnazione data *a priori* nel cosmo stesso, *explicatio* di una *complicatio* senza più riserve.

se non il preludio di quella mediazione cosmica che il furioso attuerà nell'ultimo atto della nolana filosofia è confortato dal gioco di intarsio che questo contributo mette in atto coinvolgendo alcune delle pagine più empie del *De immenso*. Del resto, leggendo il poema latino ci si accorge che il velo di cautela che ricopriva soli sei anni prima il contenuto degli *Eroici furori* sembra farsi più succinto²³. Gli artifici tattici cautelativi adottati nel dialogo volgare – dove solo implicitamente il filosofo eroico alludeva a se stesso come all'*homo perfectus* – sembrano sgretolarsi di fronte all'ostentata esibizione di colui che fin dal primo verso si presenta ispirato dalla « sacra mente » a « portare a termine una grande, difficile, straordinaria impresa », condotto da un imperativo divino « verso una meta stabilita da un ordine eccelso: in nome del quale è possibile disprezzare e la fortuna e la morte ». Che si affronti qui, e direttamente, l'attualizzazione dell'*optima temperies*, è ravvisabile fin dalla proclamazione di quella metamorfosi del filosofo in « Dux, Lex, Lux, Vates, Pater, Author Iterque » avvenuta a seguito di una « contemplazione non superficiale e vana, ma assai profonda e degna di un uomo perfetto »²⁴. Le indicazioni che si devono trarre dal testo sono chiare: l'inequivocabile autoreferenzialità degli attributi del Cristo risponde a quella costruzione chiasmica, percepibile nell'antitesi tra l'impostura del Dio fattosi uomo e la nuova luce portata da quell'uomo fattosi Dio – un uomo perfetto, ossia denotato da una condizione del tutto particolare – la cui ostensione è magnificata ad arte grazie all'analogia con l'esplicita deificazione espressa attraverso una delle citazioni più comuni del Rinascimento:

*Hinc miraculum magnum a Trismegisto appellabitur homo, qui in deum transeat quasi ipse sit deus, qui conatur omnia fieri, sicut deus est omnia; ad obiectum sine fine (ubique tamen finiendo) contendit, sicut infinitus est deus, immensus, ubique totus*²⁵.

Nella misura in cui l'*Immenso* manifesta un'attestata fisionomia unitaria con il ciclo volgare, il problema del temperamento perfetto pare acquistare un profilo più netto. Si

²³ Come è noto, per tutelarsi dalla censura Bruno dichiara nell'*Argomento* dei *Furori* di aver rinunciato al titolo *Cantica*, essendo il suo un « naturale e fisico discorso »; in realtà l'autore stesso ammetterà in conclusione che « ultimo e finale intento in questa tessitura fu et è d'apportare contemplation divina »: *Furori*, p. 495 e p. 500.

²⁴ Cfr. su questo aspetto le preziose pagine di A. Ingegno, « Cardano e Bruno. Altri spunti per una storia dell'uomo perfetto », *La diffusione del copernicanesimo in Italia*, Firenze, Olschki, 2007, p. 211-219.

²⁵ [Allora, l'uomo da Trismegisto sarà definito un grande miracolo, l'uomo che si trasforma in dio, quasi che fosse egli stesso dio, che tenta di divenire tutto, come dio è tutto; si rivolge all'oggetto senza limite (che talvolta tuttavia necessita di un limite), come infinito è dio, immenso, dovunque tutto]. Per questa e per le citazioni precedenti: *De immenso*, I, 1-2 (corsivo mio); per la trad. it. rinvio a *Opere latine*, a cura di C. Monti, Torino, UTET, 1980. In merito allo sviluppo della tematica del Cristo impostore in relazione alle opere magiche cfr. E. Scapparone, « 'Efficacissimus Dei filius'. Sul Cristo mago di Bruno », *Tra antica sapienza e filosofia naturale. La magia nell'Europa moderna*, Atti del convegno Firenze, 2-4 ottobre 2003, a cura di F. Meroi, con la collaborazione di E. Scapparone, Firenze, Olschki, 2007, p. 417-444. Ma sarà comunque agevole notare come le porzioni di testo sottese all'antitesi con il Cristo impostore si moltiplichino con modalità piuttosto trasparente in gran parte delle opere bruniane, quasi a ribadire come sia questo, in fondo, il filo rosso della sua speculazione. Cfr. ad esemplificazione, *ibidem*, I, 1: « Pertanto partecipiamo ad una contemplazione non superficiale e vana, ma assai profonda e degna di un uomo perfetto, quando ricerchiamo lo splendore, l'effondersi e la partecipazione della divinità e della natura e immaginiamo e sogniamo di averli trovati non nell'Egizio, nel Siro, nel Greco o nel Romano, non nel pane azzimo o in qualche materia più ignobile, insieme alla massa degli sciocchi, ma nell'augusta reggia dell'onnipotente, nell'immenso spazio dell'etere, nell'infinita potenza della natura che tutto diviene e di tutto è artefice ». Ma si notino anche quelle pagine dello *Spaccio* in cui il Cristo viene ripetutamente tacciato di « malignitate », poiché, attraverso « vani Prodigii, Prestigi, Bagatelle e Mariolia », illude i « ciechi mortali » sovvertendo la legge naturale, unica vera religione.

potrebbe dire – e ciò sia detto per inciso, ma con vigore e in senso generale – che trascinato verso l'idea di potersi servire consapevolmente e polemicamente di un lessico universalmente condiviso nella storia del pensiero cristiano, il tragico filosofo fu da subito intenzionato a dispiegare una nuova e coerente visione del divino in cui fosse possibile evocare frammenti di autobiografia intellettuale privilegiando toni e contesti tesi ad evidenziare la correlazione tra il dissolvimento della figura del Cristo entro i termini dell'impostura e la convinzione di incarnare le vesti dell'*homo perfectus*. Ora, riguardando retrospettivamente l'ultimo dialogo volgare nella sua globalità, non possiamo non accorgerci quanto comprendere appieno la specificità dei *Furori* all'interno del quadro che siamo venuti delineando, significhi comprendere come la posizione del furioso non sia assimilabile a nessun'altra. Ciò che in effetti risalta da subito è il carattere assolutamente dirompente che l'autore rivendica alla propria missione. Né deve sorprendere che tale specificità sia anzitutto afferrabile nell'insistenza con cui il Bruno tratteggia quel drammatico conflitto interiore cui è sottoposto l'eroe 'vizioso'; un conflitto – conviene insistere – culminante nell'abbandono del timore della morte.

Ebbene, si tratta di un nucleo narrativo che sembra costruito ad arte per richiamare alla mente del lettore l'aneddoto della disperata preghiera di Gesù nell'orto degli Ulivi, agli occhi del Nolano testimonianza del peccato mortale del Cristo, che tentò in ogni modo e fino all'ultimo istante di sottrarsi al proprio tragico destino. Del resto, a ben guardare, sembra dirci il Bruno, si trattava di un'imperfezione storicamente tramandata nei Vangeli; un'imperfezione che il Nostro non esitò a rendere manifesta grazie alla sapiente giustapposizione con la propria ostinata eroicità²⁶. Anzitutto, tale contrapposizione è percepibile in tutta la sua trasparenza nel celebre sonetto *Se la farfalla*: se il cervo e il liocorno – notoriamente simboli del Cristo e del cristiano – « fuggirebbono s'avesser giudizio del fuoco, della saetta e de gli lacci », il furioso – assistito dall'umore saturnino – « vien guidato da un sensitissimo e pur troppo oculato furore, che gli fa amare più quel fuoco che altro refrigerio »²⁷. Notevole coincidenza, questa, in un apostata la cui fama divenne leggendaria per aver distolto lo sguardo dal crocifisso che in punto di morte gli venne teso. Si tratta dunque di un motivo nodale e a tal proposito andrà parimenti sottolineato come al Cristo impostore dello *Spaccio* (dove il mago sedicente riusciva a far breccia sull'ignoranza del volgo) subentri nei *Furori* l'immagine di un uomo debole, fragile, imperfetto.

Queste considerazioni preliminari si rivelano utili per introdurre il contesto entro il quale individuare quei luoghi in cui il *Fastidito* palesa la seducente convinzione di una palingenesi del genere umano passante per la sua stessa persona. È in effetti chiaro come la tensione di quello sforzo titanico consegnato all'ultimo dialogo morale serpeggi nella mente del Nolano già a partire dalla rivelazione sacramentale della *Cena*. Persuaso che la scoperta copernicana

²⁶ Dell'importanza di questo tema, cautelativamente mascherato nell'esoterismo del testo, è valida traccia anche l'attenzione inquisitoria, posta a conoscenza della grave deviazione dogmatica dalle affermazioni scottanti del Mocenigo: « Mi ricordo – denunciò il patrizio veneziano – che dicea che li apostoli mostrorno maggiore constanza di Christo, perché loro si mostrorno pronti alla morte e Christo pregava di non morire ». Né diversamente confessarono i suoi compagni di cella: « Più e più volte ha detto con occasione che si parlava de peccati, scusando gl'huomini, che sin'a Christo ha peccato mortalmente quando nell'orto pregò il Padre ». E ancora: « Giordano, volendo mostrare che in Christo furno tutti li accidenti dell'huomo, disse che Christo havea peccato mortalmente quando nell'orto recusò d'adempire la volontà del Padre ». Nel valutare tali testimonianze non pare si possa dubitare della sincerità delle affermazioni, e dal momento in cui le sue opere sembrano fornire ampie conferme ai capi d'accusa proposti, l'accento andrà evidentemente posto sul disegno programmatico dell'intero ciclo volgare. Cfr. L. Firpo, *Il processo*, p. 259 e p. 263-264.

²⁷ G. Bruno, *Furori*, p. 559-560.

fosse il segno divino di un imminente rinnovamento dell'umanità, il tragico filosofo pensò certo di tradurre in realtà ciò che ai suoi occhi veniva assumendo i tratti messianici di una religione universale, imperniata sulla nuova visione della natura e del cosmo. Ormai convinto che la lacerazione del vecchio cielo avesse presagito la lacerazione dell'impostura del Cristo e della *stultitia* da lui professata, entrato in scena con la dilatazione infinita dell'universo, il nuovo Epicuro pensava per questa via di potersi fare vero mediatore tra finito ed infinito. E, affascinato da questa utopistica visione, svolse a fondo il discorso nei *Furori*, insistendo emblematicamente sul motivo dell'abbandono del timore della morte in adesione ai punti teorici di assoluta preminenza²⁸.

L'EMBLEMATICA INTELLIGIBILE

Con tutta evidenza è possibile ora definire l'eversività di quei *mystères horrifiques* non del tutto averroisticamente divulgabili, che altro non sono se non la progressiva decostruzione della mitologia cristiana; così come l'*os medullaris* offerto nell'allusività di un testo presentato come pittura finisce per configurarsi come quel cibo solido di matrice galenica scambiato dal *crassum vulgus* per veleno, di cui Averroè e Maimonide ci raccontano rispettivamente nella *Destructio destructionum* e nella *Guida*, e che Bruno riecheggia nei *Furori*²⁹. Si tratta sempre di questo: preservare l'utilità del culto sacrificale per la moltitudine e divulgare esotericamente quella che nello *Spaccio* vien definita « religion della mente ».

Insomma, pare di trovarsi di fronte a quella « scrittura tra le righe » che Strauss attribuì a Maimonide, vittima di un'epoca di persecuzione³⁰. E sebbene con Bruno non siano in causa eventi storici di vasta portata come la diaspora, la necessità di adattare le tecniche letterarie di dissimulazione a contenuti esoterici – peraltro coerenti alla raffinata ermeneutica del Rinascimento – ben si adatta all'orizzonte fortemente anticristiano del Nolano, che scaturì nella persecuzione esiziale che andò a segno con il processo ed il rogo³¹. Ma, proprio

²⁸ Introdotto sin dall'*Argomento*, quest'ultimo tema affiora e s'impone con impulsiva quanto assertoria radicalità nel motivo estremo della *mors osculi*, che viene ricontestualizzato per amputare alla radice quell'idea di derivazione pichiana di un'inevitabile autoestinzione dell'io in Dio. L'intuizione fatalistica che le sue sventurate ed umiliazioni fossero la promessa più schietta del ritorno alla luce fece sì che quell'aneddoto del Nazareno nell'orto degli Ulivi, un aneddoto ormai ridotto ad apologo, avesse maturato nel Bruno la certezza che *Peior est morte timor ipse mortis*: l'eroico furioso ormai era ben conscio che non la morte, bensì la meraviglia dell'infinito attendeva colui che avesse osato varcare i confini del vecchio cielo.

²⁹ Sull'influenza di Maimonide e Averroè rinvio a G. Sacerdoti, *Sacrificio e sovranità*.

³⁰ L. Strauss, *Scrittura e persecuzione*, Padova, Marsilio, 1990.

³¹ Può essere utile a tal proposito rievocare, seppur sommariamente, la situazione critica dell'epoca in cui il Bruno si trovava ad operare: ciò significa concretamente che si deve intendere la densa elaborazione del dettato bruniano come successiva all'impresa del Valla, la cui posizione estrema rappresentò il vertice di quell'animosità anticlericale di eredità petrarchesca propria delle origini dell'Umanesimo italiano. Dopo il Valla l'umanesimo italiano non poté più dirsi totalmente scevro dal grave peso dell'apparato ecclesiastico, che impose la definitiva censura dell'impresa valliana e che, ostacolandone qualsiasi possibilità di ritorno, rivolse le forze al ristabilimento della tradizione e dell'ordine gerarchico. Certo, la dissidenza verso una concezione tradizionale dell'ortodossia biblica e cristiana non tardò a ripresentarsi in seno alle neonate accademie, insofferenti allo scolasticismo dell'epoca. Eppure, per prendere l'esempio più eclatante, quello del Ficino, nonostante in lui la teologia venisse assorbita nella paganità della mitologia poetica, è pur vero che leggendo le opere del Canonico fiorentino l'impressione è di trovarsi di fronte ad un'eterodossia sempre presente eppure mai dichiarata apertamente: al rigore filosofico della sua concezione di matrice plotiniana, incapace di salvaguardare la necessità del Cristo, fanno da contrappunto svariate pagine in cui si afferma la mediazione del Redentore. Ma proprio tale latenza si può etichettare come il frutto di quella mutata dimensione culturale che non fu più libera di espressione. Dal punto di vista opposto, della dichiarazione cioè *apertis verbis* della propria dissidenza rispetto alle concezioni religiose e civili accettate, in Italia solo il Bruno, e solo dopo un secolo, sarebbe subentrato a ribadire, e questa volta con una radicalità portata all'estremo dell'anti-

pronunciando la dissacrante quanto pericolosa possibilità che si dia l'*optima temperies* in un essere altro dal Cristo, siamo giunti al compimento del nostro percorso : quella correlazione tra i *mystères horrifiques* e la pedagogicità maieutica iscritta tanto nella dinamica del ritratto-Sileno che in quella dell'adozione letterale del detto anassagoreo. Ai nostri fini, andrà infatti ricordato che tutto ciò appare come un caso esemplare dell'artificio mnemonico del ritratto, il quale, denotato irriducibilmente dalla parzialità, istiga l'innescio del ricordo. È, in effetti, di un'importanza decisiva comprendere a fondo questa correlazione tra il midollo esoterico dispiegato e la struttura formale, perché, per afferrare la strategia d'insieme della griglia formale dei *Furori*, bisognerà assumere come dato primario che di contemplazione delle specie intelleggibili della divinità qui si tratta. Al pari, occorrerà anticipare che le figure presentate non possono più essere considerate *imagines agentes*, pur in un percorso utile per comprendere e memorizzare l'esperienza descritta.

È infatti assai noto che nel quarto dialogo della prima parte Atteone si scioglie dalla materia e dalla visione sensibile approdando a quella intelleggibile. Meno osservato è invece che la densa elaborazione del dettato è riprodotta *per speculum* dalla struttura formale : è solo a questo punto del dialogo che avviene il passaggio da quella che abbiamo definito 'prosa icastica' a quelle che abbiamo definito 'immagini intelleggibili', espressione di un'emblematica solo didascalica. Del resto, fu riconosciuto fin da Platone che il concetto filosofico, per essere veramente tale, deve scardinarsi dalle visualizzazioni concrete. Ma il Rinascimento, pervaso dall'urgenza di ristabilire l'antico nesso ormai perduto tra *verba* e *res*, fece riscontro a quest'esigenza con un vasto uso delle imprese. In esse, infatti, la combinazione di motto e disegno concede più agevolmente di esprimere l'essenza puramente intellettuale dell'idea, perché quest'ultima finisce per non essere irretita né nella dimensione meramente verbale né in quella meramente plastica.

Alla luce di queste osservazioni è chiaro come l'adozione di emblemi per tradurre i concetti cardine dell'*iter* epistemologico del furioso consenta al Bruno di mantenere maggiore aderenza ad una visione che si definisce nell'ambito della pura intelligibilità, così come la sinestesia di diversi registri – emblema, sentenza, poesia e commento – si carica della possibilità di alludere con maggior efficacia alla trascendenza dell'idea. E tuttavia, come si è visto, l'autore è portato a compiere una traslazione ulteriore. Questo perché, se è vero che l'emblematica offre l'universale in un corpo particolare, è altresì necessario che – conformemente alla morte di Atteone al mondo cieco e fantastico – tale artificio si stabilizzi in una visione dalla quale l'occhio deve essere alieno. Del resto, che l'infinito non possa essere compreso in immagini finite, realmente dipinte, che ad esso si possa solo alludere per analogia, è inutile dire.

L'insorta insufficienza di quella metaforica del testo-pittura che si era rivelata pienamente funzionale alla fissazione della *varietas* in forme ottiene così ora in sussidio l'uso dell'emblematica intelleggibile, più adeguata all'ostensione dell'oggetto infinito, per sua essenza incommensurabile con il mondo transeunte. In altri termini, per quanto la potenza immaginifica del ritratto gli avesse finora consentito di fissare in forme il divenire, nell'ultimo movimento della nolana filosofia la necessità di aderire alla dimensione dell'eternità ed identità dell'infinito costringe l'autore a piegare la *metafora dell'immagine*

cristianesimo, l'insanabilità di quella frattura del tessuto socio-culturale finora solo dissimulata sotto la superficie di sistemi conciliatori ed irenistici. Gli esiti esiziali che segnarono il destino del frate fuggiasco assumono poi la forza fattuale della testimonianza più esplicita ed incontrovertibile della situazione critica dell'epoca alla quale egli appartiene, per certi versi, ancora totalmente.

all'immagine metaforica, ove la validità della soluzione economica dell'allusione 'ad altro' è condotta ad un livello ontologico e gnoseologico estremo.

Bisognerà poi a questo proposito notare che nel Bruno, coerentemente all'assunto anassagoreo delle *homoioimeres* implicito alla sua cosmologia post-copernicana, il simbolo si trasforma letteralmente in pansimbolismo : poiché tutto è in tutto allora tutto è simbolo di tutto, tale che è possibile

di convertir qualsivoglia fola, romanzo, sogno e profetico enigma, e trasferirle in virtù di metafora e pretesto d'allegoria a significar tutto quello che piace a chi più comodamente è atto a stracchiar gli sentimenti: e far cossi tutto di tutto, come tutto essere in tutto disse il profondo Anaxagora³².

Corollario è la complicazione della metafisica dell'immaginazione in infiniti sviluppi, tensione infinita all'altro per definizione : l'infinito stesso. Dunque, se nella letteratura rinascimentale l'impresa è esemplificazione privilegiata della filosofia del concetto, nei *Furori* l'eros mistico verso Dio amplifica la griglia formale del testo nello specchio di quell'eroico disquarto di sé che finirà con l'identificare il furioso con l'*homo perfectus*. E giacché il Bruno si premura di illustrare, nella seconda parte dell'opera, un significativo snervamento dell'intelletto, destinato a rafforzarsi, tanto più che si tratta per lui di mettere in rilievo la presenza della divinità, tale artificio letterario potrebbe, ancora una volta, non risolversi in un mero espediente formale.

Ciò che per noi risulta altrettanto interessante è notare come a partire dalla seconda visione di Atteone, equivalente all'irrompere vero e proprio nell'infinito, gli emblemi intellegibili lascino il posto ad un ulteriore, ma se si vuole più criptico, irrobustimento della tensione evocativa dell'immagine : è il caso della metaforica disamina tra occhi e cuore e dell'ancipite allegoria dei nove ciechi, poste ad epitome dell'intera opera. Per decifrare ulteriormente il rilievo assoluto che acquista l'ottenebramento, su un punto è d'obbligo richiamare l'attenzione : nella prima parte dell'opera il Nolano dispiega tutti gli elementi necessari alla rivelazione – il travaglio, il ruolo dell'Amore, il tema della visione, il primato dell'intelletto – ma questa non si attua. Ebbene, nei primi cinque dialoghi non accenna, e non svolge, i temi del silenzio e della cecità. È una questione sulla quale bisognerebbe insistere, ma sullo sfondo di quanto si è detto sarà sufficiente, in questa sede, osservare come la teofania sia perfettamente consequenziale alla decisione di non opporre più resistenza all'inesorabilità dell'offuscamento intellettuale³³.

³² G. Bruno, *Furori*, p. 497.

³³ Il Bruno consegna all'ultimo emblema del primo dialogo della seconda parte l'immagine di un fanciullo languido e lasso, che, abbandonati i remi, sta per essere assorbito dalle onde. L'insistenza di Amore non si placa se non quando il furioso, rappresentato dal fanciullo, arrendendosi totalmente all'infinito « chiude gli occhi », sprofondando in tal modo in quell'estrema e radicale *mors osculi* in cui « non s'apprenda tema di morte ». La porzione di testo, chiusa magistralmente da una citazione piuttosto libera da Seneca – *Peior est morte timor ipse mortis* – fornisce lo spunto per richiamare all'attenzione del lettore quelle belle pagine dello *Spaccio* sulla costellazione della lepre. È chiaro, del resto, come ci si trovi di fronte ad uno snodo fondamentale dell'itinerario percorso, tanto che in chiusa del dialogo sembrano destinate a ritornare quelle celeberrime parole della *Cena* in cui il filosofo alludeva a se stesso come al nuovo Epicuro, colui che per aver « varcato l'aria, penetrato il cielo, discorse le stelle, trapassato gli argini del mondo » avrebbe liberato gli uomini dalla paura della morte e degli dei. Significativo è che il dialogo successivo si apre con quell'illuminazione rappresentata da un unico emblema, *levius aurea*. Si tratta dell'emblema che illustra l'esito trionfale dell'esperienza del furioso, vale a dire quella seconda apparizione di Diana non più « tra l'acqui » ma su

Del rilievo assoluto che acquista l'idea dionisiana dello « stimar più degno il silenzio ch'il parlare » ne è conferma precisa anzitutto l'emblema *Neque simile, nec par*, che suggella la sfera di quella solitaria contemplazione destinata a trascendere ogni misura ed ogni parola – poiché, come puntualizza, « giamai possiamo non sol ragionare, ma e né men pensare di cose divine, che non vengamo a detraergli più tosto che aggiongergli di gloria »³⁴. Ma, lo sviluppo più ampio e più organico di tale motto è consegnato a quella prima allegoria della cecità in cui Edgar Wind coglieva sullo sfondo l'ostensione di un edonismo mistico dal sapore neo-orfico³⁵. Certo, fra i teologi rinascimentali la conclusione del Bruno risultava tutt'altro che insolita: che i misteri più elevati fossero afferrabili solo in uno stato di oscurità era quanto il Cusano, concordando con la « teologia negativa » dell'Areopagita, aveva formulato e perfezionato nella dialettica della « dotta ignoranza ». Ad essa si rifacevano, del resto, i neoplatonici nella venazione dell'« Uno al di là dell'essere », né diversa era la posizione dei cabalisti posti sulle tracce di *Ensofph*. Eppure, sono, questi, punti sui quali si dovrà insistere, perché definendo l'accesso all'effetto eterno della prima causa come l'irrompere dell'*homo perfectus* nello spazio immenso e infinito della materia « genitrice e madre di cose naturali, anzi la natura tutta in sustanza », non ne può seguire altro, per l'uomo, se non l'impossibilità di raggiungere una conoscenza perfetta (statica, conclusa) dell'assoluta e infinita perfezione di Dio. Conviene rimarcarlo: quella dell'uomo di fronte allo spalancarsi dell'infinito è piuttosto una conoscenza costantemente perfettibile, e se si tratta di osservazioni elementari, è solo a partire da queste che si rende possibile districare quella riflessione serrata, organica, scandita da una serie di momenti ben precisi sulla nuova comunione con il divino.

Insomma, con l'ausilio di un complesso sistema architettonico che i raffinati gusti rinascimentali avevano reso di maniera, il Bruno sembrerebbe condurre per mano il suo lettore dalla vista sensibile a quella intellegibile, per inoltrarsi in ultima istanza in quella cecità che sola sembra consentire l'illuminazione. Posta la correttezza di tali considerazioni è ora possibile affermare che il modo in cui il Nolano combina la svalutazione del sacrificio alla caccia dell'*os medullaris* celata nell'allusività della metaforica iconografica appare come la metodica privilegiata per addestrare gradualmente il lettore potenzialmente filosofo all'*episteme* di quella contemplazione filosofica che – aderente alla dottrina averroistica della subordinazione della teologia alla filosofia – è l'unica forma di adorazione della divinità, degna di quell'individuo capace di liberarsi dalla *stultitia*.

DALLA STULTITIA ALLA SAPIENTIA

A tale riguardo, prima di concludere, converrà concederci una breve digressione sulla tematica dello *spiritus phantasticus*, che, presentata con modalità carsica ma costante, potrebbe rivelarsi alveo di preziosi contenuti nascosti. Il problema in questione risale certo a quella teorizzazione della giustizia immanente destinata a tormentare l'ortodossia cristiana fin dal *Peri Archon* di Origene, opera tanto più contestata dalla Chiesa quanto più fonte prediletta di tutti i neoplatonici del Rinascimento; un motivo, questo, di cui si era occupato anche il Ficino nella sua *Theologia platonica*. Ora, che il Bruno nei *Furori* tragga da quest'opera – come dalla *Summa theologiae* di San Tommaso – la fondamentale ispirazione per attuare il rovesciamento mondano della metafisica tradizionale, è fatto noto agli studiosi. Ma anche

« l'aura Campana »; un emblema significativamente posto a sigillo di quella contrazione dominata dalla suprema cecità in cui il furioso 'perde' « la propria sustanza nell'aere spacioso ed immenso ».

³⁴ *Furori*, p. 655.

³⁵ Cfr. E. Wind, *Misteri pagani nel Rinascimento*, Milano, Adelphi, 1971, p. 67.

prescindendo da ciò, quale sia la consistenza del debito nei confronti della dottrina ficiniana sull'inferno immaginario è, dopo l'indagine di Klein, un dato indiscutibile³⁶. Innanzitutto, anche in questo caso, va detto in via preliminare che se il contesto di partenza è senz'altro molto simile, il Nolano, svolgendo a fondo la tesi del Ficino, approderà ad un esito diverso se non opposto.

E così, conforme all'esegesi origeniana – sebbene siano qui in gioco anche altre fonti – il dannato ficiniano altro non è se non colui che in vita ha indugiato nei beni materiali in modo da imprimere alla propria immaginazione o *spiritus phantasticus* un peso tale che lo costringerà a deformarsi in un nuovo corpo sottile: il corollario che ne segue è dunque quella teoresi dell'inferno spirituale secondo la quale i tormenti e le pene dipendono solo dal proprio *habitus*. Certo, in Origene l'idea che l'inferno si riduca ad uno stato dell'anima implicava la terra come il luogo d'espiazione dell'anima caduta; ma a questa conclusione, il Ficino, consapevole di errare nella direzione di un terreno pericolosamente eterodosso, non approdò mai esplicitamente, tentando piuttosto la riduzione metaforica della metempsicosi al fine di poterla conciliare con la dottrina cristiana. Ma torniamo al Bruno. Scrive Klein: « Se soggetto delle pene è l'immaginazione, le pene stesse devono essere immaginarie ». Quando il Nolano afferma che « *Etsi enim nullus sit infernus, opinio et imaginatio inferni sine veritatis fundamento vere et verum facit infernum* »³⁷, viene espressa qui per la prima volta l'evoluzione di quelle conseguenze esiziali che la dottrina della giustizia immanente vedeva annidate nella sua stessa ragion sufficiente, ma che al contempo solo la radicalità di un apostata quale era il *Fastidito* poteva portare al suo pieno sviluppo. È una sentenza, quella emessa nel *De vinculis*, che forse è importante più per quello che non dice che per quello che dice. Ebbene – puntualizza ancora con acume Klein – « se l'immaginazione dell'inferno non ha fondamento, e se le immagini che tormentano le anime sono un'eredità della vita terrena, colui che non crede è necessariamente al sicuro »³⁸. L'autore nella sezione di testo in questione pare in effetti sentenziare inequivocabilmente che, se l'inferno coincide con i fantasmi della propria immaginazione, allora chi in vita si è rifiutato di credere all'inferno non ne può soffrire dopo la morte.

Non sarà inutile ricordare che lo *Spaccio*, come è stato già notato da critici illustri, sembrerebbe coincidere con quel « purgatorio de l'inferno » offerto da Teofilo a Smitho nel quinto dialogo della *Cena*. Poiché infatti la purificazione dei segni zodiacali avviene in un cosmo chiuso, « vana fantasia di matematici », giustamente Alfonso Ingegno notava il confronto con la concezione dell'oroscopo delle religioni, in particolare con quello *Zodiacus vitae* di Marcello Palingenio Stellato ove il mondo sublunare veniva fatto coincidere con l'inferno, cui gli uomini erano condannati dalla loro *stultitia*³⁹. Certo è che nello *Spaccio* il perno della questione consiste nell'applicazione pratica della dottrina averroistica delle religioni, ossia nella riduzione di esse a strumenti pratici di governo, apologhi che, incapaci di condurre al divino, si rivelano assai utili – o più correttamente necessari – sul piano della civile convivenza. Si osserverà come accostando all'essoterica religione del primo dialogo morale l'esoterica contemplazione filosofica della divinità illustrata nei *Furori*, il Bruno avesse realizzato per questa via un itinerario gnoseologico-morale dicotomico. Com'è noto, due sono i livelli che si profilano nell'incontro tra umano e divino, poiché alla necessità di un ritorno alla religione come saggezza civile innestata sul tronco di un'unione solo fittizia,

³⁶ Cfr. R. Klein, *La forma e l'intelligibile*, p. 75-107.

³⁷ G. Bruno, *De vinculis in genere*, III, art. XXX, p. 683.

³⁸ R. Klein, *La forma e l'intelligibile*, p. 103-104, n. 2.

³⁹ Cfr. A. Ingegno, *Regia pazzia. Bruno lettore di Calvino*, Urbino, Quattroventi, 1987, p. 9-11.

fa da *pendant* la necessità di delineare le modalità con cui sarà invece possibile elevarsi a Dio su un piano reale⁴⁰. E tuttavia, mi pare che la critica raramente abbia posto in luce il punto cruciale della questione e cioè come sia solo dall'individuazione dei tratti eidetici della vera religione, quella contemplativa, che si rende possibile desumere la *lex* civile. I due piani, seppure opposti, sono dunque tanto complementari quanto inscindibili. E in effetti, a ben guardare, risiede qui il fulcro di quella riforma che la *nova filosofia* pretende di dispiegare nei tre dialoghi morali: ciò che si ricava dall'assimilazione globale di questi testi è da un lato l'assunto per il quale, se la verità può essere una sola e coincide con l'insegnamento esoterico della filosofia, allora il compito della religione, surrogato della filosofia, è quello di persuadere il volgo producendo l'equivalente immaginifico delle verità teoretiche ad un livello divulgativo; mentre dall'altro si fa chiaro – ma solo in complemento a quanto ora affermato – come unicamente liberandosi dal mito, ossia dalla *stultitia*, sia possibile giungere alla vera comprensione del divino.

In base a quanto sopra, si potrebbe dunque ipotizzare con maggiore sostanza di prove che il passaggio dallo *Spaccio* ai *Furori* rappresenta a buon diritto la progressiva attuazione della potenza intellettiva, in modo che il lettore sia condotto, più o meno come auspicava il Maimonide della *Guida*, ad assurgere dal regno dell'immaginazione e dell'inganno a quello della saggezza, ossia a quella sfera dell'intelligibile consegnataci nei *Furori* attraverso la guida del vero *homo perfectus*. Se colgo bene il pensiero implicito nell'oltranza di senso celata nell'*Argomento* dell'ultimo dialogo morale, questo sembra teso a concedere l'evocazione dell'incantesimo di Circe così come è elaborato nel *Cantus circeus* del 1582, ossia nella prospettiva dell'adagio erasmiano dei *Sileni Alcibiadis*⁴¹. In quest'ottica è certo da intendersi l'amore del Petrarca che sdegnava il nettare e l'ambrosia pur di contemplare Laura: i suoi versi sono emblema del sileno negativo, poiché sotto la bella forma della metrica celano un vuoto gnoseologico. Che a questi – com'è noto – si contrapponga l'eroico amore narrato dalla poesia del Nolano è quanto l'autore precisa, affermando che, seppur la sua poesia superficialmente sembri trattare « d'amori et affetti ordinarii, contiene divini et eroici furori ». Insomma, i suoi furori si esplicano su un piano antitetico a quello della *stultitia* cristiana, provando nella prassi l'impostura della mediazione cristologica. In effetti il

⁴⁰ Muovendosi in un ambito decisamente opposto a quello della solitaria contemplazione, la pietra angolare del primo dialogo morale finisce per inerire al tema della religione come persuasione, una religione che poco o nulla ha a che fare con la verità filosofica. È pertanto evidente come la discussione sviluppata all'altezza dello *Spaccio* si muova sul piano esclusivo della *stultitia*; né nel dialogo emerge in alcun modo la volontà del Bruno di profilare per i cristiani un'alternativa: il nocciolo della questione, com'è noto, risiede piuttosto nell'esigenza di depurare su un piano civile la favola cristiana dalla degenerazione cui l'hanno condotta i Riformati. Che questo corrisponda alla composizione di senso dispiegata nell'opera è confermato anche dal fatto che il Nolano, dopo aver spogliato il Cristo di ogni dignità divina, decide di concedere al Cristo-Chirone, emblema del sacerdote, di perpetuare il possesso della sua sede celeste, cosicché il volgo – puntualizzerà poi nella *Cabala* – inceppando le dita in un'unghia e prolungando le orecchie, continuerà a credere nell'ossequio del Cristo al timore della morte e dell'inferno. Certo il Bruno non tarderà ad ammettere l'anelito verso la sostituzione del Dio dei teologi con quella « religion della mente » conforme al principio del *Deus sive natura* dei filosofi; eppure, sentenzierà nella *Cabala*, « *novis intervenientibus causis, novae condendae sunt leges, proque ipsis condita non intelliguntur iura: interimque ad optimi iudicium iudicis referenda est sententia, cuius intersit iuxta necessarium atque commodum providere* »: che si riaffacci qui quella riduzione maimonidea della religione a *lex* utilitaristica non immutabile ma soggetta ai bisogni del tempo, è quanto l'autore sembra confessare *apertis verbis*. Insomma, centrale resta, per il Bruno dello *Spaccio* e della *Cabala*, il dato aristocratico di un *crassum vulgus* non ancora in grado di elevarsi al di sopra dei fantasmi della propria immaginazione; cfr. *Cabala*, p. 484.

⁴¹ Com'è noto, nel celebre adagio non mancano, accanto agli esempi di sileni positivi, quelli di *praeposteri sileni*: tra questi, tutti di genere ecclesiastico, spiccano i teologi. Cfr. Erasmo, *Adagia*, a cura di S. Seidel Menchi, Torino, Einaudi, 1980, p. 60-119.

Nostro compito per la poesia petrarchesca la medesima operazione che Erasmo aveva compiuto per i teologi: se per Erasmo i sileni negativi coincidevano con i teologi e l'unico modo per ristabilire l'ordine era di spogliarli di potere e dignità, il Bruno al pari spoglia la poesia petrarchesca di valore attraverso la contaminazione con quella realistico-burlesca di un Aretino, di un Berni o di un Folengo⁴². Per questa via si ha l'impressione che la piega assunta dall'opera rafforzi – attraverso la sottesa allusione di sapore erasmiano – l'idea di uno slittamento dal petrarchismo alla teologia, due temi che apparentemente non possiedono nulla in comune se non il fatto che entrambi incatenano l'uomo alla *stultitia*, all'immaginazione e all'inferno. Insomma, l'espedito semantico parrebbe stabilire con coerenza quel nesso tra *stultitia* e teologia che la presente tesi individua come filo rosso dell'intero *Argomento dei Furori*.

Ora, tale deduzione, seppure avanzata solo come ipotesi, non mi pare venga contraddetta dal denso dettato elaborato nell'opera, rappresentazione di quel percorso di purificazione individuale di colui che, dopo esser perduto per « sei lustri » nell'incapacità di farsi « abitazione delle specie peregrine »⁴³, finalmente raggiunge quella purezza di concetto preambolo dell'unione con il divino. Che questo sia in effetti il tema che Bruno intende trattare, è quanto chiarisce, celato nella consueta invocazione alle muse, l'esordio del primo dialogo della prima parte :

Muse con le quali versando avvivo il spirito; fonte sotto li cui arbori poggiando appoggio la fronte; cangiate la mia morte in vita, gli miei cipressi in lauri, e gli miei inferni in cieli: cioè destinatemi immortale, fatemi poeta, rendetemi illustre, mentre canto di morte, cipressi et inferni⁴⁴.

Dunque, avvisa il filosofo, quella cui il lettore assisterà è una metamorfosi dall'inferno al paradiso, vale a dire dalla *stultitia* alla sapienza. E questo, si diceva, è appunto anche quanto si profila come cogente al campo semantico dell'ultima allegoria filosofica dei *Furori*, ispirata alla *Cecaria* di Marco Antonio Epicuro. Il racconto, osserva Saverio Ricci, « è la vita stessa e l'impresa intellettuale di Bruno, tutta giocata non solo sull'allegoria della 'cecità' e dell'acquisto assai difficoltoso della 'luce', ma sulla ricercata ambiguità tra 'Diana' in quanto simbolo della sapienza sul mondo e sulla natura, e 'Diana' in quanto mitologico appellativo cortigiano di Elisabetta d'Inghilterra »⁴⁵.

Non sarà inutile richiamare brevemente alla mente la vicenda narrata. La nolana Laudomia racconta che « nove bellissimi ed amorosi giovani », delusi d'amore per Giulia, partirono dalla « Campania » alla ricerca di « cosa » di lei « più bella ». Giunti al « monte

⁴² Cfr. G. Barberi-Squarotti, « Per una descrizione della poetica di Giordano Bruno », *Studi secenteschi*, I, 1960, p. 54: « Ma si noti innanzitutto come già la riduzione della letteratura ufficiale petrarchesca allo stesso grado d'importanza della tradizione burlesca sia non solo un'ulteriore definizione polemica, ma significhi inoltre l'elevazione di quest'ultima a una condizione ammessa di completa parità, e preluda, quindi, a un quadro della letteratura cinquecentesca, da parte del Bruno, in cui i confini fra rigore e chiarezza della linea ufficiale petrarchesca da un lato, e parodia polemica dall'altro, risultano annullati, distrutti, a favore di un'uguale degradazione delle due tradizioni ».

⁴³ *Furori*, p. 672. Il Gentile notò come il Bruno illustrasse il suo percorso spirituale, cosicché i « sei lustri » dal « principio della generazione » ci riconducono al 1578, anno in cui sarebbe avvenuta la sua « conversione filosofica ». Una conversione che tuttavia – andrà precisato – non riguarda il raggiungimento della vera sapienza, le cui tappe biografiche verranno chiarite solo nel quinto dialogo della seconda parte. Cfr. G. Bruno, *Dialoghi italiani*, Firenze, Sansoni, 1985, p. 1101.

⁴⁴ *Furori*, p. 531.

⁴⁵ S. Ricci, *Giordano Bruno nell'Europa del Cinquecento*, Roma, Salerno, 2000, p. 359.

Circeo » « un'empia Circe » li ridusse ad essere « ciechi, raminghi ed in fortunatamente laboriosi », aspergendo sui nove dell'acqua contenuta in un suo « vase ». La narrazione si fa più incisiva laddove la maga consegna loro un altro « vase fatale » che la sua mano « aprir non vale ». E così, su ordine di Circe, i nove vagabondarono per « diece anni » fino a giungere nell'« isola Britannica », ove il vaso affidato loro dalla maga « s'aperse da sé stesso » alla sola presenza delle « Ninfe d'Inghilterra ».

Che l'accento biografico celato sia noto da tempo alla storiografia bruniana è confermato dal fatto che se Ricci definiva, nella sua preziosa biografia del Nolano, l'apologo come il « testamento » di Bruno « all'Inghilterra », già il Gentile aveva individuato come nell'« empia Circe » fosse « da scorgere [...] la religione che il B. aveva giovinetto abbracciata ». E poco oltre più dettagliatamente : Circe « come pare, sta qui a significare la religione, e propriamente la Chiesa cattolica, il cui insegnamento si riduce all'« Itene ciechi in tutto' »⁴⁶. Osservazione importante, questa, perché in chiusa dell'opera sembrerebbe ritornare quel tema della *stultitia* che pareva preannunciarsi fin dalle prime pagine dell'apparato prefatorio attraverso quell'incantesimo attuato, a ben guardare, proprio da Circe⁴⁷. Che quell'« Itene ciechi in tutto » – che, come sottolinea Ricci, pare acquisire « il tono d'una sorta d'investitura religiosa, sacerdotale » – coincida con l'unico insegnamento che la religione può dare, è in effetti quanto si concludeva nello *Spaccio*. Ciò che qui viene nuovamente ribadito è ancora una volta l'incapacità della Chiesa – già individuata come matrice di quella *stultitia* in cui versano i cristiani – di mantenere la sua promessa circa la possibilità dell'incontro con il divino, poiché inetta alla comprensione del principio secondo il quale il dio « come assoluto, non ha che far con noi ; ma per quanto si comunica alli effetti della natura »⁴⁸.

Costruite con mano sapiente attorno ad immagini che recuperano e rileggono antichi temi, le osservazioni del Bruno si risolvono dunque nella necessità di istituire un vincolo tra *stultitia* e *sapientia*. A conferma della forza e della continuità con cui il Nolano tiene saldo questo punto, mi pare che due restino i dati più interessanti : innanzitutto andrà notato come il vaso che li ha liberati dall'incantesimo gli sia stato consegnato dalla stessa Circe, causa di cecità; in secondo luogo andrà tenuto presente il fatto che l'epifania « della ricovrata già persa luce » e dell'altra « nuovamente discuoperta » coincida con l'arrivo in « quella terra di grazia intellettuale che Bruno mostra di ritenere l'Inghilterra »⁴⁹. In via preliminare, andrà detto che ancora una volta alle due affermazioni deve essere attribuita una valenza sistematica. Cercherò qui di seguito di mostrare la fondatezza di tale convinzione.

Tra le numerose varianti che marcano le allegorie dei *Furori*, quella di Circe è sicuramente una delle più singolari. Conviene ribadirlo : è Circe, la Chiesa cattolica, a consegnare il vaso che consentirà di vedere la luce. Per tentare una valutazione di tale enigmatica quanto succinta affermazione, sarà utile rifarsi all'interpretazione che ne dà Saverio Ricci. Lo studioso osservava giustamente come nell'*Argomento* dei *Furori* il Nolano avesse ribadito uno dei punti saldi della *nova filosofia*, vale a dire il principio secondo il quale

⁴⁶ G. Bruno, *Dialoghi italiani*, p. 1168-72. Cfr. inoltre G. Sacerdoti, *Sacrificio e sovranità*, p. 342.

⁴⁷ Il tema del « circeo incantesimo », asse ortogonale dell'intero *Argomento*, appare presentato con modalità grottescamente estesa rispetto ai reali temi che articolano l'opera. A tal proposito mi pare un dato non secondario il fatto che nel pitagorismo e nel neoplatonismo, di cui abbondantemente si nutre l'eclettismo della *nova filosofia*, il mito di Circe sia stato interpretato come allegoria della reincarnazione subita dall'anima ignorante.

⁴⁸ *Spaccio*, p. 363.

⁴⁹ S. Ricci, *Giordano Bruno*, p. 363.

« un contrario è originariamente nell'altro, quantunque non vi sia effettivamente ». Il punto di dissenso con lo studioso si situa pertanto solo laddove questo ragionamento lo conduce a concludere che « l'esperienza monastica in quanto tale non sarebbe stata una totale 'cecità'; tale è stato piuttosto il lungo periodo di ricerca e di esterne e interiori difficoltà causato dalle persecuzioni conventuali e dall'uscita dall'ordine domenicano ».

Ora, è stato già ribadito come per il tragico filosofo di Nola la nuova cosmologia venisse dissolvendo fin dalla *Cena* la valenza gnoseologica del cristianesimo nella sua globalità e come su questa base finisse per articolarsi quella critica alla teologia, filo rosso dell'intera *nova filosofia*, nel senso del superamento della questione cristologica. Pertanto, al di là di interpretare « il magistero della Chiesa come non del tutto negativo » per il Bruno⁵⁰, l'unica possibilità di lettura che paia dotata di coerenza sembra convergere piuttosto – a mio giudizio – in quella correlazione di *stultitia* e *sapientia* cui si accennava poco sopra. Con l'accento posto sull'Inghilterra come patria di splendore intellettuale si tratterebbe in qualche modo per l'autore di richiamare alla mente del lettore la valenza di quella coppia inscindibile che ai suoi occhi si presentava come la nitida constatazione di un cristianesimo ridotto a *fabula* da un lato – cosa, questa, che la regina Elisabetta sembrava aver ben compreso⁵¹ –, e di come solo per questa via si possa approdare a quella « religion de la mente » che consente la comprensione di Diana, « l'unigenita natura », dall'altro. Del resto – conclude Gilberto Sacerdoti – « quanto ai motivi per cui 'Bruno mostra di ritenere l'Inghilterra' una 'terra di grazia intellettuale', sono gli stessi motivi essenzialmente politici per cui solo in Inghilterra poteva sembrare possibile un 'libero impero della filosofia' e uno scopercchiamento del 'vase' della verità »⁵². È a tal fine significativo che la rilevanza stia, e con modalità costante fin dalla *Cena*, in quella considerazione del cristianesimo come *fabula* cui l'atteggiamento *politique* della regina Elisabetta sembrava porre alla base della propria strategia regnante. Lo si è già detto, ma si tratta di un nodo teoretico di fondamentale importanza : solo da questa acquisizione è possibile liberarsi dalla *stultitia* per approdare alla vera sapienza. Ciò, insomma, coincide con quel disegno programmatico dell'intero ciclo londinese che si compì « sotto quel temperato cielo de l'isola Britannica », ove – ci dice il Bruno – la cecità poté sublimare nell'« immagine del sommo bene in terra ».

In tal senso, l'apologo dei due vasi di Circe appare saldamente innestato nella riflessione che il Bruno svolge sulla visione intellegibile della divinità, oggetto peculiare del dettato dei *Furori*; una comprensione che tuttavia – sembra voglia costantemente ribadire – scaturisce solo nell'attimo in cui si percepisce la reale portata del « circeo incantesimo », testimonianza di quell'inferno spirituale che caratterizza il profilo eidetico del cristianesimo.

Sul finale dell'opera, il Nolano, in un dialogo difficilmente accorpabile a quelli precedenti e meritevole di un *Argomento et allegoria* a sé, sembrerebbe, come in un geroglifico dello *Spaccio*, svelare il senso delle allusioni racchiuse nella prefazione, illustrando peraltro in tal modo la strategia unitaria che accorpa gli eterogenei dialoghi londinesi. È alla luce di questo assunto, valorizzato a più riprese dall'autore, che si spiegano, forse, gli echi e le oscillazioni sulla tematica del « circeo incantesimo » di cui sono intessuti i *Furori*. Svolta in forme ampie e articolate, collocata in posizione di apertura e di chiusa, l'allegoria dell'empia Circe intesa come la Chiesa cristiana può essere utile per comprendere quanto il tema di quell'impostura prodotta dalla « santa asinità, sant'ignoranza, santa stulticia e pia

⁵⁰ S. Ricci, *ibidem*, p. 363.

⁵¹ Cfr. G. Sacerdoti, *Sacrificio e sovranità*, p. 315: « se Elisabetta poteva aver qualcosa da imparare dallo *Spaccio*, è certo che lo *Spaccio* ha imparato molto da Elisabetta ».

⁵² G. Sacerdoti, *ibidem*, p. 344.

divozione», derivante da quei «vani Prodigii, Prestigi, Bagatelle e Mariolia» del Cristo-impostore, costituisca il fulcro teorico costante intorno al quale si snoda la riflessione del Bruno. Insomma, una polemica, quella anticristiana, che sembra destinata a non acquietarsi nemmeno nel superamento apportato dall'atteggiamento mistico dei *Furori*.

In conclusione, il percorso qui presentato, sublimazione della *metafora dell'immagine* nell'*immagine metaforica*, ha inteso definire l'occulto dell'opera volgare nella sua applicazione all'apparato pittorico, come una progressiva attuazione della potenza intellettuale, in modo che il lettore della *nova filosofia* sia condotto ad assurgere dall'*Immagine* – dipinta nel *Candelaio* e aderente al regno dell'immaginazione e dell'inganno – alla *Saggezza*, ossia a quella sfera dell'intelligibile consegnataci nei *Furori*.

BIBLIOGRAFIA

FONTI:

BRUNO, G., *Dialoghi italiani*, nuovamente ristampati con note da G. GENTILE, terza edizione a cura di G. AQUILECCHIA, Firenze, Sansoni, 1958 (rist. Firenze, Sansoni, 1985).

BRUNO, G., *Œuvres complètes*, a cura di G. Aquilecchia, collana bilingue diretta da Y. Hersant e N. Ordine, Les Belles Lettres, Paris:

- vol. I, *Chandelier*, éd. G. Aquilecchia, notes G. Bàrberi Squarotti, trad. Y. Hersant, 1993.
- vol. II, *Le souper des cendres*, éd. G. Aquilecchia, notes G. Aquilecchia, préf. A. Ophir, trad. Y. Hersant, 1994.
- vol. III, *De la cause, du principe et de l'un*, éd. G. Aquilecchia, notes G. Aquilecchia, intro. M. Ciliberto, trad. L. Hersant, 1996.
- vol. IV, *De l'infini, de l'univers et des mondes*, éd. G. Aquilecchia, notes de J. Seidengart, intro. M. G. Granada, trad. J.-P. Cavaillé, 1995.
- vol. V, *Expulsion de la bête triomphante*, éd. G. Aquilecchia, notes M. P. Ellero, intro. N. Ordine, trad. J. Balsamo, 1999.
- vol. VI: *Cabale du cheval pégaséen*, éd. G. Aquilecchia, notes de N. Badaloni, trad. T. Dragon, 1994.
- vol. VII: *Des fureurs héroïques*, éd. G. Aquilecchia, intro. M. G. Granada, trad. P.-H. Michel et Y. Hersant, 1999.

BRUNO, G., *Opere italiane*, testi critici e nota filologica di G. Aquilecchia, introduzione e coordinamento di N. Ordine, Torino, UTET, 2002.

BRUNO, G., *Opera latine conscripta*, publicis sumptibus edita, recensebat F. Fiorentino [F. Tocco, H. Vitelli, V. Imbriani, C. M. Tallarigo], 3 voll. in 8 parti, Neapoli, apud Dom. Morano [Florentiae, typis successorum Le Monnier], 1879-1891.

BRUNO, G., *Opere latine. Il triplice minimo e la misura; La monade, il numero e la figura; L'immenso e gli innumerevoli*, a cura di C. Monti, Torino, UTET, 1980.

STUDI:

BLUMENBERG, H., *Die Legitimität der Neuzeit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1966 (ed. it., Genova, Marietti, 1992).

FIRPO, L., *Il processo di Giordano Bruno*, a cura di D. Quaglioni, Roma, Salerno, 1993.

INGEGNO, A., « Cardano e Bruno. Altri spunti per una storia dell'uomo perfetto », *La diffusione del copernicanesimo in Italia*, Firenze, Olschki, 2007, p. 203-219.

KLEIN, R., *La forme et l'intelligible: écrits sur la Renaissance et l'art modern*, article et essais réunis et présentés par A. Chastel, Paris, Gallimard, 1970 (éd. it., Torino, Einaudi, 1975).

ORDINE, N., *La soglia dell'ombra. Letteratura, filosofia e pittura in Giordano Bruno*, Venezia, Marsilio, 2003.

PULIAFITO BLEUEL, A. L., *Comica pazzia: vicissitudine e destini umani nel Candelaio di Giordano Bruno*, Firenze, Olschki, 2007.

SACERDOTI, G., *Sacrificio e sovranità. Teologia e politica nell'Europa di Shakespeare e Bruno*, Torino, Einaudi, 2002.

SCAPPARONE, E., *Efficacissimus Dei filius. Sul Cristo mago di Bruno*, in *Tra antica sapienza e filosofia naturale. La magia nell'Europa moderna*, Atti del convegno (Firenze, 2-4 ottobre 2003), a cura di F. MEROI, con la collaborazione di E. Scapparone, Firenze, Olschki, 2007, p. 417-444.

SPAMPANATO, V., *Vita di Giordano Bruno con documenti editi ed inediti*, Messina, Principato, 1921.

WIND, E., *Pagan Mysteries in the Renaissance*, London, Faber & Faber, 1958 (éd. it. Milano, Adelphi, 1971).

YATES, F. A., *The art of memory*, London, Routledge & Kegan Paul, 1966 (éd. it., Torino, Einaudi, 1972).