UNIVERSITÉ DE NEUCHÂTEL
FACULTÉ DES LETTRES

UN PEDANTE VIENE BATTUTO

Analisi del discorso bruniano nel 'Candelaio' e nella 'Cena de le ceneri'

THÈSE

présentée à la Faculté des lettres
de l'Université de Neuchâtel
pour obtenir le grade de docteur ès lettres

par

VITO MARIANO CANCELLIERE

Peter Lang
1988

La Faculté des lettres de l'Université de Neuchâtel, sur les rapports de MM. Remo Fasani, professeur honoraire de ladite Université, Gianni Venturi, professeur à l'Université de Florence, et Antonio Stäuble, professeur à l'Université de Lausanne, autorise l'impression de la thèse présentée par M. Vito Mariano Cancelliere, en laissant à l'auteur la responsabilité des opinions énoncées.

Neuchâtel, le 11 mars 1988.

Le doyen: Frédéric Chiffelle.

©Editions Peter Lang SA, Berne 1988
Successeur des Editions
Herbert Lang & Cie SA, Berne

Tous droits réservés.
Réimpression ou reproduction interdite par n'importe quel procédé, notamment par microfilm, xérographie, microfiche, microcarte, offset, etc.

Impression: Weihert-Druck GmbH, Darmstadt (RFA)

Un pedante viene battuto
Analisi del discorso bruniano nel 'Candelaio' e nella 'Cena de le ceneri'

INDICE

Introduzione. Il fine e i metodi	p.	9
I. Le forme della conoscenza		15
II. Il filosofo-artista e il linguaggio del molteplice		27
III. La memoria e gli inizi		37
IV. Storie, Storia e società		51
V. Santa asinità, Santa analità		61
VI. Il nuovo Messia		75
VII. Gli idoli del teatro della mente		89
VIII. Il Rorschach celeste		99
IX. Lo stile e l'entusiasmo		109
X. La metafora e la melanconia		123
XI. La maniera del Candelaio		131
XII. Il teatro, il doppio e la prostituta		149
XIII. Chi ha paura di Diana cacciatrice?		157
XIV. Il furore di Medea		167
XV. Il filosofo-medico della civiltà		177
XVI. Un ricordo d'infanzia di Giordano Bruno		185
Conclusione		191
Bibliografia		195

Il Bruno scelse da religioso il nome di Giordano (quello di battesimo era Filippo).

"Giordano" allude al fiume noto a tutta la cristianità per il battesimo di Gesù e la sua radice ebraica "yarad" significa "scorrere", "fluire".

Lo scorrere delle acque, il fluire delle cose e della vita si riallacciano idealmente all'incessante mutazione che il Bruno esprimerà con "ogni cosa si muta, nulla s'annichila".

Nella Cena de le ceneri il Nolano attraversa il Tamigi: ancora una volta, potremmo dire, un fiume è al centro della nascita di una nuova visione del mondo.

Introduzione

IL FINE E I METODI

> Essa (l'arte) può dirsi a buon diritto rivoluzionaria solo in rapporto con se stessa, in quanto contenuto che si è fatto forma. Il potenziale politico dell'arte risiede solamente nella sua dimensione estetica. Il suo riferimento alla prassi è inesorabilmente indiretto, mediato e sfuggente.
>
> (H. Marcuse)

Lo scopo del mio lavoro è stato quello di analizzare ed evidenziare taluni aspetti del discorso bruniano nel Candelaio e nella Cena de le ceneri. Negli accostamenti che ho operato e nei metodi d'analisi che ho usato il mio interesse dominante è rimasto quello, come dice Lacan, di far rispondere i testi alle domande che essi ci pongono. Mi sono così reso conto quasi subito che, per raggiungere un tale obiettivo, era impossibile limitarmi a due sole opere. E' stata ad esempio necessaria un' "escursione" attraverso il De Umbris, che rappresenta un passaggio obbligato per chi voglia addentrarsi nell'opera bruniana. Il De Umbris Idearum, il Candelaio e la Cena de le ceneri sono infatti tre momenti di un processo di demolizione della cultura superata dei pedanti e di costruzione di un nuovo sapere in cui si avvicendano o coesistono il filosofare e il linguaggio comico, l'arte della memoria e il sapere astronomico, la satira e la critica scientifica, l'oscenità e la grandiosità dello stile.

Accenni ad altre opere bruniane si sono pure resi indispensabili per trattare temi come quello di Diana e Atteone o di Medea. Ho inserito poi l'analisi stilistica della commedia e del dialogo filosofico nel discorso più globale della "rivoluzione" estetica e filosofica del Bruno, ponendo particolarmente l'accento sulle idee e l'articolazione del

contenuto.

Un tale procedimento mi ha spinto a rivedere ipotesi e concetti e ciò che ho scritto è nato come un prodotto a sé stante, con una sua logica interna, con risultati insperati e domande senza risposta. Invece di scegliere un'unica chiave di lettura, ho preferito optare per una serie di approcci, perché l'estrema polisemia dei testi bruniani si prestava poco ad un unico discorso organizzatore. L'insoddisfazione di fronte a certe soluzioni di carattere sociologico mi aveva inoltre convinto del fatto che il Candelaio e la Cena de le ceneri, pur essendo uno dei migliori risultati della problematica della loro epoca, si realizzavano più ad un livello individuale che collettivo. Uno scritto del Gramsci è molto chiaro in proposito:

> (...) a differenza degli altri paesi, neanche la religione in Italia era elemento di coesione tra il popolo e gli intellettuali, e perciò appunto la crisi filosofica degli intellettuali non si prolungava nel popolo, perché non esisteva un "blocco nazionale-popolare" nel campo religioso. In Italia non esisteva "chiesa nazionale", ma cosmopolitismo religioso, perché gli intellettuali italiani <erano> collegati a tutta la cristianità immediatamente come dirigenti anazionali. Distacco tra scienza e vita, tra religione e vita popolare, tra filosofia e religione; i drammi individuali di Giordano Bruno ecc. sono del pensiero europeo e non italiano. (1)

La psicanalisi, la critica mitica e simbolica, l'analisi storica e sociologica mi hanno fornito di volta in volta schiarimenti e alcune delle possibili verità. Al lettore la scelta di operare connessioni, legami, analogie tra le varie interpretazioni o di leggere i capitoli in sé e per sé.

Vorrei nondimeno delineare il significato che ha per me l'uso di metodologie che si ispirano alla psicanalisi, dato che esse costituiscono il punto di riferimento più frequente. I rinvii cominciano già dal titolo Un pedante viene battuto, che deriva da Un bambino viene battuto (1919) di S. Freud. In tale studio vengono analizzati i significati complessi del fantasma del battere e dell'essere battuto in rapporto soprattutto al masochismo e all'omosessualità. Il ti-

tolo è subito un'allusione al pedante Manfurio, omosessuale e masochista, che viene picchiato dai furfanti nell'ultimo atto della commedia.

Una critica letteraria di ispirazione psicanalitica (lacaniana) significa innanzitutto considerare l'opera letteraria nel suo valore di transfert. Essa attualizza e rende manifesto al lettore il suo desiderio, è l'oggetto illusorio su cui questo può fissarsi. Nel testo c'è quindi allo stesso tempo il desiderio dell'autore e del lettore. Di qui l'impossibilità di elaborare un qualsiasi sapere esatto, oggettivo, scientifico sul desiderio dello scrittore. Nella ricerca del desiderio dell'Altro (l'autore) è costantemente riflesso il desiderio del lettore. L'autore che si vuole svelare e scoprire è l'oggetto perduto del proprio desiderio e il testo un fantasma molteplice di oggetti.

Quando si è di fronte ad un passo, si può leggerlo univocamente e asserire che il testo è tutto lì, oppure si può leggere tra le righe ciò che è implicito o compresente nella riga manifesta. In questo secondo modo non c'è mai fine all'interpretazione di un'opera letteraria, così come non c'è mai fine per Lacan alla psicanalisi di un sintomo. L'uomo non solo non ha padronanza su quello che vuol dire, ma vuol dire sempre qualcosa di più (e spesso di opposto) di ciò che dice. Tale affermazione si applica naturalmente sia al testo che si interpreta e al suo autore sia a chi interpreta. L'atteggiamento di quest'ultimo è uno sguardo che si sofferma sui frammenti, si perde nei dettagli, perchè l'analisi letteraria a questo punto non può essere che frammentaria e incompleta. Si tratta di una posizione precisa e cosciente, che sa di dover rinunciare il più delle volte ad essere programmatica. La totalità è percepita come ciò che non è posseduto.

La frammentarietà nella redazione di questo mio lavoro e nell'articolazione del mio discorso è stata quindi per me una scelta e allo stesso tempo un risultato inevitabile.

Il punto di vista della psicanalisi sull'opera d'arte è

di tipo analogico e l'analogia sottende l'uso che io molto spesso ho fatto di certi concetti psicanalitici, interpretando le opere bruniane. Mi sono ispirato ad esempio alla teoria junghiana secondo la rielaborazione del Ranzato (2), soprattutto per ciò che riguarda la concezione degli archetipi.

Gli archetipi o motivi archetipici sono immagini della psiche a cui sono connessi determinati modelli di comportamento. Tali archetipi sono legati tra loro da nessi psicologici per formare una struttura più grande, una dimensione psichica.

Vi sono tre dimensioni psichiche: la dimensione biologica (o la topica freudiana con le sue fasi principali: orale, anale, genitale), la dimensione magica e la dimensione mistica.

La normalità dipende dall'armonica coesione delle tre dimensioni operata dall'Io. Una vita psicologica normale è possibile solo con il consenso di tutte le dimensioni psichiche.

Il predominio di una delle tre dimensioni, il vivere psicologicamente in essa porta all'accumulo di immagini archetipiche dello stesso genere e ad un ingorgo di comportamenti ad esse connessi. Si attua cioè una fossilizzazione, l'esistenza dell'Io in una sola dimensione psichica. Nell'ambito di una medesima dimensione psichica l'Io può rimanere ancorato ad un determinato archetipo di cui ripete gli atti ad esso inerenti (si ha una fissazione) o può passare da un archetipo all'altro di una stessa dimensione. A seconda della dimensione in cui l'Io vive la realtà, questa viene diversamente interpretata ma in maniera comunque unilaterale e parziale.

Per ogni dimensione psichica vi sono degli archetipi caratteristici. Nella dimensione biologica troviamo ad esempio quelli dell'uroboro, serpente che mangia la coda (e che corrisponde alla fase orale della topica freudiana), dell'asino che può defecare denaro (fase anale) e dell'Edipo (fase

genitale).

La dimensione magica è caratterizzata essenzialmente dagli archetipi del mago e della strega. Quest'ultimo archetipo può presentarsi nella variante dell'anima-seduttrice (l'esempio della maga Circe), che conduce alcuni uomini a relazioni con avventuriere senza scrupoli, avide di denaro e quindi a catastrofi economiche e familiari.

Nella dimensione mistica predominano infine gli archetipi del sacerdote, del messia e della divinità stessa.

Nel De Umbris Idearum, nel Candelaio e nella Cena de le ceneri sono facilmente reperibili situazioni, conflitti, momenti dialettici (implicanti talvolta i personaggi, talvolta il Bruno stesso), che possono essere analogicamente riformulati in funzione della dimensione psichica predominante e degli archetipi ad essa connessi. Vedremo così che il De Umbris e la Cena de le ceneri sono dominati dall'archetipo del messia, del messaggero e che nel Candelaio, invece, le dimensioni biologica e magica forniscono gli archetipi fondamentali.

Vorrei infine concludere questa introduzione ritornando al Bruno e citando una frase di Herbert Marcuse che esprime, secondo me, non solo la natura dell'arte in generale ma anche il risultato a cui è giunta l'opera del Nolano. Il filosofo tedesco, riprendendo l'affermazione di Horkheimer e Adorno secondo cui ogni reificazione è un dimenticare, scrive: "L'arte si oppone alla reificazione facendo parlare, cantare, magari danzare il mondo pietrificato" (3).

Note

(1) A. GRAMSCI, Quaderni del carcere, Torino, Einaudi, 1975, vol. II, pp. 1129-1130.

(2) Per le concezioni teoriche del Ranzato vedi FRANK RANZATO, Le tre dimensioni psichiche, (Roma, Edizioni Mediterranee, 1974) e le altre opere dello stesso autore citate nella bibliografia.

(3) H. MARCUSE, La dimensione estetica, Milano, Mondadori, 1978, p. 93.

Capitolo I

LE FORME DELLA CONOSCENZA

> Au bout du compte, notre univers sensible nous est le moins intérieur, puisqu'il ne peut concerner notre savoir que par les marques qu'il peut tracer, lesquelles ne valent elles-mêmes que par rapport à des configuration idéelles ou "théories" plus intérieurement présentes. En revanche, ce même univers sensible réactive sans cesse ces théories ou configurations présentes dans l'air de notre culture symbolique personnelle, puisque c'est lui et lui seul qui, castrant notre corps, ouvre notre réalité-humaine au symbolique. Il interpelle en nous un savoir qui ne lui doit rien.
>
> (P. Nemo)

L'analisi del Candelaio e della Cena delle ceneri non può essere effettuata senza inquadrare l'opera bruniana nel contesto storico, nel profondo processo di trasformazione che ebbe luogo, nel campo delle idee, dal Rinascimento ai secoli XVII e XVIII. Non esaminerò le teorie che si sono succedute, ma cercherò piuttosto di delineare le strutture mentali che ad esse corrispondevano e di collocare le riflessioni del Bruno in una di queste formae mentis. La lunga evoluzione, che porterà dal cosmo chiuso aristotelico all'universo newtoniano, fu costellata da personalità come Copernico, Bacone e lo stesso Bruno, le quali intuirono il cambiamento, fecero opera di critica delle idee esistenti e formularono ipotesi anticipatrici pur recando le tracce della vecchia cultura da cui non riuscirono a liberarsi. E' necessario ora descrivere il mutamento e offrire una immagine dell'atteggiamento, che corrispondeva ai singoli momenti di questo processo, di fronte alla natura e alla conoscenza. Il linguag-

gio metaforico della psicanalisi fornisce modelli descrittivi che, secondo me, adempiono meglio allo scopo che mi sono prefisso: dare cioè un'idea di cosa significasse concepire il mondo come un cosmo chiuso o come un universo infinito e cosa ciò implicasse a livello di rapporto con il reale. Mi sono perciò liberamente ispirato a due opere di Michel Foucault, Les mots et les choses e Histoire de la folie à l'âge classique, e al libro di Gérard Mendel La révolte contre le père.

Nel pensiero rinascimentale mi sembra essenziale il concetto di uomo come microcosmo, sintesi dell'universo, in armonia con il mondo. Tra l'uomo e le cose esistono corrispondenze e tutta la natura viene interpretata ex analogia hominis. Diviene importante scoprire le rassomiglianze grazie ai segni inscritti nelle cose. Il sapere è l'arte di mettere in evidenza le corrispondenze tra il macrocosmo e il microcosmo e di decifrare il linguaggio della natura per mezzo dell'erudizione o della divinazione. Tale concezione della natura può essere considerata una forma di proiezione narcisistica e antropomorfica che si realizza secondo modalità arcaiche. La teoria secondo cui il mondo è mosso da forze simili all'uomo e che questi può sottometterle presenta analogie con la fase narcisistica durante la quale il bambino non è ancora in grado di distinguere se stesso dall'altro, ciò che è dentro e ciò che è fuori. L'uomo rinascimentale viene così a trovarsi in una dimensione mentale che si potrebbe definire psicotica, ove non c'è separazione tra il soggetto e l'oggetto: proiettandosi nell'universo egli si ritrova dappertutto.

A partire dal Seicento, in cui dominano la figura e l'opera di Descartes, il pensiero si esprimerà secondo modalità che potremmo paragonare alla fase in cui il bambino si rende conto della separazione tra soggetto e oggetto, riconosce che non ha più poteri sul mondo e quindi abbandona progressivamente il pensiero magico che prevaleva nella fase precedente. Il metodo di conoscenza dei secoli XVII e XVIII si fa perciò analitico: non si cercano più corrispondenze, ma si operano

distinzioni e si descrive e classifica la realtà esterna. Si attua in questo modo quel processo per cui l'uomo, a partire dal Rinascimento, passa nella sua ricerca attraverso le fasi della magia (in cui credeva nella capacità di assoggettare a sé la natura con lusinghe e incantesimi) alla filosofia naturale e infine al metodo sperimentale e scientifico (in cui la natura è analizzata in ciò che essa ha di meccanico e calcolabile). Il pensiero del Seicento è caratterizzato dal concetto di ordine e il sapere si identifica sempre più con il sapere matematico.

E' chiaro che questo profondo processo di trasformazione, che ho descritto in maniera schematica, si è attuato gradatamente, con esitazioni, tentativi di sintesi tra il vecchio e il nuovo, anticipazioni anche se prive delle necessarie verifiche sperimentali, fino alla elaborazione della fisica newtoniana.

Due grandi personalità emergono in questo periodo: Francesco Bacone e Galileo Galilei.

Francesco Bacone (1561-1626) è soprattutto importante per la sua critica demolitrice dell'Aristotelismo. Al vuoto formalismo aristotelico egli oppone una nuova logica (il Novum Organum, 1620) che permetta all'intelletto di produrre scoperte e invenzioni. Una precisa volontà quindi di dare alla filosofia il compito di trovare applicazioni pratiche alle conoscenze scientifiche. Nell'opera utopica la Nuova Atlantide (1627) è descritta la vita di una comunità retta da un collegio di scienziati, la "Casa di Salomone". La principale occupazione di questi ultimi è quella di scoprire sempre nuove verità che migliorino le condizioni di esistenza.

Bacone divide la sua logica in due parti: la Pars destruens e la Pars adstruens. Nella Pars destruens l'intelletto deve distruggere gli idola mentis che sono fonte di errore e impediscono di vedere la natura quale è. Nella Pars adstruens, dopo la purificazione della mente, si passa alla fase costruttiva mediante un procedimento induttivo-deduttivo.

Pur non avendo fornito i criteri della sperimentazione

scientifica e riconosciuto l'importanza della matematica nell'indagine della natura, il filosofo inglese svolge un ruolo fondamentale nella critica della vecchia filosofia ormai separata dalla realtà e incapace di agire su di essa. Di qui la denuncia della parola morta degli Aristotelici, intenti a creare inutili e complicati sistemi filosofici. Questa stessa accusa di sterilità dell'Aristotelismo sarà formulata con altri accenti da Giordano Bruno.

Le scoperte di Galileo Galilei (1564-1642) segnano un cambiamento radicale a livello filosofico (il valore dell'esperimento per la conoscenza) e metodologico (l'impiego della matematica). L'uomo galileiano non si proietta più nella natura, ma la osserva. Munito di un metodo sperimentale preciso e universale procede alla "sensata Esperienza" e alle "dimostrazioni necessarie" della matematica. Nell'opera di Galilei la Pars destruens non è distinguibile logicamente e cronologicamente dalla Pars construens: appare tuttavia chiara la scomparsa della contaminazione magica tra il soggetto conoscitore e gli oggetti della conoscenza.

Dopo questo excursus è necessario collocare nel discorso tenuto fin qui il pensiero del Bruno. Esso si presenta come un apparato concettuale che trae le sue origini dalle più diverse tradizioni: elementi neoplatonici e pitagorici, nuova scienza (Copernico), residui aristotelici e metodi derivanti dalla tradizione magica e alchimistica. C'è chi ha definito il Bruno come l'ultimo grande metafisico del Rinascimento; in ogni caso, chi si accosta alla sua opera è schiacciato dalla molteplicità e vastità del sapere che vi è infuso. Uomo che visse un'epoca di transizione in prima persona, cercò di superare con i mezzi del proprio intelletto i limiti di una cultura che aveva perso ogni capacità creativa. Non ne riassumerò il pensiero, cercherò piuttosto di dargli una collocazione partendo dal suo stesso metodo di conoscenza. Parlerò del principio presocratico per cui ogni simile si conosce con il simile, della magia guale mezzo di osservazio-

ne, studio e comprensione della natura e del mito di Atteone come metafora del processo conoscitivo.

Il metodo di conoscenza del Bruno si basa innanzitutto sul principio presocratico che sostiene che ogni simile si conosce con il simile. Tommaso Campanella esprimerà meglio questo concetto nell'opera Metaphisicarum rerum iuxta propria dogmata, dicendo che "noi conosciamo ciò che è, perché ci rendiamo simili ad esso".

Nel De la Causa, Principio e Uno scrive il Bruno:

> Cossí il Timeo Pitagorico il quale, dalla trasmutazione dall'uno elemento nell'altro, insegna ritrovar la materia che è occolta, e che non si può conoscere, eccetto che con certa analogia. (1)

Analogia e similitudine sono due parole chiave che situano la teoria bruniana nell'ambito rinascimentale della ricerca di corrispondenze tra megacosmo e microcosmo. A ciò si riallaccia l'elemento magico dell'opera bruniana.

> Ma non manca per questo, che quelli non intendessero una essere la divinità che si trova in tutte le cose, la quale, come in modi innumerevoli si diffonde e communica, cossí ave nomi innumerabili, e per vie innumerabili, con raggioni proprie ed appropriate a ciascuno, si ricerca, mentre con riti innumerabili si onora e cole, perché innumerabili geni di grazia cercamo impetrar da quella. Però in questo bisogna quella sapienza e giudizio, quella arte, industria ed uso di lume intellettuale, che dal sole intellegibile a certi tempi più ed a certi tempi meno, quando massima- e quando minimamente viene revelato al mondo. Il quale abito si chiama Magia: e questa, per quanto versa in principii sopranaturali, è divina; e quanto che versa circa la contemplazion della natura e perscrutazion di suoi secreti, è naturale; ed è detta mezzana e matematica, in quanto che consiste circa le raggioni ed atti de l'anima, che è nell'orizonte del corporale e spirituale, spirituale ed intellettuale. (2)

La magia naturale del Bruno, come si può constatare, è un metodo di osservazione delle forze di tutte le cose naturali e celesti, con lo scopo di agire su di esse. Si tratta cioè di un mezzo per strappare alla natura i suoi segreti, dominarla e asservirla agli scopi umani. Troviamo lo stesso atteggiamento attivistico che avevamo riscontrato in Bacone, anche se con punti di partenza diversi.

La teoria della conoscenza del Bruno ha tuttavia la sua espressione più alta nell'opera De gli Eroici Furori. Un sonetto riassume il mito di Atteone, metafora del processo conoscitivo e della trasformazione spirituale del filosofo.

Alle selve i mastini e i veltri slaccia
Il giovan Atteon, quand'il destino
Gli drizz'il dubio ed incauto camino,
Di boscareccie fiere appo la traccia.
Ecco tra l'acqui il piú bel busto e faccia,
Che veder poss'il mortal e divino,
In ostro ed alabastro ed oro fino
Vedde; e 'l gran cacciator dovenne caccia.
Il cervio ch'a' piú folti
Luoghi drizzav' i passi piú leggieri,
Ratto vorâro i suoi gran cani e molti.
I' allargo i miei pensieri
Ad alta preda, ed essi a me rivolti
Morte mi dàn con morsi crudi e fieri. (3)

Atteone lancia i cani sulle tracce della preda. Ma d'improvviso si trova davanti alla dea Diana, nuda nelle acque. Così lui che era cacciatore è trasformato in preda, un cervo. A trasformazione avvenuta il cervo cerca di andare verso la fitta boscaglia, i cani però si avventano su di lui e lo sbranano. Allo stesso modo il filosofo indirizza i suoi pensieri verso una preda intellettuale ed essi, ritornati verso di lui, lo divorano. Il mito di Atteone assume un significato mistico-filosofico di grande profondità. Atteone è l'intelletto intento alla caccia della divina sapienza. L'anima umana è spinta da un desiderio irresistibile a conoscere i segreti della vita e del mondo. Il saggio sa che ciò non è attuabile mediante il senso, organo della conoscenza finita, ma con l'intelletto, organo della conoscenza infinita. Mette in opera i suoi pensieri, rappresentati dai cani, per la conoscenza del vero. Diana, la preda, è la metafora della Verità, della Natura come massima potenzialità del Divino. Atteone filosofo, che contempla la Diana celeste, vede la divinità in tutto il suo splendore, riflessa nell'apparenza delle cose. I pensieri, a contatto con questa Verità, ritornano all'anima, la strappano dall'amore mondano e sensuale, la dilaniano sollevandola all'amore intellettivo, alla pura conoscen-

za delle idee. Scrive l'Abbagnano:

> La natura nella sua infinità è il termine ultimo della speculazione bruniana. Il più alto grado della conoscenza umana è, secondo il Bruno, l'unione intima con la natura nella sua sostanziale unità. Questo è il suo significato del mito di Atteone esposto nel De gli Eroici Furori. (4)

E più oltre:

> Il termine più alto della speculazione filosofica non è dunque l'estasi mistica di Plotino, il congiungimento con Dio, ma la visione della natura nella sua unità. (5)

Tansillo, uno dei personaggi degli Eroici Furori, dirà, rivolgendosi a Cicada:

> Cossí Atteone con que' pensieri, quei cani che cercavano estra di sé il bene, la sapienza, la beltade, la fiera boscareccia, ed in quel modo che giunse alla presenza di quella, rapito fuor di sé da tanta bellezza, dovenne preda, veddesi convertito in quel che cercava; e s'accorse che de gli suoi cani, de gli suoi pensieri egli medesimo venea ad essere la bramata preda, perché già avendola contratta in sé, non era necessario di cercare fuor di sé la divinità. (6)

E Cicada risponde:

> Però ben si dice il regno di Dio esser in noi, e la divinitade abitar in noi per forza del riformato intelletto e voluntade. (7)

L'esperienza gnoseologica dell'ascesa intellettuale all'Uno viene concepita inizialmente dal filosofo come l'atto di impadronirsi di qualcosa. L'appropriazione dell'oggetto della conoscenza è possibile solo a patto che il soggetto diventi egli stesso oggetto. Il saggio si identifica con l'oggetto perché l'ha condotto in se stesso.

Nel linguaggio bruniano riecheggiano gli insegnamenti dei Platonici e di Plotino, secondo i quali la conoscenza progredisce man mano che l'uomo si padroneggia, si trasforma e si purifica, come pure dei Mistici medievali, il cui intelletto consisteva nel tentativo di superare lo stádio del ragionamento e delle categorie logiche o matematiche, per afferrare l'unità nel molteplice. Si sente anche l'influenza delle tradizioni ermetica e alchimistica. Il metodo di conoscenza bruniano presenta delle evidenti analogie con quello dell'alchi-

mia. I testi alchimistici ricordano continuamente all'adepto che la discesa nella profondità della natura significa cercare la verità in se stessi: ciò che non si trova in se stessi non lo si troverà mai al di fuori. Lo scopo segreto dell'Opera non era altro che la Purificazione; la trasformazione dei metalli in oro e argento era l'equivalente della trasformazione dell'uomo in puro spirito. L'alchimia costituiva così un modello di liberazione.

Il mito di Diana e Atteone fa parte dell'iconografia dell'epoca e lo ritroviamo nella letteratura e nell'arte: fu ad esempio uno dei temi preferiti dai pittori manieristi. Il Bruno ne fa un uso in chiave ironica quando nel Candelaio paragona Bonifacio ad Atteone:

> Considerate, dunque, come il suo inamorarsi della signora Vittoria l'inclinò a posser esser cornuto, e, quando si pensò di fruirsi di quella, dovenne a fatto cornuto: figurato veramente per Atteone, il quale, andando a caccia, cercava le sue corne, e, allor che pensò gioir de sua Diana, dovenne cervo. Però, non è meraviglia si è sbranato e stracciato costui da questi cani marioli. (8)

Anche il simbolismo ermetico riprende il mito di Diana e Atteone: gli Atteoni che riescono a vedere la loro Diana nuda sono gli adepti che hanno finalmente ottenuto la Pietra bianca (o Diana, o pietra "al bianco"). La Pietra bianca, che è il risultato della Piccola Opera, permetteva di trasmutare i metalli imperfetti in argento. L'alchimista poteva fermarsi a questo punto; se invece proseguiva il lavoro, la Pietra diventava rossa e il risultato raggiunto costituiva la Pietra filosofale, coronamento della Grande Opera.

Le tappe essenziali della Grande Opera sono, come abbiamo visto, l'opera al bianco (albedo) e l'opera al rosso (rubedo). E' interessante approfondire il significato psicologico e spirituale della fase dell'albedo che culminava con il conseguimento della Diana o Pietra bianca. Per giungere a questo risultato occorreva percorrere determinate fasi che sono: la calcinazione (o opera al nero, o nigredo), la putrefazione e la dissoluzione (o opera al bianco, o albedo). Il passaggio

dal nero al bianco attraverso la putrefazione significava la trasformazione della materia spessa, umida e terrosa in materia aerea e secca. A livello psicologico ciò simboleggiava la rinascita dell'individuo che, purificandosi, muore alla vita della sensibilità e vive nella dimensione della spiritualità. Durante la calcinazione e la putrefazione l'uomo perviene all'estinzione dei desideri, perché sono proprio essi che hanno legato la vita ad un corpo in un senso di "caduta".

La dimensione "psicotica" rinascimentale sottende la filosofia bruniana. Il Bruno condanna, è vero, la magia superstiziosa ma ad essa oppone la magia naturale, contemplazione delle forze di tutte le cose per trarre alla luce le potenze latenti della natura. La migliore definizione della sua concezione è quella che egli diede della magia praticata dagli antichi Egizi:

> Quelli dungue, per impetrar certi beneficii e doni da gli dei, con raggione di profonda magia passavano per mezzo di certe cose naturali, nelle quali in cotal modo era latente la divinitade, e per le quali essa potea e volea a tali effetti comunicarsi. (9)

Gli Egizi cioè

> (...) con magici e divini riti per la medesima scala di natura salevano a l'alto della divinità, per la guale la divinità descende sino alle cose minime per la comunicazione di se stessa. (10)

L'arte della memoria di cui il Bruno si fa sostenitore è anch'essa un uso magico delle parole. Se il sapere è l'arte di scoprire corrispondenze tra il microcosmo e il macrocosmo, il linguaggio è pure oggetto da decifrare. Come sottolinea la Yates, Giordano Bruno esalta nel De Magia l'uso magico che gli Egizi facevano della lingua: essa serviva da un lato a comunicare direttamente con la realtà divina e dall'altro a scopi operativi. E' per questo che egli critica i pedanti che usano la lingua come parole vuote con cui disputare. La parola vuota dei pedanti, di cui avremo un valido esempio nel Candelaio con il latino di Manfurio, si accompagna ad un'arte mnemonica, che in quel periodo si diffondeva sempre più, ba-

sata sull'apprendimento per ripetizione. La mnemotecnica bruniana è invece l'erede di quella classica centrata sulle immagini e l'immaginazione. Ad essa è strettamente legata la magia pratica del Bruno che consisteva nell'attirare dèmoni o spiriti per mezzo di legami o collegamenti. Il metodo fondamentale del Nolano è, come sostiene la Yates, quello che si basa sull'immaginazione, cioè

> (...) nel condizionare l'immaginazione (o la memoria) a ricevere influssi demoniaci grazie a immagini o altri segni magici impressi nella memoria. (11)

Il Bruno rimane legato alla concezione delle corrispondenze tra l'uomo-microcosmo e il macrocosmo (Dio, Natura). C'è tuttavia una differenza importante con la visione rinascimentale: il macrocosmo bruniano non è un cosmo chiuso, ma un universo infinito. La sua non è, come abbiamo visto, un'unione mistica con un Dio immanente; il suo è piuttosto un sentimento oceanico che deriva dalla contemplazione della natura nella sua vastità. Un mondo nuovo si annuncia all'orizzonte.

Note

(1) G. BRUNO, De la Causa, Principio e Uno in Dialoghi Italiani, Firenze, Sansoni, 1958, p. 269.

(2) G. BRUNO, Spaccio de la bestia trionfante in Dial. it., cit., pp. 781-782.

(3) G. BRUNO, De gli Eroici Furori in Dial. it., cit., p. 1005.

(4) N. ABBAGNANO, Linee di storia della filosofia, vol. II, Torino, Paravia, 1960, p. 45.

(5) N. ABBAGNANO, cit., p. 45.

(6) G. BRUNO, De gli Eroici Furori, cit., p. 1008.

(7) G. BRUNO, De gli Eroici Furori, cit., p. 1008.

(8) G. BRUNO, Candelaio, Milano, Rizzoli, 1976, Arg. e ord. della comm., p. 129.

(9) G. BRUNO, Spaccio de la bestia trionfante, cit., p. 778.

(10) G. BRUNO, Spaccio de la bestia trionfante, cit., p. 777.

(11) F. A. YATES, Giordano Bruno e la tradizione ermetica, Bari, Laterza, 1969, p. 289.

Capitolo II
IL FILOSOFO-ARTISTA E IL LINGUAGGIO DEL MOLTEPLICE

> Der Philosoph ist ein Sich-offenbaren der Werkstätte der Natur - Philosoph und Künstler reden von den Handwerksgeheimnissen der Natur.
> (F. Nietzsche)

Il motivo principale che mi ha spinto a considerare insieme il Candelaio e la Cena de le ceneri, come due opere strettamente legate, è stata l'analisi del Bàrberi Squarotti, il quale ha mostrato chiaramente i nessi esistenti tra la commedia e il dialogo filosofico e ha indicato l'elemento stilistico comune a tutte le opere bruniane.

Il Bàrberi Squarotti distingue la Cena de le ceneri in due parti: la prima (che comprende i primi due dialoghi) presenta le caratteristiche della commedia, la seconda invece (che comprende gli altri tre dialoghi) è più propriamente un dialogo filosofico.

Nei primi due dialoghi l'aspetto "comico" si realizza attraverso varie modalità: l'intreccio rapido, fatto di domande e risposte, tipico del teatro, l'inserimento della figura del pedante Prudenzio (che richiama il Manfurio del Candelaio e parla anch'egli in latino), la descrizione mitica, onirica e allo stesso tempo realistica dell'attraversamento notturno di Londra. Come corollario ci sono poi le critiche della società e dei costumi inglesi e del contesto in cui si svolgerà la disputa filosofica. Tutto ciò fa pensare alla commedia cinquecentesca e si riallaccia strettamente al Candelaio quasi con una funzione di prolungamento.

I rimanenti dialoghi della Cena de le ceneri, che sul piano del contenuto costituiscono l'esposizione dei vari momenti della discussione filosofica, non differiscono invece sti-

listicamente dalla prosa del tempo, trattandosi di dialogo "narrato" (1).

La struttura della Cena de le ceneri si ritrova parzialmente nel De la Causa, Principio e Uno, in cui il primo dialogo si differenzia dagli altri. C'è anche in quest'opera la figura del Pedante che si chiama Poliinnio, continuamente criticato da un altro personaggio, Gervasio. Il primo dialogo è molto importante in quanto contiene una sorta di riflessione e commento sulla Cena de le ceneri e vedremo poi quali elementi se ne potranno trarre.

Il Bàrberi Squarotti, nella sua analisi delle opere bruniane, delinea quella che definisce la poetica della coincidentia oppositorum:

> Si attua, così, quello che è un carattere distintivo della letteratura bruniana: il tentativo di mescolare comico e sublime, illuminazione filosofica e grottesco, espressionismo verbale e contemplazione, che rimane unico in tutta la letteratura cinquecentesca (ed è la traduzione in termini letterari della teoria bruniana della coincidentia oppositorum). (2)

Quindi, riassumendo, i legami tra il Candelaio e la Cena de le ceneri sono evidenti dal punto di vista dello stile e del contenuto; caratteristica comune a tutta la produzione bruniana è poi la "poetica della coincidentia oppositorum".

Una interpretazione per certi versi simile a quella del Bàrberi Squarotti è stata fornita da J.-N. Vuarnet nel saggio Le philosophe-artiste. L'autore ricerca nella storia delle idee quelle personalità come Eraclito, Empedocle, Leonardo, Bruno, Sade, Nietzsche, che per la loro opera "diversa" non possono essere classificati né come filosofi né come artisti. Infatti questi pensatori hanno in comune alcune caratteristiche che il Vuarnet riunisce sotto la definizione di filosofo-artista. Questo concetto è, a mio parere, molto importante, perché oltre a dare una dimensione nuova a tali pensatori, ne permette una migliore comprensione.

Il filosofo-artista non è un miscuglio di filosofia e di arte; egli differisce sia dal filosofo sia dall'artista. Le

caratteristiche che lo contraddistinguono sono essenzialmente quattro.

La prima caratteristica è la tendenza a mescolare i generi letterari: egli non oppone la forma al contenuto e si esprime attraverso forme spezzate, discontinue, ove gli stili si confondono.

La seconda caratteristica è che il filosofo-artista crea prima di tutto se stesso; una creazione che si esprime mediante uno stile personalissimo.

La terza caratteristica è che il filosofo-artista non distrugge e crea solo se stesso, ma elabora, per sé e per gli altri, nuove possibilità di esistenza.

La quarta caratteristica è che il filosofo artista rifugge dall'essere un capo, un modello, una tesi. Egli non vuol essere né una legge, né un'autorità. Ciò che inventa nasce dalla distruzione di quello che esiste, di cui nondimeno si appropria per trasformarlo e ironizzarlo. Si oppone allo schema tradizionale del modello che genera delle copie (tesi), che si sviluppano in sistemi (compendi, summae), suscettibili di essere a loro volta ripetuti. Si scaglia, perciò, contro il modello originario, che garantisce e autorizza le "buone" copie, volendo essere un figlio senza padre, un creatore di se stesso.

Il filosofo-artista rivendica l'animalitas, la natura contro lo spirito: è l'uomo del desiderio e della differenza. Reclama il diritto alla molteplicità dei mondi, delle verità, dei corpi. Questa è quasi sempre una sua caratteristica sussidiaria: è la possibilità di dire parecchie cose nello stesso tempo, il diritto alla polisemia. Si serve infine dell'arma dell'ironia e della dissacrazione con il gioco dello specchio: le sue opere riflettono la Famiglia della Ripetizione-riproduzione che intende distruggere e a cui vuole sfuggire.

La personalità, la vita e l'opera del Bruno si esprimono secondo le caratteristiche del filosofo-artista ed è facile darne un esempio cominciando dalla commedia il Candelaio.

Nel 1582 Giordano Bruno scriveva la commedia il Candelaio, un'opera ricca di significati, un corrosivo discorso sulla cultura del tempo. Se si dà una rapida lettura a ciò che i critici hanno scritto su di essa, si passa dal crudo realismo alla riforma teatrale, dall'oscurità di stile alla complicata struttura: opera inqualificabile insomma, oscillante tra opposti giudizi.

Il Candelaio, invece, a mio parere, deve essere giudicato in sé e per sé, come linguaggio e opera autonomi. Il riferimento al genere letterario della commedia può essere utile, ma non ne spiega i significati. Il criterio del filosofo-artista costituisce un primo passo verso una sua nuova lettura.

Le beffe e le burle sembrano essere il tema predominante, il tutto svolgentesi in una Napoli dall'atmosfera talvolta grottesca, talvolta surrealista.

Il Candelaio, commerciante (avaro), certo Messer Bonifacio, è sposato alla bella Cherubina. Ex-omosessuale convertito, ha preso gusto alle donne e si consuma d'amore per donna Vittoria, cortigiana nel fiore degli anni. V'è poi Manfurio, il pedante credulone che sproloquia in latino ed esprime tutta la goffaggine del suo corpo e della sua cultura, ormai resto archeologico. Terzo protagonista (perché i protagonisti sono tre) è Bartolomeo, che, invece di badare a sua moglie, si perde dietro sogni di ricchezza che spera di raggiungere facendo l'alchimista dilettante.

I tre protagonisti, beffati e castigati da un gruppo di furfanti e imbroglioni di vario tipo, perseguono la letteratura, la scienza e l'amore, ma nelle loro forme degenerate.

La caratteristica che colpisce maggiormente è la molteplicità. Molteplicità dei protagonisti, dei desideri, dei linguaggi: il segno del filosofo-artista. J.-N. Vuarnet definisce la molteplicità dei personaggi come un gioco allucinatorio. La moltiplicazione delle immagini assume la funzione dell'ironia, della caricatura grottesca e anche della follia, dell'esitazione a riconoscersi in una delle tante maschere

che popolano la scena. Il ruolo si ripete dietro le sembianze del Candelaio, dell'Alchimista o del Pedante e tutti insistono nella loro ostinazione ad essere creature che vivono in un mondo di finzione. Il loro comportamento, a forza di voler negare l'assurdo e il vuoto dell'esistenza che li circonda, ha ormai l'andatura di sintomo, di appendice malata di un unico organismo in preda al disfacimento: l'ideologia della loro epoca.

Nell'opera del Bruno si condensa ed esplode tutta la cultura del Rinascimento.

Dalla deflagrazione nasce il nuovo universo, la cosmologia bruniana dell'infinità dei mondi, che è il risultato di questa disintegrazione. La molteplicità dei mondi trova perciò la sua prima espressione nella molteplicità dei personaggi della commedia con un turbine di figure, sensi, desideri e corpi.

La malattia, è stato scritto, è per il corpo una confessione e i tre folli, protagonisti del Candelaio, confessano l'impotenza, la sconfitta e anche la fine di un mondo. Essi dunque ripetono la loro negazione, non essendoci molto che li distingua (come afferma lo stesso Bruno) l'uno dall'altro. Non si pensi tuttavia che abbiano un movimento dialettico, perché nella loro azione restano al livello di tesi, che imperterriti sostengono all'infinito, fedeli ad un unico copione. Sembrano quasi terrorizzati al pensiero di uscire dall'esatta riproduzione della tesi originaria, quella del padre e dell'ideologia che li avvolge. Rimangono al livello di tesi e la loro ripetizione, strettamente legata alla staticità che li caratterizza, ha il sapore della morte. La morte li domina, o meglio l'assurdo e il nulla, che poi sono la stessa cosa.

Il Candelaio e l'alchimista sono i resti nostalgici della tradizione novellistica italiana e del teatro rinascimentale; Manfurio, pur non costituendo un'originale trovata tematica, è la sintesi esasperata di un discorso sui pedanti iniziato con il Pedante del Belo e il Marescalco dell'Aretino (3). Il

pedante realizza col suo comportamento qualcosa che gli altri due personaggi nella loro stanchezza di motivo letterario non possono più fare. Nella commedia non persegue oggetti e non sembra rincorrere scopi al di fuori del proprio corpo, è tutto racchiuso nel suo narcisismo e nella sua cultura. Una cultura che ormai è solo una rigida corazza caratteriale. Manfurio dà l'impressione di voler ricercare soltanto l'ostentazione del linguaggio e del sapere, e l'amor proprio gli impedisce ancor più la possibilità di comunicare. Questo personaggio è il simbolo di una cultura superata e inevitabilmente inserisce il dibattito tra gli antichi e i moderni che tanta parte avrà nella storia delle idee e di cui lo stesso Bruno si occuperà tra l'altro nella Cena de le ceneri e negli Eroici Furori. Non vorrei rischiare di aprire una parentesi che ci porterebbe lontano; mi sembra tuttavia necessario descrivere almeno le linee essenziali di questa polemica. Più che lo scontro tra le opposte fazioni è importante definire le origini o una delle possibili origini. Mi riservo di ampliare tale problematica allorché presenterò la nascita della nuova visione del mondo nella Cena de le ceneri.

Per trattare questo aspetto così importante bisogna risalire al Rinascimento. Eugenio Garin in La cultura del Rinascimento esprime chiaramente i concetti che più ci interessano. Dopo aver sottolineato la complessità della situazione analizza il problema del ritorno agli antichi e soprattutto il lato polemico ad esso legato. Il ritorno agli antichi e al mondo classico esprime anche la critica di un mondo di valori invecchiati e inadeguati all'uomo.

> Si ritrovano l'uomo e la realtà secondo la via degli antichi. Tuttavia, proprio a questo punto, l'antichità, e l'imitazione di essa, vengono a proporsi con valori diversi e in parte divergenti: da un lato come archetipi da accogliere e riprodurre, dall'altro come stimoli da svolgere attivamente entro un mondo nuovo, con bisogni nuovi. Nel primo caso il mito dell'antico costituisce il principio di un gusto letterario, la sollecitazione a una sorta di sistematica contraffazione che può giungere a raffinatezze decadenti, ma senza più forza nativa. Il ciclo della civiltà si è concluso fra Atene e Roma, e

magari fra Gerusalemme e Roma; non resta che ripeterlo o contraffarlo. Il ritorno all'antico diventa produzione del falso antico. Nel secondo caso la scuola degli antichi è stimolazione a ritrovare se stessi, a recuperare valori appannati o perduti, a riprendere una strada che le vicende della storia sembrano a un certo punto sbarrare. In questo secondo significato gli antichi diventano maestri non solo di umanità, ma di scienza e di fede. (4)

Queste due opposte posizioni dell' "imitazione passiva degli antichi e della educazione dinamica alle loro scuole" (5) costituiranno il sostrato culturale dell'epoca e si prolungheranno poi attraverso i secoli. E' chiaro che il personaggio del Pedante simboleggia nella commedia la prima di queste due posizioni, quella della ripetizione e della contraffazione. E possiamo quindi ritornare al discorso sul Bruno filosofo-artista che in quanto tale si opporrà appunto alla Sacra Famiglia della Ripetizione-riproduzione in tutta la sua attività filosofico-letteraria. La sua stessa vita testimonierà anzi questa volontà di sfuggire a qualsiasi forma di costrizione, di ortodossia in nome della libertà e di una visione del mondo che liberi l'uomo e l'innalzi. Tutto ciò farà dire al D'Amico nella sua Storia del Teatro drammatico (6) che il Candelaio, pur subendo in sede critica una alterna fortuna (tra coloro che considerano la commedia pari alla Mandragola e coloro invece che la considerano un "aborto"), costituisce, tra le commedie del suo secolo, quella che è più libera e la meno schiava dei modelli greco-latini. Questa volontà di sottrarsi ai modelli e ai dogmi il Bruno l'avrà sempre e pagherà di persona.

Il Gulag concerne prima di tutto coloro che all'interno del sistema pretendono di esprimere giudizi e reclamano il diritto alla parola. Sottovalutando l'Inquisizione, credendo di evitare la sua repressione, Bruno subisce in un certo modo i punti deboli delle dottrine politiche che aveva sostenuto nello Spaccio: ordine e religione per le masse, libertà per gli spiriti liberi. L'istituzione si vendicava. Per essa non c'era libertà per nessuno. (7)

Nel suo libro Censure et pouvoir. Trois procès: Savonarole, Bruno, Galilée Hélène Védrine analizza appunto le conse-

guenze dell'azione solitaria del Bruno. Filosofo-artista egli si è scontrato col linguaggio codificato del potere. Un linguaggio costellato da parole quali censura, obbedienza, ritrattazione, pentimento. E tutto ciò con alla base quella che Hélène Védrine definisce un'ossessione: ossia il peccato.

Note

(1) G. BARBERI SQUAROTTI, Giordano Bruno, in V. BRANCA (diretto da), Dizionario critico della letteratura italiana, vol. I, Torino, UTET, 1986, p. 423.

(2) G. BARBERI SQUAROTTI, cit., p. 423.

(3) A. STAUEBLE, Una ricerca in corso: il personaggio del pedante nella commedia cinquecentesca in AA. VV., Il teatro italiano del Rinascimento, Milano, Edizioni di Comunità, 1980, pp. 85-101.

(4) E. GARIN, La cultura del Rinascimento, Bari, Laterza, 1976, pp. 47-48.

(5) E. GARIN, cit., p. 48.

(6) S. D'AMICO, Storia del teatro drammatico, Milano, Garzanti, 1950, vol. II, p. 53.

(7) Traduciamo da: H. VEDRINE, Censure et pouvoir. Trois procès: Savonarole, Bruno, Galilée, Paris-La Haie, Mouton, 1976, pp. 107-108.

Capitolo III

LA MEMORIA E GLI INIZI

> Ainsi on peut dire que toutes les idées qui viennent éclairer notre esprit sont de Dieu. Mais l'ordre que nous mettons entre elles est de l'homme. Il nous appartient seulement de choisir le chemin dans lequel notre pensée s'engage: quel que soit ce chemin, des matériaux innombrables nous sont offerts: c'est à nous de construire avec eux notre propre ouvrage.
>
> (L. Lavelle)

Il De Umbris Idearum, prima opera bruniana che ci sia pervenuta, pubblicata a Parigi nel 1582, può essere considerata per certi aspetti una chiave di lettura di tutta la filosofia del Bruno e delle sue opere future italiane e latine (1). Costituisce quindi un punto di riferimento obbligato per la comprensione e l'intelligenza del Candelaio (1582) e della Cena de le ceneri (1584). Ed è in questo senso che mi propongo di analizzare il De Umbris, mettendo in risalto gli elementi filosofici, metodologici, astronomici, stilistici che lo legano alla commedia e al dialogo filosofico. Non esaminerò approfonditamente la problematica relativa all'arte della memoria, perché esiste a riguardo l'eccellente e ormai classica trattazione della Yates a cui rinvio il lettore interessato.

Il De Umbris Idearum si divide in due parti: il De Umbris vero e proprio e l'Ars Memoriae. Nella prima parte sono presentate le tesi concernenti la natura delle idee e la struttura della mente umana: le "Trenta intenzioni delle ombre" e i "Trenta concetti delle idee". Nella seconda parte sono esposti gli artifici mnemonici e le ruote combinatorie dell'arte lulliana (di cui una fissa e le altre girevoli). Il De Umbris si apre con un breve dialogo apologetico a cui partecipano

tre personaggi: Hermes, Philotimus e Logifer. Hermes (Ermete Trismegisto) è l'annunciatore della nuova arte della memoria, Philotimus (Filotimo) è lo stesso Bruno, Logifer è il pedante. Hermes, che ha con sé un libro, paragona la sua arte mnemonica ad una scienza solare e il testo che ha in mano al sole che fuga le creature delle tenebre e i pedanti. La descrizione che egli fa del sole è copernicana:

> (Il sole) innalza i vapori dell'acqua nebbiosi in forma di nuvole, ma (poi) li riunifica e li getta sulla terra (come pioggia). Dona la luce in modo eterno in alcuni posti (del mondo) mentre ad altri (la dà) ad intervalli. L'intelletto che non erra ci insegna che non si muove, (mentre) i sensi che (ingannano) ci fanno credere al suo movimento. (Il sole) nasce in quella parte del mondo che si espone a lui (proprio per) il suo ruotare, e tramonta dalla parte opposta; (sempre) apparentemente esso passa per gli orizzonti chiamati artici per le differenze del destro con il sinistro, ma in tanti altri posti esso sembra illuminare un arco superiore ed uno inferiore. (Il sole) appare più grande e più piccolo a seconda che occupi o l'equatore o il punto più lontano (dall'equatore). Tramonta lentamente presso i circoli minori (artici) mentre (tramonta) all'improvviso presso (l'equatore). Il sole è boreale per la terra che ruota verso sud, e (invece) è australe per la parte opposta, a coloro che occupano l'assoluto orizzonte da una latitudine eguale a destra e a sinistra, ma (naturalmente) diseguale a coloro che non occupano (l'assoluto orizzonte); a coloro che abitano nella (zona torrida) dà una notte identica al giorno: diseguale agli altri (sempre però) secondo tempi stabiliti. La nostra terra divina, che ci nutre nella sua superficie, gli oppone la nostra faccia (del pianeta) e quindi il sole ci colpirà con raggi obliqui, mentre saranno perpendicolari per gli altri (che hanno il sole sul capo cioè all'equatore). Anche altri pianeti (che per lo stesso principio molti credono essere animali e divinità secondo i segni radicali) ricevono la sua luce dall'apice o dall'apogeo [come lo chiamano]; mentre gli altri (pianeti) lo hanno dalla parte opposta o in latitudini mediane o a (diverse) distanze [come li chiamano]. Anche la luna - che molti filosofi prendono per un'altra terra - riceve tutta la sua luce per la faccia che gli rivolge; la terra per l'interposizione di quell'astro gli mostra (come) opaca la parte che gli rivolge (contro) e dalla parte opposta mostra la faccia alla luna. Il sole rimane ed è perciò sempre lo stesso, mentre in luoghi variamente disposti (appare) diverso. (Se il sole dunque è sempre lo stesso) non diversamente dovremo noi credere che la scienza solare (diventi diversa mutando) luoghi e tempi. (2)

L'importanza di questo brano ne rendeva necessaria la trascrizione completa: non è stato infatti sufficientemente sottolineato nei vari studi sul De Umbris che già qui il Bruno dà una prima formulazione della teoria eliocentrica copernicana. Le implicazioni a livello filosofico, metodologico e astronomico sono molteplici. Innanzi tutto la critica indiretta al sapere basato sui sensi, i quali ingannano il ricercatore che deve invece fare appello all'intelletto. Più avanti, nel diciassettesimo concetto delle idee, il Nolano ne spiegherà i motivi:

> Ci capita di sbagliare e di dimenticare perché in noi la composizione (mentale) può avvenire dalla forma e dall'informe; infatti la formazione del mondo corporeo è forma inferiore poiché si compone dalle (sue) vestigia e dalle sue deformità. Sali invece là dove le specie sono pure, (dove) nulla è informe e tutto (è) formato e forma stessa. (3)

Il mondo materiale è deformità, è solo una copia del mondo delle Idee. Se formiamo concetti, idee o rappresentazioni partendo appunto da esso, saremo soggetti ad errore e dimenticheremo le cose apprese. La strada da seguire è quella opposta: salire cioè mediante lo sguardo interno, l'intelletto, verso le Idee divine ed eterne, che sono le matrici del mondo subceleste. Sollevandosi alle Idee ci si eleva dalla confusa pluralità del sensibile all'unità:

> Eppure (se continuerai) capirai che tu veramente fai tale progresso e proverai che tu fai la via dalla indistinta pluralità alla distinta unità: infatti ciò non è comporre gli universali logici, che dalle infime specie distinte prendono le medie confuse e da esse le somme più confuse (ancora), ma (l'azione che tu fai è formare) quasi dalle parti informi e numerose il formato intero e uno.
>
> Così la mano attaccata al braccio, il piede alla gamba, l'occhio nella fronte, mentre sono uniti sono maggiormente conoscibili di quanto non lo siano da separati. Analogamente, poiché delle parti e delle specie dell'universo niente è posto separato e tolto dall'ordine [che semplicissimo, perfettissimo e infinito è nella prima mente] se connettiamo altre cose con le altre e concediamo, unendo con la ragione perché non potremmo comprendere ricordare e fare? (4)

Si può capire meglio ora quale sia il metodo conoscitivo

proposto dal Bruno e il risultato a cui intende arrivare. Importantissima è la distinzione tra l'universale logico e l'Idea: il primo è astratto ed elimina la varietà e la molteplicità delle cose, la seconda invece è concreta e ordinatrice del multiforme nell'accordo dell'unità.

Ritornando, dopo questa parentesi, al brano iniziale e alle affermazioni di Hermes, riscontriamo, accanto alla tesi copernicana che il sole non si muove e la terra gli gira intorno, la formulazione del principio della relatività del punto di osservazione. Il sole appare diverso a seconda del luogo in cui ci si trova pur rimanendo sempre lo stesso. La relatività di luogo determina quella di moto: in funzione del punto dal quale si osserva il sole, questo tramonta lentamente o improvvisamente. I due principi avranno più ampio sviluppo e applicazione nella Cena de le ceneri.

L'accostamento tra l'arte mnemonica e il sole copernicano che mette in fuga le creature della notte anticipa quello della Cena de le ceneri in cui il Bruno è presentato come un eroe solare, venuto a portare la luce del sapere e a porre fine alle tenebre dell'ignoranza.

I punti di similitudine tra il De Umbris Idearum e il dialogo filosofico continuano attraverso la figura del pedante: Hermes e Philotimus (Bruno) sostengono l'arte della memoria basata sulle immagini contro Logifer, che presenta la tesi dei detrattori, che preferiscono l'apprendimento basato sulla ripetizione. Nella Cena de le ceneri Bruno fa fronte ai due pedanti inglesi per presentare la teoria copernicana e gli sviluppi che vi ha apportato.

Il dialogo apologetico del De Umbris Idearum continua con Philotimus che, avendo ascoltato Hermes presentare le lodi al sole, gli chiede schiarimenti e cosa sia il libro che ha con sé. Hermes dice che è il De Umbris Idearum, ricavato dalla scrittura interiore e aggiunge di essere in dubbio se lasciarlo alle tenebre dell'oblio o divulgarlo, perché l'opposizione degli avversari è molto forte. Philotimus lo incoraggia a superare questo dubbio e a non tener conto di simili ostacoli,

che non debbono impedire ad un'opera meritevole di venire alla luce. E afferma:

> E (d'altronde) non manca la provvidenza degli Dei [come sostengono i sacerdoti d'Egitto] che a tempi maturi mandano agli uomini alcuni Mercuri, anche se già prima sanno che saranno accettati poco o malamente. Né (mai) viene a mancare l'Intelletto, e questo nostro sole visibile (continua) sempre ad illuminare per la stessa causa, (anche) se né sempre, né tutti ce ne accorgiamo. (5)

Il Bruno esprime qui per la prima volta un concetto che diventerà una costante delle sue opere successive e della sua stessa esistenza: egli è un Mercurio, un messaggero inviato all'umanità per illuminarla con il sole dell'Intelletto e della sua dottrina. E' consapevole tuttavia di essere solo a lottare contro gli ignoranti e i pedanti. Il tema sarà riproposto nella Cena de le ceneri, in cui il Nolano si presenta investito di una vera missione nei confronti del genere umano, ma purtroppo vittima ancora una volta dell'incomprensione e degli attacchi violenti degli avversari.

Il dialogo apologetico prosegue con la disputa tra Logifer il pedante e Philotimus; il primo si oppone al libro di Hermes e si fa portavoce dei sostenitori dell'arte della memoria basata sulla ripetizione.

> E poi non hai sentito con le tue orecchie il dottor Bobo (Bubbolone), che disse non esistere nessuna scienza della memoria; ma che essa consiste (tutta) nell'uso e nella frequente ripetizione delle cose passate (da mantenere a memoria) in modo che siano vedute le cose col vedere molte volte, e sentite quelle sentite molte volte? (6)

Logifer riporta poi l'opinione secondo cui coloro che pubblicano e utilizzano operazioni della memoria diverse dalle usuali siano dei maghi:

> E ancora che cosa risponderai al maestro Antoc, il quale crede che coloro i quali pubblicano operazioni della memoria diverse dalle usuali siano dei maghi o (per contrapposto) energumeni, o uomini simili? (7)

Seguono le critiche alla mnemotecnica di Hermes: che essa è un metodo indicato solo per chi già per natura possiede una buona memoria, che le sue tecniche appesantiscono l'apprendimento, che non ha nulla da insegnare ed altri argomenti anco-

ra. Philotimus confuta una dopo l'altra simili affermazioni ridicolizzando e criticando Logifer e i suoi maestri pedanti.

Il dialogo tra Hermes, Philotimus e Logifer per la comicità e la struttura degli scambi costituisce la prova generale del Candelaio e della Cena de le ceneri. Il pedante Logifer farà le spese della sua ignoranza e sarà bersaglio, insieme ai maestri che cita, degli epiteti ridicolissimi e osceni di un Philotimus, che è l'archetipo dei vari Gioan Bernardo, Filoteo e Teofilo. Gli appellativi più comuni sono cercopiteco, asino dell'arca di Noè, pappagallo, senza dimenticare i comicissimi nomi di pedanti: Bobo, Fanfarone, Scopet, Clyster.

Il dialogo è concluso da Hermes che tra le altre cose dichiara:

> Noi non siamo di quella natura tale da essere legati ad un determinato genere di filosofia altrui, né però disprezziamo in genere qualunque modo di fare filosofia. (8)

E più oltre:

> Così a quelli che tentano opere più grandi di altre invenzioni, non è sufficiente l'officina del solo Platone o del solo Aristotele. (9)

Hermes ci rivela infine il suo metodo (e naturalmente quello del Bruno):

> Invece noi ci serviamo in generale dei diversi studi dei vari filosofi fino a dove meglio introdurremo l'argomento della nostra ricerca. (10)

Queste tre affermazioni di Hermes meritano un commento in quanto significative per l'inquadramento della filosofia bruniana.

Il Bruno non vuole essere catalogato in questa o quella corrente filosofica; sin dall'inizio insiste sulla sua indipendenza intellettuale, che da un lato significa adoperare i vari sistemi di pensiero per esprimere la sua visione delle cose e le sue ricerche, dall'altro criticare coloro che riducono il dibattito a un puro confronto tra Platone e Aristotele di cui denuncia indirettamente i limiti. Il risultato è una relativizzazione delle teorie e della loro validità, concetto che trova il sostegno teorico nella natura delle ombre delle idee:

> L'ombra non è tenebre, ma immagini di tenebre nella luce oppure immagine di luce nelle tenebre, o partecipe di luce e di tenebre, o composto di luce e tenebre, o misto di luce e tenebre, o né l'uno né l'altro di luce e tenebre, o da entrambe distinto. E questo non perché la verità non sia piena di luce, o perché sia falsa luce, o perché né vera né falsa, ma immagine di ciò che è vero o falso. (E guindi) si creda che è immagine di luce, partecipe di luce, luce non piena. (11)

Così come le ombre non sono tenebre, ma un misto di tenebra e luce, le idee umane, per il loro essere relativo, non sono né il falso né la verità assoluta.

Al dialogo apologetico seguono le "Trenta intenzioni delle Ombre" e i "Trenta concetti delle idee", indi, nella seconda parte dell'opera, l'Ars Memoriae, la descrizione della mnemotecnica bruniana. E' necessario ora delineare i significati dell'arte della memoria del Nolano in funzione soprattutto degli sviluppi della sua produzione filosofica e letteraria.

Lo sfondo filosofico dominante del De Umbris Idearum è costituito dalla nozione platonica e neoplatonica delle Idee divine ed eterne, modello universale del mondo sensibile ove tutto scorre, e delle quali la mente umana non può cogliere che ombre, cioè le ombre delle idee.

Questa tesi viene integrata dal Bruno all'arte della memoria perché le ombre delle idee sono immagini che impresse nella mente hanno la proprietà di avvicinare l'uomo, che ha effettuato tale operazione, alle Idee. La tecnica di immaginazione e memorizzazione del Nolano costituisce un processo di divinizzazione, un'ascesa dell'anima dalle tenebre alla luce.

L'arte bruniana della memoria si ispira a quella classica di Cicerone, di Tommaso d'Aquino, di Alberto Magno ed è basata sulla memoria visiva e sul potenziamento delle immagini. Secondo i sistemi collegati alla mnemotecnica antica si potenziavano le facoltà immaginative collocando ogni dato o concetto in un Locus o luogo o immagine (il Bruno lo chiama Subjectum) all'interno di una stanza, di una casa o di una città ideale la cui architettura schematizzava l'universo conoscibile in strutture logiche. Ricordando il complesso di queste

strutture ordinate tornavano alla mente, nel giusto posto e nella giusta sequenza, i singoli elementi, cioè la parola o il concetto posti all'interno dell'immagine scelta a questo scopo. Si trattava quindi di un procedimento di evocazione visiva e concettuale. Tra le implicazioni del De Umbris Idearum non bisogna poi trascurare la tesi della corrispondenza tra le serie del mondo intellettuale e le serie del mondo naturale, perché uno è il principio dello spirito e della natura, uno è il pensiero e l'essere. Le idee formano una connessione seriale allo stesso modo delle cose che rappresentano, di qui la necessità di sfruttare questa connessione come mezzo migliore per ricordarle e, nel caso non ci sia una connessione naturale, sostituirvene una artificiale.

Lo scopo del Bruno nel De Umbris non è tuttavia solo quello di proporre una tecnica mnemonica: egli vuole rendere gli utilizzatori capaci di ricreare il mondo e farne dei maghi in grado di partecipare alla costruzione del reale. L'arte classica della memoria si trasforma in filosofia dell'immaginazione animata magicamente, un'arte occulta che non a caso è presentata da Hermes che ci dice:

> Questa scienza non contribuisce alla semplice arte della memoria, ma apre la via e introduce la scoperta di molte facoltà. (12)

Pensare è vedere, figurare al di dentro ciò che la natura rappresenta al di fuori: l'organo è l'occhio interiore negato agli inetti e ai pedanti. La logica non è un argomentare (perché i termini della logica classica sono sostituiti dalle immagini), ma un contemplare le ombre delle Idee, i riflessi delle Idee eterne nei sensi e nella ragione.

Il Bruno propone l'uso di elenchi di immagini (ognuno di 150 immagini, in sistemi di trenta) destinati ad essere collocati su ruote concentriche mobili di ispirazione lulliana. Queste ruote concentriche sono divise in trenta segmenti aventi ciascuno cinque suddivisioni.

Le figure della ruota centrale (la più importante) sono derivate da immagini stellari: 36 immagini dei decani, 49 imma-

gini dei pianeti (7 per ogni pianeta), l'immagine del Draco Lunae (il drago lunare), 28 immagini delle mansiones della Luna (cioè delle posizioni della Luna in ogni giorno del mese), 36 immagini che Bruno collega alle 12 case in cui si suddivide l'oroscopo (tre per ciascuna delle 12 parti). Queste 150 figure, che hanno tutte a che vedere con l'universo stellato e lo zodiaco, appartengono alla ruota centrale della memoria, origine dell'energia astrale che muove l'universo. Le 150 immagini magiche astrali discendono direttamente dalle Idee eterne, sono le ombre delle idee, veri e propri archetipi celesti, i più vicini alla mente divina.

Chi padroneggia nella mente queste 150 figure tiene magicamente impresso nella memoria il cielo con tutti i suoi movimenti e i suoi influssi. Essendo le 150 immagini astrali intermediarie tra le Idee divine e il mondo inferiore della materia, il mondo subceleste, l'uomo-mago, che le ha nella mente, può intervenire al livello delle forme della materia, degli oggetti del mondo inferiore che dipendono tutti dall'influsso delle stelle. Imprimendo in sé le 150 immagini stellari e conoscendo il modo di adattarle e manipolarle, si può trasformare la realtà nel momento in cui queste vanno a trasformarsi nelle cose del mondo, cambiando gli influssi siderali che si esercitano su di esso. Bruno trasforma così le immagini dell'arte della memoria in immagini magiche delle stelle per raggiungere il mondo celeste.

L'utilizzatore del sistema mnemonico proposto dal Bruno effettua, grazie alla memoria basata sulle immagini astrali, un'ascesa magica interiore. L'unificazione al livello degli astri e delle potentissime immagini dei decani dello Zodiaco è tuttavia una preparazione per raggiungere l'unità più alta, l'Uno, Dio: tema dominante della speculazione bruniana e manifestantesi sotto varie forme fino alla formulazione mitica e poetica di Atteone e Diana a cui abbiamo già accennato.

A conclusione dell'analisi del De Umbris vorrei riportare un brano, tratto da L'arte della memoria di F. A. Yates, che ne riassume le implicazioni e la portata nel contesto filoso-

fico del Seicento:

> Bruno intendeva forse che nella memoria, grazie all'uso di queste sempre mutevoli combinazioni di immagini astrali, avrebbe avuto luogo una sorta di alchimia dell'immaginazione, una pietra filosofale della psiche, attraverso cui si sarebbe potuto percepire e ricordare ogni possibile arrangiamento e combinazione di oggetti del mondo inferiore: piante, animali, pietre? E che, nel formarsi e riformarsi delle immagini degli inventori, in armonia con il formarsi e il riformarsi delle immagini astrali sulla ruota centrale, l'intera storia del genere umano si sarebbe fissata nella memoria dall'alto, per così dire, con tutte le sue scoperte, i pensieri, le filosofie, le attività produttive?
>
> Tale memoria sarebbe stata la memoria di un uomo divino, di un mago provvisto di poteri divini, grazie a un'immaginazione imbrigliata all'azione dei poteri cosmici. E tale tentativo doveva poggiare sul presupposto ermetico che la "mens" dell'uomo è divina, collegata all'origine con i governatori delle stelle, abile sia a riflettere, sia a dominare l'universo.
>
> La magia presuppone leggi e forze che corrono l'universo, che l'operatore può utilizzare, una volta che conosca il modo di catturarle. Come ho messo in rilievo nell'altro mio libro sul Bruno, la concezione rinascimentale di un universo animistico, su cui opera la magia, preparava la via alla concezione di un universo meccanico su cui opera la matematica. In questo senso, la visione bruniana di un universo animistico di mondi innumerevoli, percorso dalle stesse leggi magico-meccaniche, è una prefigurazione, in termini magici, della visione del secolo XVII. Ma l'interesse principale del Bruno non era portato al mondo esterno, bensì a quello interno. E nei suoi sistemi di memoria vediamo lo sforzo di fare agire le leggi magico-meccaniche non esternamente, ma dentro, attraverso la riproduzione nella psiche di meccanismi magici. La traduzione di questa concezione magica in termini matematici si è attuata solo ai nostri giorni. L'assunto di Bruno che le forze astrali che governano il mondo esterno operano anche all'interno dell'uomo e possono esservi riprodotte o catturate per far agire una memoria magico-meccanica, sembra portarci curiosamente vicino al cervello elettronico, che è capace di eseguire con mezzi meccanici tanta parte del lavoro del cervello umano. (13)

Aggiungerei che il sistema mnemonico presentato nel De Umbris Idearum prefigura anche i sistemi di classificazione piramidale dei nostri attuali organigrammi. L'organigramma non è infatti una semplice rappresentazione grafica delle funzioni degli organi di un'azienda con riferimento alla loro gerarchia o, in elettronica, un diagramma delle operazioni di un

calcolatore. L'analista dei sistemi generali si serve dell'organigramma per estrarre la natura dei legami esistenti tra gli elementi di un dato sistema e le loro caratteristiche o proprietà fondamentali. In un secondo tempo l'organigramma costituisce lo spunto per l'elaborazione di una teoria matematica dell'insieme o per la costruzione di un modello se il sistema è troppo complesso. Tale procedimento viene appunto realizzato dal Bruno nel De Umbris Idearum, in cui il sistema mnemonico è allo stesso tempo un modello descrittivo e uno strumento di conoscenza che permetta di riflettere l'ordine universale nello schema simbolico.

All'inizio del Candelaio Bruno dice di aver scritto la commedia per rassicurare coloro che erano stati spaventati dalla pubblicazione del De Umbris Idearum e che lo credevano perciò pazzo e per chiarire le finalità di quest'opera:

> Adesso che, tra voi che godete al seno d'Abraamo, e me che, senza aspettar quel tuo soccorso che solea rifrigerarmi la lingua, desperatamente ardo e sfavillo, intermezza un gran caos, pur troppo invidioso del mio bene, per farvi vedere che non può far quel medesmo caos, che il mio amore, con qualche proprio ostaggio e material presente, non passe al suo marcio dispetto, eccovi la candela che vi vien porgiuta per questo Candelaio che da me si parte, la qual in questo paese, ove mi trovo, potrà chiarire alquanto certe Ombre delle idee, le quali in vero spaventano le bestie e, come fussero diavoli danteschi, fan rimanere gli asini lungi a dietro; ed in cotesta patria, ove voi siete, potrà far contemplar l'animo mio a molti, e fargli vedere che non è al tutto smesso. (14)

Scrive tuttavia il Bàrberi Squarotti:

> Il Bruno compose il Candelaio con ogni probabilità dopo la fuga da Napoli, avvenuta nel 1576 (l'azione della commedia si immagina accadere nell'aprile del 1576), e l'abbandono conseguente dell'abito domenicano, durante gli anni delle peregrinazioni nell'Italia settentrionale, a Ginevra e in Francia, e dovette completarla a Parigi, dove giunse nel 1581, e darle l'ultimo ordinamento alquanto frettoloso nell'estate del 1582, poco prima della pubblicazione, scrivendo certamente in questa occasione la lettera dedicatoria alla signora Morgana, in cui allude al De Umbris Idearum, l'opera di mnemotecnica in latino dedicata al re Enrico III e appena pubblicata, che fece alquanto rumore, ebbe successo, e dovette, quindi, favorire l'immediata edizione della commedia. (15)

Secondo il Bàrberi Squarotti è solo la lettera dedicatoria alla signora Morgana ad essere posteriore cronologicamente al De Umbris Idearum, il che farebbe pensare che il Candelaio non spieghi affatto misteriosi contenuti del trattato di mnemotecnica. La lettera dedicatoria sarebbe stata aggiunta per creare un nesso di sequenzialità che in fondo non esiste nella realtà dei fatti. E' molto più probabile quindi che fra le due opere ci sia una relativa contemporaneità nell'ispirazione e nella redazione. La lettera dedicatoria comincia tuttavia così:

> Ed io a chi dedicarrò il mio Candelaio? A chi, o gran destino, ti piace ch'io intitoli il mio bel paranimfo, il mio bon corifeo? A chi inviarrò quel che dal sirio influsso celeste, in questi più cuocenti giorni, ed ore più lambiccanti, che dicon caniculari, mi han fatto piovere nel cervello le stelle fisse, le vaghe lucciole del firmamento mi han crivellato sopra, il decano de' dudici segni m'ha balestrato in capo, e ne l'orecchie interne m'han soffiato i sette lumi erranti? (16)

Questo brano ci dice che il contenuto della commedia è stato ispirato al Bruno dagli astri e dal cielo: l'influsso della stella Sirio, le stelle fisse, i corpi celesti, il decano dello Zodiaco (cioè la prima costellazione di Luglio del 1582), i sette pianeti (Sole, Luna, Mercurio, Venere, Marte, Giove, Saturno). Conosciamo quindi il periodo in cui almeno la lettera dedicatoria è stata scritta e cosa abbia presieduto all'ispirazione dell'opera. Sappiamo che il Bruno nel De Umbris Idearum ha già aderito alla concezione eliocentrica copernicana, quindi tale concezione del cielo e degli astri fatta nei termini del sistema aristotelico-tolemaico (il Nolano parla infatti di sette pianeti, tra cui il Sole, che chiama lumi erranti, poichè mobili in contrapposizione alle stelle fisse) non può essere considerata nel suo significato astronomico. La risposta viene sempre dal De Umbris. Abbiamo visto che la ruota centrale (e più importante) della memoria è costituita da immagini stellari, tra le quali appunto 36 immagini di decani dello Zodiaco e 49 immagini dei pianeti (7 per ogni pianeta). Il sistema mnemonico bruniano non serve,

come sappiamo, solo a ricordare, ma è una fonte di creazione, di ispirazione, un mezzo per agire sulle cose. Il Bruno, secondo me, all'inizio del Candelaio intende collegare l'ispirazione allo scrivere alla ruota centrale della memoria, la più potente. Con ciò egli vuol mostrare che la sua arte della memoria è alla base stessa della creatività letteraria e non è invece un sistema assurdo, inutile e dannoso, come sostenuto da Logifer e i suoi maestri pedanti nel dialogo apologetico del De Umbris. Se è difficile dire in che senso la commedia chiarisca le Ombre delle idee, si può per contro ragionevolmente sostenere la tesi che il Bruno nella lettera dedicatoria voglia sottolineare il ruolo importante dell'arte della memoria nella sua opera.

Note

(1) F. A. YATES, L'arte della memoria, Torino, Einaudi, 1972, p. 210.
(2) G. BRUNO, Ombre delle idee, Roma, Editrice Atanòr, 1978, pp. 43-44, trad. di G. La Porta.
(3) G. BRUNO, ibidem, p. 81.
(4) G. BRUNO, ibidem, pp. 80-81.
(5) G. BRUNO, ibidem, p. 45.
(6) G. BRUNO, ibidem, p. 46.
(7) G. BRUNO, ibidem, p. 46.
(8) G. BRUNO, ibidem, p. 52.
(9) G. BRUNO, ibidem, p. 54.
(10) G. BRUNO, ibidem, p. 54.
(11) G. BRUNO, ibidem, p. 56.
(12) G. BRUNO, ibidem, p. 52.
(13) F. A. YATES, cit., pp. 206-207.
(14) G. BRUNO, Candelaio, Milano, Rizzoli, 1976, Lett. Ded., pp. 118-119.
(15) G. BARBERI SQUAROTTI, Introduzione in G. BRUNO, Candelaio, Torino, Einaudi, 1972, p. 15.
(16) G. BRUNO, Candelaio, cit., Lett. Ded., pp. 117-118.

Capitolo IV

STORIE, STORIA E SOCIETA'

> (...) un'opera d'arte può dirsi rivoluzionaria se, attraverso l'elaborazione estetica, essa rappresenta nel destino esemplare di singoli individui la realtà dell'oppressione e delle forze che vi si ribellano, irrompendo così nella realtà sociale mistificata (e reificata) e schiudendo gli orizzonti del rinnovamento e della liberazione.
>
> (H. Marcuse)

Riassumere le vicende del Candelaio presenta non poche difficoltà, perchè i fatti sono imbricati a tal punto che l'impressione generale della commedia è quella di un labirinto. Lo stesso Bruno avverte il lettore:

> (...) la materia, il suggetto, il modo ed ordine e circostanze di quella, vi dico che vi si farran presenti per ordine, e vi sarran poste avanti a gli occhi per ordine: il che è molto meglio che si per ordine vi fussero narrati. Questa è una specie di tela, ch'ha l'ordinamento e tessitura insieme: chi la può capir, capisca; chi la vuol intendere, l'intenda. (1)

L'elemento formale è quindi per l'autore una necessità anche a costo di creare confusione nel contenuto. Allo stesso tempo viene operata una distinzione che potremmo definire "Šklovskiana" tra l'intreccio, cioè la successione dei fatti organizzata secondo gli schemi costruttivi letterari proprii dell'autore, e la fabula, ossia il canovaccio del racconto, i fatti nel loro avvicendarsi cronologico. Il Bruno sente però il bisogno di indicare il luogo ove l'azione si svolge:

> Ma non lascierò per questo di avertirvi che dovete pensare di essere nella regalissima città di Napoli, vicino al seggio di Nilo. (2)

Sul possibile significato di questa precisazione mi riservo di ritornare in seguito.

Malgrado le suddette difficoltà si possono nondimeno iden-

tificare nella commedia tre linee di sviluppo drammatico che rappresentano le pazzie a cui conducono l'amore, l'alchimia e la pedanteria.

La prima vicenda riguarda Bonifacio, il Candelaio, commerciante avaro e vizioso, che dopo un passato omosessuale ha sposato una giovane bella e onesta, Carubina, di cui era innamorato. Spentasi la passione per la moglie, ora spasima per una cortigiana, Vittoria, che vuole ottenere ricorrendo alle arti di un finto mago, Scaramuré. Costui gli promette di condurre per magia la donna ad acconsentire ai suoi desideri, tuttavia avverte Vittoria delle intenzioni di Bonifacio. Scaramuré vorrebbe infatti che si mostri innamorata grazie alle sue arti magiche in modo da permettergli di spillare altri soldi al Candelaio. La cortigiana decide allora di diventare l'alleata di Carubina, la fa vestire dei propri abiti e all'appuntamento fissato Bonifacio, che a sua volta giunge vestito degli abiti del pittore Gioan Bernardo, trova la moglie indignata. Ne nasce un litigio che viene interrotto da un gruppo di furfanti, Sanguino, Barra, Marca e Corcovizzo che, travestiti da birri, arrestano Bonifacio. Carubina, fino ad allora virtuosa, si lascerà convincere dall'innamorato Gioan Bernardo che non è cosa grave tradire un simile marito e che conviene concedere alla giovinezza i suoi diritti.

La seconda vicenda è quella di Bartolomeo, che vuole scoprire il modo di trasformare i metalli vili in oro e trascura, per questa sua passione, la moglie Marta, donna dal passato burrascoso e sempre pronta all'avventura. Anch'egli è ingannato da un impostore, il falso alchimista Cencio, che gli porta via un buon numero di scudi in cambio di una polvere miracolosa, la pulvis Christi. Bartolomeo accusa lo speziale Consalvo, che gliel'ha fornita, d'averlo truffato. Questi cerca di spiegargli che un mese prima Cencio aveva depositato da lui quella polvere e gli aveva detto che doveva mandargliela quando ne avrebbe fatto richiesta. Per due volte la cosa si era prodotta e la polvere era finita. Bartolomeo si rende conto della truffa e del fatto che la pulvis Christi era fatta in realtà di

oro e altre sostanze, il che dava l'illusione di ottenere il prezioso metallo durante le prove. Non crede però all'innocenza di Consalvo e i due si picchiano. Intervengono Sanguino e i suoi falsi birri che li legano insieme e li portano nella stessa casa dove già si trova in arresto Bonifacio.

La terza vicenda è quella di Manfurio, letterato pedante, omosessuale, che fa sfoggio del suo latino e della sua cultura separata dalla realtà e dalla vita. Egli scriverà tra l'altro, per conto di Bonifacio, una epistola amatoria indirizzata a Vittoria. Manfurio è un credulone e viene facilmente derubato del mantello e della borsa. Nel tentativo di recuperare i suoi beni, viene a sua volta accusato di furto e arrestato dai soliti falsi birri.

Si trovano così riuniti nel finale tutti i personaggi della commedia: per essere liberati Bonifacio e Bartolomeo lasciano nelle mani di Sanguino e compagni tutti i denari che hanno indosso; il pedante riceve anche un buon numero di bastonate. Nell'ultima scena Ascanio, servitore del Candelaio, invita Manfurio a dare il Plaudite, il segnale cioè degli applausi finali.

Questo riassunto, pur non sintetizzando la molteplicità degli elementi e dei significati della commedia, permette un primo livello di analisi.

Northrop Frye nella sua Anatomia della critica propone un modello di descrizione e di interpretazione delle opere teatrali che mi propongo qui di applicare in senso lato.

Per il Frye ciò che viene narrato e rappresentato nelle commedie è un movimento da un tipo di società ad un altro. (3) All'inizio ci troviamo in genere di fronte a personaggi che hanno una doppia funzione: da un lato sono degli ostacoli all'obiettivo perseguito dall'eroe (in genere si tratta di un giovane che vuole una ragazza ed è impedito nel suo amore da un'opposizione per lo più paterna), dall'altro presiedono alla società presentata in scena e detengono un certo potere politico, economico e culturale. Alla fine delle commedie una

nuova società si crea attorno all'eroe, o alla coppia, una società più giusta. I personaggi che hanno funzione di ostacolo si oppongono dunque non solo al desiderio individuale dell'eroe ma anche ad una mentalità nuova da lui simboleggiata.

Nell'atto primo del Candelaio sono presentate le follie e le malattie di Bonifacio, Bartolomeo e Manfurio. Contrapposto a costoro c'è un gruppo di furfanti e imbroglioni di vario tipo (il finto negromante Scaramuré, il finto Alchimista Cencio, la cortigiana Vittoria e la ruffiana Lucia, i finti sbirri Sanguino, Marra, Barra e Corcovizzo) i quali vogliono approfittare della pazzia dei tre per spillare loro denaro. E' solo verso la fine della commedia, nell'atto quarto, che si delinea il tema dell'amore di Gioan Bernardo per Carubina. Si dà quindi grande risalto ai tre folli in quanto ostacoli all'instaurarsi di una nuova concezione del mondo. Essi sono un impedimento a causa della schiavitù rituale e dell'ossessione di cui sono vittime (il che costituisce anche il nocciolo della loro comicità).

Il Frye sostiene che il passaggio dal tipo di società rappresentato dai personaggi-ostacolo a quello dell'eroe è un movimento dall'illusione alla realtà. Illusione è la fissità, la rigidezza, il vincolo rituale, l'assurdo, in contrapposizione alla realtà che non è niente di tutto ciò.

Alla fine della commedia, Gioan Bernardo assume le dimensioni di una sorta di deus ex machina. Egli ha architettato la punizione del Candelaio e si è servito dei furfanti (Sanguino aveva tuttavia motivi personali di vendetta nei confronti di Bonifacio per uno sgarro subíto) come della cortigiana e della ruffiana. Di fronte a costoro egli gode di una certa autonomia ed è inoltre il portatore di una nuova visione del mondo.

La società nuova che si cristallizza attorno a Gioan Bernardo e la relativa concezione dell'uomo e del mondo appaiono innanzi tutto indirettamente attraverso la critica dei tre folli.

Nell'atto quinto, scena XI, il pittore confessa a Carubina

di aver organizzato tutto per amor suo. Carubina, che pur vorrebbe vendicarsi del marito, esita a tradirlo perché trattenuta da riguardi religiosi. Gioan Bernardo le risponde con parole scettiche sui Santi:

> Questi non vogliono esser veduti più di quel che si fan vedere; non voglion esser temuti più di quello che si fan temere; non vogliono esser conosciuti più di quel che si fan conoscere. (4)

Carubina ha ancora ritegni morali, ma Gioan Bernardo la invita a concedere alla giovinezza i suoi diritti, a sostituire a una morale rigida e lontana dalla vita una maniera di vivere "naturale".

Nella scena XIX, sempre dell'atto quinto, si svolge un dialogo tra Gioan Bernardo e Ascanio, servitore del Candelaio, nel quale sono presentate alcune delle idee della nuova Weltanschauung che vanno al di là della soluzione offerta a Carubina per dissipare i suoi dubbi. Ascanio e Gioan Bernardo hanno identità di vedute e dalla loro conversazione deriva una filosofia che è analisi della Natura, concezione politico-sociale, proposta etica.

Gioan Bernardo sostiene che nella Natura v'è un ordine, una ragione d'essere delle cose, in modo che tutto si svolge in armonia e secondo le proprie necessità. Indi sviluppa una'sorta di teoria evoluzionistica ante litteram quando afferma:

> Le ostreche non han piedi; perché, in qual si voglia parte del mar che si trovino, han tutto quel che basta a lor sustentamento, perché d'acqua sola, e del caldo del sole, - la cui virtude penetra in sino al profondo del mare, - si mantengono. Le talpe ancora non han occhi; perché la loro vita consiste sotto terra, e non vivono d'altro che di terra, e non posson perderla. A chi non ave arte, non si danno ordegni. (5)

Ascanio tratta invece il tema politico e sociale utilizzando le figure mitologiche di Momo, dio del riso e dei motteggi, e di Giove. Momo è il censore dell'operato di Giove, re degli dei; nella società non devono mancare i liberi pensatori che parlino ai potenti affinché si accorgano dei loro errori, affinché imparino le cose che devono essere temute, e perché:

(...) la bontà e virtù, quando ha contrario, si fa più bella, manifesta e chiara, e si confirma e si rinforza (...). (6)

Ascanio e Gioan Bernardo discutono infine sul tema della Fortuna irrazionale e di come l'uomo possa farvi fronte descrivendo l'etica dell'uomo nuovo.

La Fortuna è un elemento irrazionale che commette ingiustizie nei confronti degli uomini, premiando spesso gli immeritevoli. Non serve a nulla protestare contro tutto questo perché all'apparente illogicità della sorte v'è un senso, come c'è un ordine nella Natura. Sono infatti le avversità della fortuna che permettono alla Virtù di esprimersi; senza gli ostacoli la Virtù sarebbe cosa ociosa e vana. E' la sollicitudine che scaccia la cattiva sorte; essa consiste nel lottare contro gli eventi negativi e fa ottenere le cose desiderate. Ne è un esempio Gioan Bernardo che desiderava tanto l'amore di Carubina che invece era toccata in sorte ad un uomo che non la meritava. L'ideale etico si riassume in un attivismo e volontarismo racchiusi nel concetto di sollicitudine.

La commedia costituisce quindi la descrizione di una distruzione, la critica implacabile del mondo del Candelaio, del Pedante e dell'Alchimista e l'annuncio di una nuova visione del mondo, una filosofia di cui già si intravedono i contorni. Quel che si prepara, tuttavia, andrà ancor più lontano e pensandovi il Nolano può dire:

Il tempo tutto toglie e tutto dà; ogni cosa si muta, nulla s'annichila, è un solo che non può mutarsi, un solo è eterno, e può perseverare eternamente uno, simile e medesmo. - Con questa filosofia l'animo mi si aggrandisse, e me si magnifica l'intelletto. (7)

Il Bruno si limita qui ad affermare il fluire delle cose in contrapposizione al permanere dell'uno. Questo concetto contiene ciò che nel De l'Infinito, universo e mondi troverà ampia e completa esposizione. Nella Proemiale Epistola il Nolano esorta appunto a non temere il fluire delle cose, il mutamento, l'annullamento, perché:

(...) per l'infinito campo, per la perpetua mutazione, tutta la sustanza persevera medesima ed una. (8)

Si potrà così affermare senza paura l'infinità del cielo e, come nel Candelaio, l'autore afferma:

> Questa è quella filosofia che apre gli sensi, contenta il spirto, magnifica l'intelletto (...). (9)

Diremo con il Koyré (10) che il movimento e il cambiamento sono segni di perfezione e non di assenza di perfezione.

> Cossí si magnifica l'eccellenza de Dio, si manifesta la grandezza de l'imperio suo: non si glorifica in uno, ma in soli innumerabili: non in una terra, un mondo, ma in diececento mila, dico in infiniti. (11)

Il Koyré sostiene inoltre che un universo immutevole sarebbe stato per Bruno un universo morto, per essere vivo esso doveva muoversi e mutare.

Nel Proprologo del Candelaio il Bruno indica il luogo in cui si svilupperanno le vicende della commedia: si tratta del Seggio di Nido, uno dei cinque quartieri in cui era divisa la città di Napoli. L'azione principale si svolge poco lontano dal convento di San Domenico Maggiore in cui il Nolano fu frate. Si potrebbe spiegare la cosa con il fatto che l'autore conosceva bene quei luoghi che si prestavano magnificamente all'ambientazione dei fatti, magari in funzione nostalgica, data la sua condizione di esiliato. Non è mia intenzione proporre, come ho già spiegato altrove, una lettura sociologica del testo, ma questo riferimento geografico mi sembra abbastanza importante da meritare un approfondimento.

Il seggio di Nido era dunque uno dei cinque quartieri in cui era divisa la città di Napoli; gli altri quattro erano Capuana, Montagna, Portanova e Porto. I rappresentanti dei cinque seggi, tutti appartenenti alla nobiltà, costituivano insieme all'eletto del popolo il consiglio degli Eletti di Napoli, uno dei due organi amministrativi del regno.

Tra i cinque seggi v'era una differenza. I primi due "sedili" (Nido e Capuana) di più antica nobiltà, dove fioriva l'elemento cavalleresco e militare, erano costituiti da baroni inurbatisi e gentiluomini. Gli altri tre "sedili"

(Montagna, Portanova e Porto) erano invece costituiti dalla nobiltà più recente.

Alla nobiltà si contrapponeva il popolo, sempre più numeroso, che diviso in 29 ottine (circoscrizioni rionali cittadine) formava un seggio ed aveva il suo Eletto. Non bisogna però sbagliarsi sul concetto di popolo, perché questo era costituito da proprietari, dottori e commercianti. Attorno al popolo e sotto di esso v'era una immensa plebe. La Napoli della fine del secolo XVI era una città sovrappopolata, il cui incremento demografico poneva non pochi problemi. Turbe di miserabili affluivano dalle campagne per l'insicurezza socio-economica e la città con i suoi 200'000 abitanti era la più popolosa e animata d'Europa. Quell'impressione di scena affollata, allorché si legge il testo del Candelaio, rinvia certamente alla presenza minacciosa di quella plebe violenta e insolente di furfanti, marioli e prostitute.

Nel 1586 e nel 1594 vi fu un tentativo di riforma (e conseguente dispersione) delle comunità dei due conventi domenicani di San Domenico Maggiore e di San Pietro Martire. Entrambe le volte, su iniziativa dei nobili del seggio di Nido, con l'accordo del viceré e dell'autorità papale (i papi Sisto V nel 1586 e Clemente VIII nel 1594), si tentò di sostituire con la forza i monaci dei due conventi con frati riformati (fedeli allo spirito della Controriforma). I monaci scacciati riuscirono però, sempre con la forza, a rioccupare i loro conventi e grazie all'aiuto del seggio del popolo e del loro eletto ottennero di poter rimanere. Il viceré temé infatti che un intervento per punire i frati avrebbe provocato una sommossa, dato il sostegno che essi avevano dalla forte organizzazione popolare. C'è da chiedersi il perché dell'accanimento contro questi due conventi (soprattutto quello di San Domenico) da parte del seggio di Nido. Le accuse erano di disordine, malcostume e corruzione. Scrive però il Villari:

> Certo, nella vita conventuale disordine e malcostume non mancavano. Non era per questo che i due conventi of-

frivano motivi particolari di preoccupazione. San Domenico Maggiore era uno dei più importanti centri culturali del regno, sede dello Studio generale dell'Ordine, a contatto con l'Università (che era nello stesso edificio) e con il mondo culturale laico, luogo delle più vivaci e interessanti discussioni teologiche e filosofiche. La sua biblioteca possedeva "pregevolissime opere, di cui parecchie mancavano nelle altre biblioteche della città" e certamente anche di autori (come, per esempio, Erasmo) ormai vietati a privati e a pubbliche istituzioni.

In questo convento sostarono e lavorarono i più grandi "ribelli" italiani della fine del Cinquecento. (12)

Tra questi ribelli, il Bruno (dal 1565 al 1576) e Tommaso Campanella. Il Villari continua:

> Pure coincidenze? O non piuttosto un atteggiamento di consapevole e rischiosa apertura alle esperienze culturali e morali del mondo contemporaneo, una tentazione di "ecumenismo"? Quel "covo di mal costume" (Spampanato) cercava in realtà di difendere, con la propria autonomia, idee e principi tutt'altro che privi di vigore ideale, che Roma si sforzava con ogni mezzo di soffocare. Ostilità all'uso della forza nelle controversie interne, fiducia nella discussione, tendenza a mettersi sul piano del dibattito razionale anche nei confronti degli eretici, rifiuto degli eccessi del trionfante superstizioso formalismo, indipendenza dal potere politico, ricerca di legami con l'organizzazione popolare della città: ecco alcune posizioni che possono spiegare l'ampiezza e la profondità del contrasto. (13)

Non è possibile credere che solo per caso la commedia bruniana abbia come sfondo un simile contesto. Si deve invece ragionevolmente credere ad un'allusione, anche indiretta, a quel clima sociale e politico sopra descritto. Si può capire meglio così l'atteggiamento dei furfanti e imbroglioni della commedia che collaborano e si stringono intorno a Gioan Bernardo pittore, portatore di una nuova concezione di vita. Quest'appoggio fa troppo pensare a quello che il popolo e la plebe napoletana daranno più tardi ai monaci ribelli e rivoluzionari del convento di San Domenico Maggiore contro i soprusi e la repressione dell'autorità e della Controriforma. Quei monaci si arrogavano il diritto di censori dei potenti e delle autorità, che Gioan Bernardo aveva formulato nella commedia.

Note

(1) G. BRUNO, Candelaio, Milano, Rizzoli, 1976, Proprol., p. 138.

(2) G. BRUNO, Candelaio, cit., Proprol., p. 138.

(3) N. FRYE, Anatomia della critica, Torino, Einaudi, 1972, pp. 216-246.

(4) G. BRUNO, Candelaio, cit., p. 281.

(5) G. BRUNO, ibidem, p. 305.

(6) G. BRUNO, ibidem, p. 305.

(7) G. BRUNO, ibidem, Lett. Ded., pp. 120-121.

(8) G. BRUNO, De l'Infinito, universo e mondi in Dial. it., Firenze, Sansoni, 1958, p. 359.

(9) G. BRUNO, De l'Infinito, universo e mondi, cit., p. 360.

(10) A. KOYRÉ, Du monde clos à l'univers infini, Paris, Gallimard, 1973, p. 65.

(11) G. BRUNO, De l'Infinito, universo e mondi, cit., p. 362.

(12) R. VILLARI, La rivolta antispagnola a Napoli, Bari, Laterza, 1976, pp. 75-76.

(13) R. VILLARI, cit., p. 77.

Capitolo V

SANTA ASINITA', SANTA ANALITA' (1)

> (...) gli attori rappresentano veramente un atto, un atto sessuale simbolico.
>
> (G. Groddek)

> L'amour et l'argent sont comme ces personnes qui feignent de ne pas se connaître et qui se trouvent sans cesse dans des rendez-vous secrets.
>
> (A. Bonnard)

Il XVI secolo fu contrassegnato dallo sviluppo del commercio e della navigazione, dalla "rivoluzione dei prezzi", dalla potenza finanziaria dei banchieri, dal boom edilizio delle città italiane. Nacque il gioco del lotto e la prospera situazione economica fu accompagnata da un incremento demografico a cui si è già fatto allusione per quel che concerne la città di Napoli.

Scrive Isa Guerrini Angrisani nella sua introduzione al Candelaio:

> Un motivo che ricorre di continuo sulle labbra dei personaggi popolari, dalla prostituta all'alchimista, ai "barri", ci spinge a questa riflessione: quello del denaro, che sembra dominare, con una fatalità cupa ed inesorabile, desideri ed aspirazioni degli umili e costringerli nel cerchio chiuso del bisogno (...). (2)

Il denaro diviene il punto di partenza e di arrivo dello scambio generalizzato in quanto ha la proprietà di essere scambiato con qualsiasi merce. Conseguentemente qualsiasi merce può essere scambiata con del denaro. In questo ciclo senza fine le cose, avendo ognuna un valore, sono tutte poste sullo stesso piano, su una base di indifferenza e di equivalenza. E' il ben noto processo di reificazione per cui tutto è ricondotto al livello di scambio, sia esso cosa o

persona. Il denaro diviene il rappresentante universale, perchè tutto può rappresentare. Ciò che farà dire a Bartolomeo:

> Li metalli, come oro e argento, sono il fonte di ogni cosa: questi apportano parole, erbe, pietre, lino, lana, seta, frutti, frumento, vino, oglio; ed ogni cosa sopra la terra desiderabile da questi si cava: questi dico talmente necessarii, che, senza essi, cosa nisciuna di quelle si accapa o si possede. (3)

I rapporti tra i personaggi della commedia bruniana, la vicenda stessa, sono tutti condizionati dalla sete di denaro. Se questo può rappresentare tutto, tutto è rappresentabile. Sorge una distanza invalicabile, quella frattura ossessiva tra il desiderio e la sua soddisfazione, tra il soggetto e la cosa desiderata. Si è nel mondo della rappresentazione e della mediazione: la realtà scivola dinanzi agli occhi come uno spettacolo e l'uomo non ha più la possibilità di stendere la mano e soddisfare il proprio desiderio. Il corpo dell'altro è irraggiungibile non essendo i rapporti vissuti in maniera diretta: il denaro è il mediatore dei rapporti tra i personaggi del Candelaio. Essi sono diventati oggetti di scambio; cessano di essere totalmente nella realtà, agiscono e si guardano agire, il loro sguardo impone la distanza e la vita diventa uno spettacolo. Gli oggetti perseguiti sono sempre più fantasmatici e la coscienza perde il senso dell'unità. In una realtà di equivalenza e di scambio i protagonisti si scindono in due (o tre) e ognuno si guarda, si spia e ciò che era vissuto direttamente si allontana verso la rappresentazione.

Per la psiche umana il denaro ha un ruolo molto più complesso del suo significato economico anche se a questo livello è stato possibile trarne conclusioni importanti per l'analisi dei personaggi della commedia.

Il denaro è, per la psicanalisi, un equivalente simbolico degli escrementi. Durante lo stadio sadico-anale (seconda fase nell'organizzazione dell'affettività) le funzioni di evacuazione e le tendenze aggressive sono fortemente mesco-

late alle tendenze sessuali. Il desiderio di distruzione è parallelo alla defecazione per l'ipotesi di un'associazione biologica tra l'eliminazione e gli istinti di morte (Thanatos) e per il fatto che la disciplina degli sfinteri si acquisisce nel periodo in cui il bambino tenta i suoi primi sforzi muscolari.

Nella "morale degli sfinteri", come la definisce Ferenczi (4), l'escremento diventa metamorficamente un'arma, una moneta di scambio (feci = denaro = dono) con la quale il bambino può comunicare il suo affetto e la sua aggressività. V'è quindi un'omologia tra il denaro con i suoi valori di conservazione, produzione e scambio e l'uso psicologico che il bambino fa degli escrementi.

L'attività della defecazione, il rapporto con gli escrementi, l'atteggiamento della madre di fronte a ciò e i conseguenti divieti, organizzeranno tutta la vita psichica. Una fissazione allo stadio sadico-anale determinerà nell'adulto modelli di comportamento quali una compulsione all'ordine, alla parsimonia (fino all'avarizia), all'ostinazione o inversamente una tendenza al disordine, al lasciarsi andare, allo scialacquare. I complessi di tipo sadico o masochistico hanno pure la loro origine in una fissazione a questo stadio.

L'atteggiamento che si ha di fronte al denaro è così il sintomo di una certa modalità di essere, di vivere il rapporto con gli altri e di pensare. E' importante ora delineare da un lato il tipo di pensiero e le modalità del conoscere che caratterizzano lo stadio sadico-anale e dall'altro la prassi che ne deriva.

Durante questa fase di organizzazione della libido l'individuo dispone di una energia aggressiva che gli permette di avere un controllo e un potere sugli oggetti esteriori. Egli sente il bisogno di ricondurre a sé tutto ciò che può cedergli, che si piega alla sua azione. Si sviluppa una prima forma di conoscenza degli oggetti raggruppati in due categorie: quelli che cedono e quelli che non cedono. L'io

anale si interessa a ciò che può ricondurre a se stesso, è il centro dell'universo e concepisce l'esistenza solo di se stesso o di ciò che gli rassomiglia. La vera conoscenza non è possibile, ma il bisogno di sapere esige una soddisfazione, anche perché nel momento in cui si constata l'esistenza di forze che non si piegano alla volontà e sono contrarie si sviluppa un'angoscia contro cui bisogna premunirsi. Dato che l'io anale non può concepire altro che se stesso o entità simili, attribuirà alle forze e alle cose che lo circondano le sue stesse modalità di sentire, percepire ed essere. Non essendo possibile la conoscenza razionale del mondo, essa consisterà nel supporre nelle cose la propria personalità, i propri bisogni e i propri desideri. Si tratta della modalità di conoscenza basata sul processo della proiezione, forma del conoscere tipica nei primitivi allo stadio animistico del pensiero.

L'onnipotenza dell'io anale proiettata diventa onnipotenza degli oggetti sull'individuo, il che provoca angoscia, poiché credere alla propria onnipotenza si traduce nella paura di forze analoghe presenti nell'universo. Una concezione animistica significa pensiero magico, onnipotenza del pensiero, credere che esso equivalga all'azione, considerare gli oggetti come vivi e dotati di intenzioni.

Il ricorso alla magia è una risposta dell'individuo alla minaccia delle forze magiche dell'universo.

Allo stadio anale le nozioni di causalità, filiazione, logica non esistono ancora. L'io anale concepisce il mondo esterno come un agglomerato di entità diverse di cui ha tutt'al più una conoscenza esterna e soprattutto lo interessano i mezzi magici per impadronirsene. Effettua compilazioni o assimilazioni delle entità esterne ma ignora i veri rapporti che hanno tra loro. Ha una percezione statica e immutabile e teme ogni concezione dinamica dei fenomeni che sente come una minaccia. Qualsiasi novità costituisce un pericolo potenziale almeno fino a quando sia stato possibile stabilire delle contromisure magiche per padroneggiarla.

La tesi che vorrei qui sostenere è che l'analità sottende le modalità essenziali dei personaggi del Candelaio. Non ho l'intenzione ingenua e semplicistica di "psicanalizzare" tali personaggi. La psicanalisi fornisce un linguaggio descrittivo del tipo di rapporto oggettuale che intrattengono i protagonisti e del modo di conoscere che ad esso è associato.

Innanzi tutto l'analità nella commedia si manifesta a livello linguistico attraverso le oscenità raccontate e dette e le ingiurie che, volendo sporcar l'altro, derivano i temi dal vocabolario scatologico. Pensiero e linguaggio impudichi e umorismo scatologico sono da collegarsi al complesso anale di espulsione. Nessuno dei tre folli protagonisti ne è risparmiato. Bonifacio, ad esempio, "spirava amor dal culo" e, alle prese con i falsi birri, gli viene "voluntà di cacare". Bartolomeo teme che Cencio e Consalvo gli han "piantato il porro dietro". Quanto a Manfurio la sua acutezza fa petar, recita versi sulla sporcizia del maiale e i suoi sono porcini epiteti.

L'aggressività di questo stile si generalizza anche agli animali come nel tema della sodomia nella favola del leone e dell'asino o ai potenti della terra, "questi altri dei che pisciano e cacano".

L'analità si esprime poi mediante tre forme: il denaro, l'uso dei mezzi magici e l'erotismo anale.

Bonifacio è un commerciante avaro, Bartolomeo è ossessionato dal mito di far l'oro e l'argento con l'alchimia; la cortigiana Vittoria, la ruffiana Lucia, Scaramuré falso negromante, Cencio finto alchimista, Sanguino e i finti birri sono tutti mossi da un'insaziabile avidità di denaro.

Bonifacio usa mezzi magici per ottenere l'amore di Vittoria; Manfurio si serve del latino per aggrapparsi ai suoi interlocutori, per trattenerli, la sua è una specia di magia delle parole.

Bonifacio e il suo servo Ascanio, Manfurio e il suo servo Pollula hanno insieme rapporti omosessuali. Il tema della diversità sessuale del pedante non costituisce una novità

letteraria e sarà trattato in maniera ancor più emblematica da Ferrante Pallavicino (1615-1644) nell'opera postuma Alcibiades fanciullo a scuola (1652) in cui, sotto un'apparente difesa dell'omosessualità, l'autore identifica nel "rapporto" pedante-allievo la metafora dell'impotenza, della sottomissione e dell'iniziazione ad una cultura sterile e castratrice.

Nella commedia domina inoltre, e ciò è un tema di tutta l'opera bruniana, la figura dell'asino. Bonifacio è deriso da Bartolomeo che paragona il suo innamorarsi a quello degli asini anche perché il fatto è avvenuto in aprile, mese in cui si innamorano questi animali. Il biglietto amoroso indirizzato da Bonifacio a Vittoria (ma scritto da Manfurio) è definito canto asinino. Marta dice che il marito fa pensare all'asino degli Adagia di Erasmo. Manfurio, infine, che dichiara ai falsi birri di essere un gymnasiarca, viene definito da costoro asinarca.

Per il Bruno la sant'asinità è fondamentalmente sinonimo di sant'ignoranza. Il sonetto in lode dell'asino nella Cabala del Cavallo Pegaseo ne riassume il significato:

O sant'asinità, sant'ignoranza,
Santa stolticia e pia divozione,
Qual sola puoi far l'anime sí buone,
Ch'uman ingegno e studio non l'avanza;
Non gionge faticosa vigilanza
D'arte qualunque sia, o 'nvenzione,
Né de sofossi contemplazione
Al ciel dove t'edifichi la stanza.
Che vi val, curiosi, il studïare,
Voler saper quel che fa la natura,
Se gli astri son pur terra, fuoco e mare?
La santa asinità di ciò non cura;
Ma con man gionte e 'n ginocchion vuol stare,
Aspettando da Dio la sua ventura.
Nessuna cosa dura,
Eccetto il frutto de l'eterna requie,
La qual ne done Dio dopo l'essequie. (5)

Vengono qui contrapposte due maniere d'essere: la prima è quella che non si cura della scienza e che rifiuta l'agire dell'uomo. Questo atteggiamento è quello del vuoto e inerte misticismo cristiano che rende l'uomo passivo, adoratore del-

la divinità e asino che porta i sacramenti. Già nel Candelaio c'era stata l'allusione alla "benedetta coda de l'asino ch'adorano a Castello i Genoesi" (6) in cui si sintetizzava l'immagine del cristiano-asino-adoratore e la divinità che era scaduta a feticcio sotto l'aspetto della presunta reliquia, la coda dell'asina con cui Gesù fece il suo ingresso in Gerusalemme. A questo modo d'essere si contrappone l'ideale bruniano dell'uomo attivo, spinto all'agire dalla Sollecitudine e dalla Ragione, che acquista dignità attraverso la scienza. Questa è ricerca razionale e disvelamento dei misteri della natura.

L'asino è guindi simbolo dell'ignoranza, della stupidità, dell'incompetenza, della testardaggine. Proprio il risultato opposto a cui era giunto Enrico Cornelio Agrippa di Nettesheim (1486-1535) nell'opera De incertitude et vanitate scientiarum. Nel capitolo intitolato "Ad encomium asini digressio", da cui probabilmente il Bruno trasse spunto per la sua satira dell'asino, l'Agrippa glorifica invece guest'animale come simbolo della perfezione cristiana e ne prova la nobiltà con testimonianze bibliche, antiche e religiose. Ma prima di passare ad una breve presentazione delle affermazioni del medico-filosofo-astrologo tedesco ricorderò che il Nolano si ispirò nei suoi scritti di magia all'altra opera dell'Agrippa: il De occulta philosophia.

L'Agrippa condanna senza mezzi termini le arti e le scienze in quanto corruttrici dell'animo umano:

> Finalmente tutte le scienze altro non sono che ordini et opinioni degli uomini, così dannose come utili, così pestilenziose quanto salutifere, tanto cattive guanto buone; in nessuna parte compite, ma dubbiose; piene di errore e di contesa. (7)

E più avanti:

> Sappiate dunque ora, che qui non è bisogno durar molta fatica, ma fede e orazione; non studio di lungo tempo, ma umiltà di spirito e mondizia di core; non sontuoso apparato di molti libri, ma di purgato intelletto et acconcio alla verità, come la chiave alla serratura: perciocché la turba dei libri carica colui che impara, non l'ammaestra, e chi segue molti auttori, erra con molti. (8)

Ad una concezione negativa del sapere e di coloro che lo ricercano si contrappone l'atteggiamento del vero cristiano che nell'asino trova un modello di esistenza, un esempio da imitare a tutti i livelli.

> Egli (l'asino) vive di poco pasto e contentasi d'ogni cosa, sopporta molto la caristia, la fame, la fatica, le busse, la negligenzia, pazientissimo d'ogni persecuzione, di semplicissimo e poverissimo spirito, sì che egli non sa discernere tra le lattughe e i cardi; di core innocente e mondo, è senza colera et ha pace con tutti gli animali e pazientemente sottomette le spalle a tutti i pesi. (9)

Queste virtù a cui l'uomo deve mirare hanno procurato all'asino non pochi privilegi e l'hanno fatto quasi un simbolo del divino:

> E nel Testamento Vecchio Iddio onorò talmente l'asino, ch'avendo comandato che ogni primogenito fosse amazato in sacrificio, perdonò solo agli asini et agli uomini, concedendo che l'uomo si liberasse per prezzo e che l'asino si cambiasse a una pecora. Questo animale, e di ciò n'è manifesta fama, Cristo volse che fosse testimonio del suo nascimento, e su questo volle esser salvato dalle mani d'Erode. E l'asino ancora fu consacrato dal tatto del corpo di Cristo et onorato col segno della croce; perciocché, ascendendo Cristo in Gierusalem a triomfare per la redenzione del genere umano, col testimonio degli Evangelisti salì su questo animale, sì come questo era stato predetto con gran misterio per l'oracolo di Zaccaria. (10)

L'asino diventa un animale totemico, un feticcio da adorare, tanto più che accanto ai suoi legami con il divino esso esprime la struttura mentale del vero cristiano:

> Non si sa egli che Cristo nella bocca degli asini suoi, semplici e rozzi idioti, apostoli e discepoli suoi vinse e percosse tutti i filosofi gentili e i maestri nella legge de' Giudei, superò e gettò a terra tutta l'umana sapienzia, ministrando a noi con la mascella di quelli asini suoi l'acque della vita e della sapienzia eterna? Leggiamo ancora nelle istorie ecclesiastiche e ne' gesti de' santi diversi e molti beneficii a' preghi loro fatti con la grazia di Dio a diversi animali; ma non ritroviamo che risuscitasse giamai alcun animal morto, salvo che l'asino, quello che fu ritornato in vita da S. Germano vescovo de' Bretoni; col quale notabil miracolo fu mostrato che l'asino ancora dopo questa vita partecipa dell'immortalità.
>
> Per queste cose dunque che già si son dette, più chia-

ro si vede che 'l sole, che non è animale alcuno così capace della divinità quanto l'asino, nel quale se voi non vi trasformarete, non potrete portare i misterii divini. (11)

Dopo le parole e le tesi di Enrico Cornelio Agrippa si può situare il discorso bruniano, la sua ironia e negatività di fronte al delirante misticismo che fa di un animale un oggetto di culto e di imitazione. Il Nolano capovolge le affermazioni dell'Agrippa e l'asino assume il significato opposto: l'ignoranza da combattere da un lato e la sessualità incontrollata e sfrenata dall'altro.

L'asino è quindi simbolo dell'ignoranza, della stupidità, dell'incompetenza, della testardaggine, del sesso, della libido.

Secondo il Ranzato l'asino è l'archetipo dell'analità e della fissazione a questo stadio.

> A questo stadio psicologico nel quale le feci vengono a costituire una sì grande importanza e come stimolo per la mucosa ano-rettale e come "dono" che il bambino fa, distaccandosene, alle persone più amate, ecco emergere l'archetipo dell'asino che "può" defecare denaro. (12)

> Nell'idea-desiderio-timore di diventare asino c'è, e i miti lo testimoniano, quella più arcaica di "poter" defecare monete. (13)

Ritroviamo così un ricongiungersi nell'immagine dell'asino del discorso bruniano sull'ignoranza e del discorso psicanalitico centrato sull'analità: possiamo quindi dire, parafrasando il Bruno, che nella commedia c'è la descrizione della santa asinità e della santa analità.

A conclusione di questo capitolo vorrei aprire una breve parentesi sul tema dell'alchimia. Nella scena XIII dell'atto primo, c'è un monologo di Marta che descrive la malattia del marito che è impazzito per l'ossessione di fare l'oro.

> Nun sta cossì volentieri pesce in acqua, come lui presso que' carboni vivi a fumegarse tutto il giorno, - non voglio maldirlo! - poi mi viene avanti con quegli occhi rossi ed arsi, di sorte che rassomiglia a Luciferre. (14)

A causa di tutto ciò il marito la trascura e non hanno più

rapporti sessuali. Marta maledice il giorno in cui il marito ebbe un'eredità, perché con quei soldi egli decise di consacrarsi all'alchimia per arricchirsi di più.

La situazione descritta da Marta corrisponde ad una realtà storica: nel XVI secolo una vera febbre di ricerche si impossessò di moltissime persone. Il numero di alchimisti dilettanti che sperperarono così ingenti somme fu altissimo. Questo fenomeno fu magnificamente rappresentato da Bruegel il Vecchio in una stampa, che rappresenta l'interno d'un laboratorio di soffiatore, intitolata L'Alchimista (1558). Il soffiatore lavora assiduamente nel suo laboratorio in cui regna un gran disordine. Se ne sta seduto con il cappello calato sugli occhi davanti ai suoi mortai e ai suoi tegami. Un pazzo attizza il fuoco sotto una padella con il soffietto, mentre dei bambini cercano inutilmente di che mangiare nella madia e giocano con le pentole. A sinistra del quadro v'è un saggio che osserva l'alchimista e indica con la mano destra un libro sul guale si legge l'iscrizione "Alghe-Mist", cioè "Alchimista". "Mist", che vuol dire letame, denuncia però in senso figurato l'inutilità del suo lavoro. Con la mano sinistra il dotto indica una vecchia, probabilmente la moglie del soffiatore, che è accovacciata al centro del guadro e cerca di far uscire oro da un sacco: fatica sprecata, la sua mano infatti resta vuota. Da un'ampia vetrata sulla sinistra del guadro si intravede il "risultato filosofale" della pazzia che ha colpito i personaggi: il falso Adepto e la sua famiglia, dopo aver dilapidato tutti i loro averi, sono costretti a rifugiarsi in un ospizio per i poveri o in un ospedale.

L'alchimia di Bartolomeo, come guella del personaggio del Bruegel, è agli antipodi di ciò che costituiva l'esperienza della Grande Opera per l'Adepto. Ottenere l'oro non era un obiettivo in sé, determinato dal desiderio di arricchirsi: all'Oro volgare, guello dei gioielli e del denaro, si contrapponeva l'Oro filosofico. Quindi ad una pratica dell'alchimia che era bramosia della ricchezza (un'alchimia "anale") si opponeva la vera alchimia che perseguiva invece lo scopo di sva-

lorizzare l'oro volgare. Per esemplificare questa opposizione vorrei citare alcune affermazioni del Filalete (che sembra fosse Tomaso de Wagham), uno dei maggiori alchimisti del Seicento.

Nel suo Introitus apertus ad occlusum Regis Palatium (1645) (uno dei capolavori della letteratura alchimistica di tutti i tempi) si può trovare sviluppata tutta la problematica della vera alchimia e dei falsi Adepti.

Il Filalete si augura dapprima che l'oro abbia lo stesso valore del letame:

> Piacesse tuttavia a Dio che l'oro e l'argento, questi grandi idoli che il mondo intero ha adorato finora, fossero ordinari come il letame. (15)

Solo così gli Adepti non sarebbero costretti a nascondersi per sottrarsi alla cupidigia di coloro che vorrebbero carpir loro il segreto della trasmutazione dei metalli. Il Filalete aggiunge:

> E' a ragione che disprezzo e detesto questa idolatria dell'oro e dell'argento, con i guali tutto viene valutato, e che non servono che allo sfarzo e alla vanità del mondo. (16)

Quanto lontana è questa posizione da quella di Bartolomeo che vedeva nell'oro e nell'argento la fonte di ogni cosa. Il Filalete decide di svelare nel suo libro i segreti della Grande Opera perché ha compassione dei veri ricercatori e soprattutto per

> (...) l'indignazione riguardo all'oro, all'argento e alle pietre preziose, non in guanto creature di Dio, poiché sono per questa ragione onorabili e li onoro, ma perché gli Israeliti, come il resto della gente, li idolatrano. E' per questo che mi auguro che siano ridotti in polvere come il vitello d'oro. (17)

L'alchimia diventa un mezzo per combattere e vincere l'idolatria dell'oro e dell'argento, gli idoli che hanno sostituito Dio.

> Aspetto e spero che in pochi anni l'argento diventerà come i rifiuti e guesto sostegno della bestia dell'Anticristo crollerà in rovina. Il popolo ne è pazzo, e le nazioni insensate prendono per Dio quest'inutile peso. (18)

Quando l'alchimia si diffonderà, ci sarà una tale abbondanza di oro e argento che ciò farà perdere il loro valore e permetterà di apprezzare solo la scienza che li produce. Grazie alle rivelazioni dell'Introitus l'oro e l'argento diventeranno come letame.

> Lo so, lo so, i miei scritti saranno considerati da molti come l'oro più fino, e l'oro e l'argento, grazie al mio lavoro, avranno il valore del letame. (19)

> Piacesse a Dio che gli uomini del mondo intero conoscano quest'arte! L'estrema abbondanza di oro, di argento e di pietre preziose li renderà allora poco pregevoli, e sarà stimata solo la scienza che li produrrà. (20)

Si può constatare anche qui il legame tra oro ed escrementi. L'alchimia che viene criticata nel Candelaio è quella che affonda le sue origini nell'analità, mentre la vera alchimia smaschera l'analità proclamando l'identità fra denaro e feci.

Note

(1) Per l'elaborazione di questo capitolo mi sono ispirato al saggio di NORMAN O. BROWN, La vita contro la morte. Il significato psicoanalitico della storia, Milano, Adelphi, 1978.

(2) I. GUERRINI ANGRISANI, Introduzione in G. BRUNO, Candelaio, Milano, Rizzoli, 1976, p. 74.

(3) G. BRUNO, Candelaio, Milano, Rizzoli, 1976, III, 1, p. 201.

(4) S. FERENCZI, Psychanalyse des habitudes sexuelles in Oeuvres complètes. Tome III: 1919-1926. Psychanalyse 3, Paris, Payot, 1982, p. 331.

(5) G. BRUNO, Cabala del Cavallo Pegaseo in Dial. it., Firenze, Sansoni, p. 845.

(6) G. BRUNO, Candelaio, cit., I, 1, p. 149.

(7) E. C. AGRIPPA DI NETTESHEIM, De incertitudine et vanitate scientiarum, trad. di L. Domenichi (1547) in Scritti d'arte del Cinquecento, Milano-Napoli, R. Ricciardi Editore, 1973, Tomo I, p. 88.

(8) E. C. AGRIPPA DI NETTESHEIM, ibidem, p. 98.

(9) E. C. AGRIPPA DI NETTESHEIM, ibidem, p. 89.

(10) E. C. AGRIPPA DI NETTESHEIM, ibidem, pp. 89-90.

(11) E. C. AGRIPPA DI NETTESHEIM, ibidem, pp. 91-92.

(12) F. RANZATO, Le tre dimensioni psichiche, Roma, Edizioni Mediterranee, 1974, p. 36.

(13) F. RANZATO, cit., pp. 36-37.

(14) G. BRUNO, Candelaio, cit., p. 175.

(15) Traduciamo da: E. PHILALETHE, L'entrée ouverte au palais fermé du roi, Paris, Retz, 1976, pp. 74-75.

(16) E. PHILALETHE, ibidem, p. 89.

(17) E. PHILALETHE, ibidem, p. 90.

(18) E. PHILALETHE, ibidem, p. 90.

(19) E. PHILALETHE, ibidem, p. 91.

(20) E. PHILALETHE, ibidem, pp. 91-92.

Capitolo VI

IL NUOVO MESSIA

> Le Royaume des Cieux est semblable au soleil; mais le royaume de la Loi est tel qu'une lampe de pauvre et où l'huile est peu abondante.
>
> Voyez donc de quelle lumière vous voulez être. Voulez-vous être les fils et les rayons de la lampe ou les fils et les rayons du soleil?
>
> Pour moi, je veux être un fils du soleil et un rayon de la sagesse du Père; et je ne demande rien à la sagesse des hommes et à la lumière pauvre de la lampe.
>
> (H. Ryner)

Il discorso corrosivo della cultura, che culmina nella figura del pedante Manfurio, non termina con la commedia; la Cena de le ceneri e particolarmente il secondo dialogo, ne è una continuazione ideale. La trinità dei folli nel Candelaio era una parodia di famiglia, la famiglia impotente dell'ignoranza o dell'asinità, come direbbe il Bruno, mentre la coppia di Gioan Bernardo e Carubina, capace di cristallizzare la comunità dei personaggi alla fine della commedia, ha in sé la speranza di un'idea rivoluzionaria o la nascita di un nuovo messia. L'attraversamento notturno di Londra, nel secondo dialogo della Cena de le ceneri, esplica la funzione allegorica delle difficoltà inerenti alla ricerca, alla formulazione e al sorgere di una nuova filosofia che apporti verità e illumini gli uomini.

Il mutamento in Manfurio, che dopo le vergate verrà richiamato alla realtà dal servo di Bonifacio, indica la sua rinascita. Per Rank (1) le vergate simboleggiano infatti la ripetizione della nascita, con le sofferenze e il trauma ad essa legati; tutto ciò è visto però come un piacere dal pedante masochista. Manfurio ha rappresentato la distruzione

di una cultura; molti dei suoi atteggiamenti lo legano tuttavia al Bruno stesso, per cui può essere considerato un suo alter ego negativo, con la funzione essenziale di preparare il discorso che sarebbe seguito nella Cena de le ceneri. Il Bruno, che scrisse sia in italiano sia in latino, condanna il latino del pedante in quanto portatore di un messaggio culturale esausto, ormai scheletro e struttura vuota. Manfurio è il momento della critica e dell'autocritica e rifarà la sua apparizione, anche se più limitata, nella figura di Prudenzio, che, alla fine, si dichiarerà convinto della nolana filosofia pronunciando l'adiuro vos nei confronti dei due pedanti Nundinio e Torquato che rappresentano la cultura del passato.

La Cena de le ceneri è la costruzione della nuova visione del mondo e allo stesso tempo la descrizione del processo legato al suo costituirsi magnificamente descritto nel dialogo secondo. Il cammino simbolico qui indicato è quello dell'uomo che deve affermare se stesso e la sua indipendenza nei riguardi di tutto ciò che nella vita tiene legati al passato e a forze che - vittoriose - lo condannerebbero alla schiavitù e alla morte.

La Cena de le ceneri (1584) è il primo dei dialoghi italiani che il Bruno ha pubblicato a Londra; è dedicato a Michel de Castelnau, ambasciatore francese presso Elisabetta di Inghilterra e protettore del Nolano.

Comprende una Proemiale Epistola e cinque dialoghi di cui i primi due hanno la funzione di presentare il contesto in cui avvenne la discussione filosofica sulle teorie copernicane fra il Bruno e due dottori oxoniensi. Il dibattito si svolse nell'abitazione del nobile Fulke Greville il mercoledì 14 febbraio 1584, la sera del giorno delle Ceneri.

Nel primo dialogo Teofilo (che rappresenta il Bruno) narra a Smitho, gentiluomo amico del Nolano, al pedante Prudenzio e a Frulla, servitore di Smitho, lo svolgimento del dibattito intorno ai temi filosofici e astronomici del coper-

nicanesimo, a cui egli stesso aveva assistito.

Teofilo innalza una lode a Copernico che con la sua teoria ha mostrato la vera essenza dei cieli e degli astri. Ma l'ammirazione per Copernico, pur basandosi sul fatto che la sua cosmografia ha indotto nell'ispirazione filosofica e religiosa un nuovo fermento, non impedisce al Bruno di negare anche l'eliocentrismo che ha sostituito il geocentrismo, perché l'universo, la cui immagine lo esalta, è senza limiti. A ciò s'associa l'affermazione del progresso della scienza attraverso il continuo affinarsi delle osservazioni, per cui i moderni hanno una più grande sapienza degli antichi.

Il secondo dialogo descrive l'attraversamento notturno di Londra per recarsi alla sede della disputa. Il significato di tale viaggio sarà appunto l'oggetto di questo capitolo.

La discussione filosofica vera e propria comprende gli ultimi tre dialoghi. Accanto alla descrizione caricaturale degli avversari del Nolano, Torquato e Nundinio, v'è la confutazione delle obiezioni dei due pedanti. Le loro argomentazioni, che si appoggiano sulla fisica aristotelica, sono facilmente demolite dal Bruno con ragionamenti che spaziano dall'astronomia alla matematica e alla filosofia.

Veniamo ora al secondo dialogo di cui occorre presentare i momenti essenziali.

Il gentiluomo inglese Fulke Greville invita il Bruno a casa sua: durante il convito il filosofo potrà discutere sulle sue convinzioni, sugli errori degli aristotelici e sulla validità del nuovo sistema cosmologico copernicano. Il giorno stabilito, però, il Bruno attende invano che si venga a cercarlo. Pensa che il suo ospite abbia dimenticato l'invito e decide di andare a fare visita ad alcuni amici italiani che abitano a Londra. Dopo il tramonto torna a casa.

Possiamo già sottolineare due elementi importanti: prima di tutto il fatto che le cose non si svolgono sotto i miglio-

ri auspici, quindi il preludio delle difficoltà che seguiranno. Secondo elemento importante è il momento del ritorno del Bruno: dopo il tramonto. Il personaggio Prudenzio lo commenta enfaticamente con una frase poetica:

> Già il rutilante Febo, avendo volto al nostro emisfero il tergo, con il radiante capo ad illustrar gli antipodi sen giva. (2)

Oltre alla constatazione che il sole non c'è più e che quindi tutto ciò che seguirà avverrà nella notte, possiamo percepire un sottile accostamento tra il sole e Bruno, elemento tematico che si ripeterà in seguito sotto altre forme.

Giunto a casa egli trova due gentiluomini suoi amici, messer Florio e maestro Guin, che, venuti a cercarlo per andare al convito, erano preoccupati di non vederlo tornare. Il motivo del ritardo che i due adducono è che il pranzo aveva dovuto essere posticipato alla sera per dar modo a tutti di essere presenti. Il Bruno si dichiara disposto ma esprime il disappunto di dover fare questa disputa a lume di candela, avendo preferito parlare alla luce del sole:

> Sin adesso una cosa m'è venuta in fallo, ch'io sperava di far questo negocio a lume di sole, e veggio che si disputarà a lume di candela. (3)

Si ripete l'allusione al sole, che diviene più manifesta. Il Nolano poi esprime il timore che la notte non sia un momento molto indicato per la discussione e invoca l'aiuto di Dio affinché li accompagni in quella sera oscura, in così lungo cammino, attraverso strade poco sicure.

A questo punto si produce un fatto che sarà di grande importanza per il seguito della narrazione. Il filosofo e i suoi amici (Teofilo, Florio e Guin), benché fossero "sulla strada diritta", pensando di far meglio per accorciare il cammino, si dirigono verso il fiume Tamigi e qui giunti cercano dei battellieri che li conducano all'abitazione del Greville. Ai loro richiami rispondono due barcaioli. Costoro, quasi andassero a farsi impiccare (secondo le parole del Bruno) si avvicinano lentamente alla riva. Dopo una discussione del tutto futile sul perché i viaggiatori vogliono

una barca, i battellieri accostano. Uno dei due, vecchissimo, simile a Caronte, il custode del regno dei morti, porge la mano al Bruno affinché salga sulla barca. L'altro battelliere, pur essendo il figlio, sembra un uomo di sessantacinque anni. La barca sotto il peso del Nolano geme come se fosse salito un gigante e molta acqua entra all'interno. Il Bruno esprime l'augurio che quel vecchio non sia davvero Caronte, quanto alla barca invece potrebbe competere in età con l'arca di Noè e in ogni caso ha l'aria di essere un resto del diluvio universale.

La barca, cominciando a muoversi, risuona di rumori da tutte le parti e Bruno la paragona alle mura di Tebe che, secondo la leggenda, talvolta cantavano. Un'atmosfera di tragicommedia avvolge i personaggi che paiono agire in un quadro oscillante tra la Divina Commedia e le novelle boccaccesche. Dopo parecchio tempo, ad un terzo del percorso, i battellieri accostano alla riva e non vogliono più proseguire. I quattro sono così costretti a sbarcare:

> In conclusione ne gittarono là; e dopo pagategli e resegli le grazie (perché in questo loco non si può far altro, quando se riceve un torto da simil canaglia), ne mostrorno il diritto camino per uscire a la strada. (4)

Le indicazioni dei battellieri non si rivelano di grande aiuto e il percorso si mostra subito estremamente difficile in quanto sono obbligati a procedere nel fango in cui si trovano immersi fino alle ginocchia. Qui inizia un lungo e faticoso procedere tra sofferenze, lamenti, bestemmie e scoraggiamento. Alla fine questa zona fangosa ha termine ed arrivano ad un pantano ove la strada è più agevole. I quattro salgono per un sentiero e un corso d'acqua piovana lascia da un lato uno spazio pietroso dove si può camminare a secco. I viaggiatori però faticano a causa delle pietre rischiando di cadere parecchie volte. Infine giungono alla strada e si accorgono di essere a non più di ventidue passi dal punto di partenza, cioè dalla casa del Bruno. Si crea una certa esitazione: le sventure sopportate li spin-

gono a rinunciare; d'altra parte la fatica spesa inutilmente li stimola a continuare. Seguono delle considerazioni sulla loro situazione e sul da farsi. La stanchezza li induce a tornare, è vero, ma:

> Le cose ordinarie e facili son per il volgo ed ordinaria gente; gli uomini rari, eroichi e divini passano per questo camino de la difficoltà, a fine che sii costretta la necessità a concedergli la palma de la immortalità. (5)

Bisogna continuare a lottare, occorre dare tutto se stessi, anche se non si è sicuri di vincere. Infatti:

> Non sol chi vence vien lodato, ma anco chi non muore da codardo e poltrone: questo rigetta la colpa de la sua perdita e morte in dosso de la sorte, e mostra al mondo che non per suo difetto, ma per torto di fortuna è gionto a termine tale. (6)

Da disprezzare sono invece coloro che nel mezzo della loro carriera si fermano e impressionati dagli ostacoli si arrestano e non vogliono più continuare con il vigore e la forza necessari. Tutte le cose di valore sono collocate nella difficoltà:

> Stretta e spinosa è la via de la beatitudine; gran cosa forse ne promette il cielo (...). (7)

Ci sembra di ascoltare il Vangelo di Matteo:

> Entrate per la porta stretta: poiché larga è la porta e ampia la via che conduce alla perdizione; e molti sono quelli che entrano per essa. Come stretta è la porta e angusta la via che conduce alla vita, e pochi sono quelli che la trovano! (8)

Nel Candelaio abbiamo incontrato il tema della sorte che può determinare ingiustamente il destino dell'uomo. Questi, mosso dalla sollicitudine, deve continuare a lottare, perché le avversità permettono alla sua virtù di realizzarsi. Nella Cena de le ceneri viene approfondito questo concetto e l'impegno dell'individuo diventa totale e completo in ogni situazione. Che si vinca o si perda, l'importante è l'aver dato tutte le proprie risorse nell'impresa che si compie.

Andare al convegno assume dunque un'enorme importanza perché da esso possono derivare grandi conseguenze.

Alla decisione di continuare segue una lode della regina

Elisabetta, subito dopo però c'è una satira feroce del popolo inglese, giudicato barbaro, cattivo con gli stranieri e violento alla minima provocazione. E' poi raccontato l'attraversamento delle strade di Londra tra l'ostilità degli abitanti e infine l'arrivo.

La descrizione delle peripezie che la comitiva attraversa per le vie fangose, buie e impraticabili di Londra ha un fondamentale scopo allegorico: quello di significare il passaggio delle menti per le verbosità e gli errori della scienza del tempo prima di approdare alla verità che il Nolano annuncerà in casa del Greville.

La funzione di allegoria la deduciamo già dalla Proemiale Epistola in cui sono riassunti brevemente i dialoghi. A riguardo del secondo viene infatti anticipato il giudizio che il lettore non mancherà di fare, che si tratti cioè di "una descrizion di passi e di passaggi, che più poetica e tropologica, forse, che istoriale sarà da tutti giudicata" (9). Ci troviamo quindi di fronte ad una rappresentazione allegorica e la chiave di lettura deve essere necessariamente adeguata.

Il dialogo secondo si chiude con la presentazione degli invitati e la descrizione di un'usanza del luogo che consiste nel bere vino da un solo boccale che vien fatto circolare tra i presenti. Questo costume è il pretesto per una critica della sporcizia degli inglesi.

La Cena de le ceneri deve il suo titolo al fatto che si svolge, come si è detto, il mercoledì 14 febbraio 1584, la sera del giorno delle Ceneri. Scrive infatti lo stesso Bruno:

> Mi dimanderete: che simposio, che convito è questo? E' una cena. Che cena? De le ceneri. Che vuol dir cena de le ceneri? Fuvi posto questo pasto innante? Potrassi forse dir qua: "cinerem tanguam panem manducabam"? Non, ma è un convito fatto dopo il tramontar del sole, nel primo giorno de la quarantana, detto da' nostri preti "dies cinerum", e talvolta giorno del "memento". (10)

Potremmo fermarci a tale spiegazione, tuttavia mi sembra utile ricordare due possibili interpretazioni delle ceneri che si ricollegano direttamente al contenuto e ai temi di questo dialogo filosofico: il simbolo dell'annullamento,

della fine irreversibile e quello della discordia, del disaccordo. Nel primo caso le ceneri alluderebbero alla fine di un mondo, nel secondo invece alla disputa con i pedanti.

Al di là del significato possibile del titolo, appare chiaro fin dall'inizio che il Bruno si sente investito della missione di divulgazione della sua filosofia: egli si presenta come un eroe solare venuto con l'aurora a dar fine alla notte, luce dell'amore che fuga le tenebre. Si può quindi comprendere il suo disappunto dovendo partecipare alla disputa di notte, anche se tale fatto non lo farà desistere, in quanto un viaggio nelle tenebre e nell'oscurità può preludere alla nascita di un nuovo sole, di una nuova luce, ed è un passaggio obbligato.

L'immagine del battello, poi, era già presente nel Candelaio. La commedia è infatti paragonata nel suo svolgersi ad un battello che deve fare un viaggio:

> Or, va' fa il prologo: sii battello di questo barconaccio dismesso, scasciato, rotto, mal' impeciato, che par che, co crocchi, rampini ed arpagoni, sii stato per forza tirato dal profondo abisso; da molti canti gli entra l'acgua dentro, non è punto spalmato, e vuol uscire e vuol fars'in alto mare? lasciar questo sicuro porto del Mantracchio? far partita dal Molo del silenzio? (11)

La commedia-battello ha un po' l'aspetto della vecchissima barca dei due battellieri del Tamigi. Alla fine dell'atto quinto tuttavia Manfurio può affermare che questo battello è riuscito, malgrado il suo stato, ad arrivare in porto, la quale cosa non si produrrà invece nella Cena de le ceneri.

> "Hilari efficiam animo, forma guae sequitur". Sì come i marinai, benché abbin l'arbor tronco, persa la vela, rotte le sarte e smarrito il temone per la turbida tempesta, soglion, nulla di meno, per esser gionti al porto, "plaudere" (...). (12)

Mentre nella commedia l'opera è un battello e il suo svolgersi è il viaggio, nel dialogo filosofico il tentato viaggio sul fiume con la barca è una delle fasi che precedono l'annuncio della nolana filosofia.

Il tema della barca nella Cena de le ceneri potrebbe far pensare alla Nave dei pazzi (1494) di Sebastian Brant, ma

qui la follia non fa ridere, è disordine e morte.

Nel linguaggio alchimistico il battello è sinonimo di vaso (o uovo filosofico o Athanor), in cui si opera la trasmutazione dei metalli; sappiamo però che la trasmutazione non si attua solo al livello dei materiali ma anche a quello dell'Adepto. Nella commedia e nel dialogo filosofico il tema del mutamento e della creazione sono elementi fondamentali e non stupisce, dopo quanto abbiamo visto, che il simbolo del battello sia di volta in volta utilizzato per indicare lo svilupparsi dell'opera o il processo che conduce alla creazione.

Il viaggio sul fiume da parte di Bruno e dei suoi compagni ha un duplice significato: iniziatico e cosmologico. Il simbolismo iniziatico concerne i cambiamenti individuali, soggettivi, quello cosmologico allude all'avvento di una nuova cosmogonia. I due piani sono strettamente legati perché la creazione è possibile solo se nell'individuo si attuano certe trasformazioni.

Dal punto di vista iniziatico affinché la creazione possa essere effettuata è necessario, come spiega Mircea Eliade (13), ritornare ad originem, fare una regressione allo stadio prenatale, un regressus ad uterum. Il farsi trasportare ha uno stretto legame con l'infanzia, periodo della nostra vita ove l'uomo non è ancora capace di camminare da solo.

Nei sogni e nei miti l'atto di viaggiare sul fiume è talvolta accompagnato dall'archetipo del vecchio saggio in senso positivo o negativo. In questo caso il significato è negativo. I due barcaioli nel loro atteggiamento negativo simboleggiano infatti i valori del passato e la tradizione. Ci troviamo di fronte alla prefigurazione simbolica dell'incontro con i due pedanti che saranno gli interlocutori del Bruno nella discussione filosofica. La barca vetusta, decrepita, che scricchiola da tutte le parti, sembra riprodurre le parole dei pedanti. La conferma di tale tesi è fornita da Prudenzio che alla fine del dialogo, rinnegando la filosofia aristotelica di Nundinio e Torquato, dice:

"Adiuro vos", barcaroli londrioti, che con gli vo-

> stri remi battete l'onde del Tamesi superbo, per l'onor d'Eveno e Tiberino, per quali son nomati due famosi fiumi, e per la celebrata e spaciosa sepoltura di Palinuro, che per nostri danari ne guidate al porto. (14)

Prudenzio identifica Nundinio e Torquato con i due barcaioli. L'interpretazione simbolica degli antichi, che attribuisce al fiume la funzione di annunciare i giudizi e gli attacchi dei nemici, è quindi ampiamente confermata.

La barca, per la sua forma concava, simboleggia la natura femminile, la madre, e il viaggio del Nolano ha la funzione di proclamare la sua visione del mondo (significato cosmologico): siamo di fronte ad una rappresentazione simbolica della nascita a livello individuale e al partorire di una nuova filosofia. La gestazione e la nascita-separazione sono sempre difficili e pericolose, soprattutto se ciò da cui bisogna nascere è la barca-madre-tradizione.

La tradizione e la filosofia degli antichi sono la sterilità del circolo vizioso. Difatti i due battellieri-pedanti riporteranno il Bruno e i suoi compagni quasi allo stesso punto di partenza (l'uso della barca avrebbe dovuto evitare il cammino lungo). La delusione e la stanchezza fanno esitare i viaggiatori ma il Nolano interviene ed esorta ad essere eroi. Se non riuscissero a trascendere l'intelaiatura dei valori collettivi già stabiliti, a distruggere la tradizione che soffoca, rimarrebbero racchiusi nel bozzolo della ripetizione e della morte come i pedanti.

Il viaggio notturno costituisce per i viaggiatori una sorte di morte iniziatica, di tenebre mistiche; rispetto all'itinerario della filosofia bruniana simboleggia invece la notte cosmica, il caos precosmologico che anticipa la creazione e l'installarsi della nuova cosmogonia.

Quanto abbiamo visto può essere infine analizzato alla luce del conflitto tra due elementi: l'Acqua e il Fuoco. Questi due principi antagonisti si trovano spesso associati nei riti iniziatici di morte e rinascita. L'Acqua, in contrapposizione al Fuoco, simboleggia la terra, la materia prima, la massa confusa, il color nero, la situazione primordia-

le, il Caos cosmologico, la madre e la matrice, sorgente di vita e allo stesso tempo di morte.

Il Fuoco invece è il cielo, lo spirito, il secco, la luce, il messaggero e veicolo dal mondo dei vivi a quello dei morti. Possiamo facilmente individuare nel Bruno il portatore dei valori dell'elemento Fuoco che lotta contro le insidie dell'elemento Acqua. Si legge negli Eroici Furori:

> Ma è un calor acceso dal sole intelligenziale ne l'anima e impeto divino che gl'impronta l'ali; onde piú e piú avvicinandosi al sole intelligenziale, rigettando la ruggine de le umane cure, dovien un oro probato e puro, ha sentimento della divina ed interna armonia, concorda gli suoi pensieri e gesti con la simmetria della legge insita in tutte le cose. (15)

Nel furore bruniano si esprime l'ingestione di potenza sacra che provoca calore e fuoco nel proprio corpo. Si spiega anche la simpatia del Bruno per Prometeo che rubò il fuoco a Giove per "accendere il lume nella potenza razionale" (16).

Scrive Fulvio Papi a questo proposito:

> (...) Bruno riprende la figura di Prometeo che, con il furto del fuoco, simboleggia il sapere cosmologico, naturalistico e astrologico. Un Prometeo molto vicino alla gnoseologia ermetico-platonica per cui nella mente dell'invasato da furore eroico si riproduce l'oggetto infinito, la fonte delle fonti, la vita delle vite. (17)

Nel contrasto tra Acqua e Fuoco si ritrova racchiuso il simbolismo alchimistico dell'evoluzione dell'uomo da uno stato in cui predomina la materia a uno stato spirituale.

La trasformazione e il viaggio non sono esenti da rischi. La scelta di prendere la strada del fiume alludeva alle fluttuazioni interiori che esso simboleggia. L'Acqua cerca di uccidere il Fuoco con l'estinzione e l'annegamento: il Bruno e i suoi amici temono di annegare sulla barca scricchiolante dei due battellieri-pedanti. Il Fuoco avrà tuttavia il sopravvento sull'Acqua. I viaggiatori notturni devono ancora superare l'ostacolo della zona fangosa che richiama la materia primordiale e la natura primitiva dell'uomo da cui occorre liberarsi per realizzare se stessi. Alla fine

viene raggiunta la strada asciutta e qui i compagni di viaggio vorrebbero rinunciare a proseguire il cammino. Il Nolano, che è verità e luce, li esorta alla volontà (la volontà è anch'essa emanazione del Fuoco). Diremo, quasi parafrasando Jung (18), che Bruno filosofo compie il viaggio negli Inferi in qualità di redentore. Il fuoco nascosto che ha in sé è l'antitesi interiore dell'umidità del fiume.

Note

(1) O. RANK, Le traumatisme de la naissance, Paris, Payot, 1976.

(2) G. BRUNO, La cena de le ceneri in Dial. it., Firenze, Sansoni, 1958, p. 52.

(3) G. BRUNO, ibidem, p. 53.

(4) G. BRUNO, ibidem, p. 57.

(5) G. BRUNO, ibidem, p. 63.

(6) G. BRUNO, ibidem, p. 63.

(7) G. BRUNO, ibidem, p. 64.

(8) R. CANTARELLA (a cura di), I Vangeli, Milano, Longanesi, 1975, p. 28.

(9) G. BRUNO, La cena de le ceneri, cit., p. 10.

(10) G. BRUNO, La cena de le ceneri, cit., p. 9.

(11) G. BRUNO, Candelaio, Milano, Rizzoli, 1976, Antiprol., p. 136.

(12) G. BRUNO, Candelaio, cit., V, 26, p. 328.

(13) M. ELIADE, Forgerons et alchimistes, Paris, Flammarion, 1977.

(14) G. BRUNO, La cena de le ceneri, cit., pp. 170-171.

(15) G. BRUNO, De gli Eroici Furori in Dial. it., cit., pp. 988-989.

(16) G. BRUNO, Cabala del Cavallo Pegaseo in Dial. it., cit., p. 878.

(17) F. PAPI, Introduzione in G. BRUNO, Infinità della natura e significato della civiltà, Firenze, La Nuova Italia, 1975, p. XXI.

(18) C. G. JUNG, Psychologie et alchimie, Paris, Buchet-Chastel, 1970.

Capitolo VII

GLI IDOLI DEL TEATRO DELLA MENTE

> Si déjà une sensation est un extrait falsifié du réel, qu'est donc une pensée?
>
> (J.-H. Rosny, aîné)

L'analisi del dialogo secondo ci ha permesso di seguire l'itinerario spirituale che prelude alla nuova visione del mondo. Nei rimanenti dialoghi della Cena de le ceneri e soprattutto nel primo vi sono argomentazioni che costituiscono una riflessione sul problema della conoscenza per quel che concerne gli errori, impedimenti ed ostacoli che possono frapporsi alla comprensione della nolana filosofia.

Vorrei qui trattare questa tematica prima di parlare della novità della filosofia bruniana rispetto a Copernico e alla cosmologia aristotelica e tolemaica (che sarà oggetto di un capitolo a parte).

Gli impedimenti alla comprensione del messaggio bruniano sono riconducibili a quattro forme di "malattie" dello spirito: errori derivanti dalla generale natura umana, errori legati alla storia e alla specificità di ogni singolo individuo, errori dovuti al commercio spirituale attraverso il linguaggio e errori causati dall'influsso delle teorie e dei sistemi filosofici. Questi quattro tipi di errori denunciati dal Bruno sembrano anticipare gli idola tribus, gli idola specus, gli idola fori e gli idola theatri del Novum Organum (1620) baconiano al quale ho accennato nel capitolo II. Ma un riferimento alla teoria degli idoli di Bacone può solo avere la funzione di inquadrare e sistematizzare l'articolarsi del discorso bruniano. I due filosofi infatti perseguono fini e risultati diversi, senza parlare poi della distanza storica che li separa.

Il Bruno costruisce il suo universo grazie ad intuizioni

metafisiche che si impongono a lui come altrettante verità e secondo un cammino discendente che va dalle cause prime fino ai fatti sensibili.

Bacone si pone invece lo scopo di rendersi padrone della natura conoscendone e utilizzandone le leggi grazie al metodo induttivo e sperimentale. Il suo punto di partenza è l'accumulazione dei fatti e non un'ipotesi teorica da verificare e invalidare nei fatti.

Le diverse epistemologie brùniana e baconiana devono essere collocate nella crisi delle relazioni tra il particolare e l'universale che contraddistinse la fine del XVI secolo. Per il Klein (1) questa conflittualità sfociò, nel campo del pensiero, in un "divorzio" tra l'induzione e la deduzione. E aggiungerei anche un "divorzio" tra mondo dello spirito e mondo della materia come parte integrante del metodo scientifico. Con Bacone prima, con Galilei poi, si opera un cambiamento, che può essere definito il passaggio dallo spirituale al fisico, contraddistinto dall'adozione di un materialismo metodologico per cui la scienza naturale sarà fondata sullo studio del mondo della materia che è "oggettivo" piuttosto che su quello della "soggettività" dello spirito. Lo scopo della scienza diviene quello di descrivere il mondo senza riferirsi allo spirito; solo il metodo scientifico basato sulla sperimentazione ed esprimentesi in un linguaggio matematico permette di conoscere il mondo.

E' stato merito di Husserl l'aver indicato la lacuna fondamentale di tale posizione: la mancanza cioè di esame del ruolo della soggettività nella costituzione della natura come realtà di fenomeni materiali o fisici (Bacone) o come "universo matematico" (Galilei). I fenomeni fisici o materiali non costituiscono infatti tutti i fenomeni ed esistono come tali solo per astrazione. Il soggetto conoscente svolge poi una parte attiva nella costituzione del mondo percepito, dei fenomeni detti materiali e dei teoremi della geometria che egli stesso formula e fonda.

In Bruno non c'è divisione tra mondo dello spirito e

mondo della materia. L'uomo è da lui visto come individuo, soggetto delle sue relazioni con la natura e gli altri, autore della sua prassi, che organizza i rapporti con il mondo a partire dalla totalità cosmica e sociale nella quale si inscrive, senza dualismo tra coscienza e oggettività.

Vediamo ora quale sia la "teoria degli idoli" del Bruno nella Cena de le ceneri ispirandoci ai tipi di errori che saranno denunciati da Bacone.

Quattro sono i tipi di idoli che per il filosofo inglese ossessionano lo spirito umano: gli idola tribus, gli idola specus, gli idola fori e gli idola theatri.

Gli idola tribus sono quegli errori che derivano dalla generale natura umana: sono cioè un male comune a tutta la specie. L'uomo tende a concepire le cose fondandosi sui sensi che sono debolissimi e soggetti ad errore. La conseguenza è che le cose sono immaginate ex analogia hominis e non ex analogia universi. Ma Bacone rimarrà, in un certo senso, vittima della sua teoria. Il metodo induttivo gli permette di mettere in dubbio l'affidabilità dei sensi e dell'intelletto umano considerato uno specchio ineguale rispetto ai raggi della natura. Diviene però difficile credere in qualcosa dopo tali premesse. La soluzione baconiana a questo vicolo cieco è costituita dalla sperimentazione che permetterebbe di correggere gli errori dei sensi. Viene cioè sostenuta la superiorità della sperimentazione sull'esperienza comune. Tale soluzione è tuttavia paradossale in quanto porta a non aver fiducia nei sensi allorché rendono conto del mondo e ad averla quando rendono conto degli esperimenti.

Il Bruno parla spesso nella Cena de le ceneri degli errori dei sensi e, per fare un esempio, dimostra nel dialogo terzo che la grandezza apparente di un corpo luminoso non può informarci sulla sua distanza in confronto a noi. Koyré (2) scrive che nell'opera bruniana si attua un passaggio dalla percezione sensibile alla percezione intellettuale. E' il

principio della relatività che spiega, per il Nolano, le illusioni dei sensi. Esso gli permette di tener conto del ruolo del soggetto che osserva senza inficiarne le capacità di conoscere il reale. Nel De l'Infinito, universo e mondi Bruno farà dire a Filoteo che la percezione sensibile è confusa, erronea e non può essere utilizzata come base della conoscenza scientifica e filosofica. Ma a cosa servono dunque i sensi, si chiede Elpino, un altro dei personaggi di questo dialogo, e Filoteo risponde:

> Ad eccitar la raggione solamente, ad accusare, ad indicare e testificare in parte, non a testificare in tutto, né meno a giudicare, né a condannare. Perché giamai, quantunque perfetti, son senza qualche perturbazione. Onde la verità, come da un debile principio, è da gli sensi in picciola parte, ma non è nelli sensi. (3)

Il secondo tipo di idoli sono gli idola specus, cioè quelli di ogni singolo individuo. Agli errori comuni a tutta la razza umana si aggiungono quelli che provengono dalla natura individuale di ciascun uomo. Ognuno ha una specie di caverna che corrompe e deforma la luce naturale delle cose. L'educazione, le particolarità e le disposizioni individuali deformano e mutano le impressioni del mondo esterno; non bisogna dimenticare la lettura, l'autorità di persone che si rispettano o si ammirano, le prevenzioni innate o acquisite secondo i casi della vita. Tutti questi idoli della spelonca contribuiscono insieme a creare una sorta di isolamento dell'individuo nella grotta della sua persona.

Ed è Smitho a descrivere e sottolineare le influenze sopra descritte:

> Vedo bene, che tutti nascemo ignoranti, credemo facilmente d'essere ignoranti; crescemo, e siamo allevati co' la disciplina e consuetudine di nostra casa, e non meno noi udiamo biasimare le leggi, gli riti, la fede e gli costumi de' nostri adversari ed alieni da noi, che quelli de noi e di cose nostre. (4)

Smitho cita poi le persuasioni di religione e fede, le persuasioni de scienze.

> Io, o per elezione di quei che me governaro, padri e pedagoghi, o per mio capriccio e fantasia, o per fama

d'un dottore, non men con satisfazione de l'animo mio, mi stimarò aver guadagnato sotto l'arrogante e fortunata ignoranza d'un cavallo, che qualsivoglia altro sotto un meno ignorante o pur dotto. Non sai quanta forza abbia la consuetudine di credere, ed esser nodrito da fanciullezza in certe persuasioni, ad impedirne da l'intelligenza de cose manifestissime; non altrimente ch'accader suole a quei che sono avezzati a mangiar veleno, la complession de' quali al fine non solamente non ne sente oltraggio, ma ancora se l'ha convertito in nutrimento naturale, di sorte che l'antidoto istesso gli è dovenuto mortifero? (5)

Gli idola fori traggono la loro origine dalla comunicazione, nascono dal commercio spirituale attraverso il linguaggio, fonte abbondante di errori. L'uso delle parole e dei nomi è spesso inesatto e deformante e fa ostacolo alle operazioni dello spirito. Il Bloch (6) dirà a questo proposito che gli idola fori sono gli slogans e i pregiudizi nati dall'opinione pubblica e acquisiti senza riflessione, che circolano dappertutto e influenzano la gente.

Un bellissimo esempio di idola fori è fornito dal Bruno con la favola dei due ciechi raccontata da Frulla che intende ironizzare sul fatto che Prudenzio si considera aristotelico.

S'io non parlo, scoppiarò, creparò certo. Avete detto il vostro Aristotele, parlando a mastro Prudenzio. Sapete, come intendo, che Aristotele sii suo, idest lui sii peripatetico? (Di grazia, facciamo questo poco di digressione per modo di parentesi). Come di due ciechi mendichi a la porta de l'arcivescovato di Napoli l'uno se diceva guelfo e l'altro ghibellino; e con questo si cominciorno sí crudamente a toccar l'un l'altro con que' bastoni ch'aveano, che, si non fussero stati divisi, non so come sarebbe passato il negozio. In questo se gli accosta un uom da bene, e li disse: - Venite qua, tu e tu, orbo mascalzone: che cosa è guelfo? che cosa è ghibellino? che vuol dir esser guelfo ed esser ghibellino? - In verità, l'uno non seppe punto che rispondere, né che dire. L'altro si risolse dicendo: - Il signor Pietro Costanzo, che è mio padrone, ed al quale io voglio molto bene, è un ghibellino. - Cossí a punto molti sono peripatetici, che si adirano, se scaldano e s'imbraggiano per Aristotele, voglion defender la dottrina d'Aristotele, son inimici de que' che non sono amici d'Aristotele, voglion vivere e morire per Aristotele; i quali non intendono né anche quel che significano i titoli de' libri d'Aristotele. (7)

Gli idola theatri infine sono l'influsso esercitato dalle diverse teorie trasmesse, dai sistemi filosofici che sono quasi favole raccontate sulla scena della storia mentale; sono come tante commedie recitate da filosofi e che presentano ai nostri sguardi dei mondi immaginari.

Bacone manifesta la più assoluta indipendenza di fronte agli antichi e denuncia la schiavitù intellettuale che impera riguardo a Platone, Aristotele o altri filosofi. L'indipendenza nei confronti dell'antichità porta Bacone a proclamare la necessità della distinzione tra scienza e religione e soprattutto a fare sua la dottrina della veritas filia temporis:

> Quanto all'antichità l'opinione che se ne ha comunemente è frutto di una irriflessione gigantesca, perché non concorda neppure col significato della parola. Per antichità si deve intendere l'età più matura e adulta del mondo, cioè il tempo stesso in cui viviamo noi moderni; non quello in cui vivevano gli antichi, che ne era piuttosto l'età più giovane. Infatti, quell'età che per noi è la più antica e matura, rispetto al mondo è nuova e bambina; e come ci aspettiamo una maggiore esperienza ed una maggiore maturità di giudizio dal vecchio più che dal giovane, per il maggior numero di cose che il primo ha potuto vedere, udire, pensare; per la medesima ragione, dalla nostra età, a ben misurarne le forze, ci dovremmo aspettare di più che dalle età antiche, come da età del mondo più avanzata, e perciò arricchita di infiniti esperimenti ed osservazioni. E non si deve sottovalutare quel sapere che è venuto dalle navigazioni e dalle esplorazioni geografiche, che ai tempi nostri si sono tanto moltiplicate; da questo sapere può venire nuova luce alla filosofia. Anzi, sarebbe vergognoso limitarsi a conoscere e ad esplorare sempre più il globo terraqueo, cioè un tratto delle terre, dei mari e del cielo, lasciando invece immutati i confini del globo intellettuale entro gli angusti limiti del sapere antico. Per quanto riguarda gli autori, è segno di grande viltà tributare grandi onori agli antichi, e denigrare il tempo, che è l'autore di tutti gli autori, e la vera fonte di ogni autorità. Giustamente, infatti, si trova scritto che la "verità è figlia del Tempo, non dell'Autorità". (8)

Nella Cena de le ceneri il Bruno fa sostenere un analogo discorso da Teofilo che così risponde a Prudenzio riguardo al ruolo degli antichi e del loro insegnamento:

> Si voi intendeste bene quel che dite, vedreste, che

dal vostro fondamento s'inferisce il contrario di quel che pensate: voglio dire, che noi siamo piú vecchi ed abbiamo piú lunga età, che i nostri predecessori: intendo, per quel che appartiene in certi giudizii, come in proposito. Non ha possuto essere sí maturo il giodicio d'Eudosso, che visse poco dopo la rinascente astronomia, se pur in esso non rinacque, come quello di Calippo, che visse trent'anni dopo la morte d'Alessandro Magno; il quale come giunse anni ad anni, possea giongere ancora osservanze ad osservanze. Ipparco, per la medesma raggione, dovea saperne piú di Calippo, perché vedde la mutazione fatta sino a centononantasei anni dopo la morte d'Alessandro. Menelao, romano geometra, perché vedde la differenza de moto quatrocentossessantadui anni dopo Alessandro morto, è raggione che n'intendesse piú ch'Ipparco. Piú ne dovea vedere Macometto Aracense milleducento e dui anni dopo quella. Piú n'ha veduto il Copernico quasi a nostri tempi appresso la medesma anni milleottocentoquarantanove. Ma che di questi alcuni, che sono stati appresso, non siino però stati piú accorti, che quei che furon prima, e che la moltitudine di que' che sono a nostri tempi, non ha però piú sale, questo accade per ciò che quelli non vissero, e questi non vivono gli anni altrui, e, quel che è peggio, vissero morti quelli e questi ne qli anni proprii. (9)

Da notare che, pur esprimendo una concezione simile a quella del filosofo inglese, il Nolano non condivide invece il giudizio positivo sulle scoperte geografiche che considera negativamente come propagatrici di vizi e follie (10). Bacone vede nella scoperta dell'America un fatto empirico, una conoscenza naturalistica suscettibile di essere ricondotta ad un principio generale, da cui possano derivare nuove scoperte particolari.

Bruno attribuisce una grande importanza all'eliminazione degli idoli del teatro, tra i quali Aristotele è il più combattuto. Egli proclama la sua indipendenza anche dallo stesso Copernico che è stato suo ispiratore e precursore.

Ai dí passati vennero doi al Nolano da parte d'un regio scuderio, facendogl'intendere qualmente colui bramava sua conversazione, per intender il suo Copernico ed altri paradossi di sua nuova filosofia. Al che rispose il Nolano, che lui non vedea per gli occhi di Copernico, né di Ptolomeo, ma per i proprii, quanto al giudizio e la determinazione; benché quanto alle osservazioni, stima dover molto a questi ed altri solleciti matematici, che successivamente, a tempi e tempi, giongendo lume a lume, ne han donati principii sufficienti, per i quali

siano ridutti a tal giudicio, quale non possea se non dopo molte non ociose etadi esser parturito. (11)

Bruno e Bacone fanno entrambi un'analisi degli idoli anche se, come ho già scritto, con finalità e motivi diversi.

Molto probabilmente Bacone avrebbe collocato il Bruno, che cerca l'uno nel differente, tra i pensatori caratterizzati da una grande facoltà sintetica. Il filosofo inglese distingue infatti due modalità d'essere nei confronti delle scienze e della filosofia:

> La massima e fondamentale differenza che passa tra gli ingegni umani, per quanto riguarda le scienze e la filosofia, è la seguente: alcuni ingegni sono più atti e più inclini a cogliere le differenze delle cose, altri invece a coglierne le somiglianze. Ciò perché gli ingegni costanti e profondi possono fissare il loro oggetto e tenerlo fermo dinanzi alla mente, per analizzarne anche le più minute differenze; ma gli ingegni più alti e riflessivi riconoscono e raccolgono sinteticamente anche le più tenui e generiche somiglianze tra le cose. Sia gli uni che gli altri cadono facilmente in eccessi, cogliendo delle cose o solo le diversità, o solo le apparenze. (12)

Il vero metodo scientifico deve quindi essere allo stesso tempo analitico e sintetico per poter cogliere nella realtà le somiglianze e le differenze. Una ricerca troppo orientata sulle somiglianze e non sufficientemente temperata dalla differenza rischia di perdere validità, di svuotarsi di significato, di supplire alle manchevolezze di un'analisi insufficiente o lacunosa con l'immaginazione e la fantasia. Il Bruno stesso ammette che una delle caratteristiche della sua prosa sono le subsunzioni (13), operazione che consiste appunto nel collocare un'idea sotto un'idea più generale, nel pensare ogni singolo fatto, fenomeno o oggetto come compreso in un insieme, una mania insomma del comun denominatore.

Sono tuttavia l'immaginazione, la fantasia e le subsunzioni ad aver permesso al Bruno di intuire realtà che erano al di là delle metodologie di ricerca dell'epoca, mantenendo l'uomo come parte integrante dell'universo ed elemento del mondo inteso come totalità.

La modalità di funzionamento del meccanismo bruniano della conoscenza è sintetica e proprio in ciò rivela la sua attualità e modernità riallacciandosi alle tendenze più avanzate della scienza: l'osservatore-partecipante come elemento essenziale del mondo fisico, il mondo concepito come un universo di partecipazione, il ruolo della mente nel processo conoscitivo, l'elaborazione infine di teorie che tengano conto della materia ma anche dell'osservatore-partecipante, dello spirito che pensa.

Note

(1) R. KLEIN, La forme et l'intelligible, Paris, Gallimard, 1970, p. 79.

(2) A. KOYRÉ, Ou monde clos à l'univers infini, Paris, Gallimard, 1973, p. 66.

(3) G. BRUNO, De l'Infinito, universo e mondi in Dial. it., Firenze, Sansoni, 1958, p. 370.

(4) G. BRUNO, La cena de le ceneri in Dial. it., cit., p. 46.

(5) G. BRUNO, La cena de le ceneri, cit., p. 47.

(6) E. BLOCH, La philosophie de la Renaissance, Paris, Payot, 1971, p. 111.

(7) G. BRUNO, La cena de le ceneri, cit., pp. 41-43.

(8) F. BACONE, Novum organum, Brescia, Editrice La Scuola, 1958, p. 40.

(9) G. BRUNO, La cena de le ceneri, cit., pp. 39-41.

(10) G. BRUNO, ibidem, p. 31.

(11) G. BRUNO, ibidem, pp. 26-27.

(12) F. BACONE, cit., p. 18.

(13) G. BRUNO, De la Causa, Principio e Uno in Dial. it., cit., p. 220.

Capitolo VIII

IL RORSCHACH CELESTE

> Si entra nell'altro mondo spezzando un guscio, o attraverso una porta, o attraverso un tramezzo: i sipari possono dividere o sollevarsi: si tratta di sollevare un velo. Sette veli: sette sigilli, sette cieli.
>
> (H. D. Laing)

Dopo l'analisi simbolica del dialogo secondo, è necessario descrivere la nuova concezione del mondo che si delinea negli altri quattro dialoghi della Cena de le ceneri.

Per una migliore chiarezza nella presentazione ho preferito suddividere il capitolo in tre parti: la prima che riassume succintamente la visione bruniana dell'universo, la seconda che descrive la novità dei mutamenti introdotti nella nolana concezione astronomica, la terza che pone l'accento sulla metodologia conoscitiva.

Il processo del conoscere presentato dal Bruno, oltre a permettere il risultato dell'universo infinito, va al di là del campo puramente astronomico, matematico e scientifico per investire tutta una cultura ed erigersi a nuovo modello.

Il Bruno proclama l'infinità dei mondi, ognuno dei quali non è diverso dalla terra. Quest'ultima si muove intorno al sole che è al centro del nostro sistema planetario. La terra non è più al centro del mondo, ma neanche il sole lo è: in un universo infinito il centro è dappertutto e in nessun luogo.

In ciascuno degli innumerevoli corpi celesti l'osservatore si crede al centro del mondo. Ogni stella costituisce un altro sole e il centro degli infiniti sistemi planetari.

L'infinità dell'universo è sostenuta dal Bruno per due

fondamentali ragioni: perché tale si rivela alla nostra esperienza, perché ad una causa infinita (Dio) deve corrispondere un infinito effetto.

Al principio di relatività del punto di osservazione e di luogo il Nolano aggiunge quello di movimento (ogni corpo mobile appartiene ad un sistema e partecipa al suo movimento), di tempo e di peso.

Gli astri sono esseri viventi, sorta di grandi animali che vagano liberi nello spazio con un movimento spontaneo. Essi trovano in se stessi, nell'intimità della loro natura, il principio interno del movimento (che è la propria anima):

> (...) cotal moto procede da principio interno necessariamente, come da propria natura ed anima; con la qual verità si destruggono molti sogni, tanto circa il moto attivo della luna sopra l'acqui ed altre sorte d'umori, quanto circa l'altre cose naturali, che par che conoscano il principio de lor moto da efficiente esteriore. (1)

Non esistono stelle fisse (quindi il cielo delle stelle fisse è illusorio): tutti i corpi celesti sono in movimento.

Il fine del moto locale della terra è che possa rinnovare il suo corpo e rinascere:

> La caggione di cotal moto è la rinovazione e rinascenza di questo corpo; il quale, secondo la medesma disposizione, non può essere perpetuo; come le cose che non possono essere perpetue secondo il numero (per parlar secondo il comune) si fanno perpetue secondo la spezie, le sustanze che non possono perpetuarsi sotto il medesmo volto, si vanno tutta via cangiando di faccia. (2)

Il Bruno infine non si contenta dei moti diurno e annuale della terra, ma ne aggiunge altri due per spiegare il variare dei climi e delle condizioni vitali, da epoca a epoca.

Già nel primo dialogo appare la grande novità del Bruno nei confronti dei sistemi aristotelico-tolemaico e copernicano. Copernico aveva dimostrato come tutto il movimento apparente degli astri si spiegasse assai più facilmente ammettendo che la terra giri intorno a se stessa, invece di ritenerla il centro immobile dei movimenti celesti. Riconobbe i movimenti della terra: quello diurno intorno al proprio as-

se, quello annuale intorno al sole. Mostrò la concordanza dei calcoli matematici basati su queste ipotesi con le osservazioni astronomiche. Il suo merito fondamentale è stato di mostrare, a partire da osservazioni molto precise, che i pianeti girano intorno al sole e che, di conseguenza, era verosimile che la terra facesse la stessa cosa, girando anche intorno a se stessa. Lo spazio cosmico risultava enormemente dilatato, ma sempre finito e contenuto entro la sfera immota delle stelle fisse. Resisteva così un presupposto essenziale della fisica aristotelica. Non si faceva che cambiare il sistema di riferimento pur se diventava molto più semplice di quello aristotelico-tolemaico; si trattava di una sostituzione di uno schema con un altro che non cambiava nulla all'antica fisica. Il mondo di Copernico non era che il mondo antico alla rovescia.

Mentre Copernico si era chiuso nel sistema planetario dando ad esso per centro il sole e aveva lasciata intatta la concezione della sfera cristallina dove il pensiero antico aveva incastonato le stelle fisse, Giordano Bruno estende il principio copernicano a tutto l'universo.

> 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 ed altre, che vi s'avesser potuto aggiongere, sfere, per relazione de vani matematici e cieco veder di filosofi volgari (...). (3)

Lo spazio è infinito e composto di innumerevoli mondi. La luna e i pianeti non sono differenti dalla terra:

> A questo modo sappiamo che, si noi fussimo ne la luna o in altre stelle, non sarreimo in loco molto dissimile a questo, e forse in peggiore; come possono esser altri corpi cossí buoni, ed anco migliori per se stessi, e per la maggior felicità de' propri animali. (4)

Ognuna delle stelle costituisce un altro sole e il centro di uno degli infiniti sistemi planetari. La presenza di altre terre nel cielo è riaffermata nel dialogo terzo quando il Nolano dice che:

> (...) li altri globi, che son terre, non sono in punto alcuno differenti da questo in specie; solo in esser

piú grandi e piccioli, come ne le altre specie d'animali per le differenze individuali accade inequalità; ma quelle sfere, che son foco come è il sole, per ora, crede che differiscono in specie, come il caldo e freddo, lucido per sé e lucido per altro. (5)

Questa nuova immagine dell'universo viene poi ribadita e definita ancor meglio nel dialogo quinto:

> Pure, di nuovo gli confirmava, che l'universo è infinito; e che quello costa d'una immensa eterea reggione; è veramente un cielo, il quale è detto spacio e seno, in cui sono tanti astri, che hanno fissione in quello, non altrimenti che la terra: e cossí la luna, il sole ed altri corpi innumerabili sono in questa eterea reggione, come veggiamo essere la terra; e che non è da credere altro firmamento, altra base, altro fundamento, ove s'appogino questi grandi animali che concorreno alla constituzion del mondo, vero soggetto ed infinita materia della infinita divina potenza attuale; come bene ne ha fatto intendere tanto la regolata raggione e discorso, quanto le divine rivelazioni, che dicono non essere numero de' ministri de l'Altissimo, al quale migliaia de migliaia assistono, e diece centinaia de migliaia gli amministrano. (6)

Non è il sistema copernicano, ma quello del Bruno a costituire un vero rovesciamento del mondo antico: con il Nolano il vecchio cosmo è sostituito da un'infinita pluralità di universi. Copernico aveva mantenuto il cielo delle stelle fisse, il Bruno proclama nel dialogo quinto la sua illusorietà:

> Perché non son piú né altramente fisse le altre stelle al cielo, che questa stella, che è la terra, è fissa nel medesmo firmamento, che è l'aria; e non è piú degno d'esser chiamato ottava sfera, dove è la coda dell'Orsa, che dove è la terra, nella quale siamo noi; perché in una medesma eterea reggione, come in un medesmo gran spacio e campo, son questi corpi distinti e con certi convenienti intervalli allontanati gli uni da gli altri (...). (7)

Veniamo ora a quelli che ho chiamato i mutamenti della metodologia conoscitiva. Essi si imperniano prima di tutto sul principio della relatività di moto e di luogo già sviluppato da Copernico e che Bruno porta fino alle estreme conseguenze generalizzandolo all'universo infinito. Questa nozione di relatività permette di spiegare l'illusorietà del cielo delle stelle fisse per il fatto che tutti gli

astri sono dotati di movimento. La relatività di moto e di luogo diviene poi quella di tempo, di peso e della posizione di osservazione.

La relativizzazione attuata dal Bruno era cominciata proprio dalla terra stessa che non è più il centro del mondo; neanche il sole è il centro, perché ogni altra stella è un sole e un centro per il suo sistema planetario. Non essendovi più un centro nell'universo, qualsiasi posizione dell'osservatore è relativa. Dalla relatività di luogo dipende quella di movimento: esso avrà un aspetto differente sempre in funzione della posizione dell'osservatore che considera immobile il luogo in cui si trova. Quindi non si può essere assolutamente sicuri nel differenziare ciò che si muove da ciò che rimane fermo. Le conseguenze della relatività di luogo e di moto sono che ogni oggetto in movimento appartiene a un sistema e quindi è partecipe del suo movimento. Un movimento uniforme poi non può essere percepito o misurato senza un punto di riferimento di cui non si può affermare a priori se è a riposo o in movimento uniforme.

Hiram Haydn (8) paragona la relativizzazione operata dal Bruno a quella che Montaigne, Agrippa di Nettesheim e Machiavelli hanno realizzato nei confronti delle concezioni tradizionali dell'uomo, della legge naturale e morale, della giustizia, dello Stato e della storia. Il Nolano si è occupato del sistema aristotelico-tolemaico inserendosi così in quel gran movimento di decentralizzazione, particolarizzazione e relativizzazione della sintassi medievale che fu la caratteristica essenziale di ciò che Haydn definisce "Controrinascimento".

Il giudizio dello Haydn mi sembra allo stesso tempo giusto e riduttivo. La funzione teorica dell'opera bruniana non può essere limitata al campo astronomico o fisico. Basti citare il celebre passo della Cena de le ceneri in cui viene infranto il mito dell'eccellenza e superiorità degli antichi, dei classici rispetto ai moderni. I moderni sono nel campo della scienza superiori perché possono mettere a profitto

l'esperienza del passato. Ogni filosofo o pensatore ha afferrato una parte della verità: non si può quindi rigettare in blocco la sua dottrina per gli errori che essa contiene. Si deve invece accogliere il suo contributo alla verità per farlo rivivere; rielaborare quindi l'esperienza del passato e farla progredire con scoperte ed esperienze nuove perché la vera conoscenza scientifica non si ferma mai. L'attivismo del Bruno si traduce in un'idea della scienza governata dalla legge del continuo progresso:

> Poniamo dunque da canto la raggione de l'antico e novo, atteso che non è cosa nova che non possa esser vecchia, e non è cosa vecchia che non sii stata nova, come ben notò il vostro Aristotele. (9)

Così dice Teofilo al pedante Prudenzio nel dialogo primo.

Vorrei tuttavia concludere dicendo che sia il principio della relatività sia quello della superiorità dei moderni sugli antichi - che introduce l'idea della relatività nelle teorie e nelle costruzioni filosofiche in quanto sottoposte alla legge del tempo che le rende caduche - erano in un certo senso anticipati nel De Umbris Idearum. Qui il Bruno afferma che come le ombre non sono tenebre, ma un misto di tenebre e luce, così le idee umane non sono il falso, ma neppure la verità assoluta, perché agli uomini, esseri relativi, non è dato di conseguirla. La conoscenza la più completa a cui può giungere l'uomo contiene sempre qualcosa di ombrato e incompleto: la verità assoluta non è conseguibile nella nostra mente. Questa presa di posizione esalta l'uomo perché lo spinge ad estendere sempre più i limiti del sapere verso uno scopo ideale e irraggiungibile, gli ricorda tuttavia i limiti di ogni speculazione e diventa la base necessaria alla vera ricerca.

Scrive Edgar Morin:

> Le ciel est le grand test projectif de l'humanité. Avec la mort, c'est le catalyseur et cristalliseur souverain des mythologies et religions. L'évacuation des mythes et des dieux n'a pas pour autant vidé le ciel de toutes projections anthropo-sociales, et je ne parle

pas ici de la persistance et de la résurgence de l'astrologie mais bien des théories scientifiques qui s'y sont projetées. (10)

Di qui la bellissima definizione del cielo come Rorschach celeste (paragone col celebre test proiettivo basato sulle associazioni dei soggetti a macchie d'inchiostro). Tale concetto esprime, secondo me, la prima fase di quel processo per cui l'umanità sviluppa delle concezioni del cosmo che sono rappresentazioni ed espressioni di problematiche particolari legate alle differenti fasi della storia. La seconda fase o il secondo aspetto è l'impatto di ogni nuova concezione del cosmo sull'umanità stessa. Mi interessa quindi mostrare, a partire dalla concezione bruniana dell'universo infinito, alcune reazioni a livello psicologico che si sono determinate con la crisi del cosmo chiuso.

La Nicolson (11) ha riassunto molto bene la gamma delle diverse reazioni. Nel Seicento ve ne furono essenzialmente tre tipi, per quanto riguarda le idee copernicane e le loro rielaborazioni (Bruno, Galilei, ecc.). Un primo tipo si riferisce all'uomo medio che, pur a conoscenza di queste teorie, fu poco turbato. Anche nei letterati e poeti, che conobbero le idee del Copernico e le sostennèro, "la loro immaginazione cosmica fu scarsamente eccitata" ed essi continuarono ad avere la sensazione che la terra restasse "una solida sfera sotto i piedi, centro del loro universo". Ci furono poi quelli che reagirono con "ottimismo" o "pessimismo" perché nella nuova visione del cosmo si esprimeva

(...) un senso di mutamento, di consapevolezza delle implicazioni astronomiche che, a un tempo, turbano e affascinano l'uomo del Seicento. (12)

Un secondo tipo di reazioni fu perciò improntato all'ottimismo e la Nicolson cita l'esempio del Bruno che si esaltò ad una simile visione del mondo. Il terzo tipo, invece, fu improntato allo smarrimento, al pessimismo, alla paura di un abisso sconosciuto in cui ci si sente inghiottiti ed è da citare qui, tra gli altri, Blaise Pascal.

Come esempio di attrazione, di fascino per la pluralità

dei mondi, vorrei menzionare Cyrano de Bergerac che nel suo viaggio sulla luna descritto in L'Autre Monde ou les Etats et Empires de la lune si colloca direttamente nella strada tracciata dal Bruno. L'ipotesi del Nolano sui mondi abitati diviene realtà in Cyrano de Bergerac. Il viaggio meraviglioso è l'occasione per la presentazione delle teorie del movimento della terra, dell'eternità e infinità dei mondi, accanto ad un feroce antiaristotelismo. La problematica degli antichi e dei moderni è riproposta in forma ironica nel costume bizzarro degli abitatori della luna presso i quali:

> (...) les vieux rendaient toute sorte d'honneur et de déférence aux jeunes; bien plus, que les pères obéissaient à leurs enfants aussitôt que, par l'avis du Sénat des philosophes, ils avaient atteint l'usage de raison. (13)

Fatto ancor più strano è che i soldi non esistono sulla luna ma sono sostituiti da versi poetici che fungono da moneta di scambio. Gli abitanti devono inoltre l'eccellente salute al fatto che si cibano del fumo che emana dalle pietanze e dagli alimenti.

> Aussi les personnes de ce monde-ci jouissent d'une santé bien moins interrompue et plus vigoreuse, à cause que la nourriture n'engendre presque point d'excréments, qui sont à l'origine de quasi toutes les maladies. (14)

Il mondo lunare di Cyrano de Bergerac pare aver risolto il complesso dell'analità sostituendo alla coppia feci-denaro quella fumo-versi poetici. Mi preme sottolineare questo aspetto sebbene un serio approfondimento richiederebbe un lungo discorso.

La reazione di Blaise Pascal all'universo infinito fu invece drammatica e il Rougier (15) non esita a parlare nei suoi confronti di angoscia esistenziale. Come non definirla tale allorché si legge nei suoi Pensieri:

> Je vois ces effroyables espaces de l'univers qui m'enferment, et je me trouve attaché à un coin de cette vaste étendue, sans que je sache pourquoi je suis plutôt placé en ce lieu qu'en un autre, ni pourquoi ce peu de temps qui m'est donné à vivre m'est assigné à ce point plutôt qu'en un autre de toute l'éternité

qui m'a précédé et de toute celle qui me suit. (16)

E più oltre: "Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie". (17)

Nel campo dell'etica, della condotta morale il relativismo introdotto dal Copernico nel campo del moto e del luogo (e approfondito dal Bruno) produce ansia e dubbio:

> Ceux qui sont dans le dérèglement disent à ceux qui sont dans l'ordre que ce sont eux qui s'éloignent de la nature, et ils croient la suivre: comme ceux qui sont dans un vaisseau croient que ceux qui sont au bord fuient. Le langage est pareil de tous côtés. Il faut avoir un point fixe pour en juger. Le port juge ceux qui sont dans un vaisseau; mais où prendrons-nous un port dans la morale? (18)

Possiamo constatare la distanza che separa argomentazioni apparentemente simili (l'esempio del battello è usato anche dal Bruno per spiegare il principio della relatività) e misurare la forza d'impatto dei mutamenti derivanti dalla rivoluzione astronomica.

Ma se da un lato il Bruno entra senza timore nel mondo infinito del relativo, ove i punti di riferimento sono scomparsi, dall'altro lato si fa forte di uno strumento dalle finalità illimitate e rassicuranti: l'arte della memoria. Essa infatti svolge un ruolo che va al di là della semplice anticipazione del cervello elettronico (Yates). Questa ars bruniana aveva, ricordiamolo, un duplice scopo: immagazzinare le verità acquisite e, aspetto ben più importante, scoprire nuove verità attraverso la combinazione dei termini che componevano i principi di tutte le scienze. Allo stesso tempo si riusciva ad acquisire la padronanza sulla molteplicità dei fenomeni e dei significati. Ha ragione il Costanzo quando definisce la mnemotecnica una disciplina retorica e psicologica avente la funzione essenziale di "sventare le insidie dell'hasard e dell'irrazionale". (19)

Note

(1) G. BRUNO, La Cena de le ceneri in Dial. it., Firenze, Sansoni, 1958, p. 13.
(2) G. BRUNO, ibidem, p. 154.
(3) G. BRUNO, ibidem, p. 33.
(4) G. BRUNO, ibidem, pp. 33-34.
(5) G. BRUNO, ibidem, p. 106.
(6) G. BRUNO, ibidem, pp. 130-131.
(7) G. BRUNO, ibidem, p. 143.
(8) H. HAYDN, Il controrinascimento, Bologna, Il Mulino, 1967, p. 248 e segg.
(9) G. BRUNO, La cena de le ceneri, cit., p. 41.
(10) E. MORIN, La méthode. Tome I. La nature de la nature, Paris, Editions du Seuil, 1977, pp. 89-90.
(11) M. H. NICOLSON, Le meraviglie del telescopio in A. BATTISTINI (a cura di), Letteratura e scienza, Bologna, Zanichelli, 1977.
(12) M. H. NICOLSON, cit., p. 171.
(13) CYRANO DE BERGERAC, Voyage dans la lune, Paris, Garnier-Flammarion, 1970, p. 82.
(14) CYRANO DE BERGERAC, cit., p. 63.
(15) L. ROUGIER, Astronomie et religion en occident, Paris, P.U.F., 1980, pp. 113-114.
(16) B. PASCAL, Pensées, Garnier, 1964, p. 125.
(17) B. PASCAL, ibidem, p. 131.
(18) B. PASCAL, ibidem, p. 168.
(19) M. COSTANZO, Il "gran Theatro del mondo", Milano, V. Scheiwiller, 1964, p. 42.

Capitolo IX

LO STILE E L'ENTUSIASMO

> Enormité implique difformité. Autrement dit, lorsque l'expression de l'informe est le but du travail et que le poète atteint ce but au moyen de l'énorme, il doit obligatoirement renoncer à la perfection, c'est-à-dire accepter le difforme. C'est cela que représentent les sabots du satyre.
>
> (Ch. Duits)

Il discorso tenuto fin qui sul Candelaio e la Cena de le ceneri e, indirettamente, sull'insieme dell'opera bruniana sarebbe incompleto senza un accenno alle caratteristiche stilistiche ed estetiche. Questo capitolo e i cinque seguenti tratteranno principalmente tali aspetti evidenziando alcune peculiarità dello stile bruniano (l'estetica dell'entusiasmo), analizzando i rapporti con il contesto artistico dell'epoca (il Manierismo e il tema di Diana nella pittura) e sviluppando due temi legati al teatro bruniano (il doppio e l'eredità del teatro di Seneca).

L'analisi stilistica del Candelaio e della Cena de le ceneri non può fare a meno di riferimenti ad altre opere bruniane, che contengono una vera e propria chiave di lettura di uno scrivere abitualmente considerato tra i più complessi della letteratura italiana. Il testo più significativo a questo riguardo è, secondo me, un brano del De la Causa, Principio e Uno, in cui Filoteo, rispondendo ad Armesso che allude alle critiche dei pedanti, afferma:

> Diverse per ciò son specie e maniere de le censure, varii sono gli gradi di quelle, ma le più aspre, dure, orribili e spaventose son degli nostri archididascali. Però a questi doviamo piegar le ginocchia, chinar il capo, converter gli occhi ed alzar le mani, suspirar,

> lacrimar, esclamare e dimandar mercede. A voi dunque mi rivolgo, o chi portate in mano il caduceo di Mercurio per decidere ne le controversie, e determinate le questioni ch'accadeno tra gli mortali e tra gli dei; a voi, Menippi, che, assisi nel globo de la luna, con gli occhi ritorti e bassi ne mirate, avendo a schifo e sdegno i nostri gesti; a voi, scudieri di Pallade, antesignani di Minerva, castaldi di Mercurio, magnarii di Giove, collattanei di Apollo, manuarii d'Epimeteo, botteglieri di Bacco, agasoni delle Evante, fustigatori de le Edonide, impulsori delle Tiade, subagitatori delle Menadi, subornatori delle Bassaridi, equestri delle Mimallonidi, concubinarii della ninfa Egeria, correttori de l'intusiasmo, demagoghi del popolo errante, disciferatori di Demogorgone, Dioscori delle fluttuanti discipline, tesorieri del Pantamorfo, e capri emissarii del sommo pontefice Aron; a voi raccomandiamo la nostra prosa, sottomettemo le nostre muse, premisse, subsunzioni, digressioni, parentesi, applicazioni, clausule, periodi, costruzioni, adiettivazioni, epitetismi. O voi, suavissimi aquarioli, che con le belle eleganzucchie ne furate l'animo, ne legate il core, ne fascinate la mente, e mettete in prostribulo le meretricole anime nostre; riferite a buon conseglio i nostri barbarismi, date di punta a' nostri solecismi, turate le male olide voragini, castrate i nostri Sileni, imbracate gli nostri Nohemi, fate eunuchi di nostri macrologi, rappezzate le nostre eclipsi, affrenate gli nostri taftologi, moderate le nostre acrilogie, condonate a nostre escrilogie, iscusate i nostri perissologi, perdonate a' nostri cacocefati. (1)

Il discorso di Filoteo riveste un ruolo di primo piano per chi voglia capire lo stile del Bruno. Possiamo suddividerlo in due parti: la prima è una lista di appellativi ed epiteti dati ai letterati pedanti, la seconda una presentazione succinta, quasi sotto forma di elenco, delle caratteristiche della prosa bruniana. Nella prima parte spicca quel correttori de l'intusiasmo che costituisce da un lato uno dei difetti fondamentali che il Nolano rimprovera ai suoi critici, e dall'altro definisce anche la sua concezione artistica basata, come vedremo, proprio sull'intusiasmo.

Nel brano appare chiaramente l'impossibilità dell'intusiasmo bruniano di potersi esprimere per mezzo delle belle eleganzucchie. Esso è legato ad una forma stilistica che il Bruno delinea facendo un'enumerazione di tutto ciò che il più delle volte può costituire il negativo dello scrivere

corretto ed elegante: premisse, subsunzioni, digressioni, parentesi, applicazioni, clausule, periodi, costruzioni, adiettivazioni, epitetismi, barbarismi, solecismi, macrologi, eclipsi, taftologi, acrilogie, escrilogie, perissologi, cacocefati.

Nel Dizionario di Estetica e di Linguistica (2) Giovanni Giraldi considera l'entusiasmo come una categoria estetica di cui analizza i significati, la storia e le modalità espressive attraverso autori di tutte le epoche. L'entusiasmo, afferma il Giraldi, non è un concetto con una propria identità, assume piuttosto la funzione di sinonimo per qualificare l'atteggiamento para-razionale dello spirito umano. Sotto la denominazione di "entusiasmo" convergono così l'istinto, il furore poetico, la pausa della razionalità, l'intuizione lirica pura, la fantasia, l'intuizione religiosa. In esso coabitano inoltre una problematica estetica e una etico-religiosa che possono presentarsi separatamente o insieme. In entrambi i casi sono tuttavia strettamente legate e riconducibili ad un'unica fonte.

In Platone ad esempio il concetto di invasamento divino dell'anima, enthousía, può essere riferito all'esperienza apollinea di divinazione o mantica, e all'esperienza rituale dionisiaca che conduceva alla ekstasis. Ma c'è anche il delirio delle Muse, áneu manías Mousòn, la demenza poetica senza la quale la creazione artistica non è possibile. Il grande poeta comporrebbe in uno stato di estasi, sarebbe cioè fuori di se stesso, fuori della mente, e il dio parlerebbe attraverso la sua bocca.

Sempre secondo il Giraldi (3) la prima consapevole dottrina dell'Entusiasmo fu data proprio dal Bruno, in special modo negli Eroici Furori. Il momento entusiastico è infatti definito Furore ed esprime l'ansia del divino, la tensione amorosa verso l'infinito, che sospinge l'uomo a superare i limiti, a ricercare una verità che, anch'essa infinita, è irraggiungibile. L'eroico furore bruniano è anche una rievocazione dell'eros platonico del Fedro e del

Simposio, un eros filosofico che non può essere quiete contemplativa, ma necessariamente si traduce in tormento interiore, sforzo incessante e mai appagato dell'uomo verso la Verità.

Nello Spaccio de la bestia trionfante Furore ed Entusiasmo sono presentati già come sinonimi e rinviano ad una concezione che è allo stesso tempo morale, religiosa ed estetica. La costellazione del Cavallo Pegaseo è sostituita dal divino furore dell'entusiasmo.

> Dove era il Pegaseo cavallo, ecco il Furor divino, Entusiasmo, Rapto, Vaticinio e Contrazione, che versano nel campo de l'Inspirazione; onde fugge lontano il Furor ferino, la Mania, l'Impeto irrazionale, la Dissoluzione di Spirito, la Dispersion del senso interiore, che si trovano nel campo de la stemprata Melancolia, che si fa antro al Genio perverso. (4)

E più avanti:

> Ed in questo luogo del cielo succeda il Furor divino, il Rapto, l'Entusiasmo, il Vaticinio, il Studio ed Ingegno con gli lor cognati e ministri, onde eternamente da su l'acqua divina, per lavar gli animi ed abbeverar gli affetti, stille a gli mortali. (5)

Nel primo dei due brani il Furore viene anche ad essere distinto dalla vera follia, dall'irrazionalità, dalla mania, dalla melancolia. Il furioso può apparire pazzo solo a chi non capisce da quali pensieri egli sia guidato. Sussiste tuttavia il pericolo della reale pazzia, se non si sottopongono al controllo della volontà gli umori della melanconia:

> Cossí è; perché il spirito affetto di tal furore viene da profondi pensieri distratto, martellato da cure urgenti, scaldato da ferventi desii, insoffiato da spesse occasioni. Onde trovandosi l'anima suspesa, necessariamente viene ad essere men diligente ed operosa al governo del corpo per gli atti della potenza vegetativa. Quindi il corpo è macilento, mal nodrito, estenuato, ha difetto de sangue, copia di malancolici umori, li quali se non saranno instrumenti de l'anima disciplinata o pure di un spirito chiaro e lucido, menano ad insania, stoltizia e furor brutale; o al meno a certa poca cura di sé e dispreggio de l'esser proprio, il qual vien significato da Platone per gli piedi discalzi. (6)

Dopo aver delineato il significato del concetto bruniano dell'Entusiasmo/Furore vediamo ora come esso si traduca nel-

la forma stilistica. La lezione di misura ed armonia derivata dai classici è incapace ad esprimere l'ardore dell'immaginazione, il trasporto divino e l'esaltazione che esso produce. Il significante unico non può realizzare la polisemia di questa realtà. Di qui un'amplificazione, un sovraccarico, uno snaturare il discorso in modo da renderlo complicato e spesso discordante, una ricerca della parola rara, un vocabolario inusitato, un forzare il significato delle parole e i contorni delle cose.

Le forme grammaticali e sintattiche che il Bruno enumera nella seconda parte del brano tratto dal De la Causa, Principio e Uno e da me citato all'inizio del capitolo costituiscono un'anti-grammatica in quanto considerate in gran parte vizi stilistici. Ma il Nolano non sa che farsene delle regole e anticipa qui il discorso sulla poesia che svilupperà negli Eroici Furori. Nel dialogo I della prima parte Tansillo e Cicada discutono sulle specie de poeti e le regole della poesia. Cicada fa notare che certi pedanti adoratori delle regole della Poetica di Aristotele considerano quasi a stento come poeti Omero, Virgilio, Ovidio, Marziale, Esiodo, Lucrezio; trovano da ridire su di loro e li ritengono versificatori di poco conto. Tansillo replica che le regole aristoteliche non sono assolute e che il filosofo greco ha voluto esprimere certe caratteristiche costanti di Omero e di alcuni poeti greci e non "per istituir altri che potrebbero essere, con le altre vene, arti e furori, equali, simili e maggiori de diversi geni" (7). E Cicada aggiunge che la genialità di Omero non dipendeva dalle regole, da lui vengono invece dedotte le regole che servono ai poeti "che son più atti ad imitar che ad inventare" (8).

Tansillo allora afferma che la poesia non nasce dalle regole, ma sono le regole che derivano dalla poesia (9).

Il brano del De la Causa, Principio e Uno e questa discussione tra Tansillo e Cicada negli Eroici Furori sintetizzano la concezione estetica e stilistica del Bruno. Egli reclama il diritto alla libertà dalle regole e riabilita

ciò che normalmente è condannato come potenzialmente capace non solo di assurgere a dignità letteraria ma di permettere, attraverso la sperimentazione linguistica, l'espressione delle arti e furori.

Arnold Hauser dice a questo riguardo:

> Già nel Rinascimento la mente umana aveva acquistato consapevolezza della propria virtù creatrice; facendola derivare da Dio, il Manierismo mira soltanto ad assicurare una più alta giustificazione. L'ingenuo rapporto di soggetto-oggetto, di artista e natura, a cui si era tenuto il Rinascimento, ora si è dissolto: il genio si sente abbandonato a se stesso e bisognoso di integrazione. La teoria rinascimentale della natura soggettiva e irrazionale della creazione artistica, e anzitutto la tesi che l'arte non si insegna né s'impara, ma anzi artisti si nasce, solo al tempo del Manierismo è spinta all'estremo, specialmente da Giordano Bruno che parla non solo della libertà, ma addirittura dell'assenza di ogni regola nell'operare artistico. "La poesia non nasce da le regole, se non per leggerissimo accidente, - egli dice; - ma le regole derivano da le poesie; e però tanti son geni e specie di vere regole, quanti son geni e specie de veri poeti". Ecco la dottrina estetica di un tempo che cerca di unire l'ispirazione divina dell'artista e l'autonomia del genio. (10)

L'eroico furore bruniano è così inserito nell'ambito delle espressioni letterarie del Manierismo: è anche l'opinione di Gustav Hocke che nel suo Il Manierismo nella letteratura accosta i concetti di maniera, mania e eroico furore e sintetizza allo stesso tempo ciò che abbiamo visto sull'entusiasmo e sull'indipendenza dalle regole nella creazione artistica:

> Ma questa "maniera" dell'artificiale interferisce con una "mania" dell'artificiale. "Maniera" viene da manus, manu = a mano, fatto a mano, con arte. Mania in greco vuol dire "pazzia furiosa". Il concetto di "mania" corrisponde a ciò che Giordano Bruno nel dialogo anticlassico De gli Eroici Furori (1585) intende come furore; il vero poeta disprezza le "regole", è "ispirato", trova tutto in sé solo, quando è preso dal "furore". Questa estetica della "mania" risale all' "entusiasmo" di Platone e conduce a un rifiuto dell'estetica aristotelica, giusto con l'eccezione dei topoi retorici "artificiosi". (11)

Non bisogna credere che il Nolano sia necessariamente oscu-

ro e incapace di pagine classiche per misura, precisione, densità e gravità di pensiero e sentimento:

> Questo pazzo, il quale teme ed ha zelo che alcuni impazzano con la dottrina del Copernico, non so se ad un bisogno avrebe possuto portar più inconvenienti di quello, che per aver apportato con tanta solennità, stima sufficiente a dimostrar, che pensar quello sii cosa da un troppo ignorante d'optica e geometria. Vorrei sapere da quale optica e geometria intende questa bestia, che mostra pur troppo quanto sii ignorante de la vera optica e geometria lui e quelli da' quali ave imparato. Vorrei sapere come da la grandezza de' corpi luminosi si può inferir la raggione de la propinquità e lontananza di quelli; e per il contrario, come da la distanza e propinquità di corpi simili si può inferire qualche proporzionale varietà di grandezza. Vorrei sapere con qual principio di prospettiva o di optica noi da ogni varietà di diametro possiamo definitamente conchiudere la giusta distanza o la maggior e minor differenza. Desiderarei intendere si noi facciamo errore, che poniamo questa conclusione: da l'apparenza de la quantità del corpo luminoso non possiamo inferire la verità de la sua grandezza né di sua distanza; perché, sí come non è medesma raggione d'un corpo men luminoso ed altro più luminoso e altro luminosissimo, acciò possiamo giudicare la grandezza o ver la distanza loro. La mole d'una testa d'uomo a due miglia non si vede; quella molto più piccola de una lucerna, o altra cosa simile di fiamma, si vedrà senza molta differenza (se pur con differenza) discosta sessanta miglia; come da Otranto di Puglia si veggono spesso le candele d'Avellona, tra' quai paesi tramezza gran tratto del mar Jonio. Ognuno, che ha senso e raggione, sa che, se lucerne fussero di lume piú perspicuo a doppia proporzione, come ora son viste ne la distanza di settanta miglia, senza variar grandezza, si vedrebbono ne la distanza di cento quaranta miglia; a tripla di ducento e diece; a guatrupla di ducento ottanta, medesmamente sempre giudicando ne l'altre addizioni di proporzioni e gradi; perché piú presto da la qualità e intensa virtù de la luce, che da la guantità del corpo acceso, suole mantenersi la raggione del medesmo diametro e mole del corpo. (12)

Al ragionamento filosofico, alla riflessione si alternano il fantasticare, la sovrabbondanza, un periodare sostenuto, una subordinazione complessa:

> 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 ed altre, che vi s'avesser

potuto aggiongere, sfere, per relazione de vani matematici e cieco veder di filosofi volgari; cossí al cospetto d'ogni senso e raggione, co' la chiave di solertissima inquisizione aperti gue' chiostri de la verità, che da noi aprir si posseano, nudata la ricoperta e velata natura, ha donati gli occhi a le talpe, illuminati i ciechi che non possean fissar gli occhi e mirar l'imagin sua in tanti specchi che da ogni lato gli s'opponeno, sciolta la lingua a' muti che non sapeano e non ardivano esplicar gl'intricati sentimenti, risaldati i zoppi che non valean far quel progresso col spirto che non può far l'ignobile e dissolubile composto, le rende non men presenti che si fussero proprii abitatori del sole, de la luna ed altri nomati astri, dimostra quanto siino simili o dissimili, maggiori o peggiori quei corpi che veggiamo lontano a quello che n'è appresso ed a cui siamo uniti, e n'apre gli occhi a veder questo nume, questa nostra madre, che nel suo dorso ne alimenta e ne nutrisce, dopo averne produtti dal suo grembo, al qual di nuovo sempre ne riaccoglie, e non pensar oltre lei esser un corpo senza alma e vita, ed anche feccia tra le sustanze corporali. (13)

Le cose più disparate sono messe insieme, sono inventati sinonimi e similitudini, poiché nelle differenze più grandi, nelle antitesi profonde, il Bruno trova sempre il simile:

Or eccovi, Signor, presente, non un convito nettareo de l'Altitonante, per una maestà; non un protoplastico, per una umana desolazione; non quel d'Assuero, per un misterio; non di Lucullo, per una ricchezza; non di Licaone, per un sacrilegio; non di Tieste, per una tragedia; non di Tantalo, per un supplicio; non di Platone, per una filosofia; non di Diogene, per una miseria; non de le sanguisughe, per una bagatella; non d'un arciprete di Pogliano, per una bernesca; non d'un Bonifacio candelaio, per una comedia; ma un convito sí grande, sí picciolo; sí maestrale, sí disciplinale; sí sacrilego, sí religioso; sí allegro, sí colerico; sí aspro, sí giocondo; sí magro fiorentino, sí grasso bolognese; sí cinico, sí sardanapalesco; sí bagatelliero, sí serioso; sí grave, sí mattacinesco; sí tragico, sí comico; che, certo, credo che non vi sarà poco occasione da dovenir eroico, dismesso; maestro, discepolo; credente, mescredente; gaio, triste; saturnino, gioviale; leggiero, ponderoso; canino, liberale; simico, consulare; sofista con Aristotele, filosofo con Pitagora; ridente con Democrito, piangente con Eraclito. (14)

Si assiste qui ad una vera e propria esplosione del periodo, dello stile e del significato. Il periodo bruniano non ha più centro come il cosmo non ha più per centro la Terra,

il Sole o altro pianeta. Nel periodare si creano onde concentriche successive, costellazioni che si sovrappongono all'infinito mediante digressioni, epiteti, particolari, allegorie, personificazioni, richiami eruditi ed enumerazioni.

Ben si applica a tutto ciò quello che Eugenio d'Ors (15) scrive riguardo alle forme caratteristiche del Barocchus Maniera o Manierismo e del Classico. Ad una forma classica con un contorno e un centro si contrappone nel Barocchus Maniera una forma continua e multipolare, senza contorni propri e che sembra ubbidire ad una forza d'attrazione situata fuori di essa. Le strutture classiche sono contraddistinte dalla disposizione che in musica è definita "contrappunto", costituiscono cioè un sistema chiuso gravitante attorno ad un nucleo situato all'interno. Le strutture del Barocchus Maniera adottano invece di preferenza la forma che in musica viene chiamata "fuga", un sistema aperto caratterizzato da un impulso verso un punto esterno(16).

La dilatazione e la frammentazione del periodo bruniano può avvenire anche con l'uso di clausule o parentesi:

> Ogni uomo, dunque, capace di giudicio, considera che questo dissimular che fa la giustizia, impedisce molti inconvenienti; perché un cornuto e svergognato coperto, - se per un tale può esser ditto cornuto o svergognato, di cui l'esistimazione non è corrotta, - per tema di non essere discoperto, o per minor cura ch'abbia di quelle corna, che nisciun le vede, - le quali in fatto son nulla, - si astiene di far quella vendetta, la guale sarrebbe ubligato secondo il mondo di fare, guando il caso a molti è manifesto. (17)

Le digressioni possono svolgere anche la funzione di accentuazione dei sentimenti espressi, come nella scena XVIII dell'atto V del Candelaio. Bonifacio, nelle mani dei furfanti Sanguino, Scaramuré e Barra, trema per la sua sorte. Scaramuré intanto fa un'assurda digressione sulla situazione della prostituzione a Napoli, Roma e Venezia e sulla sua regolamentazione. Inutilmente Bonifacio chiede il motivo di tale discorso: "Ti priego, parla a mio proposito. Che hai da far di Venezia, Roma e Napoli?" (18) Ma Scaramuré imperterrito continua, accrescendo la situazione tragicomi-

ca, mentre Bonifacio ha voluntà di cacare (19), crede di morir di sete (20) o gli viene il parisisimo, cioè la febbre nella sua punta più alta.

Vorrei concludere questo discorso sullo stile del Bruno, riassumendo l'analisi da me fatta e riformulandola secondo la concezione estetica di Georges Devereux (21). Per il noto etnopsichiatra, l'evoluzione di ogni stile rappresenta allo stesso tempo un "arricchimento strutturato" in una direzione e un "impoverimento strutturato" in un'altra. "Arricchimento" e "impoverimento" riguardano i materiali di cui dispone l'artista, gli affetti e i contenuti che la società giudica artisticamente validi. Lo stile è inoltre, come qualsiasi attività culturale, un metodo di selezione, quindi necessariamente una deformazione. Bisogna però aggiungere che le deformazioni presenti nello stile sono di due tipi: quelle richieste dalla cultura e quelle determinate dall'idiosincrasia dell'autore. Nel prodotto artistico di eccezionale valore l'elemento culturale e quello idiosincratico convergono; nell'arte accademica (dei pedanti) predominano invece le deformazioni dettate dalla cultura. L'elemento culturale viene privilegiato e assolutizzato a scapito dell'idiosincratico.

Se applichiamo tali argomentazioni allo stile bruniano possiamo trarne alcune conclusioni. L' "arricchimento" è costituito dal ricupero di forme stilistiche normalmente rifiutate in virtù di leggi astratte e di un'ipotetica e ottusa imitazione dei grandi. Lo scopo è quello di ridare vita e capacità espressiva allo stile, visto anche l'aspetto rivoluzionario dei contenuti da trasmettere. Nella poetica dell'entusiasmo si esprime inoltre il ritorno dell'idiosincratico, di cui il Nolano riabilita la necessità, i diritti e la validità, in opposizione alle inibizioni imposte dall'arte accademica.

L' "impoverimento" implicato dalle scelte bruniane consiste in quella mancanza di chiarezza, quella confusione, quell'oscuramento del significato, che accompagnano talvol-

ta il suo scrivere. Il risultato finale, il diritto alla libertà assoluta, l'importanza del messaggio filosofico e artistico giustificano nondimeno l'opzione del Bruno. Come dirà Cicada negli Eroici Furori, hanno dunque torto i pedanti, che non considerano poeti coloro che non hanno invenzioni e modi conformi alle regole desunte dai modelli o perché

> (...) non hanno principii de libri e canti conformi a quei d'Omero e Vergilio, o perché non osservano la consuetudine di far l'invocazione, o perché intesseno una istoria o favola con l'altra, o perché finiscono gli canti epilogando di quel ch'è detto, e proponendo per quel ch'è da dire; e per mille altre maniere d'examine, per censure e regole in virtù di quel testo. (22)

Note

(1) G. BRUNO, De la Causa, Principio e Uno in Dial. it., Firenze, Sansoni, 1958, pp. 219-221.
(2) G. GIRALDI, Dizionario di Estetica e Linguistica, Milano, Edizioni Pergamena, 1975, pp. 264-270.
(3) G. GIRALDI, cit., pp. 268-270.
(4) G. BRUNO, Spaccio de la bestia trionfante in Dial. it., cit., p. 565.
(5) G. BRUNO, Spaccio de la bestia trionfante, cit., p. 754.
(6) G. BRUNO, De gli Eroici Furori in Dial. it., cit., pp. 1056-1057.
(7) G. BRUNO, ibidem, p. 958.
(8) G. BRUNO, ibidem, p. 958.
(9) G. BRUNO, ibidem, pp. 958-959.
(10) A. HAUSER, Storia sociale dell'arte, Torino, Einaudi, 1974, vol. I, pp. 412-413.
(11) G. R. HOCKE, Il manierismo nella letteratura, Milano, Garzanti, 1975, p. 92.
(12) G. BRUNO, La cena de le ceneri in Dial. it., cit., pp. 91-93.
(13) G. BRUNO, ibidem, p. 33.
(14) G. BRUNO, ibidem, pp. 7-8.
(15) Per Eugenio d'Ors il "Barocchus Maniera" è una delle incarnazioni storiche del Barocco inteso come categoria dello spirito in perenne antitesi con il Classico attraverso i secoli.
(16) E. D'ORS, Ou Baroque, Paris, Gallimard, 1983, p. 114.
(17) G. BRUNO, Candelaio, Milano, Rizzoli, 1976, V, 18, p. 300.
(18) G. BRUNO, ibidem, V, 18, p. 299.
(19) G. BRUNO, ibidem, V, 18, p. 299.
(20) G. BRUNO, ibidem, V, 18, p. 301.
(21) G. DEVEREUX, Tragédie et poésie grecques. Etudes psychanalytiques, Paris, Flammarion, 1975, pp. 17-50.

(22) G. BRUNO, De gli Eroici Furori, cit., pp. 959-960.

Capitolo X

LA METAFORA E LA MELANCONIA

> Croire des choses qui ont des contours, c'est très doux. Je crois des choses qui n'ont pas de contours. Cela me fatigue.
>
> (V. Hugo)

Nella sua introduzione al Canto di Circe (1) Gabriele La Porta fa un paragone interessante tra quello che chiama il furor melanchonicus del Dürer e l'eroico furore bruniano. La concezione della creatività artistica del pittore tedesco presenta infatti non pochi elementi di similitudine con quella del Bruno. Il discorso del La Porta è centrato soprattutto sulla stampa intitolata La Malinconia (1514) della quale sono state date numerosissime interpretazioni.

La melanchonia per il Dürer era una forza innovativa, una contemplazione creativa favorevole allo sviluppo artistico: arricchiva cioè l'immaginazione e la sensibilità e tuttavia era anche presa di coscienza dell'imperfezione metafisica e terrestre dell'uomo. Taluni critici come Panofsky e Saxl (2) ritengono che questa incisione sia stata suggerita all'artista tedesco dall'interpretazione nuova che il Rinascimento aveva dato della personalità melanconica non più considerata come uno stato morboso e passivo dello spirito. La Malinconia costituisce però nello stesso tempo una confessione di impotenza da parte dell'autore, che riconosce l'impossibilità di pervenire alla conoscenza totale.

Il pittore, secondo Dürer, derivava il suo potere e la sua creatività da Dio e l'arte era non solo creazione ma anche conoscenza. Il suo furor melanchonicus è paragonabile al Furore/Entusiasmo bruniano, perché in entrambi i casi si tratta di uno sforzo incessante e mai appagato di Sapere da parte dell'uomo. Nelle due concezioni troviamo espressa

una problematica estetica ed etico-religiosa.

Lo Starobinski in un articolo sulle scienze psicologiche nel periodo compreso tra il 1575 e il 1625 (3) sottolinea l'attenzione particolare data alla melanconia sia nell'ottica strettamente medica che in quella culturale. Si riteneva in genere che essa fosse determinata dal prevalere di uno dei quattro umori corporali: la bile nera. Le variazioni caloriche e qualitative della bile nera causavano una sintomatologia assai vasta: si distinguevano ad esempio una melanconia triste, una con licantropia e una con eccitazione (mania). Da un punto di vista culturale si considerava nondimeno positivo un temperamento moderatamente melanconico. Esso infatti, pur essendo caratterizzato dalla tristezza, si accompagnava alle più elevate qualità intellettuali, come la prudenza politica, l'ispirazione poetica o l'acume scientifico. Nel capitolo precedente abbiamo visto come il Bruno, pur distinguendo l'Eroico Furore o Entusiasmo dalla Mania e dalla Malinconia, ammetteva allo stesso tempo la necessità di disciplinare i malinconici umori di un corpo indebolito dalla ricerca amorosa della verità al fine di renderli strumenti di uno spirito chiaro e lucido.

Già nello Spaccio de la bestia trionfante il Nolano aveva specificato la differenza tra il vero genio e il Genio perverso, il primo ispirato dal Furor divino e dall'Entusiasmo e l'altro dominato dalla stemprata Melancolia (4). Più avanti tuttavia, per bocca di Momo, afferma indirettamente che la Melancolia è il prezzo talvolta pagato da chi dedica la vita agli studi e alla conoscenza:

> (...) la ignoranza è la più bella scienza del mondo, perché s'acquista senza fatica e non rende l'animo affetto di melancolia. (5)

Mezzo secolo dopo la morte del Bruno si continuava, nel dibattito culturale, a parlare di furore, entusiasmo, follia e dei loro rapporti con la creazione artistica. L'opera più significativa al riguardo è il Cannocchiale aristoteli-

co (1655) di Emanuele Tesauro. In questo trattato sull'uso delle metafore e delle "argutezze" (l' "argutezza" coincide col linguaggio della poesia, che è essenzialmente metaforico e simbolico) si analizzano tra l'altro le arguzie che hanno la loro origine nel furore:

> Or non più dell'ingegno: dirò del furore, il qual significa un'alterazion della mente cagionata o da passione o da afflato o da pazzia. Talché tre sorti di persone, benché non fossero grandemente ingegnose né argute, il divengono: passionati, afflati e matti.
>
> Egli è certa cosa che le passioni dell'animo arruotano l'acume dell'ingegno umano e, come parla il nostro autore, la perturbazione aggiugne forza alla persuasione. E la ragione è che l'affetto accende gli spiriti, i quali son le facelle dell'intelletto: e la imaginazione, affitta a quel solo obietto, in quell'uno minutamente osserva tutte le circostanze benché lontane. E come alterato, stranamente alterandole, accrescendole e accoppiandole, ne fabrica iperbolici e capricciosamente figurati concetti...
>
> L'altro furore arguto è l'afflato, grecamente chiamato entusiasmo. Questo si vedea chiaro ne' sacri profeti, le cui maravigliose visioni altro non erano che simboli metaforici e argutezze divine, suggerite loro dal sacro Spirito: nelle quali più non abbiamo ad indugiare ora qua, avendone assai detto più sopra. Similmente degli oracoli profani, alcuni si rendevano per afflato, come nell'antro delfico e nel trofonio, dove persone illiterate e rozze, allo spirar di un'aura vaporosa di sotterra, precantavano cose maravigliose in arguti e misteriosi carmi di giusto e nobilissimo stile. (6)

> L'ultimo furore è quel de' matti, i quali meglio che i sani (chi lo crederebbe?) sono condizionati a fabricar nella lor fantasia metafore facete e simboli arguti; anzi la pazzia altro non è che metafora, la qual prende una cosa per altra. Quinci ordinariamente succede che i matti son di bellissimo ingegno e gli 'ngegni più sottili, come poeti e matematici, più son proclivi ad ammattire. Però che quanto la fantasia è più gagliarda, tanto è veramente più disposita ad imprimersi li fantasmi delle scienze; ma un sol fantasma troppo altamente impresso e riscaldato, divien sovente fantasticheria: e questa invecchiata divien pazzia. Onde puoi tu conoscere in quanto fragil vaso quanto tesoro si serbi: poiché sì vicina all'insania è la sapienza. (7)

Il Tesauro distingue dunque tre tipi di furore a seconda che l'alterazione mentale sia causata dalla passione, dal-

l' "afflato" o "entusiasmo" e dalla pazzia.

Nel primo caso è la passione ad accrescere la capacità dell'intelletto: l'adesione totale e appassionata ad un solo oggetto permette la produzione di metafore nuove e originali.

Nel secondo caso invece il "furore arguto" è possibile grazie all'enthousiasmós, il delirio sacro che s'impadronisce dell'interprete della divinità e gli permette, nel rituale profetico, di esprimere visioni strabilianti ed inconsuete, normalmente impossibili.

Al furore erotico e profetico segue quello dei folli. La pazzia per il Tesauro può essere ispiratrice di "argutezze", anzi essa è molto vicina alla saggezza. La fantasia orientata ossessivamente su una immagine mentale può portare all'acume dapprima, alla demenza poi. Il pregio di questa descrizione, in sé non originale, si rivela quando la pazzia è considerata come una metafora e funzionante come questa: "Anzi la pazzia altro non è che metafora, la qual prende una cosa per altra". E a suffragare questa tesi il Tesauro cita vari esempi, fra i quali la storia di un certo Nicoletto da Gattia:

> Più ridicoloso fu Nicoletto da Gattia, il qual, imaginandosi divenuto un tizzone, pregava ciascuno a volergli soffiare adosso per avvivarlo. (8)

In questo caso, come in altri, si può affermare:

> Or questa pazzia altro non era che metafora di un fantasma per un altro: di cui nasceva l'arguta allegoria. (9)

Il legame tra malattia mentale e linguaggio, il ruolo della metafora come processo descrittivo ed esplicativo del sintomo fanno della teoria del Tesauro l'antesignana di una delle moderne concezioni psichiatriche: l'approccio lacaniano dell'inconscio, del sintomo e del linguaggio.

Per Jacgues Lacan (10) il mondo delle parole crea quello delle cose e l'uomo stesso è un prodotto del linguaggio che racchiude la Legge simboleggiata dal Padre. La Legge, imponendo dei limiti al desiderio del soggetto, gli permette di esistere in quanto Io in seno ad un dato universo culturale.

Nelle formazioni dell'inconscio e in quelle del linguag-

gio operano poi le due stesse leggi strutturali: la metafora o condensazione e la metonimia o spostamento. Le leggi dell'inconscio e quelle che creano il senso del linguaggio operano anche nei sintomi, nei sogni, negli atti mancati e nelle battute di spirito.

Il sintomo, significante corporeo del desiderio impossibile, è dunque una metafora e, come questa, basato sul meccanismo della sostituzione. La metafora è infatti per Lacan (che si ispira al Jakobson) la sostituzione di significanti per similarità di significazione e la psicosi si traduce nell'incapacità a riferire il significante al significato o il significato al significante. Nella storia narrata dal Tesauro, Nicoletto da Gattia esprime la sua condizione esistenziale con la metafora del tizzone. Si produce cioè una sostituzione di un significante (la condizione esistenziale di Nicoletto da Gattia a noi sconosciuta) con un altro significante metaforico (il tizzone). Il problema è che questo sfortunato personaggio ha perso la funzione simbolica, non ha mai avuto accesso alla distinzione del significante e del significato, da qui il suo delirio.

Questa digressione non voleva essere né la psicanalisi di un personaggio né la presentazione (peraltro estremamente succinta) della teoria lacaniana. L'essenziale per me è di porre in risalto nella concezione del Tesauro l'omologia strutturale tra follia e metafora, tra il sintomo e un meccanismo linguistico.

Tra il Tesauro trattatista, intento a fornire teoremi pratici per formare concetti arguti, e il Bruno metafisico c'è un abisso incolmabile. Dei furori del primo è rimasto solo l'elemento estetico, mentre l'aspetto etico-religioso, il furore iniziatico del Nolano è ormai scomparso. Un ulteriore accenno alle teorie lacaniane ci permetterà di ritornare al Bruno. Per Lacan il discorso di una data cultura diviene pericoloso se veicola false concezioni sul soggetto. L'individuo è così portato a sopravvalutare o sottova-

lutare le sue possibilità. Le lente modificazioni del discorso sono l'opera di coloro che parlano o scrivono in maniera sovversiva. L'opera bruniana si colloca in questa ottica distruggendo le false concezioni sull'individuo e sul mondo attraverso uno stile che esso stesso si dà come scopo l'effrazione, per principio e intrinseca necessità, della regola. E a chiudere il discorso, quasi a congiungere richiami attraverso le epoche, rammenterò soltanto che per Lacan lo psicanalista è simile al personaggio di Atteone, quale è descritto dal Bruno negli Eroici Furori (11).

Note

(1) G. LA PORTA, Introduzione in G. BRUNO, Il Canto di Circe, Roma, Editrice Atanòr, 1978, p. XXV.

(2) B. HEINZL, Dürer, Paris, Flammarion, 1969, p. 37.

(3) J. STAROBINSKI, Sciences psychologiques 1575-1625 in Gesnerus, 1980, Vol. 37, Fasc. 1/2, pp. 3-16.

(4) G. BRUNO, Spaccio de la bestia trionfante in Dial. it., Firenze, Sansoni, 1958, p. 565.

(5) G. BRUNO, Spaccio de la bestia trionfante, cit., pp. 804-805.

(6) E. TESAURO, Il cannocchiale aristotelico, Torino, Einaudi, 1978, p. 29.

(7) E. TESAURO, ibidem, p. 31.

(8) E. TESAURO, ibidem, p. 31.

(9) E. TESAURO, ibidem, p. 31.

(10) Per le teorie di Jacques Lacan mi sono basato sulle seguenti opere: J. LACAN, Ecrits (Paris, Editions du Seuil, 1970, 2 voll.),
J.-M. PALMIER, Guida a Lacan (Milano, Rizzoli, 1975),
A. KREMER-MARIETTI, Lacan et la réthorique de l'inconscient, (Paris, Aubier-Montaigne, 1978).

(11) J. LACAN, La chose freudienne in Ecrits, cit., Vol. I, pp. 221-222.

Capitolo XI
LA MANIERA DEL CANDELAIO

> Possiamo vedere che dove c'è l'imitazione, c'è necessariamente disintegrazione; dove c'è l'autorità, c'è necessariamente copia. E poiché tutta la nostra struttura mentale e psicologica è basata sull'autorità, bisogna liberarsi dall'autorità per essere creativi.
>
> (Krishnamurti)

Vorrei ora aprire una parentesi - che poi lo è fino ad un certo punto - per parlare dei rapporti tra il movimento pittorico del Manierismo e il Bruno e segnatamente tra un certo modo di intendere la pittura e la concezione bruniana della creatività letteraria.

Il Bruno fu molto sensibile alla pittura e tutta la sua arte mnemonica si basa sulle immagini. Un paragone tra pittura e arte mnemonica lo troviamo, ad esempio, nel De Umbris Idearum (1). E a questo proposito Tocco scrive:

> L'arte mnemonica è insieme pittura e scrittura, e come nella pittura il soggetto remoto è la tela o la tavola o il muro, ed il prossimo è il colore, la forma, il disegno, così anche nell'arte mnemonica abbiamo il il soggetto primo o remoto che noi diremo subjectum, e per dirla colla mnemonica antica "luogo", e il soggetto secondo o prossimo, che gli antichi dissero "immagine" e il Bruno chiama adjectum. Vi s'ha da aggiungere l'Organum o Instrumentum, onde l'arte mnemonica si serve, come la pittura del pennello, e della penna la scrittura. (2)

Nel Sigillus Sigillorum inoltre, Zeusi il pittore dipinge le immagini interne della memoria e attraverso questo personaggio Bruno arriva alla concezione dell'identità fondamentale del Poeta, del Pittore e del Filosofo. I tre infatti dipingono le immagini dell'immaginazione: il primo le esprime con la poesia, il secondo con la pittura, il terzo con il pensiero.

La Proemiale Epistola della Cena de le ceneri contiene il seguente brano:

> Ed ciò fa giusto com'un pittore; al quale non basta far il semplice ritratto de l'istoria; ma anco, per empir il guadro, e conformarsi con l'arte e 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 uno straccio di cielo, in quel canto un mezo sol che nasce, e da passo in passo un ucello, un porco, un cervio, un asino, un cavallo: mentre basta di questo far veder una testa, di quello un corno, de l'altro un quarto di dietro, di costui l'orecchie, di colui l'intiera descrizione; questo con un gesto ed una mina, che non tiene quello e quell'altro, di sorte che con maggior satisfazione di chi remira e giudica viene ad istoriar, come dicono, la figura. (3)

Viene spiegata così la presenza della descrizione dell'attraversamento notturno di Londra nel secondo dialogo.

Più oltre il Bruno paragona tutta l'opera filosofica a un quadro di cui motiva alcune apparenti manchevolezze:

> Se nel ritrare vi par che i colori non rispondano perfettamente al vivo, e gli delineamenti non vi parranno al tutto proprii, sappiate ch'il difetto è provenuto da questo, che il pittore non ha possuto essaminar il ritratto con que' spacii e distanze, che soglion prendere i maestri de l'arte; perché, oltre che la tavola, o il campo era troppo vicino al volto e gli occhi, non si possea retirar un minimo passo a dietro, o discostar da l'uno e l'altro canto, senza timor di far quel salto, che feo il figlio del famoso defensor di Troia. (4)

E' definita la condizione psicologica dell'autore dinanzi ai fatti e alle idee che compongono il dialogo filosofico. La sua posizione non gli avrebbe permesso, secondo ciò che dice, una contemplazione delle cose tale da poterle ritrarre in modo rispondente alla realtà. Le deformazioni che si possono cogliere sono dovute alla situazione in cui egli si trovava, troppo coinvolto negli avvenimenti, troppo necessariamente partecipe dell'azione. Un atteggiamento diverso non sarebbe stato d'altro canto possibile, perché sarebbe equivalso alla morte (cioè alla sua sconfitta personale). Quest'ultimo concetto è espresso con l'allusione al personaggio di Astianatte, figlio di Ettore e di Andromaca, che

- secondo la versione di Seneca nella tragedia Troades - condannato a morire dai Greci, si uccise lanciandosi dall'alto delle mura di Troia, prima che Ulisse potesse eseguire la condanna.

Nella Epistola esplicatoria dello Spaccio de la bestia trionfante infine, Bruno scrive:

> (...) essendo io in intenzione di trattar la moral filosofia secondo il lume interno che in me ave irradiato ed irradia il divino sole intellettuale, mi par espediente prima di preponere certi preludii a similitudine de musici; imbozzar certi occolti e confusi delineamenti ed ombre, come gli pittori (...). (5)

Ancora una volta viene riaffermata la similitudine tra il filosofo e il pittore e si richiama quella espressa nel Sigillus Sigillorum.

Veniamo ora ai rapporti possibili tra il Bruno e il Manierismo. Il termine "Manierismo" designa storicamente le manifestazioni artistiche che, a partire dalla seconda metà del XVI secolo, si svilupparono inizialmente a Roma e a Firenze, seguendo lo scopo di continuare l'arte di Leonardo, Michelangelo e Correggio, modelli classici da riproporre all'imitazione e alla rielaborazione.

Per Hocke il vocabolo "manierismo" si riferisce all'insieme delle tendenze artistiche e letterarie che si oppongono al classicismo, siano esse anteriori, contemporanee o posteriori ad un qualsivoglia classicismo (6). Esiste cioè un Manierismo legato ad un'epoca determinata e una nozione di manierismo in quanto categoria implicante un significato psicologico e sociologico preciso legato alla costante anticlassica, che Hocke riscontra, per l'Europa, in sei epoche (7).

> Alla "mimesis" atticistica, classica, conservatrice, si può contrapporre almeno come principio euristico il concetto asiano, manieristico, moderno di "phantasticon", nel quale si trova, come vedremo meglio, la radice letteraria della dottrina soggettivistica dell'idea, del "disegno fantastico", dell' "imitazione fantastica" dei trattatisti manieristici nei due secoli prima e dopo Shakespeare, come anche degli attuali "moderni". (8)

Le differenti forme di Manierismo, nella storia dell'espressione artistica, sono sempre tributarie di un classi-

cismo da cui poi si separano per acquisire delle caratteristiche specifiche e distinguersi infine per il loro ruolo deformante e le loro dimensioni surreali e astratte (9).

Una concezione per certi versi simile a quella di Hocke è proposta da Eugenio d'Ors, che pone in antitesi al Classicismo il Barocco. Il gotico, il Barocchus Maniera o Manierismo, il Barocco propriamente detto, il romantico sono incarnazioni storiche del Barocco inteso come una categoria dello spirito, astorica, ricorrente attraverso i secoli. Eugenio d'Ors mira ad individuare nell'evoluzione della storia dei punti fermi, delle costanti, che si nascondono e riappaiono, si manifestano e si dissimulano e che definisce con un termine neoplatonico "Eoni". L'evoluzione psicologica dell'umanità è paragonata a quella del singolo individuo: allorquando la sua tensione psicologica è ottimale prevale l'eone del classicismo, quando la tensione psicologica diminuisce l'eone barocco ritorna in primo piano (10).

In letteratura si parla così di Manierismo per spiegare fenomeni diversi, che vanno dall'opposizione all'aristotelismo all'accettazione di istanze anticipatrici del Barocco. Il nuovo ideale eroico, o eroico furore del Bruno, è stato inserito in questa corrente di idee.

Le analogie tra l'opera bruniana e la sensibilità manierista possono, secondo me, articolarsi a quattro livelli: la problematica dello spazio, il ruolo dell'immaginazione nella creatività artistica, il tema dell'imitazione dei modelli e della libertà dalle regole e la modalità esistenziale riassunta nell'eroico furore.

Scrive Roberto Longhi a proposito del dipinto la Sacra rappresentazione (1518) del pittore manierista Jacopo Pontormo:

> (...) le figure, invece di disporsi secondo il tradizionale schema prospettico sui piani successivi e lontananti, affiorano tutte contemporaneamente in primo piano, animate da un'inquietudine fervorosa. (11)

Il Longhi parla anche di "molteplicità e complessità dei percorsi direzionali". La rottura dell'equilibrio della

rappresentazione e il rifiuto dei canoni aristotelici dell'imitazione diventano il sostegno di una ricerca essenzialmente formalista. I pittori manieristi non ricercano più i loro modelli nella realtà, ma si ispirano agli esempi degli artisti maggiori. Conseguenza di tutto ciò, come sostiene sempre il Longhi, è un'indifferenza per il problema spaziale, che per decenni era stato il segno del rapporto che l'artista intratteneva con la realtà. L'artista rinascimentale doveva rispettare la dimensione spaziale perché impegnato a rappresentare il reale. Quello manierista, invece, lavorando sul modello non ha più questa necessità: liberandosi dal reale, si libera anche, come vedremo, dai maestri.

Sulla problematica dello spazio nel Manierismo, scrive Arnold Hauser nella sua Storia sociale dell'arte:

> Nulla meglio denuncia questa crisi dell'armonia classica che il disintegrarsi di quell'unità spaziale, che era stata la più significativa espressione della visione artistica rinascimentale. In realtà l'unità della scena, la coerenza locale della composizione, la ferma logica della struttura spaziale erano per il Rinascimento fra i più importanti elementi dell'effetto artistico. L'intero sistema del disegno prospettico, tutte le regole delle proporzioni e della struttura non erano che mezzi in vista dell'effetto spaziale. Il Manierismo comincia col dissolvere la struttura rinascimentale dello spazio, e scompone la scena in più parti, che risultano separate non solo esteriormente, ma anche nel diverso modo con cui ognuna è costruita nel suo interno. In ognuna infatti sono diversi i valori spaziali, diverse le proporzioni, diverse le possibilità di movimento: qui si economizza lo spazio, altrove se ne fa scialo. La dissoluzione dell'unità spaziale si rivela soprattutto nell'assenza di ogni rapporto logicamente definibile fra le proporzioni delle figure e la loro importanza nel soggetto. Elementi apparentemente accessori spesso risaltano prepotenti, mentre quel che sembra il vero soggetto è rimpicciolito e ricacciato nello sfondo. Come se l'artista volesse dire: chissà quali sono i protagonisti e quali le comparse! L'effetto finale è il movimento di figure reali in uno spazio irrazionale, costruito arbitrariamente, la combinazione di particolari veristici in una cornice fantastica, un arbitrario gioco di coefficienti spaziali, a seconda dell'effetto a cui si mira. (12)

La disgregazione della dimensione spaziale da parte dei manieristi è troppo evidente per non richiamare quella ope-

rata dal Bruno nel campo astronomico con il famoso concetto della relatività. Barucco (13) sottolinea questo legame scrivendo che la disintegrazione dello spazio pittorico manierista anticipa sul piano estetico la rivoluzione copernicana e soprattutto bruniana ed è un segno del passaggio da una cosmologia aristotelica chiusa e armoniosa alla concezione aperta di un universo infinito.

Ma il paragone non si limita a ciò; Hocke sostiene (14) che l'ellisse, la parabola e l'iperbole sono le forme fondamentali nelle arti e nella letteratura del Manierismo.

Nella letteratura l'ellissi e l'iperbole possono essere messe in relazione con l'astronomia di Keplero (1571-1630). Questi, per descrivere il movimento degli astri, aveva sostituito le orbite dell'astronomia antica con delle ellissi, rigettando così il preconcetto dei moti circolari. Nel De motibus stellae Martis (1609) mostrò che l'orbita di Marte non era un circolo ma un'ellisse, scoperta che fu alla base della legge secondo la quale ogni pianeta percorre un'orbita ellittica di cui il sole occupa uno dei fuochi.

Ellissi e iperbole caratterizzano dunque ciò che Hocke definisce la pararetorica manierista il cui ruolo fondamentale è l'opposizione alla retorica aristotelica. Lo stile bruniano, che è da inserire nelle forme della pararetorica manierista (15), è contraddistinto, come abbiamo visto nel De la Causa, Principio e Uno (16), dalle eclipsi che il Nolano chiede ai pedanti di rappezzare.

Come esempio si può citare questo brano tratto dal Candelaio:

> Qui trovarrete a l'animo ceppi, legami, catene, cattività, priggioni, eterne ancor pene, martiri e morte; alla ritretta del core, strali, dardi, saette, fuochi, fiamme, ardori, gelosie, suspetti, dispetti, ritrosie, rabbie ed oblii, piaghe, ferite, omei, folli, tenaglie, incudini e martelli; l'archiero faretrato, cieco e ignudo; l'oggetto poi del core, un cuor mio, mio bene, mia vita, mia dolce piaga e morte, dio, nume, poggio, riposo, speranza, fontana, spirto, tramontana stella, ed un bel sol ch'ha l'alma mai tramonta; ed a l'incontro ancora, crudo cuore, salda colonna, dura pietra, petto di

diamante, e cruda man ch'ha chiavi del mio cuore, e mia nemica, e mia dolce guerriera, versaglio sol di tutti i miei pensieri, e bei son gli amor miei non quei d'altrui. (17)

Da notare, a parte le varie ellissi, il tipico periodo bruniano multipolare, dilagante in immagini ed enumerazioni.

Nel Bruno lo stile è anche convinzione filosofica, forma mentis; le eclipsi già si annunciavano nella riflessione astronomica quando, nella Cena de le ceneri, egli descrive i quattro movimenti della terra e afferma che essi non sono né circolari né regolari, anche se molti si sono affannati a dimostrare il contrario con l'aiuto di argomenti geometrici:

Considerate che, quantunque diciamo quattro esser questi moti, nulla di meno è da notar, che tutti concorreno in un composto. Secondo, che, benché le chiamiamo circulari, nullo però di quelli è veramente circulare. Terzo, che, benché molti si siino affaticati di trovar la vera regola di tai moti, l'han fatto, e quei che s'affaticaranno, lo faranno invano; perché nessuno di que' moti è a fatto regolare e capace di lima geometrica. (18)

Ma è soprattutto nell'opera in latino De immenso che questa tesi viene sviluppata in modo compiuto. La conclusione teorica dei tre brani che seguono è la negazione del moto circolare degli astri, della regolarità del movimento e della forma in genere.

Ecco che divini motori fisici e metafisici si disgregano ed in loro vece ritorna il vero volto della natura, della sapienza, della virtù. E questo motore, senza alcuna regola geometrica, senza cerchi, restituisce il proprio volto alle cose; sempre destinato a rinnovarsi, spinge tutte le cose in un eterno percorso a spirale che tu non potresti davvero esaurire in una regola geometrica. Che bisogno c'è di aggiungere cerchi a cerchi, orbite a orbite, quasi per seguire la verità geometrica e per adattare non la tua stoltezza alla natura, ma l'ordine della natura alle tue simmetrie? (19)

Il moto della Terra o di un qualsiasi pianeta, o dello stesso cielo, come più piace, si discosta dal cerchio geometrico; non esiste errore e deviazione che l'arte geometrica dei nostri teorici non voglia riparare con argomentazioni geometriche, per ristabilire il simmetrico dall'asimmetrico: infatti, pur essendo contraria la divinità, vogliono, talvolta, richiamare alle regole della

disciplina geometrica la divinità e la natura; per questo assegnarono loro orbite eccentriche ed epicicli, ma non è che, con l'aggiunta di un epiciclo, riescano a giustificare ciò che avrebbero ugualmente potuto giustificare senza aver aggiunto l'eccentrico; né è che, con l'aggiunta dell'eccentrico, riescano a giustificare ciò che avrebbero potuto giustificare ugualmente senza l'aggiunta dell'epiciclo. Con entrambi questi ragionamenti, vengono in soccorso alla natura malata e poiché si accorgono che tutto ciò a nulla giova per ricondurre alla salute geometrica una testa malconcia, aggiungono gli epicicli degli epicicli; ma non per questo l'ardore della febbre si attenua. (20)

Nella natura non esiste alcun cerchio tale per cui, talvolta, possano ripresentarsi simili e medesimi effetti; non v'è certo alcuna prova che gli astri tutti siano disposti in modo da ritornare, una volta o l'altra, nella stessa posizione rispetto alla Terra. Poiché non è possibile che nessun composto abbia una medesima disposizione ed un medesimo aspetto in due istanti diversi, è strano come credano che ciò possa verificarsi in tanta varietà dell'universo, in modo che tutti gli effetti dovrebbero apparire i medesimi rispetto al numero.

Che gli antichi non abbiano colto le differenze di tanti moti e l'irregolarità delle singole differenze, non mi meraviglia per niente, come non mi meraviglio degli uomini del nostro tempo che hanno potuto conoscere ben più cose, in base alle guali (sebbene siano ancora tutti presi dalla fedeltà e dalla speranza in una natura geometrizzante) bisognerebbe che fossero moltiplicati per mille volte mille i numeri dell'anno del mondo. Per noi, rispetto al numero, la materia e la sostanza sono eterne, sottoposte ad un eterno moto e (nei riguardi dei composti a cui dà luogo) ad un'eterna vicissitudine. La forma di questa stessa materia, rispetto al numero, non fu né sarà mai la medesima, come non è possibile affermare in modo veritiero che si mantenga la medesima in due momenti distinti. (21)

C'è da dire, però, che mentre Keplero pervenne alla teoria delle orbite ellittiche con un metodo ingegnoso e soprattutto con lunghissimi calcoli, il Bruno nega la circolarità del moto per convinzione e deduzione filosofiche.

La ricerca formalistica dei manieristi si esprime attraverso registri dilatati, irregolari e deformanti che annunciano una sensibilità diversa da quella rinascimentale. Il loro è un essere tormentato, inquieto, introverso, caratterizzato da un senso drammatico della vita e dell'esistenza

individuale, ove alla frustrazione si alterna lo slancio eroico, l'eroico furore. Il problema che qui si pone si ricollega a quello dell'imitazione dei classici; nel senso che la coscienza della genialità dei grandi fa intuire che queste sommità creative sono irrepetibili. L'imitazione-ripetizione è possibile, non in un senso di copia esatta del modello, ma piuttosto di gioco fantastico e di rielaborazione deformante del messaggio dei maestri. Lo spostarsi dell'interesse dalla realtà alla riproduzione di essa (l'opera dei maestri) implica una sfiducia nella capacità di capire il reale e di rappresentarlo. L'attenersi al modello è rassicurante, perché offre una struttura a cui aggrapparsi (l'aspetto formale predominante appunto dei manieristi). Nello stesso tempo l'accettazione della struttura in sé, completa e totale, diviene impossibile perché significherebbe una copia identica del modello. La struttura assimilata viene a disgregarsi nel momento in cui è fatta oggetto di analisi e di studio. E' come se si smontasse il meccanismo di un'opera d'arte nel suo processo creativo per affinarne le parti o i dettagli e poi si tentasse di rimetterlo insieme. Il risultato è la perdita del centro che sosteneva l'opera, la dissoluzione verso una molteplicità di aspetti acuiti e ingigantiti. Il reale non è dunque ciò che si vede e si riproduce; neppure quello che si imita, bensì qualcosa sempre più dell'immaginario. Questo processo d'interiorizzazione della creazione sfocia in prese di posizioni teoriche in cui l'immaginazione svolge un ruolo di primo piano.

Per Gregorio Comanini la pittura è un'imitazione fantastica:

> L'imitazione sappiamo essere di due sorti: una chiamata... nel Sofista rassomigliatrice overo icastica, e l'altra...nell'istesso dialogo detta fantastica. La prima è quella che imita le cose le quali sono, la seconda è quella che finge cose non esistenti; e di questa sì come di quella dice essere il proprio oggetto l'idolo, che simolacro è stato detto da Marsilio Ficino nella sua traslazione. (22)

E più oltre egli scrive che quel pittore

(...) che dipingerà un suo capriccio non più disegnato da alcun altro, almeno che egli sappia, farà imitazione fantastica. (23)

Per Federico Zuccaro v'è invece il "dissegno interno" che doveva essere l'espressione dell'idea creatrice e il "dissegno esterno" che era l'esecuzione dell'idea:

> Il dissegno dunque interno in genere et in universale è una idea et una forma dell'intelletto, rappresentante distintamente e veramente la cosa intesa. (24)

Il "dissegno interno" fa dell'artista un imitatore dell'agire divino:

> Questo dissegno interno umano si chiama oggetto attuale et immateriale d'una o di più forme espresse della cosa intesa, ond'io col conseglio de' dotti lo chiamai nel libro dell'Accademia di Roma scintilla della divinità, perché l'uomo nel formare questo interno dissegno si rassomiglia a Dio producente in sé stesso il suo concetto interno; ché del resto se intendessi questo dissegno esser scintilla della divinità, cioè parte della sostanza divina o accidente di quella, avrei detto male, per le ragioni sopra addotte, in particolare perché Iddio è semplicissimo e purissimo atto sostanziale. (25)

La concezione della "fantastica idea", dell' "idea interna", del "dissegno interno" si avvicina molto a quello che Bruno aveva scritto a proposito dell'arte della memoria e che ho citato all'inizio del capitolo. Per il Nolano il pittore dipingeva le immagini dell'immaginazione.

Sempre lo Zuccaro sostiene che l'artista deve essere libero nella creatività, nega la possibilità che le arti si fondino sulle regole e quindi la validità della matematica per la pittura:

> Ma dico bene, e so che dico il vero, che l'arte della pittura non piglia i suoi princìpi né ha necessità alcuna di ricorrere alle matematiche scienze, ad imparare regole e modi alcuni per l'arte sua, né anco per poterne ragionare in speculazione: però non è di lei figliuola, ma bene sì della natura e del disegno. (26)

> Dirò anco come è vero che in tutti i corpi della natura prodotti vi è proporzione e misura, come il Sapiente; tuttavia, chi volesse attendere e considerare tutte le cose e conoscerle per speculazione di teorica, matematica, e conforme a quella operare, oltra il fastidio intollerabile sarebbe un perdimento di tempo senza so-

stanza di frutto alcuno buono. (27)

La posizione di Zuccaro è, come scrive Blunt (28), comune a molti scrittori di questo periodo. Troviamo un altro punto di accostamento al passo del dialogo filosofico De gli Eroici Furori, in cui il Bruno affermava che ogni poesia ubbidisce a una propria legge, non a regole e imposizioni esteriori.

Possiamo ora trarre le prime conclusioni affermando che tra il Bruno e il Manierismo i rapporti son ben concreti e si situano su differenti piani. Da un lato la concezione manierista dello spazio annuncia l'universo infinito bruniano, dall'altro l'eroico furore del Nolano riassume lo stato d'animo dell'artista manierista. Il Bruno e i manieristi infine sono sullo stesso piano per il ruolo da essi attribuito all'immaginazione e all'indipendenza dalle regole.

Le similitudini si accentuano ancor più se si fa un accostamento tra la sua personalità e quella dei pittori manieristi. Ecco cosa il Longhi fa notare sul carattere di questi ultimi:

> Per il temperamento erano di solito umori balzani, lunatici, spesso introversi, per non dire altro. Gli aggettivi caratterizzanti dei biografi sono quasi sempre gli stessi: "salvatico - strano - sospettoso - malinconico - solitario - filosofaccio"; i soprannomi: "il Mattaccio - lo Schizzone - lo Spillo - il Guazzetto - lo Sguazzella". (29)

Accostiamo a queste descrizioni la definizione che il Bruno dà di sé nel Candelaio:

> L'Autore, si voi lo conosceste, dirreste ch'ave una fisionomia smarrita: par che sempre sii in contemplazione delle pene dell'inferno, par sii stato alla pressa come le barrette: un che ride sol per far comme fan gli altri: per il più, lo vedrete fastidito, restio e bizarro, non si contenta di nulla, ritroso com'un vecchio d'ottant'anni, fantastico com'un cane ch'ha ricevute mille spellicciate, pasciuto di cipolla. (30)

La somiglianza delle descrizioni colpisce subito e d'altronde le analogie continuano allorché si scopre la vita tormentata di questi artisti o certe loro predilezioni, come per

la magia, per la quale il Parmigianino rinunciò alla pittura.

Non sarebbe esagerato affermare che nella tecnica di elaborazione del Candelaio - in cui l'eroe positivo è appunto un pittore, Gioan Bernardo, alter ego dell'autore - possiamo percepire il gusto di un pittore manierista.

La moltiplicazione dei protagonisti sembra esprimere l'esitazione dell'artista a chiarire quali siano i protagonisti e quali le comparse. L'effetto è appunto quell'accalcarsi di figure sinistre, di masse che si muovono, irrazionali nelle loro motivazioni, come irrazionale e arbitrario è lo spazio in cui esse si muovono.

Il Borsellino sostiene giustamente che il Candelaio è il culmine della "parabola comica" del teatro rinascimentale, di cui la commedia del Bruno non conserva che gli "aspetti negativi":

> L'uomo del Rinascimento non è più capace di dominare i suoi moti, di giudicare gli eventi; ha compiuto la sua parabola, e insieme a lui l'ha compiuta la commedia cinquecentesca. (31)

Sul piano strutturale questa disgregazione dell'opera si concretizza con il "disinteresse per le proporzioni classicistiche", la "dilatazione non omogenea degli atti", la "proliferazione quasi incontrollata dei monologhi iniziali che provocano un ritardo esasperante dell'azione". Gli atti dalla disuguale lunghezza (si passa dall'atto secondo di sole sette scene all'ultimo di ventisei) e i monologhi sembrano le due particolarità stilistiche che colpiscono maggiormente ad una prima lettura del testo. Il primo atto e il quarto sono quelli più densi di monologhi, con una proporzione di sei scene su quattordici nel primo e di sette su sedici nel quarto. Tutto ciò è in aperto contrasto con le posizioni degli accademici e dei pedanti; basti citare due brani, uno del Dolce e uno del Pino:

> Così vogliono i giudiciosi che si dia al poema, e massimamente alle comedie et alle tragedie, una lunghezza mediocre; adducendo per ragione che, se una animata è troppo grande, è aborrita, se troppo picciola,

vien dileggiata. (32)

> E perch'anco vogliano minor numero di personaggi che puono (onde Varrone non comportava che ne' convivii publici vi si adunasse più di nove persone, perch'in vero tante figure anzi si può dir confusione che composizione; non però intendo che questo numero di nove si debbi osservar da noi, ma più e meno, come porta l'istoria, fuggendo il tumultuare), ben mi piace che la dechiarazione del soggetto s'includi in poche figure, ornando con varie spoglie, panni, legami, nodi, freggi, veli, armature et altri ornamenti di capo bizzarri e gai, dando all'opera tal venustà e gravità, che rendino li riguardanti ammirativi, imperò che mal è per l'artefice se l'opera muove a riso li circostanti, perché si stupisce del bene e si burla del sporzionato e goffo. (33)

Non è facile dire quale sia la funzione dei monologhi. Forse è il sintomo dello scavo psicologico e della ricerca di una dimensione interiore (caratteristiche tipiche del Manierismo) o della solitudine dei personaggi e dei loro desideri. L'azione viene quindi determinata non tanto dalla dialettica e dal confronto dei personaggi, quanto dalla riflessione statica di ognuno sul proprio comportamento. E' come se ciascuno avesse bisogno di un momento di pausa per capire cosa gli succeda e cosa egli sia e per chiarirsi lo scopo dell'azione. Più che mai calzante a proposito è la definizione del fatto teatrale data dal filosofo Alain:

> La verità del teatro risiede senza dubbio nel fatto che i personaggi non cessano di riflettere su quel che hanno detto. Le loro parole sono come oracoli di cui cercano il senso. (34)

Bonifacio, ad esempio, fa più monologhi (quattro in tutto), in un disperato tentativo di comprendere ciò che gli accade. Ma la definizione di sé può venire solo dal dialogo, dal confronto con un "tu". La crisi di identità che qui si manifesta spinge ancor più al circolo vizioso del porsi domande sulle cose, su di sé, sugli altri. In tal modo le cose diventano illusioni e gli uomini riflessi e maschere. Ci troviamo nel Candelaio in un mondo dominato dall'illusione e dalla metamorfosi, dal raddoppiamento, dall'ambiguità e dal travestimento. Scrive Gustav R. Hocke:

> Chi non ha un saldo centro dell'Io, soggiace all'al-

> lucinazione del sosia, dell'alter ego. La scena manierista di quest'epoca brulica di doublés e di dédoublés (...). (35)

Vedremo più da vicino questa problematica nel capitolo che tratterà del tema del doppio nella commedia bruniana. Possiamo tuttavia concludere affermando che il Bruno, inserendosi nella tradizione della commedia cinquecentesca, ha operato dall'interno la dissoluzione dei modelli. Anch'egli ha sostituito, come i pittori manieristi, alla concezione centripeta classica quella centrifuga, che preannuncia l'esplosione del suo universo infinito. Le deformate figure del Candelaio, del Pedante e dell'Alchimista ci fanno pensare agli "uomini-palla" del Pontormo vecchio e agli "uomini-cubetti" del Cambiaso, simili ai "robots" dell'avvenire.

Note

(1) G. BRUNO, Arte della memoria in Ombre delle idee, Roma, Edizioni Atanòr, 1978, pp. 100-101.

(2) F. TOCCO, Le opere latine di Giordano Bruno, Firenze, Pubblicazioni del R. Istituto di Studi superiori pratici in Firenze, 1889, p. 50.

(3) G. BRUNO, La cena de le ceneri in Dial. it., Firenze, Sansoni, 1958, p. 11.

(4) G. BRUNO, La cena de le ceneri, cit., p. 16.

(5) G. BRUNO, Lo spaccio de la bestia trionfante in Dial. it., cit., p. 554.

(6) G. R. HOCKE, Labyrinthe de l'art fantastique, Paris, Denoël-Gonthier, 1977, pp. 12-13.

(7) G. R. HOCKE, Labyrinthe de l'art fantastique, cit., pp. 14-15.

(8) G. R. HOCKE, Il manierismo nella letteratura, Milano, Garzanti, 1975, p. 16.

(9) G. R. HOCKE, Labyrinthe de l'art fantastique, cit., p. 15.

(10) Per le concezioni estetiche di E. D'ORS mi sono basato essenzialmente sull'opera El barroco (Du Baroque, Paris, Gallimard, 1983). Nell'ambito del mio lavoro (cap. IX, XI e XII) i riferimenti alle teorie del saggista spagnolo sono stati motivati dalla loro adeguatezza, particolare e contingente, a descrivere e commentare determinati aspetti del discorso bruniano. Questa scelta non implica tuttavia un'adesione completa a tali argomentazioni di cui non ho ritenuto opportuno fare la critica in questa sede.

(11) R. LONGHI, Cinquecento classico e cinquecento manieristico, Firenze, Sansoni, 1976, p. 104.

(12) A. HAUSER, Storia sociale dell'arte, Torino, Einaudi, 1974, Vol. I, p. 338.

(13) P. BARUCCO, Le maniérisme italien, Paris, P.U.F., 1981, p. 96.

(14) G. R. HOCKE, Labyrinthe de l'art fantastique, cit., p. 173.

(15) G. R. HOCKE, Il manierismo nella letteratura, cit., p. 151-160.

(16) G. BRUNO, De la Causa, Principio e Uno in Dial. it., cit., p. 220.

(17) G. BRUNO, Candelaio, Milano, Rizzoli, 1976, Proprol., pp. 140-141.

(18) G. BRUNO, La Cena de le ceneri, cit., p. 166.

(19) G. BRUNO, De immenso in Opere latine, Torino, UTET, 1980, p. 551.

(20) G. BRUNO, ibidem, pp. 551-552.

(21) G. BRUNO, ibidem, pp. 555-556.

(22) G. COMANINI, Il Figino in Scritti d'arte del Cinquecento, Milano-Napoli, R. Ricciardi Editore, 1971, Tomo I, p. 388.

(23) G. COMANINI, cit., p. 388.

(24) F. ZUCCARI, L'idea de' pittori, scultori e architetti in Scritti d'arte del Cinquecento, Milano-Napoli, R. Ricciardi Editore, 1973, Tomo II, p. 2068.

(25) F. ZUCCARI, ibidem, Tomo II, p. 2070.

(26) F. ZUCCARI, ibidem, Tomo I, p. 1043.

(27) F. ZUCCARI, ibidem, Tomo I, p. 1043.

(28) A. BLUNT, La théorie des arts en Italie, Paris, Juillard, 1965, pp. 191-193.

(29) R. LONGHI, cit., p. 85.

(30) G. BRUNO, Candelaio, cit., Antiprol., p. 136.

(31) N. BORSELLINO, Rozzi e intronati, Roma, Bulzoni, 1976, p. 82.

(32) L. DOLCE, Dialogo della pittura, intitolato l'Aretino in Scritti d'arte del Cinquecento, cit., Tomo I, pp. 296-297.

(33) P. PINO, Dialogo di pittura in Scritti d'arte del Cinquecento, cit., Tomo I, pp. 762-763.

(34) Traduciamo da: ALAIN, Propos sur le bonheur, Paris, Gallimard, 1982, p. 182.

(35) G. R. HOCKE, Il manierismo nella letteratura, cit., p. 262.

Capitolo XII

IL TEATRO, IL DOPPIO E LA PROSTITUTA

> Esso (il denaro) trasforma la fedeltà in infedeltà, l'amore in odio, l'odio in amore, la virtù in vizio, il vizio in virtù, il servo in padrone, il padrone in servo, l'idiozia in intelligenza, l'intelligenza in idiozia.
>
> (K. Marx)

Il tema del doppio è in genere spiegato facendo riferimento a teorie psicanalitiche ed è quello che in senso lato ho fatto anch'io. Prima tuttavia vorrei citare le interpretazioni di G. R. Hocke e Eugenio d'Ors, basate, soprattutto la prima, sulla problematica culturale dell'epoca in questione.

Per G. R. Hocke la presenza del tema del doppio nel teatro manierista è dovuta all'eccessiva valorizzazione dell'intelletto, che determina nell'artista la perdita del senso di totalità della persona, e all'influenza di ciò che era rimasto nelle estetiche del Manierismo del dualismo platonico insito nella teoria delle idee. La scissione tra il mondo eterno delle Idee e il mondo del divenire delle cose temporali, il primato dell'essenza sull'esistenza diventa, nel Manierismo, lo sdoppiamento tra l'io dell'Idea e l'io naturale.

> Nell' "Idea" l'uomo comincia a guardare solo se stesso. Si vede come "essere" nella sua "Idea", nella sua coscienza. Nello stesso tempo si vede fuori di sé nella natura. L'uomo manierista riconosce così che ha un doppio. Al suo io dell' "Idea" si oppone il suo io naturale, e nel teatro ciò conduce agli enigmi concernenti l'identità stessa dei personaggi. (1)

Eugenio d'Ors (2) invece, per spiegare la tendenza allo sdoppiamento della personalità (caratteristica secondo lui dell'artista del Barocchus Maniera), preferisce utilizzare

la teoria dello Janet sull'attività della coscienza. Questa è, per Janet, un'attività di sintesi che diviene deficitaria allorquando si verifica una caduta della tensione psichica. Ne deriva una perdita della funzione del reale e una sintesi mentale più o meno incompleta che rende precaria la coscienza dell'individualità, dell'unità. E' l'inizio dello sdoppiamento della personalità, della decomposizione e dissociazione della mente che lascia via libera ad una degenerazione multipla dell'io, definita da Eugenio d'Ors il sostituto barocco all'io unico. Questo dunque è il processo psicologico che sottenderebbe la produzione artistica del Barocchus Maniera.

Il tema del doppio sotto le sue varie forme può essere considerato come una deformazione e perversione dell'aritmetica: le individualità infatti si dissolvono suddividendosi o moltiplicandosi. L'eco, il riflesso e lo specchio sono altrettanti aspetti di questa perturbazione che conduce alla moltiplicazione dei protagonisti, alle coppie intercambiabili, agli individui che si perdono o si ritrovano.

Le forme predominanti del doppio sono essenzialmente due. La prima è centrata sul conflitto all'interno del soggetto ed è legata al complesso narcisistico, all'amore di sé. L'amore è portato non a se stesso, ma al proprio doppio. Una delle manifestazioni più appariscenti di tale dialettica è l'omosessualità. La coppia originaria Madre-Figlio (in cui la Madre, che ha funzione di specchio, rinvia al Figlio la conferma della propria esistenza) è sostituita da altre. Nella letteratura ricorre spesso la coppia Padrone-Servo, in cui il servitore ha la funzione di coscienza secondo modalità che vanno dal ruolo di amico a quello di confidente o critico del comportamento del padrone. I due tuttavia si completano e il loro legame viene talvolta rinforzato da rapporti di omosessualità, come nel caso delle coppie Bonifacio-Ascanio e Manfurio-Pollula.

La seconda forma ricorrente del tema del doppio è quella della duplicazione di un personaggio con dei personaggi si-

mili: i tre protagonisti del Candelaio rientrano in questa categoria.

Le due forme di doppio si distinguono dunque per i seguenti aspetti: nel primo tipo si ha il doppio per divisione (l'individuo si scinde in due, nell'altro che lo completa e lo riflette); nel secondo invece v'è la moltiplicazione del soggetto in personaggi simili. Si passa così da un livello soggettivo, individuale ad un livello intersoggettivo di personaggi diversi eppure simili. Questi due aspetti sono complementari e si sovrappongono continuamente, come avviene appunto nel Candelaio.

L'itinerario sentimentale di Bonifacio lo conduce dai rapporti omosessuali con il servo Ascanio (che poi scopriamo essere un alter ego ideologico di Gioan Bernardo di cui condivide la visione delle cose) al matrimonio con Carubina, alla passione per la cortigiana Vittoria. Il Bruno ci fa sapere nell'Antiprologo che Carubina e Vittoria sono personaggi interpretati dalla stessa attrice: "Quella bagassa che è ordinata per rapresentar Vittoria e Carubina, ave non so che mal di madre" (3). La finalità è duplice: mostrarci l'illusorietà del fatto teatrale (maschere diverse non sono necessariamente persone diverse) e accentuare l'inganno dei sensi in Bonifacio che crede di amare e desiderare un'altra donna mentre in realtà desidera sempre la stessa: la maschera è cambiata. Le sue avventure amorose sono il tentativo di raggiungere una definizione di sé diversa da quella di vecchio omosessuale, ed è per questo che sposa Carubina e si invaghisce di Vittoria. I suoi sforzi sono tuttavia destinati a fallire. All'appuntamento con la cortigiana Bonifacio si reca travestito da Gioan Bernardo ma ad attenderlo c'è sua moglie travestita da Vittoria. Al travestimento del Candelaio durante l'azione teatrale fa riscontro il doppio travestimento dell'attrice che recita i due ruoli di Carubina e Vittoria. Il risultato è da capogiro: un'assoluta confusione dell'identità di ciascuno in un'allucinante sovrapposizione di maschere a livelli diversi, al di dentro e al di fuori della com-

media, per i personaggi e gli attori.

Nella scena VIII dell'atto I Gioan Bernardo incontra Bonifacio e riceve da costui l'incarico di fare un ritratto. Il Candelaio esprime il desiderio di sembrar bello e il pittore risponde: "Non comandate tanto, si volete esser servito. Si desiderate che io vi faccia bello è una; si volete ch'io vi ritragga, è un'altra" (4). Gioan Bernardo ha in un certo senso il compito di fare un "doppio" del Candelaio e, data la sua volontà di aderire alla realtà e di rappresentare il soggetto, lo motteggia giocando sul significato delle parole candelaio e orefice: "(...) da candelaio volete doventar orefice" (5). Il narcisismo fa amare a Bonifacio la sua rappresentazione e non se stesso. La copia (in questo caso il ritratto) diventa più reale e vera dell'io che si trasforma invece in doppio.

Il gioco dello specchio attraverso il confronto tra due personaggi si ripete nell'atto II, scena I, tra Manfurio e Ottaviano. Il gentiluomo fa finta inizialmente di interessarsi alla produzione letteraria del Pedante, poi ripete meccanicamente i termini latini usati da Manfurio per burlarsi della sua erudizione. Il gioco dello specchio si complica con quello dell'eco, che sono varianti, come ho scritto all'inizio del capitolo, del tema del doppio.

Con i personaggi di Carubina e Vittoria il tema del doppio sfocia nella storia ufficiale rivelando il segreto eppur solidissimo legame tra teatro e realtà. Sappiamo che una stessa attrice interpreta i ruoli della moglie e della cortigiana e che la commedia si conclude con il marito beffato che, al posto della prostituta, trova la consorte travestita.

Nel XVI secolo il numero delle cortigiane dedite alla prostituzione assunse proporzioni allarmanti nelle città italiane. A Venezia se ne preoccupò persino il senato. Il motivo di maggiore scandalo è che non essendo vestite diversamente dalle altre donne diventava difficile distinguerle (6). La prostituzione, generalizzandosi, consacrava la rovina di tutti i ruoli definiti, di tutti i personaggi e modelli

ben distinti. Nel Candelaio non solo troviamo nell'intrigo il tema dell'identità tra Carubina e Vittoria e la difficoltà di distinguerle, ma il Bruno, per bocca di Scaramuré, accenna alla realtà storica, che ho menzionato:

> In Roma, perché erano disperse, nell'anno 1569 Sua Santità ordinò che tutte si riducessero in uno, sotto pena della frusta, e li destinò una contrada determinata, la quale di notte si fermava a chiave: il che fece non già per vedere il conto suo circa quel ch'appartiene alla gabella, ma acciò si potessero distinguere dalle donne oneste, e non venessero a contaminarle. (7)

Il doppio nelle sue varie forme non è, nel Candelaio, l'unico fattore di illusione moltiplicata all'infinito. Si attua infatti un effetto di teatro sul teatro. Sulla scena vi sono momenti in cui c'è chi osserva e chi è osservato. Lo spettatore vede gli ingannatori e le vittime dell'inganno. Nella scena III dell'atto I, Pollula e Sanguino nascosti ascoltano la conversazione di Bonifacio e Bartolomeo. Nell'atto III, scene X, XI, XII, XIII vediamo Barra e Marca, travestiti da sbirri, che attendono l'occasione propizia. Corcovizzo arriva con Manfurio e fa loro un cenno d'intesa. Tutti insieme derubano il pedante pigliandosi gioco di lui. Lo scopo di questo raddoppiamento dell'illusione è di annullare il momento in cui cessa la realtà e inizia l'illusione. Lo spettatore che guarda gli attori che guardano altri personaggi non può evitare di provare una leggera vertigine.

A volte poi la commedia finge di rinunciare al privilegio teatrale e permette allo spettatore di vedere cosa succede dietro le quinte, mostra cioè i suoi meccanismi. Già nel Proprologo si legge: "Dove è ito quel furfante, schena da bastonate, che deve far il prologo?" (8). Poco dopo il bidello mostra che quella è una commedia che si svolge in maniera anormale:

> Prima ch'i' parle, bisogna ch'i m'iscuse. Io credo che, si non tutti, la maggior parte almeno mi dirranno: - Cancaro vi mangie il naso! Dove mai vedesta comedia uscir col bidello? - Ed io vi rispondo: - Il mal'an che Dio vi dia! prima che fussero comedie, dove mai furono viste comedie! e dove mai fuste visti, prima che voi fuste? E pare a voi ch'un soggetto, come questo che vi

si fa presente questa sera, non deve venir fuori e comparire con qualche privileggiata particularità? (9)

Alla fine della commedia Ascanio ricorda a Manfurio che si trova su un palcoscenico e non nella vita, risvegliandolo dal sogno che è l'illusorietà teatrale. La sua identità di pedante è falsa e di ciò non deve curarsi; se guarderà bene, vedrà che egli è in una commedia. Si affretti perciò a dare il Plaudite o il sogno che hanno vissuto si perpetuerà ancora e la scena si popolerà di altri fantasmi.

Ma la distruzione dell'illusione non fa che fortificarla. Gettando la maschera il messaggio teatrale non si pone sul piano della realtà vera, perché ciò che viene proposto è sempre teatro, copione recitato.

Lo spettatore sembra svegliarsi anche lui dal sogno teatrale insieme a Manfurio, tuttavia non fa che passare da un sogno all'altro. L'apparente distruzione dell'illusione permette di padroneggiarla meglio; negandola, essa viene confermata.

Note

(1) Traduciamo da: G. R. HOCKE, Labyrinthe de l'art fantastique, Paris, Denoël-Gonthier, 1977, p. 202.
(2) E. D'ORS, Du Baroque, Paris, Gallimard, 1983, p. 113.
(3) G. BRUNO, Candelaio, Milano, Rizzoli, 1976, p. 135.
(4) G. BRUNO, ibidem, p. 165.
(5) G. BRUNO, ibidem, p. 165.
(6) P. LARIVAILLE, La vita quotidiana delle cortigiane nell'Italia del Rinascimento, Milano, Rizzoli, 1983, p. 59.
(7) G. BRUNO, Candelaio, cit., V, 18, pp. 296-297.
(8) G. BRUNO, ibidem, p. 138.
(9) G. BRUNO, ibidem, Bidello, p. 146.

Capitolo XIII
CHI HA PAURA DI DIANA CACCIATRICE?

> "En toute affaire humaine, même là où il ne semble s'agir que de pures idées, cherchez qui profite, qui veut, cherchez le phallus et la castration", telle est donc la leçon de lecture que Nietzsche nous donne. L'aphorisme "on appelle bon ce qu'on désire" doit être complété par cet autre: "S'il y a du 'bon' dans l'air de la culture, c'est qu'il y a quelqu'un dont ce 'bon' est le désir, et dont ce désir a prise assez forte sur la société pour souffler l'air de sa culture".
>
> (P. Nemo)

Il mito di Diana e Atteone appare nell'opera bruniana come metafora ironica delle peripezie del Candelaio-Atteone vittima di Vittoria-Diana o come metafora della conoscenza negli Eroici Furori.

Nella mitologia greca Artemide svolge una funzione che può essere accostata al simbolismo utilizzato dal Bruno in quanto pone il problema dei molteplici rapporti che l'uomo intrattiene con l'Altro.

Nel libro intitolato La mort dans les yeux Jean-Pierre Vernant sviluppa infatti la tesi secondo cui Gorgone (Medusa), Dioniso e Artemide hanno in comune il compito di significare l'esperienza che i Greci avevano avuto dell'alterità e le forme che le avevano attribuito. Le tre divinità ne traducono ognuna particolari aspetti.

Gorgone rappresenta l'alterità estrema, l'orrore di ciò che è totalmente altro, il caos e infine la morte che sopravviene a chi osa sfidarne lo sguardo pietrificante.

Dioniso simboleggia invece l'intrusione, nel corso normale della vita, di dimensioni esistenziali che costituisco-

no un cambiamento, un'evasione dalla realtà e da noi stessi. Abbiamo così il travestimento, il mascherarsi, l'ebbrezza, il gioco, il teatro, la trance e il delirio estatico.

Questo secondo aspetto dell'altro lo abbiamo riscontrato nel Bruno soprattutto per quel che riguarda il tema del doppio, del travestimento e dell'illusione teatrale. Si ritrovano indirettamente anche tracce della prima forma dell'alterità nello Spaccio de la bestia trionfante. Qui il Bruno allude ripetutamente alle Gorgoni in relazione alla sostituzione, operata da Giove, della costellazione di Perseo con la Sollecitudine, virtù che ben era simboleggiata dall'uccisore di Medusa. La Sollecitudine, che è il divino nell'uomo, disprezza i piaceri volgari e permette di dominare tutti quei sentimenti che, come il capo di Medusa, istupidiscono e rendono inetto all'azione chiunque vi si affida (1).

Artemide opera, nella mitologia greca, come divinità dei margini, dei confini in vari settori: la caccia, la guerra e la battaglia, la kurotrofia, il parto. Essa ha il doppio potere di preparare i punti di passaggio necessari tra il mondo selvaggio e il mondo civilizzato e di mantenere rigorosamente definite le loro frontiere nel momento in cui sono superate.

Nella caccia, ad esempio, il cacciatore, inseguendo gli animali per ucciderli, si inoltra nella dimensione del selvaggio. Deve tuttavia fare attenzione a non andare troppo lontano per non rischiare di inselvatichirsi e di regredire egli stesso alla bestialità. Artemide rende permeabili le frontiere tra il mondo selvaggio e il mondo civilizzato, pur tenendole perfettamente distinte: l'uomo che non rispetta i rituali imposti dalla dea ritorna ad uno stato anteriore alla civiltà.

Il mito di Diana e Atteone, presente nell'opera bruniana, può essere inserito in questa sfera di significati. Artemide-Diana è la Natura, Atteone è l'anima umana che ne ricerca le leggi, che aspira alla conoscenza naturale. La bellezza della preda, cioè la conoscenza del vero, rende l'uomo schia-

vo, lo trasforma da cacciatore in preda come era successo ad Atteone. L'uomo dell'universo bruniano, in questa ricerca delle leggi dell'Altro, dell'alterità può pervenire al suo scopo solo dimenticando e annullando se stesso come individualità distinta. Artemide-Diana, divinità dei margini, nel complesso rapporto con l'Altro, diventa negli Eroici Furori l'alterità estrema rappresentata dalla Natura e dai suoi misteri.

La figura di Diana cacciatrice è stata, come ho accennato, uno dei temi preferiti dei pittori manieristi. Basti citare le due tele (una raffigurante Diana e Endimione, l'altra Diana e Atteone) di Giulio Romano (1492-1566) o l'opera del Parmigianino (1503-1540) Favole di Diana e Apollo, senza dimenticare il dipinto Diana e Apollo di Andrea Schiavone (1505-1563), Diana, Apollo e le Muse di Lattanzio Gambara (1530-1573), il ciclo consacrato alla storia della dea da Luca Penni (?-1556) e la Diana del Primaticcio (1504-1570).

Pierre Barucco sostiene la tesi secondo cui il tema di Diana attirava i pittori manieristi perché la dea racchiude in sé gli stimoli contraddittori e ossessivi della loro pittura:

> Inseguita ma vendicatrice, cristallizza il piacere e la mortificazione, la seduzione e l'interdetto. (2)

Nell'immaginazione manierista la donna appare sotto le vesti di maga, di strega, di seduttrice o di vittima.

Scrive il Lewinsohn che a quell'epoca:

> (...) le donne sono insaziabili e gli uomini che non sono in grado di soddisfarle fanno una figura ridicola. (3)

Il Bruno sembra condividere questa concezione delle donne, allorché parla nello Spaccio de la bestia trionfante della "eccessiva libidine delle donne". (4)

> Per reggere a donne così esigenti - continua il Lewinsohn - gli uomini non raramente devono ricorrere a droghe e ad altri rimedi che stimolino la loro virilità. (5)

E Bonifacio, il Candelaio, conscio di tutto ciò e non con-

tento delle arti magiche del negromante Scaramuré, chiede a Marta consigli sugli afrodisiaci:

> Io so che voi sapete di molti secreti: vorrei che m'aiutassi a farmi vittorioso. Io gioco con mia moglie questa notte di qualche cosa, che farrò più di quattro poste. Insegnatemi, di grazia, qualche droga o pozione, perché mi mantenga dritto sul destriero. (6)

La donna quindi fa paura e immaginiamoci nelle vesti di Diana, con arco e frecce. Rischierà di farne le spese l'Aminta tassiano, il quale deve tentare il suicidio per ottenere l'amore della ninfa Silvia (seguace di Diana), che disprezzava i suoi sentimenti per lei. Il Bruno si serve dei versi dell' Aminta del Tasso per prendersi gioco dell'amore femminile disinteressato, allorché scrive nello Spaccio de la bestia trionfante:

> Non è sí duro cor che proponendo
> Tempo aspettando, piangendo e amando,
> E talvolta pagando, non si smuova:
> Né si freddo voler, che non si scalde. (7)

ispirandosi ai seguenti brani dell'Aminta (atto I, sc. I e atto V, coro):

> Ma che non puote il tempo? e che non puote,
> servendo, meritando, supplicando,
> fare un fedele ed importuno amante? (8)

> Non so se il molto amaro
> che provato ha costui servendo, amando,
> piangendo e disperando,
> raddolcito esser puote pienamente
> d'alcun dolce presente. (9)

Il Nolano inserisce il suo talvolta pagando prendendosi gioco della credulità degli amanti e insinuando la presenza di una componente mercenaria nei sentimenti delle donne.

Le figure femminili presenti nell'opera bruniana non sono certo rassicuranti: Diana, le due maghe Medea e Circe, la moglie-prostituta Carubina-Vittoria, Lucia la mezzana e Marta moglie dai forti appetiti. Il culmine di tale maniera di rappresentare il gentil sesso sarà raggiunto nella lettera al Sydney, premessa agli Eroici Furori, considerata il compendio delle sue idee. Anche se certa critica ha voluto vedere in queste pagine soprattutto la satira dei petrarchisti

italiani e stranieri, è indiscutibile la presenza di argomentazioni che vanno al di là di una semplice polemica letteraria.

L'inizio è centrato sulla stupidità di coloro che perdono il tempo a scrivere dei loro tormenti e delle loro pene d'amore; la causa del loro dolore il Bruno la definisce "indegna, imbecille, stolta e sozza sporcaria". I termini nei confronti delle donne si fanno sempre più pesanti:

> Ecco vergato in carte, rinchiuso in libri, messo avanti gli occhi ed intonato a gli orecchi un rumore, uno strepito, un fracasso d'insegne, d'imprese, de motti, d'epistole, de sonetti, d'epigrammi, de libri, de prolissi scartafazzi, de sudori estremi, de vite consumate, con strida ch'assordiscon gli astri, lamenti che fanno ribombar gli antri infernali, doglie che fanno stupefar l'anime viventi, suspiri da far exinanire e compatir gli dei, per quegli occhi, per quelle guance, per quel busto, per quel bianco, per quel vermiglio, per quella lingua, per quel dente, per quel labro, quel crine, quella veste, quel manto, quel guanto, quella scarpetta, quella pianella, quella parsimonia, quel risetto, quel sdegnosetto, quella vedova fenestra, quell'eclissato sole, quel martello, quel schifo, quel puzzo, quel sepolcro, quel cesso, quel mestruo, quella carogna, quella febre quartana, quella estrema ingiuria e torto di natura, che con una superficie, un'ombra, un fantasma, un sogno, un Circeo incantesimo ordinato al serviggio della generazione, ne inganna in specie di bellezza. La quale insieme insieme viene e passa, nasce e muore, fiorisce e marcisce; ed è bella cossí un pochettino a l'esterno, che nel suo intrinseco vera e stabilmente è contenuto un navilio, una bottega, una dogana, un mercato de quante sporcarie, tossichi e veneni abbia possuti produrre la nostra madrigna natura: la quale dopo aver riscosso quel seme di cui la si serva, ne viene sovente a pagar d'un lezzo, d'un pentimento, d'una tristizia, d'una fiacchezza, d'un dolor di capo, d'una lassitudine, d'altri e altri malanni che son manifesti a tutto il mondo, a fin che amaramente dolga, dove suavemente proriva. (10)

Dopo l'ennesima critica a coloro che scrivono ispirati dall'amore per le donne, segue una descrizione della dualità femminile, che ad una apparente bellezza associa una realtà di bruttura e di sporcizia. Un'analisi impietosa del corpo femminile, una disamina dettagliata di particolari intimi e un bilancio deludente dei postumi di un'unione amorosa. La giustificazione della polemica antipetrarchista diviene

insufficiente a spiegare tali argomentazioni. Un atteggiamento simile, benché presente in opere di altri scrittori dell'epoca, è il risultato di una posizione che è molto più di una misoginia alla moda.

Il Bruno non pretende di eliminare la donna o andare contro la natura:

> Ma che fo io? che penso? Son forse nemico della generazione? Ho forse in odio il sole? Rincrescemi forse il mio ed altrui essere messo al mondo? Voglio forse ridur gli uomini a non raccôrre quel più dolce pomo che può produr l'orto del nostro terrestre paradiso? Son forse io per impedir l'instituto santo della natura? Debbo tentare di suttrarmi io o altro dal dolce amato giogo che n'ha messo al collo la divina providenza? Ho forse da persuader a me e ad altri, che gli nostri predecessori sieno nati per noi, e noi non siamo nati per gli nostri successori? Non voglia, non voglia Dio che questo giamai abbia possuto cadermi nel pensiero! Anzi aggiungo che per quanti regni e beatitudini mi s'abbiano possuti proporre e nominare, mai fui tanto savio o buono che mi potesse venir voglia de castrarmi o dovenir eunuco (11).

Egli non è un individuo freddo nelle passioni, ma vuole solo che nelle lodi alle donne non si superino certi limiti:

> Voglio che le donne siano cossí onorate ed amate, come denno essere amate ed onorate le donne: per tal causa dico, e per tanto, per quanto si deve a quel poco, a quel tempo e quella occasione, se non hanno altra virtù che naturale, cioè di quella bellezza, di quel splendore, di quel serviggio, senza il quale denno esser stimate più vanamente nate al mondo che un morboso fungo, qual con pregiudicio de meglior piante occupa la terra; e più noiosamente che qualsivoglia napello o vipera che caccia il capo fuor di quella. (12)

Ancora una volta il sesso debole non ne esce rivalutato. Gli <u>Eroici Furori</u> cantano ben altri temi che volgari amori terrestri, ben altri volti di quelli di una Lesbia o di una Laura. E il Nolano avverte il lettore che si commetterebbe un errore pensando che i suoi pensieri siano stati primitivamente ispirati da un amore ordinario il quale poi <u>per forza di sdegno</u> si sia messo le ali e sia diventato <u>eroico</u>.

> Or (perché non si faccia errore) qua non voglio che sia tassata la dignità di quelle che son state e sono degnamente lodate e lodabili: non quelle che possono essere e sono particolarmente in questo paese Britannico, a cui doviamo la fideltà ed amore ospita-

le: perché dove si biasimasse tutto l'orbe, non si biasima questo, che in tal proposito non è orbe, nè parte d'orbe, ma diviso da quello in tutto, come sapete: dove si raggionasse de tutto il sesso femenile, non si deve nè può intendere de alcune vostre, che non denno esser stimate parte di quel sesso; perché non son femine, non son donne, ma, in similitudine di quelle, son nimfe, son dive, son di sustanza celeste, tra le quali è lecito di contemplar quell'unica Diana, che in questo numero e proposito non voglio nominare. (13)

Pur volendo colpire solo lo "studioso e disordinato amor venereo" attacca ripetutamente le donne in modo da non lasciar dubbi. Unica eccezione sarebbero le donne Inglesi, delle quasi dee, e soprattutto la

(...) Diva Elisabetta che regna in Inghilterra; la quale, per esser tanto dotata, esaltata, faurita, difesa e mantenuta da' cieli, in vano si forzaranno di desmetterla l'altrui paroli o forze? (14)

Il modello femminile meritevole di tali elogi è costituito dunque da Elisabetta I regina d'Inghilterra. La sovrana inglese, pur fisicamente debole, fu donna di volontà e d'animo vigorosi. Intelligente, abile, autoritaria, favorì le lettere e le arti. Amava civettare con gli uomini, ebbe dei favoriti, tuttavia non volle mai sposarsi, preferendo conservare la sua piena libertà. Una donna che destava allo stesso tempo ammirazione, attrazione ma anche rispetto e timore, una vera personificazione di Diana cacciatrice.

Globalmente si può affermare che le figure di donne presenti nell'opera bruniana sono tutte riconducibili a proiezioni classiche dell'archetipo dell'Anima.

L'Anima, secondo Jung, è la componente femminile profonda e inconscia nella psiche dell'uomo. Da un lato mostra la posizione personale nei riguardi delle donne, dall'altro costituisce il deposito dell'esperienza umana concernente l'altro sesso. L'archetipo dell'Anima può manifestarsi sotto un'infinità di forme, tra le quali le più comuni e frequenti sono quelle di Sirene, Streghe, Prostitute, Dee, amanti divoratrici e insoddisfatte, superbe e letali per l'uomo. L'Anima è pericolosa e attraente, oscura e misteriosa e il guardarla in faccia può essere mortale come accade al furio-

so che, vista Diana, muore divorato dai suoi cani.

L'Anima, se è insufficientemente integrata dall'Io, gli infligge delle perturbazioni così come l'Animus (l'archetipo del maschile) può influenzare una donna, che diventa, tanto per cambiare, una Diana virile, cacciatrice e vendicativa.

Il Bruno dunque adopera il mito di Diana e Atteone sia per riferirsi al desiderio amoroso e sessuale sia all'itinerario mistico-filosofico del saggio. Diana è allo stesso tempo l'oggetto del desiderio fisico dell'uomo e la finalità trascendente della ricerca conoscitiva, che aspira all'unione intima con la natura nella sua sostanziale unità.

Questa dualità, che sottende la critica bruniana nei confronti della donna, dimostra che il Nolano aveva intuito i segreti legami che uniscono il desiderio sessuale al desiderio del trascendente, legami che saranno esplicitamente riaffermati nella rielaborazione della teoria lacaniana fatta da Philippe Nemo (15).

Gli esseri umani sono metà che cercano invano il loro complemento. Come nel mito descritto nel Simposio di Platone Zeus operò per dividere l'androgino in due esseri sessuati, così il neonato è diviso dalla madre dal taglio del cordone ombelicale. Mentre prima era un tutt'uno, dopo la nascita perde il suo complemento materno. Tale condizione di separazione costituisce la mancanza ad essere della realtà umana. Il desiderio è la spinta mirante a colmare la falla aperta dalla mancanza ad essere e per sopperirvi investe un oggetto. Questo è detto significante, perché sostituisce ciò che manca, cioè il Fallo. Il Fallo, corpo-non-castrato e quindi senza desiderio, è posto come fantasma dietro il significante. Esso indica letteralmente il desiderio di completezza dell'uomo, che appartiene unicamente alla dimensione corporale. Accanto a questa mancanza, secondo Philippe Nemo, ce n'è tuttavia un'altra ancor più fondamentale, che non riguarda l'insoddisfazione di un desiderio sessuale, che non è la mancanza di un Fallo, che completerebbe il proprio corpo. Insieme

al desiderio sessuale che mira ad appagare un'insoddisfazione che è nel mondo c'è il desiderio che deriva da una mancanza ad essere essenziale e profonda: il voler ritornare ad un mondo al quale l'uomo appartiene originariamente, nell'alleanza di Dio, dell'Uno, dell'Originale. La dialettica del desiderio sessuale condannato all'impossibilità di appagamento tra gli oggetti del mondo permette nondimeno l'affermazione della trascendenza come realtà che dà una risposta all'incompiutezza dell'essere.

Il Bruno identifica nella coppia Diana-Atteone non solo il Candelaio, che desidera Vittoria in quanto Fallo che gli manca, ma anche il filosofo che insegue il trascendente. Bonifacio cerca solo di sfuggire alla castrazione, perseguendo il Fallo, che gli ridarà la sua completezza, mentre il filosofo sa che l'uomo è castrato e che l'amore terreno per la donna è un'illusione, in quanto la mancanza ad essere più fondamentale può essere riempita solo dall'ascesa intellettuale all'Uno.

Note

(1) G. BRUNO, Spaccio de la bestia trionfante in Dial. it., Firenze, Sansoni, 1958, p. 564 e pp. 709-718.

(2) Traduciamo da: P. BARUCCO, Le maniérisme italien, Paris, P.U.F., 1981, p. 144.

(3) R. LEWINSOHN, Storia dei costumi sessuali, Milano, Longanesi, 1970, vol. I, p. 172.

(4) G. BRUNO, Spaccio de la bestia trionfante, cit., p. 602.

(5) R. LEWINSOHN, cit., p. 172.

(6) G. BRUNO, Candelaio, Milano, Rizzoli, 1976, IV, 8, p. 246.

(7) G. BRUNO, Spaccio de la bestia trionfante, cit., p. 620.

(8) T. TASSO, Aminta in Poesie, Milano-Napoli, R. Ricciardi Editore, 1952, p. 617.

(9) T. TASSO, cit., p. 673.

(10) G. BRUNO, De gli Eroici Furori in Dial. it., cit., pp. 928-930.

(11) G. BRUNO, ibidem, p. 930.

(12) G. BRUNO, ibidem, pp. 931-932.

(13) G. BRUNO, ibidem, pp. 935-936.

(14) G. BRUNO, De la Causa, Principio e Uno in Dial. it., cit., pp. 222-223.

(15) P. NEMO, L'homme structural, Paris, Grasset, 1975.

Capitolo XIV

IL FURORE DI MEDEA

> La strada vecchia non lasciarla mai, perché sicura è quella che i padri segnarono. Tu seguila e le sacre leggi non infrangere dell'universo.
>
> (L. A. Seneca, Medea)

Nella Proemiale Epistola della Cena de le ceneri Bruno scrive che il convito di cui parlerà non è del tipo descritto nella tragedia senechiana Tieste. Questo è il primo dei riferimenti alle opere teatrali del filosofo stoico.

Il rapporto tra la filosofia bruniana e il pensiero di Seneca richiederebbe uno studio a parte. Limitandoci tuttavia alla Cena de le ceneri possiamo constatare numerosi rinvii ad opere teatrali senechiane (Tieste, Troades, Octavia, Medea, Oedipus). Il maggior numero di citazioni proviene dalla tragedia Medea, a cui si allude nel dialogo primo allorché il Nolano paragona le scoperte geografiche di Cristoforo Colombo a quelle della sua filosofia.

Il navigatore genovese è un nuovo Tifi (l'abilissimo timoniere della nave Argo con la quale Giasone compì la spedizione per il vello d'oro) il cui viaggio, pur allargando i confini del mondo conosciuto e mettendo in contatto terre lontane, portò solo sciagure:

> Quale fu il premio di un tale viaggio? Il vello d'oro, e con lui Medea, flagello più grande delle onde, mercede degna della prima nave. (1)

Il Bruno traspone il significato negativo della spedizione di Giasone alle scoperte geografiche di Colombo. Costui e tutti i Tifi fanno più danno che bene:

> Gli Tifi han ritrovato il modo di perturbar la pace altrui, violar i patrii genii de le reggioni, di confondere quel che la provida natura distinse, per il commerzio radoppiar i 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 alfin più saggio quel ch'è più forte; mostrar novi studi, instrumenti ed arte de tirannizar e sassinar l'un l'altro; per mercé de' quai gesti tempo verrà, che, avendono quelli a sue male spese imparato, per forza de la vicissitudine de le cose, sapranno e potranno renderci simili e peggior frutti de sí perniciose invenzioni. (2)

Questo stesso giudizio è poi ripreso dal Bruno, insieme a una citazione dalla Medea che aveva già fatto nella Cena de le ceneri, nel De l'Infinito, universo e mondi:

> Lascio che per esperienza veggiamo essere per il meglio de gli animanti di questo mondo, che la natura per mari e monti abbia distinte le generazioni; a le quali essendo per umano artificio accaduto il commercio, non gli è per tanto aggionta cosa di buono più tosto che tolta, atteso che per la communicazione più tosto si radoppiano gli vizii che prender possano aumento le virtudi. (3)

E Seneca aveva ragione quando faceva dire al Coro:

> La nave tessala, Argo, congiunse le parti del mondo che a ragione erano divise, ai mari impose di subire le sferze dei remi, ai misteriosi flutti di mutarsi in causa dei nostri territori. (4)

Ben altre sono le scoperte del Nolano (dopo il viaggio notturno attraverso Londra), che mostra all'umanità l'esistenza dei mondi infiniti avendo trovato il modo di salire fino al cielo.

Al di là dell'accostamento tra la spedizione di Giasone, le scoperte di Cristoforo Colombo e la nolana filosofia, la Medea senechiana deve aver affascinato il Bruno per certe affinità e certe caratteristiche. Medea era una maga famosa che con le sue arti magiche padroneggiava le forze della natura. Era una discendente del Sole, perché suo padre, il re Eeta, era figlio del Sole e spesso invoca il progenitore durante la tragedia. Medea infine era dominata da una passionalità, da una violenza e soprattutto da un furore a cui il Bruno si sentiva psicologicamente vicino. Anche le ultime parole di Giasone alla moglie, con le quali la tragedia si chiude, non devono averlo lasciato indifferente:

> Vattene per gli spazi celesti, nel cielo più alto.

> Sarai la prova vivente, dovungue arriverai, che gli dei non esistono. (5)

Frase profetica che poteva benissimo applicarsi al Nolano con ben altri significati. La maga Medea, secondo il Mito, andò via su un cocchio trainato da draghi alati. Quanto al Bruno "mago", trovò pure lui il modo di andarsene per i cieli infiniti.

L'uso di citazioni senechiane nella Cena de le ceneri non ha, secondo me, una semplice funzione di sfoggio erudito di temi mitologici. Tra Bruno e Seneca c'è un rapporto profondo di similitudine negli atteggiamenti, negli stati d'animo e nelle finalità.

Seneca, come il Bruno, visse in un'epoca di angoscia spirituale e di oppressione politica. Perseguì lo scopo, già di altri illustri pensatori, di mettere la filosofia al vertice del potere, di dare agli uomini una guida illuminata, giusta e razionale, un principe ideale conforme agli insegnamenti della sua filosofia. Questo progetto fu, per certi versi, anche del Bruno, nel senso descritto nel Candelaio e soprattutto nello Spaccio de la bestia trionfante. Qui Sofia, parlando di ciò che Giove ha stabilito, dice:

> Appresso gli ha ordinato ed imposto, che massimamente verse e vegna rigorosa circa le cose alle quali da principio e prima e principal causa è stata ordinata: cioè circa quel tanto ch'appartiene alla communione de gli uomini, alla civile conversazione; a fine che gli potenti sieno sostenuti da gl'impotenti, gli deboli non sieno oppressi da gli più forti, sieno deposti gli tiranni, ordinati e confirmati gli giusti governatori e regi, sieno faurite le republiche, la violenza non inculche la raggione, l'ignoranza non dispreggie la dottrina, li poveri sieno agiutati da' ricchi, le virtudi e studii utili e necessarii al comune sieno promossi, avanzati e mantenuti; sieno esaltati e remunerati coloro che profittaranno in quelli; e gli desidiosi, avari e proprietarii sieno spreggiati e tenuti a vile. Si mantenga il timore e culto verso le potestadi invisibili; onore, riverenza e timore verso gli prossimi viventi governatori; nessuno sia preposto in potestà, che medesimo non sia superiore de meriti, per virtude ed ingegno in cui prevaglia, o per sé solo, il che è raro e quasi impossibile, o con comunicazione e conseglio d'altri ancora, il che è debito, ordinario e necessario. (6)

Il discorso di Sofia riassume l'ideale politico del Bruno che concepiva un monarca magnanimo, regolatore della vita civile, che favorisse gli studi e il progresso delle scienze e fosse egli stesso uomo colto e saggio, aiutato nel governo da filosofi e consiglieri.

Altro elemento di accostamento tra Bruno e Seneca è il concetto di rapporto dialettico tra Virtù e Fortuna (a cui ho fatto già allusione, in particolar modo nel capitolo quarto). Nel De Providentia Seneca si esprime in maniera simile a quella che ho evidenziato nel Candelaio. A chi si interroga sul perché le avversità ricadano sui buoni, malgrado ci sia la provvidenza, il filosofo stoico risponde che Dio manda le sventure agli uomini più meritevoli per metterne alla prova la Virtù ed impedire che questa perda vigore.

L'atteggiamento di fronte alle avversità presenta delle analogie con ciò che è affermato nella commedia bruniana. In entrambi i casi la Virtù per manifestarsi, consolidarsi e realizzarsi ha bisogno della "prova", dell'ostacolo. Si è veramente virtuosi con l'esercizio della vita.

Nelle tragedie senechiane il dialogo è quasi inesistente, l'azione scarseggia e i monologhi hanno il ruolo determinante nella loro architettura. I personaggi infatti pronunziano discorsi interminabili, dissertano a lungo filosoficamente, sfoggiano erudizione e danno talvolta l'impressione di fare dell'oratoria: uso eccessivo di figure retoriche, allitterazioni, accavallarsi di sinonimi.

Non bisogna dimenticare che lo scopo principale di Seneca, o in ogni caso la sua principale attenzione, è lo scavo psicologico, l'analisi delle passioni umane, delle intime tensioni e delle contraddizioni dei protagonisti.

> Qui sorprendiamo il segreto più riposto e più sostanzioso della drammaturgia di Seneca: il nodo tragico non è più costituito per lui dall'urto fra la persona umana e la legge divina, dallo stimolo a reintegrare (Eschilo, Sofocle) un armonico equilibrio fra cielo e terra o a prospettarne l'irrimediabile manchevolezza (Euripide), ma dallo scatenamento di una passione che sorge non come un castigo inflitto dagli dei, ma come un istinto del cuore umano, e si configura perciò sempre entro lo sviluppo

dell'umana psiche, quale le etiche dell'ellenismo avevano abbondantemente analizzato. Seneca ha compiuto insomma il miracolo di trasferire la tragedia dal cielo sulla terra, dalla religiosa trascendenza all'immanenza del nudo dato passionale. Perciò possiamo intendere per quale più profonda ragione egli sia stato così assiduamente letto e imitato agl'inizi dell'età moderna: egli infatti - data la nuova impostazione ideale offerta al teatro tragico - può essere considerato a buon diritto il fondatore del teatro moderno. (7)

L'umanizzazione dei conflitti che diventano, nelle tragedie, drammi individuali equivale a togliere al cielo degli dei la sua influenza. Ciò fa pensare all'analoga operazione compiuta dal Bruno nel campo astronomico, filosofico e morale. Prima di tutto la sua "riforma cosmologica" che, sostenendo la tesi della non esistenza nell'universo di una parte più importante di un'altra, demolisce l'idea di gerarchia del sistema aristotelico e tolemaico. A livello morale lo Spaccio de la bestia trionfante sancisce la cacciata dal cielo delle diverse costellazioni (eroi e bestie fantastiche) e dei miti ad esse collegati, affinché siano sostituite da virtù vere e concretamente conosciute. Nelle tragedie senechiane e nelle opere bruniane il rapporto tra cielo e terra è mutato, in entrambi i casi il risultato finale è un cielo "riformato".

Tenendo opportunamente conto delle diversità dei generi letterari (da un lato vi sono delle tragedie, dall'altro una commedia e un dialogo filosofico) le similitudini stilistiche non sono poche.

I monologhi dei personaggi senechiani hanno sicuramente influenzato funzionalmente quelli che abbiamo incontrato nel Candelaio.

Se si prendono poi il Tieste e la Medea si nota l'abbondanza delle descrizioni minute e precise in ciò che concerne il riferimento ai luoghi e ai miti. Si può parlare di vera e propria erudizione geografica e mitologica. Tutti elementi che riscontriamo non solo nella Cena de le ceneri e nel Candelaio ma anche in altre opere bruniane. A conferma di quanto dico basti citare i riferimenti a Febo-Apollo-Sole (Can-

delaio, Cena de le ceneri, Medea, Tieste), alle costellazioni dell'Orsa e di Boote (Cena de le ceneri, Medea, Tieste) e ad Oceano, il fiume immenso che, secondo gli antichi Greci, circondava tutta la Terra (Cena de le ceneri, Medea). Il mito di Fetonte, infine, presente in Medea, lo ritroviamo nello Spaccio de la bestia trionfante e negli Eroici furori.

Ho già scritto che il Bruno appare nella Cena de le ceneri come un eroe solare. I riferimenti mitologici a Febo e Oceano sembrano appunto confermarlo. I legami tra racconto bruniano, mito dell'Eroe e Febo-Sole sono molteplici. L'Eroe è legato al Sole perché uomo ideale che possiede al più alto grado il fuoco della vita e realizza il desiderio di immortalità dato che, come il Sole, è capace di morire e rinascere. Anche l'episodio della navigazione ritorna spesso nel mito dell'Eroe e corrisponde al viaggio notturno del Sole sul fiume Oceano. Il viaggio sul fiume rappresenta per l'Eroe il ritorno al ventre materno da cui poi si distacca con una seconda nascita al sorgere del sole.

Di grande importanza sono, nelle due tragedie sopra citate, le allusioni costanti al cosmo, ai cieli, ai pianeti che contribuiscono all'intima comunione e partecipazione tra l'universo astronomico e quello delle passioni dei protagonisti. Accostamento che deve esser piaciuto al Bruno che trovava nei riferimenti astronomici uno dei suoi interessi maggiori. Come esempio di ciò che sostengo basterà rammentare brevemente il contenuto del Tieste.

Una delle furie trascina l'ombra di Tantalo sulla terra e lo istiga a spingere il nipote Atreo a vendicarsi nei confronti del fratello Tieste (questi gli aveva sedotto la moglie e usurpato il trono). Niente deve essere risparmiato dice la Furia:

> Neanche il cielo resti immune dei vostri misfatti. Perché continuano a brillare le stelle e le loro fiamme conservano al mondo il suo antico splendore? Venga la notte profonda, scompaia dal cielo la luce. (8)

Atreo trae in inganno con offerte di pace Tieste che cade nella trappola tesagli. Suo fratello infatti gli uccide i

figli e gli fa servire le loro membra in un banchetto. Allorché Tieste, preso da subitanea angoscia, chiede di avere i figli presso di sé, Atreo con spietata ferocia gli mostra le loro teste. In seguito all'atroce assassinio il Sole ha girato il suo corso ed è tornato indietro e così la notte scende prima del tempo. Il Coro commenta lo sconvolgimento del cosmo:

> Tremano i cuori, tremano
> percossi da grande paura
> che non crolli, squassato, l'universo
> nella fatale rovina,
> che non ripiombi il Caos, l'informe Caos
> sopra uomini e dèi,
> che non ricopra Natura,
> nel suo abbraccio cingendoli, il mare
> e le terre e le vaghe stelle
> che dipingono il cielo. (9)

Il Coro teme che tutto cada, lo zodiaco, le costellazioni e gli dèi.

> Noi, proprio noi,
> saremo travolti dal mondo
> che vuol spezzare il suo asse?
> Cadrà su di noi l'ultima ora?
> A dura sorte
> fummo creati, noi miseri. Il Sole
> o l'abbiamo perduto
> oppure l'abbiamo scacciato.
> Basta, non più lamenti,
> non più timore. Troppo
> è avido di vita
> colui che non vuole morire
> quando con lui perisce
> l'universo. (10)

Allorché il Bruno dice che la Cena de le ceneri non è la tragedia Tieste, allo stesso tempo nega e afferma. Nella tragedia infatti c'è un invito ad un banchetto che poi si rivelerà un drammatico inganno e al macabro invito si accompagna uno sconvolgimento del cosmo. Entrambi questi temi ci rinviano al dialogo filosofico: anche qui il protagonista (cioè il Nolano) è invitato ad una cena che può costituire un pericoloso tranello, inoltre essa coinciderà con la distruzione del vecchio universo aristotelico.

Il Bruno, infine, che dava all'immaginazione un ruolo co-

sì fondamentale (nell'arte della memoria, nella speculazione filosofica e nella creazione artistica), ha certamente ammirato le vivide e potenti immagini, le descrizioni dettagliate ed evocatrici dei testi senechiani.

I personaggi senechiani sono tutti animati dal furor (di cui ho già parlato a proposito di Medea) che si impadronisce di ognuno e travolge oggetti, persone, leggi morali, istituzioni. Il furor si traduce a livello linguistico nel grandiosamente espressivo, nel contrasto delle antitesi, nell'espressionismo verbale, nella deformazione esasperata del reale e del mondo interiore dei sentimenti. Gli echi del furor senechiano confluiranno nell'eroico furore bruniano.

Note

(1) L. A. SENECA, Medea, Fedra, Tieste, Milano, Garzanti, 1979, p. 22, trad. di V. Faggi.

(2) G. BRUNO, La Cena de le ceneri in Dial. it., Firenze, Sansoni, 1958, p. 31.

(3) G. BRUNO, De l'Infinito, universo e mondi in Dial. it., cit., p. 533.

(4) L. A. SENECA, cit., p. 21.

(5) L. A. SENECA, cit., p. 46.

(6) G. BRUNO, Spaccio de la bestia trionfante in Dial. it., cit., p. 653.

(7) E. PARATORE, Storia del teatro latino, Milano, F. Vallardi Editore, 1957, pp. 271-272.

(8) L. A. SENECA, cit., p. 106.

(9) L. A. SENECA, cit., p. 132.

(10) L. A. SENECA, cit., p. 133.

Capitolo XV
IL FILOSOFO-MEDICO DELLA CIVILTA'

> Tutte le sostanze si permutano col Fuoco e il Fuoco con tutte le sostanze, così come le merci con l'oro e l'oro con le merci.
> (Eraclito)

Nel capitolo secondo ho accennato all'importanza del primo dialogo del De la Causa, Principio e Uno. Nella Proemiale Epistola di quest'opera Bruno accenna alle persecuzioni di cui è stato oggetto in seguito alla pubblicazione della Cena de le ceneri e dovute al risentimento per i suoi giudizi sui dotti e sul popolo inglesi. Indi descrive i dialoghi e del primo afferma:

> Ove nel primo dialogo avete una apologia, o qualch'altro non so che, circa gli cinque dialoghi intorno La Cena de le ceneri, ecc. (1)

Nel primo dialogo, infatti, tre personaggi (Elitropio, Filoteo e Armesso) dibattono delle conseguenze della Cena de le ceneri per il Nolano, delle reazioni alla sua filosofia e della missione che egli intende assolvere. Dice Filoteo (che è lo stesso Bruno):

> E io dico due cose: prima, che non si deve uccidere un medico straniero, perché tenta di far quelle cure che non fanno i paesani; secondo dico, che al vero filosofo ogni terreno è patria. (2)

Il Bruno è dunque filosofo e medico: la sua filosofia è valida dappertutto perché portatrice di verità universali e lui è il medico della civiltà, che interviene là dove sono i mali in quanto:

> Pochissimi e poco noti sono gli veri medici, quasi tutti sono veri ammalati. (3)

Armesso trova esagerata l'impazienza del Bruno che porta il filosofo ad essere troppo violento nei confronti delle idee che vuole combattere e così esaltato per le sue:

> Non trovo filosofo che s'adire sí per la spreggiata filosofia, né, o Elitropio, scorgo alcuno sí affetto per la sua scienza, quanto questo Teofilo; che sarebbe, se tutti gli altri filosofi fussero della medesima condizione, voglio dire sí poco pazienti? (4)

Ed Elitropio elucida i motivi dell'impazienza di Teofilo (cioè Bruno):

> Questi altri filosofi non hanno ritrovato tanto, non hanno tanto da guardare, non hanno da difender tanto. (5)

Il Nolano si sente investito di una vera missione, è portatore di troppo grandi scoperte per pazientare; è il messia:

> (...) che ha trovata la verità, che è un tesoro ascoso, acceso da la beltà di quel volto divino (...). (6)

Le malattie del mondo sono gravi e non si può attendere oltre la sua radicale "medicazione", che egli sosterrà malgrado gli ostacoli, le persecuzioni e l'isolamento.

Scrive Nietzsche in uno dei suoi Theoretische Studien (1872/73, 1875) che i filosofi compaiono nei periodi di grande pericolo:

> E' nelle epoche di grande pericolo che appaiono i filosofi - quando la ruota (del tempo) accelera il suo movimento - essi e l'arte prendono il posto del mito che scompare. Ma sono proiettati molto in anticipo perché l'attenzione dei contemporanei si rivolge verso di loro solo lentamente. (7)

Non è mia intenzione stabilire un rapporto di similitudine tra il Bruno e Nietzsche, nè di considerare il primo come un maestro o un precursore del secondo. In un altro dei Theoretische Studien, Der Philosoph als Arzt der Kultur (1873) (8), si trovano però delle riflessioni sulle caratteristiche e sul ruolo del filosofo come medico della civiltà che presentano delle analogie con ciò che il Bruno sostiene essere la sua missione. C'è tra i due pensatori una grande distanza anche se non pochi sono gli elementi che li uniscono nella "medicazione" che intendono compiere.

Prima di parlare della "medicazione" occorre tuttavia rammentare brevemente le malattie che il Bruno voleva curare.

Nel Candelaio vengono denunciate le tre follie che affliggono l'umanità. In un mondo senza un vero centro spirituale,

i tre protagonisti optano per verità parziali; la loro pazzia deriva dalla caduta dei valori necessari all'esistenza, da un'eresia della vita in cui i valori relativi diventano assoluti. Ognuno ha il proprio idolo (il sesso, la ricchezza, il sapere) e il conflitto con il reale è una lotta tra la coscienza e l'esigenza dell'idolo, il riconoscimento dell'idolo e il riconoscimento dell'assoluto (Dio).

Nella Cena de le ceneri l'attenzione si concentra sulle malattie che assillano l'uomo nella sfera del sapere, della conoscenza. Sono i mali che ho presentato nel capitolo sugli idoli della mente: il Bruno parla delle limitazioni del genere umano, delle sue imperfezioni, dei sensi fallaci che inducono in errore, delle influenze educative ed esistenziali. Gran danno deriva poi dalle affermazioni abusive, dagli stereotipi a cui si aderisce senza riflessione e soprattutto dalla Santa Obbedienza a dogmi di ogni tipo, religiosi o filosofici.

Queste sono le malattie che il Nolano vuol rendere note e a cui intende porre rimedio. Si può ben capire che l'impresa da compiere è totale, rivoluzionaria; essa attacca tutte le credenze più sicure di un'epoca che già vive nel dubbio e nell'angoscia.

Paul Tillich afferma, nel libro intitolato Il coraggio di esistere, che il periodo che merita più di tutti il nome di "età dell'angoscia" è quello che va dal Rinascimento fino alla Riforma. Il tipo di angoscia che caratterizza quegli anni e che sarà espressa da figure quali Michelangelo, Shakespeare e Lutero è quello del vuoto e dell'assurdo. La problematica dei tempi sembra accentrarsi attorno all'affermazione spirituale dell'uomo. Se essa non può realizzarsi in maniera creativa, cioè attraverso una vita che sia partecipazione effettiva ai contenuti culturali del tempo, allora si genera l'angoscia dell'assurdo, che è la perdita del centro spirituale. L'uomo (o nei casi privilegiati il poeta e l'artista) si trova in una situazione di dubbio totale, in una separazione dalla realtà, perché non esiste più quel

centro spirituale che prima era in grado di dare una risposta al significato dell'esistenza. Non c'è partecipazione universale.

A questa malattia del dubbio si arriva per un insieme di processi: 1) il dubbio personale mina e svuota il sistema di valori e di idee dominante nella società; 2) il sistema di valori e di idee non è più compreso perché ha perso l'originaria capacità di esprimere la condizione umana e di rispondere alle domande essenziali che l'uomo si pone; 3) il sistema di idee e di valori dominante ha perso il suo significato per il fatto che le condizioni storiche in cui fu prodotto differiscono da quelle del periodo in cui sono utilizzate, quindi urgono nuove creazioni.

La Cena de le ceneri viene ad essere una "medicazione" della malattia del dubbio. La nuova visione dell'universo colloca l'uomo e ciò che lo circonda su altre basi. Il Nolano mostra le insufficienze del patrimonio culturale del passato: esso non può soddisfare più le esigenze umane che chiedono una risposta ai propri interrogativi. L'eredità degli antichi deve essere accolta in maniera critica affiché possa diventare il motore del progresso: questi atteggiamenti implicano inesorabilmente una lotta antiautoritaria e antidogmatica in tutti i campi dell'umano. La Riforma poneva drammaticamente il conflitto derivante dal rapporto tra uomo e Dio, dinanzi a cui bisognava annullarsi. La teoria bruniana della relatività, generalizzata ai mondi infiniti, alla conoscenza, agli ultimi baluardi del sapere, non risparmia nulla. Agli idoli della mente, all'angoscia, alle malattie dello spirito, alla perdita di un centro spirituale il Bruno risponde con l'entusiasmo e la potenza della sua visione:

> Cossí siamo promossi a scuoprire l'infinito effetto dell'infinita causa, il vero e vivo vestigio de l'infinito vigore; ed 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 degli altri mondi non 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. (9)

Il centro del mondo non è la Terra, né Dio, né alcun altro luogo; non c'è punto di riferimento sicuro in cielo, in terra, nella morale o nella scienza. Il centro (o Dio) è dappertutto e in noi. Non v'è bisogno alcuno di cercare lontano la divinità, perché è in noi stessi. Il Bruno esalta l'individuo, il singolo in quanto espressione somma dell'infinità divina.

Del filosofo-medico nietzschiano egli ha il ruolo dissolvente e distruttore nei confronti della cultura e della religione; ruolo disgregatore del dogmatismo rigido nella religione, nei costumi e nella scienza. Come il filosofo-medico nietzschiano, il Nolano mette da parte e conserva ciò che è grande e merita di durare e allo stesso tempo afferma i valori che favoriscono la vita. All'angoscia, al conflitto con Dio e l'autorità si oppone la nuova immagine dell'universo infinito, in cui l'uomo della relatività è mosso dalla sollicitudine ed esprime la sua virtù. Il nuovo mondo comincia ad avere contorni ben definiti.

A conclusione del capitolo vorrei aggiungere alcune considerazioni sull'opera bruniana in generale.

Una delle conseguenze della Controriforma in Italia fu la distruzione dei centri culturali e la dispersione degli intellettuali. E tra costoro ci furono Giulio Cesare Vanini, Francesco Pucci, il Caravaggio e possiamo aggiungervi, senza timore di sbagliare, il Bruno. Hélène Védrine vede nell'atteggiamento bruniano di fronte al cristianesimo un annuncio del libertinage érudit (10) del XVII secolo; il Bruno "libertino" è così accostato a personalità quali Cyrano de Bergerac (di cui ho già parlato) e Théophile de Viau che rifiutarono ogni regola codificata in nome della libertà di pensiero e negarono qualsiasi valore alle convenzioni morali dettate dall'ortodossia cattolica.

Se da un lato si assiste ad una tendenza di taluni critici a fare del Bruno un precursore degli scrittori "libertini", un martire del libero pensiero, parallelamente v'è stato

e persiste tuttora un tentativo di diminuire l'importanza dell'opera bruniana con la pretesa di scarsa scientificità del suo metodo filosofico e delle concezioni astronomiche. L'esempio del Koyré (11) è chiaro a questo proposito: se da un lato egli fa del Nolano l'annunciatore dell'universo infinito e il demolitore del cosmo chiuso, dall'altro non lo ritiene un buon filosofo, anzi lo considera un cattivo fisico che non ha capito tra le altre cose la matematica. Essendo poi la concezione del mondo del Nolano vitalistica e magica, ciò è sufficiente per concludere che il suo non è uno spirito moderno.

Delle caratteristiche del metodo bruniano della conoscenza ho già parlato nel capitolo primo: il riconoscere tuttavia che il Bruno sia un metafisico più che un fisico e che la sua filosofia abbia connotazioni magiche, alchimistiche ed ermetiche non sono motivi validi per un giudizio di non modernità, di scarsa scientificità, ecc. Il problema qui deriva innanzi tutto da rigide posizioni di scientifismo e da classificazioni altrettanto rigide e mistificatorie delle categorie di scientificità e non scientificità, di metodo scientifico e metodo non scientifico. Simili atteggiamenti conducono a collocare ingiustamente nel purgatorio molti scrittori, filosofi e pensatori.

Questa problematica è stata ampiamente trattata da Paul Feyerabend (12), il quale sostiene che qualsiasi idea, per antica o assurda che sia, è in grado di far progredire la conoscenza. La scienza è molto più vicina al mito di quanto si ammetta e la storia del pensiero insegna che il progresso è stato spesso realizzato grazie proprio a idee o teorie del passato che erano state abbandonate. E Feyerabend, a sostegno delle proprie tesi, sviluppa proprio il tema della rivoluzione scientifica del Copernico. Questi ebbe il merito di "risuscitare" la bizzarra e vecchia teoria del filosofo pitagorico Filolao che aveva sostenuto la mera apparenza del movimento del sole e negato il geocentrismo. Copernico dimostrò un gran coraggio nel riprendere le vecchie idee di Fi-

lolao e adattarle alle necessità dei calcoli astronomici, facendone così un'arma destinata a vincere Aristotele e Tolomeo che le avevano condannate all'oblio. L'astronomia non avrebbe mai potuto progredire senza l'suo non scientifico di idee antidiluviane. Il Feyerabend analizza in dettaglio i processi di elaborazione della teoria copernicana e successivamente galileiana (rinvio perciò gli interessati alla lettura del testo per le questioni tecniche) e afferma che la scienza di Galileo, simbolo del pensiero moderno e del metodo scientifico e sperimentale, si basa in realtà su una "metafisica illustrata". Viene poi sottolineata l'importanza misconosciuta e sottovalutata delle opere dei filosofi ermetici che svolsero un ruolo importantissimo nella diffusione, nel consolidamento e nella elaborazione della nuova astronomia ed è citato come esempio il Bruno.

Il valore e l'importanza delle teorie astronomiche e scientifiche bruniane nel campo della filosofia e della storia delle scienze sono ancora tutti da comprendere. L'ermetismo o la metafisica non sono argomenti sufficienti per condannare le idee di un filosofo: l'importante era ed è il progresso del sapere e non l'ortodossa osservanza di regole, allora come ora.

Note

(1) G. BRUNO, De la Causa, Principio e Uno in Dial. it., Firenze, Sansoni, 1958, p. 177.

(2) G. BRUNO, ibidem, p. 201.

(3) G. BRUNO, ibidem, p. 201.

(4) G. BRUNO, ibidem, p. 203.

(5) G. BRUNO, ibidem, p. 203.

(6) G. BRUNO, ibidem, p. 203.

(7) Traduciamo da: F. NIETZSCHE, Der letzte Philosoph. Der Philosoph. Betrachtungen über den Kampf von Kunst und Erkenntnis (1872) in Nachgelassene Werke. Aus den Jahren 1872/73-1875/76, Leipzig, C. G. Naumann, 1903, II Abt, X Bd., p. 112.

(8) F. NIETZSCHE, Der Philosoph als Arzt der Kultur (1873) in Nachgelassene Werke. Aus den Jahren 1872/73-1875/76, cit., pp. 180-188.

(9) G. BRUNO, La Cena de le ceneri in Dial. it., cit., p. 34.

(10) H. VEDRINE, La conception de la nature chez Giordano Bruno, Paris, Vrin, 1967, p. 366.

(11) A. KOYRÉ, Du monde clos à l'univers infini, Paris, Gallimard, 1973, pp. 77-78.

(12) P. FEYERABEND, Contro il metodo. Abbozzo di una teoria anarchica della conoscenza, Milano, Feltrinelli, 1979. In particolare i capitoli 4, 7, 8, 9, 12 e 18.

Capitolo XVI

UN RICORDO D'INFANZIA DI GIORDANO BRUNO

> (...) l'existence de l'homme oppose une résistence infatigable, et par mille pièges, à qui veut la penser dans le mode de l'objectivité.
> (P. Nemo)

Fin dal De Umbris Idearum il Bruno si presenta in qualità di messaggero, di Mercurio inviato a dissipare le tenebre in cui si trovano gli uomini col sole della sua dottrina (1).

Nella Cena de le ceneri è l'eroe solare venuto a dar fine alla notte, nel De la Causa, Principio e Uno il filosofo-medico della civiltà con la missione di guarire i mali dell'umanità.

Tutti questi attributi sono varianti dell'archetipo del messia che fa parte della dimensione mistica. L'archetipo del messia domina tutta l'opera bruniana e la sua stessa vita: il tema ricorrente del messia portatore di una nuova filosofia, sempre avversato e perseguitato, costituisce infatti il nodo centrale a cui riconducono sia la creazione filosofica e letteraria sia l'esistenza.

Il Nolano sopporterà tutto e lotterà contro tutti, convinto dell'importanza delle sue idee e di essere destinato a tali vicissitudini. La sua sorte era lo sviluppo ineluttabile di un disegno, annunciato già nell'infanzia da eventi prodigiosi, come l'episodio narrato nel Sigillus Sigillorum (2). Il Bruno racconta che nei suoi primi mesi di vita, mentre era in fasce nella culla, aveva visto avvicinarsi un serpente uscito da un foro della parete. Il timore fu tale da permettergli non solo di chiamare in modo distinto il padre che dormiva nella camera accanto, ma anche di capire le parole dei famigliari e tutto quello che accadde in seguito. Cosa ancor più meravigliosa, egli sostiene di essersi ricordato

dell'episodio e di averlo descritto ai suoi famigliari, alcuni anni dopo, in modo così accurato da provocare stupore e ammirazione.

Anche Benvenuto Cellini (1500-1571) riporta nella Vita (3) un aneddoto della sua infanzia (quando aveva circa tre anni) per certi versi simile. Si tratta dell'episodio dello scorpione da lui scambiato per un granchiolino e preso in mano senza averne danno. Il padre, scampato il pericolo, interpretò il fatto come un buon augurio per il suo destino. L'artista fiorentino condivide con il Bruno non poche caratteristiche: una concezione della vita e dell'arte non più classica ma manieristica, l'autoesaltazione e un senso di individualità che rasentano la megalomania, la passionalità e l'insofferenza d'ogni ostacolo. Non stupisce quindi che entrambi abbiano ricercato a posteriori fin nei primi anni di vita i presagi di una sorte eccezionale.

Il Nolano non attribuiva all'avvenimento occorsogli un significato soprannaturale in quanto i poteri della natura erano per lui superiori a quelli ordinariamente noti. Spiega infatti ciò che gli era successo attribuendone il merito a quel "Divino sigillo ch'è la buona Contrazione" (4). Nel Sigillus Sigillorum è sviluppata la teoria secondo cui si arriva al grado superiore della vita intellettiva grazie alla concentrazione o ripiegamento su di sé. La concentrazione, chiamata contractio, è distinta in quindici specie, alcune delle quali capaci di produrre effetti straordinari, come quando avviene per forti emozioni. Così fu il caso del figlio di Creso, che riacquistò la parola in un impeto di affetto filiale, o del Bruno nel fatto da lui narrato.

Il Vecchiotti (5) esprime seri dubbi sulla credibilità dell'accaduto e probabilmente a ragione. L'essenziale tuttavia non risiede tanto nella veridicità di ciò che era successo quanto nell'influenza che esso esercitò sulla vita del Bruno, che credeva nell'episodio. Il Guzzo (6) lo considera giustamente un presagio del destino eccezionale al quale era promesso il Nolano.

Il serpente simboleggia l'essere che si oppone all'eroe civilizzatore e allo stesso tempo l'avo mitico di tutti gli eroi e profeti che sorgono ad un dato momento della storia per rigenerare l'umanità. Il serpente è anche la saggezza come indica il suo nome greco ophis, anagramma, con una lettera in meno, della parola sophia: saggezza (7).

Il tema della lotta contro il serpente apparirà più volte nelle opere bruniane, soprattutto nella versione mitologica dell'uccisione del Pitone da parte del dio Apollo, citata nel De Umbris Idearum (8), nello Spaccio de la bestia trionfante (9) e nel De l'Infinito, universo e mondi:

> Uscito de priggione angusta e nera,
> Ove tant'anni error stretto m'avinse,
> Qua lascio la catena, che mi cinse
> La man di mia nemica invid'e fera.
> Presentarmi a la notte fosca sera
> Oltre non mi potrà, perché chi vinse
> Il gran Piton, e del suo sangue tinse
> L'acqui del mar, ha spinta mia Megera.
> A te mi volgo e assorgo, alma mia voce;
> Ti ringrazio, mio sol, mia diva luce;
> Ti consacro il mio cor, eccelsa mano,
> Che m'avocaste da quel graffio atroce,
> Ch'a meglior stanze a me ti festi duce,
> Ch'il cor attrito mi rendeste sano. (10)

Il Pitone era un drago femmina ucciso da Apollo con il suo potente arco, perché infestava la pianura di Crisa. Questo mito rappresenta anche la lotta del sole e delle tenebre, del bene e del male, del conscio e dell'inconscio, del pensiero diurno e dell'ispirazione notturna, del sole intellettuale bruniano e delle tenebre dell'ignoranza.

La storia di Apollo e del Pitone, uno dei fatti mitologici preferiti dal Bruno, ci riconduce al complesso rapporto che il Nolano ebbe con l'elemento femminile: la donna, la madre o Diana espressione della Natura-Divinità.

Le argomentazioni di Jean Markale (11), contenute in La femme celte, ci guideranno nel chiarimento delle implicazioni psicologiche connesse alla presenza della figura mitologica apollinea nel discorso bruniano.

Allorché le società umane si organizzarono progressiva-

mente sul tipo patriarcale ci fu un capovolgimento completo dei valori religiosi. Le divinità femminili originarie furono sostituite da divinità maschili adattate alle nuove strutture sociali.

L'esempio tipico di questa trasformazione è fornito proprio dal dio Apollo. La mascolinizzazione delle divinità femminili non potè far dimenticare completamente il loro aspetto femminile. Apollo, Dio-Sole, risultava in realtà da una mascolinizzazione della Dea-Sole primitiva Artemide, che fu relegata nella notte, diventando la Dea-Luna. La Luna era invece primitivamente di genere maschile e il Sole femminile.

Artemide e Latona (madre di Apollo e Artemide) costituivano in realtà dei doppi. La prima rappresentava originariamente il sole giovane dell'alba, la seconda il sole vecchio del tramonto. Artemide diventava così allo stesso tempo la sorella (nella versione più recente del mito) e la madre (nella versione antica) di Apollo.

Veniamo ora all'episodio dell'uccisione del serpente Pitone. Sul piano storico, che traspare dietro il mito, Apollo Dio-Sole vinse Pitone all'epoca in cui decise di fondare il santuario delfico. Ciò significa che a Delfi in tempi antichi si adorava una divinità femminile tellurica, rappresentata dal serpente. Il culto della dea-madre fu dunque sostituito da quello di un eroe solare. La vittoria di Apollo appare tuttavia ambigua, perché il dio maschio, per farsi capire dagli umani, ebbe bisogno delle donne: la sua interprete era infatti la Pizia (o Pitonessa), la sacerdotessa dell'antica religione, che era rimasta sul posto e che portava il nome della divinità primitiva. Lo stesso Apollo fu denominato Pizio.

L'uso che il Bruno fa dell'episodio mitologico dell'uccisione del Pitone assume una duplice funzione: è una medicazione naturale, una catarsi che permette di soddisfare i suoi bisogni oscuri legati alla problematica relazione con il femminile, già segnalata nel capitolo dedicato alla figura di Diana e, allo stesso tempo, costituisce lo sforzo per

comprendere, spiegare e dare una razionalità a certi fatti.

Bruno-Apollo, che vince Pitone-Madre-Donna-Diana, è l'espressione di un conflitto che si articola a parecchi livelli: il problema della creatività artistica, della sessualità, della personalità confrontata all'irrazionale del passato. Il Bruno sente la minaccia dell'elemento femminile e materno, di qui la complessa figurazione di Diana o del serpente nell'episodio vissuto da bambino. Egli sa nondimeno che Diana, pur nella sua pericolosità, è dispensatrice di saggezza. L'aver gridato il nome del padre gli permise di evitare la fusione-inghiottimento con la madre-serpente, ma alla fine, come ho mostrato nel capitolo su Diana, la donna-madre riprende i suoi diritti e la fusione si realizzerà per ben altri fini e con un altro senso.

Note

(1) G. BRUNO, Ombre delle idee, Roma, Editrice Atanòr, 1978, p. 45.

(2) G. BRUNO, Sigillus Sigillorum in Opera Latine Conscripta, Stuttgart-Bad Cannstatt, F. Frommann Verlag G. Holzboog, 1962, II, II, pp. 184-185.

(3) B. CELLINI, La Vita in Opere di B. Castiglione, G. Della Casa, B. Cellini, a cura di C. Cordié, Milano-Napoli, R. Ricciardi Editore, 1960, pp. 505-506.

(4) G. BRUNO, Spaccio de la bestia trionfante in Dial. it., Firenze, Sansoni, 1958, p. 797.

(5) I. VECCHIOTTI, Bruno, Roma, Astrolabio, 1971, p. 5.

(6) A. GUZZO, Giordano Bruno, uomo inquieto, Estratto dal Giornale di Metafisica, Torino, Società Editrice Internazionale, 1966, p. 2.

(7) L. BENOIST, Segni, simboli e miti, Milano, Garzanti, 1976, p. 76.

(8) G. BRUNO, Ombre delle idee, cit. p. 139.

(9) G. BRUNO, Spaccio de la bestia trionfante, cit., p. 602 e p. 750.

(10) G. BRUNO, De l'Infinito, universo e mondi in Dial. it., cit., p. 364.

(11) J. MARKALE, La femme celte, Paris, Payot, 1972, pp. 15-17, pp. 137-141, p. 241, pp. 348-349.

Conclusione

> Qui donc verra que ma proposition se forme du modèle du trait d'esprit, du rôle de la dritte Person?
>
> (J. Lacan)

Il Candelaio e la Cena de le ceneri mi avevano interessato per la molteplicità degli aspetti e per la diversità e originalità dei procedimenti messi in atto. Queste due opere mi davano la sensazione di essere costruite come la figura topologica di Moebius, utilizzata da Lacan per simboleggiare l'inconscio. La figura di Moebius è un anello torto nel quale non è possibile distinguere, colorandole diversamente, le due facce, così come il conscio non è mai differenziabile dall'inconscio poiché ne reca sempre le tracce.

L'ottica psicanalitica, insieme agli altri approcci, ha perseguito il fine di evidenziare nel mio lavoro taluni legami tra la commedia e il dialogo filosofico e soprattutto la sovrapposizione dei significati mediante l'analisi di caratteristiche stilistiche e contenutistiche.

Il mio discorso sul Candelaio e la Cena de le ceneri è iniziato con considerazioni di ordine storico e culturale nel capitolo I per arrivare, nel capitolo XVI, ad argomentazioni centrate invece sulla biografia del Bruno. Dopo il capitolo II, in cui la personalità, la vita e l'opera del Nolano sono viste alla luce del concetto di filosofo-artista, il capitolo III ha analizzato il De Umbris Idearum e ne ha mostrato l'importanza a livello filosofico, scientifico e letterario. I capitoli successivi (IV e V) sono dedicati al Candelaio: il IV, attraverso le vicende della commedia, mostra i legami tra l'opera letteraria e il contesto storico, il V invece tratta i temi del denaro e dell'alchimia dal punto di vista psicanalitico. I capitoli VI, VII e VIII sono

imperniati sulla Cena de le ceneri: il capitolo VI è un'interpretazione simbolica del viaggio notturno descritto dal Bruno nel secondo dialogo, il capitolo VII illustra l'analisi degli idoli nella Cena de le ceneri ispirandosi al Novum Organum di Francesco Bacone ma sottolineando allo stesso tempo similitudini e differenze tra il Nolano e il filosofo inglese e il capitolo VIII presenta la concezione bruniana dell'universo configuratasi nel dialogo filosofico. I capitoli IX, X e XI hanno trattato dello stile e della creatività letteraria e dei rapporti con il Manierismo. Il capitolo IX è dedicato allo stile bruniano, partendo dalla categoria estetica dell'entusiasmo. Il capitolo X ha accostato il furor melanchonicus del Dürer all'eroico furore del Bruno e ha accennato poi al significato e al ruolo attribuiti al temperamento melanconico per la creatività artistica tra il '500 e il '600, con riferimento alla posizione del Bruno. Il capitolo XI ha presentato i rapporti tra il movimento pittorico del Manierismo e l'estetica bruniana. I capitoli XII, XIII e XIV hanno ripreso e sviluppato temi presenti nel Candelaio e nella Cena de le ceneri: il tema del doppio, la figura di Diana cacciatrice nell'opera bruniana e le similitudini con le opere teatrali di Seneca. Il capitolo XV ha sviluppato il concetto di filosofo-medico espresso dal Bruno nel primo dialogo del De la Causa, Principio e Uno e lo ha paragonato a quello di filosofo-medico della civiltà, formulato da Nietzsche in uno dei suoi Theoretische Studien: Der Philosoph als Arzt der Kultur. Questo capitolo è dedicato al significato della missione che il Bruno si era prefissa: la medicazione dei mali dell'umanità. Nel capitolo XVI, infine, un ricordo d'infanzia narrato dal Bruno nel Sigillus Sigillorum ha offerto lo spunto per mostrare i legami tra la vita e l'opera del filosofo. L'archetipo del messia è risultato così il fattore dominante della vita del Nolano e l'ispirazione costante del Candelaio, della Cena de le ceneri e delle altre opere bruniane.

L'itinerario che ho seguito è stato quindi un passaggio

dal generale al particolare, dall'esterno all'interno, dall'oggettivo (il contesto storico, sociologico e artistico) al soggettivo (il fatto biografico).

Il riferimento alla storia individuale di un autore, pur se attraverso eventi che fanno parte più del suo immaginario che della realtà, completa e riconduce ai giusti limiti le argomentazioni basate su metodi di analisi che spiegano il soggetto e la sua opera solo dall'esterno. Il fatto biografico ricorda che il movente di un'opera e di una vita può essere anche nell'apparente inconsistenza di un ricordo d'infanzia.

I risultati più significativi, ai quali credo di essere pervenuto, si articolano in quattro direzioni.

Ho dimostrato l'importanza del De Umbris Idearum per la comprensione del Candelaio e della Cena de le ceneri. Questo trattato di mnemotecnica infatti, oltre alle anticipazioni tematiche e stilistiche, contiene la prima riformulazione bruniana della teoria copernicana, che viene poi sviluppata nella Cena de le ceneri.

Ho illustrato l'acuta disamina operata dal Bruno nei confronti della società dei suoi tempi: la critica della cultura, dei costumi, della falsa alchimia e del ruolo ossessivo del denaro ha smascherato in queste forme di perversion la version du père, il linguaggio ideologico dominante, la struttura alienante dell'autorità nelle sue più svariate manifestazioni.

Ho mostrato, attraverso i personaggi delle opere bruniane e il significato filosofico attribuito al femminile (il mito di Diana e Atteone e il mito di Apollo e del Pitone) il complesso rapporto tra il Bruno e la donna. Questo aspetto, che ha preso man mano consistenza, costituirà una via di ricerca ulteriore.

Trattando infine temi svariati, quali la rivoluzione astronomica e cosmologica, la critica estetica e la proposta di un'arte ispirata all'entusiasmo, ho cercato di presentare il Bruno come il messaggero di una nuova filosofia e il

prototipo dello scienziato che, pur nei limiti imposti dal filtro del proprio carattere, innova e ripete il cammino di tutti i trasformatori del sapere.

Bibliografia

Opere di G. Bruno consultate

Ombre delle idee, a cura di G. La Porta, Roma, Editrice Atanòr, 1978.

Il canto di Circe, a cura di G. La Porta, Roma, Editrice Atanòr, 1978.

Sigillus Sigillorum in Opera Latine Conscripta, a cura di F. Tocco e H. Vitelli, Stuttgart-Bad Cannstatt, F. Fromman Verlag G. Holzboog, 1962, zweiter Band, zweiter Teil.

Candelaio, a cura di I. Guerrini Angrisani, Milano, Rizzoli, 1976.

Candelaio, a cura di G. Bàrberi-Squarotti, Torino, Einaudi, 1972.

Dialoghi italiani, a cura di G. Aquilecchia, Firenze, Sansoni, 1958.

De Magia. De Vinculis in genere, a cura di A. Biondi, Padova, Edizioni Biblioteca dell'Immagine, 1986.

Opere latine, a cura di C. Monti, Torino, UTET, 1980.

Opere su G. Bruno consultate

AA.VV., Nietzsche aujourd'hui? Tome I: Intensités, Paris, Union Générale d'Editions, 1973.

AQUILECCHIA G., Giordano Bruno, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1971.

BARBERI SQUAROTTI G., Giordano Bruno in BRANCA V. (diretto da), Dizionario critico della letteratura italiana, Torino, UTET, 1986, vol. I.

BORSELLINO N., Rozzi e intronati. Esperienze e forme di teatro dal "Decameron" al "Candelaio", Roma, Bulzoni, 1976.

GUZZO A., Giordano Bruno, Torino, Edizioni di "Filosofia", 1960.

GUZZO A., Giordano Bruno, uomo inquieto, Estratto dal Giornale di Metafisica, Torino, Società Editrice Internazionale, 1966.

INGEGNO A., Cosmologia e filosofia nel pensiero di Giordano Bruno, Firenze, La Nuova Italia, 1978.

MICHEL P.-H., La cosmologie de Giordano Bruno, Paris, Hermann, 1962.

NAMER E., Bruno, Paris, Seghers, 1966.

NOFERI A., Il gioco delle tracce, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1979.

QUADRI F., Il rito perduto: Luca Ronconi, Torino, Einaudi, 1973.

REICH W., L'assassinio di Cristo, Milano, SugarCo, 1976.

STAUEBLE A., Una ricerca in corso: il personaggio del pedante nella commedia cinquecentesca in AA. VV., Il teatro italiano del Rinascimento, Milano, Edizioni di Comunità, 1980, pp. 85-101.

TOCCO F., Le opere latine di Giordano Bruno, Firenze, Pubblicazioni del R. Istituto di Studi superiori e di perfezionamento in Firenze, 1889.

VECCHIOTTI I., Bruno, Roma, Astrolabio, 1971.

VEDRINE H., La conception de la nature chez Giordano Bruno, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1967.

VEDRINE H., Les philosophies de la Renaissance, Paris, P.U.F., 1971.

VEDRINE H., Censure et pouvoir. Trois procès: Savonarole, Bruno, Galilée, Paris-La Haie, Mouton, 1976.

VUARNET J.-N., Le philosophe-artiste, Paris, Union Générale d'Editions, 1977.

YATES F., Giordano Bruno e la tradizione ermetica, Bari, Laterza, 1969.

YATES F., L'arte della memoria, Torino, Einaudi, 1972.

Opere consultate

ABBAGNANO N., Linee di storia della filosofia, Torino, Paravia, 1960, vol. II.

ABBAGNANO N., Dizionario di filosofia, Torino, UTET, 1971.

AGRIPPA DI NETTESHEIM E. C., De incertitudine et vanitate scientiarum in Scritti d'arte del Cinquecento, a cura di P. Barocchi, Milano-Napoli, R. Ricciardi Editore, 1973, Tomo I.

ALEWIN B., L'univers du baroque, Paris, Editions Gonthier, 1964.

BACHELARD G., L'eau et les rêves, Paris, José Corti, 1942.

BACHELARD G., La psychanalyse du feu, Paris, Gallimard, 1976.

BACONE F., Novum organum, Brescia, Editrice La Scuola, 1958.

BARUCCO P., Le maniérisme italien, Paris, P.U.F., 1981.

BAUDOUIN C., Psicoanalisi dell'arte, Firenze, Guaraldi, 1972.

BENOIST L., Segni, simboli e miti, Milano, Garzanti, 1976.

BLOCH E., La philosophie de la Renaissance, Paris, Payot, 1971.

BLUNT A., La théorie des arts en Italie, Paris, Juillard, 1965.

BORNEMAN E., Psychanalyse de l'argent, Paris, P.U.F., 1978.

BROWN N. O., La vita contro la morte, Milano, Adelphi Edizioni, 1978.

CASINI P., Natura, Milano, Mondadori, 1979.

CHEVALIER J., GHEERBRANT A., Dictionnaire des symboles, Paris, Editions R. Laffont, 1982.

CLEBERT J.-P., Dictionnaire du symbolisme animal, Paris, Editions Albin Michel, 1971.

COMANINI G., Il Figino in Scritti d'arte del Cinquecento, a cura di P. Barocchi, Milano-Napoli, R. Ricciardi Editore, 1971, Tomo I.

COSTANZO M., Il "Gran Theatro del mondo", Milano, V. Scheiwiller, 1964.

COURDEC P., Histoire de l'astronomie, Paris, P.U.F., 1974.

CROCE B., Storia del regno di Napoli, Bari, Laterza, 1944.

CYRANO DE BERGERAC, Voyage dans la lune, Paris, Garnier-Flammarion, 1970.

D'AMICO S., Storia del teatro drammatico, Milano, Garzanti, 1950, vol. II.

DE GIVRY G., Il tesoro delle scienze occulte, Milano, Mondadori, 1976.

DELUMAU J., L'Italie de Botticelli à Bonaparte, Paris, A. Colin, 1974.

DEVEREUX G., Tragédie et poésie grecques. Etudes psychanalytiques, Paris, Flammarion, 1975.

DEVEREUX G., Essais d'ethnopsychiatrie générale, Paris, Gallimard, 1977.

DOLCE L., Dialogo della pittura, intitolato l'Aretino in Scritti d'arte del Cinquecento, a cura di P. Barocchi, Milano-Napoli, R. Ricciardi Editore, 1971, Tomo I.

D'ORS E., Du Baroque, Paris, Gallimard, 1983.

DUBOIS C.-G., Le Baroque, Paris, Larousse, 1973.

ELIADE M., Forgerons et alchimistes, Paris, Flammarion, 1977.

ESCAT G., Bacon, Paris, P.U.F., 1968.

EVOLA G., La tradizione ermetica, Roma, Edizioni Mediterranee, 1971.

FASANO GUARINI E., (a cura di), Potere e società negli stati regionali del '500 e '600, Bologna, Il Mulino, 1978.

FERENCZI S., Psychanalyse des habitudes sexuelles in Oeuvres complètes. Tome III: 1919-1926. Psychanalyse 3, Paris, Payot, 1983.

FERRONI G., Il comico nelle teorie contemporanee, Roma, Bulzoni, 1974.

FEYERABEND P., Contro il metodo. Abbozzo di una teoria anarchica della conoscenza, Milano, Feltrinelli, 1979.

FOUCAULT M., Les mots et les choses, Paris, Gallimard, 1966.

FOUCAULT M., Histoire de la folie à l'âge classique, Paris, Gallimard, 1977.

FRYE N., Anatomia della critica, Torino, Einaudi, 1972.

GARIN E., La cultura del Rinascimento, Bari, Laterza, 1976.

GARIN E., Lo zodiaco della vita. La polemica dell'astrologia

dal Trecento al Cinquecento, Bari, Laterza, 1976.
GIRALDI G., Dizionario di Estetica e Linguistica, Milano, Edizioni Pergamena, 1975.
GORGONI P., NUZZI P., Il libro dei complessi, Milano, Mondadori, 1980.
GRAMSCI A., Quaderni del carcere, Torino, Einaudi, 1975, vol. II.
GRIMME E. G., Pieter Bruegel der Ältere: Leben und Werk, Köln, DuMont, 1977.
HAUSER A., Storia sociale dell'arte, Torino, Einaudi, 1974, 2 voll.
HAYDN H., Il Controrinascimento, Bologna, Il Mulino, 1967.
HEINZL B., Dürer, Paris, Flammarion, 1969.
HOCKE G. R., Il manierismo nella letteratura, Milano, Garzanti, 1975.
HOCKE G. R., Labyrinthe de l'art fantastique, Paris, Denoël-Gonthier, 1977.
HUTIN S., La tradition alchimique, St. Jean de Braye, Ed. Dangles, 1979.
JUNG C. G., Psychologie et alchimie, Paris, Editions Buchet-Chastel, 1970.
JUNG C. G., Gli archetipi dell'inconscio collettivo, Torino, Boringhieri, 1977.
KLEIN R., La forme et l'intelligible, Paris, Gallimard, 1970.
KOFMAN S., L'enfance de l'art, Paris, Payot, 1975.
KOYRÉ A., Du monde clos à l'univers infini, Paris, Gallimard, 1973.
KREMER-MARIETTI A., Lacan et la réthorique de l'inconscient, Paris, Aubier-Montaigne, 1978.
LACAN G., Ecrits, Paris, Editions du Seuil, 1970, 2 voll.
LAFORGUE R., Relativité de la réalité, Genève, Ed. du Mont-Blanc, 1963.
LARIVAILLE P., La vita quotidiana delle cortigiane nell'Italia del Rinascimento, Milano, Rizzoli, 1983.
LE GALLIOT J., Psychanalyse et langages littéraires, Paris, Nathan, 1977.

LEWINSOHN R., Storia dei costumi sessuali, Milano, Longanesi, 1973, 2 voll.

LONGHI R., Cinquecento classico e Cinquecento manieristico, Firenze, Sansoni, 1976.

MARCUSE H., La dimensione estetica, Milano, Mondadori, 1978.

MARKALE J., La femme celte, Paris, Payot, 1972.

MENDEL G., La révolte contre le père, Paris, Payot, 1974.

MENDELLA M., Il moto napoletano del 1585 e il delitto Storace, Napoli, Giannini Editore, 1967.

MEREU I., Storia dell'intolleranza in Europa, Milano, Mondari, 1979.

NEMO P., L'homme structural, Paris, Grasset, 1975.

NEUMANN E., Storia delle origini della coscienza, Roma, Astrolabio, 1980.

NICOLSON M. H., Le meraviglie del telescopio, in BATTISTINI A. (a cura di), Letteratura e scienza, Bologna, Zanichelli, 1977.

NIETZSCHE F., Nachgelassene Werke. Aus den Jahren 1872/73-1875/76, Leipzig, C. G. Naumann, 1903, II Abt., X Bd.

PALMIER J.-M., Guida a Lacan, Milano, Rizzoli, 1975.

PANOFSKY E., Idea, Paris, Gallimard, 1984.

PARATORE E., Storia del teatro latino, Milano, F. Vallardi Editore, 1957.

PHILALETHE E., L'entrée ouverte au palais fermé du roi, Paris, Retz, 1976.

PINO P., Dialogo di pittura in Scritti d'arte del Cinquecento, a cura di P. Barocchi, Milano-Napoli, R. Ricciardi Editore, Tomo I.

PROCACCI G., Storia degli italiani, Bari, Laterza, 1977, 2 voll.

RANK O., Le traumatisme de la naissance, Paris, Payot, 1976.

RANZATO F., Le tre dimensioni psichiche, Roma, Edizioni Mediterranee, 1974.

RANZATO F., La dimensione perduta, Roma, Edizioni Mediterranee, 1976.

RANZATO F., La malattia mentale, Roma, Edizioni Mediterranee,

1980.

ROBERT Y., Philosophie hermétique et libération in AA. VV., Réflexions, Neuchâtel, Editions H. Messeiller, 1981.

ROMANO S. F., Le classi sociali in Italia dal Medioevo all'età contemporanea, Torino, Einaudi, 1977.

RONY J.-A., La magie, Paris, P.U.F., 1979.

ROSSET C., Le réel et son double, Paris, Gallimard, 1976.

ROUGIER L., Astronomie et religion en Occident, Paris, P.U.F., 1980.

SENECA L. A., Medea, Fedra, Tieste, a cura di C. Barone, Milano, Garzanti, 1979.

STAROBINSKI J., Sciences psychologiques 1575-1625 in Gesnerus, Zürich, Editions Sauerländer, 1980, vol. 37, Fasc. 1/2.

SYPHER W., Rinascimento, Manierismo, Barocco, Padova, Marsilio, 1968.

TESAURO E., Il cannocchiale aristotelico, a cura di E. Raimondi, Torino, Einaudi, 1978.

TILLICH P., Le courage d'être, Paris, Casterman, 1971.

UBERSFELD A., Lire le théâtre, Paris, Editions Sociales, 1978.

URECH E., Dictionnaire des symboles chrétiens, Neuchâtel, Delachaux & Niestlé, 1972.

VERNANT J.-P., La mort dans les yeux, Paris, Hachette, 1985.

VILLARI R., La rivolta antispagnola a Napoli. Le origini 1585-1647, Bari, Laterza, 1976.

VIRIEUX-REYMOND A., Les grandes étapes de l'épistémologie jusqu'à Kant, Genève, Editions Patino, 1986.

ZUCCARI F., L'idea de' pittori, scultori e architetti in Scritti d'arte del Cinquecento, a cura di P. Barocchi, Milano-Napoli, R. Ricciardi Editore, 1971-1973, Tomo I, Tomo II.