

Dottorato di ricerca in Filologia moderna
Ciclo XVII (2002-2005)

«Tanta vena et efficacia in far versi»

Giordano Bruno tra poetica e poesia volgare

TUTORI: Proff. Corrado Calenda,
Enrico Malato, Matteo Palumbo, Pasquale Sabbatino (primo tutore)

CANDIDATA:
Dott. Ornella Gonzales y Reyero

COORDINATORE:
Prof. Costanzo Di Girolamo



Università degli Studi di Napoli Federico II
Dipartimento di Filologia moderna

2005

*Da onde, O Muse, mi è scorsa tanta vena et
efficacia in far versi, senza che maestro alcuno
m'abbia insegnato?*

(Candelaio, I,7)

INDICE

<i>Premessa</i>	I
I. <i>Il Candelaiolo: la poesia parodica</i>	1
1 Il sonetto proemiale e i componimenti del «Fastidito»	1
2 Il monorimo di Bonifacio: l'omaggio al modello petrarchista	7
3 I «carmini» di Mamfurio:	
3.1 Tra Sannazaro, Colonna e Scroffa	13
3.2 Il «metro» dei «versi» di Mamfurio	31
II. <i>I Dialoghi italiani: la poesia filosofica</i>	40
1 <i>Iocosus error</i> : il testo poetico tra sperimentazione e filosofia	40
2 Poesia e scienza: il modello lucreziano	49
3 <i>Non sta, si svolge e gira</i> : Bruno e il Pitagora ovidiano	74
4 I sonetti dell'asino: verso il caudato filosofico	83
III. <i>Il "canzoniere" degli Eroici furori</i>	98
1 Il sonetto "bruniano" e la lirica elisabettiana	98
2 «Articoli, sonetti e stanze»: le denominazioni dei componimenti	111
3 Tra il «tosco poeta» e il petrarchismo meridionale	119
4 «A certo miglior proposito»: Bruno e Tansillo	135
5 Il vincolo di Cupido e la figura di Issione	150
6 I sonetti tra gli «occhi» e il «core»	159
7 Il sonetto dialogato tra Filenio e Pastore	167
8 Il bestiario bruniano	175
9 L'«improvvido fanciullo» e la «rovere»	185

IV. <i>La concezione della poesia</i>	203
1 Il <i>Musarum sacerdos</i> : la poesia come <i>caeleste munus</i>	203
2 Il <i>topos</i> del velo: la verità filosofica nella «difficoltà del verso»	215
3 «La conservazione de le scienze in luogo di verso e di fabula» e l'incontro tra platonismo e averroismo	225
4 L'allegoria della cecità	234
5 La rifondazione della metafora della caccia d'amore: Atteone	252
Conclusioni	269
Bibliografia	271
Elenco dei componenti	303

PREMESSA

Obiettivo di questa ricerca è stato quello di indagare l'intero percorso poetico in volgare di Giordano Bruno, seguendone le linee di sviluppo, non sempre lineari e per questo indicative di un'evoluzione che trova il suo punto d'approdo nell'ultimo dialogo londinese. Dal *Candelaio* (Parigi, 1582) agli *Eroici furori*, infatti, la pratica poetica bruniana segue un cammino che rivela come dalla condanna di un codice abusato e logoro, quello petrarchesco, prenda forma una poesia che per riacquistare un senso deve radicarsi negli «studi de filosofia», «parenti de le Muse» e «predecessori a quelle».

Nel *Candelaio* la poesia nasce dall'intento di colpire due figure della cultura del tempo, il petrarchista e il pedante, ed è il «Fastidito», sulla soglia del testo, a prendersi gioco degli *abbeverati nel Fonte Caballino*, di quanti “tettano” «di muse da mamma», nel sonetto caudato *Voi che tettate di muse da mamma*, il quale ben anticipa la direzione parodica che la pratica poetica assumerà nella commedia. La figura del poeta petrarchista trova in Bonifacio la concentrazione massima dell'ossequio incondizionato al modello, esasperato fino al ridicolo, con l'esibizione di un sonetto monorimo, *Ferito m'hai o gentil signora il mio core*. Ma a primeggiare nel *Candelaio* è senz'altro Mamfurio, il «goffo pedante», con versi «scelleratissimi» (secondo le parole di Arturo Graf) presentati come i «frutti raccolti dalle miglior piante che mai producesse l'eliconio monte». La sua tragicomica figura risulta costruita mediante gli strumenti forniti dal fidenziano, codice che reca in sé, oltre alla lezione di Francesco Colonna, chiari echi di

Sannazaro e, più diffusamente, del registro bucolico, la cui declinazione parodica, ben avvertibile nelle scelte lessicali come nell'uso dello sdruciolò, si presta magnificamente a tracciarne il profilo linguistico. I «carmini» di Mamfurio presentano inoltre un «metro» che sembra riecheggiare, nel distico a rima baciata, l'andamento tipico della villanella, che proprio nella Napoli di fine Cinquecento conosce il suo periodo di massima fioritura. Nello scontro tra opposti codici, allora, nell'attrito tra la tronfia fierezza mostrata dal pedante e la sua effettiva miserevole pochezza, smascherata da voci gergali e dialettali e da una struttura metrica magari “mariolata” alla poesia di strada, risiede l'arma di cui si serve Bruno per neutralizzare, nella figura del pedante-petrarchista, un'intera cultura giunta all'estremo limite delle proprie possibilità.

Se i «carmini» di Mamfurio celano il vuoto dentro moduli apparentemente altisonanti, la poesia praticata da Bruno nei *Dialoghi italiani* (Londra, 1584-85), al contrario, segna il passaggio a un poetare maturo e consapevole, che reca in moduli poco altisonanti un serio messaggio di natura filosofica e storico-politica. Qui il rapsodico inserimento di testi poetici tradisce, sin dal sonetto proemiale della *Cena de le ceneri*, *Al mal contento*, la silenica presenza della filosofia, di cui la poesia, già a quest'altezza, si pone come funzione fondamentale. Tra sperimentazione metrica e messaggio filosofico, la poesia bruniana appare già sorretta da una solida *Weltanschauung*. In particolare, nella *Cabala* la forma per eccellenza dell'anticlassicismo, il sonetto caudato, è fatta propria per essere stravolta, piegata alla trattazione di temi di grande rilievo sociale, lontani dallo spirito bernesco. I dettami della

poetica cinquecentesca sono sovvertiti a favore di una poesia fatta di *res*, non di *verba*, in cui l'usuale esercizio di riscrittura e risemantizzazione delle fonti assume un senso solo alla luce di una trasfigurazione in chiave teoretica dei *topoi* letterari. L'uso della letteratura si delinea dunque come un uso strumentale; essa offre modelli e stilemi che, originalmente rivisitati, riescono a dare forma a un credo filosofico. È così che nel *De la causa* e nel *De l'infinito* la poesia si lega alla scienza, in un nodo in cui è dominante ed esplicito l'intento didascalico, la volontà di dire in versi, lucrezianamente, la propria filosofia naturale, le proprie convinzioni scientifiche. Bruno si presenta come l'Epicuro lucreziano, apportatore di luce, la luce della scienza, capace di restituire un senso alla poesia. L'uso del verso sulla soglia del testo, in uno spazio che non è ancora quello della trattazione filosofica vera e propria, risulta funzionale a una maggiore efficacia espositiva, al coinvolgimento del lettore attraverso una forma, quella poetica, che certamente più della prosa può avvicinare. La tensione dimostrativa e il *pathos* che caratterizzano i componimenti che “aprono” i due dialoghi fanno di essi come una sorta di proemi volti a evidenziare che l'opera è destinata a cambiare la vita del lettore, proprio come il poema didascalico nell'antichità.

La condanna della poesia praticata da «certi poeti e versificanti», la presa di distanza da un codice ormai consunto, rinnegato in nome dell'*inventio*, non si traducono, dunque, in un reale allontanamento da esso, quanto piuttosto in un'opera di ridefinizione, finalizzata a condurre ad una più alta pregnanza filosofica figure abitualmente destinate alla rappresentazione della fenomenologia amorosa. Sulla falsariga

di Dante, Lorenzo, Pico e Bembo, l'ultimo dialogo londinese prende forma attraverso l'allegoresi dottrinale e morale degli stereotipi amorosi letterari. Numerose sono, infatti, le immagini desunte dalla tradizione, come nel caso dell'assunzione della poesia di Tansillo, peraltro portavoce dell'autore nella prima parte dell'opera, del quale Bruno «può tirar a certo miglior proposito» quanto detto «quasi per certo gioco». Lo stesso vale, più in generale, per la produzione lirica napoletana del secondo Cinquecento, di cui il “canzoniere” bruniano reca vistose tracce, soprattutto da un punto di vista retorico-stilistico. Anche il «tosco poeta che si mostrò tanto spasimare alle rive di Sorga per una di Valchiusa» è presente, in particolare a dare il volto al furioso vincolato da Cupido, nella dilaniata condizione di «contrarietà», di *coincidentia oppositorum*, che trova nelle petrarchesche figure dell'antitesi e dell'ossimoro la traduzione lirica più appropriata, facendosi cifra e costante del poetare bruniano. Il complesso legame con la tradizione vede il Nolano fare ricorso, ancora, ai *topoi* dei bestiarî amorosi, piegati a evocare il mondo del furioso eroico, a forme quali il sonetto dialogato, portato al limite estremo di sette battute in un solo endecasillabo, passando attraverso la vivace lezione di Filenio Gallo, allo scopo di rendere in un dialogo mosso e concitato «il più gran dissidio che sentir si possa». La fenomenologia tradizionale dell'innamoramento, di matrice stilnovistica, basata sul *topos* del dissidio tra gli occhi e il cuore, viene accolta alla luce della dottrina dei contrari, l'«antiperistasi», figurata poeticamente nel dialogo tra «il core e gli occhi», attraverso la contaminazione tra la tenzone e il contrasto e la rivisitazione in chiave filosofica del motivo stilnovistico della *visio*. La stessa allegoria della cecità,

proveniente dalla *Cecaria* di Marc'Antonio Epicuro, viene convertita nell'averroistica immagine della «improporzionalità delli mezzi de nostra cognizione al cognoscibile» nonché, «con altra significazione», nel simbolo della «rivoluzione vicissitudinale», di cui i nove ciechi si fanno concreta rappresentazione in una canzone a *coblas capfinidas* e *capcaudadas*. Figura per eccellenza dell'attività teoretica la *philosophica venatio* di Atteone, dove la conversione del simbolismo erotico a una significazione filosofica tocca il punto più alto. La rifondazione della metafora della caccia d'amore è finalizzata alla sua conversione nella metafora del sapere, della conoscenza come eterna *quête*, e alla trasfigurazione della vicenda dell'empio cacciatore tebano nella «sublimium rerum meditatio» del *poeta-philosophus*, di boccacciana memoria, che nella solitudine eremitica, «in silvis et proceribus», giunge alla visione di «Diana ignuda», giacché «la verità suol aver gli antri e cavernosi ricetti, fatti intessuti de spine, conchiusi de boschose, ruvide e frondose piante».

La distanza di Bruno poeta dalla poesia del tempo si misura inoltre attraverso l'analisi delle scelte metriche, chiaramente finalizzate alla realizzazione del principio dell'*inventio*, rivendicato con forza ad apertura dei *Furori*. La sperimentazione di forme metriche altre, già messa in pratica nella *Cena*, con l'utilizzo del sonetto ritornellato, raggiunge nell'ultimo dialogo il punto di massima libertà dalla normativa, con l'invenzione di una forma di sonetto che nell'ottetto presenta, originalmente, l'ottava toscana, e nel sestetto risente chiaramente dell'influsso elisabettiano, composto com'è da una quartina seguita da un distico a rima baciata. Il carattere innovativo della poesia bruniana trapela, tra l'altro, dalla

terminologia adoperata dall'autore per indicare i propri componimenti, definiti «articoli, sonetti, stanze», «sentenze», «rime», «carmi», denominazioni che non rivelano soltanto la noncuranza verso la norma, ma indicano la maniera in cui l'autore doveva avvertire e intendere i propri testi poetici, frutto del *furor* e *integumenta* della verità filosofica. Il *topos* del velo, infatti, prevede che la filosofia sia celata nella «difficoltà del verso», motivando così il ricorso all'emblematica, dove l'emblema, platonicamente velo dell'idea, protegge la verità nella «caligine di un'oscura similitudine». Le *obscurae sententiae poetarum*, secondo la dottrina dei «poetici figmenti», hanno per fine la «conservazione de le scienze in luogo di verso e di fabula», dove la «tessitura» di prosa e poesia vede la prima chiamata a sollevare il velo per mostrare la filosofia che vi si cela. L'assunzione della tradizione sapienziale della *occulta significatio*, che assegna alla poesia la funzione di *servatrix*, «sub velamine», della verità indagata dalla filosofia, proviene dai *Dialoghi d'amore* di Leone Ebreo, lungo un sentiero che conduce al Boccaccio delle *Genealogie* (libro XIV). I «versi ponderosi e osservantissimi» salvaguardano la «verità de la scienza», preservandola dagli «inabili». Ai «secreti de la cognizione intellettuale dentro le scorze fabulose» è affidato il compito della averroistica salvaguardia del vero, che vede l'amante prestare il volto al *poeta-philosophus*, mosso non dai benefici del principe ma dall'*enthousiasmós*, dal *furor*, secondo la concezione platonico-ficiniana della poesia come *caeleste munus*. Il *Musarum sacerdos*, di oraziana memoria, rappresenta colui il quale è in grado di penetrare gli *arcana* del cosmo, nascosti *sub cortice*, di leggere il segreto divino celato sotto la scorza della natura. La divina ispirazione, coincidente con la ficiniana

melancholia, proveniente da Saturno, si nutre dell'amore eroico, quell'*amor hereos* che affligge il furioso, in perenne tensione tra opposte pulsioni. Gli *Eroici furori*, allora, rappresentano e celano, mediante il linguaggio della poesia, il tormento dell'uomo di genio, del filosofo che raggiunge la *deificatio* attraverso la *scientia*, nel segno della ὑβρις e non senza evidenti risonanze autobiografiche.

IL CANDELAIO: LA POESIA PARODICA

1. IL SONETTO PROEMIALE E I COMPONENTI DEL
«FASTIDITO»

Il *Candelaio* (Parigi, 1582) si apre con un componimento poetico, recitato dal *Libro* e rivolto a *gli abbeverati nel fonte caballino*,¹ che orienta subito il lettore sull'ideologia dell'autore. Si tratta, infatti, di un sonetto caudato, metro tipico della poesia burlesca, chiaro e immediato indizio di una direzione antipetrarchesca e anticlassicista:

Voi che tettate di muse da mamma,
e che natate su lor grassa broda
col musso, l'eccellenza vostra m'oda,
si fed'e caritad' il cuor v'infiamma.

Piango, chiedo, mendico un epigramma,
un sonett', un encomio, un inno, un'oda
che mi sii post' in poppa over in proda,
per farmene gir lieto a tata e mamma.

Ehimè ch'in van d'andar vestito bramo,
oimè ch'i' men vo nudo com'un Bia;
e peggio: converrà fors' a me gramo
monstrar scuopert' alla signora mia
il zero e menchia com'il padr' Adamo,
quand'era buono dentro sua badia.

Una pezzentaria

¹ I poeti. Cfr. Persio, *Satire, Prologus*: «Nec fonte labra prolui caballino, / nec in bicipiti somniasse Parnaso / memini, ut repente sic poeta prodirem; [...]». (Aulo Persio Flacco, *Le Satire*, testo latino, introduzione, versione e note a cura di M. Pagliano, Bologna, Zanichelli, 1969).

di braghe mentre chiedo, da le valli
veggo montar gran furia di cavalli.

Sulla linea bernesca, dunque, Bruno costruisce un sonetto che sin dall'*incipit* si prende gioco di Petrarca, con l'evidente parodia dell'analogo *incipit* petrarchesco, *Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono*, e con un provocatorio abbassamento di tono, giacché ad «ascoltate» corrisponde «tettate». Il componimento, dallo schema metrico ABBA.ABBA.CDC.DCD.dEE, mostra una notevole distanza dai canoni del classicismo, così come un'evidente vicinanza a Francesco Berni. Il lessico, a volte condiviso con la tradizione, sebbene calato in contesti ben differenti che ne stravolgono il senso, e quasi sempre vicino alle correnti più vive dell'anticlassicismo, è chiamato ad esprimere una precisa ideologia letteraria. Esso risulta di natura estremamente composita, fatto di voci provenienti dalla tradizione nonché di termini gergali o appartenenti al parlato. Tra le voci provenienti dalla tradizione è possibile segnalare «broda», «poppa», «proda»,² variamente presenti in Dante (*If. e Pg.*), Burchiello (*Rime*), Pulci (*Morgante*), Folengo (*Baldus*), Berni (*Rime*), Sacchetti (*Rime*). Attestati in Aretino «menchia»³ e «zero».⁴ Per il resto, si tratta di lemmi provenienti dal parlato, come nel caso di «tettate»,⁵ «tata»,⁶ o dialettali, come «musso»⁷, «braghe»⁸, «pezzentaria».⁹

² Interessante la presenza di voci bruniane nel componimento LXIV di Sacchetti: «Oda / chi va da proda» (vv. 326-327); al v. 338 troviamo: «il vento in poppa». (Cfr. F. Sacchetti, *Il libro delle rime*, edited by F. Brambilla Ageno, Firenze, Olschki, 1990, p. 80).

³ O «minchia», voce siciliana diffusa anche in altri dialetti meridionali, derivante dal latino tardo *mencla*, dal latino classico *mentūla* (con probabile accostamento a *mingere*, «orinare»).

⁴ Attestato in senso osceno a significare l'organo sessuale femminile, in Bruno è usato col significato di «deretano», come talvolta nello stesso Aretino.

⁵ Dal latino *titta*, «capezzolo», voce infantile di origine espressiva.

Tuttavia la voluta commistione tra lemmi appartenenti alla tradizione e lemmi di origine dialettale non offusca il carattere consapevole del poetare bruniano già a quest'altezza, come testimonia la presenza di rime tecniche.¹⁰

Di minore rilievo risulta l'ottava toscana (I, 2), attribuita da Bonifacio all'«Accademico di nulla Accademia», appartenente a «quell'odioso titolo e poema smarrito»:¹¹

Don'a' rapidi fiumi in su ritorno,
smuove de l'alto ciel l'aurate stelle,
fa sii giorno la notte, e nott'il giorno.
E la luna da l'orbe proprio svelle
e gli cangia in sinistro il destro corno,
e del mar l'onde ingonfia e fissa quelle.
Terr', acqua, fuoco et aria despiuma,
et al voler uman fa cangiar piuma.

Interessante l'indicazione della fonte, fornita da Spampanato,¹² vale a dire le *Metamorfosi* di Ovidio, autore ampiamente

⁶ Nel significato di papà, per lo più con uso vezzeggiativo, presente nel *Baldus* (delle due occorrenze registrate una presenta l'intero sintagma «tata et mamma»), dal latino *tata*, altra voce del linguaggio infantile di origine espressiva. Registrato inoltre in F. D'Ascoli, *Nuovo vocabolario dialettale napoletano*, present. di N. De Blasi, Napoli, Gallina, 1993, p. 778: etim. onomatopea infantile. Presente in Basile, *Pent.* I,5; Cortese, *Vaiass.* II,3; Sgruttendio, *Tiorba* X,2,2.

⁷ O «muso», dal latino tardo *musum*, poi *mussu* in calabrese e siciliano, nel significato di «bocca».

⁸ O «braca», dal latino *braca* o, più frequentemente, *bracae*, di origine celtica, nel significato di «pantalone largo».

⁹ O «pezzeria», voce di origine meridionale da un lat. volg. *petiens-entis*, part. pres. di *petire*, per il class. *petere*. Registrato inoltre in F. D'Ascoli, *Nuovo vocabolario dialettale napoletano*, cit., p. 540: «Miseria, indigenza somma».

¹⁰ Si notino le rime equivoche tra i vv. 1 e 8 («mamma» e «mamma») e 3 e 6 («oda» e «oda»), le rime ricche tra i vv. 2 e 7 («broda» e «proda») e 9 e 11 («bramo» e «gramo») e inclusive tra i vv. 2-3 («broda» e «oda») e 16-17 («valli» e «cavalli»).

¹¹ Scrive Spampanato in proposito: «S'ignora perfino il titolo di quest'opera giovanile del Bruno, alla quale forse appartenne anche un'ottava degli *Eroici furori*». Cfr. V. Spampanato, *Introduzione* a G. Bruno, *Candelaio*, Bari, Laterza, 1923, p. 30. L'ottava cui si riferisce lo studioso è *Comien ch'il sol, donde parte, raggiri* (II,1).

frequentato dal Nolano. Si tratta dei vv. 192-209 del libro VII, pronunciati da Medea:

«Nox», ait «arcanis fidissima, quaeque diurnis
aurea cum luna succeditis ignibus astra,
tuque triceps Hecate, quae coeptis conscia nostris
adiutrixque venis cantusque artisque magorum,
quaeque magos, Tellus, pollentibus instruis herbis,
auraeque et venti montesque amnesque lacusque
dique omnes nemorum dique omnes noctis, adeste!
Quorum ope, cum volui, ripis mirantibus amnes
in fontes rediere suos, concussaue sisto,
stantia concutio cantu freta, nubila pello
nubilaque induco, ventos abigoque vocoque,
vipereas rumpo verbis et carmine fauces,
vivaque saxa sua convulsaue robora terra
et silvas moveo, iubeoque tremescere montes
et mugire solum manesque exire supulchris.
Te quoque, Luna, traho, quamvis Temesaea labores
aera tuos minuant; currus quoque carmine nostro
pallet avi, pallet nostris Aurora venenis».¹³

¹² Ivi, p. 31.

¹³ Cfr. Ovidio, *Metamorfosi*, a cura di P. Bernardini Marzolla, con uno scritto di Italo Calvino, Torino, Einaudi, 1994, pp. 256-259 («Notte, fedelissima custode dei misteri; astri d'oro, che con la luna succedete ai bagliori del giorno; e tu, Ècate dalle tre teste, che sai cosa tento e vieni a dar forza alle cantilene e alle arti dei maghi; Terra, che fornisci ai maghi erbe potenti, e voi brezze e venti e monti e fiumi e laghi, dèi tutti delle foreste, dèi tutti della notte, assistetemi! Grazie a voi, quando voglio i fiumi tornano fra le rive stupite alle sorgenti, rendo immoto il mare agitato, immoto lo agito per incantesimo, nuvole scaccio e nuvole raduno, mando via i venti oppure li chiamo, faccio scoppiare recitando formule la gola alle vipere, sradico e smuovo le pietre, le querce, le selve, ordino ai monti di tremare, al suolo di muggire, alle ombre di uscire dai sepolcri. Anche te, Luna, trascino giù, benché il frastuono del bronzo di Tèmesa cerchi di ridurre la tua agonia; e anche il cocchio di mio nonno, con le mie formule, impallidisce; impallidisce, con i miei veleni, l'Aurora»).

Nell'atto V, scena 20, troviamo un «epitaffio, sopra la sepoltura di Giacomon Tansillo», il cui autore è ancora il «Fastidito»:

Chi falla in appuntar primo bottone,
né mezzani né l'ultimo indovina:
però mia sorte canobbi a mattina,
io che riposo morto Giacomone.

Da un punto di vista lessicale si riscontrano anche qui alcune voci napoletane, come «appuntar»¹⁴ e «canobbi»¹⁵. Lo schema metrico, ABBA, è rapportabile all'epitaffio satirico, che conosce ampia fortuna nel Cinquecento, praticato da Machiavelli, Lasca, Berni, Michelangelo ed altri ancora.¹⁶ Ma il referente di Bruno potrebbe essere, come poi in seguito, Camillo Scroffa, giacché i *Cantici di Fidenzio* si chiudono con l'*Epitaphium Fidentii*, dal medesimo schema metrico:

Glottocrisio Fidentio eruditissimo
ludimagistro è in questo gran sarcophago.
Camillo crudo più d'un antropophago
l'uccise. O caso a i buoni damnosissimo!¹⁷

¹⁴ Registrato in F. D'Ascoli, *Nuovo vocabolario dialettale napoletano*, cit., p. 64, nella forma *appuntà*, presente in Basile, *Pent.* I,10 e in Cortese, *Vaiass.* II,29.

¹⁵ Da *canoscere*, anch'esso registrato in D'Ascoli, p. 141, come forma alternativa di *accanoscere* e *cunoscere*. Ma, naturalmente, si tratta di una forma ampiamente attestata nella nostra lirica, da Giacomo da Lentini a Guittone d'Arezzo, da Guinizzelli a Cavalcanti, nonché tipicamente dantesca (*Rime*, III, «Non canoscendo, amico, vostro nomo», dove, al v. 5 si trova ancora «canoscere»; XXX,25 «Pocchia ch'Amor del tutto m'ha lasciato», dove troviamo la forma «canoscenza», presente ancora in XXXIV,16, «D' mi son pargoletta bella e nova», oltre che nel noto *If.* XXVI,120).

¹⁶ Il componimento è classificato da Sorrenti come «epigramma». Cfr. Z. Sorrenti, *Incipitario*, cit., p. 780. Sull'epitaffio satirico cfr. S. Carrai, *Machiavelli e la tradizione dell'epitaffio satirico*, in Id., *I precetti di Parnaso. Metrica e generi poetici nel Rinascimento italiano*, Roma, Bulzoni, 1999, pp. 155-166.

¹⁷ Cfr. C. Scroffa, *I Cantici di Fidenzio. Con appendice di poeti fidenziani*, Roma, Salerno Editrice, 1981, p. 39.

2. IL MONORIMO DI BONIFACIO: L'OMAGGIO AL MODELLO PETRARCHISTA

Nell'atto I, scena 6, la mezzana Lucia recita un sonetto monorimo, attribuito a Bonifacio, il petrarchista, il quale lo ha composto per la signora Vittoria, la cortigiana:

Ferito m'hai o gentil signora il mio core
e me hai impresso all'alma gran dolore
e si non mel credi guarda al mio colore
che si non fusse ch'io ti porto tanto amore
quanto altri amanti mai che sian d'onore
hanno portato alle loro amate signore
cose farrei assai di proposito fore
però ho voluto essere della presente autore
spento di tue bellezze dal gran splendore
acciò comprendi per di questa il tenore
che si non soccorri al tuo Benefacio, more.
Di dormire, mangiar, bere, non prende sapore
non pensando ad altro ch'a te tutte l'ore
smenticato di padre madre fratelli e sore.

Alla stessa Lucia è affidato il compito di commentare il bizzarro componimento:

O bella conclusione, belli propositi, a punto sottili come lui: io per me di rima non m'intendo; pure, s'io posso farne giudicio, dico due cose: l'uno, ch'i versi son più grandi che gli ordinarii; l'altra, che son fatti a suon di campana e canto asinino, li quali sempre toccano alla medesima consonanza.¹⁸

¹⁸ Cfr. G. Bruno, *Candelaio*, commento di G. Bàrberi Squarotti, in Id., *Opere italiane*, vol. I, testi critici e nota filologica di G. Aquilecchia, introduzione e coordinamento di N. Ordine, Torino, UTET, 2002, p. 294.

Bruno pone dunque sulle labbra di Lucia parole di critica verso il petrarchista: i suoi versi «son più grandi che gli ordinarii». Infatti, soltanto i versi 2 e 5 sono endecasillabi regolari, mentre tutti gli altri appaiono ipermetri. La misura dell'endecasillabo è stravolta, portata addirittura a 14 sillabe nei versi 8, 12 e 14. Inoltre si tratta di versi «fatti a suon di campana e canto asinino, li quali sempre toccano alla medesima consonanza»: sono infatti costruiti su un'unica rima, *-ore*. Ma è proprio Bonifacio a pronunciarsi, ad apertura della scena che segue, sul suo componimento, esprimendo fiero parole di lode:

Grande è la virtù dell'amore. Da onde, o Muse, mi è scorsa tanta vena et efficacia in far versi, senza che maestro alcuno m'abbia insegnato? Dove mai è stato composto un simile sonetto? Tutti versi dal primo a l'ultimo finiscono con desinenza della medesima voce: leggi il Petrarca tutto intiero, discorri tutto l'Ariosto, non trovarai un simile.¹⁹

La sfida di Bonifacio, il quale rivendica l'originalità del suo poetare, è ben giocata dall'autore, giacché tale sperimentazione ci conduce fuori dalla tradizione lirica italiana ed è alquanto arduo cogliere il possibile referente di Bruno in tale "invenzione". Dolla avvicina il sonetto monorimo alla forma arcaica del sonetto continuo e guarda a quest'ultimo come possibile «viatico che portò all'unica rima del componimento di Bonifacio»,²⁰ escludendo al contempo «vezzi arcaistici», giacché tale uso è registrato nell'epoca rinascimentale in

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ V. Dolla, *Notazioni di metrica bruniana: le rime del Candelaio*, in *Le Muse e la «nova» filosofia di Giordano Bruno*, (Convegno internazionale di studi, Napoli, 24-27 gennaio 2000), a cura di P. Sabbatino e A. Cerbo, Napoli, La Città del Sole, in corso di stampa, p. 431.

ambito burlesco.²¹ Ma non è Berni il solo referente ipotizzato dallo studioso, il quale rivolge maggiormente l'attenzione alla poesia del "manierismo" napoletano, che «nella sperimentazione metrica aveva trovato una delle più espressive connotazioni».²² Tuttavia forse proprio nella letteratura dei primi secoli è possibile trovare una certa analogia con gli usi bruniani. Tra le varianti del sonetto continuo, infatti, c'è quella che prevede due rime, una nelle quartine e una nelle terzine, adottata da Monte Andrea e Chiaro Davanzati. Ne risulta un sonetto composto da fronte e sirma monorime. Né va trascurato il caso della *rima continua*, sulla falsariga della *cobla continuada* dei provenzali, di cui si conserva l'esempio di Lambertuccio Frescobaldi (*Poiché volgiete – e rivolgiete – faccia*),²³ sebbene non si tratti, come chiarisce Biadene, di un vero e proprio sonetto. Quel che interessa notare è che tali precedenti lasciano ipotizzare una possibile esasperazione di tali varianti da parte di Bruno, mosso dalla finalità parodica di porre sulle labbra del petrarchista Bonifacio un sonetto costruito sulla rima più adoperata da Petrarca, il quale la utilizza ben 156 volte nel *Canzoniere*. Si tratta inoltre di una rima di tradizione stilnovistica e petrarchesca, che consente a Bruno di far cozzare opposti livelli di rimanti. «Core, «dolore, «colore», «amore», «onore», «signore», «fore», «splendore», «more», «ore» sono tutti rimanti petrarcheschi, che convivono

²¹ Lo studioso segnala il sonetto caudato continuo di Berni *Ser Cecco non può star senza la corte*, di schema ABAB.BAAB.ABA.BAB.bAA.aCC. (Cfr. F. Berni, *Rime*, a cura di D. Romei, Milano, Mursia, 1985, p. 83).

²² Ivi, p. 432 (Ferrante Carafa è autore di sonetti continui, sia nell'*Austria* sia nella *Carafè*).

²³ Cfr. L. Biadene, *Morfologia del sonetto nei secoli XIII-XIV*, Firenze, Le Lettere, 1977, pp. 80-81.

con rimanti berneschi, «autore» e «sapore»,²⁴ nonché con il rimante «sore», che ci porta in un ambito linguistico ancora diverso, quello napoletano.²⁵ Duplice allora la finalità di Bruno: ridicolizzare la figura del petrarchista, impegnato in un presunto sforzo di emulazione verso il modello e alla ricerca di un'originalità da ostentare, facendone l'autore di un componimento imperfetto e fortemente discutibile, e allo stesso tempo, fuori dalla finzione, lanciare uno strale contro una poesia, all'altezza della scrittura della commedia, in via di esaurimento, incapace di comunicare un messaggio se non quello della propria fine.

Nella ricerca di possibili referenti bruniani nell'atipico uso del monorimo resta da formulare un'ultima ipotesi. Si potrebbe supporre che in Bruno agisca la memoria del monorimo giullaresco, anche alla luce della predilezione, a quest'altezza cronologica del suo poetare, per il distico di rime bacciate, che sembra a sua volta trovare ispirazione proprio nel monorimo di tono popolare, in quella produzione apparentemente priva di ambizioni letterarie che costituisce un filone da non sottovalutare nel complesso scambio tra poesia popolare e poesia colta.

Inoltre, muovendo dall'«equazione pedanti-petrarchisti»²⁶ stabilita da Stäuble, bisogna ricordare che spesso nella

²⁴ Cfr. F. Berni, *Rime*, LV,62 (*Capitolo del debito*): «e son in questo così buon autore»; XII,42 (*Capitolo della gelatina*): «è forza ch'ella n'abbia il buon sapore». (Cfr. F. Berni, *Rime*, cit., pp. 155 e 56).

²⁵ *Sòra* è attestato in F. D'Ascoli, *Nuovo vocabolario dialettale napoletano*, present. di N. De Blasi, Napoli, Gallina, 1993, p. 717, nel significato di "sorella" (o suora); compare inoltre *Smentecà*, p. 712, nel significato di "dimenticare", etim. con prefisso sottrattivo e "mente"; mentre *spento* è forma antica per *spinto*, da *spingere*.

²⁶ Bruno stesso, nell'*Argomento et ordine della commedia*, segnala come i tre personaggi, Bonifacio, «l'insipido amante», Bartolomeo, «il sordido avaro» e Mamfurio, il «goffo pedante», abbiano caratteristiche comuni, giacché «l'insipido non è senza goffaria e sordidezza; il sordido è parimente insipido e goffo; et il goffo non è men sordido et insipido che goffo». (Cfr. G. Bruno, *Candelaiò*, p. 265).

commedia le «poesie di argomento amoroso presentano caratteristiche formali o metriche anomale o comunque tali da non risultare abituali nella lingua italiana»,²⁷ aspetto che motiva l'atipicità del sonetto di Bonifacio. E quanto al monorimo, non sembra peraltro senza significato la sua presenza nella commedia *La Turca* di Giovan Francesco Loredano (Venezia, 1597), sulle labbra del pedante Agrimonio, sebbene esso sia ottenuto mediante la lettura piana delle voci sdrucciole:²⁸

Che sei ancor puerculo,
Et c'hai ogni tuo musculo
Debile al giugal vinculo.
Il che saria periculo,
Che di Venere il poculo
Ti egrasse nel cubiculo.

Il *quid proprium* del pedante-petrarchista sembra dunque consistere nel suo situarsi, volutamente, «in posizione “anomala” rispetto alla “norma” letteraria»,²⁹ come dimostra ampiamente Mamfurio, protagonista indiscusso del *corpus* poetico del *Candelaio*. Il rifiuto dell'usuale da parte del pedante non è che un modo attraverso cui introiettare e sublimare «un obiettivo stato di emarginazione»,³⁰ l'unico mezzo per attirare l'attenzione su di sé, la sola risorsa capace di restituirgli il ruolo che la storia gli ha negato.

3. I «CARMINI» DI MAMFURIO:

²⁷ A. Stäuble, «Parlar per lettera». *Il pedante nella commedia e altri saggi sul teatro del Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1991, p. 88.

²⁸ Cfr. nota 46.

²⁹ A. Stäuble, «Parlar per lettera», cit., p. 90.

³⁰ Cfr. P. Trifone, *Introduzione* a C. Scroffa, *I Cantici di Fidenzio*, cit., p. XXX.

3.1 TRA SANNAZARO, COLONNA E SCROFFA

L'atto II, scena 1, si apre con il dialogo tra Mamfurio e Ottaviano, nel quale si evidenziano i tratti distintivi del pedante, emblema della crisi del letterato umanisticamente inteso, messo ai margini dal prevalere di una lingua e di una cultura "volgare":

OTTAVIANO Maestro, che nome è il vostro?

MAMFURIO *Mamphurius*.

OTTAVIANO Quale è vostra professione?

MAMFURIO *Magister artium, moderator di pueruli, di teneri unguicoli, lenium malarum, puberum, adolescentulorum: eorum qui adhuc in virga in omnem valent erigi, flecti, atque duci partem, primae vocis, apti al soprano, irrisorum denticulorum, succiplenularum carniuum, recentis naturae, nullius rugae, lactei halitus, roseorum labellulorum, lungulae blandulae, mellitae simplicitas, in flore, non in semine degentium, claros habentium ocellos, puellis adiaphoron.*³¹

OTTAVIANO Oh! Maestro gentile, attillato, eloquentissimo, galantissimo architriclino e pincerna delle Muse...³²

Poco più avanti, nello spazio della medesima scena, il dialogo tra i due prepara i componimenti che il pedante esibirà:

OTTAVIANO...avete qualche bella vostra di composizione? per che ho gran desiderio aver copia di vostre doctissime carte.

³¹ «Insegnante delle arti liberali, educatore di fanciulli, di teneri possessori di piccole unghie, di guance lisce, di puberi, di ragazzini; di coloro che, essendo ancora in stelo, possono essere fatti crescere, piegati e guidati dove si vuole, che hanno la prima voce infantile, adatti al soprano, con i dentini non ancora limati, con le carni ritondate, di giovane natura, privi di rughe, con l'alito che sa di latte, con le labbruzze rosse, con le carezzevoli linguette, ingenui in modo dolce come il miele, che sono in fiore, non in seme, che hanno gli occhietti chiari, non differenti dalle fanciulle».

³² Cfr. G. Bruno, *Candelaio*, cit., p. 306.

MAMFURIO Credo, Signor, che *in toto vitae curriculo* e discorso di diverse e varie pagine non ve siino occorsi carmini di calisimetria, *i[dest]* cossì bene adattati come questi che al presente io son per dimostrarvi, cqui, *exarati*.

OTTAVIANO Che è la materia di vostri versi?

MAMFURIO *Litterae, syllabae, dictio et oratio, partes propinquae et remotae*.

OTTAVIANO Io dico: quale è il soggetto ed il proposito?

MAMFURIO Volete dire: *de quo agitur? materia de qua? circa quam?* È la gola, ingluvie e gastrimargia di quel lurcone Sanguino, – viva effigie di Filosseno, *qui collum gruis exoptabat*, – con altri suoi pari, socii, aderenti, simili e collaterali.

OTTAVIANO Piacciavi di farmeli udire.

MAMFURIO *Lubentissime. Eruditis non sunt operienda arcana*: ecco, io *explico papirum propriis elaboratum et lineatum digitis*. Ma voglio che pernotiate che il sulmonese Ovidio («*Sulmo mihi patria est*»), nel suo libro *Metamorphoseon octavo* con molti epiteti l'apulo calidonio descrisse: alla cui imitazione io questo domestico porco vo delineando.

OTTAVIANO Di grazia, leggetele presto.

MAMFURIO *Fiat. Qui cito dat, bis dat. Exordium ab admirantis affectu*.

Segue l'esibizione del componimento:

O porco sporco, vil, vita disutile:
ch'altro non hai che quel gruito fatuo
col quale il cibo tu ti pensi *acquirere*,
gola quadruplicata da l'*axungia*
dall'anteposto *absorpta* brodulario,
che ti prepara il sozzo coquinario
per canal emissario:
per pinguefarti più, vase d'ingluvie,
in cotesto porcil t'intromettesti
u' ad altro obiecto non guardi ch'al pascolo;
e privo d'exercizio,
per inopia e penuria
di miglior letto e di miglior cubiculo,

altro non fai ch'al sterco e fango involverti.³³

Come osserva Spampanato, «l'imitazione ovidiana è solo nel capo di Mamfurio, il quale appare ora, se è possibile, più grottesco di Polifilo».³⁴ Infatti, leggendo il passo ovidiano, contenuto nel libro VIII delle *Metamorfosi* (vv. 279-297), si può verificare come l'imitazione del poeta latino sia effettivamente del tutto assente nel componimento di Mamfurio:

Tangit et ira deos. «At non impune feremus,
quaeque inhonoratae, non et dicemur inultae»
inquit, et Oenios ultorem spreta per agros
misit aprum, quanto maiores herbida tauros
non habet Epirus, et habent Sicula arva minores.
Sanguine et igne micant oculi, riget ardua cervix,
et saetae similes rigidis hastilibus horrent
[stantque velut vallum, velut alta hastilia setae];
fervida cum rauco latos stridore per armos
spuma fluit, dentes aequantur dentibus Indis;
fulmen ab ore venit, frondes adflatibus ardent.
Is modo crescentes segetes proculcat in herba,
nunc matura metit fleturi vota coloni
et Cererem in spicis intercipit; area frustra
et frustra expectant promissas horrea messes;
sternuntur gravidi longo cum palmite fetus
bacaque cum ramis semper frondentis olivae.
Saevit et in pecudes: non has pastorve canesve,
non armenta truces possunt defendere tauri.³⁵

³³ Cfr. L. Pulci, *Morgante*, XIV,76,4: «e 'l porco, che nel fango è imbrodolato».

³⁴ Cfr. V. Spampanato, *Introduzione* a G. Bruno, *Candelaio*, cit., p. 62.

³⁵ Cfr. Ovidio, *Metamorfosi*, cit., pp. 308-309 (L'ira prende anche gli dèi. «Non lasceremo davvero impunita questa offesa! Si dirà che non siamo state onorate, ma non che non ci siamo vendicate!», esclamò Diana. E per vendicarsi dello spregio mandò nei campi di Eneo un cinghiale, grande quanto non sono i tori dell'erboso Epiro, più grande dei tori delle campagne siciliane. Gli occhi scintillano, di fuoco e sangue, il collo possente è arruffato, le setole stan dritte

Il lessico usato da Mamfurio avvicina realmente il componimento al *Polifilo*, dove peraltro troviamo menzione dell'«apro calidonio»:

Et quando questo, o me, io permedito, considerando intrinsecamente la hesterna impietate, sencia dubio derivato parmi essere tra la bucca cum attrito di denti sonace et spumea dell'apro calidonio et tra Phitone horendo et tra la framea leonina, che elli la carne mia lancinanti devorano; [...]³⁶

I componimenti esibiti da Mamfurio svelano presto il referente bruniano: i *Cantici di Fidenzio* del vicentino Camillo Scroffa.³⁷ Scritti qualche anno prima del 1562, a loro volta «rivelano evidentemente e dichiaratamente la loro reale direzione parodica nei confronti dell'*Hypnerotomachia Poliphili*, ristampata, dopo la magnifica edizione manuziana del 1499,

come rigidi aculei; bava ribollente scorre con roco sfrigolio sul vasto petto, le zanne sembrano d'elefante indiano, fulmineo è il grugno, il fiato brucia le frasche. E questo, ora calpesta le colture germoglianti, in erba, ora falcia le speranze mature del contadino, che piangerà, soffiandogli il pane sulla spiga: invano le aie, invano i granai attendono il raccolto, che pure sembrava sicuro. Fa strage di lunghi tralci e di grosse pigne, di rami d'olivo sempreverde e di olive. E infuria anche contro le greggi: non c'è pastore o cane che possa difenderle, non c'è truce toro che possa difendere le mandrie).

³⁶ Cfr. F. Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, edizione critica e commento a cura di G. Pozzi e L. A. Ciapponi, Padova, Antenore, 1980, p. 388. La fonte del *Polifilo* è Apuleio, *Metamorfosi*, VIII,4: «Nec ulla caprea nec pavens dammula nec prae ceteris feris mitior cerva, sed aper immanis atque invisitatus exurgit toris callosae cutis obesus, pilis inhorrentibus corio squalidus, setis insurgentibus spinae hispidus, dentibus attritu sonaci spumeus, oculis aspectu minaci flammeus, impetu saevo frementis oris totus fulmineus [...]». («Ma non si vede né una capra né una timida cerbiatta né una cerva, il più mansueto fra tutti gli animali selvatici; appare, invece, un cinghiale d'una grandezza mai vista. Sotto la sua pelle callosa guizza una turgida muscolatura; il suo cuoio rugoso è irto di peli; sulla sua spina dorsale si rizzano ispide le setole; le sue zanne, ch'egli arrota rumorosamente, sono bianche di spuma; i suoi occhi, che guardano minacciosi, sono tinti di fiamma; e la sua mole, quando esso si scaglia furioso all'assalto con la gola fremente, ha la rapidità del fulmine»). Cfr. Apuleio, *Le metamorfosi o l'asino d'oro*, introduzione di R. Merkelbach, Milano, Rizzoli, 1997, pp. 438-439. Proprio Apuleio rappresenta una delle fonti latine più presenti nell'opera, ed è autore molto apprezzato dai grammatici e dai pedanti cinquecenteschi.

³⁷ I *Cantici di Fidenzio* sono una sferzante satira personale contro il grammatico Pietro Fidenzio Giunteo da Montagnana, dotto padovano.

dagli eredi di Aldo nel 1545».³⁸ La parlata latineggiante in uso nelle scuole³⁹ si identifica con il linguaggio dell'*Hypnerotomachia*, ed è così che il linguaggio poliflesco, col suo *pastiche* latineggiante, viene assunto nella figura scenica del pedante già nel 1529, con la commedia *Il pedante* di Francesco Belo, e nel 1533, con il *Marescalco* di Pietro Aretino. Con i *Cantici di Fidenzio*, come scrive Paccagnella, «si perviene alla formazione di uno specifico codice fidenziano, o più largamente pedantesco, che penetra in maniera diffusa nella commedia soprattutto a partire dalla fine del secolo e che, dopo Belo e Aretino, ha il suo titolo più significativo nel *Candelaio* (1582) di Giordano Bruno».⁴⁰ Ecco allora che ci troviamo, con Bruno, di fronte ad una parodia piuttosto erudita che burlesca, come appunto è tipico della poesia fidenziana. Se la parodia dei *Cantici* si attua sul testo di Francesco Colonna, quella di Bruno si apre in entrambe le direzioni, attingendo all'uno e all'altro, come una verifica sul piano linguistico dimostra, giacché si registra la presenza di termini provenienti o dal *Polifilo* o dai *Cantici* o da entrambi. Nel componimento di Mamfuro prevale addirittura la presenza di Colonna su quella di Scroffa, dato che testimonia come in Bruno il *Polifilo* non sempre passi attraverso la parodia realizzata dal vicentino, ma si tratti non di rado di travasi non mediati. Lo si può verificare analizzando le voci «emissario», «vase», «inglurie», «obiecto», presenti in Colonna e assenti in Scroffa, mentre «penuria» e «cubiculo» compaiono in entrambi gli autori; di «inopia» si registra invece un'occorrenza in Scroffa. Come «l'ironico Scroffa pedanteggia

³⁸ I. Paccagnella, *Fonti, citazioni, parodie linguistiche* in Id., *Il fasto delle lingue. Plurilinguismo letterario nel Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1984, p. 166.

³⁹ Sui «ludi letterari» a Napoli cfr. M. Fuiano, *Insegnamento e cultura a Napoli nel Rinascimento*, Napoli, Libreria Scientifica Editrice, 1973, pp. 19-58.

⁴⁰ I. Paccagnella, *Fonti, citazioni, parodie linguistiche*, cit., p. 172.

per dar voce a un pedante»,⁴¹ così Bruno, con la medesima finalità, costruisce un componimento fitto di voci dotte, di latinismi, di neologismi, di termini latini veri e propri, in un *pastiche* che produce un effetto straniante nel lettore, chiamato a orientarsi nel susseguirsi di voci spesso inedite o di non immediata comprensione. Mamfurio, infatti, nello sforzo di impiegare un linguaggio fuori dall'ordinario, recita un componimento che rende spesso necessario uno sforzo di ricostruzione etimologica, e se Fidenzio è «l'eroe negativo dell'arbitrio neologico»,⁴² sicuramente egli non è da meno. Orientarsi nell'impasto linguistico del pedante, in quel «guazzabuglio che nessuno intende»,⁴³ presuppone non solo la capacità di cogliere il significato delle voci latine o latineggianti,⁴⁴ ma persino di essere al passo con le

⁴¹ Cfr. P. Trifone, *Introduzione* a C. Scroffa, *I Cantici di Fidenzio*, cit., p. X.

⁴² Ivi, p. XV.

⁴³ A. Graf, *I pedanti*, in Id., *Attraverso il Cinquecento*, Firenze, Loescher, 1888, p. 178.

⁴⁴ «Gruito» (dal latino *grundio* e *grunio*), è registrato in GDLI in questa forma soltanto in Bruno, come variante letteraria rispetto al più comune *grugnito*, attestato in Ariosto e Marino; «acquirere», vera e propria voce latina, è presente in Folengo, *Baldus* (2 occorrenze in quinta sede); «axungia», altra voce latina (significa propriamente “grasso da ruote”, composto da *axis*, “asse del carro” e *ungere*, “ungere”), è registrata in GDLI alla voce *Sugna* (ant. e dial. *Sóngia*; ant. *sungia*. “Strutto”). Presente nella *Naturalis historia* di Plinio («axungiam Graeci etiam appellaverunt adipem suillum in voluminibus suis») e nel *Liber medicinalis* di Sereno, di tarda età imperiale, compare inoltre in statuti e documenti notarili del Quattrocento e del Cinquecento; «absorpta» concorda nel testo con *axungia*, participio passato da *absorbeo*, nei significati, attestati nel *Thesaurus linguae latinae*, di “hauriendo sorbere, bibere” e “devorare”; «coquinario», voce dotta, dal latino *coquinarius*, da *coquina*, nel significato di “cuoco”; attestato nel GDLI anche in Campanella; «pinguefarti», voce dotta, dal latino *pinguefacio*, composto da *pinguis* e *facere*, registrato dal GDLI solo in Bruno, col significato di “ingrassare a dismisura”; «vase» («vaso»), figur. “persona spregevole, ricettacolo di vizi e di difetti”, (dal latino arcaico e popolare *vasum* e *vasus*, per il classico *vas-vasis*, di origine incerta), presente in Colonna e Folengo; «inglurie», voce dotta dal latino *ingluries-ei*, gola, figur. *voracitas* e registrato in GDLI nel senso figurato di “persona vorace” (due occorrenze in Colonna); «inopia», presente in Sannazaro, *Arcadia* e Boiardo, *Pastorale*, nonché in Scroffa. È voce di tradizione letteraria, presente già in Petrarca e Boccaccio; «penuria», registrata nel *Thesaurus* come “summa inopia”, presente in Sannazaro, *Arcadia*, Boiardo, *Pastorale*, Colonna e Scroffa; «involverti» («involvere»), voce dotta dal latino *involvere*, presente in Sannazaro, *Arcadia*, come rimante nel verso sdrucchiolo.

neoformazioni, come nel caso del lemma «brodulario», forma non attestata, realizzata con suffissazione tipica del fidenziano.⁴⁵ Di particolare interesse si rivela a tal proposito la presenza del lemma «cubiculo» (voce dotta, dal latino *cubiculum*, “stanza”, da *cumbere*, “giacere”). Si tratta, infatti, di un termine con suffissazione tipica del fidenziano, *-ulo*,⁴⁶ attestata in Scroffa e in Colonna, che ritornerà significativamente nella commedia *La Turca* di Giovan Francesco Loredano (Venezia, 1597), nei versi rivolti dal pedante Agrimonio all’allievo Gesualdo.⁴⁷

Il successivo componimento mostrato da Mamfurio è recitato in stretto legame con il precedente, dal quale è separato solo dalle parole *Post haec*:

Ad nullo sozzo volutabro inabile,⁴⁸
 di gola e luxu infirmità incurabile,
 ventre che sembra di Pleiade il puteo,
 abitator di fango, *incola* luteo;
 fauce indefessa, assai vorante gutture;

⁴⁵ Cfr. «litterario», «cubiculario», «precario», «luminario», «antiquario», etc.

⁴⁶ La frequenza di tale suffissazione nella commedia del Cinquecento trova ragione nel fatto che essa si presta magnificamente a giochi grossolani. Come chiarisce Stäuble, «l’italianizzazione del suffisso latino *-ulus* indicante il diminutivo è frequente nel linguaggio pedantesco, ed ha certamente la sua origine nella possibilità offerta alla recitazione di far diventare piana una parola normalmente sdrucchiola». Cfr. A. Stäuble, «*Parlar per lettera*», cit., pp. 49-50.

⁴⁷ Cfr. p. 11. Rilevante inoltre è la presenza di tale voce come rimante nel *Libro delle Rime* di Franco Sacchetti (cit., p. 479), nell’*Oratio autoris pro se ipso, Come pensoso in su un prato standomi* (v. 11), CCCII («Con questo giunto son presso al *cubiculo* / di morte, ov’io, pensando ciò, formiculo,»[...]). La si può considerare una spia lessicale, giacché l’analisi metrica ci conduce a scoprire ulteriori analogie, con l’uso del distico di endecasillabi sdrucchioli a rima baciata (catalogati da Antonio da Tempo fra i tipi del serventese, il cosiddetto “serventese duato”), adoperato nei componimenti CCCI, CCCII, CCCVII. La distanza dell’autore da Petrarca, che si manifesta nell’uso di forme ignote ai *Rerum vulgarium fragmenta*, non ultima il sonetto caudato, e il suo progetto borghese di libro in versi fanno delle *Rime* un «vero e proprio anticanzoniere» (Cfr. G. Gorni, *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, Il Mulino, 1993, p. 124), che potrebbe costituire un precedente da non sottovalutare nella ricerca di possibili referenti della sperimentazione bruniana.

⁴⁸ Cfr. Virgilio, *Georgiche*, III, 411: «Saepe volutabris pulsos silvestribus apros».

ingordissima arpia, di Tizio vulture,⁴⁹
terra mai sazia, fuoco e vulva cupida;
orificio protenso, nare putida;
nemico al cielo, speculator terreo,
mano e piè infermo, bocca e dente ferreo;
l'anima ti fu data sol per sale
a fin che non putissi: dico male?

Ancora Mamfurio si esprime attraverso un linguaggio figurato, contraddistinto da ridondanze, come nel caso di «abitator» e «incola» (v. 4), «fauce» e «guttare» (v. 5), «orificio» e «nare» (v. 8), e da ostentati latinismi.⁵⁰

Il dialogo tra Mamfurio e Ottaviano, che segue l'esibizione dei componimenti, risulta interessante nella costruzione della figura del pedante che vive fuori della realtà, in un mondo fittizio, dove è ancora possibile conservare un'illusoria autorevolezza:

Che vi par di questi versi? Che, ne comprendete col di vostro ingegno il metro?

⁴⁹ Cfr. Id., *Eneide*, VI, 595-600: «Nec non et Tityon, Terrae omniparentis alumnum, / Cernere erat, per tota novem cui iugera corpus / Porrigitur rostroque immanis voltur obunco / Immortale iecur tondens fecundaque poenis / Viscera rimaturque epulis habitatque sub alto / Pectore; nec fibris requies datur ulla renatis». («Tizio, poi, figlio della gran madre Terra si poteva vedere, e teneva col corpo nove iugeri interi: col rostro ricurvo un avvoltoio gigante pasce l'indistruttibile fegato, viscere feconde alla pena: e scava il suo pasto e s'annida nel fondo petto: alle fibre rinate mai tregua è concessa»). Si cita da Virgilio, *Eneide*, introduzione e traduzione di R. Calzecchi Onesti, Torino, Einaudi, 1989, pp. 236-237.

⁵⁰ «Volutabro» («voluttabro»), ant. e letter. «pozzanghera fangosa in cui si voltolano i maiali, brago» (al figur. «sozzura morale, laidume»), è voce dotta dal lat. *volutabrum*, deriv. da *volutare* (da *volvere*); «puteo», ant. «pozzo», voce dotta dal latino *putēus*, presente in Folengo; «vulture» («vòltore», «voltóre», «vùture», «vùturo»), ant. e letter. «avvoltoio», è voce dotta dal latino *vultur-ūris*; «putissi» (putire) «puzzare, avere cattivo odore», dal latino *putere*.

OTTAVIANO – Certo, per esser cosa d'uno della profession vostra, non sono senza bella considerazione.

MAMFURIO– *Sine conditione et absolute* denno esser giudicati di profonda perscrutazion degni questi frutti raccolti dalle miglior piante che mai producesse l'eliconio monte, irrigate ancor dal parnasio fonte, temperate dal biondo Apolline e dalle sacrate Muse coltivato. E che ti par di questo bel discorso? Non vi ammirate adesso come pria già?

OTTAVIANO– Bellissimo e sottil concepto. Ma ditemi, vi priego, avete speso molto tempo in ordinar questi versi?

MAMFURIO – Non.

OTTAVIANO – Siatevi affatigato in farli?

MAMFURIO – *Minime*.

OTTAVIANO– Avetevi speso gran cura e pensiero?

MAMFURIO – *Nequaquam*.

OTTAVIANO – Avetele fatti e rifatti?

MAMFURIO – *Haud quaquam*.

OTTAVIANO – Avetele corretti?

MAMFURIO – *Minime gentium: non opus erat*.

OTTAVIANO – Avetene destramente presi, per non dir mariolati, a qualche autore?

MAMFURIO – *Neutiquam, absit verbo invidia, dii avertant, ne faxint ista superi. [...]*⁵¹

La scioltezza mostrata nel poetare può essere interpretata come falsità del pedante che nega il maniacale *labor limae* cui sottopone i propri componimenti ma, ciononostante, si lascia sfuggire un verso non sdrucchiolo che rimane come un intruso nel testo esibito, giacché non era necessario correggere i versi: *non opus erat*.

Nell'atto III, scena 6, Mamfurio esibisce un componimento di tre «decadi», rivolto ad un avversario cui rivolge una lunga serie di ripetitivi insulti. Dal punto di vista

⁵¹ Cfr. G. Bruno, *Candelaio*, cit., pp. 310-311.

lessicale si evidenziano ulteriori riscontri che ci conducono nuovamente al fidenziano, e in questo caso ciò avviene sin dalle parole rivolte da Mamfurio a Pollula, prima dell'esibizione:

Or odi; *arrige aures, Pamphile.*

La citazione è tratta dall'*Andria* di Terenzio (V, 4, 30), ma ciò che interessa è altro. Infatti, l'invito ad ascoltare, «odi», ci riporta al *Polifilo*, all'invito rivolto a Polia («Polia mia, audi»), che passa in Scroffa, XVII, 7-8 («audi, ch'io vo' explicarti l'ardentissimo / mio amor, ch'il dì, la notte e al gallicinio»[...]), mentre l'altra formula, «arrige aures», ha alle spalle l'*incipit* del sonetto introduttivo dei *Cantici di Fidenzio* (*Voi ch'auribus arrectis auscultate*), dove è evidente la direzione parodica verso l'*incipit* petrarchesco *Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono*, e compare anche ne *Il ragazzo* del Dolce e ne *L'Olimpia* di Della Porta.

Come si diceva, il lessico di tali componimenti è interamente costruito su moduli latineggianti, con l'inserimento di termini dialettali che contribuiscono a rendere il *pastiche* più variegato:⁵²

Uomo di rude e di crassa Minerva,
mente offuscata, ignoranza proterva;
di nulla leczion, di nulla fruge,
in cui Pallad'et ogni Musa lugge;
lusco intellecto et obcecato ingegno,
bacellone di cinque, uomo di legno;
tronco discorso, industria tenebrosa,

⁵² Sulla figura del pedante che si serve, oltre che del latino e dell'italiano aulico, anche di componenti di origine dialettale cfr. A. Stäuble, «*Parlar per lettera*», cit., pp. 44-46.

volatile nocturna, a tutti exosa:
per che non vait'a ascondere,
o della terra madre inutil ponderare?

Giudizio inepto, perturbato senso,
tenebra obscura e lusca, Erebo denso;
asello auricolato, indocto al tutto,
in nullo ludo litterario instructo;
di fave cocchiaron, gran maccarone
ch'a l'oglio fusti posto a infusione;
cogitato disperso, astimo losco,
absorpto fium leteo, Averno fosco:
tu di tenelli unguicoli e incunabili
l'inepzia hai protracta insin al senio.

Inmaturo pensier, fantasia perdita,
intender vacillant', attenzion sperdita;
illiterato et indisciplinato,
in cecità educato,
privo di proprio Marte, inerudito,
di crassizie imbibito,
senza veder, di nulla apprensione,
bestia irrazional, grosso mandrone,
d'ogni lum privo, d'ignoranza figlio,
povero d'argomento e di consiglio.

Mamfurio, al pari del suo “fratello” Bonifacio, rivendica l'originalità del suo poetare, perseguita con passione e sottolineata subito dopo l'esibizione dei componimenti nel dialogo con Pollula:

Vedeste simili decade giamai? Altri fan di quattrini, altri di sextine, altri di octave; mio è il numero perfecto, *idest, videlicet, scilicet, nempe, utpote, ut puta*, denario: authore *Pythagora, atque Platone*.⁵³

Ancora il lessico del pedante si caratterizza per la ricerca del termine inusuale, latineggiante, di non facile comprensione, «tratto distintivo di una sensibilità superiore»,⁵⁴ salvo poi far scontrare voci dotte con voci dialettali e gergali. Ai pleonastici «rude», «crassa», cui si richiamano semanticamente «crassizie», «mandrone», uniti dal comune rimando a una rozzezza di oraziana derivazione,⁵⁵ si aggiungono lemmi ricercati,⁵⁶ quali «asello», «auriculato», «tenelli», «unguicoli», «incunabili»,⁵⁷ che non mancano di convivere con voci quali «bacellone», «maccarone», ancora sinonimiche, «cocchiaron»,⁵⁸ «oglio»,⁵⁹ «fave». ⁶⁰ Di estrema ridondanza i lemmi «cogitato» e

⁵³ Cfr. G. Bruno, *Candelaio*, cit., p. 330.

⁵⁴ Cfr. L. Brestolini, *Folengo, Scroffa e il comico nelle parole: la parodia e la satira della pedanteria*, in P. Orvieto-L. Brestolini, *La poesia comico-realistica dalle origini al Cinquecento*, Roma, Carocci, 2000, p. 259.

⁵⁵ *L'incipit* delle «decadi» ha alle spalle Orazio, *Satire*, II, 2, 3: «Rusticus, abnormis sapiens crassaque Minerva».

⁵⁶ Tra questi si segnalano «ascondere», voce dotta dal latino *abscondere* (cfr. Boiardo, *Pastorale*, Egl. 7,38: [...]«Or vati a scondere») e «senio», ant. e letter. «ultima età della vita; estrema vecchiaia». Voce dotta dal latino *senium*, deriv. da *senex*, «vecchio, anziano» (presente in Folengo). In uso in latino fin dall'epoca arcaica, si differenzia da *senectus* nel designare una vecchiaia associata a debolezza e infermità, o, comunque, la fase più avanzata di essa.

⁵⁷ I cinque lemmi, diminutivi, (di cui «tenelli» si registra in Colonna e Scroffa), costituiscono voci dotte dalla squisita fattura fidenziana.

⁵⁸ Lo si trova registrato in F. D'Ascoli, *Nuovo vocabolario dialettale napoletano*, cit., p. 229: *Cucchiarone*, col significato di «Mangione, divoratore insaziabile».

⁵⁹ Se ne registra la presenza nell'*Arcadia* (Prosa X,32: «[...] con ooglio e latte insieme»).

⁶⁰ Si registrano due occorrenze in Berni, di cui una particolarmente significativa: si tratta del componimento LXVIII, *Sonetto delli bravi* (v. 14), che presenta ulteriori affinità lessicali con Bruno, in quanto troviamo la voce *bacello*, che ci riporta al bruniano *bacellone* (*Uomo di rude e di crassa Minerva*, v. 6), ed inoltre la rima baciata che conclude la coda presenta i medesimi rimanti che concludono il componimento *Ad nullo sozgo volutabro inabile*, vale a dire *sale e male*: «Voi che portaste già spada e pugnale, / stocco, daga, verduco e costolieri, / spadaccini, sviati, masnadieri, / sbravi, sgherri, barbon, gente bestiale, / portate or una canna o un sagginale / o qualche bacchettuzza più leggieri, / o voi portate in pugno un sparavieri: / gli Otto non voglion che si faccia male. / Fanciugli e

«astimo»,⁶¹ «deczion» e «fruge», «inepto» e «inepzia», nonché «indocto», «illiterato», «indisciplinato», «inerudito», cui si lega il verso «in nullo ludo litterario instructo». Quest'ultima è espressione tipica del linguaggio pedantesco, caratterizzata dai continui riferimenti alla scuola, ai «ludi literari», e la si ritrova in Scroffa, ne *Il pedante* di Belo, ne *Il ragazzo* di Dolce e in altre commedie del Cinquecento.

L'uso dello sdrucchiolo risulta perfettamente congruo, essendo nel fidenziano verso istituzionale, chiamato a rendere i calchi latini, i diminutivi, i vezzeggiativi, i superlativi, etc. D'altronde la rima sdrucchiola è sentita come rima dal sapore popolareggiante, impiegata spesso in ambito stilistico comico, dove si giunge a rime trisdrucchiole e addirittura quadrisdrucchiole.⁶² Ma, nel caso di Bruno, è ancora il fidenziano la chiave di volta per motivare tale scelta, che non sembra casuale alla luce dei vari riscontri lessicali e ideologici. Dietro il poetare di Mamfurio c'è dunque Scroffa, il quale a sua volta, come già rilevato, fa il verso a Francesco Colonna, e non è da trascurare il fatto che tra le fonti linguistiche presenti ad entrambi ci sia la poesia bucolica,⁶³ con l'uso del verso

altra gente che cantate, / non dite più: «Ve' occhio c'ha 'l bargello», / sotto pena di dieci staffilate. / Questo è partito, e debbesi temello, / di loro eccelse signorie prefate, / vinto per sette fave et un baccello. / Ogniuno stia in cervello, / ari diritto, adoperi del sale: / gli Otto non voglion che si faccia male». (Cfr. F. Berni, *Rime*, cit., p. 192).

⁶¹ La voce «astimo», assente in GDLI, è attestata nel *Vocabolario del dialetto napoletano compilato dal professore Emmanuele Rocco*, Napoli, Chiurazzi, 1891, p. 208: «Astemo»: «Vestigio, piccolo segno o traccia». (Male si spiega per *atomo*). Registrato inoltre in F. D'Ascoli, *Nuovo vocabolario dialettale napoletano*, cit., p. 89: «Segno, vestigio»; etim. deverbale da *estimare*, analogo ad *estimo*, «valutazione dei beni immobili». Ma, come proposto nell'edizione Guzzo-Amerio, sembrerebbe preferibile correggere *astimo* in *estimo*, «giudizio», parallelo a *cogitato*, «pensiero», nello stesso verso, ciò che peraltro risulterebbe perfettamente congruo rispetto alla ridondanza e all'ossessiva ripetitività del linguaggio proprio di Mamfurio.

⁶² Cfr. A. Menichetti, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore, 1993, p. 101.

⁶³ La cospicua presenza di latinismi di dominio umanistico testimonia la volontà di far rivivere una lingua morta, quella latina, ricreandola nel sistema volgare,

sdrucchiolo e di termini analogamente modulati sul latino.⁶⁴ L'*Arcadia* di Sannazaro rappresenta infatti un notevole serbatoio di voci latine o latineggianti, con suffissazioni che si ritrovano in ambito parodico, assunte con intenti espressionistici.⁶⁵ Tali voci si riscontrano soprattutto nei rimanti sdrucchioli, e tra questi si rilevano occorrenze che accomunano l'impianto lessicale delle ecloghe a quello dei «carmini» di Mamfurio.⁶⁶

La declinazione parodica del registro bucolico trova dunque ragione nel fatto che esso rappresenta una valida fonte cui attingere, data la ricchezza di latinismi che può offrire. Le suffissazioni in *-ulus*, l'abbondanza di diminutivi, di aggettivi

aperto ad accogliere termini dotti, mutuati dalla latinità, frequentemente quella tarda, introdotti per ragioni semantiche, ritmiche o, spesso, meramente decorative. La ricerca decorativa fine a se stessa si traduce in un vocabolario composito, spesso astratto nella sua aulica preziosità, che vede al contempo la convivenza di parole rare e di latinismi sdrucchioli con termini dialettali e popolari, *quid proprium* dell'ecloga volgare, genere polimetrico rinato in Italia nel 1482, anno in cui vengono pubblicate, a Firenze, le *Bucoliche elegantissime*, composte da Bernardo Pulci, Francesco de Arzochi, Girolamo Benivieni e Jacopo Fiorino de Boninsegni. (Sull'influenza dei bucolici senesi, appartenenti alla «generazione di scrittori che precede quella del Sannazaro», sull'*Arcadia* cfr. M. Corti, *Il codice bucolico e l'Arcadia di Jacobo Sannazaro, Rivoluzione e creazione stilistica nel Sannazaro, Per un fantasma di meno*, in Ead., *Nuovi metodi e fantasmi*, Milano, Feltrinelli, 2001, pp. 281-367). È interessante notare che tra i bucolici senesi il frate Filenio Gallo (nome d'arte di Filippo Galli) sia operante nella Venezia degli ultimi decenni del Quattrocento, la stessa Venezia, «dalla specialissima vita conventuale», che vede attivo Francesco Colonna. (Cfr. M. Corti, *Un inquieto frate, tra lirica amorosa e romanzo*, in *Per un fantasma di meno*, cit., p. 352). Sulla presenza di Filenio Gallo nella poesia bruniana cfr. III.7.

⁶⁴ Cfr. I. Paccagnella, *Fonti, citazioni, parodie linguistiche*, cit., p. 168.

⁶⁵ L'*Arcadia* è esplicitamente citata nell'*Asino cilienico del Nolano*, dove Micco, rivolgendosi a «messer Asino», riporta, con qualche imprecisione, tre versi tratti dall'ecloga VIII (10-12): «Ne l'onde solchi e ne l'arena semini, / e 'l vago vento spera in rete accogliere / e le speranze fondi in cuor di femine». (I versi sannazariani in realtà così recitano: «Nell'onde solca e nell'arena semina / e 'l vago vento spera in rete accogliere / chi sue speranze funda in cor di femina»).

⁶⁶ Oltre alla presenza di rimanti adoperati da Bruno, quali «disutile» (Ecl. XII,177), «involgere» (Ecl. VI,51), «incurabile» (Ecl. VI,114), «senio» (Ecl. VIII,117; IX,31; presente anche in Filenio Gallo, *Egloga A Lilia*, v. 126), «proterva» (II,104), «fosco» (Ecl. V,51; X,159; XI,4), si rilevano numerose rime adoperate nell'*Arcadia*, tra cui *-utile* (già riscontrata come rimante), *-ario*, *-abile* (anch'essa già riscontrata come rimante), *-abili*. Più estesamente, al di là dei riscontri segnalati, si respira un analogo clima lessicale, che lascia avvertire come nell'operazione bruniana, così come in quella effettuata da Colonna e Scroffa, il codice bucolico rappresenti un precedente di non secondaria importanza.

con uscita latina, di voci dattiliche, di verbi latini di terza coniugazione all'infinito, ben si prestano alla costruzione del linguaggio pedantesco, sia da un punto di vista lessicale sia da un punto di vista metrico, data la funzione di rimanti assegnata alle voci sdruciole. Il lessico dell'*Arcadia*, tendente al prezioso e al raro, risulta in qualche modo l'emblema dell'estetismo verbale umanistico, incline a «sollecitare l'accezione latina della parola e ad isolarne il valore e a goderne il suono e la rarità in se stessi, senza preoccupazioni semantiche».⁶⁷ Il lessico oscuro e cifrato di cui si serve Mamfurio appartiene, infatti, a quello spazio della lingua non destinato a colmare lacune lessicali, ma riservato ad accogliere voci introdotte per ragioni stilistiche. Si tratta dei cosiddetti latinismi connotativi, opposti a quelli denotativi, il cui uso «risponde a una precisa esigenza della comunicazione».⁶⁸ Si tratta di un caso di vera e propria superfetazione, in cui il latinismo, per l'intellettuale incapace di accettare il corso della storia, diventa «quasi una solenne maschera verbale attraverso cui egli introietta e sublima un obiettivo stato di emarginazione».⁶⁹ Il lessico pedantesco rappresenta l'esperazione parodica di un fenomeno che, benché ancora distante dall'eccesso, viveva una fase che preludeva, fatalmente, alla degenerazione futura. Il «germe della pedanteria» recato «in corpo» dall'Umanesimo, secondo le felici parole di Arturo Graf, non tarda, infatti, a venir fuori, e la «tendenza naturale» dell'erudizione «a diventar pedantesca» rende ragione della tragicomica figura di Mamfurio, figlio

⁶⁷ G. Folena, *La crisi linguistica del Quattrocento e l'Arcadia di I. Sannazaro*, Firenze, Olschki, 1962, p. 105.

⁶⁸ F. Sestito, *Sulla frequenza d'uso dei latinismi nel Cinquecento*, in «Studi linguistici italiani», XXV, 1999, n. 2, p. 162. «Il ricorso al cultismo» praticato da Sannazaro trova ragione nella volontà di «irrobustire le strutture lessicali di una prosa letteraria ancora in crisi di crescita» (Ivi, p. 184).

⁶⁹ P. Trifone, *Introduzione* a C. Scroffa, *I Cantici di Fidenzio*, cit., pp. XXIX-XXX.

dell'Umanesimo,⁷⁰ come Fidenzio «rimasto vittima di un movimento più grande di lui».⁷¹

Si evince chiaramente dall'analisi del lessico di tali componimenti che Mamfurio appartiene alla numerosa famiglia dei pedanti del tempo, cui non ha nulla da invidiare, con il suo linguaggio affettato e ricercato, con la sua predilezione per il linguaggio figurato, con il suo gusto ossessivo per la ridondanza, che lo spingono a costruire versi di apparente varietà lessicale, ma che, a ben guardare, sono strutturati spesso su voci sinonimiche, che tradiscono il vuoto del contenuto e l'inutile ripetitività.⁷² D'altronde ciò è caratteristica strutturale del linguaggio del pedante, spesso fine a se stesso, mero gioco verbale in cui il «comico del significato» è oscurato dal «comico del significante».⁷³ L'*ars*, per il pedante, non è affatto *celare artem*. Egli incarna «la degenerazione della cultura filologica dell'Umanesimo, la fine di un'epoca»,⁷⁴ con il più radicale capovolgimento dell'ideale

⁷⁰ A. Graf, *I pedanti*, cit., p. 189. Come osserva ancora Garin, «l'erudizione prende il posto della cultura, la grammatica soffoca la scienza, l'imitazione si fa meccanica ripetizione, finché gli studi classici finiscono nella pedanteria». (Cfr. E. Garin, *L'educazione in Europa. 1400/1600*, Bari, Laterza, 1957, p. 159). L'indirizzo antiumanistico e antifilologico di Bruno e la satira cui egli sottopone l'insegnamento ispirato alle norme pedantesche di Lucio Giovanni Scoppa (menzionato da Mamfurio, nell'atto primo, scena V), generalmente adottate nelle scuole del Regno di Napoli, sono evidenziati inoltre da Aquilecchia, il quale vede in Mamfurio «il punto d'arrivo discendente quale riflesso parodico dello sterile latinismo retorico della fine del secolo». (Cfr. G. Aquilecchia, *Giordano Bruno*, in *Storia della letteratura italiana, La fine del Cinquecento e il Seicento, Nel clima della Controriforma*, V/I, diretta da E. Malato, Roma, Salerno Editrice, 1997, p. 345). Su Scoppa quale «avo di Mamfurio, rappresentante della pazzia linguistica e della degenerazione umanistica» cfr. P. Sabbatino, *L'idioma napoletano e la componente dialettale nel primo Cinquecento*, in Id., *L'idioma volgare*, Roma, Bulzoni, 1995, pp. 75-130.

⁷¹ P. Trifone, *Introduzione* a C. Scroffa, *I Cantici di Fidenzio*, cit., p. X.

⁷² Cfr. A. Stäuble, *I pedanti poeti*, in Id., *«Parlar per lettera»*, cit., pp. 86-91, il quale osserva che «le poesie più lunghe e ridondanti sono dovute [...] a Mamfurio nel *Candelaio*», autore di componimenti che rappresentano «un curioso miscuglio di prosaicità e di una certa abilità retorica e formale» (p. 90).

⁷³ Cfr. M. L. Altieri Biagi, *Dal comico del 'significato' al comico del 'significante'*, in Ead., *La lingua in scena*, Bologna, Zanichelli, 1988, pp. 1-57.

⁷⁴ Cfr. A. Stäuble, *«Parlar per lettera»*, cit., p. 113.

della “sprezzatura”. Un divorzio si è consumato, quello tra *res* e *verba*, e la cultura umanistica si fa puro gioco formale avulso dalla realtà, spazio dove l’«esasperazione della parola denuncia [...] l’impossibilità della parola».⁷⁵

⁷⁵ Cfr. N. Borsellino, *Necrologio della pazzia*, in Id., *Roschi e intronati. Esperienze e forme di teatro dal Decameron al Candelaio*, Roma, Bulzoni, 1974, p. 207.

3.2 IL «METRO» DEI «VERSI» DI MAMFURIO

Il componimento *O porco sporco* presenta lo schema ABCDEEEFGHilMN, con libera alternanza di endecasillabi e settenari, tutti sdrucchioli, tranne il v. 9 che, come ipotizza Dolla, potrebbe rappresentare un errore della *princeps* (*in cotesto porcil t'intrommetesti* in luogo di *in cotesto porcil intrommettestiti*)⁷⁶ oppure un'imperfezione volutamente attribuita al presuntuoso Mamfurio, che ostenta la facilità con cui compone i suoi versi. Lo schema libero del componimento, osserva lo studioso, «si avvicina a quel recitativo del dramma pastorale tardo-rinascimentale, dal Tasso al Guarini, (ma fruito anche da Sperone Speroni nella tragedia *Canace*), il quale costituirà l'antecedente di quella strofa "a selva" di ampia fortuna secentesca, impiegata da Alessandro Guidi nella canzone, dal Marino in alcuni poemetti della *Sampogna* e in tanta poesia drammaturgica».⁷⁷ L'ipotesi, nel caso della *Canace* e dell'*Aminta*, è inoltre legittimata dalla cronologia, ma resta da chiedersi se Bruno abbia realmente guardato a tali modelli o piuttosto non abbia reso Mamfurio autore di un comune madrigale che trova nel secolo bruniano la più piena libertà. Da un punto di vista storico, infatti, fuori dalla finzione scenica e al di là delle particolari finalità dell'autore, che rendono più complessa l'individuazione dei possibili referenti culturali, va osservato che nel madrigale i versi usati sono appunto l'endecasillabo e il settenario, con la presenza di quest'ultimo soprattutto nell'evoluzione cui va incontro tale forma metrica nel Cinquecento. In questo momento storico il madrigale diventa

⁷⁶ Cfr. V. Dolla, *Notazioni di metrica bruniana*, cit., p. 443.

⁷⁷ Ivi, pp. 447-448. Z. Sorrenti, *Incipitario, tavola metrica e rimario*, in G. Bruno, *Opere italiane*, cit., vol. II, p. 780, definisce il componimento «metro madrigalesco libero».

un metro per così dire “aperto” e tende a risolversi in una libera successione di endecasillabi e settenari, anche per effetto di quanto “autorizzava” Pietro Bembo nelle sue *Prose della volgar lingua*:

Libere poi sono quell'altre, che non hanno alcuna legge o nel numero de' versi o nella maniera del rimargli, ma ciascuno, sì come ad esso piace, così le forma; e queste universalmente sono tutte madriali chiamate, [...]⁷⁸

Nel tentativo di comprendere meglio la forma metrica adoperata dal pedante, si può infine verosimilmente supporre possa trattarsi di una madrigalesca, ipotesi che meglio spiegherebbe le caratteristiche del componimento, giacché essa rappresenta la forma “comica” (è infatti di argomento e tono burlesco) del madrigale cinquecentesco di endecasillabi e settenari a schema libero e in più presenta una lunghezza maggiore del madrigale consueto, che generalmente non oltrepassa i 12 versi.

Il componimento *Ad nullo sozzo volutabro inabile* è composto da sei distici di endecasillabi a rima baciata, di cui i primi cinque sdrucchioli e l'ultimo piano, secondo lo schema AABBCCDDEEFF. Medesimo schema è adoperato per le «decadi», composte da cinque distici a rima baciata, fatta eccezione per la clausola della seconda «decade», dove viene a mancare la rima. La prima, *Uomo di rude e di crassa Minerva*,

⁷⁸ Cfr. P. Bembo, *Prose e rime*, a cura di C. Dionisotti, Torino, UTET, 1960, p. 152. Quanto all'estrema libertà che caratterizza il madrigale cinquecentesco cfr. C. Calcaterra, *Canzoni villanesche e villanelle*, in «Archivum romanicum», X, 1926, p. 276: «[...]è inesatto il credere che il madrigale sia tutto nelle forme metriche convenzionali consacrate dai trattatisti. Il madrigale per intima virtù si spiegò e si svolse fuor di quegli schemi meccanici ed ebbe una vita assai più larga e più varia di quanto pensino gli storici odierni».

presenta lo schema AABBCCDDeE, con rima imperfetta al v. 4 e la sostituzione dell'endecasillabo col settenario al v. 9; si tratta inoltre di versi piani, con i soli vv. 9-10 sdruccioli. La seconda, *Giudizio inepto, perturbato senso*, presenta lo schema AABBCCDDEF, ancora tutti versi piani tranne la clausola, composta da versi sdruccioli non in rima. La terza, *Inmaturo pensier, fantasia perdita*, presenta lo schema AABbCcDDEE, con settenari ai versi 4 e 6, e con distico sdrucciolo ai versi 1-2 e 9-10.⁷⁹

L'uso del distico a rima baciata nei componimenti di Mamfurio pone maggiori interrogativi. Come già accennato, si registra l'uso del distico di endecasillabi sdruccioli a rima baciata in alcuni componimenti di Franco Sacchetti,⁸⁰ mentre Dolla ipotizza un tentativo di metrica barbara: Mamfurio, con i suoi distici a rima baciata, imiterebbe il distico elegiaco.⁸¹ Lo studioso segnala inoltre tra i possibili "predecessori" di Mamfurio «Ferrante Carafa, che nella sua *Austria* aveva inserito tre "elegie sorelle" in distici di endecasillabi a rima baciata».⁸² Ciò trova indiscutibile fondamento storico negli anni della formazione napoletana, quando Bruno poté apprezzare la produzione poetica del "manierismo" napoletano, senz'altro innovativa e incline alla sperimentazione.⁸³ Ma proprio guardando all'ambiente napoletano si fa strada un'ulteriore ipotesi. Lo schema metrico

⁷⁹ Z. Sorrenti, *Incipitario*, cit., p. 780, definisce le tre decadi «epigrammi».

⁸⁰ Cfr. p. 19, nota 47.

⁸¹ Sorrenti formula evidentemente la medesima ipotesi, giacché classifica come «epigrammi» i componimenti in questione.

⁸² Cfr. V. Dolla, *Notazioni di metrica bruniana*, cit., p. 450.

⁸³ Cfr. III.3. A tal proposito va ricordato inoltre il caso di Luigi Alamanni (1495-1556), il quale, da abile sperimentatore di generi letterari e di forme metriche, «si servì di coppie isolate di endecasillabi rimati per i suoi epigrammi, nel tentativo di riprodurre il distico classico» (Cfr. W. Th. Elwert, *Versificazione italiana dalle origini ai giorni nostri*, Firenze, Le Monnier, 1973, p. 147).

dei componimenti, infatti, contraddistinto da un andamento per distici a rima baciata, AABCCDD etc., ricorda una delle possibili strofe delle villanelle descritte da Monti, il quale individua «il fondamento della villanella, il suo nucleo» proprio «nel distico a rime baciato».⁸⁴ Elwert osserva che essa può presentarsi «soprattutto in veste di una variazione del madrigale, data la preferenza per l'endecasillabo».⁸⁵ Vero è che il distico a rima baciata rappresenta un metro molto antico nella nostra lirica, proprio non soltanto del “ramo popolare”, ma anche della poesia dotta e moraleggiante, con versi brevi e lunghi promiscuamente usati.⁸⁶ Rimane il fatto che la successione di distici a rima baciata è adoperata anche dai madrigalisti⁸⁷ e si riscontra una certa influenza delle villanelle sulla nostra lirica dell'estremo Cinquecento.⁸⁸ Il loro contenuto è in prevalenza amoroso, ma presto assume toni giocosi, satirici e parodici. Vale comunque la pena riportarne una che mostri, nella varietà che caratterizza il metro, l'affinità morfologica con il componimento bruniano:

Si te credisse dareme martiello,
 E ch'aggia filatiello,
 Ca faje la granne, e nchriccheme lo naso,
 Va, figlia mia, ca marzo te n'ha raso.

⁸⁴ Cfr. G. M. Monti, *Le villanelle alla napoletana e l'antica lirica dialettale a Napoli*, Città di Castello, Il Solco, 1925, pp. 47-48.

⁸⁵ Cfr. W. T. Elwert, *Versificazione italiana dalle origini ai giorni nostri*, cit., pp. 149-150.

⁸⁶ L'impiego di metri “didattici” (come appunto il distico, di settenari o di endecasillabi, a rima baciata) si riscontra, ad esempio, nei *Documenti d'amore* di Francesco da Barberino, composti nei primi decenni del secolo XIV.

⁸⁷ Lo schema AABCCDD, molto diffuso tra le villanelle, secondo quanto attesta il Monti, è adoperato, tra gli altri, da G. B. Guarini nel madrigale *Felice chi vi mira, Ma più felice chi per voi sospira*.

⁸⁸ Cfr. C. Calcaterra, *Canzoni villanesche e villanelle*, cit., p. 288. Cfr. anche *The canzone villanesca alla napoletana and Related Forms, 1537-1570*, by Donna G. Cardamone, UMI Research Press, 1981, p. 116.

Passaje lo tiempo, che Berta filava,
E che l'auciello arava:
Cchiù non sento d'Ammore, o frezza, o sciamma,
Spelata è Patria, mo non c'è cchiù mamma.

Va, ch'hanno apierto l'uocchie li gattille,
So' scetate li grille:
Si faie niente speranza a sse bellizze,
Va ca n'haje scesa, quanto curre, e 'mpizze.

Aggio puosto la mola de lo sinno,
Né cchiù mme movo a zinno,
E già conosco da la fico l'aglio:
Non [n]ce pensare cchiù, ca non c'è taglio.⁸⁹

L'ipotesi che in Bruno possa agire la suggestione delle villanelle sembra avere una sua legittimità storica, giacché «nella seconda metà del Cinquecento la villanella alla napoletana raggiunge il periodo della massima fioritura»,⁹⁰

⁸⁹ Cfr. E. Malato, *La poesia dialettale napoletana: testi e note*, pref. di Gino Doria, vol. I, Napoli, ESI, 1960, p. 90. Lo schema AaBB CcDD EeFF GgHH, con alternanza tra endecasillabi e settenari, costituisce uno dei due schemi più frequenti nella villanella. (I due schemi ricorrenti sono: AABB CCDD EEFF GGHH e ABB CDD EFF GHH). Cfr. *The canzone villanesca*, cit., p. 89, dove le due forme vengono riferite, nella fattispecie, alla pratica di Giovan Domenico da Nola, del quale viene riportata, tra le altre, *Dal giorno che alla rete amor mi prese*, dallo schema AABB CCDD EEFF GGHH («Dal giorno che alla rete amor mi prese, / E tornato il mio cor di fiamma accesse, / Viva fornace d'amoroso foco / Che mi consuma il cor a poco a poco. / E che quanto più veggio nel mio petto, / Mi strugge, arde, e mi tiene sogetto, / Tanto più si sa bella perché dica / Miser a chi d'amar chi t'è inimica. / Et altra acqua non trovo ahime dolente / Contro la fiamma del mio foco ardente, / Che 'l vago e dolce sguardo di colei / Che sta scolpita tra li pensier miei. / All'ora io piango et ella in un momento / Per far eterno il mio fiero tormento. / Giungo foco al mio foco ahi sorteria / Deh, perché t'ama tanto st'alma mia», *ibidem*).

⁹⁰ Cfr. B.M. Galanti, *Le villanelle alla napoletana*, Firenze, Olschki, 1994, p. XXVI. La memoria dei poeti popolari napoletani è dovuta al ricordo che ne conservano nelle loro opere i contemporanei Giovan Battista Del Tufo, Tommaso Costo, Basile, Sgruttendio, Cortese. Ivi, pp. XVIII-XXI. (Sulla poesia dialettale napoletana cfr. E. Malato, *La poesia dialettale napoletana*, cit.; P. Sabbatino, *La bellezza di Elena. L'imitazione nella letteratura e nelle arti figurative del Rinascimento*, Firenze, Olschki, 1997, pp. 197 sgg.).

invadendo salotti, accademie, strade,⁹¹ piazze, osterie,⁹² e non tardando a varcare i confini dell'Italia e a giungere in Europa, dove viene imitata e stampata ovunque con la definizione di “villanella alla napoletana”.⁹³ Benedetto Croce attesta che la villanella fu conosciuta e apprezzata anche in Francia,⁹⁴ ma potrebbero essere proprio i poeti popolari che intrattenevano il popolo «nelle piazze o alla marina o al largo del Castello»⁹⁵ a rivivere nella memoria di Bruno. L'accostamento tra poesia popolare e poesia colta trova peraltro ragione nel comune tentativo di scardinare la norma classicista e spinge ad

⁹¹ Giovan Battista Del Tufo nel *Breve discorso sulla musica*, nel *Ritratto o modello delle grandezze, delitie e meraviglie della nobilissima città di Napoli*, racconta che «[...] i discepoli poi degl'arteggiani / la sera tardi accompagnati o soli, / paion tanti cardilli o luscignoli, / che in queste parti e in quelle / s'odon cantar nuov'arj e villanelle». (Cfr. G.B. Del Tufo, *Ritratto o modello delle grandezze, delitie e meraviglie della nobilissima città di Napoli*, a cura di C. Tagliareni, Napoli, Agar, 1959, p. 104). L'opera, come sottolinea Casale, si pone come «documento degli usi, dei costumi, dei personaggi, delle feste, dei giochi, della lingua, ecc., a Napoli sullo scorcio del XVI secolo». (O.S. Casale, *Poesia per/del gioco nell'opera di Giovan Battista Del Tufo*, in *Passare il tempo. La letteratura del gioco e dell'intrattenimento dal XII al XVI secolo*, Atti del Convegno di Pienza, 10-14 settembre 1991, II, Roma, Salerno Editrice, 1993, p. 740).

⁹² Tra Cinquecento e Seicento erano molte le congregazioni di musicisti artigiani costantemente in attività per coprire i bisogni di feste private e pubbliche. Tra i vari musicisti vale la pena segnalare il nome di Sbruffapappa, ricordato per la sua presenza nell'«osteria del Cerriglio», uno dei luoghi napoletani in cui trova ambientazione il *Candelaio* (Atto terzo, scena 8). L'osteria, inserita inoltre da Giovan Battista Del Tufo tra le *Osterie rinomate napoletane* nel *Ritratto*, ampiamente presente nella letteratura ambientata a Napoli, da Della Porta a Cortese e Basile, è ricordata ancora da Carlo Celano nelle sue *Notizie del bello dell'antico e del curioso della città di Napoli*. (Cfr. P. Sabbatino, *Giordano Bruno e la "mutazione" del Rinascimento*, Firenze, Olschki, 1993, pp. 58-60).

⁹³ Uno dei più noti autori di villanelle è Giovan Domenico del Giovane da Nola (1510-1592), musicista nolano, maestro di cappella a Napoli, nella chiesa dell'Annunziata. Nel 1567 *Il primo libro delle villanelle alla napoletana*, di D. Gio. Domenico da Nola vede la luce a Venezia, per i tipi di Claudio Correggio. Proprio i veneziani contribuiscono alla diffusione europea della villanella. (Cfr. *The canzone villanesca alla napoletana and Related Forms*, cit., p. 111).

⁹⁴ Cfr. B. Croce, *Isabella Villamarino*, in Id., *Aneddoti di varia letteratura*, vol. I, Bari, Laterza, 1953, pp. 330-338.

⁹⁵ Cfr. B. M. Galanti, *Le villanelle alla napoletana*, cit., p. XXII. Come chiarisce Malato, «in un'epoca non esattamente definibile, compresa tra la fine del Quattrocento e gli albori del Seicento, la storia della poesia dialettale napoletana si è arricchita di un nuovo folto gruppo di poeti: poeti popolari che componevano e cantavano, o recitavano, le proprie opere davanti al popolo, e dai suoi oboli traevano i mezzi per vivere; rapsodi e cantastorie», i cui canti mostrano «qualità e «valore», diversamente da quanto avveniva in passato. (Cfr. E. Malato, *La poesia dialettale napoletana*, cit., p. 99).

interrogarsi ulteriormente sullo scambio tra poesia colta e poesia popolare, giacché proprio quest'ultima, nell'ambito delle villanelle, «riprende movenze ed ispirazioni da liriche notissime di grandi poeti»,⁹⁶ con l'assunzione del lessico della tradizione nella lirica popolare. Al poeta popolare napoletano Velardiniello è attribuita una delle prime villanelle a stampa, stampa dovuta a Giovanni di Colonia, (*Canzoni villanesche alla Napolitana*, Napoli, 23 ottobre 1537), *Voccuccia de no pierzeco apreturo*.⁹⁷ La vasta diffusione della villanella fa sì che anche il clero si serva della notorietà dei suoi ritmi e dei suoi motivi per stimolare il sentimento religioso nei volghi: «il ritmo popolare, interpolato nella musica liturgica, era un mezzo per diffondere nel popolo ingenui canti religiosi, ed i predicatori, i parroci ed i frati si affrettarono a tramutare il testo di alcune fra le più conosciute villanelle del tempo».⁹⁸

L'affinità morfologica riscontrata tra il componimento bruniano e la villanella risulta dunque storicamente attendibile, alla luce della realtà culturale del tempo. Rimane un'ipotesi, non priva di fascino se attribuita al poetare di un autore che vive in una Napoli in cui certo non mancano stimoli spiccioli, magari provenienti appunto dalle strade, ciò che rende plausibile supporre possa essere viva e operante in Bruno la

⁹⁶ Cfr. B. M. Galanti, *Le villanelle alla napoletana*, cit., p. XXXVIII. In particolare una prima analisi dei rimanti delle villanelle ci riporta al sonetto monorimo esibito da Bonifacio, che presenta, come si è visto, vari rimanti di derivazione stilnovistica e petrarchesca riscontrati altresì in molte delle villanelle riportate dalla Galanti: *core* (ricorre l'intero sintagma *mio core*), *dolore* (anche in questo caso ricorre il sintagma *gran dolore*), *amore*, *splendore*, *more*, *ore* (ancora ricorre *tutte l'ore*).

⁹⁷ Cfr. G. M. Monti, *Le villanelle alla napoletana*, cit., p. 5. Tra gli altri autori di villanelle si ricordano Giovanni Leonardo Dell'Arpa (1520-1602), Giovan Tomaso di Maio (1498-1563), Giovanni Leonardo Primavera (1512-1587), Orlando di Lasso (1532-1603). Le «armonie» del «grand'uom» Giovan Leonardo Dell'Arpa, noto maestro e compositore di musica, sacra e profana, sono celebrate da G.B. Del Tufo nel *Ritratto (Professori d'organi e Gian Leonardo Dell'Arpa)*, cit., p. 106.

⁹⁸ Cfr. B. M. Galanti, *Le villanelle alla napoletana*, cit., p. XVII.

memoria di quella produzione di carattere popolare, non priva di intenti letterari. Inoltre lo stridere di voci dotte contro voci dialettali e gergali che caratterizza il poetare di Mamfurio troverebbe corrispondenza nell'attrito tra la fierezza del pedante verso i propri «frutti raccolti dalle miglior piante che mai producesse l'eliconio monte», «di profonda perscrutazion degni», e la struttura magari “mariolata” alla poesia di strada. Lo scontro di opposti codici sembra essere infatti l'arma di cui si serve Bruno per ridicolizzare la figura del letterato emarginato, ancora legato al tramontato modello dell'umanista in grado di dirigere ed ispirare la vita del tempo. Nell'estremo “autunno del Rinascimento” il Mamfurio bruniano incarna perfettamente «la caricatura dell'intellettuale che vive in un mondo che non esiste più»,⁹⁹ e infatti quel mondo crollerà definitivamente nella poesia bruniana per lasciar posto a una poesia allegorica, che nasce dalla filosofia e in essa trova la sua ragion d'essere.

⁹⁹ Cfr. A. Stäuble, «*Parlar per lettera*», cit., p. 115.

II

I *DIALOGHI ITALIANI*: LA POESIA FILOSOFICA

1. *IOCOSUS ERROR*: IL TESTO POETICO TRA SPERIMENTAZIONE E FILOSOFIA

Il passaggio dalla poesia parodica alla poesia filosofica si realizza per Bruno nel segno della sperimentazione e della ricerca di forme inconsuete o meno frequentate dalla lirica del tempo. Il rifiuto dell'usuale, che aveva caratterizzato le figure dei pedanti-petrarchisti, alla ricerca di un poetare che li distinguesse e li mettesse in evidenza, sembra essere l'anello di congiunzione tra la pratica poetica di tipo parodico, realizzata nel *Candelaio*, e quella del Bruno più maturo, vicino a un modo di fare di poesia consapevole e finalizzato a porre una distanza tra la propria produzione poetica e quella coeva cui si oppone. Già nel primo dei *Dialoghi italiani*, la *Cena de le ceneri*, l'intento parodico-burlesco è silenico veicolo di un messaggio di natura filosofica. Sulla soglia del testo, infatti, Bruno pone il sonetto proemiale *Al mal contento*, rivolto all'avversario affrontato il mercoledì delle Ceneri, il 14 febbraio 1584, nel corso della cena che l'autore si accinge a narrare.¹⁰⁰ Il sonetto, giocato sull'intreccio di suggestioni di varia provenienza e strutturato sul susseguirsi di motti proverbiali e sentenze, presenta l'insolito schema metrico ABBA.ABBA.CDE.CDE.ff.GG:

¹⁰⁰ "Al mal contento" è formula che ricalca l'inglese *malcontent*, aggettivo e sostantivo ricorrente nel dramma elisabettiano, adoperato da Bruno per rendere l'idea di delusione seguita allo spiacevole epilogo delle lezioni oxoniensi. Cfr. G. Bruno, *La cena de le ceneri*, in G. Bruno, *Opere italiane*, testi critici e nota filologica di G. Aquilecchia, Introduzione e coordinamento di N. Ordine, vol. I, Torino, UTET, 2002, p. 429.

Se dal cinico dente sei trafitto,
lamentati di te barbaro perro:
ch'in van mi mostri il tuo baston e ferro,
se non ti guardi da farmi despitto.

Per che col torto mi venesti a dritto,
però tua pelle straccio e ti dissero:
e s'indi accade ch'il mio corpo atterro,
tuo vituperio è nel diamante scritto.

Non andar nudo a tòrre a l'api il mèle.
Non morder se non sai s'è pietra o pane.
Non gir discalzo a seminar le spine.

Non spreggiar, mosca, d'aragne le tele.
Se sorce sei, non seguitar le rane;
fuggi le volpi, o sangue di galline.

E credi a l'Evangelo,
che dice di buon zelo:
dal nostro campo miete penitenza,
chi vi gittò d'errori la semenza.¹⁰¹

La ricerca di forme nuove e originali sembra portare Bruno alla scelta del sonetto ritornellato, fatto proprio nella variante con ritornello quadruplo, di cui vi sono varie attestazioni nella letteratura dei primi secoli. Il sonetto ritornellato, con ritornello semplice, prevedeva l'aggiunta alla normale struttura del sonetto di un "ritornello", costituito da un verso in rima con l'ultimo verso del sonetto. Più frequente era il caso del ritornello doppio, dato dall'aggiunta di un distico a rima baciata con rima diversa rispetto a quelle del sonetto. L'esempio più antico è dato dal sonetto di Guido Cavalcanti, con ritornello doppio, *Di vil matera mi conven parlare*, dallo schema ABBA.ABBA.CDE.DCE.FF, mentre in Panuccio del

¹⁰¹ *Ibidem*.

Bagno si rilevano due casi analoghi a quello bruniano di sonetto con ritornello quadruplo, *Se quei che regna e'n signoria enpera*, dallo schema ABAB.ABAB.CDC.CDC.EF.EF, e *Pregb'a chi dorme c'oramai si svegli*, dallo schema ABAB.ABAB.CDE.CDE.FG.FG. Nella frequentazione del sonetto ritornellato, nella forma con ritornello doppio, spiccano anche Antonio Pucci (*Fammi di piè quattordici il sonetto*, con schema ABBA.ABBA.CDC.DCD.EE), Burchiello (*Burchiello sgangherato e senza remi*, con schema ABBA.ABBA.CDE.CDE.FF) e Franco Sacchetti (*Come che per Amor i' sia condotto*, con schema ABBA.ABBA.CDC.CDC.EE). Si tratta di una forma affine a quella del sonetto caudato, tuttavia si tende a conservare la distinzione terminologica fra sonetto ritornellato e sonetto caudato, indicando col secondo quello in cui l'aggiunta è ternaria, o multipla di tre, con collegamento di rima. Storicamente il sonetto caudato, che conosce ampia fortuna rispetto al sonetto ritornellato, rappresenta un'innovazione trecentesca rispetto al più antico sonetto ritornellato.¹⁰²

La scelta del sonetto con ritornello quadruplo sembra rispondere all'esigenza di discostarsi dalle abusate forme metriche in uso nella letteratura del tempo, con la creazione di un sonetto che in ultima analisi nemmeno alla forma del sonetto ritornellato quadruplo finisce per rispondere interamente, per la novità rappresentata dall'inserzione dei settenari nelle sedi quindicesima e sedicesima.

¹⁰² Cfr. L. Biadene, *Morfologia del sonetto nei secoli XIII-XIV*, cit., pp. 65-78; P. Beltrami, *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino, 1991, pp. 284-285. (Tra le eccezioni alle forme codificate è interessante il caso di Michelangelo, il quale, nel sonetto *I' ho già fatto un gozzo in questo stento*, esibisce un caudato con coda doppia, dallo schema ABBA.ABBA.CDE.CDE.eFF.fGG).

Quest'atipica forma è destinata ad ospitare le opposte figure del filosofo e del pedante, il quale, come chiarisce Ciliberto, in Inghilterra «non è più figura da commedia, personaggio grottesco da schernire, espressione di una pazzia eminentemente “letteraria”. La pedanteria incarna, a quel momento, una visione complessiva del mondo, diametralmente antitetica a qualsivoglia concezione positiva, non oziosa, del sapere e della vita».¹⁰³ Bruno identifica se stesso nel filosofo cinico, sprezzante verso una società da riformare, figura evocata nel lemma «cinico» (v. 1), da cui traspare l'immagine silenica di Diogene,¹⁰⁴ alla quale si oppone «bona pars hominum» che al contrario rappresenta il Sileno a rovescio, «praeposterum Silenum».¹⁰⁵ Il «cinico dente» (v. 1) del filosofo si contrappone al «barbaro perro» (v. 2), che, attraverso una voce sinonimica (un vocabolo di origine spagnola poi entrato nel dialetto napoletano), individua una categoria contro la quale l'autore si è già espresso nel *Cantus Circaeus*, dove l'immagine del cane designava quanti si oppongono a ciò che non comprendono, dunque sia i riformatori dei costumi sia i difensori del sapere tradizionale.¹⁰⁶

¹⁰³ Cfr. M. Ciliberto, *Archetipi: asinità e pedanteria*, in Id., *La ruota del tempo. Interpretazione di Giordano Bruno*, Roma, Editori Riuniti, 1992, pp. 24-25.

¹⁰⁴ Si legge negli erasmiani *Sileni Alcibiadis*: «Silenus fuit Diogenes, vulgo canis habitus», ma, continua Erasmo, «in hoc cane divinum quiddam». Cfr. Erasmo da Rotterdam, *Sileni Alcibiadis*, in Id., *Adagia*, a cura di S. Seidel Menchi, Torino, Einaudi, 1980, p. 64.

¹⁰⁵ Ivi, p. 70.

¹⁰⁶ Cfr. G. Bruno, *Cantus Circaeus*, in *Opera latine conscripta*, recensebant V. Imbriani-C.M. Tallarigo, vol. II, Napoli, Morano, 1886, pp. 197-198, *Quaestio prima*: «MOERIS. De pluribus quae video canum generibus, caeteris omissis ut hac quae mordax est et proprie Cynica, quae non minus est ipso porco illustris: quomodo istud ignavum canum genus sub humana figura potuissem agnoscere? CIRCE. Ipsum est genus illud barbarorum, quod quidquid non intelligit damnat atque carpit: ut modo ignavi et ipsa figura noti canes allatrant in ignotos omnes etiam beneficos, in perditos etiam atque scelestissimos notos mitiores». (Per la traduzione si cita da G. Bruno, *Le ombre delle idee, Il canto di Circe, Il sigillo dei sigilli*, introduzione di M. Ciliberto, traduzione e note di N. Tirinnanzi, Milano, Rizzoli, 1997, p. 258: «MERI. Per ciò che riguarda i numerosi generi di cani che

È il caso appunto della *Cena*, dove oggetto della polemica bruniana sono gli ambienti accademici inglesi, chiusi nella rigida difesa di un sapere che non ha più ragion d'essere. Torquato e Nundinio, i due dottori oxoniensi, rappresentano i «dottori in gramatica», dediti unicamente agli studi umanistici e grammaticali, prevalenti nell'università di Oxford, lontana dagli studi filosofici: la polemica di Bruno è indirizzata contro la «costellazione di pedantesca ostinatissima ignoranza e presunzione, mista con una rustica inciviltà che farebbe prevaricar la pazienza di Giobbe».¹⁰⁷ Contro il culto sterile della parola la polemica bruniana si fa più aspra e dal *Candelaio* alla *Cena* si avverte come il pedante assuma connotati sempre più tragici. Torquato e Nundinio non sono semplici fratelli di Mamfurio (come non lo sono gli altri pedanti dei dialoghi londinesi), ma piuttosto una degenerazione ulteriore e inesorabile: «genus illud barbarorum, quod quidquid non intelligit damnat atque carpit». La riflessione bruniana si apre qui alle conseguenze storiche e sociali che tale figura comporta. La pedanteria oxoniense rappresenta la causa della crisi universale, crisi che si è tradotta nella sostituzione delle parole alle cose. Il pedante è quella crisi, e, vero e proprio «Sileno alla rovescia», in un mondo segnato dalla frattura tra essere e apparire, domina incontrastato nei centri del sapere. Giocando sulla duplice valenza dell'immagine del cane, interpretabile sia alla luce dell'etica cinica sia in chiave

vedo qui intorno, lasciando da parte gli altri, come questa, che è una razza mordace e propriamente Cinica e che non è meno illustre del porco stesso, in qual modo avrei potuto riconoscere sotto la figura umana codesta razza codarda di cani? CIRCE. Quella è la stessa razza di barbari che condanna e attacca tutto quanto non intende: così adesso questi cani, vili e smascherati per tali dal loro stesso aspetto, latrano contro tutti gli sconosciuti, anche se vengono con intenti benefici, mentre si fanno più miti con quelli che conoscono, per quanto siano malvagi e scellerati»).

¹⁰⁷ Cfr. G. Bruno, *La cena de le ceneri*, cit., p. 534.

negativa, come si è visto nel *Cantus*, Bruno costruisce un componimento in cui, servendosi di un lessico giocoso, procedente per proverbi, associa a luoghi desunti dalla Bibbia, piegati a delineare un'etica dell'equilibrio e della misura, tessere provenienti dalla letteratura coeva. I prelievi fatti dai testi sacri¹⁰⁸ convivono, infatti, con lemmi attestati nella tradizione.¹⁰⁹ È il patrimonio letterario del tempo a prestarsi come strumento per realizzare un testo silenico, che dentro l'intarsio parodico-burlesco di tessere desunte qua e là, appartenenti alla memoria poetica, nasconde sensi riposti che veicolano un serio messaggio di tipo filosofico. Se Torquato e Nundinio sono erasmiani Sileni a rovescio, il testo poetico bruniano, al contrario, è un perfetto Sileno, «iocosus error»¹¹⁰ che tiene celato al lettore superficiale e sprovvisto il senso profondo del testo.

Il carattere consapevole della sperimentazione poetica bruniana, solo in apparenza fatuo gioco letterario, trapela ancora nel dialogo terzo dello *Spaccio de la bestia trionfante*, dove

¹⁰⁸ *Proverbi*, XXII, 8: «Chi semina l'ingiustizia raccoglie la miseria e il bastone a servizio della sua collera svanirà»; *Giobbe*, IV, 8: «Per quanto io ho visto, chi coltiva iniquità, chi semina affanni, li raccoglie».

¹⁰⁹ Significativa la presenza di Diogene nel *Trionfus Fame*, III di Petrarca («Diogene cinico, in suo' fatti», v. 83); la forma arcaica di *dispetto*, *despitto*, è attestata in RVF 102,8 («per isfogare il suo acerbo despitto») e nell'*Orlando furioso*, 30, 79, 4 («di timor, di cordoglio e di despitto»); *vituperio* è presente nell'*Orlando innamorato*, nel *Furioso* e in Berni, 32,20 e 35,15 («idol del vituperio e della fame»; «n'ha un martel ch'è proprio un vituperio»); *discalzo* si registra ancora nell'*Innamorato*, II, 13,39,7, unitamente al lemma *nudo* («Là giù posto l'avea discalzo e nudo»).

¹¹⁰ Cfr. Erasmo da Rotterdam, *Sileni Alcibiadis*, cit., p. 60-61: «Aiunt enim Silenos imagunculas quaspiam fuisse sectiles et ita factas, ut diduci et explicari possent, et quae clausae ridiculam ac monstrosam tibicinis speciem habebant, apertae subito numen ostendebant, ut artem sculptoris gratiorem iocosus faceret error» («In effetti, stando a quel che si tramanda, i Sileni erano una sorta di figurine a intaglio, eseguite in modo da poter essere aperte e spiegate: quando erano chiuse riproducevano l'immagine, comicamente deforme, di un sonatore di flauto, aprendosi rivelavano d'un tratto un'immagine divina. Era una specie d'inganno, uno scherzo che faceva apprezzare di più l'arte dello scultore»).

il discorso rivolto da Momo¹¹¹ a Giove è interrotto da un breve e insolito madrigale:

Lasciaste la tua stanza
e la bestia seguitaste:
con tanta diligenza
a dietro gli corresti,
che medesimo in sustanza
compagno te gli festi.

Amen.¹¹²

Il componimento, dallo schema metrico ababab, presenta rime tutte imperfette, consonanti, con rima francese tra «stanza», «diligenza» e «sustanza», e con rima siciliana per l'atona finale tra «seguitaste», «corresti» e «festi» e alternanza vocalica nella tonica a/e. In seconda e in quinta sede, peraltro, ai settenari si alterna l'ottonario.

Il madrigale si rapporta al componimento precedentemente esibito, in latino, che deforma parodicamente luoghi biblici:

*Si videbas feram,
tu currebas cum ea:
me, quae iam tecum eram,
spectes in Galilea;*¹¹³

¹¹¹ Sulla figura di Momo si veda lo studio di S. Simoncini, *L'avventura di Momo nel Rinascimento. Il nume della critica tra Leon Battista Alberti e Giordano Bruno*, in «Rinascimento», XXXVIII, 1998, pp. 405-454.

¹¹² G. Bruno, *Spaccio de la bestia trionfante*, in *Opere italiane*, cit., II, p. 391.

¹¹³ *Ibidem*. (Se vedevi una fiera, correvi con lei; aspetterai me, che già ero con te, in Galilea). Si tratta della deformazione parodica del *Salmo* 49, 18 («Se vedi un ladro, corri con lui; e degli adulteri ti fai compagno») e di *Matteo*, 28, 7, l'episodio relativo al racconto della resurrezione di Cristo: «Presto, andate a dire ai suoi discepoli: È risuscitato dai morti, e ora vi precede in Galilea; là lo vedrete. Ecco, io ve l'ho detto».

Bruno gioca sui termini *fur* e *fera*, simbolo di Cristo, per costruire una dura parodia contro il Cristianesimo, tema portante del dialogo. Il tema della *venatio*, qui sviluppato sull'analogia tra "caccia" e "sacrificio eucaristico", è oggetto di dura condanna da parte di Momo, portavoce di Bruno. L'irrisione dell'attività venatoria coinvolge l'aristocrazia come la religione, e l'elogio antifrastico che ne viene fatto mira a colpire a un tempo l'occupazione di nobili e sovrani così come l'insensatezza della caccia legata a riti religiosi, condannati da Bruno al pari di ogni forma di culto. Significative le parole di Giove che seguono l'esibizione del componimento:

[...] io voglio che la venazione sia una virtù: atteso a quel che disse Iside in proposito de le bestie; et oltre perché con tanto diligente vigilanza, con sì religioso culto s'incerviano, incinghialano, inferiscono et imbestialano.¹¹⁴

La caccia è «allegoria dell'antitesi fra religione naturale e religione positiva»,¹¹⁵ «contraffazione» e «rovesciamento» della *venatio sapientiae*.

Ma il male è, che sovente accade che mentre questi Atteoni vanno perseguitando gli cervi del deserto, vegnono dalla lor Diana convertiti in cervio domestico.¹¹⁶

«L'esser cacciatore è uno essercizio non meno ignobile e vile che l'esser beccaio»,¹¹⁷ afferma Giove, estendendo la parodia

¹¹⁴ G. Bruno, *Spaccio*, cit., p. 391.

¹¹⁵ Giovanni Barberi Squarotti, *Selvaggia dilettezza. La caccia nella letteratura italiana dalle origini a Marino*, Venezia, Marsilio, 2000, p. 94. Per una trattazione approfondita della polemica religiosa bruniana cfr. A. Ingegno, *La sommersa nave della religione. Studio sulla polemica anticristiana del Bruno*, Napoli, Bibliopolis, 1985.

¹¹⁶ G. Bruno, *Spaccio*, cit., p. 390.

della caccia oltre il terreno religioso e politico, fino a coinvolgere lo spazio stesso della letteratura, dedita alla celebrazione della caccia, per Bruno possibile argomento soltanto di parodia. Come afferma Giorgio Bàrberi Squarotti, Bruno «non soltanto irride a quella che è la specifica e tradizionale prerogativa dei nobili e dei sovrani, ma anche a tutto l'alone di sacralità da cui la caccia è stata circonfusa nella tradizione adulatoria e anche in quella letteraria fin dai tempi antichi, popolati di eroi cacciatori». ¹¹⁸ L'attività venatoria può trovare un senso nell'allegorizzazione della figura del *venator*, piegato a simboleggiare il filosofo alla ricerca della divinità immanente, come accadrà nell'ultimo dialogo londinese, dove Atteone sarà il furioso eroico in cerca di «Diana ignuda», non Iulo, «cacciatore intrepido e accanito, da questa sua condizione circondato di eroicità, di solitaria grandezza». ¹¹⁹ La grandezza del cacciatore tebano sarà invece nel “diventare caccia”, nel morire «al volgo» per farsi «tutto occhio a l'aspetto de tutto l'orizzonte». ¹²⁰

¹¹⁷ Ivi, pp. 388-389.

¹¹⁸ G. Bàrberi Squarotti, *Parodia e pensiero: Giordano Bruno*, Milano, Greco & Greco, 1997, p. 160.

¹¹⁹ Ivi, p. 161.

¹²⁰ G. Bruno, *Eroici furori*, in *Opere italiane*, cit., II, p. 696.

2. POESIA E SCIENZA: IL MODELLO LUCREZIANO

Nei *Dialoghi italiani* prende forma l'impostazione filosofico-allegorica che si ritroverà poi negli *Eroici furori* (Londra, 1585), ultimo dialogo londinese e vertice della speculazione bruniana, contenente un cospicuo "canzoniere" (72 componimenti) che rappresenta il cuore dell'opera. Infatti, fatta eccezione per il sonetto proemiale della *Cena de le ceneri*, dove sopravvive un intento parodico-burlesco (ma già qui, come già chiarito, silenico veicolo di un messaggio di natura filosofica), ci si trova subito, con i sonetti del *De la causa*, di fronte a un poetare teso a trasmettere verità filosofiche, e già si avverte la solida *Weltanschauung* che sostiene la poesia più matura del Nolano. L'intento didascalico traspare in particolare nei componimenti contenuti nel *De la causa* e nel *De l'infinito*, e non a caso, dal momento che è qui che si palesa la volontà di "dire" la propria visione del mondo da parte dell'autore, attraverso l'impiego del repertorio lessicale offerto dalla tradizione, piegato a dire una nuova concezione dell'universo e dell'uomo, adattato a comunicare punti chiave della propria dottrina. L'usuale esercizio di riscrittura e risemantizzazione delle fonti è finalizzato in Bruno alla trasmissione della propria filosofia e in questo si coglie lo stretto legame di tali componimenti con il "canzoniere" dei *Furori*, nella concezione della poesia che trapela. Già qui, infatti, essa è intesa non come mero espediente retorico, tecnica letteraria, ma come esperienza teoretica, come prodotto della filosofia, e quindi mezzo per la conoscenza della verità, come sarà poi teorizzato nell'ultimo dialogo londinese. L'uso della letteratura è dunque un uso strumentale. Essa offre modelli e stilemi che,

originamente rivisitati, riescono a dare forma a un credo filosofico. Ci si avvicina al poetare dei *Furori* nella evidente volontà di opporsi a una poesia vacua, senza più nulla da comunicare, nella scelta, opposta, di una poesia fatta di *res*, non di *verba*. Le ultime, quelle della tradizione, ormai abusate e svuotate di senso, possono acquisire nuovi sensi per dar voce all'esperienza filosofica, per trasmettere nuove verità, nuove acquisizioni gnoseologiche.

Il ricorso alla poesia per comunicare verità filosofiche sembra peraltro anticipare la volontà, da parte di Bruno, di dire in versi, lucrezianamente, la propria filosofia naturale, le proprie convinzioni scientifiche. Non è un caso, infatti, che all'altezza dei *Poemi francofortesi* egli guarderà alla poesia volgare del periodo londinese, parafrasando, nel *De immenso*, il sonetto *E chi mi impenna, e chi mi scal' il core?*, e ritornando più estesamente sul tema pitagorico dell'eterna vicissitudine, trattato nel madrigale *Non sta, si svolge e gira*. Prima di ordinare in un poema lucreziano la propria cosmologia, quindi, Bruno ricorre già a quest'altezza cronologica alla poesia, e la inserisce in testi in prosa, in luoghi canonici dei dialoghi, come a fissare, nello spazio breve e incisivo del testo poetico, i risultati della propria dottrina, nell'esigenza e nel desiderio di comunicare al lettore la propria ascesa esistenziale e intellettuale, il proprio cammino fino alla verità. Verità da comunicare a un pubblico il più ampio possibile, raggiungibile grazie alla scelta del volgare, diversamente da quanto accadrà nei poemi francofortesi, testi di alta teorizzazione destinati a un diverso tipo di pubblico. Si avverte qui, al contrario, la forte volontà di arrivare al lettore, un lettore da avvicinare lucrezianamente alla *vera doctrina*, come si legge nel sonetto *Amor per cui tant'alto il ver*

discerno, contenuto nel *De la causa*, dove l'intento didascalico si fa più esplicito e diretto: «O dunque volgo vile, al vero attendi, / porgi l'orecchio al mio dir non fallace» (vv. 9-10). La convinzione e il *pathos* con cui viene trasmesso il frutto della propria ricerca da parte dell'autore, la tensione dimostrativa che caratterizza i componimenti che “aprono” i *Dialoghi italiani*, in particolare il *De la causa* e il *De l'infinito*, fanno di essi come una sorta di proemi volti a evidenziare che l'opera è destinata a cambiare la vita del lettore, proprio come il poema didascalico nell'antichità.

Nella proemiale epistola al *De la causa, principio et uno*, rivolta a Michel de Castelnau, Bruno espone gli argomenti che saranno trattati nel dialogo e, all'altezza dell'*Argomento del secondo dialogo*, così si esprime:

[...] E che da la cognizion de la vera forma s'inferisce la vera notizia di quel che sia vita, e di quel che sia morte; e spento a fatto il terror vano e puerile di questa, si conosce una parte de la felicità che apporta la nostra contemplazione, secondo i fondamenti de la nostra filosofia: atteso che lei toglie il fosco velo del pazzo sentimento circa l'Orco et avaro Caronte, onde il più dolce de la nostra vita ne si rape et avelena.¹²¹

È il lucreziano *metus Acheruntis* che Bruno si impegna a scacciare dalla vita dell'uomo:

[...] et metus ille foras praeceps Acheruntis agendus,
funditus humanam qui vitam turbat ab imo,
omnia suffundens mortis nigrore, neque ullam

¹²¹ G. Bruno, *De la causa*, in *Opere italiane*, cit., I, p. 600.

esse voluptatem liquidam puramque relinquit.¹²²

Nella conclusione dell'epistola, prima che ci si addentri nella «cognizion de le cose», Bruno, nel porgere i risultati della «scienza naturale» all'«illustrissimo signore», così conclude:

[...] a fin che cessando la notte col sonnacchioso velo e tenebroso manto, il chiaro Titane parente de le dive muse, ornato di sua fameglia, cinto da la sua eterna corte, dopo bandite le notturne faci, ornando di nuovo giorno il mondo, rispinga il trionfante carro dal vermiglio grembo di questa vaga Aurora.¹²³

Bruno, non diversamente da Lucrezio, presenta la propria dottrina come la scienza destinata a dissolvere gli infondati timori dell'uomo, servendosi analogamente delle immagini contrapposte del buio e della luce, del giorno e delle tenebre. Il giorno, la luce, è rappresentato dalla scienza, dalla verità, come nel poeta latino:

Hunc igitur terrorem animi tenebrasque necessest
non radii solis neque lucida tela diei
discutiant, sed naturae species ratioque.¹²⁴

Al termine della proemiale epistola, prima dell'inizio del dialogo vero e proprio, Bruno colloca cinque componimenti poetici che fungono in qualche modo da epigrafi, i primi tre in

¹²² Lucrezio, *De rerum natura*, III, 37-40: «(Mi sembra che si debba) scacciar via a precipizio quel timore dell'Acheronte, che dal profondo sconvolge appieno la vita umana, tutto inondando del nero della morte, né lascia esistere alcun piacere limpido e puro». (Si cita da Lucrezio, *De rerum natura*, a cura di F. Giaccotti, Milano, Garzanti, 2002, pp. 132-33).

¹²³ G. Bruno, *De la causa*, p. 608.

¹²⁴ Lucrezio, *De rerum natura*, II, 59-61 («Questo terrore dell'animo, dunque, e queste tenebre non li devono dissolvere i raggi del sole, né i lucidi dardi del giorno, ma l'aspetto e l'intima legge della natura»). Ivi, pp. 66-67.

latino, in distici elegiaci, gli altri due in volgare. Il primo di questi, *Giordano Nolano, A i principi de l'universo*, suona come un'invocazione al Sole perché finalmente la verità scientifica possa venir fuori dalle tenebre in cui è rimasta a lungo sepolta:

Lethaeo undantem retinens ab origine campum
emigret o Titan, et petat astra precor.

Errantes stellae, spectate procedere in orbem
me geminum, si vos hoc reserastis iter.

Dent geminas somni portas laxarier usque,
vestrae per vacuum me properante vices:

obductum tenuitque diu quod tempus avarum,
mi liceat densis promere de tenebris.

Ad partum properare tuum, mens aegra, quid obstat,
seculo haec indigno sint tribuenda licet?

Umbrarum fluctu terras mergente, cacumen
adtolle in clarum, noster Olimpe, Iovem.¹²⁵

Bruno si pone come colui il quale potrà «trarre dalle tenebre dense quel che l'avidio tempo ha conservato a lungo coperto» (vv. 7-8) e si rivolge alla propria «mente travagliata» («mens aegra», v. 9) chiedendo: «Cosa ti impedisce di affrettare i tuoi frutti, sebbene vadano donati a un secolo immeritevole?». Bruno annuncia qui il proprio ruolo di filosofo naturale apportatore di verità, come già nel dialogo primo della *Cena de le ceneri*:

Il Nolano, per caggionar effetti al tutto contrarii, ha disciolto l'animo umano e la cognizione che era rinchiusa ne l'artissimo carcere de l'aria turbulento, onde a pena come per certi buchi avea facultà de remirar le lontanissime stelle, e gli erano mozze l'ali, a fin che non volasse ad aprir il velame di queste nuvole e veder quello che veramente là su si

¹²⁵ G. Bruno, *De la causa*, cit., p. 609.

ritrovasse, e liberarse da le chimere di quei che essendo usciti dal fango e caverne de la terra, quasi Mercuri et Apollini discesi dal cielo, con multiforme impostura han ripieno il mondo tutto d'infinite pazzie, bestialità e vizii, come di tante virtù, divinità e discipline: smorzando quel lume che rendea divini et eroichi gli animi di nostri antichi padri, approvando e confirmando le tenebre caliginose de sofisti et asini.¹²⁶

Bruno presenta se stesso come l'Epicuro lucreziano, evocato appunto attraverso l'efficace antitesi buio/tenebre, qui in posizione chiave:

E tenebris tantis tam clarum extollere lumen
qui primus potuisti inlustrans commoda vitae [...]¹²⁷

Ancora nel libro V (vv. 7-12) Epicuro è presentato come un dio («deus ille fuit, deus, inclute Memmi»), come «qui princeps vitae rationem invenit eam quae / nunc appellatur sapientia, quique per artem / fluctibus e tantis vitam tantisque tenebris / in tam tranquillo et tam clara luce locavit».¹²⁸ Colui che condusse l'umanità dalle tenebre alla luce, colui che «si inoltrò lontano, di là dalle fiammeggianti mura del mondo, e il tutto immenso percorse con la mente e col cuore»,¹²⁹ presta il volto a Bruno, novello Epicuro, «quello ch'ha varcato l'aria, penetrato il cielo, discorse le stelle, trapassati gli margini del mondo, fatte svanir le fantastiche muraglia de le prime, ottave, none, decime, et altre che vi s'avesser potute aggiungere sfere

¹²⁶ G. Bruno, *Cena*, p. 453. Analogo elogio, ma meno enfatico, Bruno pronuncia nel *De immenso*, IV, I.

¹²⁷ Lucrezio, *De rerum natura*, III 1-2 («O tu, che in mezzo a così grandi tenebre primo potesti levare una luce tanto chiara, illuminando le gioie della vita»), cit., pp. 130-131.

¹²⁸ «[...] colui che per primo scoperse quella regola di vita che ora è chiamata sapienza, e con la scienza portò la vita da flutti così grandi e da così grandi tenebre in tanta tranquillità e in tanto chiara luce». Ed. cit., pp. 260-261.

¹²⁹ Ivi, I, 72-74, pp. 6-7: «[...] et extra / processit longe flammantia moenia mundi / atque omne immensum peragravit mente animoque».

per relazione de vani matematici e cieco veder di filosofi volgari». ¹³⁰

Nel componimento successivo, *Al proprio spirto*, Bruno costruisce sul gioco di parole *mons/mens* un nuovo elogio della propria figura di filosofo, impegnato nell'ardua impresa di sollevarsi dal basso che lo imprigiona e di tendere invece verso l'alto, seguendo la propria natura. Come un monte che, sebbene imprigionato dalla terra alle proprie radici, protende la vetta fino agli astri, così la Mente può similmente elevarsi dalla terra fino al tocco di Dio:

Mons, licet innixum tellus radicibus altis
te capiat, tendi vertice in astra vales;
mens, cognata vocat summo de culmine rerum,
discrimen quo sis manibus atque Iovi.

Ne perdas hic iura tui, fundoque recumbens
impetitus tingas nigri Acherontis aquas:
at mage sublimeis tentet natura recessus,
nam, tangente Deo, fervidus ignis eris. ¹³¹

L'assimilazione della mente al monte serve a Bruno per sottolineare il legame esistente tra la mente umana e la dimensione terrena, alla quale essa è legata da radici profonde come quelle di un monte. Ma come il monte protende tuttavia la sua vetta fino agli astri, così la mente umana, ascoltando il richiamo verso l'alto della propria natura, può elevarsi verso luoghi più alti, fino a diventare fuoco ardente al contatto con Dio, «tangente deo, fervidus ignis». Sotto il velo della poesia si cela un motivo caro a Bruno, quello della condizione umana in bilico tra terreno e celeste, condizione in cui l'uomo è

¹³⁰ G. Bruno, *Cena*, p. 454.

¹³¹ Id., *De la causa*, cit., p. 610.

chiamato ad elevarsi attraverso l'intelletto, attraverso la conoscenza scientifica della natura, che può renderlo «un dio».¹³²

L'ultimo componimento in latino, *Al tempo*, delinea l'immagine di Saturno, a simboleggiare il tempo cui è soggetta la vita nell'universo:

Lente senex, idemque celer, claudensque relaxans;
an ne bonum quis te dixerit, anne malum?
Largus es, esque tenax: quae munera porrigis, auferis;
quique parens aderas, ipse peremptor ades,
viscerebusque educta tuis in viscera condis,
tu cui prompta sinu carpere fauce licet;
omnia cumque facis, cumque omnia destruis, hinc te
non ne bonum possem dicere, non ne malum?
Porro ubi tu diro rabidus frustraberis ictu,
falce minax illo tendere parce manus,
nulla ubi pressa Chaos atri vestigia parent
ne videre bonus, ne videre malus.¹³³

La figura del vecchio Saturno,¹³⁴ personificazione del Tempo,¹³⁵ permette a Bruno di sviluppare il motivo del ritmo vicissitudinale che governa l'universo, in cui si succedono senza posa le forme dell'essere. Il potere del *senex* si compie sui destini transitori, sull'accidente, non sulla materia e sulla

¹³² Cfr. *Eroici furori*, I,3 (p. 556): «Doviene un dio dal contatto intellettuale di quel nume oggetto».

¹³³ G. Bruno, *De la causa*, cit., p. 611.

¹³⁴ Cfr. Virgilio, *Eneide*, VIII, 180, in cui Saturno è definito «Saturnusque senex». Sulla figura di Saturno in Bruno cfr. anche *Lampas triginta statuarum (De Saturni statua et principio)* in G. Bruno, *Opere magiche*, edizione diretta da M. Ciliberto, a cura di S. Bassi, E. Scapparone, N. Tirinnanzi, Milano, Adelphi, 2000, pp. 1078-1091.

¹³⁵ Su Saturno come allegoria del Tempo, presente nelle illustrazioni del *Trionfo del Tempo* di Petrarca, cfr. R. Klubansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturno e la melanconia*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 197-201.

forma, «principii constantissimi»,¹³⁶ come afferma Teofilo nel dialogo secondo del *De la causa*. Il tempo agisce allora sulle «formi esteriori», che «sole si cangiano, e si annullano ancora, perché non sono cose, ma de le cose; non sono sustanze, ma de le sustanze sono accidenti e circostanze».¹³⁷ Sulla soglia del testo Bruno pone i punti fondamentali della propria ontologia, facendo del *lentus senex* l'immagine del creatore/distruttore delle forme della materia, il *parens* pronto a trasformarsi in *peremptor* (v. 4), colui che tutto fa e tutto distrugge (v. 7), padre e distruttore a un tempo. *Bonus o malus* soltanto al cospetto della vicissitudine, ma né l'uno né l'altro al cospetto del ritmo perenne della vita cosmica, di fronte al quale nulla può la sua temuta falce (vv. 9-12).

Significativamente all'elegia *Al tempo* segue il sonetto intitolato *De l'amore*, in cui Bruno delinea la propria concezione dell'amore, platonicamente inteso come desiderio del bene, come amore del vero. È l'amore, sentito come quella forza che consente all'individuo di distinguersi dalla massa, di porsi in antitesi rispetto al destino limitato e comune dei *multi*, a rendere possibile l'ascesa del soggetto, il superamento da parte della *mens* dei limiti costitutivi che la legano alla materia, alle «radici». L'amore può opporsi alla falce di Saturno, forzando la transitorietà del destino e attingendo l'infinito:

Amor per cui tant'alto il ver discerno,
 ch'apre le porte di diamante e nere,
 per gli occhi entra il mio nume, e per vedere
 nasce, vive, si nutre, ha regno eterno.
 Fa scorgere quant'ha il ciel terr'et inferno,

¹³⁶ Cfr. G. Bruno, *De la causa*, p. 665.

¹³⁷ Ivi, p. 664.

fa presente d'absenti effigie vere,
repiglia forze e trando dritto fere,
e impiaga sempr'il cor, scuopr'ogn'interno.

O dunque volgo vile, al vero attendi,
porgi l'orecchio al mio dir non fallace,
apri, apri (se puoi) gli occhi, insano e bieco.

Fanciullo il credi perché poco intendi.
Perché ratto ti cangi, ei par fugace.
Per esser orbo tu, lo chiami cieco.¹³⁸

Si profila qui il tema del *vinculum Cupidinis*, tema portante dell'ultimo dialogo londinese, ma già a quest'altezza fondamentale: è l'Amore a rendere possibile l'ascesa esistenziale e intellettuale al vero e al bene, Amore che si insinua attraverso la vista, come si legge a v. 3 («per gli occhi entra il mio nume») e come Bruno ribadirà più estesamente nel *De vinculis in genere*, (*De vinculo Cupidinis, et quodammodo in genere*), *Vinculorum portae (Articulus VI)*, in cui, trattando il vincolo di Cupido, affermerà:

Ostia per quae vincula iaciuntur sunt sensus: maxime vero omnium visus atque dignissime [...]¹³⁹

¹³⁸ Ivi, p. 612. Il sonetto, dallo schema metrico ABBA.ABBA.CDE.CDE, sarà riproposto negli *Eroici furori* (I, 1) con alcune varianti. Il lessico si presenta composto di tessere prevalentemente petrarchesche («discerno», «fallace», «ratto», «orbo», «attendi»); in particolare il lemma «discerno» presenta due occorrenze in clausola in RVF, cinque occorrenze nelle *Rime* di Sacchetti, di cui due casi contengono l'intero sintagma «il ver discerno» (197,52; 202,74), rilevato inoltre in Burchiello, *Rime* (283,3). La stessa immagine della potenza d'Amore figurata nelle porte aperte sembra costruita a margine dell'immagine di Cristo che col piede rompe le porte dell'inferno in RVF 385, 6, *Non pò far Morte il dolce viso amaro*, («che col pe' ruppe le tartaree portee»), sulla base della comune fonte virgiliana relativa alla porta del Tartaro (*Eneide*, VI, 552-554). Il sonetto presenta una fattura squisitamente petrarchesca, sia a livello metrico sia a livello lessicale, giacché i lemmi non direttamente petrarcheschi risultano comunque variamente presenti nel petrarchismo rinascimentale («nume» ed «effigie» si registrano in Stampa, Colonna, Franco, Gambara, Tansillo). È il livello semantico che garantisce lo scarto dal vocabolario della tradizione, decontestualizzato e piegato a dire una vicenda altra, quella del poeta-*philosophus* che svela le verità della natura.

Maricondo, nei *Furori* (II,1), definirà l'amore «come quello che opra massime per la vista, la quale è spiritualissimo de tutti gli sensi, per che subito monta sin alli appresi margini del mondo, e senza dilazion di tempo si porge a tutto l'orizzonte della visibilità».¹⁴⁰

Il commento al sonetto che troviamo nei *Furori* ci consente di comprendere con maggiore chiarezza il senso delle parole bruniane: «l'amore illustra, chiarisce, apre l'intelletto e fa penetrar il tutto e suscita miracolosi effetti»,¹⁴¹ afferma Tansillo, portavoce dell'autore. È «l'ignobil disposizioni del soggetto»¹⁴² a generare la credenza che l'amore sia cieco, ma «l'amore non è cieco in sé, e per sé non rende ciechi alcuni amanti»,¹⁴³ è il soggetto che attribuisce all'amore limiti che invece sono propri: «Fanciullo il credi perché poco intendi. /Perché ratto ti cangi, ei par fugace. /Per esser orbo tu, lo

¹³⁹ Cfr. G. Bruno, *De vinculis in genere*, in Id., *Opere magiche*, cit., pp. 502-503 («I vincoli si insinuano per la porta dei sensi: ma solo la vista li accoglie nel modo più degno e perfetto»). Cfr. inoltre Platone, *Fedro*, 250 d: «[...] Ora, la bellezza, come s'è detto, splendeva di vera luce lassù fra quelle essenze, e anche dopo la nostra discesa quaggiù l'abbiamo afferrata con il più luminoso dei nostri sensi, luminosa e risplendente. Perché la vista è il più acuto dei sensi permessi al nostro corpo» (Cfr. Platone, *Fedro*, in Id., *Opere complete*, vol. III, Roma-Bari, Laterza, 1993, p. 243). Ancora nei *Furori*, I 4, Tansillo così si esprime: «[...] Ogni amore procede dal vedere: l'amore intelligibile dal vedere intelligibilmente». (Cfr. *Eroici furori*, p. 588). Sulle figure metaforiche in Bruno cfr. E. Nuzzo, *Le figure metaforiche nel linguaggio filosofico di Giordano Bruno*, in *La mente di Giordano Bruno*, a cura di F. Meroi, saggio introduttivo di M. Ciliberto, Firenze, Olschki, 2004, pp. 13-60.

¹⁴⁰ Cfr. G. Bruno, *De gli eroici furori*, in *Opere italiane*, cit., II, p. 677.

¹⁴¹ Ivi, p. 539.

¹⁴² *Ibidem*.

¹⁴³ *Ibidem*. Sulla cecità di Amore cfr. E. Panofsky, *Cupido cieco*, in Id., *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 135-183; E. Wind, *Orfeo in lode dell'Amore cieco*, in *Misteri pagani nel Rinascimento*, Milano, 1985, pp. 67-100. Per il motivo lirico, poco frequentato, di Cupido cieco si veda il madrigale di Cesare Rinaldi, *Amor cieco m'offese* (in *Lirici europei del Cinquecento. Ripensando la poesia del Petrarca*, a cura di G.M. Anselmi, K. Elam, G. Forni, D. Monda, Milano, Rizzoli, 2004 p. 734) e «Dimmi: chi è questo Amor?» «Gli è un garzon gnudo», dove, al v. 6, Amore viene definito «cieco» (in *Rispetti e strambotti del Quattrocento (I "Rispetti di più persone" nel Ms. Can. It. 99 della Bodleian Library di Oxford)*, a cura di R. Spongano, Bologna, Tamari, 1971, p. 112).

chiami cieco». I «miracolosi effetti» suscitati dall'amore evocano le parole di Agrippa nel terzo libro del *De occulta philosophia* (*De quarta specie furoris a Venere*. Cap. XLIX) sul *furor* amoroso, «mezzo attraverso cui l'uomo si trasforma nel *magnum miraculum* dell'*Asclepius*»¹⁴⁴ e «vive solo nella *mens*»:

Quartus autem furor a Venere proveniens, hic ferventi amore animum in Deum convertit et transmutat efficitque Deo penitus similem, tanquam propriam Dei imaginem; unde inquit Hermes: “O Asclepi, magnum miraculum est homo, animal honorandum et adorandum; hic enim in naturam dei transit, qua ipse sit deus; hic daemonum genus novit, utpote qui cum iisdem ortum se esse cognoscat; hic humanae naturae partem in seipso despiciens, alterius partis divinitate confisus”. Tum anima itaque iam conversa Deo quoque similis effecta, sic a Deo formatur ut < supra omnem intellectum essentiali quodam divinitatis contactu omnia cognoscat: [...] Iamque etiam anima amore in Deum sic conversa [...] aliquando etiam mirabiliora et maiora quam ipsa mundi natura operatur, quod quidem opus miraculum appellatur: [...] imago autem Dei homo est, saltem qui iam venereo furore Deo similis effectus, sola vivit mente [...]»¹⁴⁵

¹⁴⁴ F. Yates, *Giordano Bruno e la tradizione ermetica*, Roma-Bari, Laterza, 1995, p. 308.

¹⁴⁵ Cornelius Agrippa, *De occulta philosophia* Libri tres, edited by V. Perrone Compagni, Leiden, E.J. Brill, 1992, p. 553 («Quanto al quarto *furor*, proveniente da Venere, esso volge e trasforma lo spirito dell'uomo in divinità mediante l'ardore dell'amore, e lo rende simile a Dio, come immagine verace di Dio. Per questo Ermete dice: «O Asclepio, l'uomo è un grande miracolo, un animale da ammirare e adorare, poiché perviene alla natura divina come se fosse egli stesso un dio. Egli ha familiarità con la razza dei demoni sapendosi della loro stessa origine. Disprezza quella parte della sua natura che è soltanto umana, perché ha riposto la sua speranza nella divinità dell'altra parte di sé. L'anima così mutata in Dio riceve da lui una perfezione sì grande che è in grado di conoscere tutte le cose, grazie a un contatto essenziale con la divinità[...]Cambiata in Dio dall'amore[...]essa può talvolta compiere opere più grandi e mirabili della stessa natura e tali opere vengon dette miracoli[...]Ché l'uomo è l'immagine di Dio, almeno colui che, grazie al *furor* di Venere, si è reso simile a Dio e vive solo nella *mens*»).

Nel componimento emerge peraltro, come già rilevato, il forte intento didascalico dell'autore, la volontà di arrivare al lettore, allo scopo di avvicinarlo alla verità scientifica, come si legge ai vv. 9-10: «O dunque volgo vile, al vero attendi, / porgi l'orecchio al mio dir non fallace». Risulta chiara l'eco lucreziana del *De rerum natura* I, dove il poeta invita Memmio a prestare alla vera dottrina orecchie sgombre: «vacuas auris [...] adhibe veram ad rationem».¹⁴⁶ Il desiderio di trasmettere e diffondere le proprie verità viene espresso chiaramente da Bruno nella Proemiale epistola del *De l'infinito, universo e mondi*, rivolta a Michel de Castelnau:

[...] cossì gli astri mi faccian tale il seme al campo et il campo al seme, ch'appaia al mondo utile e glorioso frutto del mio lavoro, con risvegliar il spirto et aprir il sentimento a quei che son privi di lume: come io certissimamente non fingo, e se erro non credo veramente errare, e parlando e scrivendo non disputo per amor de la vittoria per se stessa [...]; ma per amor della vera sapienza e studio della vera contemplazione, m'affatico, mi crucio, mi tormento.¹⁴⁷

A quest'altezza Bruno appare mosso da un forte intento didascalico, pur nella consapevolezza che i frutti della propria ricerca saranno elargiti a un «secolo indegno»,¹⁴⁸ e nel sonetto che segue, *Causa, principio, et uno sempiterno*, egli tocca più estesamente il tema della crisi, rispetto alla quale egli si mostra pronto a sfidare «l'invidia d'ignoranti, la presunzion di sofisti, la detrazion di malevoli».¹⁴⁹

¹⁴⁶ Lucrezio, *De rerum natura*, I, 50-51.

¹⁴⁷ Cfr. G. Bruno, *De l'infinito, universo e mondi*, in Id., *Opere italiane*, cit., II, p. 10.

¹⁴⁸ Cfr. elegia *A i principi de l'universo*, vv. 9-10.

¹⁴⁹ G. Bruno, *De la causa*, p. 594.

Causa, principio, et uno sempiterno,
 onde l'esser, la vita, il moto pende;
 e a lungo, a largo e profondo si stende
 quanto si dic'in ciel terr'et inferno:
 con senso, con raggion, con mente scerno
 ch'atto, misura e conto non comprende
 quel vigor, mole e numero, che tende
 oltr'ogn'inferior, mezzo e superno.
 Cieco error, tempo avaro, ria fortuna,
 sord'invidia, vil rabbia, iniquo zelo,
 crudo cor, empio ingegno, strano ardire
 non bastaranno a farmi l'aria bruna,
 non mi porrann'avanti gli occhi il velo,
 non faran mai ch'il mio bel sol non mire.¹⁵⁰

I lemmi utilizzati nel sonetto presentano un forte legame semantico con il testo in prosa, l'*Argomento del quinto dialogo*:

[...] et ivi se il punto può scorrere in *lungo*, la linea in *largo*, la superficie in *profondo*, l'uno è *lungo*, l'altra è *larga*, l'altra è *profonda*; et ogni cosa è *lunga*, *larga* e *profonda*: e per conseguenza medesimo et uno; e l'universo è tutto centro, e tutto circonferenza.¹⁵¹

Nel dialogo quinto, infatti, Teofilo afferma:

Nella sfera medesima cosa è lunghezza che larghezza e profondo, per che hanno medesimo termino; ma ne l'universo medesima cosa è

¹⁵⁰ Ivi, pp. 612-613. Il sonetto, dallo schema metrico ABBA.ABBA.CDE.CDE, presenta un impianto lessicale composito, con numerosi lemmi petrarcheschi («principio», «sempiterno», «atto», «misura», «vigor», «numero», «zelo», «rabbia», «velo»). Si profila qui un artificio caro a Bruno, quello della disposizione trimembre, ad eccezione dei soli versi 12-14, in parte funzionale all'artificio della *rapportatio*, che rende possibile una lettura "verticale" del sonetto. Si tratta di artifici caratterizzanti che si ritroveranno nei *Furori* (cfr. III.3). Si noti la ripresa del sintagma «terr'et inferno», presente nel sonetto precedente, *Amor per cui tant'alto il ver discerno*, analogamente in clausola (v. 5).

¹⁵¹ G. Bruno, *De la causa*, pp. 605-606. (Corsivo nostro).

larghezza, lunghezza e profondo, perché medesimamente non hanno termine e sono infinite.¹⁵²

Torna nel sonetto l'immagine del «tempo avaro» (v. 9), già presente nella prima elegia (*tempus avarum*, v. 7), a delineare il momento storico nel quale Bruno si trova a operare, che vede il filosofo contrapposto alla «moltitudine», come si leggerà nella proemiale epistola del *De l'infinito*, dove egli si dichiara «libero in suggezzione, contento in pena, ricco ne la necessitate, e vivo ne la morte», in contrapposizione a «quei che son servi nella libertà, han pena ne i piaceri, son poveri ne le ricchezze e morti ne la vita: perché nel corpo han la catena che le stringe, nel spirto l'inferno che le deprime, ne l'alma l'errore che le ammalia, ne la mente il letargo che le uccide, non essendo magnanimità che le delibere, non longanimità che le inalze, non splendor che le illustre, non scienza che le avvive».¹⁵³ Attraverso l'anafora della negazione (vv. 12-14) e l'immagine del velo¹⁵⁴ l'autore sottolinea la propria tenacia nel ruolo mercuriale del quale si sente investito, come si legge ancora nella proemiale epistola del *De l'infinito*:

¹⁵² Ivi, p. 726.

¹⁵³ G. Bruno, *De l'infinito*, cit., pp. 9-10.

¹⁵⁴ L'immagine del velo, molto presente in RfV, particolarmente significativi i casi di CCCXXIX, 12-13 («ma 'nnanzi agli occhi m'era post'un velo / che mi fea non veder quel ch'è vede») e XXVIII, 62-63 («[...] et da squarciare il velo / ch'è stato avvolto intorno agli occhi nostri»), nonché nel *Purgatorio* dantesco (XVI 4 e XXXII 71-72), è fatta propria già da Pico della Mirandola in senso spiccatamente platonico nel sonetto XXIX: «Tolto me ho pur davanti agli ochi el velo / per cui bon tempo non mirai ben dritto / e mi celò le carte ove è descritto / per qual strata ir se può presto nel celo». (Cfr. G. Pico della Mirandola, *Sonetti*, a cura di G. Dilemmi, Torino, Einaudi, 1994, p. 59). Come sottolinea Chines, in riferimento alla fruizione petrarchesca del *topos* in RVF 362, «il termine *velo* si pone a emblema neoplatonico e cristiano degli *eidola*, delle apparenze di cui si alimenta il mondo sensibile, opposto alle verità eterne del mondo iperuranico». (Cfr. L. Chines, *I veli del poeta. Un percorso tra Petrarca e Tasso*, Roma, Carocci, 2000, p. 24). Qui Bruno se ne appropria per marcare l'impeto della volontà che permette al filosofo di perseguire tenacemente il «bel sob», a dispetto del «tempo avaro» in cui è chiamato a operare.

Indi accade che non ritrao come lasso il piede da l'arduo camino, né come desidioso dismetto le braccia da l'opra che si presenta; né qual disperato volgo le spalli al nemico che mi contrasta, né come abbagliato diverto gli occhi dal divino oggetto.¹⁵⁵

L'azione di Mercurio inviato a riportare la luce della verità dopo secoli di tenebre che Bruno attribuisce a se stesso salda filosofia e autobiografia, e trova nella coppia velare/svelare una delle immagini dalle quali affiora la determinazione del filosofo nel dirigere il corso della storia verso «il sole» della verità.¹⁵⁶

Il tema dell'amore come forza che guida al bene torna nel primo sonetto posto a conclusione della proemiale epistola del *De l'infinito*:

Mio pàssar solitario, a quelle parti,
a quai drizzaste già l'alto pensiero,
poggia infinito: poi che fia mestiero
a l'ogget' agguagliar l'industrie e l'arti.

Rinasci là; là su vogli allevarti
gli tuoi vaghi pulcini, omai ch'il fiero
destin hav'ispedito il corso intiero
contra l'impresa, onde solea ritrarti.

Vanne da me, che più nobil ricetto
bramo ti godi; e arrai per guida un dio,
che da chi nulla vede è cieco detto.

Il ciel ti scampi, e ti sia sempre pio
ogni nume di questo ampio architetto:

¹⁵⁵ G. Bruno, *De l'infinito*, cit., p. 10.

¹⁵⁶ Cfr. M. Ciliberto, *Giordano Bruno, angelo della luce tra disincanto e furore*, in G. Bruno, *Dialoghi filosofici italiani*, a cura e con un saggio introduttivo di M. Ciliberto, Milano, Mondadori, 2000, pp. XI-LXXXV.

e non tornar a me, se non sei mio.¹⁵⁷

Qui, infatti, l'immagine del passero, di provenienza biblica,¹⁵⁸ adombra quella dell'anima che mossa dall'amore divino recupera le ali. Nell'esegesi del sonetto, nei *Furori*, il personaggio Tansillo chiarirà che il «progresso» è «figurato per un cuor alato che è inviato da la gabbia, in cui si stava ocioso e quieto, ad annidarsi alto, ad allievar gli pulcini, suoi pensieri, essendo venuto il tempo in cui cessano gli impedimenti che da fuori mille occasioni, e da dentro la natural imbecillità subministravano».¹⁵⁹ La «metafora parentale»¹⁶⁰ per indicare il rapporto tra l'anima e i suoi pensieri, presentato attraverso l'immagine del «pàssar» e dei «pulcini», indica qui il momento in cui «son più fermamente impiumate quelle potenze de l'anima significate anco da platonici per le due ali» ed è quindi possibile perseguire «più alto proposito ed intento».

Nel delineare lo slancio dell'anima verso l'alto, verso l'infinito oggetto, Bruno ripropone temi già toccati nel sonetto *Amor per cui tant'alto il ver discerno*, giacché ritorna il motivo

¹⁵⁷ G. Bruno, *De l'infinito*, cit., p. 30. Il sonetto, dallo schema metrico ABBA.ABBA.CDC.DCD, è presente, con varianti, anche nei *Furori*, I,4. Scrive Sabbatino: «La presenza del sonetto *Mio pàssar solitario* sia nel *De l'infinito, universo e mondi* sia negli *Eroici furori* documenta il legame stretto tra la cosmologia bruniana e la sua concezione dell'uomo, della dignità dell'uomo». (Cfr. P. Sabbatino, *A l'infinito m'ergo. Giordano Bruno e il volo del moderno Ulisse*, Firenze, Olschki, 2004, p. 156).

¹⁵⁸ Cfr. *Salmo* CII, 8, riferito alla cattività babilonese («Voglio e gemo come passero solitario sopra un tetto») e ancora *Salmo* LXXXIV, 4 («Anche il passero trova la casa, la rondine il nido, dove porre i suoi piccoli [...]»). Cfr. inoltre Petrarca, RVF CCXXVI, *Passer mai solitario in alcun tetto*, dove il poeta guarda alla fonte biblica, associando alla situazione di lontananza della cattività babilonese la propria situazione di profonda solitudine e sofferenza per Laura. «L'influsso e la permanenza delle Scritture e dei Padri», sia pure «in funzione mitopoietica», sono chiarite da W. Lupi, *Il passero e il serpente. Materiali per tre sonetti bruniani*, in *Pensiero e immagini II. Tradizione e innovazione nelle opere di Bruno e Campanella*, a cura di A. Cerbo, Napoli, Dante & Descartes, 2003, pp. 85-125.

¹⁵⁹ G. Bruno, *Eroici furori*, in Id., *Opere italiane*, cit., II, p. 581.

¹⁶⁰ Sulla «metafora parentale» impiegata per indicare il rapporto tra l'anima e i suoi pensieri, ricorrente nei *Furori*, cfr. P. Farinelli, *Il furioso nel labirinto. Studio su De gli eroici furori di Giordano Bruno*, Bari, Adriatica, 2000, pp. 100-102.

dell'Amore, non inteso dal volgo, qui non menzionato, ma implicitamente evocato al v. 11 («un dio/che da chi nulla vede è cieco detto»), che si rapporta semanticamente al v. 14 del sonetto del *De la causa* («per esser orbo tu, lo chiami cieco»)¹⁶¹. Si nota una intertestualità molto ricca nella ripresa di temi portanti della riflessione bruniana sull'Amore, forza capace di dischiudere, per chi ha le ali, dunque per il filosofo, le forme dell'universo, di realizzare l'assimilazione armonica del soggetto con il tutto, come recita l'ultima terzina, che nell'immagine dell'«architetto» ci riporta a un passo del *De la causa*:

TEOFILO. [...] Mi par che detrahano alla divina bontà et all'eccellenza di questo grande animale e simulacro del primo principio, quelli che non vogliono intendere né affermare il mondo con gli suoi membri essere animato; come Dio avesse invidia alla sua imagine, come l'architetto non amasse l'opra sua singulare: di cui dice Platone che si compiacque nell'opificio suo, per la sua similitudine che remirò in quello.¹⁶²

Il sonetto successivo riprende il tema della liberazione del filosofo dalle tenebre dell'ignoranza, dalla «catena» che opprime il corpo e dall'«errore» che avvince l'anima:

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

¹⁶¹ Analoga immagine di Amore in Pico (XLI, 12-14): «E vidi da l'antica sua pregione / Palma partir per abitare altrove, / e vidi inanti a lei per guida un cieco». (Cfr. G. Pico della Mirandola, *Sonetti*, p. 84).

¹⁶² Cfr. G. Bruno, *De la causa*, cit., pp. 657-658.

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 miglior stanze a me ti festi duce,
 ch'il cor attrito mi rendeste sano.¹⁶³

Qui, attraverso immagini tratte da Ovidio¹⁶⁴ e Claudiano,¹⁶⁵ Bruno illustra il processo che vede il filosofo allontanarsi dalle tenebre dell'ignoranza imperante. La figura di Apollo, presentata attraverso una lunga perifrasi («chi vinse / il gran Piton, e del suo sangue / tinse l'acqui del mar», vv. 6-8), simboleggia l'essenza del Bene, la divinità assoluta che si comunica nella natura, in grado di sconfiggere il male che domina l'animo travagliato, rappresentato nella figura della Erinni, «Megera» (v. 8), tradizionalmente impiegata a

¹⁶³ G. Bruno, *De l'infinito*, cit., pp. 30-31. Nel sonetto, dallo schema metrico ABBA.ABBA.CDE.CDE, centrale risulta l'immagine della «prigioniera», presente in Petrarca, RVF 76, in cui compaiono altresì il sintagma «mia nemica» e il lemma «catene». Il poeta si paragona a un prigioniero che, riacquistata la libertà, porta ancora addosso le sue catene: «Amor con sue promesse lusingando / mi ricondusse a la prigione antica, / et die' le chiavi a quella mia nemica / ch'anchor me di me stesso tene in bando». [...] (vv. 1-4); «Et come vero prigioniero afflito / de le catene mie gran parte porto, / e 'l cor negli occhi et ne la fronte ò scritto». [...] (vv. 9-11). L'immagine della «prigioniera» torna in RVF 89, *Fuggendo la prigioniera ove Amor m'ebbe*, in cui il poeta racconta come sia ricaduto nella trappola tesagli da Amore, perché « [...] il giogo, le catene e i ceppi / eran più dolci che l'andare sciolto» (vv. 10-11). Rilevante nel sonetto anche l'associazione dell'immagine della «prigioniera» all'«errore»: «Misero me, che tardo il mio mal seppi; / et con quanta fatica oggi mi spetro / de l'errore, ov'io stesso m'era involto!» (vv. 12-14). Le immagini della «prigioniera» e della «nemica» si ritrovano in Pico, XLI, *Io me sento da quel che era en pria* (op. cit., pp. 83-84).

¹⁶⁴ Cfr. Ovidio, *Metamorfosi*, I, 434-451, in cui il poeta narra la vicenda di Apollo vincitore del serpente Pitone. La vicenda di Pitone e Febo è presente nelle *Rime estravaganti* di Petrarca, 3a, *Se Phebo al primo amor non è bugiardo*. Cfr. F. Petrarca, *Trionfi, rime estravaganti, codice degli abbozzati*, a cura di V. Pacca e L. Paolino, Introduzione di M. Santagata, Milano, Mondadori, 1996, p. 660.

¹⁶⁵ Cfr. Claudiano, *In Rufinum*, I, 1, in cui compaiono associate le figure di Apollo vincitore di Pitone e di Megera.

significare il tormento della gelosia.¹⁶⁶ Il potere esercitato da Febo sul filosofo segna il passaggio dal buio alla luce, passaggio marcato nel sestetto, dominato appunto da immagini di luce, rispetto all'ottetto, in cui predominano le tinte fosche. L'antitesi buio/luce, dominante nel *De rerum natura*, diviene un campo metaforico molto fecondo anche in Bruno, il quale se ne appropria con il medesimo scopo di marcare l'opposizione ignoranza/verità. È questa un'immagine che tornerà nel *De immenso* (IV 9, 2-13), dove si ritrova peraltro l'immagine del carcere (v. 8):

Ergo dies illa illuxit, quae ea sidera, et orbis
Sustulit inque suum nihilum dicendo resolvit,
Quae quoque de nihilo sunt efformata profecto.
Illuxitque dies qua nos de sedibus imis
Surgimus, et facili calcabimus astra volatu,
Et seclum immensum nobis reserabimus, extra
Carceris invisas tenebras claustrique profundi.
Cernimus et quondam caecis, modo luce recenti,
Loripedum pedibus, scapulisque talaria et alae
Adiecta, et sensus disertis elinguibus, acri
Detentis morbo, ac rigidae formidine mortis
Oppressis, vitae species data sorsque perennis.¹⁶⁷

Sappiamo bene, attraverso gli elogi che il Nolano fa di sé, che il giorno è rappresentato da Bruno, il filosofo che libera se

¹⁶⁶ Cfr. III.4.

¹⁶⁷ G. Bruno, *Poemi filosofici latini*, La Spezia, Agorà, 2000, p. [641]: (trad. Monti, pp. 611-617: «È spuntato il giorno che ha tolto di mezzo e dissolto nel nulla quelle stelle e quelle orbite che dal nulla sono sorte. È spuntato il giorno in cui ci innalziamo dalle nostre infime sedi e ci portiamo con un facile volo sugli astri superni e ci dischiudiamo l'immensità dell'universo, non più immersi nelle odiate tenebre di un chiuso e profondo carcere. Mentre prima eravamo ciechi, ora, illuminati di una nuova luce, possiamo vedere; sono alati i piedi che prima erano inceppati ed ali hanno le spalle; la parola è stata restituita ai muti; la vita e l'eternità sono concesse a coloro che erano oppressi da un'acuta malattia e attanagliati dal timore della fredda morte»).

stesso e l'umanità dalle «odiate tenebre di un chiuso e profondo carcere», quello dell'ignoranza delle leggi della natura.

La luce della verità illumina il «cor attrito» (v. 14) del filosofo, rendendolo «sano», pronto a spiccare il volo nell'universo infinito, una volta recuperate le ali. È quanto Bruno descrive ancora nell'ultimo sonetto, *E chi mi impenna, e chi mi scald'il core?*, dove torna l'immagine delle «catene» (v. 3) da cui il filosofo riesce a liberarsi grazie alla forza dell'amore, ancora non menzionato, ma enfaticamente richiamato attraverso le tre interrogative che aprono il componimento, con l'anafora del «chi» (vv. 1-3). L'Amore del vero che potenzia le facoltà della *mens* ridona le perdute ali al filosofo, figura solitaria, giacché non a tutti è dato riuscire a elevarsi dal senso («onde rari son sciolti et escon fore», v. 4):

E chi mi impenna, e chi mi scald'il core?
Chi non mi fa temer fortuna o morte?
Chi le catene ruppe e quelle porte,
onde rari son sciolti et escon fore?

L'etadi, gli anni, i mesi, i giorni e l'ore
figlie et armi del tempo, e quella corte
a cui né ferro né diamante è forte,
assicurato m'han dal suo furore.

Quindi l'ali sicure a l'aria porgo,
né temo intoppo di cristall' o vetro;
ma fendo i cieli, e a l'infinito m'ergo.

E mentre dal mio globo a gli altri sorgo,
e per l'eterio campo oltre penetro:
quel ch'altri lungi vede, lascio al tergo.¹⁶⁸

¹⁶⁸ G. Bruno, *De l'infinito*, cit., p. 31. Il sonetto, dallo schema metrico ABBA.ABBA.CDE.CDE, presenta la ripresa delle immagini delle catene e delle porte, quest'ultima già rilevata nel sonetto *Amor per cui tant'alto il ver discerno*.

Il volo del filosofo bruniano nell'infinito si nutre, come è noto, del precedente costituito da due sonetti di Tansillo, *Amor m'impenna l'ale, e tanto in alto* (I,2) e *Poi che spiegat'ho l'ale al bel desio* (I,3).¹⁶⁹ L'«animoso pensiero» del poeta che mosso da amore spera «a le porte del ciel far novo assalto» (I,2, vv. 2 e 4) diventa immagine della *mens* del filosofo naturale che si eleva, grazie all'amore, alla ricerca delle verità del cosmo.

Oltre a echi della prima selva del *Chaos del Triperuno* di Folengo,¹⁷⁰ in cui ancora compare la figura di Icaro, non va tralasciato il precedente costituito dal sonetto di Sannazaro, *Icaro cadde qui: queste onde il sanno*, caratterizzato dallo stesso impianto semantico e lessicale, con esplicita menzione della figura di Icaro.¹⁷¹

Quel che più importa sottolineare è la parafrasi che Bruno farà del sonetto ad apertura del *De immenso* (I, 1),¹⁷² dove egli tornerà sui concetti chiave espressi a Londra nei dialoghi

¹⁶⁹ Quest'ultimo sonetto è presentato da Bruno negli *Eroici furori* (I, 3), attraverso il personaggio Tansillo. Cfr. L. Tansillo, *Il canzoniere: edito ed inedito secondo una copia dell'autografo ed altri manoscritti e stampe*, con introduzione e note di E. Pèrcopo, Napoli, Liguori, 1996, vol. I (*Poesie amorose, pastorali e pescatorie, personali, famigliari e religiose*), pp. 4-6. Cfr. III.4.

¹⁷⁰ Cfr. T. Folengo, *Opere italiane*, a cura di U. Renda, Bari, Laterza, 1911, p. 187. Sia la presenza di Tansillo sia quella di Folengo è stata segnalata da G. Gentile nel commento ai *Dialoghi italiani* (Cfr. G. Bruno, *Dialoghi italiani*, nuovamente ristampati con note da G. Gentile, Firenze, Sansoni, 1958, p. 365). La fitta rete intertestuale sulla quale è costruito il sonetto è stata studiata anche da R. Sturlese, la quale ha dimostrato il dialogo del componimento con la *Theologia platonica* di Ficino. (Cfr. R. Sturlese, *Le fonti del «Sigillus sigillorum» del Bruno, ossia il confronto con Ficino a Oxford sull'anima umana*, in «Nouvelles de la République des Lettres», XIII, 1994, II, pp. 89-166).

¹⁷¹ Cfr. I Sannazaro, *Sonetti e canzoni*, in Id., *Opere volgari*, a cura di A. Mauro, Bari, Laterza, 1961, p. 195. L'associazione del mito platonico con il motivo icario si ritrova anche in Britonio, *La Gelosia del Sole*, Napoli, 1519, come segnalato da E. Raimondi, *Il petrarchismo nell'Italia meridionale*, in Id., *Rinascimento inquieto*, Torino, Einaudi, 1994, p. 301.

¹⁷² Il *De immenso*, afferma Carlo Monti, «riprende quasi letteralmente l'esposizione della cosmologia bruniana dei *Dialoghi italiani*», ma «se la tematica dei *Dialoghi italiani* viene ripresa essa è ordinata in un poema lucreziano». (Cfr. *Opere latine di Giordano Bruno*, a cura di C. Monti, Torino, UTET, 1980, p. 41).

cosmologici, sviluppandoli e ponendoli ancora ad apertura del poema, in quello spazio destinato a celebrare l'entusiasmo della ricerca filosofica, a dar voce alla raggiunta verità dell'universo che la poesia meglio può esprimere:

Est mens, quae vegete inspiravit pectora sensu,
quamque iuuit volucres humeris ingignere plumas,
corque ad praescriptam celso rapere ordine metam:
unde et fortunam licet et contemnere mortem;
arcanaeque patent portae, abruptaeque catenae,
quas pauci excessere, quibus paucique soluti.
Secla anni, menses, luces, numerosaque proles,
temporis arma, quibus non durum est aes, adamasque,
immunes voluere suo nos esse furore.
Intrepidus spacium immensum sic findere pennis
exior, neque fama facit me impingere in orbes
quos falso statuit verus de principio error,
ut sub conficto reprimamur carcere vere,
tamquam adamanteis cludatur moenibus totum.
Nam mihi mens melior, nebulas quae dispulit illas,
fusim qui reliquos arctat, disiecit Olympum,
quando adeo illius speciem vanescere fecit
undique qua facile occurrit penetrabilis aër.
Quapropter dum tutus iter sic carpo, beata
conditione satis studio sublimis auito
reddor Dux, Lex, Lux, Vates, Pater, Author, Iterque.
Adque alios mundo ex isto dum adsurgo nitentes,
aethereum campumque ex omni parte pererro,
attonitis mirum et distans post terga relinquo.¹⁷³

¹⁷³ G. Bruno, *Poemi filosofici latini*, cit., pp. [399-400] (trad. Monti, pp. 417-418: «Alla mente che ha ispirato il mio cuore con arditezza d'immaginazione piacque dotarmi le spalle di ali e condurre il mio cuore verso una meta stabilita da un ordine eccelso: in nome del quale è possibile disprezzare e la fortuna e la morte. Si aprono arcane porte e si spezzano le catene che solo pochi elusero e da cui solo pochi si sciolsero. I secoli, gli anni, i mesi, i giorni, le numerose

Le immagini ricorrenti delle «catene», delle «porte», della «prigione», presenti nella tradizione, risultano risemantizzate alla luce della dottrina lucreziana, tese ad avvicinare ancora la figura di Bruno a quella del «Graius homo»,¹⁷⁴ che volle, per primo, infrangere gli stretti serrami delle porte della natura.¹⁷⁵ Anche Bruno intende infrangere i lucreziani «arta naturae [...] portarum claustra», svelando i segreti dell'universo infinito.

Proprio la ripresa dei temi del sonetto *E chi mi impenna, e chi mi scald'il core?* ad apertura del *De immenso* fornisce un'ulteriore chiave di lettura circa il senso e la funzione assegnata da Bruno alla poesia nei dialoghi italiani. L'uso del verso sulla soglia del testo, in uno spazio che non è ancora quello della trattazione filosofica vera e propria, risulta

generazioni, armi del tempo, per le quali non sono duri né il bronzo, né il diamante, hanno voluto che noi rimanessimo immuni dal loro furore.

Così, io sorgo impavido a solcare con l'ali l'immensità dello spazio, senza che il pregiudizio mi faccia arrestare contro le sfere celesti, la cui esistenza fu erroneamente dedotta da un falso principio, affinché fossimo come rinchiusi in un fittizio carcere ed il tutto fosse costretto entro adamantine muraglie.

Ma per me migliore è la mente che ha disperso ovunque quelle nubi e ha distrutto l'Olimpo, che accomuna gli altri in un'unica prigione dal momento che ne ha dissolto l'immagine, per cui da ogni parte liberamente si espande il sottile aere.

Mentre mi incammino sicuro, felicemente innalzato da uno studio appassionato, divengo Guida, Legge, Luce, Vate, Padre, Autore e Via: mentre mi sollevo da questo mondo verso altri mondi lucenti e percorro da ogni parte l'etereo spazio, lascio dietro le spalle, lontano, lo stupore degli attoniti». Osserva in proposito Tirinnanzi: «A fronte della ripresa di temi e immagini affini, colpisce, nel dialogo francofortese, la chiarezza con cui Bruno mette a fuoco la natura della forza che dona all'uomo le "ali" e consente di afferrare l'infinito: si tratta, sintomaticamente, della "Mens", per cui virtù l'uomo può superare i limiti imposti dal senso». (Cfr. G. Bruno, *Dialoghi filosofici italiani*, cit., p. 1114). Le immagini del "carcere" e della "catena", nonché del "velo" che può annebbiare la vista torneranno negli *Eroici furori* (II, I), dove saranno declinate in senso spiccatamente platonico; nell'ultimo dialogo londinese, infatti, è portante nella trattazione della figura del furioso il tema platonico del corpo come carcere dell'anima, «carcere che tien rinchiusa la sua libertade, vischio che tiene impaniate le sue penne, catena che tien strette le sue mani, ceppi che han fissi gli suoi piedi, velo che gli tien abbagliata la vista» (Cfr. G. Bruno, *De gli eroici furori*, cit., p. 660).

¹⁷⁴ Lucrezio, *De rerum natura*, I, 66.

¹⁷⁵ Ivi, I, 70-71: «[...] efringere ut arta / naturae primus portarum claustra cupireb».

funzionale ad una maggiore efficacia espositiva, al coinvolgimento del lettore attraverso una forma, quella poetica, che sicuramente più della prosa può avvincere. La suggestione e il *pathos* che mancano al discorso in prosa, nei *Dialoghi italiani* così come nei *Poemi francofortesi*, sono offerti dalla poesia, la quale si presenta già a quest'altezza come una funzione fondamentale della filosofia, in grado di potenziare i suoi contenuti, di "cantare" la verità da essa raggiunta. Proprio la filosofia, allora, può restituire un senso alla poesia, cantando lo slancio del filosofo alla scoperta della verità nell'universo infinito, l'impeto che ha permesso di cogliere quella verità.

Si riceve l'impressione che l'idea di una natura che guida l'uomo verso la conquista della verità, raggiungibile attraverso l'intelletto, attraverso la *mens*, sia già presente all'altezza dei *Dialoghi italiani* e venga poi ampiamente ripresa e sviluppata nei poemi francofortesi. Il lucrezianesimo, assunto «in chiave sia magico-ermetica sia neoplatonica»,¹⁷⁶ si veste di motivi profondamente autobiografici. Bruno assegna alla propria figura di filosofo naturale la portata dell'Epicuro lucreziano, identificandosi nel filosofo che ha aperto le porte della natura e spezzato le catene delle false opinioni dei *multi*, che i «vulgaris sophiae [...] tenacula»¹⁷⁷ tengono lontani dalla comprensione dei mondi infiniti. I lacci della volgar filosofia non trattengono il filosofo, per nulla «fatuis [...] sermonibus usus»,¹⁷⁸ pronto a porgere all'aria «l'ali sicure» e a spiccare il volo «per l'eterio campo».

¹⁷⁶ C. Monti, *Introduzione a Opere latine di Giordano Bruno*, cit., p. 61.

¹⁷⁷ *De immenso*, I, II. Cfr. G. Bruno, *Poemi filosofici latini*, cit., p. [405].

¹⁷⁸ *Ibidem*. Sull'influenza di Lucrezio nel Rinascimento italiano cfr. F. Papi, *Aspetti della tradizione lucreziana nel Cinquecento*, in Id., *Antropologia e civiltà nel pensiero di Giordano Bruno*, Firenze, La Nuova Italia, 1968, pp. 107-125, e V. Prospero, «Di soavi licor gli orli del vaso». *La fortuna di Lucrezio dall'Umanesimo alla*

Controriforma, Torino, Aragno, 2004, in cui però non si parla di Bruno. Sulla ricezione bruniana di Lucrezio nei poemi francofortesi cfr. M. Salvatore, *Giordano Bruno, Lucrezio e l'entusiasmo per la vita infinita*, in «Studi rinascimentali», 2003, n. 1, pp. 111-118.

3. NON STA, SI SVOLGE E GIRA: BRUNO E IL PITAGORA OVIDIANO

Nella proemiale epistola del *De l'infinito*, indirizzata a Michel de Castelnau, Bruno presenta la propria filosofia come quella che «apre gli sensi, contenta il spirito, magnifica l'intelletto, e riduce l'uomo alla vera beatitudine, che può aver come uomo». La beatitudine umana deriva dalla comprensione delle leggi che regolano il cosmo, dall'accettazione della «providenza, o fato, o sorte, che dispone della vicissitudine del nostro essere particolare». Per liberarsi dalla «sollecita cura di piaceri e cieco sentimento di dolori», l'uomo deve comprendere «non esser morte, non solo per noi, ma né per veruna sostanza: mentre nulla sostanzialmente si sminuisce, ma tutto per infinito spacio scorrendo cangia il volto».¹⁷⁹ La concezione bruniana dell'universo, per la quale «non sono fini, termini, margini, muraglia che ne defrodino e suttragano la infinita copia de le cose», giacché «dall'infinito sempre nova copia di materia sottonasce», si situa lungo il sentiero mostrato dagli «antichi sapienti», i quali compresero la verità della natura:

Di maniera che meglio intese Democrito et Epicuro, che vogliono tutto per infinito rinnovarsi e restituirsi: che chi si forza di salvare eterno la costanza de l'universo, perché medesimo numero a medesimo numero sempre succeda, e medesime parti di materia con le medesime sempre si convertano.¹⁸⁰

Bruno intende «scuoprir gl'intimi e radicali errori de la filosofia volgare» e, nel prefigurare che la propria «dottrina»

¹⁷⁹ G. Bruno, *De l'infinito*, cit., pp. 25-26.

¹⁸⁰ Ivi, pp. 26-27.

renderà coloro che lo seguiranno «veri contemplatori dell'istoria de la natura», così si esprime:

Ecco la raggion della mutazion vicissitudinale del tutto; per cui cosa non è di male da cui non s'esca, cosa non è di buono a cui non s'incorra: mentre per l'infinito campo, per la perpetua mutazione, tutta la sustanza persevera medesima et una.¹⁸¹

Il dialogo terzo si apre con le parole di Filoteo, portavoce dell'autore, il quale afferma:

Uno dunque è il cielo, il spacio immenso, il seno, il continente universale, l'etera regione per la quale il tutto discorre e si muove. Ivi innumerabili stelle, astri, globi, soli e terre sensibilmente si veggono, et infiniti raggionevolmente si argumentano. L'universo immenso et infinito è il composto che resulta da tal spacio e tanti compresi corpi.¹⁸²

Poche battute più avanti Filoteo annuncia che, una volta sostituito lo spazio infinito alla sfera delle stelle fisse, che Copernico aveva considerato immobile, «s'aprirà la porta de l'intelligenza de gli principii veri di cose naturali, et a gran passi potremo discorrere per il camino della verità». Essa, «ascosa sotto il velame di tante sordide e bestiale imaginazioni, sino al presente è stata occolta, per l'ingiuria del tempo e vicissitudine de le cose, dopo che al giorno de gli antichi sapienti succese la caliginosa notte de temerari sofisti».¹⁸³ A questo punto Filoteo affida il messaggio filosofico di cui egli è portatore al madrigale *Non sta, si svolge e gira*, incentrato sul tema della continua vicissitudine degli elementi naturali:

Non sta: si svolge e gira

¹⁸¹ Ivi, p. 24.

¹⁸² Ivi, p. 87.

¹⁸³ Ivi, p. 88.

quanto nel ciel e sott'il ciel si mira.
 Ogni cosa discorre or alto or basso,
 benché sie 'n lungo o 'n breve,
 o sia grave o sia leve;
 e forse tutto va al medesimo passo
 et al medesimo punto:
 tanto il tutto discorre sin ch'è giunto.
 Tanto gira sozzopra l'acqua il buglio,¹⁸⁴
 ch'una medesima parte
 or di su in giù, or di giù in su, si parte;
 e il medesimo garbuglio
 medesme tutte sorti a tutti imparte.¹⁸⁵

L'eterna vicissitudine delle cose che si esprime nell'infinita
 mutevolezza della materia, il movimento vicissitudinale¹⁸⁶ che
 si gioca in seno all'infinito si nutrono in Bruno della filosofia

¹⁸⁴ «Buglio» rappresenta un lemma assente nella tradizione, peraltro non registrato in GDLI in questa forma, ma nella forma «boglio» come ispanismo. Lo si trova invece in F. D'Ascoli, *Nuovo vocabolario dialettale napoletano* (cit.): il significato letterale è “tavoletta di cioccolata”, ma l'etimo spagnolo ci riporta a “bollo”, che al fig. assume il significato di confusión. «Garbuglio» è lemma largamente attestato nella tradizione (Bandello, Machiavelli, Guicciardini, Aretino, N. Franco, Firenzuola, fino a Montale e Gadda), registrato in GDLI col significato di “confusione, disordine”, dunque analogo al precedente. Deriva da “garbugliare”, incrocio di “gargagliare” (far strepito) e “bugliare” (ribollire). Si deduce che i due lemmi, «buglio» e «garbuglio», vanno a costituire nel madrigale due voci sinonimiche, che formano peraltro rima inclusiva e cara.

¹⁸⁵ G. Bruno, *De l'infinito*, cit., p. 88. Il madrigale, dallo schema metrico aABccBdDEffEF, presenta scelte rimiche interessanti: a rime appartenenti alla tradizione, attestate in RVF (-ira, -asso, -eve, -unto, -arte), si uniscono rime atipiche, di raro impiego, come la rima -uglio, assente in RVF, rilevata nelle *Rime* di Sacchetti (97,32, *Passando con pensier per un boschetto*, dove il rimante è «cespuglio»). L'analisi dei rimanti denuncia la prevalenza di rimanti petrarcheschi («mira», «basso», «breve», «leve», «passo», «punto», «giunto», «parte»), in particolare l'uso della rima equivoca ai vv. 10-11, «parte»/«si parte», sembra richiamare quella di RVF LXXVII, *Per mirar Policeto a prova fiso*, tra v. 3 e v. 6 («Per mirar Policeto a prova fiso / con gli altri ch'ebber fama di quell'arte / mill'anni, non vedrian la minor parte / de la beltà che m'ave il cor conquiso. / Ma certo il mio Simon fu in paradiso / onde questa gentil donna si parte»). Analogie lessicali si riscontrano anche in Michelangelo (*Rime*, CCLIV, 6, «Amor le volge e gira»), Ariosto (*Orlando furioso*, II, 8, 5, «Suona l'un brando e l'altro, or basso or alto»), Pulci, il cui *Morgante* presenta 7 occorrenze del lemma «sozzopra» (registrato anche nel *Furioso* con 14 occorrenze).

¹⁸⁶ Cfr. N. Badaloni, *La vicissitudine come modalità del divenire naturale*, in Id., *Giordano Bruno tra cosmologia ed etica*, Bari-Roma, De Donato, 1988, pp. 69-78.

materialistica antica, filtrata attraverso il Pitagora ovidiano, il quale indica nel mutamento la legge dell'universo: «Omnia mutantur, nihil interit» (*Met.* XV,165).¹⁸⁷ L'alternarsi delle sorti, l'incessante rinnovarsi dell'universo, il flusso perenne delle cose, senza inizio né fine, ci riportano alle parole di Pitagora pronunciate nel poema latino, la cui base filosofica è appunto la metamorfosi come legge universale. Il discorso di Pitagora, dal sapore eracliteo, risulta dunque molto vicino a quanto espresso da Bruno nel madrigale, sin dall'*incipit*, «non sta», latinismo da intendersi nella duplice accezione di *sto*, “restare fermo” e “durare”, a significare appunto il continuo e inarrestabile flusso della materia, soggetta al movimento e al mutamento.

La fonte ovidiana è esplicitamente menzionata da Bruno nel dialogo secondo del *De la causa, principio et uno*, lì dove Teofilo, dopo aver dichiarato che «tanto la materia quanto la forma sono principii constantissimi», richiama le parole del Pitagora ovidiano:

O genus attonitum gelidae formidine mortis,
 quid styga, quid tenebras, et nomina vana timetis,
 materiam vatum falsique pericula mundi?
 Corpora sive rogos flamma seu tabe vetustas
 abstulerit, mala posse pati non ulla putetis:
 morte carent animae domibus habitantque receptae.
 Omnia mutantur, nihil interit.

L'interlocutore Dicsono aggiunge la citazione dell'*Ecclesiaste* (I, 9-10):

¹⁸⁷ Si veda in proposito F. Centamore, «*Omnia mutantur, nihil interit*: il pitagorismo delle «*Metamorfosi*» nell'idea di natura di Bruno, in «*Bruniana & Campanelliana*», 1997, n. 2, pp. 231-243.

Conforme a questo mi par che dica il sapientissimo stimato tra gli Ebrei Salomone: «*Quid est quod est? ipsum quod fuit. Quid est quod fuit? ipsum quod est. Nihil sub sole novum*».¹⁸⁸

Ancora nel *De la causa*, dialogo quinto, Teofilo ritorna sull'argomento, ribadendo che «ogni produzione di qualsivoglia sorte che la sia è una alterazione; rimanendo la sostanza sempre medesima, perché non è che una, uno ente divino, immortale». Ciò è quanto «ha possuto intendere Pitagora, che non teme la morte, ma aspetta la mutazione».¹⁸⁹

L'influenza del Pitagora ovidiano si traduce dunque in una concezione della natura vicina a un pitagorismo eclettico, eracliteo più che neoplatonico. Nell'infinito tutto è soggetto alla mutazione, in un movimento senza fine. La continuità della materia si esprime allora attraverso il mutamento, scandendo il ritmo perenne della vita cosmica. Materia celeste e materia terrestre, «quanto nel ciel e sott'il ciel si mira», sono *unum et idem* dal punto di vista della struttura ontologica e «ogni cosa» è soggetta a una continua trasmutazione. Il riferimento alle quattro sostanze generatrici dell'universo si concentra nei lemmi «grave» e «leve» (v. 5), alludendo col primo alla terra e all'acqua, appunto pesanti, col secondo all'aria e al fuoco, leggeri.¹⁹⁰ Pur nel continuo passaggio da una

¹⁸⁸ Cfr. G. Bruno, *De la causa*, cit., p. 665.

¹⁸⁹ Ivi, p. 729. Il discorso di Teofilo prosegue con una nuova menzione di Salomone, «che dice non esser cosa nova sotto il sole: ma quel che è, fu già prima».

¹⁹⁰ Cfr. Ovidio, *Metamorfosi*, XV, 237-251 (cit., pp. 614-617): Haec quoque non perstant, quae nos elementa vocamus: / quasque vices peragant (animos adhibete!) docebo. / Quattuor aeternus genitalia corpora mundus / continet: ex illis duo sunt onerosa suoque / pondere in inferius, tellus atque unda, feruntur, / et totidem gravitate carent nulloque premente / alta petunt, aër atque aère prior ignis. / Quae quamquam spatio distant, tamen omnia fiunt / ex ipsis et in ipsa cadunt: resolutaque tellus / in liquidas rarescit aquas, tenuatus in auras

forma all'altra, la «sustanza» rimane «sempre medesima».¹⁹¹
Molto vicino alle parole di Pitagora, il quale afferma:

[...] Cum sint huc forsitan illa,
haec translata illuc, summa tamen omnia constant.
(vv. 257-258)¹⁹²

Secondo Pitagora nulla permane al mondo, «nihil est toto, quod perstet, in orbe. Cuncta fluunt, omnisque vagans formatur imago» (vv. 177-78).¹⁹³ La struttura fondamentale dell'essere è la vicissitudine: «quod fuit ante, relictum est, / fitque, quod haud fuerat, momentaque cuncta novantur» (vv. 184-85).¹⁹⁴ L'enunciazione del principio eracliteo del πάντα ῥεῖ, espresso nel «Cuncta fluunt», lo si ritrova figurato nell'immagine della «cera» che si plasma in forme sempre nuove: «nec manet, ut fuerat, nec formas servat easdem, / sed tamen ipsa eadem est [...]» (vv. 169-171).¹⁹⁵

/aëraque umor abit, dempto quoque pondere rursus /in superos aër tenuissimus emicat ignes. / Inde retro redeunt, idemque retexitur ordo: / ignis enim densum spissatus in aëra transit, / hic in aquas, tellus glomerata cogitur unda. («Neppure le cose che noi chiamiamo elementi, neppure esse durano. E ora vi spiegherò (seguitemi attentamente) per quali vicende passino. L'universo eterno consta di quattro sostanze generatrici. Di queste, due sono pesanti, la terra e l'acqua, e il loro peso le trascina in basso; le altre due non hanno peso e, se nulla le tiene premute, tendono ad andare in alto: l'aria e, più puro dell'aria, il fuoco. Questi elementi sono spazialmente separati, e tuttavia ogni cosa è da essi che nasce, e in essi ritorna. Così la terra dissolvendosi si rarefà in liquida acqua, il liquido affinandosi se ne va in vapore e in aria, e l'aria dal canto suo, se liberata dal peso, balza di nuovo su, finissima com'è, risolvendosi in fuoco sfavillante. Quindi si rifà il percorso inverso, lo stesso processo si ripete a ritroso. Il fuoco, cioè, ispessendosi, trapassa in aria (l'aria è più densa), e questa in acqua, e l'acqua si raggruma divenendo terra»).

¹⁹¹ Cfr. le parole di Teofilo nel *De la causa*, riportate a p.78.

¹⁹² («[...] Anche se questo si trasferisce di là e quello di qua, il totale è sempre lo stesso»). Cfr. Ovidio, *Metamorfosi*, cit., pp. 616-617.

¹⁹³ («[...] in tutto il mondo non c'è cosa che duri. Tutto scorre, e ogni fenomeno ha forme errabonde»). Cfr. Ovidio, *Metamorfosi*, cit., pp. 612-613.

¹⁹⁴ («[...] quello che è stato si perde, quello che non era diviene, ed è tutto un continuo rinnovarsi»). *Ibidem*.

¹⁹⁵ («E come la cera duttile si plasma in figure nuove e non rimane com'era prima e non conserva le stesse forme, e tuttavia sempre cera è»). *Ibidem*.

L'ontologia bruniana, di matrice pitagorica, costituisce dunque la chiave di lettura del madrigale, che presenta temi legati a più luoghi della produzione di Bruno, luoghi in cui ricorre tale concezione della materia, come nel seguente passo della *Cena* (dialogo terzo), enunciato da Teofilo:

[...] ne gli animali quali noi conoscemo per animali, le loro parti sono in continua alterazione e moto, et hanno un certo flusso e reflusso, dentro accogliendo sempre qualche cosa dall'estrinseco, et mandando fuori qualche cosa da l'intrinseco: onde s'allungano l'unghie; se nutriscono i peli, le lane et i capelli; se risaldano le pelle, s'induriscono i cuoii: cossi la terra riceve l'efflusso et influsso delle parti, per quali molti animali (a noi manifesti per tali) ne fan vedere espressamente la lor vita. Come è più che verisimile (essendo che ogni cosa partecipa de vita), molti et innumerabili individui vivono non solamente in noi, ma in tutte le cose composte; e quando veggiamo alcuna cosa che se dice morire, non doviamo tanto credere quella morire, quanto che la si muta, e cessa quella accidentale composizione e concordia, rimanendono, le cose che quella incorreno, sempre immortali: più quelle che son dette spirituali, che quelle dette corporali e materiali, come altre volte mostraremo.¹⁹⁶

In particolare le ultime battute di Teofilo sembrano riecheggiare le parole di Pitagora:

Nec species sua cuique manet, rerumque novatrix
ex aliis alias reparat natura figuras;
nec perit in toto quicquam, mihi credite, mundo,
sed variat faciemque novat; nascique vocatur
incipere esse aliud, quam quod fuit ante, morique
desinere illud idem [...]. (vv. 252-257)¹⁹⁷

¹⁹⁶ Cfr. G. Bruno, *La cena de le ceneri*, cit., pp. 513-514.

¹⁹⁷ («E anche la forma non dura, a nessuna cosa, e la natura, che tutto rinnova, ricava dalle figure altre figure. E nulla perisce nell'immenso universo, credete a me, ma ogni cosa cambia e assume un aspetto nuovo. E nascere noi chiamiamo

All'altezza dell'*Acrotismus camoeracensis* (1588) Bruno ritornerà su tali argomentazioni, riprendendo il luogo della *Cena* quasi alla lettera, ma piegandolo in una direzione più marcatamente pitagorica:

Effluxus igitur influxusque partium continuus est in terra, sicut et in animalibus particularibus; unde evenit ut partes centrales quandoque circumferentiales evadant, vicissimque de circumferentia centrum, aliasque locorum differentias repetant. Hinc continue facies telluris variatur, ut modo mare sit, ubi undae fuerant, modo montes appareant, ubi valles subsederant, [...]¹⁹⁸

Ancora si avverte la fonte ovidiana, nel marcare come gli stessi luoghi fisici siano soggetti alla medesima sorte di mutazione:

Nil equidem durare diu sub imagine eadem
crediderim: sic ad ferrum venistis ab auro,
saecula; sic totiens versa est fortuna locorum.
Vidi ego, quod fuerat quondam solidissima tellus,
esse fretum, vidi factas ex aequore terras,
et procul a pelago conchae iacuere marinae,
et vetus inventa est in montibus ancora summis;
quodque fuit campus, vallem decursus aquarum
fecit, et eluvie mons est deductus in aequor,
eque paludosa siccis humus aret harenis,
quaeque sitim tulerant, stagnata paludibus ument.

cominciare ad essere una cosa che non si era, e morire cessare di essere la suddetta cosa»). *Metamorfosi*, pp. 616-617.

¹⁹⁸ Cfr. G. Bruno, *Opera latine conscripta*, recensentibus V. Imbriani-C.M. Tallarigo, vol. I, Pars I, Napoli, Morano, 1886, pp. 185-186 («L'efflusso e l'influsso delle parti è continuo nella terra come negli animali particolari; onde avviene che talvolta le parti centrali divengano quelle che costituiscono la circonferenza e vicendevolmente dalla circonferenza ritornino al centro ed effettuino altri mutamenti di luogo. Per questo, l'aspetto della terra varia di continuo, sicché ora vi è il mare dove prima erano le onde, ora appaiono monti, dove erano valli»).

Hic fontes natura novos emisit, at illic
clausit, et aut imis commota tremoribus orbis
flumina prosiliunt, aut excaecata residunt. (vv. 259-272)¹⁹⁹

Ricorre dunque nella produzione bruniana il motivo pitagorico secondo il quale nulla perisce ma tutto è in «perpetua mutazione», e nel madrigale esaminato questi motivi confluiscono per delineare «i principii veri di cose naturali», gli ovidiani «primordia mundi», esaminati e trasmessi da colui il quale, come Bruno, colse con l'occhio dell'intelletto ciò che la natura sottraeva agli sguardi umani.²⁰⁰ Sono gli «oculi intelligentiae» che permettono all'uomo di scrutare il «solem primae veritatis», come si leggerà nell'efficace attacco della *Lampas triginta statuarum*, dove la verità sarà significativamente definita «animae cibum».²⁰¹

¹⁹⁹ Cfr. Ovidio, *Metamorfosi*, cit., pp. 616-617 («Sì, io credo che nulla conservi a lungo lo stesso aspetto. Così voi, età del mondo, siete arrivate dall'oro al ferro; così, tante volte anche i luoghi cambiano destino. Io ho visto essere mare quello che un giorno era terra fermissima, ho visto terre che prima erano mare, e lontano dal mare si disseppelliscono spesso conchiglie marine e vecchie àncore sono state trovate in cima ai monti. E lo scorrere delle acque ha trasformato pianure in valli e le alluvioni hanno portato montagne in mare e zone prima paludose sono deserti di arida sabbia e zone che prima morivano di sete sono umide per lo stagnar di paludi. Qui la natura ha fatto spicciare nuove fonti, ma lì ne ha chiuse, e i tremori profondi della terra a volte smuovono e fanno balzar fuori fiumi, a volte li otturano e li fanno sparire»).

²⁰⁰ Pitagora è così presentato: *Isque, licet caeli regione remotos, / mente deos adiit et, quae natura negabat / visibus humanis, oculis ea pectoris hausit.* («Costui avvicinò gli dei, per quanto sperduti nelle profondità del cielo, con la mente, e ciò che la natura sottraeva agli sguardi umani, lo colse con l'occhio dell'intelletto»). Cfr. Ovidio, *Metamorfosi*, XV 62-64, cit., pp. 606-607.

²⁰¹ G. Bruno, *Lampas triginta statuarum*, in Id., *Opere magiche*, cit., p. 928.

4. I SONETTI DELL'ASINO: VERSO IL CAUDATO FILOSOFICO

Il sonetto caudato, già praticato da Bruno ad apertura del *Candelaio*, assume all'altezza della *Cabala del cavallo pegaseo* tratti che lo avvicinano al caudato filosofico dei *Furori*. Infatti l'impianto satirico si rivela portatore di un serissimo messaggio di natura filosofica, con notevoli implicazioni storico-politiche. La forma per eccellenza dello stile comico-realistico è fatta propria da Bruno per essere stravolta, piegata alla trattazione di temi di grande rilievo sociale, lontani dallo spirito bernesco. Ciò esprime la volontà bruniana di non soggiacere alle rigide norme del tempo e di sovvertire invece i dettami della poetica cinquecentesca, operazione che raggiungerà piena maturazione nell'ultimo dialogo londinese, dove verrà meno lo spirito satirico a favore di un impianto retorico-stilistico e concettuale che del caudato conserverà unicamente la veste esteriore.²⁰²

Nella *Cabala*, al termine dell'Epistola dedicatoria, Bruno colloca il *Sonetto in lode de l'asino*:

O sant'asinità, sant'ignoranza,
santa stolticia e pia divozione,
qual sola puoi far l'anime sì buone,
ch'uman ingegno e studio non l'avanza:
non gionge faticosa vigilanza
d'arte qualumque sia, o 'nvenzione,
né de sofossi contemplazione,
al ciel dove t'edifichi la stanza.

²⁰² Nei *Furori* l'*Iscusazione del Nolano alle più virtuose e leggiadre dame*, posta sulla soglia del testo, consiste in un sonetto caudato, *De l'Inghilterra o vaghe Ninfe e belle*, di intonazione galante, destinato alla celebrazione dell'«unica Diana» (v. 13).

Che vi val, curiosi, il studiare,
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.²⁰³

Nella *Declamazione al studioso, divoto e pio lettore*, che segue immediatamente il sonetto, è subito chiaro che l'asinità va letta in chiave fortemente anticristiana. La «santa ignoranza, dotta pecoragine e divina asinitade»²⁰⁴ coincidono con le virtù cristiane, e l'asino è quindi simbolo della devozione passiva, che non si fa domande. L'asinità coincide allora con la devozione pura, con l'abbandono della ragione. Il componimento risulta interamente strutturato sulla contrapposizione tra i due poli asinità/devozione e «umano ingegno»/«studio», contrapposizione volta a sottolineare che soltanto la rinuncia al sapere avvicina a Dio, secondo quanto si

²⁰³ G. Bruno, *Cabala del cavallo pegaseo*, in Id., *Opere italiane*, cit., II, p. 415. Il sonetto, dallo schema metrico ABBA.ABBA.CDC.DCD.dEE (che si ripete per gli altri due), appare costruito con tessere letterarie di varia provenienza: pochi i lemmi petrarcheschi («ingegno», «ventura», «requie»), mentre ricorrono voci rilevate in Boiardo, *Orlando innamorato* («gionge», con 30 occorrenze, il sintagma «man gionte», con 7 occorrenze), in particolare I, 14,26, «Et con man gionte ingenocchion la chiede», chiaramente richiamato da Bruno al v. 13, «ma con man gionte e 'n ginocchion vuol stare». Ordine segnala come fonte bruniana l'*Asino* di Machiavelli, V, 115-117: («Creder che senza te per te contrasti/Dio, standoti ozioso e ginocchioni,/ha molti regni e molti stati guasti»), opera che, pur rappresentando un importante referente sul tema dell'asino, non sembra riecheggiare in tale sede come puntuale richiamo testuale. (Cfr. G. Bruno, *Cabala*, cit., *ibidem*). I versi che concludono il sonetto sembrano risentire della suggestione, anche a livello di rimanti, di due versi de *La Cecaria* di Marc'Antonio Epicuro, pronunciati dalla Guida: («Dà per mercede, Amore, / a questi poi l'essequie, / la sempiterna requie»), chiamati a segnare l'epilogo della vicenda terrena di chi, privo di ogni stimolo intellettuale, aspetta «da Dio la sua ventura» (v. 14).

²⁰⁴ Ivi, p. 417.

legge in Agostino, *Sermo CCLXX,3 in die Pentecostes*, che riprende appunto il motivo paolino della scienza come superbia:

Non ergo reprehensa est lex, cum dictum est, *Littera occidit, Spiritus autem vivificat*, quasi illam condemnaret, et istum laudaret: sed *Littera occidit*, sola littera sine gratia. Exemplum accipite. Hac locutione dictum est, *Scientia inflat?* Quid est, *Scientia inflat?* Scientia damnata est? Si inflat, melius imperiti remanebimus. Sed quoniam adjunxit, *Charitas vero aedificat*.²⁰⁵

Non a caso è proprio Agostino, nel dialogo primo della *Cabala*, ad essere additato da Saulino come il celebratore per eccellenza dell'ignoranza salvifica:

Il dotto Agostino, molto inebriato di questo divino nettare, nelli suoi *Soliloquii* testimifica che la ignoranza più tosto che la scienza ne conduce a Dio, e la scienza più tosto che l'ignoranza ne mette in perdizione.²⁰⁶

Nel sonetto bruniano riecheggiano inoltre motivi erasmiani, legati alla condanna dell'età dell'oro,²⁰⁷ «quando gli uomini erano asini, non sapean lavorar la terra, non sapean l'un dominar a l'altro, intender più de l'altro, avean per tetto gli antri e le caverne, si donavano a dosso come fan le bestie».²⁰⁸ Ai vv. 9-11 del sonetto si individua il punto centrale della polemica bruniana contro il piatto esempio dell'uomo lontano da ogni stimolo teoretico, e risuona con forza l'eco della condanna erasmiana dell'età dell'oro, nel *Moriae Encomium*, dove la *curiositas* è definita *impia*:

²⁰⁵ *Sancti Aurelii Augustini Opera omnia*, Editio novissima, emendata et auctior, accurante J.P. Migne, Tomus Quintus, Pars Prior, Parigi, Bibliothecae Cleri Universae, 1865, p. 1241.

²⁰⁶ G. Bruno, *Spaccio*, p. 448.

²⁰⁷ Cfr. *Spaccio*, dialogo terzo, pp. 317 sgg. Cfr. nota 129.

²⁰⁸ G. Bruno, *Cabala*, p. 427.

[...] Porro religiosiores erant quam ut impia curiositate arcana naturae, syderum mensuras, motus, effectus, abditas rerum causas scrutarentur, nefas esse rati si homo mortalis ultra sortem suam sapere conaretur. Iam quid extra coelum esset, inquirendi dementia ne in mentem quidem veniebat.²⁰⁹

Impia curiositas è sintagma anche bruniano, laddove l'autore contrappone ai «maggiori asini del mondo» coloro che «con empia curiosità vanno [...] perseguitando gli arcani della natura», «solleciti circa le cause secrete de le cose».²¹⁰ I «maggiori asini del mondo» sono «quei che privi d'ogn'altro senso e dottrina, e voti d'ogni vita e costume civile, marciti sono nella perpetua pedantaria», sono «quelli che per grazia del cielo riformano la temerata e corrotta fede, medicano le ferite de l'impiegata religione, e togliendo gli abusi de le superstizioni, risaldano le scissure della sua veste».²¹¹ Con essi Bruno allude non solo al Cristianesimo, ma in particolare alla teologia protestante, alla dottrina di Lutero e Calvino, che riporta l'uomo a uno stato di *feritas*, allontanandolo da ogni valore civile, da ogni forma di *praxis*.²¹² La «Christiana religio» è duramente attaccata anche da Erasmo, il quale definisce i primitivi fondatori della religione «mire simplicitatem amplexos, acerrimos literarum hostes».²¹³ Dunque una straordinaria semplicità unita a una fiera ostilità verso la

²⁰⁹ Erasmo da Rotterdam, *Elogio della Follia*, a cura di C. Carena, Torino, Einaudi, 2002, pp. 96-99 («Inoltre quelli erano troppo pii per scrutare con empia curiosità i misteri della natura, le dimensioni degli astri, i loro moti, i loro influssi, le cause occulte dei fenomeni: si giudicava sacrilego il tentativo dell'uomo mortale di conoscere più in là della propria condizione. Indagare cosa ci fosse al di sopra del cielo era una demenza che non veniva nemmeno in mente»).

²¹⁰ G. Bruno, *Cabala*, p. 423.

²¹¹ *Ibidem*.

²¹² Cfr. M. Ciliberto, *Angeli nocentes*, in Id., *La ruota del tempo. Interpretazione di Giordano Bruno*, Roma, Editori Riuniti, 1992, pp. 154-207.

²¹³ Erasmo da Rotterdam, *Elogio della follia*, cit., p. 248.

cultura, che nel caso dei protestanti conducono al punto più basso della decadenza, con la dottrina della *institia sola fide*. Polemica anticristiana e antiriformata si uniscono e trovano nell'immagine asinina l'emblema della mortificazione del sapere, della morte della scienza, sostituita dalla muta fede di chi «con man gionte e 'n ginocchion vuol stare/aspettando da Dio la sua ventura» (vv. 13-14).

Il polo semantico che nel sonetto si contrappone all'asinità, la *curiositas*, espressa nel lemma «curiosi» (v. 9), si lega alla tradizione di pensiero, di matrice cristiana, incline a vedere in essa un vizio,²¹⁴ né sembra di secondaria importanza la suggestione esercitata da Apuleio, fonte cara a Bruno, nonché della “apuleiana” *Hypnerotomachia Poliphili*, dove la *curiositas* è tema portante: da Lucio a Polifilo, essa costituisce quanto si oppone alla passività teoretica, rappresenta lo stimolo dell'uomo ad interrogarsi, a indagare con la *mens*, e con rischio, le ragioni dell'universo. Non va tralasciata, dunque, la figura in ombra di Atteone, che nelle *Metamorfosi* di Apuleio, II, 4, nella descrizione del palazzo di Birrena, incarna chiaramente l'emblema della *curiositas* punita:

[...] Ecce lapis Parius in Dianam factus tenet libratam totius loci medietatem, signum perfecte luculentum, veste reflatum, prokursu vegetum, introeuntibus obvium et maiestate numinis venerabile; canes utrimquesecus deae latera muniunt, qui canes et ipsi lapis erant; his oculi minantur, aures rigent, nares hiant, ora saeviunt, et sicunde de proximo latratus ingruerit, eum putabis de faucibus lapidis exire, et in quo

²¹⁴ Non è da sottovalutare in tale contesto la figura dell'Ulisse dantesco, in particolare la nota terzina «Considerate la vostra semenza: / fatti non foste a viver come bruti / ma per seguir virtute e canoscenza»; non a caso il «folle volo» dell'Ulisse dantesco diverrà per il Nolano l'audace volo da spiccare in nome della conoscenza. Cfr. P. Sabbatino, *Dal «folle volo» dell'Ulisse dantesco all'audace volo del moderno Ulisse*, in Id., *A l'infinito m'ergo*, cit., pp. 159-171.

summum specimen operae fabrilis egregius ille signifex prodidit, sublatis canibus in pectus arduis pedes imi resistunt, currunt priores. Pone tergum deae saxum insurgit in speluncae modum muscis et herbis et foliis et virgulis et sicubi pampinis et arbusculis alibi de lapide florentibus. Splendet intus umbra signi de nitore lapidis. [...] Inter medias frondes lapidis Actaeon simulacrum curioso optutu in deam [sum] profectus iam in cervum ferinus et in saxo simul et in fonte loturam Dianam opperiens visitur.²¹⁵

La stessa vicenda dell'Atteone bruniano, nei *Furori*, è incentrata sul vizio della *curiositas*, la «caccia della divina sapienza» (I,4) rappresenta una delle più efficaci immagini che Bruno destina alla celebrazione della *praxis*.

Al termine della *Declamazione al studioso, divoto e pio lettore* Bruno inserisce *Un molto pio sonetto circa la significazione de l'asina e pulledro*, cui segue l'inizio del dialogo primo:

«Ite al castello ch'avete d'avanti,
e troverete l'asina col figlio:

²¹⁵ Cfr. Apuleio, *Metamorfosi*, Introduzione di R. Merkelbach, premessa al testo di S. Rizzo, traduzione di C. Annaratore, Milano, Bur, 1997, pp. 116-119 («Esattamente nel centro dell'atrio era posta una statua di Diana, scolpita nel marmo di Paro. Era un'opera, questa, di perfetta bellezza: rivolta verso l'entrata, con la sua divina maestà ispirava sentimenti di venerazione. Correva agilmente, la dea, e la veste le si gonfiava per il vento: ai suoi fianchi le facevano buona scorta due cani, anch'essi di marmo, ed essi avevano minaccioso lo sguardo, ritte le orecchie, aperte al fiuto le nari, scoperte al ringhio le zanne: se si fosse udito vicino un latrato, si sarebbe giurato che uscisse da quelle gole di marmo. In un particolare, poi, l'eccellente artista aveva offerto il più eletto saggio della sua bravura: là dove i due cani, impennando il petto verso l'alto, fermavano sul suolo le zampe di dietro e protendevano, nell'impeto della corsa, quelle davanti. Alle spalle della dea sorgeva una roccia incavata a mo' di grotta e tappezzata di muschio, d'erbe, di foglie, di virgulti, di pampini e di arboscelli: tutta una vegetazione fiorita dal marmo. Dentro, sul nitore del marmo si delineava lucente l'ombra della dea. [...] In mezzo alle foglie s'intravede una figura di pietra. È Atteone, che già mutato nell'effigie ferina di un cervo, si protende curioso a spiare la dea, e lo si vede contemporaneamente nel sasso e nella sorgente, in atto d'attender ch'ella si bagni»).

quelli sciogliete, e dandogli de piglio,
l'amenarete a me, servi miei santi.

S'alcun per impedir misterii tanti,
contra di voi farà qualche bisbiglio,
risponderete lui con alto ciglio,
ch'il gran Signor le vuol far trionfanti».

Dice cossì la divina scrittura,
per notar la salute de' credenti
al redentor dell'umana natura.

Gli fideli di Giuda e de le genti
con vita parimente sempia e pura
potran montar a que' scann' eminenti.

Divoti e pazienti
vegnon a fars' il pullo con la madre
contubernali a l'angeliche squadre.²¹⁶

Qui Bruno riprende quasi alla lettera l'episodio relativo all'ingresso di Gesù in Gerusalemme, narrato nel *Vangelo secondo Matteo*, XXI, 2-3, in particolare il discorso rivolto da Gesù a due discepoli a Betfage, presso il monte degli Ulivi:

²¹⁶ G. Bruno, *Cabala*, cit., p. 431. Le varianti apportate da Bruno nella sua parafrasi del passo evangelico risultano molto significative, in quanto introducono nella seconda parte del racconto un chiaro riferimento alla "bestia trionfante" (v. 8), evidente segno della crisi universale che travaglia il mondo, in cui la bestia non è sconfitta. La polemica anticristiana assume qui toni molto duri, coinvolgendo sia i pedanti sia i fanatici, come dimostra il v. 7 («risponderete lui con alto ciglio»), a significare una prerogativa del fanatismo religioso, il severo cipiglio. I misterii cui si allude al v. 5 si richiamano al passo evangelico di Matteo, XXI, 4-5: «Ora questo avvenne perché si adempisse ciò che era stato annunziato dal profeta: *Dite alla figlia di Sion: Ecco, il tuo re viene a te mite, seduto su un'asina, con un puledro figlio di bestia da soma*». L'incipit «Ite» presenta 2 occorrenze in RVF, 3 in Sannazaro, *Aradia*. Pochi i lemmi presenti in RVF («santi», «salute», «pura»), mentre prevalgono lemmi ricorrenti in Pulci, *Morgante* («misterii», «bisbiglio», «ciglio», «redentor», «scanni», «angeliche squadre», in 25,28, 2, parimenti in clausola), Burchiello («piglio», nell'accezione bruniana di «dar di piglio», «bisbiglio», «Giuda», «scanni»), Sacchetti («Giuda», «scanni», inoltre, in *Rime* 303,7, troviamo la formula, vicina a quella bruniana, «vita bassa e scempia»), Ariosto («castello», «piglio», analogamente nell'accezione bruniana di «dar di piglio», «misterii», «ciglio», «salute» «redentor», «Giuda», «squadre»).

«Andate nel villaggio che vi sta di fronte: subito troverete un'asina legata e con essa un puledro. Scioglieteli e conduceteli a me. Se qualcuno poi vi dirà qualche cosa, risponderete: Il Signore ne ha bisogno, ma li rimanderà subito».

Di questo passo evangelico l'autore si serve per chiarire ancora, antifrasticamente, come la *curiositas*, il «voler saper quel che fa la natura», sia da condannare, e come invece l'asinità santifichi l'uomo, perché «l'asino è l'uomo semplice»:

Giongasi a questo che gli uomini più devoti e santi, amatori et exequitori dell'antiqua e nova legge, assolutamente e per particolar privilegio son stati chiamati asini. E se non mel credete, andate a studiar quel ch'è scritto sopra quell'Evangelico: «L'asina et il pulledro sciogliete e menateli a me».²¹⁷

«L'asina col figlio» simboleggiano la devozione pura, come Bruno chiarisce ancora nella *Declamazione*:

Datemi scampo dal vostro male, prendete partito del vostro bene, banditevi dalla mortal magnificenza del core, ritiratevi alla povertà del spirito, siate umili di mente, abrenunziate alla ragione, estinguate quella focosa luce de l'intelletto, che vi accende, vi bruggia e vi consuma; fuggite que' gradi de scienza che per certo aggrandiscono i vostri dolori; abnegate ogni senso, fatevi cattivi alla santa fede, siate quella benedetta asina, riducetevi a quel glorioso pulledro, per li quali soli li redentor del mondo disse a gli ministri suoi: «Andate al castello ch'avete a l'incontro», cioè andate per l'universo mondo sensibile e corporeo il quale come simulacro è opposto e supposto al mondo intelligibile et incorporeo; «Trovarete l'asina et il pulledro legati».²¹⁸

²¹⁷ G. Bruno, *Cabala*, cit., p. 422.

²¹⁸ Ivi, pp. 425-426.

Le parole di Bruno nella *Declamazione* illuminano il significato del sonetto posto a conclusione di essa:

Dice ancora, «Scioglietele, levateli de la cattività»: per la predicazion dell'Evangelio, et effusion de l'acqua battismale; «e menatele a me»: perché mi servano, perché siano miei; perché portando il peso del mio corpo, cioè della mia santa istituzione e legge sopra le spalli, et essendo guidati dal freno delli miei divini consigli, sian fatti degni e capabili d'entrar meco nella trionfante Ierusalem, nella città celeste.²¹⁹

Bruno accomuna i «salvi», «l'asina, l'asinello, gli semplici, gli poveri d'argomento, gli pargoletti, quelli ch'han discorso de fanciulli», ai primi uomini che vissero nel Paradiso Terrestre, i quali «erano grati, erano accetti, fuor d'ogni dolor, cura e molestia»:

Ricordatevi, o fideli, che gli nostri primi parenti a quel tempo piacquero a Dio, et erano in sua grazia, in sua salvaguardia, contenti nel terrestre paradiso, nel quale erano asini, cioè semplici et ignoranti del bene e male; quando posseano esser titillati dal desiderio di sapere bene e male, e per conseguenza non ne posseano aver notizia alcuna.²²⁰

L'irrisione anticristiana e antiriformata passa quindi attraverso la condanna dell'età dell'oro, piatto esempio di un'umanità «senza 'nfamia e senza lodo,» diretta verso la «salute eterna»:

Non è conformità migliore o simile che ne amene, guide e conduca alla salute eterna più attamente che far possa questa vera sapienza approvata dalla divina voce: come per il contrario non è cosa che ne faccia più efficacemente impiombar al centro et al baratro tartareo, che le

²¹⁹ Ivi, p. 426.

²²⁰ Ivi, p. 427.

filosofiche e razionali contemplazioni, quali nascono da gli sensi, crescono nella facultà discorsiva e si maturano nell'intelletto umano.²²¹

Il discorso bruniano si conclude con la beffarda e antifrastica contrapposizione tra «scienze et opre» e «fedè», nella ironica celebrazione dell'asinità:

Forzatevi, forzatevi dunque ad esser asini, o voi che siete uomini; e voi che siete già asini, studiate, procurate, adattatevi a proceder sempre da bene in meglio, a fin che perveniate a quel termine, a quella dignità, la quale non per scienze et opre, quantumque grandi, ma per fede s'acquista.²²²

L'«asinitade» si configura nei primi due sonetti esaminati come l'assenza di ogni stimolo intellettuale, opposta alla figura del filosofo, intento a ricercare «le cause secrete de le cose». La condizione di ignorante devozione (v. 15 «Divoti e pazienti») che la caratterizza è requisito per accedere alle «angeliche squadre» (v. 17), privilegio che prevede l'assenza di qualsiasi percorso teoretico e la rinuncia al sapere. È la condizione dei «divi asini», di coloro che «hanno inceppate le cinque dita in un'unghia, perché non potessero come l'Adamo stender le mani ad apprendere il frutto vietato dall'arbore della scienza, per cui venessero ad esser privi de frutti de l'arbore della vita, o come Prometeo (che è metafora di medesimo proposito) stender le mani a suffurar il fuoco di Giove per accendere il lume nella potenza razionale».²²³ La scienza terrena va rinnegata in nome della scienza divina, il Signore, infatti, «aperse la bocca de l'asina, et ella parlò. Per l'autorità di questa,

²²¹ Ivi, p. 429.

²²² Ivi, pp. 429-430.

²²³ Ivi, p. 447.

per la bocca, voce e paroli di questa, è domata, vinta e calpestrata la gonfia, superba e temeraria scienza secolare; et è ispianata al basso ogni altezza che ardisce di levar il capo verso il cielo: perché Dio hav'elette le cose infermi per confondere le forze del mondo». ²²⁴

L'antifrastica esaltazione della fede suona come la più esplicita condanna della «poltronaria» riformata, negatrice dell'efficacia delle opere di fronte alla fede e causa della decadenza della *religio*, distante dalla sua funzione politica e civile. In quest'ottica Prometeo rappresenta «l'eroe antiagostiniano e anticalvinista», ²²⁵ portatore dei valori soffocati dalla «santa asinità».

L'asino cillenico del Nolano si apre con il sonetto *A l'asino cillenico*, che canta le lodi dell'asino:

Oh beato quel ventr'e le mammelle
che t'ha portat'e 'n terra ti lattaro,
animalaccio divo, al mondo caro,
che qua fai residenz'e tra le stelle.

Mai più preman tuo dorso basti e selle,
e contr'il mond'ingrat'e ciel avaro
ti faccia sort'e natura riparo
con sì felice ingegno e buona pelle.

Mostra la testa tua buon naturale,
come le nari, quel giudizio sodo;
l'orecchie lunghe, un udito regale;

le dense labbra, di gran gusto il modo;
da far invidia a' dèi, quel genitale;
cervice tal, la constanza ch'io lodo.

²²⁴ Ivi, p. 423.

²²⁵ F. Papi, *Antropologia e civiltà nel pensiero di Giordano Bruno*, Firenze, La Nuova Italia, 1968, p. 158.

Sol lodandoti godo:
ma (lasso) cercan tue condizioni
non un sonetto, ma mille sermoni.²²⁶

Bruno celebra qui l'asinità positiva, portatrice di valori quali l'umiltà, la pazienza, la sopportazione della fatica. Saulino, nel dialogo primo della *Cabala*, mostra le caratteristiche dell'asino positivo, «simbolo della sapienza», esempio da seguire, «perché a colui che vuol penetrare entro gli secreti et occolti ricetti di quella, sia necessariamente de mistero d'esser sobrio e paziente, avendo mustaccio, testa e schena d'asino; deve aver l'animo umile, ripremuto e basso, et il senso che non faccia differenza tra gli cardi e le lattuche».²²⁷ È dall'umiltà, dalla consapevolezza del limite che può nascere la conquista della sapienza da parte dell'uomo, il quale con lo sforzo, con lo «studio» può elevarsi, tenendosi lontano dalla «casa dell'Ocio», mosso dall'«ambiziosa Sollecitudine» e dalla «curiosa Fatica».²²⁸ È Sofia, nello *Spaccio*, a ricordare il compito assegnato da Giove all'uomo, lontano da ogni primato ontologico, ma chiamato ad elevarsi fino a diventare «dio de la terra»:

²²⁶ G. Bruno, *Cabala*, cit., p. 476. Ancora Bruno preleva tessere bibliche per costruire il suo componimento; si tratta dell'episodio narrato nel *Vangelo secondo Luca*, 11, 27, «Elogio della Madre di Gesù»: «Mentre diceva questo, una donna alzò la voce di mezzo alla folla e disse: "Beato il grembo che ti ha portato e il seno da cui hai preso il latte!"». Il lessico ancora una volta si presenta composto da tessere prelevate dalla tradizione: anche qui i lemmi petrarcheschi sono ben pochi («beato», «dabbra», «invidia»), mentre prevalgono quelli tratti da Burchiello («mammelle», «dorso», «selle», «nari», «dabbra», «costanza», «sermoni»), Sacchetti («ventre», «selle», «dabbra», «costanza», «sermoni»), Pulci («selle», «nari», «sermoni»), Boiardo («selle», «nari», «sermoni»), Ariosto («beato», «ventre», «mammelle», «selle»).

²²⁷ G. Bruno, *Cabala*, p. 437. Sulla fonte di P. Valeriano, *Hieroglyphica*, libro XII, cfr. nota al passo, *ibidem*.

²²⁸ G. Bruno, *Spaccio*, p. 318. Qui (dialogo terzo) risuona la condanna della «tanto lodata età dell'oro», condanna che Bruno costruisce richiamando il coro dell'atto primo dell'*Aminta* di Tasso, *O bella età de l'oro* (I, 669-681), volto appunto alla celebrazione dell'età dell'oro. È l'Ocio a parlare, il quale ricorda il tempo in cui manteneva «gaio e contento il geno umano» (p. 320).

E soggiunse che gli dèi aveano donato a l'uomo l'intelletto e le mani, e l'aveano fatto simile a loro donandogli facultà sopra gli altri animali; la qual consiste non solo in poter operar secondo la natura et ordinario, ma et oltre fuor le leggi di quella: acciò (formando o possendo formar altre nature, altri corsi, altri ordini con l'ingegno, con quella libertade senza la quale non arrebbe detta similitudine) venesse ad serbarsi dio de la terra. Quella certo quando verrà ad essere ociosa, sarà frustratoria e vana, come indarno è l'occhio che non vede, e mano che non apprende.²²⁹

L'invito della Sollecitudine a tenersi lontani dall'ozio ha toni forti, finalizzati a scuotere l'uomo dallo stato di torpore:

Ecco io Fatica muovo gli passi, mi accingo, mi sbraccio. Via da me ogni torpore, ogni ocio, ogni negligenza, ogni desidiosa acedia, fuori ogni lentezza!²³⁰

È una delle ricorrenti celebrazioni della *praxis*, dell'operosità che sola può distinguere l'uomo e farne un essere divino, ed è nell'asino positivo che si concentrano i valori ai quali guardare. L'asino positivo assume così in Bruno connotati silenici, rimandando al contrasto dentro/fuori, apparire/essere. Nel *De imaginum compositione* (redatto durante il soggiorno francofortese, nel 1591) Bruno parla dell'asino come di quell'animale che «vulgo displicuit et sapientibus propter sinistrum sensum non placuit»,²³¹ ciò che avvicina la figura dell'asino a quella del Sileno, incompreso dalla moltitudine e dai falsi sapienti, Sileni a rovescio, i quali non si sforzano di penetrare oltre le apparenze.²³²

²²⁹ Ivi, pp. 323-324.

²³⁰ Ivi, p. 309.

²³¹ Cfr. G. Bruno, *De imaginum compositione*, in Id., *Opera latine conscripta*, cit., Vol. II, Pars III, p. 237.

²³² Come scrive Ordine, «solo chi apre il Sileno, può andare al di là delle apparenze. Tra l'asino e il Sileno il passo è breve. L'affinità dei simboli autorizza

Emerge con chiarezza come l'utilizzazione bruniana del simbolo dell'asino sia ricca di sfaccettature, configurandosi sia nella direzione dell'asinità positiva sia in quella dell'asinità negativa. In questo componimento l'asinità positiva viene delineata facendo ricorso alla fisiognomica e, come sottolineato da Tirinnanzi,²³³ vi è un forte legame intertestuale con il *De imaginum compositione*, in cui vengono tracciati i tratti dell'*Asinus Cyllenicus*:

Corium durum, setosa Cauda, acuminatae, densae, crassae, longae, latae, quassabiles Auriculae, frontis Planities, Contractio, Simitas et Patulentia narium, Dentes crassi, densi, quadrati, Mandibula longa, producta, fortis, [...] Labra crassa et durioribus rarioribusque villis ornata, Vox vehemens.²³⁴

la similitudine». (N. Ordine, *La cabala dell'asino. Asinità e conoscenza in Giordano Bruno*, Napoli, Liguori, 1987, p. 105) Lo studioso chiarisce inoltre: «L'asinità positiva, nella concezione bruniana, diventa il regno della complessità, della fiutità del reale, della perenne mutazione del tutto: all'universo chiuso degli asini negativi si contrappone l'universo aperto degli asini positivi, alla stabilità il dinamismo, alla visione totalizzante del sapere l'eterna ricerca». (Ivi, pp. 167-168).

²³³ Cfr. G. Bruno, *Dialoghi filosofici italiani*, cit., p. 1342.

²³⁴ Cfr. Id., *De imaginum compositione*, cit., p. 238 («Pelle dura, Coda setolosa, Orecchie aguzze, dense, grasse, lunghe, larghe, scrollabili, Piattezza della fronte, Contrazione, Schiacciamento e apertura di narici, Denti grossi fitti e quadrati, Mandibola lunga, sporgente, forte [...], Labbra grosse e ornate di peli assai duri e assai radi, Voce potente»). Si veda la descrizione della metamorfosi in asino di Lucio in Apuleio (III, 24): «[...]Iamque alternis conatibus libratis brachiis in avem similis gestiebam: nec ullae plumulae nec usquam pinnulae, sed plane pili mei crassantur in setas et cutis tenella duratur in corium et in extimis palmulis perditio numero toti digiti coguntur in singulas ungulas et de spinae meae termino grandis cauda procedit. Iam facies enormis et os prolixum et nares hiantes et labiae pendulae; sic et aures inmodicis horripilant auctibus. Nec ullum miserae reformationis video solacium, nisi quod mihi iam nequeunti tenere Photidem natura crescebat» («Già cercavo di librarmi in volo, or muovendo un braccio, or l'altro, nel mio desiderio di trasformarmi in un uccello simile, ma in nessun punto del corpo mi spuntava piuma o penna; al contrario, i miei peli acquistano lo spessore delle setole, la pelle tenera diviene solido cuoio, all'estremità delle palme si perde la divisione delle dita, ed esse tutte si contraggono insieme sino a formare uno zoccolo solo, e al termine della spina dorsale mi spunta un'enorme coda. Ormai avevo un muso smisurato, una bocca lunga e larga, delle narici spalancate, delle labbra pendule; e così pure le orecchie erano cresciute in modo esagerato e s'erano ricoperte di ispidi peli. Un solo conforto vedevo a questa mia sciagurata metamorfosi, ed è questo: che, mentre non riuscivo più a tener Fotide tra le mie braccia, i miei attributi di

La figura dell'asino si lega in Bruno a motivi centrali della sua speculazione, al tema della *praxis*, *leitmotiv* dell'opera bruniana, che finisce per unificare i due poli dell'asinità, positiva e negativa, entrambi volti, in ultima analisi, alla condanna della passività teoretica e all'esaltazione dell'ingegno, dell'inesausta volontà e tenacia dell'uomo nell'ascolto della *curiositas*, la sola che può condurre al «polo sublime della Verità».²³⁵

maschio s'eran notevolmente sviluppati» (Cfr. Apuleio, *Metamorfosi*, cit., pp. 210-211).

²³⁵ G. Bruno, *Spaccio*, p. 308.

III

IL “CANZONIERE” DEGLI *EROICI FURORI*

1. IL SONETTO “BRUNIANO” E LA LIRICA ELISABETTIANA

Il *corpus* poetico dei *Furori* si compone di 72 componimenti,²³⁶ differenziati tra loro mediante un fregio tipografico, come testimonia l'*editio princeps*, apparsa a Londra nel 1585 per i tipi di John Charlewood.²³⁷ Il fregio, posto prima e dopo il componimento, distingue i componimenti “primari” da quelli “secondari”, secondo la nota definizione di Aquilecchia.²³⁸ I “secondari”, infatti, mancano del fregio in quanto svolgono essi stessi funzione di commento rispetto a componimenti precedentemente esibiti. Ben pochi i testi poetici “secondari”: i quattro sonetti di Tansillo,²³⁹ naturalmente in quanto non propri, *Amor, per cui tant'alto il ver discerno* (I,1) in quanto già inserito nel *De la causa*, il madrigale *Oimè che son constretto dal furore* (I,3) e l'ottava *Convien ch'il sol d'onde parte raggiri* (II,1), questi ultimi due presentati come appartenenti al «Nolano». Tutti gli altri testi poetici,

²³⁶ I 72 componimenti sono dati da 67 sonetti, 3 canzoni, un madrigale e un'ottava toscana.

²³⁷ Osserva in proposito S. Bassi: «Poiché il tipografo non aveva mai pubblicato testi italiani, l'accuratezza delle stampe bruniane fa presupporre che l'autore stesso abbia seguito e controllato i lavori in tipografia. È noto, inoltre, che Bruno interveniva sui propri testi fino alla fine (e oltre, se gli era possibile)». Le prime stampe dei *Dialoghi italiani* sono dunque stampe d'autore e assumono «valore di documento ineludibile». Cfr. S. Bassi, *De gli eroici furori: Alcuni problemi di critica testuale*, in Ead., *L'arte di Giordano Bruno. Memoria, furore, magia*, Firenze, Olschki, 2004, p. 67.

²³⁸ Cfr. G. Aquilecchia, *Sonetti bruniani e sonetti elisabettiani (per una comparazione metrico-tematica)*, in «Filologia antica e moderna», II, 1996, p. 30.

²³⁹ I sonetti di Tansillo presenti nei *Furori* sono: *Cara, suave et onorata piaga* (I,1), *O d'invidia et amor figlia sì ria* (I,1), *D'un sì bel fuoco e d'un sì nobil laccio* (I,3) e *Poi che spiegar'ho l'ali al bel desio* (I,3).

contraddistinti dal fregio, sono espressione della sperimentazione metrica, e ciò vale anche per il sonetto *Mio pàssar solitario a quelle parti* (I,4), già pubblicato nel *De l'infinito*, in quanto rimaneggiato e proposto in una veste nuova, conforme all'operazione di innovazione messa in atto nei *Furori*.

Su 72 componimenti ben 67 sono sonetti. Di questi, facendo riferimento soltanto ai “primari”, ed escludendo i 14 “caudati filosofici” (inseriti nei dialoghi II, 1 e II, 2), 48 si presentano in una inedita forma di sonetto dall'impianto tripartito, da Dolla definita “bruniano”.²⁴⁰ Di questi 48 sonetti, eccezion fatta per 5 casi che presentano variazioni all'interno del medesimo schema, 43 costituiscono il “bruniano” nella sua forma tipica: ABABABCC.dEED.fF. È questa la struttura, maggioritaria nell'opera, cui Bruno affida gli esiti più alti della sua sperimentazione e che ha sollevato non pochi interrogativi nella critica, giunta a conclusioni eterogenee e spesso distanti.

Non è stata d'aiuto la vicenda editoriale dei *Furori*, lontana dalla volontà autoriale relativamente alla *facies* dei sonetti, stampati regolarmente ed erroneamente quadripartiti, ricondotti dunque alla forma tradizionale petrarchesca. Soltanto nel 1999 l'edizione critica con testo stabilito da Aquilecchia per Les Belles Lettres, unitamente alla ristampa anastatica curata da Canone per Olschki, ha restituito alla disposizione dei sonetti la volontà espressa da Bruno nella

²⁴⁰ Cfr. V. Dolla, *Giordano Bruno: I sonetti degli Eroici furori*, in Id., *Esplorazioni metriche: Giordano Bruno, Pier Jacopo Martello, Eduardo De Filippo*, Napoli, De Frede, 2000, pp. 9-38. Dolla ne conteggia 51 e non 48 (cfr. p. 21), includendo i 3 sonetti dallo schema ABBAABBA.cDC.dCD (I,4), che in realtà esulano dalla struttura del “bruniano”, condividendo con quella unicamente la caratteristica dell'ottetto indiviso e seguendo invece la scansione 8-3-3.

princeps.²⁴¹ Questa, infatti, da lui sorvegliata, dove ogni elemento rispecchia quindi una precisa volontà autoriale, recava una disposizione grafica che, fedelmente riportata e opportunamente letta, può illuminare non poco l'operazione bruniana rispetto alla metrica tradizionale.

I 48 sonetti in questione, pur nelle differenze sopra accennate, di secondaria importanza ai fini del nostro discorso, presentano l'ottetto indiviso e il sestetto diviso in 4 più 2, quartina più distico a rima baciata. È questa la disposizione che accomuna tali sonetti e che vede l'originale inserzione dell'ottava toscana in luogo dell'ottetto tradizionalmente inteso. Lo stesso sestetto risulta fortemente alterato rispetto alla norma, presentando, oltre alla scansione 4 più 2, invece di 3 più 3, due settenari in luogo degli endecasillabi nelle sedi nona e tredicesima, la cui presenza finisce per marcare la divisione 4 più 2, del tutto estranea a ogni pratica nota della nostra lirica. La scelta si presenta senza ombra di dubbio come intenzionale e meditata, nonché portatrice di significato da parte di Bruno, il quale, evidentemente, nella ricerca di forme metriche inedite, affida la sua poesia filosofica a una forma altra, lontana da ogni normativa e, a quanto pare, sconosciuta alla tradizione.

L'inedita forma del "bruniano", che non sembra poter trovare referenti nella nostra letteratura, né coeva né precedente, spinge a spostare l'indagine in terra inglese, come già suggeriva nel 1948 Ferruolo, il quale notava che «quasi tutti i sonetti del Bruno negli *Eroici furori* si avvicinano,

²⁴¹ Cfr. G. Bruno, *Des fureurs héroïques*, Texte établi par G. Aquilecchia, Introduction et notes de M.A. Granada, traduction de P.H. Michel revue par Y. Hersant, in *Oeuvres complètes*, VII, Paris, Les Belles Lettres, 1999; G. Bruno, *De gl'heroici furori*, in *Opere italiane. Ristampa anastatica delle cinquecentine*, IV, a cura di E. Canone, Firenze, Olschki, 1999.

strutturalmente, a quella che è la forma tipica del sonetto inglese. Infatti, più che di due quartine e di due terzine essi constano di tre quartine e di un distico finale a rima baciata: struttura questa rarissima nel sonetto italiano e regola quasi generale, invece, in quello elisabettiano». ²⁴² L'intuizione dello studioso, tuttavia, non rende ragione della coerente applicazione del principio poetico dell'*inventio* da parte di Giordano Bruno nella serie sonettistica in questione, contraddistinta dalla costante presenza dell'ottetto indiviso, concepito unitariamente come un'ottava toscana. ²⁴³ Né risulta convincente, a tal proposito, la contestazione di Aquilecchia verso l'intuizione del Ferruolo sopra riportata, il quale, pur nell'imprecisa suddivisione 4-4-4-2, anziché 8-4-2, si avvicinava non poco alla reale portata dell'operazione bruniana. Aquilecchia, invece, trovando arbitrario il raggruppamento di versi stabilito da Ferruolo, afferma poi che il sonetto *Sopra de nubi a l'eminente loco* «può essere decisamente letto come costituito di tre quartine seguite da distico a rima baciata (schema rimico: ABBA ABCC dEED fF)», ²⁴⁴ cancellando in tal modo la suddivisione 8-4-2 stabilita da Bruno. Inoltre lo studioso, nella comparazione metrica

²⁴² A. Ferruolo, *Sir Philip Sidney e Giordano Bruno*, in «Convivium», XX, 1948, p. 697.

²⁴³ Ciò avviene anche nel caso del sonetto *Sopra de nubi a l'eminente loco* (I,5), con schema ABBAABCC.dEED.fF, dove l'anomalo ottetto è percepito e stampato come indiviso. La bizzarra contaminazione tra lo schema tradizionale dell'ottetto a quartine incrociate, nella prima parte, e quello dell'ottava toscana, nella seconda, sembra rispondere ugualmente alla divisione stabilita da Bruno che prevede la scansione 8 più 4 più 2, in quanto il sonetto viene stampato secondo la medesima divisione attuata per tutti gli altri «bruniani». Esso potrebbe rappresentare un'ulteriore impennata della *vis* sperimentale dell'autore, collocato com'è, peraltro, in una lunga e ininterrotta sequenza di «bruniani». Ma, proprio in base a quest'ultimo dato e vista l'unicità del caso, si può ipotizzare che possa trattarsi di un errore di inversione nella *princeps* tra il v. 3 e il v. 4, ipotesi contemplata anche da Dolla, il quale osserva che «un eventuale restauro, mentre normalizzerebbe il metro, non altererebbe sicuramente l'andamento logico-espressivo del discorso» (p. 24).

²⁴⁴ G. Aquilecchia, *Sonetti bruniani*, cit., p. 30.

effettuata tra Bruno e i poeti elisabettiani, insiste sulla presenza, nella *Tottel's Miscellany*, precisamente nei sonetti di Surrey, dello «schema dell'ottava a rime alternate + quartina [...] e distico a rima baciata»,²⁴⁵ finendo per dare eccessivo rilievo a una sequenza, quella dell'ottava siciliana,²⁴⁶ non solo assente nel “bruniano”, che reca l'ottava toscana, ma di per sé apportatrice di nessuna novità, costituendo essa nella nostra lirica il più antico schema, ampiamente diffuso e ben presente, sia pur in misura minoritaria, nello stesso *Canzoniere* di Petrarca. Sembra dunque più fruttuoso concentrare l'attenzione su quello che è il *quid proprium* del sonetto elisabettiano, al di là delle variazioni rimiche praticate, vale a dire sul modo di intenderne la divisione, sentita appunto come composta da tre quartine più un distico a rima baciata, dunque 4-4-4-2. Tale divisione ci conduce a formulare un'ipotesi circa il sonetto “bruniano”: Bruno sembra realizzare una contaminazione e fusione tra usi italiani e usi inglesi, probabilmente allo scopo di ottenere una forma inedita, in sintonia con la sua poetica, ideando così un sonetto che presenti, originalmente, l'ottetto indiviso e il sestetto scandito invece in una quartina seguita da distico a rima baciata, tratto distintivo, quest'ultimo, del sonetto elisabettiano. L'elemento di più marcata originalità consiste dunque nell'inedito innesto dell'ottava toscana in luogo delle quartine, mentre quel che sembra tradire l'influsso della poesia elisabettiana è senza

²⁴⁵ Ivi, p. 31.

²⁴⁶ Ancora nella nota filologica dell'edizione critica parigina (p. CXXXIX) Aquilecchia, in riferimento allo studio pubblicato nel 1996, presentato a Chambéry nel 1995, afferma: «Je n'avais pas manqué, en 1995, de souligner qu'en substituant le huitain toscan au double quatrain, Bruno suivant l'usage des sonnettistes anglais – parmi lesquels Philip Sidney, dédicataire des *Fureurs héroïques*», mettendo nuovamente in relazione l'ottava toscana praticata da Bruno con gli schemi di Sidney, estranei, quanto all'ottetto, a ogni possibile analogia con l'uso bruniano.

dubbio il sestetto, la cui divisione è concepita in maniera del tutto analoga.²⁴⁷

All'interno dello schema ABABABCC.dEED.fF, Bruno gioca su più variazioni, che, eccezion fatta per il caso del sonetto *Sopra de nubi a l'eminente loco*,²⁴⁸ riguardano unicamente il sestetto, giacché l'ottava toscana costituisce un elemento costante. Cinque sonetti, infatti, presentano ulteriori tratti di originalità, ottenuti anche con la ripresa nel sestetto di rime appartenenti all'ottava:²⁴⁹

In luogo e forma di Parnaso ho 'l core (I,1): ABABABCC.dAAD.eE

Chiama per suon di tromba il capitano (I,1): ABABABCC.dEED.dE

Premi (oimè) gli altri, o mia nemica sorte (I,1): ABABABCC.bDDB.eE

Destin, quando sarò ch'io monte monte (I,IV): ABABABCC.dDDD.eE

Mai fìa che de l'amor io mi lamente (I,V): ABABABCC.dEED.cC

Vanno segnalati inoltre tre sonetti realmente strutturati secondo la divisione 8-3-3. Si tratta di tre sonetti presenti nel dialogo quarto della prima parte, dallo schema ABBAABBA.cDC.dCD, forma innovativa in cui Bruno inserisce, in nona e dodicesima sede, due settenari, conservando l'ottetto indiviso anche per lo schema tipicamente petrarchesco delle quartine a rima incrociata.²⁵⁰

²⁴⁷ Aquilecchia ritiene invece che «la prevalente struttura [...] dei sonetti bruniani contenuti nei *Furorì*» sia costituita da «ottava toscana + due terzine» (*Sonetti bruniani*, cit., p. 33), pur alla luce dell'evidente e sistematica suddivisione 8-4-2, dove proprio la sirma rivela con chiarezza l'influsso della lirica elisabettiana.

²⁴⁸ Cfr. nota 8, p. 101.

²⁴⁹ La ripresa nel sestetto di rime presenti nell'ottetto accomuna Bruno e Sidney, il quale, nei *Certain Sonnets*, raccolta di 32 liriche composte fra il 1577 e il 1581, sperimenta, in due sonetti (nn. 21 e 31), tale schema. Ma, nota Dolla, l'impiego nel sestetto di rime appartenenti all'ottetto contraddistingue inoltre la pratica poetica di Ferrante Carafa. Cfr. V. Dolla, *Giordano Bruno: i sonetti degli Eroici furori*, cit., p. 24 e pp. 29 sgg.

²⁵⁰ Si tratta dei sonetti *Alle selve i mastini e i veltri slaccia*, *Mio pàssar solitario, a quelle parti* e *Abbate cura, o furiosi, al core* (I,4).

Ancora la *varietas* è ciò che contraddistingue l'utilizzo del sonetto caudato, con 14 presenze nei *Furori*,²⁵¹ di cui tre segnalati nell'*Avertimento a' lettori*, dove si legge:

Amico lettore, m'occorre al fine da obviare al rigore d'alcuno a cui piacesse che tre de' sonetti, che si trovano nel primo dialogo della seconda parte de' *Furori* eroici, siano in forma simili a gli altri, che sono nel medesimo dialogo; voglio che vi piaccia d'aggiungere a tutti tre gli suoi tornelli.²⁵²

L'aggiunta dei «tornelli» rende dunque caudati i tre sonetti,²⁵³ omologandoli «a gli altri che sono nel medesimo dialogo» e soprattutto sottraendoli al regolare schema composto da due quartine e due terzine. Anche il caudato si presenta giocato su schemi vari, con la presenza nell'ottetto dello schema minoritario ABAB.ABAB (in tre casi),²⁵⁴ ma sempre conformi alla suddivisione 4-4-3-3+3. La vera e forte novità del caudato bruniano non risiede nella forma, pur soggetta a variazioni di rilievo, ma nel contenuto, che sgancia completamente tale forma dalla convenzionale veste comico-realistica cui la lirica rinascimentale lo teneva legato. Quello dei *Furori* è un caudato maturo, «che ha tagliato i ponti con l'esperienza della poesia

²⁵¹ Ad essi va aggiunto il sonetto proemiale *De l'Inghilterra o vaghe Ninfe e belle*, dallo schema ABBA.ABBA.CDC.DCD.dEE.

²⁵² G. Bruno, *Eroici furori*, cit., p. 522.

²⁵³ Si tratta dei sonetti, presenti nel primo dialogo della seconda parte, *Quel ch'il mio cor aperto e ascoso tiene* (ABBA.ABBA.CDC.DCD.dEE), *Se da gli eroi, da gli dei, da le genti* (ABAB.ABAB.CDE.DED.dFF), *Avida di trovar bramato pasto* (ABBA.ABBA.CDC.DCD.dEE).

²⁵⁴ Al sonetto sopra citato *Se da gli eroi, da gli dei, da le genti*, si aggiungono i sonetti *Gentil garzon, che dal lido scioglieste* (ABAB.ABAB.CDE.CDE.eFF) e *Lasciato il porto per prova e per poco* (ABAB.ABAB.CDE.CDE.eFF), presenti nel primo dialogo della seconda parte.

giocosa, un caudato “serio”, che esprime totalmente, in nuovi approdi poetici, le conquiste della nuova filosofia bruniana». ²⁵⁵

Il carattere sperimentale della poesia bruniana rende necessario effettuare un rapido *excursus* sulla pratica poetica dei maggiori *sonneteers* elisabettiani, quali Thomas Wyatt, Surrey, e lo stesso Sidney, dedicatario dei *Furori*. Wyatt (1503-1542), influenzato dalla poesia amorosa petrarchesca, introduce in Inghilterra il sonetto, forma che non si divide, come quello italiano, in due quartine e due terzine, bensì in 3 quartine seguite da un distico a rima baciata, secondo lo schema ABBA.ABBA.CDDC (o CDCD).EE. ²⁵⁶ Dunque, egli segue lo schema italiano nell’ottetto, con rima ABBA ABBA, ma crea un modello differente per il sestetto, che scompone in una quartina seguita da un distico. Altro sonettista traduttore e imitatore di Petrarca, Henry Howard, Earl of Surrey, noto come Surrey (1517-1547), altera il modello del sonetto creato da Wyatt, adottando uno schema in cui le tre quartine

²⁵⁵ V. Dolla, *Giordano Bruno*, cit., p. 13. Sorprendente l’ipotesi formulata da Sorrenti riguardo alla peculiare struttura del sonetto bruniano, dalla studiosa letto come «frutto della fusione di un’ottava e di un madrigale». Tale ipotesi viene basata sulla «divisione interna di otto + sei o nove versi» del sonetto bruniano. In realtà la divisione otto + sei o nove versi risulta del tutto arbitraria alla luce della disposizione dei versi attestata dalla *princeps*, sia per quanto riguarda il sonetto “bruniano”, che segue la divisione 8-4-2, sia per quanto riguarda il caudato, cui si fa riferimento nel secondo caso (otto + nove), dal momento che tale forma, pur sottoposta a giochi di *varietas*, non viene condotta a esiti così inusuali da giustificare così stravaganti supposizioni. Il fatto poi che Bruno, nel commento in prosa, talvolta indichi le parti del testo poetico attraverso i termini «ottava» e «sestina» non sembra costituire un dato da prendere alla lettera e sul quale basare rigidamente la lettura metrica dei componimenti, che ne risulterebbe stravolta, quanto piuttosto un mero ricorso alla terminologia in uso, funzionale all’esegesi della poesia. Cfr. Z. Sorrenti, *Incipitario, tavola metrica e rimario*, in *Opere italiane di Giordano Bruno*, testi critici e nota filologica di G. Aquilecchia, introduzione e coordinamento generale di N. Ordine, II, Torino, UTET, 2002, p. 771. (La lettura del sonetto “bruniano” come costituito da un’ottava e una sestina risale a Michel. Cfr. P.H. Michel, *Introduction a Des fureurs héroïques*, Paris, Les Belles Lettres, 1954, p. 79).

²⁵⁶ Cfr. Schulte, *Profilo storico della metrica inglese*, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1960, p. 58. Sulla lirica elisabettiana cfr. anche P. Bottalla, *Le poetiche e la poesia*, in *Storia della civiltà letteraria inglese*, diretta da F. Marengo, vol. I, Torino, UTET, 2000, pp. 451-488.

presentano rime diverse l'una dopo l'altra, ABAB.CDCD.EFEF.GG.²⁵⁷ È questo il sonetto che sarà fatto proprio, una generazione più tardi, da Spenser²⁵⁸ e soprattutto da Shakespeare, e che sarà infatti denominato “shakespeariano”. Sidney, nel suo *Astrophil and Stella*, tra i vari schemi tra i quali si muove, predilige lo schema ABBA.ABBA.CDCD.EE.²⁵⁹

La comune sensibilità nelle scelte metriche, tra possibili reciproche influenze, sembra ravvisabile inoltre nella canzone conclusiva dei *Furori* (II,5), la «Canzone de gl'illuminati», recitata da Laodomia, il cui raggruppamento strofico procede per quartine, prima alternate, poi, dalla terza strofa, incrociate, secondo un uso ben noto alla lirica italiana cinquecentesca, nella forma della canzone-ode:

«Non oltre invidio, o Giove, al firmamento,»
dice il padre Oceàn col ciglio altero,
«se tanto son contento
per quel che godo nel proprio impero»;

«Che superbia è la tua?» Giove risponde,
«alle ricchezze tue che cosa è giunta?»
o dio de le insan'onde,
perché il tuo folle ardir tanto surmonta?»

«Hai,» disse il dio de l'acqui, «in tuo potere
il fiammeggiante ciel, dov'è l'ardente
zon', in cui l'eminente
coro de tuoi pianeti puoi vedere.

²⁵⁷ Cfr. Schulte, *Profilo storico*, cit., p. 59.

²⁵⁸ Il sonetto di Spenser si divide in 3 quartine seguite da un distico a rima baciata, secondo lo schema ABAB.BCBC.CDCD.EE.

²⁵⁹ P. Sidney, *Astrophil and Stella*, testo critico integrale, introduzione e commento di V. Gentili, Bari, Adriatica, 1965.

Tra quelli tutt'il mondo admira il sole,
qual ti so dir che tanto non risplende
quanto lei che mi rende
più glorioso dio de la gran mole.

Et io comprendo nel mio vasto seno
tra gli altri quel paese, ove il felice
Tamesi veder lice,
ch'ha de più vaghe ninfe il coro ameno.

Tra quelle ottegnò tal fra tutte belle,
per far del mar più che del ciel amante
te Giove altitonante,
cui tanto il sol non splende tra le stelle»;

Giove risponde: «O dio d'ondosi mari,
ch'altro si trove più di me beato
non lo permetta il fato;
ma miei tesori e tuoi corrano al pari.

Vagl'il sol tra tue ninfe per costei;
e per vigor de leggi sempiterne,
de le dimore alterne,
costei vaglia per sol tra gli astri miei».²⁶⁰

Tra i vari autori di *songs*, componimenti lirici fioriti in Inghilterra nei secoli XVI e XVII per influsso della lirica musicale italiana, troviamo ancora Philip Sidney, i cui *songs* presentano, com'è tipico di tale forma, raggruppamenti strofici vari, principalmente per quartine e per sestine. Il *second song* in *Astrophil and Stella* ha schema di sette strofe procedente per quartine incrociate, il cui andamento, agile e breve, non appare dissimile da quello della Canzone bruniana:

²⁶⁰ G. Bruno, *Eroici furori*, cit., pp. 751-752.

Have I caught my heav'nly jewell,
Teaching sleepe most faire to be?
Now will I teach her that she,
When she wakes, is too too cruell.

Since sweet sleep her eyes hath charmed,
The two only darts of Love:
Now will I with that boy prove
Some play, while he is disarmed.

Her tongue waking still refuseth,
Giving frankly niggard No:
Now will I attempt to know,
What No her tongue sleeping useth.

See the hand which waking gardeth,
Sleeping, grants a free resort:
Now will I invade the fort;
Cowards Love with losse rewardeth.

But ô foole, thinke of the danger,
Of her just and high disdain:
Now will I alas refraine,
Love feares nothing else but anger.

Yet those lips so sweetly swelling,
Do invite a stealing kisse:
Now will I but venture this,
Who will read must first learne spelling.

Oh sweet kisse, but ah she is waking,
Lowring beautie chastens me:
Now will I away hence flee:
Foole, more foole, for no more taking.²⁶¹

²⁶¹ P. Sidney, *Astrophil and Stella*, cit., pp. 236-237.

L'influsso della lirica italiana in Inghilterra si traduce in definitiva in forme che finiscono per allontanarsi dal modello. Il petrarchismo, importato da Wyatt nella prima metà del Cinquecento, risulta presto superato, e lo stesso termine *sonnet* viene usato, secondo una convenzione elisabettiana ripresa anche agli inizi del XVII secolo, nell'accezione più ampia di lirica. Il sonetto non costituisce in Inghilterra una forma solida e stabile, ben codificata, e già verso la metà del secolo si tende ad abbandonare Petrarca, dopo averne fatto un modello con grande ritardo e per un periodo molto limitato. Non si lavora neanche più a una forma inglese di sonetto, il cui ricordo rimane legato quasi esclusivamente alla *Tottel's Miscellany*, pubblicata nel 1557, considerata la prima raccolta importante di poesie del Cinquecento. Nella seconda metà del secolo George Gascoigne (1534-1577) impiega il sonetto, ma per lo più in funzione di *commendation* di opere proprie o altrui, o in forma di epistola, dunque ne fa un uso che non conferisce ad esso grande autonomia.²⁶²

Il dato significativo è rappresentato dal fatto che il sonetto italiano trova in Inghilterra un ambiente poco incline a importare tale genere nella sua forma tradizionale. Essa, pur praticata, finisce per essere oscurata dalla forma innovativa, la quale, annullando la divisione in quartine e terzine, elemento istituzionale nel sonetto petrarchesco, dà vita a una forma sperimentale che si distanzia molto dal sonetto italiano. Lo sperimentalismo che contraddistingue i *sonneteers* elisabettiani, i quali nella ricezione del modello operano innovazioni di rilievo, e la vicinanza di Bruno al «generosissimo Cavalliero», il

²⁶² Ivi, p. 128. Sulla lirica elisabettiana cfr. anche T.M. Greene, *The light in troy. Imitation and discovery in Renaissance poetry*, New Haven, Yale University Press, 1982; G. Waller, *English poetry of the XVI century*, London, Longman, 1986.

cui *Astrophil and Stella*, composto nell'estate del 1582, sebbene pubblicato in seguito, doveva con ogni probabilità essergli noto, così come la sua precedente produzione, delineano un quadro in cui sembra di poter inserire con qualche verosimiglianza la figura di un letterato stanco della tradizione, alla ricerca di forme metriche nuove alle quali ancorare il proprio messaggio filosofico, forme che era possibile trovare nell'Inghilterra elisabettiana, anch'essa pronta a stravolgere il modello del sonetto petrarchesco, del quale rimane poco nel *pattern* che si afferma. Le affinità morfologiche tra la poesia di Bruno e i poeti elisabettiani illuminano una volta di più la posizione del Nolano, il quale dalla sperimentazione inglese di fronte alla quale si trova attinge elementi di cui fruire in maniera pur sempre autonoma e originale, se in ultima analisi neppure ad essa finisce per omologarsi pienamente, dando vita a una forma di sonetto frutto di originali contaminazioni e che rappresenta la realizzazione più compiuta di quell'*inventio* rivendicata ad apertura dei *Furori*.

2. «ARTICOLI, SONETTI E STANZE»: LE DENOMINAZIONI DEI COMPONENTI

La posizione di Bruno rispetto alla tradizione si delinea come quella del *poeta-philosophus*, lontano dal canone dell'«imitazione» e di esso incurante, dedito piuttosto a un'operazione di «invenzione». Tale posizione, dichiarata con chiarezza in principio dell'opera (I,1), predispone il lettore, antico e moderno, a non sorprendersi di fronte a componimenti in cui la pratica di *inventio* si rivela portata alle estreme conseguenze, finanche nella terminologia adoperata per designare i testi poetici via via proposti. È interessante seguire le varie denominazioni che Bruno dà ai suoi testi poetici, denominazioni sempre diverse nel corso dell'opera. Nell'*Argomento del Nolano*, rivolto al dedicatario dei *Furori*, Philip Sidney, così si esprime:

D'una cosa voglio che sia certo il mondo: che quello per il che io mi essagito in questo proemiale argomento, dove singularmente parlo a voi eccellente Signore, e ne gli Dialogi formati sopra gli seguenti articoli, sonetti e stanze, è ch'io voglio ch'ogn'un sappia ch'io mi stimarei molto vituperoso e bestialaccio, se con molto pensiero, studio e fatica mi fusse mai delettato o delettasse de imitar (come dicono) un Orfeo circa il culto d'una donna in vita; [...]²⁶³

Dunque già qui Bruno definisce i suoi testi poetici «articoli, sonetti e stanze», come poi effettivamente saranno ancora definiti dai vari personaggi dialoganti nel corso dei *Furori*, e presenta i dialoghi come commento alla poesia, concepita come Sileno di cui mostrare l'interno, come «scorza» di cui

²⁶³ G. Bruno, *Eroici furori*, cit., p. 497.

mostrare la *medulla*, destinata a «figurar cose divine». Tale compito è affidato appunto al commento in prosa, chiamato a sollevare il «velo», mostrando il fondamento della dottrina.

L'intreccio tra poesia e prosa, definito «tessitura» al termine dell'*Argomento*, vede la preminenza della prima sulla seconda, giacché si chiarisce subito l'intenzione bruniana di presentare il *corpus* poetico come diretto frutto del *furor*. Gli stessi componimenti poetici, infatti, vengono definiti, ad apertura del primo dialogo della prima parte, «furori»:

TANSILLO – Gli furori dunque atti più ad esser qua primieramente locati e considerati, son questi che ti pono avanti secondo l'ordine a me parso più conveniente.

CICADA – Cominciate pur a leggerli.²⁶⁴

La concezione della poesia come effetto del *furor* porta Bruno a definire gli stessi testi poetici «furori», presentati quindi come autentico e reale frutto di quell'*enthousiasmós* di platonica memoria, che proviene dal di fuori e si impadronisce del poeta. Una volta presentati come «furori», e significativamente nella parte iniziale dell'opera, i componimenti poetici nel corso del dialogo vengono poi denominati, come si diceva, in vari modi: «articoli», «sonetti», «stanze», «sentenze», «carmi»,²⁶⁵

²⁶⁴ Ivi, p. 525.

²⁶⁵ Così è definito il sonetto *Mai fia che de l'amor io mi lamente* (I,5), introdotto come «tabella» ma richiamato nel commento ad esso successivo con il termine «carmi» («ne gli carmi poi [...]»). Analoga denominazione per il sonetto *Bene far voglio, e non mi vien permesso* (II,1), introdotto come «articolo» e poi anch'esso richiamato nel commento con il termine «carmi» («Da qua facilmente potete comprendere il senso intiero significato per la figura, per il motto e per gli carmi»). Ellero mette in relazione tale denominazione con il *cantus*, al quale è riconducibile la poesia, frutto del *furor*. *Carmen* è termine che diverge dal *sermo*, insufficiente a esprimere l'entusiasmo del furioso. *Carmina* e canti «sono riconducibili al linguaggio rituale» e «indicano, oltre al discorso dei poeti, gli oracoli, le formule magiche con le quali si incantano gli animali e gli elementi, il suono degli strumenti musicali, il canto degli uccelli». (Cfr. M.P. Ellero, *Lo*

«rime»,²⁶⁶ o ancora «tabella»,²⁶⁷ «tavola»,²⁶⁸ «tavoletta».²⁶⁹ È chiaro che la terminologia traduca l'incuranza di Bruno verso ogni forma di "ortodossia" in materia di poesia e di poetica. Egli, incline a un poetare spregiudicato, fortemente caratterizzato dalla sperimentazione, da moduli di rottura, sembra far ricorso a una terminologia che vanifichi ogni normativa, ogni definizione, al punto che si possa indistintamente parlare di sonetto, di rima, stanza o articolo, spesso in riferimento a forme metriche identiche, non tali dunque da lasciar spazio all'ipotesi che ad esse sia destinata una denominazione differenziante rispetto ad altre. Infatti, se nell'*Argomento de cinque dialogi de la prima parte* Bruno parla costantemente di «articoli», nel testo invece il personaggio Tansillo ne presenta poi alcuni come «sonetti», come nel caso, ad esempio, del componimento *Abi, qual condizion, natura o sorte*, presentato nell'*Argomento* come «articolo» e nel dialogo come «sonetto». Sembrerebbe, dunque, che per Bruno non sussista una rigida differenziazione tra le varie denominazioni date ai testi poetici, talvolta intesi come sezioni argomentative del discorso filosofico, come nel caso del termine «articolo», mentre in altri casi, nei dialoghi I,5, II,1 e II,2, in cui immagina

specchio della fantasia. Retorica, magia e scrittura in Giordano Bruno, Lucca, Pacini Fazzi, 2005, pp. 136-137).

²⁶⁶ I sonetti *Dal mio gemino lume io, poca terra, Sopra de nubi, a l'eminente loco, Sol, che dal Tauro fai temprati lumi, Venere, dea del terzo ciel, e madre* sono presentati con il termine «rime», così come i sonetti *Languida serpe, a quell'umor sì denso* e *Angue, cerchi fuggir, sei impotente* (I,5), proposti in rapida successione, anch'essi introdotti attraverso l'invito a leggere «la rima». Già nel primo sonetto (I,1), *Muse, che tante volte ributtai*, Bruno parla di «versi», «rime» e «furori» («con tai versi, tai rime e tai furori», v. 4), termini ripresi nel commento in prosa che segue («[...] che son dette inebriarlo de tai furori, versi e rime»).

²⁶⁷ Il sonetto introdotto attraverso tale termine è *Mai fia che de l'amor io mi lamente* (I,5).

²⁶⁸ *Trionfator inuito di Farsaglia, Annosa quercia, che gli rami spandi* e *Partesi da la stanza il contadino* (I,5) sono presentati con il termine «tavola», termine che per l'ultimo sonetto menzionato si ripete nel commento («Questa tavola [...]»).

²⁶⁹ *Unico angel del sol, vaga Fenice* e *Luna incostante, luna varia, quale* (I,5) sono denominati «tavoletta».

una processione di cavalieri sfilanti con le proprie «insegne», i componimenti destinati a fungere da *subscriptio* dell'emblema vengono spesso presentati, oltre che con il termine più generico di «rime», «stanza» o «articolo», come «tabella», «tavola», «tavoletta», con riferimento alla *tessera*, alla tavoletta di legno, a quanto insomma figura intarsiato «nel scudo» di ciascun cavaliere.²⁷⁰

La denominazione maggiormente ricorrente è costituita dal termine «articolo»,²⁷¹ denominazione che fornisce importanti indicazioni circa la funzione assegnata da Bruno ai propri componimenti. Essa, infatti, trova riscontro nella denominazione data dall'autore a singole sezioni di testo destinate alla trattazione di un determinato argomento, come avverrà in particolare nel *De vinculis in genere* (1590), organizzato appunto per *articuli*.²⁷² Nei *Furori* ogni «articolo» contiene, *sub cortice*, una questione di natura filosofica, estesamente affrontata e chiarita nel commento in prosa.

Non meno significativo l'utilizzo del termine «stanza»,²⁷³ che sembra trovare motivazione nella cultura del tempo, in cui la prossimità del sonetto alla stanza di canzone comportava

²⁷⁰ Cfr. G. Innocenti, *L'immagine significante. Studio sull'emblematica cinquecentesca*, Padova, Liviana, 1981, p. 8.

²⁷¹ Ad eccezione dei sonetti *Quel dio che scuote il folgore sonoro* (I,3) e *Chi femmi ad altro amor la mente desta* (II,2), la denominazione di «articoli» è dominante nel dialogo II,1, con dieci occorrenze.

²⁷² Tale denominazione fa pensare alla *Summa* di S. Tommaso, strutturata per *quaestiones* e *articuli*. Come ogni *quaestio* affrontata dal filosofo risulta *per articulos divisa*, così i testi poetici bruniani sembrano sentiti come parti di una più ampia argomentazione, di cui essi costituiscono una porzione. (Già nel 1586, a Parigi, sotto il nome del discepolo J. Hennequin, Bruno pubblica i *Centum et viginti articuli de natura et mundo adversus Peripateticos* e nel 1588, a Praga, gli *Articuli adversus mathematicos*).

²⁷³ Vengono così denominati i sonetti *Or non al monte mio siciliano*, *Figli d'Astreo Titan* e *de l'Aurora*, *Un tempo sparge, ed un tempo raccoglie* (I,5).

che esso vi fosse spesso uguagliato.²⁷⁴ Bruno sembra quindi risentire degli usi invalsi nella trattatistica dell'epoca, nell'ambito della quale particolarmente significative si rivelano le parole di Antonio Minturno, che nel libro terzo dell'*Arte poetica*, nella trattazione delle «parti del sonetto», scrive:

[...] conciosiacosa, che 'l sonetto altro non sia, che una stanza di duo quartetti, e di duo terzetti.²⁷⁵

Ad eccezione di un unico caso, il “bruniano” *Abi, qual condizion, natura, o sorte*, (I, 2), Bruno sembra per lo più destinare il termine «sonetto» alla forma tradizionale di esso, giacché così definisce tre dei quattro sonetti presi in prestito da Tansillo, il proprio sonetto *Amor, per cui tant'alto il ver discerno* (I,1), già premesso al *De la causa* e dalla fattura squisitamente petrarchesca, nonché i propri sonetti caudati, e ancora tre sonetti che nell'*Avertimento a' lettori* segnala come caudati.²⁷⁶

Più volte Bruno denomina «sentenze» i propri testi poetici,²⁷⁷ come ad esempio nel dialogo terzo della prima parte, nella trattazione delle «specie de furori»:

Questi furori de quali noi raggioniamo, e che veggiamo messi in execuzione di queste sentenze, non son oblio, ma una memoria; [...]²⁷⁸

²⁷⁴ Cfr. R. Antonelli, *L'«invenzione» del sonetto*, in *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia a cinquant'anni dalla sua laurea*, I, Modena, Nucchi, 1989, pp. 35-75.

²⁷⁵ *L'arte poetica del Sig. Antonio Minturno*, Venezia, Valvassori, 1563, p. 243 (Si cita dall'edizione Wilhelm Fink Verlag, Munchen, 1971).

²⁷⁶ Si tratta dei «sonetti» *Quel ch'il mio cor aperto e ascoso tiene, Se da gli eroi, da gli dei, da le genti* e *Avida di trovar bramato pasto* (II,1), ai quali vanno aggiunti «gli suoi tornelli».

²⁷⁷ Sono così denominati i sonetti *Pastor. Che vuoi? Che fai? Doglio. Perché?* (I,2), *Assalto vil, ria pugna, iniqua palma* e *Fortunati voi altri ciechi amanti* (II,4).

²⁷⁸ G. Bruno, *Eroici furori*, cit., p. 555.

L'uso di tale termine si lega a più intime questioni di poetica. «Sentenza», infatti, è lemma che rimanda alla distinzione tra senso letterale e senso allegorico, distinzione fondamentale per la comprensione dei *Furori*. Lo troviamo, significativamente, nel *Convivio*, dove Dante parla della «vera sentenza» «nascosa sotto figura d'allegoria»,²⁷⁹ e più avanti così si esprime:

Lo dono veramente di questo comento è la sentenza de le canzoni [...] ²⁸⁰

Il lemma rimanda dunque al significato riposto, al senso allegorico da svelare. Se il senso «allegorico» è quello «che si nasconde sotto 'l manto», ed è «una veritade ascosa sotto bella menzogna»,²⁸¹ la «litterale sentenza» è «sempre lo di fuori», giacché «è impossibile, però che in ciascuna cosa che ha dentro e di fuori è impossibile venire al dentro, se prima non si viene al di fuori». Soprattutto «impossibile è venire a l'altre, massimamente a l'allegorica, senza prima venire a la litterale». ²⁸² Secondo la dottrina dantesca, «la bontade è ne la sentenza, e la bellezza è ne l'ornamento de le parole». ²⁸³ La «sentenza», allora, rimanda al senso allegorico, e già la *Vita nuova* si apriva con un riferimento alla «sentenzia», intesa come significato da chiarire:

In quella parte del libro de la mia memoria dinanzi a la quale poco si potrebbe leggere, si trova una rubrica la quale dice: *Incipit vita nova*. Sotto

²⁷⁹ Dante Alighieri, *Convivio*, in Id., *Opere minori*, I/2, a cura di C. Vasoli e D. De Robertis, Milano-Napoli, Ricciardi, 1988, p. 20.

²⁸⁰ Ivi, p. 62-63.

²⁸¹ Ivi, p. 113.

²⁸² Ivi, p. 117.

²⁸³ Ivi, 199.

la quale rubrica io trovo scritte le parole le quali è mio intendimento d'assemblare in questo libello; e se non tutte, almeno la loro sentenza.²⁸⁴

La maniera dantesca di intendere la prosa rispetto alla poesia, come spazio destinato all'esegesi dei testi poetici, trova in Bruno una avvertita ricezione, giacché la terminologia dantesca ben si presta alla concezione bruniana del testo poetico come Sileno, da aprire per poter cogliere l'autentico significato nascosto sotto la veste «litterale». Per Dante l'esegesi dei componimenti poetici prevede che l'autore debba «aprire la sentenza»,²⁸⁵ vale a dire chiarire il significato.

Lo statuto allegorico assunto da Bruno nell'ultimo dialogo londinese e il ricorso al *topos* della figurabilità *allegorice* del vero giustificano e motivano lo stesso linguaggio di cui l'autore si appropria, con l'utilizzo di una terminologia che a quello statuto appartiene. Non è un caso che il lemma «sentenza» lo si ritrovi anche nei *Dialoghi d'amore* di Leone Ebreo, il quale, motivando le «cagioni de' figmenti poetici», afferma:

La quarta è per la conservazione de le cose intellettuali, che non si venghino a variare in processo di tempo ne le diverse menti degli uomini, perché, ponendo le tali sentenzie sotto queste istorie, non si posson variare da li termini di quelle.²⁸⁶

Si lega appunto al rapporto tra «scorza» e «medolla» la volontà di “complicare” «in poche parole [...] molte sentenzie», molti sensi riposti, da custodire lontano dal «vulgo». È il medesimo intento che muove Bruno, il quale, nel dialogo terzo della

²⁸⁴ Id., *Vita nuova*, a cura di D. De Robertis, Milano-Napoli, Ricciardi, 1980, pp. 27-28.

²⁸⁵ Ivi, p. 95.

²⁸⁶ Leone Ebreo, *Dialoghi d'amore*, p. 120.

seconda parte, incentrato sullo scambio di componenti tra «il core e gli occhi», al termine dell'esposizione di essi, afferma quanto segue:

Sotto queste sentenze, la filosofia naturale ed etica che vi sta occolta, lascio cercarla, considerarla e comprenderla a chi vuole e puote.²⁸⁷

Le «sentenze» racchiudono e custodiscono il messaggio filosofico, cui non tutti sono in grado di giungere. «Aprire la sentenza» per cogliere la filosofia non è operazione destinata a tutti, non alla «sciocca moltitudine», ma soltanto «a quelli ch'hanno l'ali», e tra questi c'è il «terso ingegno» di Philip Sidney, cui esse sono rivolte.

La scarsa attenzione verso un rigido uso della terminologia, la quale appare poco rigorosa e non sempre coerente rispetto a una ipotetica volontà di differenziazione tra le varie forme, chiarisce una volta di più la voluta distanza di Bruno da «certi regolisti de poesia», con la rivendicazione di una libertà che in più di un caso nasconde ragioni che vanno molto al di là di una ricerca di originalità fine a se stessa, investendo la concezione della poesia che l'autore vuol far emergere.

²⁸⁷ G. Bruno, *Eroici furori*, cit., p. 708.

3. TRA IL «TOSCO POETA» E IL PETRARCHISMO MERIDIONALE

Un'analisi letteraria del *corpus* poetico contenuto nei *Furori* rivela la posizione di un poeta che fruisce originalmente di moduli e stilemi appartenenti alla tradizione, la quale, sebbene rinnegata in nome dell'*inventio*, offre un codice da Bruno impiegato secondo la dottrina dei «poetici figmenti».²⁸⁸

Oltre al lessico, è in particolare il rimario che maggiormente tradisce la presenza di Petrarca. Le rime adoperate da Bruno, infatti, sono in gran parte presenti nel *Canzoniere*, fatta eccezione per un numero molto limitato di rime, quali le rime -acci, -agli, -andi, -ando, -ase, -aste, -e, -eli, -ensa, -erge, -etri, -i, -inghe, -iste, -orze, -osi, -urno. Molte di queste si registrano nella *Commedia* dantesca,²⁸⁹ altre risultano presenti in Tansillo.²⁹⁰

Peraltro con il modello apparentemente negato il “canzoniere” bruniano condivide spesso anche i rimanti,²⁹¹ e le stesse rime petrarchesche risultano essere le più numerose, giacché quelle assenti nel *Canzoniere* ricorrono in un numero esiguo di casi. Notevole è inoltre la presenza di rime tecniche, con una

²⁸⁸ Cfr. cap. IV.

²⁸⁹ La rima -acci è presente in *Pg.*, -agli in *Pg.* e *Pd.*, -eli nelle tre cantiche, -ensa in *Pd.*, -etri in *Pg.* e *Pd.*, -inghe in *If.* e *Pg.*, -iste in *If.* e *Pg.*, -urno in *Pg.*

²⁹⁰ Appartengono al “canzoniere” tansilliano le rime -acci, -aste, -eli, -ensa, -osi, -urno.

²⁹¹ Questi i casi più significativi: -ace (disface, face, fallace, pace, piace, tace); -aga (appaga, maga, piaga, vaga); -ale (assale, cale, fiale, male, quale, sale, scale, strale, tale, vale); -ali (ali, animali, mali, mortali); -alma (alma, palma, salma); -ama (ama, brama, fama, richiama); -anto (alquanto, pianto, santo, tanto, vanto); -arte (arte, carte, parte); -asso (basso, casso, lasso, passo, sasso); -eco (cieco, meco, seco, speco); -ende (accende, rende, risplende, splende, stende); -ene (affrene, bene, pene); -ente (ardente, dolente, gente, repente, sente); -ento (ardimento, contento, tormento, vento); -erno (discerno, eterno); -eve (breve, greve, leve); -ia (gelosia, mia, ria, via); -iglio (appiglio, consiglio); -io (desio, mio, pio, rio); -oco (foco, loco, poco); -ore (amore, colore, core, dolore, errore, fore, ore, orrore, splendore, umore); -orte (consorte, forte, morte, porte, sorte); -umi (consumi, fiumi, lumi); -ura (assicura, cura, dura, natura).

accentuata prevalenza di rime ricche²⁹² e inclusive,²⁹³ scarsa la presenza di rime derivative.²⁹⁴

Tra i procedimenti stilistici tipicamente petrarcheschi si ritrovano inoltre, con grande frequenza, la disposizione binaria²⁹⁵ e ternaria,²⁹⁶ spesso anche quaternaria.²⁹⁷ Tale ricorrente procedimento, che sembra costituire la vera e propria costante del poetare bruniano, è impiegato con tale dismisura da conservare ben poco dell'armonioso utilizzo petrarchesco.²⁹⁸ Si tratta di stilemi sottoposti a un processo di amplificazione che finisce per stravolgere la misura del modello. La plurimembratura versale, infatti, è spesso portata

²⁹² dolori : allori; imperatore : pastore; eterno : interno; privo : arrivo; ritenti : stenti; soggetto : oggetto; oscuro : procuro; sentieri : intieri; armento : tradimento; scarco : incarco; cose : ascose; rende : comprende; ardimento : tormento; asperse : insperse; mirare : rare; contenti : stenti; sempiterno : alterne.

²⁹³ carte : arte; porto : diporto; acqui : nacqui; infronde : onde; dardo : ardo; sconcola : sola; alma : salma (due casi); scarco : arco; una : fortuna; ameno : meno; sonoro : oro; parte : arte; felice : lice (due casi); sgombra : ombra; affanni : anni; scuopra : opra; risponde : onde.

²⁹⁴ infiamma : fiamma; serra : disserra; lumi : allumi; discuoperto : aperto; attendi : intendi.

²⁹⁵ «de mie fiamme e gli miei fonti»; «de sì gran martir, sì lungo scempio»; «quel laccio e quella face»; «sì aspr' e rio tormento»; «tepidò fumo et atra nebbia»; «con qual studio et arti»; «in qual tempo et in qual parti».

²⁹⁶ «con tai versi, tai rime e tai furori»; «mia aura, àncora e porto»; «o monte, o dive, o fonte»; «morte, cipressi, inferni»; «per tai montagne, per tai ninfe et acqui»; «mio cor, gli miei pensieri, e le mie onde»; «al lum', al font', al grembo del mio bene»; «de fiamme, i strali e le catene»; «fiamme al cor, strali al petto, a l'alma lacci»; «con tue punte, tuoi vampi e tue catene»; «de sguardi, accenti, e modi»; «alti, profondi e desti miei pensieri»; «con lacrime, sospiri et ardor mio»; «a l'acqua, a l'aria, al fuoco rendo il fio»; «mici pianti, sospiri et ardori»; «con tai freddi, temperie e calori»; «al cor, al spirt', a l'alma»; «non è piacer, o libertad', o vita»; «ho fiss' il spirt', il sens' e l'intelletto»; «meglior fucina, incudine e martello»; «di bel, d'intelligenza e maestade»; «figli d'Astreo, Titan e de l'Aurora»; «che conturbate il ciel, il mar e terra»; «alto pensier, pia voglia, studio intenso»; «de l'ingegno, del cor, de le fatiche».

²⁹⁷ «Amor, sorte, l'oggetto e gelosia»; «M'appaga, affanna, content' e sconcola»; «Il cor, la mente, il spirtò, l'alma»; «Ha gioia, ha noia, ha refrigerio, ha salma»; «Nasce, vive, si nutre, ha regno eterno»; «Triemo, agghiaccio, ardo e sfavillo»; «De primavera, estadi, autunno, inverno»; «Mi scald' accend' ard' avvamp' in eterno»; «Mattina, mezzo giorno, sera e notte»; «Ti rintorci, contrai, sullevi, inondi»; «Mi dibatto, mi struggo, scaldo, avvampo».

²⁹⁸ Come osserva Sabbatino, Bruno «utilizza stilemi dell'officina petrarchesca, ma li accumula e li moltiplica oltre ogni misura, ottenendo corpi poetici volutamente sfigurati e resi abilmente disarmonici». P. Sabbatino, *Giordano Bruno e la "mutazione" del Rinascimento*, cit., p. 106.

avanti per più versi, come nel sonetto *Mai fia che de l'amor io mi lamente* (I, 5), il cui sestetto recita:

Al cor, al spirt', a l'alma
non è piacer, o libertad', o vita,
qual tanto arrida, giove e sia gradita,
qual più sia dolce, graziosa et alma,
ch'il stento, giogo e morte,
ch'ho per natura, voluntade e sorte.

Ancora il sonetto *Un tempo sparge, et un tempo raccoglie* (I,5) presenta l'ottetto strutturato nei primi sei versi sul procedimento anaforico, chiamato a marcare l'alternanza di un endecasillabo bimembre seguito da uno quadripartito, per poi concludersi con il distico quadrimembrato:

Un tempo sparge, et un tempo raccoglie;
un edifica, un strugge; un piange, un ride:
un tempo ha triste, un tempo ha liete voglie;
un s'affatica, un posa; un stassi, un side:
un tempo porge, un tempo si ritoglie;
un muove, un ferm'; un fa viv', un occide:
in tutti gli anni, mesi, giorni et ore
m'attende, fere, accend'e lega amore.

Rilevante anche il caso del sonetto *Un alan, un leon, un can appare* (II,1), interamente strutturato sulla disposizione trimembre, alla quale si aggiunge l'artificio della *rapportatio*:²⁹⁹

²⁹⁹ Sui «versi rapportati» nella poesia bruniana cfr. P. Farinelli, *Il furioso nel labirinto. Studio su De gli eroici furori di Giordano Bruno*, Bari, Adriatica, 2000, pp. 62 sgg. La studiosa ricorda lo studio di Walter Mönch, *Das Sonett. Gestalt und Geschichte*, Heidelberg, Kerle, 1955, pp. 76-78.

Un alan, un leon, un can appare
a l'auror, al di chiar, al vespr'oscuro.
Quel che spesi, ritegno e mi procuro,
per quanto mi si die', si dà, può dare.

Per quel che feci, faccio et ho da fare
al passat', al presente et al futuro,
mi pento, mi tormento, m'assicuro,
nel perso, nel soffrir, nell'aspettare.

Con l'agro, con l'amaro, con il dolce
l'esperienza, i frutti, la speranza
mi minacciò, m'affligono, mi molce.

L'età che vissi, che vivo, ch'avanza
mi fa tremante, mi scuote, mi folce,
in assenza, presenza, e lontananza.

Assai, troppo, a bastanza
quel di già, quel di ora, quel d'appresso
m'hanno in timor, martir, e spene messo.³⁰⁰

Tale disposizione torna nel sonetto *Se da gli eroi, da gli dèi, da le genti* (II,1), fatta eccezione per i versi 2 e 6:

Se da gli eroi, da gli dèi, da le genti
assicurato son che non desperi;
né téma, né dolor, né impedimenti
de la morte, del corpo, de piaceri
fia ch'oltre apprendi, che soffrisca e senti;
e perché chiari vegga i miei sentieri,

³⁰⁰ Importante il precedente costituito dal sonetto *Causa, principio et uno sempiterno*, presente nel *De la causa*, che già risultava quasi interamente strutturato sulla disposizione trimembre, ad eccezione dei soli versi 12-14, e dove analogamente si riscontra l'artificio della *rapporatio*: «Causa, principio, et uno sempiterno, / onde l'esser, la vita, il moto pende; / e a lungo, a largo e profondo si stende / quanto si dic'in ciel terr'et inferno: / con senso, con raggion, con mente scerno / ch'atto, misura e conto non comprende / quel vigor, mole e numero, che tende / oltr'ogn'inferior, mezzo e superno. / Cieco error, tempo avaro, ria fortuna, / sord'invidia, vil rabbia, iniquo zelo, / crudo cor, empio ingegno, strano ardire / non bastaranno a farmi l'aria bruna, / non mi porrann'avanti gli occhi il velo, / non faran mai ch'il mio bel sol non mire».

fàccian dubio, dolor, tristezza spenti
speranza, gioia e gli diletti intieri.

Ma se mirasse, facesse, ascoltasse
miei pensier, miei desii e mie raggioni,
chi le rende sì 'ncerti, ardenti e casse,
sì graditi concetti, atti, sermoni,
non sa, non fa, non ha qualumque stassi
de l'orto, vita e morte a le maggioni.

Ciel, terr', orco s'opponi;
s'ella mi splend', e accend', et èmmi a lato,
farammi illustre, potente e beato.

Ancora il sonetto *Assalto vil, ria pugna, iniqua palma* (II,4)
presenta la medesima disposizione:

Assalto vil, ria pugna, iniqua palma,
punt'acuta, esca edace, forte nervo,
aspra ferit', empio ardor, cruda salma,
stral, fuoco e laccio di quel dio protervo,
che puns' gli occhi, arse il cor, legò l'alma,
e femmi a un punto cieco, amante e servo:
talché orbo de mia piaga, incendio e nodo,
ho 'l senso in ogni tempo, loco e modo.

Uomini, eroi e dèi,
che siete in terra, o appresso Dite o Giove,
dite (vi priego) quando, come e dove
provaste, udiste o vedeste umqua omei
medesmi, o tali, o tanti
tra oppressi, tra dannati, tra gli amanti?

Quello che in Petrarca è un procedimento adoperato con
misura diventa un procedimento amplificato fino alla
dissoluzione di ogni equilibrio. Si veda il caso del sonetto CCV

del *Canzoniere*, in cui la plurimembrazione si consuma nella prima quartina:

Dolci ire, dolci sdegni et dolci paci,
dolce mal, dolce affanno et dolce peso,
dolce parlare, et dolcemente inteso,
or di dolce òra, or pien di dolci faci: [...] ³⁰¹

La plurimembrazione versale nella poesia bruniana viene spesso associata alla disposizione chiasmica, come accade in più versi del sonetto *Bene far voglio, e non mi vien permesso* (II,1):

Bene far voglio, e non mi vien permesso;
meco il mio sol non è, bench'io sia seco,
che per esser con lui, non son più meco,
ma da me lungi, quanto a lui più presso.

Per goder una volta, piango spesso;
cercando gioia, afflizzion mi reco;
perché veggio tropp'alto, son sì cieco;
per acquistar mio ben, perdo me stesso.

Per amaro diletto e dolce pena,
impiombo al centro, e vers'il ciel m'appiglio;
necessità mi tien, bontà mi mena;

sorte m'affonda, m'inalza il consiglio;
desio mi sprona, et il timor m'affrena;
cura m'accende, e fa tard' il periglio.

Qual dritto o divertiglio
mi darà pace, e mi torrà de lite,
s'avvien ch'un sì mi scacce, e l'altro invite?

La plurimembrazione versale, così come il netto prevalere di figure di ripetizione e accumulazione, costituisce il tratto

³⁰¹ F. Petrarca, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori, 2004, p. 876.

distintivo dell'esperienza poetica del petrarchismo meridionale. Non poche risultano, infatti, le analogie tra Bruno e i poeti operanti a Napoli negli anni '60/'70 del Cinquecento.³⁰² Quel che è stato individuato come autentica cifra del poetare bruniano lo si ritrova in vari sonetti dell'*Austria* di Ferrante Carafa, come ad esempio *Per padre, per figliuol, per sposo tenne*:

Per padre, per figliuol, per sposo tenne,
Per Re del ciel, per huom verace, e Dio
La santa madre il divin figlio, e pio [...] ³⁰³

O ancora nel sonetto *Saggio Re, forte Duce, e Dio possente*:

Saggio Re, forte Duce, e Dio possente
De gli angeli, del ciel, del mondo intero [...] ³⁰⁴

Si veda anche il sonetto *Un voler, una morte ed una vita*, dove alla plurimembrazione si unisce l'uso esasperato dell'anafora:

Un voler, una morte et una vita,
una mente, un desire, un puro core,
una chiesa, un sol Dio, un solo amore,
una speme, una fede et una aita.
Una carità immensa et infinita,
una schietta bontà senza timore,
un pianger, un pentirsi a tutte l'ore,
uno aver con Giesù la mente unita.
Una fortezza da spregiar la morte,
una giustitia da passion lontana,

³⁰² Cfr. E. Raimondi, *Il petrarchismo nell'Italia meridionale*, in Id., *Rinascimento inquieto*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 267-306; G. Ferroni-A. Quondam, *La "locuzione artificiosa". Teoria ed esperienza della lirica a Napoli nell'età del manierismo*, Roma, Bulzoni, 1973.

³⁰³ F. Carafa, *L'Austria*, Napoli, Cacchi, 1573, c. 20v.

³⁰⁴ Ivi, c. 32r.

una prudenza da saper che sia.

Una certezza d'àn, ch'entro a le porte
un'alma andrà del ciel per dritta via,
un dì, che lascerà la spoglia umana.³⁰⁵

L'impiego della struttura anaforica contraddistingue anche la pratica poetica di Antonio Minturno, il quale nel seguente sonetto vi unisce la plurimembrazione versale di tipo ternario:

Signor mio caro, altre onorate rive,
altre fonti, altri fiumi ed altri amori,
altre piagge, altri monti, altri pastori,
altre selve, altre ninfe ed altre dive,
altri lauri, altri mirti ed altre olive,
altri armenti, altre gregge, altri lavori,
altri balli, altri canti ed altri onori,
altre corone, altre memorie vive,[...] ³⁰⁶

Lo stesso accade in Epicuro, poeta ben noto a Bruno, il quale costruisce analogamente un sonetto interamente strutturato sul procedimento anaforico, che sembra esasperare il petrarchesco *S'amor non è, che dunque è quel ch'io sento?* (CXXXII), basato sullo schema della *quaestio* scolastica:

S'amor non è, che dunque è quel ch'io sento?
Ma s'egli è amor, perdio, che cosa et quale?
Se bona, onde l'effecto aspro mortale?
Se ria, onde sì dolce ogni tormento?
S'a mia voglia ardo, onde 'l pianto e lamento?
S'a mal mio grado, il lamentar che vale? [...] ³⁰⁷

³⁰⁵ *Ibidem*.

³⁰⁶ A. Minturno, *Rime e prose*, Venezia, Rampazetto, 1559, p. 145.

³⁰⁷ F. Petrarca, *Canzoniere*, cit., p. 648.

Così Epicuro:

Se amore è un fuoco, ond' ha poi tanto ghiaccio?
S'è morte, perch'io vivo e moro insieme?
S'è dubbio grave, or donde vien la speme?
S'è gioia, perch' a un punto ognor mi sfaccio?
S'è pace, or donde ho guerra e tanto impaccio?
S'è strazio, perch' il cor nol fugge e teme?
S'è gioco, perch' ogn' uom ne langue e geme?
S'è libero, a che tienmi avvolto al laccio?
S'ei non percote, onde ferir mi sento?
S'è dolce, ond' ha l'assenzio amaro e 'l toscò?
S'è grato, perché in premio dà tormento?
Ahi lasso me! che gli è sì oscuro e fosco,
che quanto più di lui faccio argomento,
men li soi varii fini alfin cognosco.³⁰⁸

Tale uso si trova anche in Bruno, come è possibile constatare dalla lettura dell'ottetto del sonetto *Un tempo sparge, et un tempo raccoglie*, sopra riportato.³⁰⁹ Si osservi anche la marcata presenza dell'antitesi, figura cara a Bruno, nel sonetto di Carafa *Tu, me, Lice, scacciasti, or io te scaccio*, contenuto nel libro quarto della *Carafè*, ancora contraddistinto da un uso artificioso dell'anafora:

³⁰⁸ M.A. Epicuro, *I drammi e le poesie italiane e latine aggiuntovi L'Amore prigioniero di Mario Di Leo*, a cura di A. Parente, Bari, Laterza, 1942, p. 129. La poesia di Epicuro è anch'essa caratterizzata dal modulo della plurimembrazione versale, com'è possibile vedere nel sonetto *Giorni mal spesi e tempestose notti*: «Giorni mal spesi e tempestose notti / ondegianti pensier, vani desiri, / singulti spessi, e voi, caldi sospiri, / al mezzo del cammin troncati e rotti; / noioso rimembrar, passi interrotti, / speranze incerte, innumeri martiri, / eterno duol che ognor me struggi e tiri / sfogarmi il dì fra mille oscure grotti; / immaginato ben, fidato inganno, / sogni pieni d'error, grave lamento, / sordo, cieco, crudel, falso tiranno, / sollecito timor, fermo spavento, / date omai pace o triegua al lungo affanno, / o sia tanto 'l piacer quanto 'l tormento». Ivi, p. 130.

³⁰⁹ Cfr. p. 121.

Tu me, Lice, scacciasti, or io te scaccio,
tu il cor mio non gradisti, io il tuo non voglio,
tu sdegno avesti, io cinto or son d'orgoglio,
tu più te annodi, e io disciolto ho il laccio.

Tu sei ne i laberinti, io fuor d'impaccio,
in porto io son, tu presso acuto scoglio,
tu d'altri sei, io del tuo ardor mi toglio,
tu ti consumi, e io più non mi sfaccio:

tu d'argento hai le chiome, io meschie a pena,
tu brami servitute, io libertate,
tu tacendo ti lagni, io lieto grido:

tu di me già ridesti, io di te rido,
poiché sparito è il sol di tua beltate,
onde hai tal duol, qual a me desti pena.³¹⁰

L'incalzante ritmo che regola la contrapposizione tra l'io del poeta e la donna ci riporta a un modulo molto frequentato da Bruno, in particolare nel sonetto *Angue, cerchi fuggir, sei impotente* (I,5), il cui sestetto così recita:

Tu addensi, io liquefaccio;
io miro al rigor tuo, tu a l'ardor mio;
tu brami questo mal, io quel desio;
né io posso te, né tu me tòr d'impaccio.

Or chiariti a bastanza
del fato rio, lasciamo ogni speranza.

Ancora i versi 5-8 del sonetto *Premi (oimè) gli altri, o mia nemica sorte* (I,1) risultano interamente strutturati sull'antitesi, scandita nello spazio di ciascun emistichio:

Lui mi tolga de vita, lei de morte;

³¹⁰ F. Carafa, *I sei libri della Carafé*, L'Aquila, Cacchi, 1580, p. 131.

lei me l'impenne, lui brugge il mio core;
lui me l'ancide, lei ravvive l'alma;
lei mio sustegno, lui mia grieva salma.

Si veda ancora il limite cui è portata la struttura anaforica del sonetto da Laura Terracina, struttura interrotta unicamente al v. 8:

Tu sei signora mia bella e gentile,
tu di natura sei mostro sì caro,
tu pregio, tu splendor, tu lume chiaro,
tu sei cagion d'ogni amoroso stile.

Tu l'onor sei del sesso femminile,
tu sei nel mondo un suon sì dolce e raro,
tu fai nomar il ciel crudo e avaro,
poich'a te non trovo io cosa simile.

Tu sei l'arco d'Amor, tu la saetta,
tu il fuoco pur, tu il ghiaccio e tu i martiri,
tu il pianto, tu la gioia e tu l'aita.

Tu sei del nostro cor triegua e vendetta,
tu il gioco, tu il penar, tu i fier sospiri,
tu ancor la morte e tu la dolce vita.³¹¹

O ancora nel sonetto che segue, dove essa è interrotta al v. 8, ancora nel passaggio dalle quartine alle terzine:

³¹¹ L. Terracina, *Rime quinte*, Venezia, Farri, 1560, cc. 19v-20r. Non va trascurato il fatto che si tratta di artifici cari anche alla poesia degli irregolari, come è possibile constatare, ad esempio, leggendo il sonetto di Cecco Angiolieri *Oimè d'Amor, che m'è duce sì reo*: «Oimè d'Amor, che m'è duce sì reo / oimè, che non potrebbe peggiorare; / oimè, perché m'avvène, signor Deo? / oimè, ch'i' amo quanto se po' amare, / oimè, colei che strugge lo cor meo! / oimè, che non mi val mercé chiamare! / oimè, il su' cor com'è tanto giudeo, / oimè, che udir non mi vòl ricordare? / Oimè, quel punto maladetto sia, / oimè, ch'eo vidi lei cotanto bella, / oimè, che eo n'ho pur malinconia! / Oimè, che par una rosa novella, / oimè, il su' viso: dunque villania, / oimè, cotanta come corre en ella». (Cfr. C. Angiolieri, *Rime*, a cura di R. Castagnola, Milano, Mursia, 1995, p. 39).

Una rara beltade, un sol candore,
 un vago, un dolce, un bel formato volto,
 un tesoro del ciel sì ben raccolto,
 un albergo del sol, nido di amore,
 un tempio di virtude, un fermo onore,
 un mirar casto, e un parlar sì sciolto,
 una valle di perle, un riso occolto
 mi agghiaccia il petto, e mi riscalda il core.
 Un infinito bene, un viver santo,
 una presenza altera, e immortale,
 un'arca di dolcezza e d'ardimenti,
 un grazioso modo, un esser tanto,
 una vita tranquilla, un morir tale
 mi danno ogn'or mille saette ardenti.³¹²

Procedimenti analoghi ritroviamo in Lodovico Paterno, in particolare la figura dell'*accumulatio*, portata alla sua forma estrema, quella dell'*enumeratio*, come nel seguente sonetto:

 Se colonne, trofei, tempi, archi e fori,
 stagni, terme, acquedotti, are e teatri,
 strade, rostri, colossi, anfiteatri,
 marmi, palme, trionfi, arme, ostri e ori.
 E consuli e tribuni e dittatori
 e presidi e proconsoli e gran patri,
 e littori con fasci oscuri e atri,
 e decemvir e regi e imperadori,
 E superbe memorie, e spoglie opime,
 e querce e lauri e di metal più chiaro
 Mitre, scettri, alte pompe, opre divine [...] ³¹³

³¹² L. Terracina, *Rime quinte*, Venezia, Farri, 1560, c. 19v.

³¹³ L. Paterno, *Nuovo Petrarca*, Venezia, Valvassori, 1560, p. 75. Il gusto per l'*enumeratio* raggiunge livelli estremi nel sonetto *Non Focia, Nar, Batro, Elsa, Icano e Serchio* (p. 130), strutturato sulla sequenza di fiumi, fonti e laghi, sia mitici che reali, sulla falsariga di RVF 148, *Non Tesin, Po, Varo, Arno, Adige et Tebro*, che vede la menzione di 24 fiumi nello spazio di una quartina. Simile la finalità

O nell'*incipit* del sonetto che segue, dove i membri sono coordinati per polisindeto:

Non fiumi e monti e valli e poggi e colli
E prati e campi e selve e antri e boschi [...] ³¹⁴

Analogamente in Bruno, nell'*incipit* della canzone dei nove ciechi (II,5):

O rupi, o fossi, o spine, o sterpi, o sassi,
o monti, o piani, o valli, o fiumi, o mari, [...]

Rilevante anche il caso del sonetto *Mi punge, annoda, e arde a parte a parte*, costruito da Paterno sulla plurimembrazione versale di tipo ternario, nonché sull'artificio dei *versus rapportati*:

Mi punge, annoda, e arde a parte a parte,
stral, nodo e fiamma: or più parlar non oso,
né fuggire, apparire o starmi ascoso
giova, con ogni industria, ingegno e arte.

Egli, che squarcia, prende e 'n cener parte,
non mi die' modo alcun, pace o riposo
fin che m'ebbe il cor punto, stretto e roso,
onde tronchi ho vergato, arene e carte.

Trafitto, dunque, avvinto ed arso, ho frutto
di ciò fatal, ch'io piango, grido e mostro
la ferita, il tumore e 'l rogo mio.

Sanguigno, negro e 'ncenerito in tutto
non più sembro uom, ma fera, anzi un gran mostro,

dell'*enumeratio*: nulla vale a mitigare il fuoco d'amore, neppure l'acqua dei fiumi citati. Per Petrarca, invece, il fiume Sorga e la pianta del lauro possono «l' foco allentar» (v. 6). (Paterno utilizza il medesimo sintagma «l' foco allentar», v. 14: «Poria 'l foco allentar di questa fronte»).

³¹⁴ Ivi, p. 90.

tanto l'arco, la rete e 'l solfo è rio.³¹⁵

Ancora il sonetto recitato dal sesto cieco, *Occhi non occhi, fonti, non più fonti* (II,4), sembra riecheggiare nell'*incipit* l'attacco del sonetto di Paterno *Occhi, non occhi, anzi due chiare stelle*.³¹⁶

La ricerca di artifici inusuali da parte di Bruno tocca uno dei punti più alti nel sonetto *Destin, quando sarà ch'io monte monte* (I,4), nel quale «l'effetto sonoro che ne risulta è quello di un'eco».³¹⁷

Destin, quando sarà ch'io monte monte,
qual per bearm'a l'alte porte porte,
che fan quelle bellezze conte, conte,
el tenace dolor conforte forte
chi fe' le membra me disgionte, gionte,
né lascia mie potenze smorte morte?
Mio spirto più ch'il suo rivale vale,
s'ove l'error non più l'assale, sale.

Se dove attende, tende,
e là 've l'alto oggett'ascende, ascende:
e se quel ben ch'un sol comprende, prende,
per cui convien che tante emende mende;
esser felice lice,
come chi sol tutto predice dice.

L'artificio della ripetizione, «impiegata in un punto chiave della struttura versale, cioè nella zona conclusiva dove cade la rima, assume qui la fisionomia estrema della *geminatio in pallilogia* (ripetizione della medesima parola: *ascende:ascende*), con

³¹⁵ Ivi, p. 222.

³¹⁶ Cfr. RVF 161,4 («oi occhi miei, occhi non già, ma fonti»). L'opera di Paterno, osserva Gigliucci, è esemplare «per ipertrofia e alienazione manierista, per frenesia combinatoria». (R. Gigliucci, *Rimatori meridionali*, in *Lirici europei del Cinquecento. Ripensando la poesia del Petrarca*, cit., p. 551).

³¹⁷ P. Farinelli, *Il furioso nel labirinto*, cit., p. 102.

effetti di *aequivocatio* (*monte:monte; porte:porte; conte:conte*) e di *paronomasia* (*conforte:forte; disgionte:gionte; smorte:morte; etc.*)³¹⁸ Significativo al riguardo il precedente costituito dal seguente sonetto del poeta tardoquattrocentesco Filenio Gallo, contenuto nelle *Rime A Safira*:

Io son Filenio pur che tanto tanto
seguirti son disposto a ppasso a ppasso,
io son Filen ch'ognor di sasso in sasso
ti trovo a parlar meco adcanto adcanto,
io son Filen già tutto infranto infranto
con l'alma stanca e 'l corpo lasso lasso.
Perché tu cerchi sempre abbasso abbasso
tener mia vita e gli occhi in pianto in pianto?
Io: pace pace e tu pur: guerra guerra,
io: vita vita e tu pur: mora mora,
io: lassa lassa e tu: afferra afferra.
Spesso chi sempre grida: fora fora,
riceve per ristoro: atterra atterra,
perché si cambia el tempo ad ora ad ora.³¹⁹

La forte impronta sperimentale della produzione della lirica napoletana del secondo Cinquecento, che si traduce nella predilezione per le figure dell'*ornatus in verbis coniunctis*, sembra lasciare tracce abbastanza vistose nella pratica poetica di Bruno, analogamente incline ad allontanarsi dalla misura petrarchesca e fortemente proiettato verso una poesia che dissolva la regolarità e l'armonia del modello. Il codice

³¹⁸ V. Dolla, *Giordano Bruno: I sonetti degli Eroici furori*, cit., p. 34.

³¹⁹ *Rime di Filenio Gallo*, edizione critica a cura di M.A. Grignani, Firenze, Olschki, 1973, p. 327. Rilevante anche l'uso di artifici quali l'anafora, come è possibile notare nel sonetto *Quanto è soggetto al tempo el tempo fura*, presente nel *Canzoniere A Lilia*, in cui il sintagma «col tempo» copre i vv. 2-13 (pp. 142-143), o ancora il sonetto *Tal piange per aver la robba persa*, nelle *Rime A Safira*, in cui il sintagma «tal piange» ritorna fino al v. 12 (pp. 239-240).

Petrarca–Bembo viene da Bruno neutralizzato attraverso più espedienti, di cui quello retorico-stilistico rappresenta solo una parte e forse non la più significativa.

È chiaro dunque come all'altezza dei *Furori* l'attacco al modello petrarchista e la ricerca di una rottura si nutrano della sperimentazione di cui è protagonista l'ambiente letterario partenopeo, dove il progressivo distacco dal codice bembesco conduce alla lenta disgregazione di esso.³²⁰ La complicazione tecnica, la complessità dei giochi linguistici praticati, distanti dal modello, sembrano costituire per Bruno una lezione che apporta materiali idonei alla costruzione di un "canzoniere" che, pur collocandosi in uno spazio altro per poetica e per ideologia, in fondo reca forte il segno di quei materiali. L'operazione bruniana consiste nell'«uso alternativo e rovesciato»³²¹ della tradizione, della quale, come si è visto, sopravvive in misura considerevole anche la figura del «tosco poeta», diversamente da quanto la violenta polemica che apre i *Furori* lasci presagire. Ciò trova ragione nella poetica bruniana, finalizzata alla «conversione di un codice letterario pedantesco, meccanico e mistificatorio in un codice filosofico e conoscitivo».³²²

³²⁰ Sul petrarchismo "eterodosso" praticato in ambiente meridionale cfr. R. Gigliucci, *Rimatori meridionali*, cit., pp. 543-552.

³²¹ G. Ferroni-A. Quondam, *La "locuzione artificiosa"*, cit., p. 199.

³²² Giovanni Bàrberi Squarotti, *Selvaggia dilettezza*, cit., p. 360.

4. «A CERTO MEGLIOR PROPOSITO»: BRUNO E TANSILLO

Nel dialogo primo della *Cena de le ceneri* Bruno cita due ottave del *Vendemmiatore* di Tansillo (XVIII e XIX, vv. 1-6), volte ad esprimere una concezione di tipo edonistico. Nel presentare tali ottave Teofilo, portavoce di Bruno, così si esprime:

Cossì si può tirar a certo miglior proposito quel che disse il Tansillo quasi per certo gioco.³²³

Tale affermazione potrebbe valere come chiave di lettura ogni qualvolta Bruno fa propri passi e immagini di altri autori, sempre piegati a esprimere altro. È quanto accade negli *Eroici furori*, opera in cui peraltro Tansillo occupa una posizione di rilievo, essendo il portavoce del Nolano, chiamato, come personaggio, a commentare i componimenti contenuti nella prima parte dell'opera, nonché presente con poesie proprie, sottoposte appunto a risemantizzazione.³²⁴

Nel dialogo quinto Tansillo presenta due sonetti destinati a delineare l'immagine di «un serpe ch'a la neve languisce dove l'avea gittato un zappatore, ed un fanciullo ignudo acceso in mezzo al fuoco», immagine espressa nel motto *Idem, itidem, non idem*.

Languida serpe, a quell'umor sì denso
ti rintorci, contrai, sullevi, inondi;

³²³ G. Bruno, *La cena de le ceneri*, in Id., *Opere italiane*, cit., p. 456. Anche nello *Spaccio* si trova menzione di Tansillo.

³²⁴ I sonetti di Tansillo presenti nei *Furori* sono: *Cara, suave et onorata piaga* (I,1), *O d'invidia et amor figlia sì ria* (I,1), *D'un sì bel fuoco e d'un sì nobil laccio* (I,3) e *Poi che spiegar'ho l'ali al bel desio* (I,3).

e per temprar il tuo dolor intenso,
al fredd' or quest' or quella parte ascondi;
s' il ghiaccio avesse per udirti senso,
tu voce che propona o che rispondi,
credo ch' areste efficaci' argomento
per renderlo piatoso al tuo tormento.

Io ne l'eterno foco
mi dibatto, mi struggo, scaldo, avvampo;
e al ghiaccio de mia diva per mio scampo
né amor di me, né pietà trova loco:
lasso, perché non sente
quant'è il rigor de la mia fiamma ardente.

* * * * *

Angue, cerchi fuggir, sei impotente;
ritenti a la tua buca, ell'è disciolta;
proprie forze richiami, elle son spente;
attendi al sol, l'asconde nebbia folta;
mercé chiedi al villan, odia 'l tuo dente;
fortuna invochi, non t'ode la stolta.
Fuga, luogo, vigor, astro, uom o sorte
non è per darti scampo da la morte.

Tu addensi, io liquefaccio;
io miro al rigor tuo, tu a l'ardor mio;
tu brami questo mal, io quel desio;
n' io posso te, né tu me tòr d'impaccio.

Or chiariti a bastanza
del fato rio, lasciamo ogni speranza.³²⁵

Nel sonetto *Dolente serpe, in cui mostra natura* di Tansillo si legge:

Dolente serpe, in cui mostra natura

³²⁵ G. Bruno, *Eroici furori*, cit., pp. 640-641.

di quant'ha forza il suo mirando instinto:
perché ti veggio languido e sì cinto?
Non puoi fuggir tua morte o tua sventura?

Così opra Amor in me con ogni cura,
bench'io non cerco uscir di laberinto:
ché doler non si de' trovarsi avvinto
chi la cagion di sua morte procura.

Te sol d'un'erba un cerchio tien sì stretto;
me sol d'un foco, ond'io sempre m'affino;
benché sia disegual tra noi l'effetto.

Ma se al morir ciascun tanto è vicino,
l'un more a forza, l'altro per diletto:
io per elezion, tu per destino.³²⁶

Il poeta paragona la propria sorte a quella di un serpe legato: l'animale è avvinto dall'erba, lui dall'amore. Viene sottolineata la loro diversa condizione, pur nel comune tormento, in quanto «l'un more a forza, l'altro per diletto: / io per elezion, tu per destino». L'io del poeta non cerca «uscir di laberinto», sceglie di consumarsi nel fuoco d'Amore, mentre il serpe non può evitare la morte. Tali immagini passano in Bruno per «significar medesimo fato molesto, che medesimamente tormenta l'uno e l'altro [...], con diversi instrumenti o contrarii principii, mostrandosi freddo e caldo». La figura dell'amante che si strugge per amore diventa in Bruno la figura del fanciullo, una delle immagini destinate a raffigurare la condizione di tormento che caratterizza il “furioso amante”, «la condizion del studio umano verso le divine imprese».³²⁷

³²⁶ L. Tansillo, *Il canzoniere edito ed inedito secondo una copia dell'autografo ed altri manoscritti e stampe*, cit., p. 26.

³²⁷ Cfr. III.9.

I sonetti tradiscono con chiarezza la fonte tansilliana, sin dall'*incipit*, dove la «dolente serpe» diventa «languida», aggettivo che ritroviamo al v. 3 del sonetto del Tansillo, prelevato da Bruno e riportato ad apertura del componimento. Inoltre, la contrapposizione tra le due figure è giocata sulla continua ripetizione dei pronomi personali e degli aggettivi possessivi, processo in Bruno sottoposto ad *amplificatio*, con la presenza, nello spazio di un solo verso, finanche di due pronomi e due aggettivi («io miro al rigor tuo, tu a l'ardor mio») o di quattro pronomi («n' io posso te, né tu me tòr d'impaccio»).

L'immagine del serpente ritorna in Tansillo nel sonetto *Se vuol ch'io scampi, la mia nobil maga*, sonetto ben noto a Bruno, il quale, nella canzone *Di que', madonne, che col chiuso vase* (II,5), ne preleva i versi 5-6 (riportati ai vv. 43-44) e si appropria delle figure della «nobil maga» e della «piaga». La «nobil maga» rappresenta in Tansillo la donna amata dal poeta, tormentato dalla gelosia, dalla «piaga» d'amore che ne deriva. In Bruno la prima dà il volto alla maga Circe, pregata dai nove ciechi, l'altra simboleggia il dolore necessario nel percorso di *ascenso* dei giovani, dal buio alla luce. Questo il sonetto di Tansillo:

Se vuol ch'io scampi, la mia nobil maga,
ché pietà del mio mal forse la punga,
franga il serpente che mi morse, ed unga
del suo fier sangue la mortal mia piaga.

Se la man bella è di soccorrer vaga,
deh! non sia tanto la dimora lunga,
ch'il rigor de la morte al cor mi giunga,
che per li membri a lunghi passi vaga.

Il dente, che mi morde e mi avvelena
sì, ch'io ne moro, è fiera gelosia,
bench'il tòsco sia sparso in ogni vena.

Vivrò, pur ch'io non veda quel ch'io vidi;
e coi begli occhi la nemica mia
quanto mi spaventò, tanto m'affidi.³²⁸

Così Bruno nella canzone:

«Or dunque s'a voi piace, o nobil maga,
che zel di gloria forse il cor ti pungo,
o liquor di pietà il lenisca et unga,
farti piatosa a noi
co' medicami tuoi,
saldand'al nostro cuor l'impresa piaga;
se la man bella è di soccorrer vaga,
deh non sia tanto la dimora lunga,
che di noi triste alcun a morte giunga
pria che per gesti tuoi
possiam umqua dir noi:
tanto ne tormentò, ma più ne appaga».
(vv. 37-48)³²⁹

La Gelosia, simboleggiata nel serpente, è immagine ricorrente nel canzoniere tansilliano, e Bruno se ne ricorda nel dialogo quarto della parte seconda, quando Severino e Minutolo espongono le cause della cecità dei nove ciechi. Il *secondo cieco*, il quale, «morsicato dal serpe de la gelosia, è venuto infetto nell'organo visuale», recita il seguente sonetto:

Da la tremenda chioma ha svelto Aletto
l'inferral verme, che col fiero morso
hammi sì crudament' il spirto infetto,
ch'a tòrmi il senso principal è corso,
privando de sua guida l'intelletto:

³²⁸ L. Tansillo, *Il canzoniere*, cit., pp. 143-144.

³²⁹ G. Bruno, *Eroi e furori*, cit., p. 742.

ch'in vano l'alma chiede altrui soccorso,
 sì cespitar mi fa per ogni via
 quel rabido rancor di gelosia.
 Se non magico incanto,
 né sacra pianta, né virtù de pietra,
 né soccorso divin scampo m'impetra,
 un di voi sia (per dio) piatoso in tanto,
 che a me mi faccia occolto:
 con far meco il mio mal tosto sepolto.³³⁰

Aletto compare in uno dei tanti sonetti dedicati da Tansillo al tema della gelosia, *Chi vuol veder la piena d'occhi ed orba*, dove appunto essa è definita «la piena d'occhi ed orba / fiera», con forte *enjambement*, «crudo abominevol mostro» (v. 2) che «tutto il dolce d'amor rape ed ammorbata» (v. 4). Nelle terzine, che riprendono l'*incipit*, il poeta afferma:

Chi vuol veder tutto in un sen raccolto
 quanto di brutto sta nel pianto eterno,
 e Megera e Tisifone ed Aletto,
 miri questa, a cui i ciel per pena derno
 che pianga sempre de l'altrui diletto,
 e 'n anzi del morir senta l'inferno.³³¹

Per delineare la condizione del secondo cieco Bruno associa all'immagine di Aletto quella dell'«infernale verme» (v. 2), sintagma tansilliano, tratto dal sonetto *Dunque, dopo tant'anni a dar di morso*, dal quale provengono inoltre i lemmi «soccorso»

³³⁰ Ivi, pp. 717-718.

³³¹ L. Tansillo, *Il canzoniere*, cit., p. 27. *O d'invidia et amor figlia sì ria*, altro dei sonetti ripresi nei *Furori* (p. 537), presenta ancora il tema della gelosia, definita «ministra di tormento»: «O d'invidia et amor figlia sì ria, / che le gioie del padre volgi in pene, / caut'Argo al male, e cieca talpa al bene, / ministra di tormento, Gelosia; / Tisifone infernal fetid'Arpia, / che l'altrui dolce rapi et avvelene, / austro crudel per cui languir conviene / il più bel fior de la speranza mia» (vv. 1-8). Ivi, pp. 14-15.

(v. 6) e «corso». La stessa «pietà» (v. 5) diventa nel testo bruniano «piatoso» (v.12):

Dunque, dopo tant'anni a dar di morso,
verme infernal, mi vien sì crudelmente,
ch'io credea gir sicuro del tuo dente
tutto quel che m'avanza del mio corso?

Se non mi manda altrui pietà soccorso,
temo che morto ne cadrò repente:
così 'l freddo velen rapidamente,
vago del cor, di vena in vena è corso!³³²

(vv. 1-8)

Ancora, il v. 10 del sonetto bruniano («né sacra pianta, né virtù de pietra») sembra risentire del verso 5 del sonetto *Cara, suave et onorata piaga* («qual forza d'erbe e virtù d'arte maga»)³³³ e dei vv. 9-11 del sonetto *Dunque, dopo tant'anni a dar di morso* di Tansillo:

Non spero che virtù d'erbe o di pietre,
o forza di parole, o man d'uom marso
mi sani, o priego altrui scampo m'impetre.

(vv. 9-11)³³⁴

Una delle «nove caggioni per le quali accade che l'umana mente sia cieca verso il divino oggetto» è allegorizzata dunque nel «tarlo» della gelosia, tormento dell'amore volgare. La «perturbata affezione» del secondo cieco nasce dall'amore per «il vero e buono», che lo rende «iracondo contra la

³³² Ivi, pp. 142-143.

³³³ Tansillo riprende qui il sonetto LXXV di Petrarca, *I begli occhi ond'è fui percosso in guisa* («et non già virtù d'erbe, o d'arte maga, / o di pietra dal mar nostro divisa», vv. 3-4). Cfr. F. Petrarca, *Canzoniere*, cit., p. 396.

³³⁴ L. Tansillo, *Il canzoniere*, cit., pp. 142-143.

moltitudine». Amando «la verità e bontà» egli si adira «contra quelli che la vogliono adulterare, guastare, corrompere o che in altro modo indegnamente vogliono trattarla».

L'immagine della «piaga»³³⁵ caratterizza anche il menzionato sonetto *Cara, suave et onorata piaga*, dove il poeta esprime la gioia per la propria sofferenza d'amore, e non a caso si tratta di uno dei quattro sonetti di cui Bruno si appropria e che ben si inserisce a significare il «dolce languire» del furioso eroico, il quale, mosso «da un sensatissimo e pur troppo oculato furore», ama «più quella piaga che altra sanità»:

Cara, suave et onorata piaga
del più bel dardo che mai scelse amore;
alto, leggiadro e prezioso ardore,
che gir fai l'alma di sempr'arder vaga:
 qual forza d'erba e virtù d'arte maga
ti torrà mai dal centro del mio core,
se chi vi porge ogn'or fresco vigore
quanto più mi tormenta, più m'appaga?
 Dolce mio duol, novo nel mond' e raro,
quando del peso tuo girò mai scarco,
s'il rimedio m'è noia, e 'l mal diletto?
 Occhi, del mio signor facelle et arco,
doppiate fiamme a l'alma e strali al petto,
poich'il languir m'è dolce e l'ardor caro.³³⁶

³³⁵ L'immagine della gradita piaga d'amore è presente inoltre nel sonetto *Bench'a tanti martir mi fai soggetto* (I,3): «Bench'a tanti martir mi fai soggetto / pur ti ringrazio, e assai ti deggio, Amore, / che con si nobil piaga apriste il petto / e tal impadroniste del mio core».

³³⁶ G. Bruno, *Eroici furori*, cit., p. 536. (L. Tansillo, *Il canzoniere*, cit., pp. 49-50). Come già accennato, qui riecheggia il sonetto LXXXV di Petrarca, *I begli occhi ond'ï fui percosso in guisa*: «I begli occhi ond'ï fui percosso in guisa / ch'e' medesmi porian saldar la piaga, / et non già virtù d'erbe, o d'arte maga, / o di pietra dal mar nostro divisa, / m'anno la via sì d'altro amor precisa, / ch'un sol dolce penser l'anima appaga; / et se la lingua di seguirlo è vaga, / la scorta po', non ella, esser derisa». (vv. 1-8). Tansillo riprende al v. 5 il v. 3 del sonetto petrarchesco, e ancora nel menzionato sonetto *Se vuol ch'io scampi, la mia nobil*

Analoghe ragioni spingono Bruno a inserire nei *Furori* il sonetto *D'un sì bel fuoco e d'un sì nobil laccio*, dove «l'ardor» è definito «tranquillo» e «l'impaccio» «dolce» (v. 8), a significare, secondo la concezione bruniana dell'amore eroico, il «male» che «non è assolutamente male», per cui il furioso ama «più quel fuoco che altro refrigerio»:

D'un sì bel fuoco e d'un sì nobil laccio
beltà m'accende, et onestà m'annoda,
ch'in fiamm'e servitù convien ch'io goda,
fugga la libertade e tema il ghiaccio;
l'incendio è tal ch'io m'ard' e non mi sfaccio,
el nodo è tal ch'il mondo meco il loda,
né mi gela timor, né duol mi snoda;
ma tranquill' è l'ardor, dolce l'impaccio.
Scorgo tant'alto il lume che m'infiamma,
el laccio ordito di sì ricco stame,
che nascend' il pensier, more il desio.
Poiché mi splend'al cor sì bella fiamma,
e mi stringe il voler sì bel legame,
sia serva l'ombra et arda il cener mio.³³⁷

Quello del gradito affanno è motivo ricorrente nel “canzoniere” tansilliano come in quello bruniano. Esso è spesso figurato attraverso l'immagine metaforica del volo audace, «il vol tropp'alto» che, pur conducendo alla morte, non è temuto dal poeta, «contento» perché la sua sarà un'«illustre morte». È quanto espresso nei sonetti *Amor*

maga, si avverte una ripresa di rimanti (*maga*, v. 1; *piaga*, v. 4; *vaga*, v. 5), di cui in particolare l'ultimo verso («Se la man bella è di soccorrer vaga») presenta analogie con l'intero verso petrarchesco («et se la lingua di seguirlo è vaga»).

³³⁷ G. Bruno, *Eroici furori*, cit., pp. 560-561. (L. Tansillo, *Il canzoniere*, cit., pp. 3-4).

m'impenna l'ale, e tanto in alto e Poi che spiegat'ho l'ale al bel desio, di cui il secondo è riportato nei *Furori* (I,3), dove Cicada afferma:

Certo che meglio è una degna et eroica morte, che un indegno e vil trionfo.³³⁸

Tansillo, nell'esibire il proprio sonetto, funzionale a chiarire ulteriormente quanto espresso da Cicada, dichiara di averlo composto proprio «a cotal proposito»:

Poi che spiegat'ho l'ali al bel desio,
quanto più sott' il piè l'aria mi scorgo,
più le veloci penne al vento porgo:
e spreggio il mondo, e vers' il ciel m'invio.

Né del figliuol di Dedalo il fin rio
fa che giù pieghi, anzi via più risorgo;
ch' i' cadrò morto a terra ben m'accorgo:
ma qual vita pareggia al morir mio?

La voce del mio cor per l'aria sento:
«Ove mi porti, temerario? china,
che raro è senza duol tropp'ardimento»;

«Non temer (respond'io) l'alta ruina.
Fendi sicur le nubi, e muor contento:
s'il ciel sì illustre morte ne destina».³³⁹

Il sonetto *Amor m'impenna l'ale*, chiaramente ripreso da Bruno all'altezza del *De l'infinito*, nel sonetto *E chi mi impenna, e chi mi scald'il core?*,³⁴⁰ vede ancora come protagonista la figura di Icaro, mai menzionata esplicitamente, qui evocata attraverso

³³⁸ G. Bruno, *Eroici furori*, cit., p. 568.

³³⁹ Ivi, p. 568-569. (L. Tansillo, *Il canzoniere*, cit., pp. 5-6).

³⁴⁰ Cfr. II.2.

una lunga perifrasi, che culmina nel paragone tra il poeta e «figliuol di Dedalo»:

Ché s'altri, cui disio simil compunse,
dié nome eterno al mar col suo morire,
ove l'ardite penne il sol disgiunse,
ancor di me le genti potran dire:
–Quest'aspirò a le stelle, e s'ei non giunse,
la vita venne men, ma non l'ardire! –
(vv. 9-14)³⁴¹

Il volo del filosofo bruniano nell'universo infinito è costruito attraverso tessere tansilliane, validissime al fine di un reimpiego in chiave filosofica, dove il volo simboleggia lo sforzo di elevazione cui ogni uomo è chiamato secondo le proprie possibilità, «per quanto s'estende l'orizzonte della vista sua», come chiarisce Tansillo:

Basta che tutti corrano; assai è ch'ognun faccia il suo possibile; perché l'eroico ingegno si contenta più tosto di cascar o mancar degnamente e nell'alte imprese, dove mostre la dignità del suo ingegno, che riuscir a perfezione in cose men nobili e basse.³⁴²

Nel dialogo I, 5 il sonetto *Annosa quercia, che gli rami spandi* tradisce ancora la presenza di Tansillo, che nel sonetto *Come quercia talor alta ed annosa* paragona il suo vecchio amore caduto ad un'antica quercia atterrata dal fulmine. In particolare la prima quartina rivive nel componimento bruniano, con la ripresa dell'immagine della quercia nell'*incipit*, alla quale è attribuito il medesimo aggettivo «annosa», e con clausola quasi

³⁴¹ L. Tansillo, *Il canzoniere*, cit., pp. 4-5.

³⁴² G. Bruno, *Eroici furori*, cit., p. 568.

identica, in Bruno al v. 1 e in Tansillo al v. 3, con la differenza che nel primo il poeta si rivolge alla quercia, nel secondo egli vi si paragona attraverso una similitudine, dunque in terza persona:

Come quercia talor alta ed annosa,
mentre dal ceppo suo ruvida e grande
quinci e quindi superba i rami spande,
e drizza al ciel la cima erta e frondosa,
(vv. 1-4)³⁴³

Ecco il sonetto bruniano:

Annosa quercia, che gli rami spandi
a l'aria, e fermi le radici 'n terra:
né terra smossa, né gli spirti grandi
che da l'aspro Aquilon il ciel disserra,
né quanto fia ch'il vern'orrido mandi,
dal luog' ove stai salda mai ti sferra;
mostri della mia fé ritratto vero
qual smossa mai stran' accidenti féro.

Tu medesmo terreno
mai sempr' abbracci, fai colto e comprendi,
e di lui per le viscere distendi
radici grate al generoso seno:
i' ad un sol oggetto
ho fiss' il spirt', il sens' e l'intelletto.³⁴⁴

Nel trattare l'emblema IX (“Ut robori robur”; “Come quercia alla quercia”), l'immagine del poeta, il cui amore è simile alla quercia abbattuta dal fulmine, al quale non è rimasto altro

³⁴³ L. Tansillo, *Il canzoniere*, cit., pp. 139-140.

³⁴⁴ G. Bruno, *Eroici furori*, cit., pp. 622-623.

«ch'ìl fulminato tronco in mezzo al core» (v.13), diviene al contrario immagine del filosofo, «costante e fermo contra gli Aquiloni e tempestosi inverni», pronto ad identificarsi nella «rovere», giacché nel suo caso l'analogia è data dal possedere come quella «forza e robustezza».

Il forte legame intertestuale che Bruno stabilisce con Tansillo coinvolge le immagini, i temi e il lessico, particolarmente adatti alla risemantizzazione cui egli è solito sottoporre i materiali poetici offerti dalla tradizione. Sotto la «scorza d'amori ed affetti ordinarii» si cela un testo che in realtà racconta il cammino dell'uomo nel suo doloroso percorso di elevazione, fatto di ben accetta sofferenza, perché «l'amore eroico è un tormento», e provoca «piaghe», non sgradite all'amante, cui «il languir» è «dolce» e «l'ardor caro». La contraddittoria e dimidiata condizione di colui che ama, ampiamente descritta dalla poesia d'amore petrarchista, costituisce dunque un serbatoio cui attingere a piene mani. La presenza del «nolano Tansillo»³⁴⁵ come *alter ego* dell'autore nell'intera prima parte dei *Furori* e la scelta di inserirvi quattro sonetti, sentiti evidentemente come particolarmente affini e omogenei rispetto alle immagini impiegate nel proprio «canzoniere», sembra poter trovare ulteriori motivazioni oltre che nello «spessore filosofico di alcuni componimenti tansilliani»³⁴⁶ nel complesso rapporto del poeta con la norma petrarchista, rispetto alla quale proprio il sonetto di Tansillo sembrava a Federico Meninni inaugurare, tra petrarchismo e

³⁴⁵ Bruno, nello *Spaccio* (p. 317), così lo definisce. In realtà, come è noto, Tansillo è nolano d'adozione, nato a Venosa nel 1510.

³⁴⁶ P. Sabbatino, *A l'infinito m'ergo. Giordano Bruno e il volo del moderno Ulisse*, Firenze, Olschki, 2004, p. 136.

marinismo, una fase «culta».³⁴⁷ Se il fatto che sul finire del XVII secolo «la scelta paradigmatica» di un poeta che si allontana vistosamente dal modello per avviarsi verso procedimenti retorici e stilistici che saranno propri della cultura barocca ricada su Tansillo trova ragione nella velata volontà di «far emergere il petrarchismo meridionale come un antefatto della poesia marinistica»,³⁴⁸ è possibile che quella fase «culta» sia stata in qualche modo avvertita anche da Bruno.³⁴⁹

³⁴⁷ Gigliucci parla, per Tansillo, di «manierismo fiammeggiante». (Cfr. R. Gigliucci, *Rimatori meridionali*, cit., p. 550).

³⁴⁸ E. Raimondi, *Il petrarchismo nell'Italia meridionale*, in Id., *Rinascimento inquieto*, Torino, Einaudi, 1994, p. 268. Interessante a tal proposito quanto si legge nello studio di Toscano (T. R. Toscano, *Luigi Tansillo e Nola, Nola e Tansillo*, in *Atti del Circolo Culturale B.G. Duns Scotto di Roccarainola*, n. 21-22, dicembre 1996, Napoli, settembre 1997, p. 87) riguardo all'esercizio poetico di Tansillo, inteso come «punto di passaggio verso il manierismo lirico, ponte proteso verso l'esperienza barocca», soprattutto alla luce dell'affermazione di Tommaso Stigliani, secondo il quale «lo stesso Giambattista Marino non solo imitava il Tansillo, ma addirittura ne saccheggiava interi componimenti da un manoscritto che si era portato via da una delle sue tante gite a Nola» (*Ibidem*).

³⁴⁹ Di grande interesse quanto rileva Toscano circa la «nolanità» di Bruno e Tansillo. *Le lagrime di San Pietro*, infatti, recano nel frontespizio della *princeps* (1585) decisi riferimenti alla «nolanità» dell'autore, tanto da lasciar supporre si tentasse così di «esorcizzare la nolanità ben più inquietante, e per certi aspetti programmatica, che negli stessi anni Giordano Bruno diffondeva con le sue opere in mezza Europa» (T.R. Toscano, *Giovan Battista Attendolo editore di Luigi Tansillo: dalla princeps delle Lagrime di san Pietro (1585) al progetto non realizzato di una stampa delle rime*, in Id., *L'enigma di Galeazzo di Tarsia. Altri studi sulla letteratura a Napoli nel Cinquecento*, Napoli, Loffredo, 2004, p. 221). Anche la «nolanità» bruniana è esibita con forza sui frontespizi delle opere stampate fino al 1585. Quel che importa è il fatto che «in parallelo e negli stessi anni, Giordano Bruno e la Città di Nola abbiano di fatto perseguito nell'utilizzazione dell'eredità poetica del Tansillo due strategie completamente divaricate. Alla Città serviva come segnale rassicurante di una adesione incondizionata alle strategie della Controriforma; nell'opera di Bruno i sonetti del Tansillo e altri versi del *Vendemmiatore* venivano esibiti come lacerti di una poesia *naturaliter* filosofica, che infrangeva le barriere delle false apparenze grazie agli slanci fantastici di un libero istinto lirico» (*Ibidem*). A ciò si aggiunge la presenza di un manoscritto delle *Rime del S.^{or} Luigi Tansillo Nolano*, probabilmente riconducibile alle cure di G.B. Attendolo, editore del poeta, che rivela un orientamento «controriformistico», data l'esclusione di «tutti i sonetti e le canzoni più marcatamente innervati di quegli slanci «icarii» che avevano reso il Tansillo famoso presso i contemporanei» (Ivi, p. 222). Si tratta, significativamente, in quattro casi su cinque (eccetto *Amor m'impenna l'ale, e tanto in alto*), proprio dei sonetti inseriti da Bruno nei *Furori*. Al di là delle possibili coincidenze, conclude lo studioso, rimane il fatto che «nello stesso volgare di anni sia stato scritto un piccolo ma significativo capitolo della fortuna critica del Tansillo articolato su un percorso parallelo: da una parte Giordano Bruno, lontano dalla patria ma tenacemente annodato alla memoria di un poeta nolano riletto in chiave

filosofica, dall'altra le istituzioni religiose e civili di Nola, orgogliose di esibire al pubblico il "vero" Tansillo o, almeno, quello più adatto al mutato spirito dei tempi» (Ivi, p. 226).

5. IL VINCOLO DI CUPIDO E LA FIGURA DI ISSIONE

Come si è già avuto modo di osservare,³⁵⁰ la via per giungere alla verità risiede nell'Amore, è il vincolo di Cupido a rendere possibile l'ascesa al vero, ma colui che è imbrigliato dai vincoli di Cupido conosce i contrastanti effetti ed affetti del vincolo, effetti ed affetti che percorrono con notevole insistenza il *corpus* poetico contenuto negli *Eroici furori*. Nel 1590, nel *De vinculis in genere*, (*De vinciente in genere*), *Ut idem eodem contrariis alligat*, *Articulus IX*, Bruno si soffermerà sulla contraddittorietà degli effetti del vincolo, considerando il caso di chi è imbrigliato dai vincoli di Cupido e richiamando significativamente i primi otto versi di un sonetto dei *Furori* per esporre proprio lo stato di contrarietà in cui si trova il furioso:

Confusa et quodammodo etiam contraria videntur esse vincientia ab eodem etiam vincientis genere, ubi contrarii vinculorum effectus et affectus inspiciuntur. Quem enim (verbi gratia) Cupidinis vincula invaserint, uno eodemque igne atque laquei sensu videbitur cogi ad exclamandum et tacendum, laeticiam tristitiam, spem et desperationem, timorem et audaciam, iram et mansuetudinem, fletum et risum. Unde illud:

Io che porto d'amor l'alto vessillo,
gelate ho speme, e li desir cocenti:
a un tempo agghiaccio et tremo, ardo et sfavillo,
e muto colmo il ciel de strida ardenti;
dal cuor scintille, e da gli occhi acqua stillo;
et vivo e muoro, et fo risa et lamenti:
ho vive l'acqui, et l'incendio no more,

³⁵⁰ Cfr. II.2.

che han Theti a gli occhi, et ha Vulcano al cuore.³⁵¹

Il componimento richiamato all'altezza dell'opera latina, *Io che porto d'amor l'alto vessillo*, apre il dialogo secondo della prima parte dei *Furori*, dialogo in cui il furioso mostra «le piaghe» che egli porta nel corpo e nell'anima. L'«ottava» bruniana mostra «la guerra ch'ha l'anima in se stessa», in una condizione caratterizzata dalla petrarchesca compresenza di «morte et vita insieme»;³⁵² la «sestina», invece, «mostra le sue passioni per la guerra ch'essercita con li contrarii esterni».³⁵³ È qui che Bruno chiarisce la natura dell'amore eroico, definito «un tormento, perché non gode del presente, come il brutale amore». Il furioso «non è nella temperanza della mediocrità, ma nell'eccesso delle contrarietà», ha «l'anima discordevole» e, aggiunge Bruno nel commento, attraverso le parole di Tansillo, «(come colui che non è più suo) altri ama, odia se stesso».³⁵⁴ Il furioso non appartiene a se stesso, perché la condizione del furore è una condizione caratterizzata appunto dalla «contrarietà», come viene esplicitato ancora nella «sestina» del sonetto:

³⁵¹ Cfr. G. Bruno, *Opere magiche*, edizione diretta da M. Ciliberto, a c. di S. Bassi, E. Scapparone, N. Tirinnanzi, Milano, Adelphi, 2000, pp. 426-429. («Confusi e in qualche modo perfino contrari appaiono i vincoli, che pure provengono da un identico genere di vincolante, quando si considerano i loro effetti ed affetti contrari. Infatti, colui che è preda, per fare un esempio, dei vincoli di Cupido, appare spinto da un solo ed identico fuoco, dalla percezione di un solo ed identico legame, a gridare e a tacere, alla gioia ed alla tristezza, alla speranza ed alla disperazione, al timore ed all'audacia, all'ira ed alla mitezza, al pianto ed al riso. Da qui i versi [...]»). Il componimento qui richiamato da Bruno presenta delle varianti rispetto ai *Furori*.

³⁵² Cfr. RVF 198,7.

³⁵³ È questo uno dei casi in cui Bruno si serve dei termini «ottava» e «sestina» per esprimere una divisione concettuale del componimento, funzionale all'esegesi che ne viene proposta, sulla falsariga di Dante nella *Vita nuova*.

³⁵⁴ Il tema senecano del possesso di sé, secondo cui è un bene inestimabile appartenere a se stessi (Seneca, *Epistole*, IX,75,18: «inaestimabile bonum est suum fieri»), viene richiamato qui per esprimere ciò di cui è privo il furioso. Più avanti, quando il furioso assumerà i tratti del saggio stoico, tale *virtus* sarà invece propria del furioso.

Altr'amo, odio me stesso:
ma s'io m'impiumo, altri si cangia in sasso;
poggi'altr'al cielo, s'io mi ripogno al basso;
sempr' altri fugge, s'io seguir non cesso;
s'io chiamo, non risponde:
e quant'io cerco più, più mi s'asconde.³⁵⁵

La strutturazione per opposti riecheggia moduli petrarcheschi, in particolare il “manieristico” RVF CXXXIV, *Pace non trovo, et non ò da far guerra*, che non a caso ebbe grande successo tra i petrarchisti del Cinquecento e in epoca barocca:

Pace non trovo, et non ò da far guerra;
e temo, et spero; et ardo, et son un ghiaccio;
et volo sopra 'l cielo, et giaccio in terra;
et nulla stringo, et tutto 'l mondo abbraccio.

Tal m'à in pregion, che non m'apre né serra,
né per suo mi riten né scioglie il laccio;
et non m'ancide Amore, et non mi sferra,
né mi vuol vivo, né mi trae d'impaccio.

Veggio senza occhi, et non ò lingua et grido;
et bramo di perir, et cheggio aita;
et ò in odio me stesso, et amo altrui.

Pascomi di dolor, piangendo rido;
egualmente mi spiace morte et vita:
in questo stato son, donna, per voi.³⁵⁶

Oltre all'analogo impianto, il sonetto bruniano sembra riprendere singoli versi di quello petrarchesco: «A un tempo agghiaccio e tremo, ardo e sfavillo» (v. 2) richiama «e temo, et spero; et ardo, et son un ghiaccio» (v. 2), mentre «Altr'amo,

³⁵⁵ G. Bruno, *Eroici furori*, cit., p. 542.

³⁵⁶ F. Petrarca, *Canzoniere*, cit., p. 655.

odio me stesso» (v. 9) riecheggia «et ò in odio me stesso, et amo altrui» (v. 11).

Per figurare l'oggetto d'amore sempre sfuggente Bruno ricorre ancora a Petrarca, alla canzone delle metamorfosi, *Nel dolce tempo de la prima etade*, in particolare alle stanze terza e quarta, che trattano della metamorfosi in cigno di Cicno, zio di Fetonte, e di quella in sasso di Batto. Le trasformazioni subite dal poeta di Laura per punizione di colpe di crescente gravità sono piegate alla raffigurazione dell'impotenza dell'amante a godere del proprio oggetto.³⁵⁷ Bruno concentra in un unico verso il richiamo alla fonte petrarchesca, alludendo in un emistichio alla metamorfosi di Cicno in cigno e nell'altro a quella di Batto:

ma s'io m'impiumo, altri si cangia in sasso; (v. 10)

A ciascuna di queste metamorfosi Petrarca dedicava ampio spazio,³⁵⁸ destinato a ripercorrere la vicenda raccontata da Ovidio;³⁵⁹ Bruno allude alle due figure mitologiche nello

³⁵⁷ In RVF, 6, *Si traviato è 'l folle mi' desio*, Petrarca allude all'episodio ovidiano di Apollo che insegue Dafne, a raffigurare l'irraggiungibilità di Laura.

³⁵⁸ Cfr. RVF XXIII, 61-80: «Né meno anchor m'agghiaccia / l'esser coverto poi di bianche piume / allor che folminato et morto giacque / il mio sperar che tropp' alto montava:/ché perch'io non sapea dove né quando / me 'l ritrovasse, solo lagrimando /là 've tolto mi fu, di et nocte andava, / ricercando dallato, et dentro a l'acque;/ et già mai poi la mia lingua non tacque / mentre poteo del suo cader maligno; / ond'io presi col suon color d'un cigno / Così lungo l'amate rive andai, che volendo parlar, cantava sempre / mercé chiamando con estrania voce; / né mai in sì dolci o in sì soavi tempre / risonar seppi gli amorosi guai,/ che 'l cor s'umiliasse aspro et feroce. / Qual fu a sentir? Ché 'l ricordar mi coce: / ma molto più di quel, che per inanzi / de la dolce et acerba mia nemica / è bisogno ch'io dica, / benché sia tal ch'ogni parlare avanzi. / Questa che col mirar gli animi fura, / m'aperse il petto, e 'l cor prese con mano, / dicendo a me: Di ciò non far parola. / Poi la rividi in altro habito sola, / tal ch'ì non la conobbi, oh senso humano, / anzi le dissi 'l ver pien di paura; / ed ella ne l'usara sua figura / tosto tornando, fecemi, oimè lasso, / d'un quasi vivo et sbigottito sasso».

³⁵⁹ La fonte è data dalle *Metamorfosi*, II, 367-380. L'episodio è quello di Cicno, re dei Liguri, figlio di Stenelo, trasformato in cigno mentre piangente cerca il corpo del nipote Fetonte. L'altro episodio è quello di Batto (II, 676-707),

spazio di un solo endecasillabo, facendo del mito l'immagine dell'impossibilità di un incontro tra il furioso, celato nella figura di Cicno, e il divino oggetto, celato in quella di Batto.

Rilevante anche il caso del sonetto *Or non al monte mio siciliano* (I,5), dove «il tormento ch'ha l'anima travagliata da gli contrarii affetti» è raffigurato attraverso la «prosopopea» di Vulcano:

Or non al monte mio siciliano
torn', ove tempri i folgori di Giove;
qua mi rimagno scabroso Vulcano:
qua più superbo gigante si smuove,
che contr' il ciel s'infiamm'e stizz' in vano,
tentando nuovi studii e varie prove;
qua trovo miglior fabri e Mongibello,
miglior fucina, incudine e martello.

Dov'un pett' ha sospiri
che quai mantici avvivan la fornace,
u' l'alm'a tante scosse sottoghiace
di que' sì lunghi scempii e gran martiri;
e manda quel contento
che fa volgar sì aspr' e rio tormento.³⁶⁰

Evidente la ripresa di RVF XLII, parte di una serie (XLI-XLIII) dedicata all'illustrazione dei mutamenti climatici che accompagnano gli spostamenti di Laura. Qui il poeta descrive il clima primaverile prodotto dal sorriso della donna:

Ma poi che 'l dolce riso humile et piano

vecchio mandriano di Pilo, nell'Elide, il quale, dopo aver promesso di non rivelare che Mercurio ha rubato delle vacche, lo rivela poi a Mercurio stesso, ripresentatosi sotto diverso aspetto, ed è trasformato in roccia.

³⁶⁰ G. Bruno, *Eroici furori*, cit., p. 626.

più non asconde sue bellezze nove,
le braccia a la fucina indarno move
l'antiquissimo fabbro ciciliano,
 ch'a Giove tolte son l'arme di mano
temprate in Mongibello a tutte prove,
et sua sorella par che si rinove
nel bel guardo d'Apollo a mano a mano.

Del lito occidental si move un fiato,
che fa sicuro il navigar senza arte,
et desta i fior' tra l'erba in ciascun prato.

Stelle noiose fuggon d'ogni parte,
disperse dal bel viso innamorato,
per cui lagrime molte son già sparte.³⁶¹

La raffigurazione bruniana dell'«anima suspesa» si nutre ancora dei materiali petrarcheschi, e quella che era la «fucina» dell'«antiquissimo fabbro ciciliano», richiamata per far meglio risaltare il paesaggio idillico provocato dal ritorno di Laura diventa la «bottega» del «sordido e sporco consorte di Venere», sede di tutti i tormenti e turbamenti d'amore.

Ritornando al dialogo I,2, ancora nel componimento *Ahi, qual condizion, natura, o sorte* Bruno mostra «quel disquarto e distrazione in se medesimo» che patisce il furioso:

Ahi, qual condizion, natura, o sorte:
in viva morte morta vita vivo.
Amor m'ha morto (ahi lasso) di tal morte,
che son di vit' insiem' e morte privo.
Vòto di spene, d'inferno a le porte,
e colmo di desio al ciel arrivo:
talché soggetto a doi contrarii eterno,
bandito son dal ciel e da l'inferno.

³⁶¹ F. Petrarca, *Canzoniere*, cit., p. 228. Né va trascurato il precedente dantesco di *If*: XIV,56, con analogia menzione dell'Etna («in Mongibello a la focina negra»).

Non han mie pene triegua,
 perch' in mezzo di due scorrenti ruote,
 de quai qua l'una, là l'altra mi scuote,
 qual Ixion convien mi fugga e siegua:
 perché al dubbio discorso
 dan lezzion contraria il sprone e 'l morso.³⁶²

Issione,³⁶³ re dei Làpiti, nell'Ade legato a una ruota che gira in eterno, rappresenta un'altra figura chiamata a raffigurare la condizione dilaniata del furioso, vittima del tormento d'Amore. Issione che gira sulla ruota, inseguendo e fuggendo se stesso, ben si presta a descrivere il tormento del furioso, «soggetto a doi contrarii eterno», giacché «l'affetto, lasciando il mezzo e meta de la temperanza, tende a l'uno e l'altro estremo; e talmente si trasporta alto o a destra, che anco si trasporta a basso ed a sinistra». Il furioso «sente ne l'alma il più gran dissidio che sentir si possa, e confuso rimane per la rebellion del senso, che lo sprona là d'onde la raggion l'affrena, e per il contrario».

La connotazione tradizionale dell'amore come cifra della *coincidentia oppositorum*, simboleggiata prevalentemente nelle immagini del fuoco e del ghiaccio, dell'inscindibile binomio antitetico e ossimorico vita/morte, risulta predominante nei *Furori*, in particolare nel dialogo secondo della prima parte. Il lessico bruniano tradisce con chiarezza la diffusa ripresa di

³⁶² G. Bruno, *Eroici furori*, cit., pp. 548-549.

³⁶³ Cfr. Issione sulla ruota, in B. Anulus, *Picta pöësis. Ut pictura pöësis erit*, Lyon, Macé Bonhomme, 1552, p. 29. Oltre che nelle *Metamorfosi* ovidiane, IV, 461 («volvitur Ixion et se sequiturque fugitque») la figura di Issione è presente in Virgilio, *Georgiche*, IV 484 e in Boezio, *De consolatione philosophiae*, III, m. 12 34-35. Nella letteratura del tempo la si ritrova in Poliziano, *Fabula di Orfeo*, 183, nel Polifilo (26,6), in Bembo, *Asolani* (II, 26) in Ariosto, *Satire* (II,8), in Tasso, *Rime* (696,1) e *Mondo creato* (1° giorno,153; 4° giorno, 663).

immagini petrarchesche,³⁶⁴ convertite nella significazione del tormento procurato dall'amore eroico, dello stato di «contrarietà» in cui si trova il furioso. Tansillo, nella spiegazione del sonetto, afferma:

Ecco dunque come è morto vivente, o vivo moriente; là onde dice: «in viva morte morta vita vivo». Non è morto, perché vive ne l'oggetto; non è vivo, perché è morto in se stesso; privo di morte, perché parturisce pensieri in quello; privo di vita, perché non vegeta o sente in se medesimo.³⁶⁵

Ancora nel sonetto che segue, *Pastor! Che vuoi? Che fai? Doglio. Perché?*,³⁶⁶ il furioso, sotto le spoglie di Pastore, dichiara che la sua sofferenza deriva dal fatto di non appartenere né completamente alla vita né completamente alla morte: «Perché non m'ha per suo vita, né morte» (v. 2). La caratterizzazione costante e prevalente della figura del furioso eroico è questa che vede il soggetto lontano dallo «stato di virtude», che si realizza «quando si tiene al mezzo, declinando da l'uno a l'altro contrario»; il furioso «tende a gli estremi, inchinando a l'uno a l'altro di quelli, tanto gli manca de esser virtude, che è doppio vizio», conclude Tansillo. Lo sfaccettato e sfuggente profilo del furioso trova la sua cifra dominante nella «contrarietà»,

³⁶⁴ La provenienza petrarchesca delle immagini bruniane esprime la *coincidentia oppositorum* riguarda sia il campo semantico dell'opposizione fiamma/ghiaccio sia quello del binomio antitetico e ossimorico vita/morte. Cfr. RVF 178, 1-4 («Amor mi sprona in un tempo et affrena / assecura et spaventa, arde et agghiaccia, / gradisce et sdegna, a sé mi chiama et scaccia, / or mi tiene in speranza et or in pena»); RVF 202, 1-2 («D'un bel chiaro polito et vivo ghiaccio / move la fiamma che m'incende et strugge»); 173, 9-11 ([l'anima] «Per questi extremi duo contrari et misti, / or con voglie gelate, or con accese / stassi così fra misera et felice»); RVF 132, 7 («O viva morte, o dilectoso male!») e 14 («tremo a mezza state, ardendo il verno»); RVF 216, 11 («[...] di questa morte che si chiama vita»).

³⁶⁵ G. Bruno, *Eroi e furori*, cit., p. 549.

³⁶⁶ Cfr. III.7.

nella petrarchesca condizione secondo la quale «spesso l'un contrario l'altro accense».³⁶⁷ La *coincidentia oppositorum* trova, a sua volta, nelle figure dell'antitesi e dell'ossimoro la traduzione lirica più appropriata, e nel supplizio senza «trigua» di Issione l'immagine più idonea a figurare il «disquarto» del furioso, come quello «suggetto a doi contrarii eterno».

³⁶⁷ Cfr. RVF 48, 4. Per la connotazione non univoca né costante della figura del furioso, portata fino a coincidere con quella del saggio stoico, e per le possibili motivazioni di tale dissimmetria, cfr. III.9. È interessante, in questa sede, notare come Bruno adoperi qui, per esprimere la condizione opposta, un lessico che tornerà proprio laddove le sembianze del furioso saranno quelle del *sapiens* di senecana memoria: «In cotal modo chi è minimamente contento e minimamente allegro, è nel grado della indifferenza, si trova nella casa della temperanza, e là dove consiste la virtude e condizion d'un animo forte, che non vien piegato da l'Austro né da l'Aquilone» (I,2).

6. I SONETTI TRA GLI «OCCHI» E IL «CORE»

Nel dialogo terzo della seconda parte dei *Furori* Liberio racconta a Laodonio il colloquio tra «il core e gli occhi» del furioso:

Posando sotto l'ombra d'un cipresso il furioso, e trovandosi l'alma intermittente da gli altri pensieri (cosa mirabile), avvenne che (come fussero animali e sustanze de distinte raggioni e sensi) si parlassero insieme il core e gli occhi, l'uno de l'altro lamentandosi come quello che era principio di quel faticoso tormento che consumava l'alma.³⁶⁸

Nel costruire il dialogo tra «il core e gli occhi» del furioso Bruno opera una contaminazione tra la tenzone e il contrasto,³⁶⁹ traendo dalla prima le consuete denominazioni di *proposta* e *risposta*, dal secondo l'assenza dell'obbligo di conservare le medesime rime e la caratteristica che gli interlocutori possano essere costituiti da «esseri inanimati personificati dal poeta».³⁷⁰ La fenomenologia tradizionale dell'innamoramento, di matrice stilnovistica, basata sul *topos* del diverbio tra gli occhi e il cuore, si riscontra nel sonetto *Dolente lasso, già non m'asecuro* di Guinizzelli, in cui appunto viene inscenato lo scontro tra gli occhi e il cuore, personificati, i quali si scambiano reciproche accuse:

Dice lo core agli occhi: «Per voi moro»,

³⁶⁸ G. Bruno, *Eroici furori*, cit., p. 699. Per la formula del poeta seduto all'ombra di un albero, diffusa nella poesia madrigalistica, cfr. RVF LIV, *Perch'al viso d'Amor portava insegna*: «Allor mi strinsi a l'ombra d'un bel faggio, / tutto pensoso [...]». Cfr. F. Petrarca, *Canzoniere*, cit., p. 288.

³⁶⁹ Sulla tendenza bruniana alla «contaminazione» così come all'«attraversamento di generi» si veda G. Patrizi *Plurilinguismo, espressivismo e "stracci" di scienza: Giordano Bruno e gli anticlassicisti*, in *Sylva. Studi in onore di N. Borsellino*, a cura di G. Patrizi, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 392-393.

³⁷⁰ Cfr. L. Biadene, *Morfologia del sonetto nei secoli XIII-XIV*, cit., p. 115.

e li occhi dice al cor: «Tu n'ài desfatti». (vv. 7-8)³⁷¹

La traiettoria dagli occhi della donna agli occhi e al cuore del poeta, tra i quali può instaurarsi una vera e propria comunicazione verbale, si fissa nella tradizione, trovando ampio sviluppo in Dante.³⁷² Il motivo conosce innovazione nel sonetto LXXXIV del Petrarca, dove il contrasto, dalle chiare suggestioni guinizzelliane e cavalcantiane, si gioca tra il poeta e gli occhi:

–Occhi, piangete: accompagnate il core
che di vostro fallir morte sostiene.

–Così sempre facciamo; et ne conviene
lamentar più l'altrui, che 'l nostro errore.

–Già prima ebbe per voi l'entrata Amore,
là onde anchor come in suo albergo vène.

–Noi gli apriamo la via per quella spene
che mosse d'entro da colui che more.

–Non son, come a voi par, le ragion' pari:
ché pur voi foste ne la prima vista
del vostro et del suo mal cotanto avari.

–Or questo è quel che più ch'altro n'atrasta,
che' perfetti giudicii son sì rari,
et d'altrui colpa altrui biasmo s'acquista.³⁷³

Il sonetto, in forma di contrasto tra il poeta e gli occhi, riprende dunque quello tradizionale che oppone gli occhi al

³⁷¹ G. Guinizzelli, *Rime*, a cura di L. Rossi, Torino, Einaudi, 2002, p. 47.

³⁷² Cfr. R. Librandi, *Dal cuore all'anima nella lirica di Dante e Petrarca*, in *Capitoli per una storia del cuore*, Palermo, Sellerio, 1988, pp. 119-160.

³⁷³ F. Petrarca, *Canzoniere*, cit., p. 427.

cuore, spostando l'attenzione sugli occhi, accusati dal poeta di aver lasciato entrare l'amore. Il motivo, infatti, stilnovisticamente fondato sulla *visio*,³⁷⁴ torna ancora nel sonetto III, *Era il giorno ch'al sol si scoloraro*, dove si legge:

Trovòmmi Amor del tutto disarmato,
et aperta la via per gli occhi al core,
che di lagrime son fatti uscio et varco:
(vv. 9-11)

Nell'innamoramento è la *visio* il punto di partenza, e proprio sulla vista, «la più acuta delle percezioni che ci giungono per la via del corpo»,³⁷⁵ è incentrato il discorso di Laodonio nel dialogo bruniano, dove il motivo stilnovistico della *visio* viene rivisitato in chiave filosofica, per intendere la vista “interiore”, il vedere intellettuale:

LAODONIO Veramente l'intendere, il vedere, il conoscere è quello che accende il desio, e per conseguenza, per ministerio de gli occhi, vien infiammato il core: e quanto a quelli fia presente più alto e degno oggetto, tanto più forte è il foco e più vivaci son le fiamme.

Il dialogo è strutturato sul commento di otto sonetti, che si succedono in quest'ordine: *Prima proposta del core a gli occhi*, *Prima proposta de gli occhi al core*, *Prima risposta del core a gli occhi*, *Prima risposta de gli occhi al core*, *Seconda proposta del core*, *Seconda proposta de gli occhi al core*, *Seconda risposta del core a gli occhi*, *Seconda risposta de gli occhi al core*. Essi si scambiano vicendevoli accuse.

³⁷⁴ La tradizionale fenomenologia della nascita della passione passa in Petrarca, per il quale gli occhi sono quelli contro cui nulla può «l fren de la ragione» (XCVII, 6). Cfr. anche Cavalcanti, *Voi che per li occhi mi passaste 'l core*.

³⁷⁵ Platone, *Fedro* 250d.

Il «core» rimprovera gli «occhi», perché da loro «deriva ardente foco» (v. 2), come si legge nel primo sonetto esibito:

Voi mi féste cattivo
d'una man che mi tiene, e non mi vuole;
per voi son entro al corpo, e fuor col sole,
son principio de vita, e non son vivo:
non so quel che mi sia
ch'appartegno a quest'alma, e non è mia.
(vv. 9-14)³⁷⁶

Sono gli occhi, secondo il core, la causa del «tormento» che consuma l'«alma». Al contrario, gli occhi «si lagnavano del core, come quello che era principio e caggione per cui versassero tante lacrime», è il core che ha convertito i «doi lumi» (v. 9) in «sempiterni fiumi» (v. 12).

Il discorso bruniano riceve una direzione più marcatamente filosofica all'altezza del terzo sonetto, *Occhi, s'in me fiamma immortal s'alluma (Prima risposta del core a gli occhi)*, nel cui commento Bruno introduce il concetto di «antiperistasi», chiamato a figurare la “vicissitudine dei contrari”, fulcro della filosofia e della poetica bruniana, dove la seconda è al servizio della prima. Il sonetto presentato da Liberio così recita:

Occhi, s'in me fiamma immortal s'alluma,
et altro non son io che fuoco ardente,
se quel ch'a me s'avvicina, s'infuma,
e veggio per mio incendio il ciel fervente;
come il gran vampo mio non vi consuma,
ma l'effetto contrario in voi si sente?
Come vi bagno, e più tosto non cuoco,

³⁷⁶ G. Bruno, *Eroici furori*, cit., p. 700.

se non umor, ma è mia sustanza fuoco?
Credete ciechi voi
che da sì ardente incendio derivi
el doppio varco, e que' doi fonti vivi
da Vulcan abbian gli elementi suoi,
come tal volt'acquista
forza un contrario, se l'altro resista?

Egli commenta:

Vede, come non possa persuadersi il core di posser da contraria causa e principio procedere forza di contrario effetto, sin a questo che non vuol affermare il modo possibile, quando per via d'antiperistasi, che significa il vigor che acquista il contrario da quel che, fuggendo l'altro, viene ad unirsi, inspessarsi, inglobarsi e concentrarsi verso l'individuo della sua virtude, la qual, quanto più s'allontana dalle dimensioni, tanto si rende efficace di vantaggio.³⁷⁷

La dottrina dei contrari trova qui la sua figurazione poetica, ed è ancora Liberio ad apportare ulteriori delucidazioni sulla «coincidenza de contrarii», che egli dice di aver studiato «nel libro De principio ed uno», con palese riferimento al *De la causa*, dove infatti Bruno ha dimostrato che «li contrarii concordano».³⁷⁸ Liberio, portavoce dell'autore, commenta la *Prima risposta de gli occhi al core* (*Abi cor, tua passion sì ti confonde*),

³⁷⁷ Ivi, pp. 702-703.

³⁷⁸ Cfr. G. Bruno, *De la causa*, cit., p. 741. Ancora nel dialogo quinto Teofilo afferma: «Certo (se ben misuramo) veggiamo che la corrosione non è altro che una generazione; e la generazione non è altro che una corruzione: l'amore è un odio, l'odio è uno amore al fine. L'odio del contrario è amore del conveniente, l'amor di questo è l'odio di quello. In sustanza dunque e radice, è una medesima cosa amore et odio, amicizia e lite». Ivi, pp. 743-744. Nel dialogo primo della seconda parte dei *Furori* Maricondo, nel commento al sonetto *Or chi quell'aura de mia nobil brama*, chiarisce le ragioni che vedono il furioso «contento in mezzo del tormento, e tormentato in mezzo de tutte le contentezze». Il «senso di delectazione e tristizia insieme» deriva dal fatto che l'amore eroico è quello «stato dove l'un contrario sempre è congiunto a l'altro».

in cui gli occhi rimproverano il core che, preda della passione, ha «smarrito il sentier di tutt'il vero» (v. 2). Continua poi il suo discorso con Laodonio, spiegando che «per essere infinito l'un e l'altro male, come doi ugualmente vigorosi contrarii si ritegnono, si supprimeno». È la contrarietà a regolare il rapporto tra gli occhi e il core, i quali sono due «potenze de l'anima» che «infinitamente» si riferiscono al divino oggetto, infiniti in potenza, non in atto; gli occhi «imprimeno nel core» un «infinito tormento di suave amore». Successivamente vengono enunciati i «doi ufficii» degli occhi, «l'uno de imprimere nel core, l'altro de ricevere l'impressione dal core; come anco questo ha doi ufficii: l'uno de ricevere l'impressione da gli occhi, l'altro di imprimere in quelli». Infatti, continua Liberio, «gli occhi apprendono le specie e le proponeno al core, il core le brama ed il suo bramare presenta a gli occhi: quelli concepeno la luce, la diffondeno ed accendeno il fuoco in questo: questo, scaldato ed acceso, invia il suo amore a quelli, perché lo digeriscano. Così primieramente la cognizione muove l'affetto, ed appresso l'affetto muove la cognizione».

«Quando Bruno parla di occhi e di cuore, di acqua e di fuoco», chiarisce Ciliberto, «è di “intelletto” e “volontà”, di “cognizione” e “desiderio”, che discorre, cercando di individuare i modi e le forme in cui possano connettersi e saldarsi l'uno all'altro, contribuendo all'ascesa esistenziale e intellettuale del furioso, evitando la caduta nel distacco, nella separazione, da cui scaturisce la fine di ogni processo di elevazione umana».³⁷⁹ Nell'ascesa del furioso al sommo bene,

³⁷⁹ M. Ciliberto, *Il gioco degli occhi e del cuore*, in Id., *L'occhio di Atteone. Nuovi studi su Giordano Bruno*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2002, p. 102. L'autore osserva inoltre che il «lessico dell'acqua e del fuoco [...] domina in tutti i *Furori*,

dunque, l'intelletto necessita della volontà, gli occhi del cuore, dove i primi, l'intelletto e gli occhi, rappresentano il punto di partenza del processo teoretico, bisognosi però dei secondi, della volontà e del cuore, per portare a compimento quel processo. Il gioco letterario degli occhi e del cuore e il lessico della poesia d'Amore rendono possibile la figurazione della condizione finita dell'uomo, il quale dispone di potenze infinite, gli occhi e il cuore. Queste due facoltà "potenziali" costituiscono un'altra immagine della conoscenza umbratile concessa all'uomo, dell'inesausta tensione conoscitiva del furioso eroico:

Gli occhi lacrimosi significano la difficoltà de la separazione della cosa bramata dal bramante, la quale acciò non sazie, non fastidisca, si porge come per studio infinito, il quale sempre ha e sempre cerca: atteso che la felicità de' dei è descritta per il bere non per l'aver bevuto il nettare, per il gustare non per aver gustato l'ambrosia, con aver continuo affetto al cibo ed alla bevanda, e non con esser satolli e senza desio de quelli. Indi, hanno la sazieta come in moto ed apprensione, non come in quiete e comprensione; non son satolli senza appetito, né sono appetenti senza essere in certa maniera satolli.

Il «sommo bene deve essere infinito», nell'«infinito tormento» del furioso «non è pena, perché non s'abbia quel che si desidera, ma è felicità, perché sempre vi si trova quel che si cerca: ed in tanto non vi è sazieta, per quanto sempre s'abbia appetito, e per conseguenza gusto; acciò non sia come nelli cibi del corpo, il quale con la sazieta perde il gusto, e non ha felicità prime che guste, né dopo ch'ha gustato, ma nel gustar

dall'inizio alla fine» (Ivi, p. 101). Cfr. anche S. Otto, *Gli occhi e il cuore. Il pensiero filosofico in base alle "regole" e alle "leggi" della sua presentazione figurale negli Eroi eroici furori*, in «Bruniana & Campanelliana», 1999/I, pp. 13-24.

solamente; dove se passa certo termine e fine, viene ad aver fastidio e nausea». Bruno ribadisce uno dei concetti portanti dei *Furori*, vale a dire il fatto che «l'intelletto concepe la luce, il bene, il bello, per quanto s'estende l'orizzonte della sua capacità», e che l'anima «beve del nettare divino e de la fonte de vita eterna, per quanto comporta il vase proprio». La luce, infatti, «è oltre la circonferenza del suo orizzonte, dove può andar sempre più e più penetrando; ed il nettare e fonte d'acqua viva è infinitamente fecondo, onde possa sempre oltre ed oltre inebriarsi». La «felicità d'affetto comincia da questa vita», è dall'«antiperistasi» degli opposti, dal mancato prevalere di un contrario sull'altro, dall'equilibrio che intercorre tra gli occhi e il cuore che può derivare la felicità umana, possibile proprio in quanto «un infinito non eccede l'altro». Gli occhi e il cuore, «l'intelletto e l'amore, nel momento in cui esperiscono la distanza dell'infinito, fanno insieme la scoperta della loro reciproca coappartenenza».³⁸⁰

³⁸⁰ S. Mancini, *La sfera infinita. Identità e differenza nel pensiero di Giordano Bruno*, Milano, Mimesis, 2000, p. 77.

7. IL SONETTO DIALOGATO TRA FILENIO E PASTORE

Nel secondo dialogo della prima parte, per descrivere il «dissidio» del furioso, Bruno presenta una particolare forma di sonetto dialogato in cui «la ragione in nome de Filenio dimanda, ed il furioso risponde in nome di Pastore, che alla cura del gregge o armento de suoi pensieri si travaglia; quai pasce in ossequio e serviggio de la sua ninfa, ch'è l'affezione di quell'oggetto alla cui osservanza è fatto cattivo»:

F. P. F. P. F.
Pastor. Che vuoi? Che fai? Doglio. Perché?
P. Perché non m'ha per suo vita, né morte.
F. P. F. P. F.
Chi fallo? Amor. Quel rio? Quel rio. Dov'è?
P. Nel centro del mio cor se tien sì forte.
F. P. F. P. F. P. F.
Che fa? Fere. Chi? Me. Te? Sì. Con che?
P. Con gli occhi, de l'inferno e del ciel porte.
F. P. F. P. F.
Speri? Spero. Mercé? Mercé. Da chi?
P. Da chi sì mi martóra nott'e dì.
F. P. F.
Hanne? Non so. Sei folle.
P. Che, se cotal follia a l'alma piace?
F. P. F. P. F.
Promette? Non. Niega? Nemeno. Tace?
P. Sì, perché ardir tant'onestà mi tolle.
F. P. F.
Vaneggi. In che? Nei stenti.
P. Temo il suo sdegno, più che miei tormenti.³⁸¹

³⁸¹ G. Bruno, *Eroi e furori*, cit., p. 550.

L'andamento del sonetto è regolato dalla presenza di fitte battute nelle sedi dispari (caratterizzate nell'ottetto da endecasillabi tronchi), che in un caso giungono fino a sette (v. 5), mentre le sedi pari contengono una sola battuta.

Il sonetto dialogato si presenta nella letteratura delle origini in varie forme e non sembra riconducibile ad un unico genere letterario, in assenza di una storia omogenea, situato com'è al punto d'incontro di influssi diversi.³⁸² Nel Duecento il sonetto dialogato sembra svilupparsi soprattutto in ambito poetico comico-realistico, lontano dunque dalla lirica di livello aulico, suggestionato piuttosto dalla tradizione giullaresca. È Cecco Angiolieri a comporre una serie di sonetti dialogati, che evidentemente ben si prestavano a «sceneggiare realisticamente nel breve giro del sonetto il suo contrasto con Becchina».³⁸³ Il contributo di Cecco al genere appare «specifico ed originale», testimoniando la tendenza del dialogo a infittirsi, come nel noto *Becchin' amor! – Che vuo', falso tradito?*, dove si rileva una sensibile accelerazione del dialogo, chiamata a realizzare «la caricatura conscia e inconscia della situazione cortese»:³⁸⁴

Becchin' amor! – Che vuo', falso tradito?
Che mi perdoni. – Tu non ne se' degno.
Merzé, per Deo! – Tu vien' molto gecchito.
E verrò sempre. – Che saràmi pegno?
La buona fé. – Tu ne se' mal fornito.
No inver' di te. – Non calmar, ch'i' ne vegno.
In che fallai? – Tu sa' ch'i' l'abbo udito.

³⁸² Cfr. F. Suitner, *Sul sonetto dialogato nella poesia italiana delle origini*, in *Dal Medioevo al Petrarca, Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, I, Firenze, Olschki, 1983, pp. 93-109.

³⁸³ Ivi, p. 95.

³⁸⁴ Ivi, p. 99.

Dimmel', amor. – Va, che ti veng' un segno!
 Vuo' pur ch'i' muoia? Anzi mi par mill'anni.
 Tu non di' bene. – Tu m'insegnerai.
 Ed i' morrò – Omè, che tu m'inganni!
 Dio te'l perdoni. – E ché, non te ne vai?
 Or potess'io! – Tegnoti per li panni?
 Tu tieni 'l cuore. – E terrò co' tuo' guai.³⁸⁵

La tecnica del dialogo a battute velocissime potrebbe provenire alla poesia italiana dalla poesia provenzale come da quella popolare.³⁸⁶ I trovatori praticavano talora la tecnica che le *Leys d'amors* classificano come una delle modalità di *coblas tensonadas*, in cui si registrano fino a quattro battute in un sol verso:

Halas! ques has? Greu mal. E qual?
 Fervor d'amor? O yeu. Coral?
 O be. De me? De te. Per que?
 Quar pros, joyos, tos cors e bos
 Es bels, ysnels e gracios.³⁸⁷

Come chiarisce Suitner, «si tratta spesso del dialogo fra un amante disperato ed un “amico” che ne raccoglie le confidenze e tenta di suggerire dei rimedi alla passione. La

³⁸⁵ C. Angiolieri, *Rime*, cit., p. 59. Si vedano anche i sonetti XVI (*Accorri accorri accorri uom, a la strada!*), XXI (*Oncia di carne libra di malizia*), XXII (*Deb, bastat' oggimai, per cortesia*), XXIII (*Becchin' amore, i' ti solev' odiare*), XL (*Becchina mia! – Cecco, nol ti confesso*), LIV (*Becchina, poi che tu mi fosti tolta*).

³⁸⁶ F. Suitner, *Il sonetto dialogato*, cit., p. 99. Cfr. anche L. Biadene, *Morfologia del sonetto nei secoli XIII-XIV*, Firenze, Le Lettere, 1977, p.166: «L'alternanza delle dimande e delle risposte in un medesimo componimento [...] è difficile dire se sia stata imitata dalla poesia popolare o dalle *coblas tensonadas* dei Provenzali. Probabilmente l'influenza è diversa nei diversi rimatori, e in alcuni anche l'influenza sarà duplice».

³⁸⁷ *Las leys d'amors. Manuscrit de l'Académie des jeux floraux publié par J. Anglade*, Toulouse, Privat, 1919. (Si cita dall'edizione Johnson, New York-London, 1971, Tomo II, p. 166).

tecnica del dialogo fitto, che certo presso i trovatori è una notevole prova di abilità tecnica, amplifica l'espressione del dolore dell'amante, la cui passione è posta a riscontro diretto con la calma riposata e ragionevole del confidente». ³⁸⁸ Questo tipo di tecnica viene praticata anche dai trovatori italiani, dipendenti per via diretta o indiretta dai modelli provenzali. Suitner privilegia l'ipotesi che la tecnica del sonetto dialogato a rapidissime battute in Italia sia «venuta principalmente dalla poesia provenzale, più che dalle simili forme popolari che restano un po' sullo sfondo». ³⁸⁹ Tuttavia, tra le varie suggestioni, non sembra trascurabile quella del contrasto realistico, di antica matrice giullaresca, che rivive appunto in Cecco e che dà vita non solo a contrasti amorosi ma anche burleschi, testimoniando così «l'influsso del dialogo e del parlare di piazza su certe forme medievali e rinascimentali». ³⁹⁰

Le tracce del contrasto cortese sono ravvisabili ancora nella poesia di Petrarca, il quale vi rende omaggio in cinque sonetti. ³⁹¹ Il sonetto LXXXIV presenta un contrasto tra il poeta e i suoi occhi, ³⁹² più mosso invece il ritmo nel CL, in particolare nell'*incipit*:

– Che fai, alma? che pensi? avrem mai pace?
 avrem mai tregua? od avrem guerra eterna?
 – Che fia di noi, non so; ma, in quel ch'io scerna,
 a' suoi begli occhi il mal nostro non piace.

– Che pro, se con quelli occhi ella ne face
 di state un ghiaccio, un foco quando iverna?

³⁸⁸ Ivi, p. 99.

³⁸⁹ Ivi, p. 101.

³⁹⁰ Ivi, p. 106.

³⁹¹ Si tratta dei sonetti 84, 150, 222, 242, 262.

³⁹² Cfr. III.6.

- Ella non, ma colui che gli governa.
- Questo ch'è a noi, s'ella sel vede, et tace?

- Talor tace la lingua, e 'l cor si lagna
ad alta voce, e 'n vista asciutta et lieta,
piange dove mirando altri nol vede.

- Per tutto ciò la mente non s'acqueta,
rompendo il duol che 'n lei s'accoglie et stagna,
ch'a gran speranza huom misero non crede.³⁹³

Nel Cinquecento napoletano è Galeazzo di Tarsia a frequentare il genere del sonetto dialogato, presentando un dialogo tra la ragione e il cuore:

- Che cerchi più da donna alma reale,
Cor mio? Che sperì omai che non sia vano?
- Io cerco ond'involar cibo più sano
Possa da lei, cagion d'ogni mio male.

- Ella è tutto venen dolce mortale,
Fera leggiadra in bel sembiante umano.
- Dunque deggio morir bramando in vano?
- A levarti d'affanno altro non vale.

- Pietà! Tu m'hai pur detto: Taci ed ama,
Ché Amor se stesso e non i mertì libra.
- Sì, ma chieder inanzi a te non lice.

- Che poss'io far se a forza altri mi chiama?
- Celarti dentro la più occulta fibra.
E vivrò poi? – Vivrai forte e felice.³⁹⁴

³⁹³ F. Petrarca, *Canzoniere*, cit., p. 718.

³⁹⁴ G. Di Tarsia, *Rime*, edizione critica a cura di C. Bozzetti, Milano, Mondadori, 1980, p. 61.

Rilevante inoltre il fatto che in una raccolta di strambotti-rispetti risalenti al Quattrocento, priva dei nomi degli autori, si registra l'uso di rime tronche e sdruciole, nonché la presenza del dialogo, portato alla concentrazione di tre battute in un endecasillabo, come nel n. 539:

«Cor mio». «Che vuoi?» «Che torni presto a me.»
«Non posso.» «Come?» «Or non mi desti tu?»
«A chi?» «A questa priva di mercé.»
«Però ritorna ormai, non star»e più.»
«Non vo', ché spero alfin placarla a te.»
«Nol credo.» «La ragion?» «Che sempre fu
d'Amor perverso take» consuetudine:
pagar un ben servir d'ingratitudine.»³⁹⁵

Vi sono casi in cui il ritmo appare ancor più concitato, con la concentrazione di ben cinque battute in un solo verso, come nell'*incipit* del n. 36:

«Olà!» «Chi è là?» «April!» «Chi se'?» «La Morte.»³⁹⁶

O ancora nel n. 535:

«Morte!» «Chi se'?» «Son tuo.» «Che vuoi?» «La morte.»
«Perché?» «Per miglior fin.» «Che hai?» «Gran doglia.»
«Che n'è cagione?» «Amor.» «Che 'l dà?» «Mia sorte.»

³⁹⁵ Cfr. *Rispetti e strambotti del Quattrocento*, cit., p. 200. R. Spongano puntualizza come nel Quattrocento e nelle fonti che possediamo tra strambotto e rispetto non esista una distinzione precisa, scambiandosi spesso l'un termine con l'altro. La forma del rispetto in ottava ABABABCC è propria dei rispetti continuati o stanze per strambotti, di argomento lirico-amoroso, e la si trova nel genere bucolico popolareggiante, ad esempio nella *Nencia da Barberino* di Lorenzo de' Medici. Sullo strambotto cfr. A.M. Cirese, *Note per una nuova indagine sullo strambotto delle origini romanze, della società quattro-cinquecentesca e della tradizione orale moderna*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXLIV, 1967, pp. 1-54.

³⁹⁶ Ivi, p. 28.

«Che cerchi?» «L'alma trar di questa spoglia.» [...] ³⁹⁷

Bruno, nel riprendere tale genere, sembra riportarlo alle sue origini, allontanandosi dall'uso di stabilire un dialogo tra entità astratte, facendone piuttosto la sede per sceneggiare il serrato dialogo tra il furioso, sotto le spoglie di Pastore, e Filenio, che pur simboleggia la «raggione». Tale operazione trova chiaro riscontro nella pratica poetica di Filenio Gallo, poeta bucolico della seconda metà del Quattrocento, fonte, con la sua *Saphyra*, dell'*Aradia* sannazariana.³⁹⁸ Nelle sue *Rime* risiede la chiave per individuare la derivazione dell'atipico sonetto bruniano, che riecheggia già nel nome attribuito alla «raggione» quello del poeta senese. Molti i componimenti di Filenio Gallo strutturati sul dialogo tra *Filenio* e il *Cor*, che giunge fino alla concentrazione di quattro battute nello spazio di un endecasillabo, come avviene nel sonetto *O cor, dove ne vai? Vengo da tte* (v. 10), contenuto nel *Canzoniere A Lilia*:

Filenio O cor, dove ne vai? *El cor* Vengo da tte.

Filenio E che novelle? *Cor* Triste. *Filenio* Ahimè, di', sul

Cor Dirò. *Filenio* Tu piangi. *Cor* Piangerai ancor tu,

quando intendarai el caso in buona fé.

Filenio Madonna t'ha cacciato? *Cor* No. *Filenio* Ma ch'è?

Cor Si parte. *Filenio* E dove? *Cor* In compagnia d'altru'.

Filenio Quanto sarà. *Cor* Starà tre mesi e più.

Filenio Tanto? *Cor* Si dice. *Filenio* Ahimè, ahimè!

³⁹⁷ Ivi, p. 199. Altri i casi interessanti per il mosso impianto dialogico che li caratterizza. Tra questi il n. 119 («Morte.» «Che vuoi?» «Te bramo.» «Eccome appresso»), 258 («Chi se'?» «Non son.» «Perché?» «Ché non ho vita.»), 328 («Amore, Amor!» «Chi è quel che chiama tanto?»), 481 («Chi se' tu?» «Amor.» «Or perché stai quaggiù?»), 492 («Sorte.» «Che vôi?» «Morire.» «A che ti giova?»), 500 («A che pensi, cor mio?» «Al tempo perso?»).

³⁹⁸ Filenio Gallo gioca un ruolo fondamentale nell'ambito dei modelli sannazariani. (Sull'influenza dei bucolici senesi sull'*Aradia* cfr. Cap. I., p. 27, nota 63).

Cor Lassami andar, non pianger. *Filenio* Va' pur, va'.
Cor Vuoi altro? *Filenio* Sì. *Cor* Comanda. *Filenio* E che farò?
Cor Con pazienza me' che puoi ti sta'.
Filenio Dille: Signora io ben comprendo e so,
se troppo stai el tuo servo morrà,
perché senza di noi durar non po'.³⁹⁹

La ripresa del sonetto dialogato nei *Furori* si presenta dunque come un'estremizzazione del genere, giungendo alla concentrazione in un solo endecasillabo addirittura di sette battute. Il gioco virtuosistico che ne deriva ha alle spalle il precedente costituito da Filenio Gallo, la cui officina poetica risulta conforme alla sperimentazione di forme "altre", volte, in questo caso, a rendere in un dialogo mosso e concitato «il più gran dissidio che sentir si possa».

³⁹⁹ *Rime di Filenio Gallo*, cit., pp. 151-152. Ancora nel sonetto *O mente mia, Saffira oggi mi chiama*, contenuto nelle *Rime A Saffira* e strutturato sul dialogo tra *Filenio* e la *Mente*, al v. 5 si registrano ben quattro battute: «*Filenio* Credi che venga? *Mente* Non. *Filenio* Perché? *Mente* Non t'ama». (Ivi, pp. 274-275). Interessanti ai fini del nostro discorso anche i casi dei sonetti *O cor, deh, vien ti prego un puo' da me* (dal *Canzoniere A Lilia*), *Filenio, ascolta, Chi se' tu? So' el core, Cor, dormi? No. Orsù vuoi ritornare?* e *O Filen! Chi se' tu? Io so' el tuo core* (dalle *Rime A Saffira*).

8. IL BESTIARIO BRUNIANO

Il passaggio per gli archetipi della tradizione lirica, ben visibile nei *Furori*, si nutre, tra l'altro, della fruizione dei *topoi* dei bestiarî amorosi. Anche in questo caso si tratta di un'operazione destinata a condurre ad una più alta pregnanza filosofica figure abitualmente destinate alla rappresentazione della fenomenologia amorosa. Il bestiario bruniano si presenta destinato a evocare, attraverso gli strumenti della similitudine, dell'immagine allegorica, il mondo del furioso eroico. Spesso, infatti, ci si trova di fronte ad animali il cui impiego vale a marcare, per contrasto, la figura del furioso. Ciò avviene per la farfalla, il cervo, il liocorno, la fenice e, per certi versi, per il serpe.⁴⁰⁰ Altre volte, ed è il caso dell'aquila, del leone,⁴⁰¹ del ceto, è la natura degli animali ad essere paragonata, ancora per antitesi, a quella di Amore.

La farfalla, il cervo e il liocorno (I,3), come si diceva, sono figure funzionali a far meglio risaltare il «sensatissimo e pur troppo oculato furore» che guida il furioso verso il divino oggetto, mosso da un amore che non è come quello «de la farfalla, del cervio e del lioncorno, che fuggirebono s'avesser giudizio del fuoco, della saetta e de gli lacci, e che non han senso d'altro che del piacere»:

Se la farfalla al suo splendor ameno
vola, non sa ch'è fiamm' al fin discara;
se quand' il cervio per sete vien meno,
al rio va, non sa della freccia amara;

⁴⁰⁰ Il serpe è figura impiegata per analogia, giacché «medesimo fato molesto [...] medesimamente tormenta l'uno e l'altro», ma ciò avviene «con diversi instrumenti o contrarii principii». Cfr. III.4.

⁴⁰¹ Il leone viene impiegato inoltre a significare una delle «tre parti del tempo», insieme all'alano e al cane, nel sonetto *Un alan, un leon, un can appare* (II,1).

s' il lioncorno corre al casto seno,
non vede il laccio che se gli prepara:
i' al lum', al font', al grembo del mio bene,
veggio le fiamme, i strali e le catene.
S'è dolce il mio languire,
perché quell'alta face sì m'appaga,
perché l'arco divin sì dolce impiaga,
perché in quel nodo è avvolto il mio desire:
mi sien eterni impacci
fiamme al cor, strali al petto, a l'alma lacci.⁴⁰²

Le parole di Tansillo chiariscono ulteriormente quanto espresso nel sonetto:

[...] questo fuoco è l'ardente desio de le cose divine, questa saetta è l'impression del raggio della beltade della superna luce, questi lacci son le specie del vero che uniscono la nostra mente alla prima verità: e le specie del bene che ne fanno uniti e giunti al primo e sommo bene.⁴⁰³

È a questo proposito che Tansillo introduce il proprio sonetto *D'un sì bel fuoco e d'un sì nobil laccio*, che ben si presta a delineare ancora l'immagine del furioso lieto del «fuoco» che l'accende e del «laccio» che l'annoda. «A quel senso» il poeta si accostò quando disse:

⁴⁰² Chiarisce Sabbatino: «I materiali figurativi del sonetto, quali la farfalla e il cervo, sono stati sezionati da un *corpus* compatto e organico, la poesia petrarchesca, mentre la sequenza del liocorno, già in uso nel Medioevo, “come simbolo della castità, perché poteva essere ammansito solo da una fanciulla vergine, sul cui petto si addormentava placidamente”, è largamente attestata nel tempo, da Franco Sacchetti a Luigi Pulci, fino a Ludovico Ariosto e Ludovico Dolce». (Cfr. P. Sabbatino, *Giordano Bruno e la “mutazione” del Rinascimento*, cit., p. 119).

⁴⁰³ Cfr. quanto puntualizza Giovanni Barberi Squarotti in relazione alla fruizione bruniana dei *topoi* dei bestiari amorosi, «dai quali sono richiamati l'unicorno e il cervo che corre incontro al cacciatore, ma solo per essere i protagonisti di una cattura identificata esplicitamente come congiungimento trascendente con il sommo bene». (G. Barberi Squarotti, *Sevaggia dilettanza*, cit., p. 356).

D'un sì bel fuoco e d'un sì nobil laccio
 beltà m'accende, et onestà m'annoda,
 ch'in fiamm'e servitù convien ch'io goda,
 fugga la libertade e tema il ghiaccio;
 l'incendio è tal ch'io m'ard' e non mi sfaccio,
 el nodo è tal ch'il mondo meco il loda,
 né mi gela timor, né duol mi snoda;
 ma tranquill' è l'ardor, dolce l'impaccio.
 Scorgo tant'alto il lume che m'infiamma,
 el laccio ordito di sì ricco stame,
 che nascend' il pensier, more il desio.
 Poiché mi splend'al cor sì bella fiamma,
 e mi stringe il voler sì bel legame,
 sia serva l'ombra et arda il cener mio.

Bruno utilizza *allegorice* il sonetto di Tansillo, e ancora nel madrigale *S'un Icaro, un Fetonte*, che tratta il tema del volo, caro al poeta,⁴⁰⁴ le figure di Icaro e di Fetonte vengono associate a quella della farfalla, che trova eroica morte «per gioir nel sole»:

S'un Icaro, un Fetonte
 per troppo ardir già spenti il mondo esclama:
 quel che perdêr di vita, elli han di fama.
 Di me, farfalla pargoletta e frale,
 qual fia la gloria tra' più vaghi augelli,
 ch'ebbi ardir di spiegar le piccol'ale
 al gran splendor de gli occhi e de' capelli,
 ove Amor vinto regna,
 e col volo cercai morte sì degna?
 Qual pregio, udendo dire:
 - Ogni farfalla, spenta in sul gioire,
 intorno a picciol lume morir suole,

⁴⁰⁴ Cfr. II.2.

quest'ebbe morte per gioir nel sole! -⁴⁰⁵

A tal proposito si rivelano significativi i precedenti petrarcheschi di RVF XIX⁴⁰⁶ e CXLI. In quest'ultimo il poeta stabilisce un'analogia tra se stesso e la farfalla. Come quella, infatti, egli corre al «fatal [...] sole / degli occhi» di Laura, consapevole dell'esito che ne verrà, ma impotente, perché, come espresso nel v. 8, la ragione è sconfitta dalla volontà:

Come talora al caldo tempo sòle
Semplicetta farfalla al lume avezza
Volar negli occhi altrui per sua vaghezza,
onde aven ch'ella more, altri si dole:

così sempre io corro al fatal mio sole
degli occhi onde mi vèn tanta dolcezza
che 'l fren de la ragion Amor non prezza,
e chi discerne è vinto da chi vòle.

E veggio ben quant'elli a schivo m'anno,
e so ch'i' ne morrò veracemente,
ché mia virtù non po' contra l'affanno;

ma sì m'abbaglia Amor soavemente,
ch'i' piango l'altrui noia, et no 'l mio danno;
et cieca al suo morir l'alma consente.⁴⁰⁷

La farfalla torna ancora nei *Furori* (I,5), nell'insegna IV, dove si legge il motto *Hostis non hostis*, a significare la condizione della farfalla «che sedotta dalla vaghezza del splendore, innocente et amica va ad incorrere nelle mortifere

⁴⁰⁵ L. Tansillo, *Il Canzoniere edito ed inedito*, cit., pp. 164-165.

⁴⁰⁶ Il poeta si dipinge nell'incapacità di sottrarsi alla «luce» di Laura: «et so ben ch'i' vo dietro a quel che m'arde» (v. 14).

⁴⁰⁷ F. Petrarca, *Canzoniere*, cit., p. 689.

fiamme: onde *hostis* sta scritto per l'effetto del fuoco, *non hostis* per l'affetto de la mosca. *Hostis* la mosca passivamente, *non hostis* attivamente. *Hostis* la fiamma per l'ardore, *non hostis* per il splendore»:

Mai fia che de l'amor io mi lamente,
senza del qual non vogli' essere felice;
sia pur ver che per lui penoso stente,
non vo' non voler quel che sì me lice:
sia chiar o fosch' il ciel, fredd'o ardente,
sempr'un sarò ver l'unica fenice.
Mal può disfar altro destin o sorte
quel nodo che non può sciòrre la morte.

Al cor, al spirt', a l'alma
non è piacer, o libertad', o vita,
qual tanto arrida, giove e sia gradita,
qual più sia dolce, graziosa et alma,
ch'il stento, giogo e morte,
ch'ho per natura, voluntade e sorte.

Tansillo, dopo aver esposto la «tabella», spiega che il cavaliere, mentre «nella figura mostra la similitudine che ha il furioso con la farfalla affetta verso la sua luce; ne gli carmi poi mostra più differenza e dissimilitudine che altro», ribadendo ancora che, a differenza della farfalla, il furioso muore «per inclinazion di natura, per elezzion di voluntade e disposizion del fato». L'allegoria della farfalla in questo caso si completa associandosi all'immagine della fenice, uccello mitico unico della sua specie, secondo la tradizione. Su questo dato poggia quanto Bruno esprime nel sonetto al v. 6, con riferimento alla «constanza» del furioso, «unico con la fenice unica», come

chiarisce Tansillo a Cicada, che proprio di quel verso chiedeva delucidazioni («Dimmi, perché dice: “sempre un sarò?”»).

Prima di passare ad analizzare gli altri casi in cui compare la figura della fenice, vale la pena soffermare l'attenzione sul sonetto LII di Sannazaro, *Se mai morte ad alcun fu dolce o cara*, in cui il poeta si paragona alla farfalla e alla fenice:

Se mai morte ad alcun fu dolce o cara,
l'alma infelice il prova in questo stato,
la qual, piangendo il suo tempo passato,
si trova in vita più che assenzio amara.

Quella che 'l secol nostro orna e reschiara,
a cui le Stelle, Amor, Fortuna e 'l Fato
diedero in sorte questo sconsolato,
fa la mia pena al mondo e nova e rara.

Così, morte bramando, io mi consumo,
e 'n su le nubi, ov'io mi volga intorno,
veggo far mie speranze or ombra or fumo.

Così ad ogni or, farfalla, al foco torno;
così, fenice, al sole il nido allumo,
e moro e nasco mille volte il giorno.⁴⁰⁸

La fenice viene più estesamente impiegata da Bruno nel dialogo quinto della prima parte, a marcare l'opposto destino del furioso, qui simboleggiato nel fanciullo.⁴⁰⁹ Tansillo vede «descritta la fantasia d'una fenice volante, alla quale è volto un fanciullo che bruggia in mezzo le fiamme, e vi è il motto: *Fata obstant*», a significare i «diversi ed opposti [...] decreti fatali de l'uno e gli fatali decreti de l'altro». Il destino del furioso-fanciullo, che in questo caso va letto come il destino

⁴⁰⁸ I. Sannazaro, *Sonetti e canzoni*, cit., p. 172.

⁴⁰⁹ Cfr. III.9.

dell'uomo, viene mostrato proprio attraverso l'antitesi con il destino della fenice, che «è quel che fu, essendoché la medesima materia per il fuoco si rinnova ad essere corpo di fenice, e medesimo spirito ed anima viene ad informarla; il furioso è quel che non fu, perché il soggetto che è d'uomo, prima fu di qualch'altra specie secondo innumerabili differenze». Nell'universo infinito, regolato dalla “mutazione vicissitudinale”, tutto è in continuo mutamento e movimento, gli atomi si aggregano e si disgregano generando sempre nuovi composti, e non c'è spazio per la ripetitività, per l'“eterno ritorno”.⁴¹⁰ La legge dell'universo non risparmia l'uomo, accidente tra gli accidenti, destinato a nascere e morire. L'accento batte qui sulla limitata condizione umana, che proprio da tali limiti può trovare la forza di oltrepassare l'orizzonte della vicissitudine, attraverso la *praxis*, come la Sollecitudine esclama nello *Spaccio* (dial. secondo, parte terza):

[...] Su, Diligenza, che fai? perché tanto ociamo e dormiamo vivi, se tanto tanto doviamo ociar e dormire in morte? Atteso che, se pur aspettiamo altra vita o altro modo di esser noi, non sarà quella nostra, come de chi siamo al presente; perciocché questa, senza sperar giamai ritorno, eternamente passa.⁴¹¹

La fenice, al contrario, simboleggia proprio l'eterno ritorno, negato all'uomo, del quale viene marcata la condizione mortale e finita, non molto diversamente da quanto avviene nelle *Rime*

⁴¹⁰ Puntualizza Canone: «Così come un composto non sarà mai uguale ad un altro composto, del tutto assurda, sul piano fisico, si presenterebbe la dottrina di un ritorno ciclico di eventi e persone». Cfr. E. Canone, *Il fanciullo e la fenice*, in Id., *Il dorso e il grembo dell'eterno. Percorsi della filosofia di Giordano Bruno*, Pisa-Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2003, p. 70.

⁴¹¹ G. Bruno, *Spaccio*, cit., pp. 309-310.

di Michelangelo, che appunto al prodigioso uccello orientale spesso contrappone la propria limitata condizione mortale.⁴¹²

L'immagine della fenice che ogni cinquecento anni si consuma nel fuoco per poi rinascere dalle proprie ceneri, cara alla letteratura fin dalle origini,⁴¹³ assume dunque in Bruno significazione filosofica e, come osserva Canone, «rinvia all'anima»,⁴¹⁴ all'«eterna essenza umana» che «non è ne gl'individui li quali nascono e muoiono».⁴¹⁵

In II,1, all'altezza dell'emblema X, Cesarino indica una «faretra ed arco d'amore, come mostrano le faville che sono in circa, ed il nodo del laccio che pende, con il motto che è: *Subito, clam*». L'«articolo» destinato ad esprimere più compiutamente quanto allusivamente indicato nell'«insegna», così recita:

Avida di trovar bramato pasto,
l'aquila vers'il ciel ispiega l'ali,
facend' accorti tutti gli animali,

⁴¹² Cfr.: «← Che ne riporterà dal vivo sole / altro che morte? E non come fenice». (43,5-6); «Ma perché l'uomo non è come fenice, / c'alla luce del sol resurge e riede» (52, 5-6); «Né spero com' al sol nuova fenice / ritornar più; ché 'l tempo nol concede». (108, 5-6).

⁴¹³ In Petrarca l'immagine della fenice presenta varie implicazioni in quanto è figura assunta a raffigurare il poeta stesso oppure Laura. La comparazione tra la fenice e l'amante che arde nel fuoco d'Amore ha ricchissimi precedenti nella lirica volgare ed è ormai un *topos* letterario. L'immagine diventa una convenzionale cifra del tormento amoroso ed è piegata da Petrarca a più significazioni. Di centrale importanza la «canzone delle visioni» (CCCXXIII), incentrata sulla visione di Laura in sembianza di fenice che muore. La fenice è in questo caso simbolo della donna, è Laura/fenice, destinata a dileguare in quanto essere reale e a risorgere come pura essenza, come scrittura, creazione letteraria, poesia. «Da quelle ceneri, nelle quali si sono consumati insieme il poeta e la sua donna, nasce la nuova fenice del canto poetico, del supremo canto petrarchesco, potremmo quasi dire del suo «canto feniceo»». Cfr. F. Zambon, *Sulla fenice del Petrarca*, in *Dal Medioevo al Petrarca. Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, I, Firenze, Olschki, 1983, p. 423. (Cfr. RVF 135, 185, 210, 321, 323).

⁴¹⁴ E. Canone, *Il fanciullo e la fenice*, cit., p. 77.

⁴¹⁵ G. Bruno, *Eroici furori*, cit., p.691. Sulla fenice come immagine del silenzio mistico, espresso nel sonetto *Questa fenice ch'al bel sol s'accende* (II,1), cfr. IV.4.

ch'al terzo volo s'apparecchia al guasto.

E del fiero leon ruggito vasto
fa da l'alta spelunca orror mortali,
onde le belve presentendo i mali
fuggon a gli antri il famelico impasto.

E 'l ceto quando assalir vuol l'armento
muto di Proteo da gli antri di Teti,
pria fa sentir quel spruzzo violento.

Aquile 'n ciel, leoni in terr', e i ceti
signor' in mar, non vanno a tradimento:
ma gli assalti d'amor vegnon secreti.

Lasso, que' giorni lieti
troncommi l'efficacia d'un instante,
che femmi a lungo infortunato amante.

Torna ancora la formula a contrasto, già vista nel sonetto *Se la farfalla al suo splendor ameno*, nuovamente impiegata allo scopo di far meglio risaltare questa volta l'immagine di Amore che, a differenza dell'aquila,⁴¹⁶ del leone e del ceto,⁴¹⁷ i quali «non procedono come subdoli e traditori», «assalta e fere a l'improvviso e subito». L'Amore «viene ad esser presto, furtivo, improvviso e subito», capace di troncare in un instante i «giorni lieti» del furioso, facendo di lui un «infortunato amante». Egli, diversamente dagli «animali inferiori», è privo della «facoltà di

⁴¹⁶ L'aquila trova impiego nei RVF, CCCXXV, 59 («Tien' pur li occhi come aquila in quel sole») come immagine dell'unico uccello in grado di reggere la vista del sole, metafora abituale di Laura. (L'immagine viene ripresa da Michelangelo, *Rime*, 80: «P' mi credetti, il primo giorno ch'io / mira' tante bellezze uniche e sole, / fermar gli occhi com'aquila nel sole / nella minor di tante ch'i' desio»).

⁴¹⁷ Il «ceto», di provenienza pliniana (*Nat. hist.*, 32,10) nonché virgiliana (*Aen.* V,822), compare nel *Polifilo*, in Boiardo, *Pastorale* (ecl. 10,44), in Berni, *Rime* (VII,57) e Ariosto, *Orlando furioso* (X, CIX, 6).

prender tempo di scampo» da Amore, «furtivo fuoco»⁴¹⁸ che con «dolcezza, lenità et astuzia» «viene [...] a (come) tiranneggiar l'universo», «in mare, in terra in cielo».

⁴¹⁸ Qui Maricondo richiama cinque versi della *Fedra* del «tragico poeta», Seneca, che descrivono gli effetti del «furore» che si insinua «totas in medullas, / igne furtivo populante venas». (Cfr. G. Bruno, *Eroici furori*, cit., p. 676).

9. L'«IMPROVIDO FANCIULLO» E LA «ROVERE»

Nei dialoghi I,5 e II,1, caratterizzati dalla presenza degli emblemi, ricorre in quattro casi la figura del «fanciullo». Nel dialogo I,5 il terzo cavaliere che si immagina sfilare «nel scudo porta un fanciullo ignudo disteso sul verde prato, e che appoggia la testa sollevata sul braccio, con gli occhi rivoltati verso il cielo a certi edifici de stanze, torri, giardini ed orti che son sopra le nuvole; e vi è un castello di cui la materia è fuoco; ed in mezzo è la nota che dice: *Mutuo fulcimur*». Presto Tansillo, prima di leggere «de rime» *Sopra de nubi, a l'eminente loco*, rivela che bisogna intendere «quel furioso significato per il fanciullo ignudo, come semplice, puro ed esposto a tutti gli accidenti di natura e di fortuna».⁴¹⁹

Ancora nella sesta «insegna» Tansillo vede «descritta la fantasia d'una fenice volante, alla quale è volto un fanciullo che bruggia in mezzo le fiamme, e vi è il motto *Fata obstant*». La «tavoletta» così recita:

Unico augel del sol, vaga Fenice,
ch'appareggi col mondo gli anni tui,
quai colmi ne l'Arabia felice:
tu sei chi fuste, io son quel che non fui;
io per caldo d'amor muoio infelice,
ma te rattiv'il sol co' raggi sui;
tu bruggi 'n un, et io in ogni loco;

⁴¹⁹ G. Bruno, *Eroici furori*, cit., pp. 606-607. Come puntualizza P. Farinelli, nelle immagini scelte da Bruno «l'essere umano vi figura solo nello stadio infantile, come di regola nei libri di emblemi e di imprese». (Cfr. P. Farinelli, *Il furioso nel labirinto*, cit., pp. 82-83). La studiosa ricorda inoltre le parole di Memmo, il quale, in riferimento ad Alciati, rileva come la figura sia simbolo del giovane amante esposto ai tormenti d'amore: «nude boy is frequently associated with the young lover who struggles with love's passion». Cfr. P. Memmo, *Giordano Bruno's De gli eroici furori and the emblematic tradition*, in «The romanic review», LV, New York, Columbia University Press, 1964, p. 8.

io da Cupido, hai tu da Febo il foco.

Hai termini prefissi
di lunga vita, et io ho breve fine,
che pronto s'offre per mille ruine,
né so quel che vivrò, né quel che vissi.

Me cieco fato adduce,
tu certo torni a riveder tua luce.⁴²⁰

I fati della fenice e del furioso, figurato nel fanciullo, sono opposti, come nota Tansillo:

Dal senso de gli versi si vede che nella figura si disegna l'antitesi de la sorte de la fenice e del furioso.⁴²¹

La fenice, infatti, «è quel che fu», il furioso «è quel che non fu». La fenice «al cospetto del sole cangia la morte con la vita», mentre il furioso «al cospetto d'amore muta la vita con la morte». Tansillo spiega che qui viene figurata «la differenza tra l'intelletto inferiore [...], il quale è incerto multivario e multiforme», e «l'intelletto superiore». L'«intelletto particolare» è «furioso, vago ed incerto», quello «universale è quieto, stabile e certo». Si determina allora l'opposizione tra senso e intelligenza, più specificamente tra «l'amor sensuale che non ha certezza né discrezion de oggetti» e «l'amor intellettivo il qual ha mira ad un certo e solo, a cui si volta, da cui è illuminato nel concetto, onde è acceso ne l'affetto, s'infiamma, s'illustra ed è mantenuto nell'unità, identità e stato». La fenice, quindi, diventa simbolo dell'intelletto agente universale.⁴²²

⁴²⁰ G. Bruno, *Eroici furori*, cit., p. 613.

⁴²¹ *Ibidem*.

⁴²² Cfr. E. Canone, *Il fanciullo e la fenice*, cit., pp. 53-78.

L'ultima «insegna» del dialogo presenta «un serpe ch'a la neve languisce dove l'avea gittato un zappatore, ed un fanciullo ignudo acceso in mezzo al fuoco, con certe altre minute e circostanze, con il motto che dice: *Idem, itidem, non idem*».⁴²³ Questa volta Tansillo si dichiara poco disposto a soffermarsi sulla spiegazione dell'immagine, ma poi, attraverso una preterizione, afferma:

Questo mi par più presto enigma che altro; però non mi confido d'esplicarlo a fatto: pur crederei che voglia significar medesimo fato molesto, che medesimamente tormenta l'uno e l'altro (cioè intensissimamente, senza misericordia, a morte), con diversi instrumenti o contrarii principii, mostrandosi medesimo freddo e caldo.⁴²⁴

Su invito di Cicada Tansillo legge «la rima», che consiste nella successione di due sonetti,⁴²⁵ la cui esegesi è rimandata, come afferma Cicada:

Andiamone, perché per il camino vedremo di snodar questo intrico, se si può.⁴²⁶

L'«intrico» naturalmente non viene sciolto ed è il lettore a dover penetrare nell'«enigma» proposto, attraverso la lettura dei sonetti, eccezionalmente in numero raddoppiato, come a compensare l'assenza di un'articolata spiegazione da parte di Tansillo.

⁴²³ L'associazione delle due figure, il «serpe» e il «fanciullo ignudo», si ritrovano nella *Gerusalemme liberata*, I, 55, 7-8: «[...] o 'l forte Otton, che conquistò lo scudo / in cui da l'angue esce il fanciullo ignudo».

⁴²⁴ G. Bruno, *Eroici furori*, cit., p. 640.

⁴²⁵ Cfr. III.4.

⁴²⁶ G. Bruno, *Eroici furori*, cit., p. 641.

Infine, nel dialogo II,1, nell'ultima «insegna», la XII, torna ancora la figura di un «fanciullo dentro un battello che sta ad ora ad ora per essere assorbito da l'onde tempestose, che languido e lasso ha abbandonati gli remi. Ed envi circa lo motto *Fronti nulla fides*. Non è dubio che questo significhè che lui dal sereno aspetto de l'acqui fu invitato a solcar il mare infido; il quale a l'improvviso avendo inturbidato il volto, per estremo e mortal spavento, e per impotenza di romper l'impeto, gli ha fatto dismetter il capo, braccia e la speranza». Cesarino rinvia al componimento, dove Bruno esprime «la condizion del studio umano verso le divine imprese», secondo quanto dichiarato nell'*Argomento de' cinque dialogi della seconda parte*:

Gentil garzon che dal lido scioglieste
la pargoletta barca, e al remo frale
vago del mar l'indotta man porgeste,
or sei repente accorto del tuo male.

Vedi del traditor l'onde funeste
la prora tua, ch'ò troppo scend' o sale;
né l'alma vinta da cure moleste,
contra gli obliqui e gonfi flutti vale.

Cedi gli remi al tuo fero nemico,
e con minor pensier la morte aspetti,
che per non la veder gli occhi ti chiudi.

Se non è presto alcun soccorso amico,
sentirai certo or or gli ultimi effetti
de tuoi sì rozzi e curiosi studi.

Son gli miei fati crudi
simili a' tuoi, perché vago d'Amore
sento il rigor del più gran traditore.⁴²⁷

⁴²⁷ Ivi, pp. 679-680.

Terminata la lettura del sonetto, Cesarino ne vede un altro «senza imagine e motto», dove «è più manifestamente espresso quello che nel duodecimo è mostrato in similitudine e figura»:⁴²⁸

Lasciato il porto per prova e per poco,
feriando da studi più maturi,
ero messo a mirar quasi per gioco:
quando viddi repente i fati duri.

Quei sì m'han fatto violento il foco,
ch'in van ritento a i lidi più sicuri,
in van per scampo man piatosa invoco,
perché al nemico mio ratto mi furi.

Impotent' a suttrarmi, roco e lasso
io cedo al mio destino, e non più tento
di far vani ripari a la mia morte:

facciami pur d'ogni altra vita casso,
e non più tarde l'ultimo tormento,
che m'ha prescritto la mia fera sorte.

Tipo di mio mal forte
è quel che si commese per trastullo
al sen nemico, improvido fanciullo.⁴²⁹

Nel primo sonetto il furioso si paragona al «garzone», come si legge ai vv. 15-17; nel secondo «è espressa una strana condizione d'un animo dismesso dall'apprension della difficoltà de l'opra, grandezza de la fatica, vastità del lavoro, da un canto; e da un altro, l'ignoranza, privazion de l'arte, debolezza de nervi, e periglio di morte». Cesarino poi, penetrando oltre la «scorza», chiarisce il senso allegorico dell'immagine del fanciullo:

⁴²⁸ Cfr. *Argomento de' cinque dialogi della seconda parte*, p. 506.

⁴²⁹ G. Bruno, *Eroi e furori*, cit., p. 680.

Queste son considerazioni su la superficie e l'istoriale de la figura. Ma il proposito del furioso eroico penso che verse circa l'imbecillità de l'ingegno umano, il quale, attento a la divina impresa, in un subito talvolta si trova ingolfato nell'abisso della eccellenza incomprendibile; onde il senso ed imaginazione vien confusa ed assorbita, che non sapendo passar avanti, né tornar a dietro, né dove voltarsi, svanisce e perde l'esser suo; non altrimenti che una stilla d'acqua che svanisce nel mare, o un picciol spirito che s'attenua perdendo la propria sustanza nell'aere spacioso ed immenso.⁴³⁰

Quella del fanciullo, com'è evidente, è una delle tante immagini di cui Bruno si serve per esprimere la condizione del furioso, puro accidente nell'universo infinito, dove tutto si trasforma, ma niente torna uguale. Il materialismo antiteleologico di matrice democritea, in cui risulta portante il concetto di "mutazione vicissitudinale", pone l'uomo nella condizione opposta a quella della Fenice, «che eternamente torna secondo un moto universale che coincide con quello della vicissitudine di cui essa è simbolo e incarnazione».⁴³¹ La Fenice, allora, si contrappone al fanciullo, simbolo invece dell'accidentalità e transitorietà del destino umano, cui non è riservato alcun primato ontologico. La sproporzione tra ente e accidente, tra tempo ed eternità, è figurata quindi nella debole figura del fanciullo, variamente sfaccettata nelle quattro immagini proposte.

La ricorrente figura del fanciullo, come sintetizzato dall'autore nell'*Argomento*, sembra rimandare in maniera pregnante all'inadeguatezza dell'uomo nel perseguire il divino oggetto, all'«imbecillità de l'ingegno umano», il quale, nel suo

⁴³⁰ Ivi, p. 681-682.

⁴³¹ M. Ciliberto, *Introduzione a Bruno*, Roma-Bari, Laterza, 1996, p. 77.

cammino verso la divinità, «perde l'esser suo, non altrimenti che una stilla d'acqua che svanisce nel mare». Il fanciullo simboleggia, a vari livelli e attraverso immagini diversificate, «la condizion del studio umano verso le divine imprese», una *dispositio* in questo caso inadeguata del soggetto, immatura, in cui prevalgono le potenze inferiori, il senso.

È possibile individuare un percorso, all'interno dei *Furori*, che in maniera non troppo esplicita e lineare traccia il cammino dell'uomo, il suo progredire da una condizione dominata dall'«appetito vario, vago, inconstante del senso» a quello «definito, fermo e stabile de l'intelligenza». I due poli di questo percorso sono individuabili nelle opposte immagini allegoriche dell'«improvvido fanciullo» e della «rovere». Se, infatti, il fanciullo rappresenta il punto di massima inadeguatezza rispetto al divino oggetto, la quercia, al contrario, raccoglie in sé gli attributi propri del soggetto maturo, pronto all'ascesa al vero.

Nel dialogo I,5, Cicada, all'altezza dell'impresa IX, vede «nel seguente scudo [...] una ruvida e ramosa quercia piantata, contra la quale è un vento che soffia, ed ha circoscritto il motto *Ut robori robur*». La «tavola» così recita:

Annosa quercia, che gli rami spandi
a l'aria, e fermi le radici 'n terra:
né terra smossa, né gli spirti grandi
che da l'aspro Aquilon il ciel disserra,
né quanto fia ch'il vern'orrido mandi,
dal luog' ove stai salda mai ti sferra;
mostri della mia fé ritratto vero
qual smossa mai stran' accidenti féro.

Tu medesmo terreno

mai sempr' abbracci, fai colto e comprendi,
e di lui per le viscere distendi
radici grate al generoso seno:
 i' ad un sol oggetto
ho fiss' il spirt', il sens' e l'intelletto.⁴³²

Tansillo così commenta:

Il motto è aperto, per cui si vanta il furioso d'aver forza e robustezza come la rovere.⁴³³

Il rapporto di analogia tra il furioso e la «rovere» risiede nella capacità del furioso di «rimaner costante e fermo contra gli Aquiloni e tempestosi inverni per la fermezza ch'ha nel suo astro in cui è piantato con l'affetto ed intenzione, come la detta radicata pianta tiene intessute le sue radici con le vene de la terra». Qui Bruno, molto vicino alla dottrina stoica della virtù, sviluppa un fitto dialogo intertestuale con le *Epistulae morales ad Lucilium* di Seneca.⁴³⁴ Nel delineare i tratti di costanza, fermezza e temperanza che il furioso eroico raggiunge Bruno, infatti, dà vita ad una figura di *sapiens* dalle sembianze chiaramente senecane. Il furioso rappresenta in questo caso l'*homo perfectus*, giunto allo stato di perfezione grazie alla filosofia, come osserva Granada, «le *sapiente* n'est que le *furioso* qui a atteint son objet divin».⁴³⁵ Egli, «constante e

⁴³² G. Bruno, *Eroici furori*, cit., pp. 622-626.

⁴³³ *Ibidem*.

⁴³⁴ La presenza della fonte senecana nei *Furori* è ben evidenziata da Granada nelle note dell'edizione critica parigina.

⁴³⁵ M. A. Granada, *Introduzione* a G. Bruno, *Des fureurs héroïques*, introduction et notes de M. A. Granada, traduction de P. H. Michel revue par Y. Hersant, Paris, Les Belles Lettres 1999, p. LXXXV. Ancora Granada afferma: «A certains moments, néanmoins, des traits de la figure du sage semblent être transférés au *furioso*, précisément lorsque celui-ci fait montre d'une *constance* et d'une *fermeté* inébranlables dans l'adhésion à son objet divin face à tout type d'obstacles ou de perturbations. Ici *furioso* et *sapiente* tendent à converger». Ivi,

fermo contra gli Aquiloni e tempestosi inverni», si identifica nella «rovere». La fortezza d'animo, che in Seneca si risolve nel «pati fortiter»,⁴³⁶ viene resa da Bruno attraverso le formule «fortemente comportare» e «non sentire», nell'ambito di uno scambio di battute tra Cicada e Tansillo:

CICADA. - Volete dunque che sia cosa desiderabile il comportar de tormenti, perché è cosa da forte?

TANSILLO. - Questo che dite «comportare» è parte di costanza, e non è la virtude intiera; ma questo che dico «fortemente comportare» et Epicuro disse «non sentire».⁴³⁷

È la «cura della virtude, vero bene e felicitade»,⁴³⁸ che consente di giungere all'assenza di «sentimento di tempestosi insulti».⁴³⁹

La «perfezzion de la costanza» consiste «non già in questo che l'arbore non si fracasse, rompa o pieghe; ma in questo che

pp. LXXXIX-XC. Le figure del *furioso* e del *sapiente* sono suscettibili di interpretazioni non univoche. Esse, infatti, vengono variamente interpretate. Su questo tema si veda in particolare di M. Ciliberto, *Esistenza e verità: Giordano Bruno e il «vincolo» di Cupido*, Introduzione a G. Bruno, *Eroici furori*, a c. di S. Bassi, Roma-Bari, Laterza 1995, pp. XX-XXV. In particolare Ciliberto aggiunge (p. XXVII) che i *Furori* non costituiscono un «testo unitario», costituiti come sono «da “materiali” e “strati” diversi di ricerca e di riflessione che Bruno si sforza di unificare». (Ancora ne *Il gioco degli occhi e del cuore*, cit., p. 100, lo studioso ribadisce ancora la probabilità che «nei *Furori* siano confluiti “scartafacci” diversi, scritti in momenti, e per fini, diversi»). P. Rossi (*Bambini, sogni, furori. Tre lezioni di storia delle idee*, Milano, Feltrinelli, 2001, p. 132) scrive: «L'antica contrapposizione tra la figura del *sapiente* e quella del *furioso* esplose con forza nelle pagine degli *Eroici furori* e diventa problematica. Qui i termini caratteristici dell'impostazione platonica vengono ripresi e insieme radicalmente trasfigurati. Ciò che rende irripetibili le pagine di Bruno è il modo in cui vengono separate e insieme congiunte le figure del *sapiente* e del *furioso*».

⁴³⁶ «Non enim pati tormenta optabile est, sed pati fortiter: illud opto “fortiter”, quod est virtus» («Infatti non è desiderabile patire tormenti, ma soffrirli coraggiosamente: è proprio questo “coraggiosamente” ciò che io desidero, perché tale è la virtù»). Cfr. Seneca, *Epistulae morales ad Lucilium*, vol. I, a c. di F. Solinas, prefazione di C. Carena, Milano, Mondadori, (VII, 67, 6), pp. 360-2. E ancora in VII, 67, 10: «Cum aliquis tormenta fortiter patitur, omnibus virtutibus utitur» («Quando un uomo soffre coraggiosamente i tormenti, mette in pratica tutte le virtù»). Ivi, p. 362.

⁴³⁷ G. Bruno, *Eroici furori*, cit., p. 625.

⁴³⁸ *Ibidem*.

⁴³⁹ *Ibidem*.

né manco si muova».⁴⁴⁰ La *virtus* risiede dunque nella «tormentorum fortis patientia» (VII, 67, 5), tale da condurre all'aponia, e in questo passo Bruno segue da vicino Seneca nel menzionare i casi di Regolo, Socrate⁴⁴¹ e Scevola,⁴⁴² esempi illustri di valorosa resistenza al dolore:

Qualmente Regolo non ebbe senso de l'arca, Lucrezia del pugnale, Socrate del veleno, Anaxarco de la pila, Scevola del fuoco, Cocle de la voragine, et altri virtuosi d'altre cose che massime tormentano e danno orrore a persone ordinarie e vili.⁴⁴³

Il furioso, come la quercia e come gli eroi evocati, «ad un sol oggetto» ha «fiss' il spirt', il sens' e l'intelletto».⁴⁴⁴ Il «non aver senso di dolore» e la «privazion di senso»⁴⁴⁵ caratterizzano la condizione del furioso, parimenti imperturbabile di fronte al supplizio.

⁴⁴⁰ *Ibidem*. Al v. 7 del sonetto si legge: «mostri della mia fé ritratto vero»: la quercia è l'immagine del furioso e della sua forza.

⁴⁴¹ «Tamquam opto mihi vitam honestam; vita autem honesta actionibus variis constat: in hac est Reguli arca, Catonis scissum manu sua vulnus, Rutili exilium, calix venenatus qui Socraten transtulit e carcere in caelum» («Così, ad esempio, mi auguro di vivere con onore, ma la vita onorata consiste di varie azioni. A questo genere di vita appartengono la botte di Regolo, la ferita di Catone aperta con la sua stessa mano, l'esilio di Rutilio, la coppa con il veleno che trasferì Socrate dal carcere in cielo»). Cfr. Seneca, *Epistulae*, cit., VII, 67, 7, p. 362.

⁴⁴² «Ego dubitem quin magis laudem truncam illam et retorridam manum Mucii quam cuiuslibet fortissimi salvam? Stetit hostium flammaramque contemptor et manum suam in hostili foculo destillantem perspectavit, donec Porsina cuius poenae favebat gloriae invidit et ignem invito eripi iussit» («Esiterei a lodare di più la mano spappolata e bruciata di Muzio Scevola che non quella integra dell'uomo più valoroso del mondo? Stette là, ritto, quello spregiatore dei nemici e delle fiamme e non distolse lo sguardo dalla mano stillante sul braciere del nemico, finché Porsenna, pur favorevole al supplizio, ebbe invidia della sua gloria e ordinò la rimozione del fuoco, nonostante l'opposizione dell'eroe»). Ivi, VII, 66, 51, p. 356.

⁴⁴³ G. Bruno, *Eroici furori*, cit., p. 625.

⁴⁴⁴ Ivi, p. 623.

⁴⁴⁵ Ivi, pp. 624-5.

La figura di Anassarco compare anche nella conclusione della *Cena de le ceneri*,⁴⁴⁶ ma è nelle opere latine che la sua immagine sarà assunta per dare rilievo alla trattazione di questioni di natura filosofica. Nel *De vinculis in genere*, *De vinciente in genere* (*Quare uno non expleat vinculo. Articulus VI*) si legge infatti:

Accidit vero, ut quidam uno tantum obiecto teneatur interdum, vel propter sensus stupiditatem, qui ad reliquos ordines est caecus et remissus, vel propter vinculi unius vehementiam, quae sic unice affligat atque torqueat, ut inde aliorum sensus lentescat, obruatur, supprimatur. Hoc vero raro et in paucis accidit, et est mirabile, ut in quibusdam qui – spe vitae aeternae et quadam vivacitate fidei vel credulitatis – ita animo abrepti visi sunt et a corpore quodammodo distracti et, obiecto cui phantasiae et opinionis virtute devincti erant vehementius astringente, horribiles cruciatus ne sentire quidem visi sunt, ut in Anaxarcho philosopho, in Andrea Gallilaeo, in Laurentio presbytero et aliis usque ad nostram aetatem, pro religionis specie, in principes et reges sicariis est manifestum.⁴⁴⁷

⁴⁴⁶ «*Adiuro vos*, o dottori Nundinio e Torquato, per il pasto de gli Antropofagi, per la pila del cinico Anaxarco, per gli smisurati serpenti di Laocoonte, e per la tremebonda piaga di san Rocco [...]». Cfr. G. Bruno, *La cena de le ceneri*, commento di G. Aquilecchia, in *Opere italiane*, cit., vol. I, p. 570. L'esempio di Lucrezia lo troviamo in Cicerone, *De finibus bonorum et malorum*, II 20, 66: «Stuprata per vim Lucretia a regis filio testata civis se ipsa interemit. Hic dolor populi Romani duce et auctore Bruto causa civitati libertatis fuit, ob eiusque mulieris memoriam primo anno et vir et pater eius consul est factus. Tenuis Lucius Verginius unusque de multis sexagesimo anno post libertatem receptam virginem filiam sua manu occidit potius, quam ea Ap. Claudii libidini, qui tum erat summo <cum> imperio, dederetur» («Lucrezia, chiamati i concittadini a testimoni della violenza subita ad opera del figlio del re, si diede la morte; lo sdegno del popolo romano, guidato ed incitato da Bruto, fu per la nostra città la scintilla della libertà; e in memoria di quella donna nel primo anno furono eletti consoli suo marito e suo padre. Sessant'anni dopo la conquista della libertà un modesto e oscuro cittadino, Lucio Virginio, uccise di propria mano la vergine figlia piuttosto di concederla all'infame capriccio di Appio Claudio, che allora deteneva il potere supremo»). Cfr. Cicerone, *De finibus bonorum et malorum*, a c. di F. Demolli, presentazione di F. Maspero, Milano, Bompiani 1992, pp. 106-7.

⁴⁴⁷ «[...] In verità accade, talvolta, che qualcuno si incateni ad un solo oggetto, sia per l'ottusità del senso, cieco e pigro a tutti gli altri gradi del reale, sia per l'intensità di quell'unico vincolo, che lo turba e lo tormenta in maniera così esclusiva da allentare, offuscare e cancellare la sensibilità per ogni altro legame.

Ancora nella *Lampas triginta statuarum*, 167, XVII:

Considera finem ut laborum condimentum: hoc enim laborantes delectamus, vel saltem laborem contemperamus, vel laboris sensum perdimus, unde Laurentius, in medio carbonum ignitorum hilaris, principi insultabat, Anaxarchus Nicroonti tyranno a pila in qua contundebatur eludebat.⁴⁴⁸

Infine nel *Sigillus sigillorum*, 49 (*De decimaquinta contractionis specie*), dove Bruno descrive la *contractio* del *sapiens*:

Ea tandem laudabilissima vere philosophis propria animi contractio est, qua crudelis Anaxarchus patiens ictus plus Nicroonta tyrannum affligebat, quam ipse torqueretur; qua et Polemon a rabidissimis canum morsibus * * * ne expalluisse quidem; qua Laurentius |de prunis ardentibus velut e roseo strato hostibus viriliter insultabat. Quid enim? Nonne vehementior delectatio, timor, spes, fides, indignatio reique contemptus a praesente passione sevocat? Porro tunc est perfectae philosophiae praxis, quando quis altitudine speculationis ita a corporeis affectibus semovetur, ut minime sentiat dolorem.⁴⁴⁹

In realtà, questo accade raramente e a poche persone, ed è straordinario: come in alcuni che – per la speranza della vita eterna ed un certo vigore della fede oppure della credulità – sono apparsi così rapiti nell’animo, così distratti dalla cura del proprio corpo, così intensamente catturati dall’oggetto cui si erano vincolati in virtù della fantasia e dell’opinione, da dare l’impressione di non soffrire affatto per le orribili torture: come è manifesto nel caso del filosofo Anassarco, del galileo Andrea, del prete Lorenzo e in altri che, anche ai nostri giorni, si sono fatti assassini di principi e re, sotto il pretesto della religione». Cfr. G. Bruno, *Opere magiche*, edizione diretta da M. Ciliberto, a c. di S. Bassi, E. Scapparone, N. Tirinnanzi, Milano, Adelphi 2000, pp. 422-425.

⁴⁴⁸ «Considera il fine come diletto delle fatiche: per questo infatti troviamo felicità nei travagli, o almeno li avvertiamo meno, o cessiamo di percepirla. Per questo Lorenzo si faceva beffe del re, ilare in mezzo ai carboni ardenti, e Anassarco si burlava del tiranno Nicocreonte dal mortaio in cui lo facevano a pezzi». Ivi, pp. 1151-3.

⁴⁴⁹ G. Bruno, *Opera latine conscripta*, II/2, curantibus F. Tocco et H. Vitelli, Florentiae, Typis successorum Le Monnier, 1890, p. 192. («Lodevolissima è infine quella contrazione dell’animo veramente propria dei filosofi, per la quale l’impassibile Anassarco sopportando i colpi affliggeva il tiranno Nicocreonte più di quanto non fosse egli stesso tormentato; per la quale anche Polemone si dice non fosse neppure impallidito per i morsi rabbiosissimi dei cani; per la quale Lorenzo dai rovi ardenti come da un giaciglio di rose virilmente insultava

Il tema del dominio dell'anima sul corpo proviene dalla *Theologia platonica* di Marsilio Ficino (XIII,1), dove troviamo proprio le figure di Polemone e Anassarco, chiamate a esemplificare come l'animo si imponga al corpo per sua stessa natura («Constat igitur animum corpori per se obesse»):

Sentire et iudicare actus est animi. Itaque per suum actum proprie, non per corporis violentam animus perturbatur, ideoque se ipsum movet, non movetur a corpore. Quod ex hoc plane conspicitur, quia ex vehementiore cogitatione animi et affectu semper agitur et corpus, neque potest illi corpus obsistere, ex passione vero et cruciatu corporis non necessario animus de suo statu deicitur. Diogenes Cynicus nudus glaciem nivemque hieme, aestate ardentem calcabat arenas, atque interim ridebat et iocabatur. Polemon Academicus rabidissimos canum morsus dum sentiret, ne expalluit quidem. Anaxarchus Abderites philosophus a Nicocreonte Cypri tyranno iussus est in saxum concavum conici ferreisque malleis caedi. At philosophus poenam corporis negligens inquit: «Tunde, tunde Anaxarchi vasculum, Anaxarchum ipsum nihil teres!». Iussit tyrannus illi praecedi linguam. Tunc ille praecisam mordicus in tyranni faciem conspuat. Aliique innumeri, maxime omnium Christi martyres, talia fecisse commemorantur.⁴⁵⁰

i nemici. E che infatti? Una più veemente gioia, timore, speranza, fede, indignazione e disprezzo della cosa non impedisce forse di sentire ciò che presentemente si soffre? Del resto allora è perfetta prassi di filosofia, quando qualcuno per l'altezza della speculazione a tal punto si allontana dalle sensazioni provate dal corpo che non prova affatto dolore». Cfr. G. Bruno, *Le ombre delle idee, Il canto di Circe, Il sigillo dei sigilli*, introduzione di M. Ciliberto, traduzione e note di N. Tirinnanzi, Milano, Rizzoli 1997, pp. 396-7). Sulle diverse sfumature che assume la menzione del personaggio nelle varie opere in cui compare si vedano le note alle *Opere magiche*, cit., pp. 555-6 e 1559-60.

⁴⁵⁰ «Orbene: l'avvertire ed il giudicare sono atto dell'animo, e pertanto questo si turba per suo proprio atto e non per violenza ch'esso subisca da parte del corpo, onde si muove da sé e non viene mosso dal corpo. Il che è dato di vedere chiaramente dal fatto che mentre da un pensiero o da un affetto che raggiungano un particolare grado di intensità sempre viene agitato anche il corpo, né questi può opporre resistenza alcuna al moto dell'animo, per contro non necessariamente l'animo muta il suo stato per effetto di una passione o di una sofferenza cui sia soggetto il corpo. Diogene il cinico camminava senza scarpe d'inverno sul ghiaccio e sulla neve, d'estate sulla sabbia infuocata dal sole, e intanto rideva e motteggiava. L'accademico Polemone neppure impallidiva mentre i morsi rabbiosi dei cani lo dilaniavano. Anassarco di Abdera fu, per

Nel dialogo II,1 Maricondo, nel commento al sonetto *Questa mente ch'aspira al splendor santo*, chiarisce che il corpo del furioso non è che «carcere che tien rinchiusa la sua libertade, vischio che tiene impaniate le sue penne, catena che tien strette le sue mani, ceppi che han fissi gli suoi piedi, velo che gli tien abbagliata la vista».⁴⁵¹ Il tema del corpo come carcere dell'anima, di matrice platonica, è trattato da Seneca nell'epistola VII, 65, 16, dove l'«animus» è detto «gravi sarcina pressus», oppresso da un pesante fardello. Il pesante fardello è naturalmente il corpo, come il filosofo afferma subito dopo:

Nam corpus hoc animi pondus ac poena est; premente illo urgetur, in vinculis est, nisi accessit philosophia et illum respirare rerum naturae spectaculo iussit et a terrenis ad divina dimisit.⁴⁵²

L'«animus» del sapiente risulta «in hoc tristi et obscuro domicilio clusus»,⁴⁵³ chiuso in questa squallida e oscura dimora. Bruno è vicinissimo alle parole di Seneca nel passo seguente:

ordine di Nicocreonte, tiranno di Cipro, gettato in un enorme pestello di pietra e maciullato con mazze di ferro. Pure, noncurante della pena fisica: “Pesta – disse – pesta pure la spoglia in cui si trova Anassarco! Anassarco tu non lo maciulli per nulla!”. Ordinò allora il tiranno che gli fosse mozzata la lingua, al che il filosofo se la tagliò egli stesso con un morso e la sputò sul viso del tiranno. E ne potremmo citare innumerevoli altri, ma soprattutto i martiri cristiani, che la tradizione dice abbiano compiuto atti del genere». (M. Ficino, *Theologia platonica*, II, a cura di M. Schiavone, Bologna, Zanichelli, 1965, pp. 194-195).

⁴⁵¹ G. Bruno, *Eroici furori*, cit., p. 660. Il tema platonico dell'anima imprigionata nel carcere del corpo lo si ritrova in Ficino, *Theologia platonica*, XIV,1, cit., pp. 204-205 («Anima, tenebroso huius corporis habitaculo circumsepta»).

⁴⁵² «Infatti, questo corpo è un peso e una pena per l'animo. Mentre il corpo lo opprime, l'animo è messo alle strette, si trova in catene, qualora non sia apparsa la filosofia e lo abbia invitato a riprendere fiato di fronte allo spettacolo della natura e lo abbia distolto dalla realtà terrena volgendolo a quella divina». Cfr. Seneca, *Epistulae*, cit., p. 330. Bruno, nel sonetto *Abi cani d'Atteon, o fiere ingrato* (I, 4), definisce il corpo «pondo greve» (v. 9, p. 593).

⁴⁵³ Cfr. Seneca, *Epistulae*, cit., VII, 65, 17, p. 332.

Talmente trovandosi presente al corpo che con la miglior parte di sé sia da quello absente, farsi come con indissolubil sacramento congiunto et alligato alle cose divine.⁴⁵⁴

In Seneca VII, 65, 18 leggiamo infatti:

Sapiens adsectatorque sapientiae adhaeret quidem in corpore suo, sed optima sui parte abest et cogitationes suas ad sublimia intendit.⁴⁵⁵

Il corpo, per il *sapiens* senecano, non è che «vinclum aliquod libertati meae circumdatum» (VII, 65, 21).⁴⁵⁶ Ma egli può riuscire ad imporre al suo corpo il predominio dell'animo, così come il sapiente bruniano, il cui corpo «non gli può più tiranneggiare ch'egli medesimo si lasce; atteso che cossì il spirito proporzionalmente gli è preposto, come il mondo corporeo e materia è soggetta alla divinitade et a la natura. Cossì farassi forte contra la fortuna, magnanimo contra l'ingiurie, intrepido contra la povertà, morbi e persecuzioni».⁴⁵⁷

In Seneca, VII, 65, 22 si legge:

Cum visum erit, distraham cum illo societatem; et nunc tamen, dum haeremus, non erimus aequis partibus socii: animus ad se omne ius ducet. Contemptus corporis sui certa libertas est.⁴⁵⁸

⁴⁵⁴ G. Bruno, *Eroici furori*, cit., p. 660.

⁴⁵⁵ «Il saggio e chi aspira alla saggezza sono senz'altro attaccati al loro proprio corpo, ma ne sono lontani con la parte migliore di se stessi e indirizzano i loro pensieri a sfere sublimi». Cfr. Seneca, *Epistulae*, cit., p. 332. Si veda anche quanto è affermato in VIII, 70, 17: «Vis adversus hoc corpus liber esse? Tamquam migraturus habita. Propone tibi quandoque hoc contubernio carendum: fortior eris ad necessitatem exeundi» («Vuoi essere libero nel rapporto con il tuo corpo? Fa' in modo di abitarvi come se tu fossi sul punto di trasferirti altrove. Tieni presente che prima o poi dovrai fare a meno di questa comune dimora; così sarai più agguerrito di fronte alla necessità di uscirne»). Ivi, p. 380.

⁴⁵⁶ «Come una sorta di catena gettata attorno alla mia libertà». Ivi, p. 332.

⁴⁵⁷ G. Bruno, *Eroici furori*, cit., p. 660.

⁴⁵⁸ «Quando mi sembrerà opportuno, troncherò ogni rapporto con lui e persino ora, mentre siamo attaccati l'uno all'altro, non saremo più soci in parti uguali:

E ancora in VII, 65, 24:

Quem in hoc mundo locum deus obtinet, hunc in homine animus; quod est illic materia, id in nobis corpus est. Serviant ergo deteriora melioribus; fortes simus adversus fortuita; non contremescamus iniurias, non vulnera, non vincula, non egestatem.⁴⁵⁹

Il «contemptus corporis sui» è dunque condizione per procedere al «profondo della mente», attraverso la «philosophia», che fa sì che l'uomo «contraasi quanto è possibile in se stesso», che venga «al più intimo di sé». La «mente ch'aspira al splendor santo» si allontana dalla materia, dai sensi, per attingere le «cose divine», secondo quanto già affermato da Ficino:

Quodsi mens quanto altius ad contemplanda spiritalia elevatur, tanto longius discedit a corporalibus, supremus autem terminus, quem attingere potest intelligentia, est ipsa Dei substantia, sequitur ut tunc demum mens divinam subire substantiam valeat, quando fuerit a mortalibus sensibus penitus aliena.⁴⁶⁰

L'anima, conclude Ficino, «liberata dai vincoli di questo corpo e dipartendosene purificata, diviene Dio in modo fisso e

l'animo si arrogherà ogni diritto. Il disprezzo del proprio corpo è libertà sicura». Cfr. Seneca, *Epistulae*, cit., p. 334.

⁴⁵⁹ «Il posto che la divinità occupa nell'universo, l'animo lo occupa nell'uomo: ciò che là è materia, in noi è corpo. Siano dunque subordinati gli elementi meno nobili agli elementi migliori; siamo dunque coraggiosi di fronte agli eventi della Fortuna, non tremiamo né per le offese né per i colpi assestati né per le catene né per l'indigenza». Cfr. Seneca, *Epistulae*, cit., p. 334.

⁴⁶⁰ M. Ficino, *Theologia platonica*, XIV,1, cit., pp. 204-205: «Che se la mente, quanto più in alto si eleva a contemplare le essenze spirituali, tanto più si allontana dagli oggetti corporei, e se il supremo limite che l'intelligenza può attingere è la sostanza stessa di Dio, da ciò consegue che la mente ha la potenza di salire fino alla sostanza divina allorquando si trovi ad essere completamente estranea ai sensi mortali».

definitivo».⁴⁶¹ L'ascesa della mente verso la divinità trascendente si tramuta in Bruno nella scoperta della divinità immanente da parte dell'uomo, il quale ha bisogno di «venir al più intimo di sé, considerando che Dio è vicino, con sé e dentro di sé più ch'egli medesimo esser non si possa».⁴⁶² Sono ancora le *Epistulae* senecane (IV, 41, 1) a riecheggiare in questa parte:

[...] prope est a te deus, tecum est, intus est.⁴⁶³

Il motivo della presenza del divino immanente nell'uomo,⁴⁶⁴ *quid proprium* della dottrina stoica, viene esposto da Seneca subito dopo (IV, 41, 2):

Ita dico, Lucili: sacer intra nos spiritus sedet, malorum bonorumque nostrorum observator et custos; hic prout a nobis tractatus est, ita nos ipse tractat. Bonus vero vir sine deo nemo est.⁴⁶⁵

⁴⁶¹ *Ibidem*. («Igitur anima ab huius corporis vinculis exempta puraque decedens, certa quadam ratione fit Deus»).

⁴⁶² *Furori*, p.

⁴⁶³ «[...] il dio ti è vicino, è con te, è dentro di te». Cfr. Seneca, *Epistulae*, cit., p. 200.

⁴⁶⁴ Afferma Granada a questo proposito: «Y lo que Séneca y Bruno quieren establecer no es - como en el cristianismo; como en San Agustín por ejemplo - la presencia de Dios en nuestro espíritu en una dinámica o vínculo ajeno a la naturaleza, sino precisamente la inmanencia de la divinidad a la naturaleza una (y en Bruno además infinita) como su causa y principio. La presencia de Dios en nuestro ser más profundo no es distinta de su presencia en el seno del universo infinito...». Cfr. M. A. Granada, *Giordano Bruno. Universo infinito, unión con Dios, perfección del hombre*, Barcelona, Herder 2002, p. 317. Sulla presenza di motivi stoici nell'opera bruniana si veda inoltre Id., *Giordano Bruno et la Stoa: une présence non reconnue de thèmes stoïciens?*, in *Le Stoïcisme au XVIe et au XVIIe siècle*, sous la direction de P. F. Moreau, Paris, Albin Michel 1999, pp. 140-74.

⁴⁶⁵ «È così, ti dico, o Lucilio: in noi risiede uno spirito divino che osserva e vigila i nostri mali e i nostri beni; come è stato trattato da noi, così egli ci tratta. Però nessun uomo è virtuoso senza un dio». Cfr. Seneca, *Epistulae*, cit., p. 200. Ancora in IV, 31, 11 (p. 168) Seneca parla della divinità che alberga nel corpo umano («deum in corpore humano hospitantem»). Secondo la dottrina stoica, la ragione consente all'uomo di accedere alla *sapientia*, ossia alla conoscenza delle cose divine e umane. Infatti, in VII, 66, 12, si legge: «Ratio autem nihil aliud est quam in corpus humanum pars divini spiritus mersa» («Difatti la ragione altro

Attraverso il senecano «contemptus corporis» è dato all'uomo di trovare in sé la divinità, raggiungendo una condizione di massimo distacco dalla materia. «Compito amor divino ed eroico» non è «quello che sente il sprone, freno o rimorso o pena per altro amore, ma quello ch'a fatto non ha senso de gli altri affetti; onde talmente è gionto ad un piacere che non è potente dispiacere alcuno a distorlo o far cespitare in punto». È in questo che consiste il «toccar la somma beatitudine in questo stato, l'aver la voluptà e non aver senso di dolore»,⁴⁶⁶ giacché «qui timet a corporeis, numquam divinis fuisse coniunctum».⁴⁶⁷

Nei *Furori* la dottrina stoica della virtù, ricca di richiami senecani e intessuta di suggestioni ficiniane, ferma uno «stato» nel cammino del furioso, il quale da «sujet déséquilibré, intempérant»,⁴⁶⁸ dal dominio della materia raggiunge la luce del mondo intelligibile attraverso una contrazione dell'animo che lo conduce all'aponia. I «tempestosi insulti» di cui il *philosophus*, come la quercia, non «ha sentimento» si contrappongono agli «obliqui e gonfi flutti» contro cui «l'alma» del «garzone», «vinta da cure moleste», non «vale». Le potenze inferiori, simboleggiate nell'«indotta man» porta «al remo frale», destinate a soccombere di fronte alle «onde funeste», sono soppiantate dalle potenze superiori, «l'affetto ed intenzione» che conducono il furioso alla «beatitudine». Nel tracciare questo cammino ascensionale Bruno «ne peut séparer le *furioso*

non è se non una parte del soffio divino immerso nel corpo dell'uomo»). Ivi, p. 340.

⁴⁶⁶ Già nel dialogo secondo dello *Spaccio* (p. 308) nell'ambito della celebrazione della Fatica, si legge: «La somma perfezione è non sentir fatica e dolore, quando si comporta fatica e dolore».

⁴⁶⁷ G. Bruno, *Sigillus sigillorum*, in Id., *Opera latine conscripta*, cit., p. 193.

⁴⁶⁸ M.A. Granada, *Introduzione*, cit., p. LXXXV.

de la sagesse»,⁴⁶⁹ e il furioso assume qui i connotati del *sapiens adsectorque sapientiae* senecano.

⁴⁶⁹ *Ibidem.*

IV

LA CONCEZIONE DELLA POESIA

1. IL *MUSARUM SACERDOS*: LA POESIA COME *CAELESTE MUNUS*

La figura del *Musarum sacerdos*, di oraziana memoria,⁴⁷⁰ compare ad apertura del dialogo primo della prima parte degli *Eroici furori*. Al componimento *Muse che tante volte ributtai* è affidato il compito di delinearne il profilo, attraverso una serie di immagini destinate a rivelare la concezione bruniana della poesia.

Nell'*Argomento del Nolano* Bruno ha già ampiamente chiarito la propria posizione rispetto a «certi poeti e versificanti»⁴⁷¹ dediti alla celebrazione dell'«amor volgare, animale e bestiale», posta sullo stesso piano degli elogi burleschi, nel rifiuto di una letteratura “pura”, priva di intenti teoretici, per poi affermare che «questi Furori eroici ottegnono soggetto ed oggetto eroico, e però non ponno più cadere in stima d'amori volgari e naturaleschi». Egli, infatti, avrebbe voluto chiamare «Cantica» la propria opera, dandole «un titolo simile a quello di Salomone, il quale sotto la scorza d'amori ed affetti ordinari contiene similmente divini ed eroici furori»,

⁴⁷⁰ Orazio, *Odi*, III, 1,3.

⁴⁷¹ Anche nello *Spaccio* vi sono allusioni alla stanca letteratura del secolo: «[...] tanti vani versificatori ch'al dispetto del mondo si vogliono passar per poeti, tanti scrittori di favole, tanti nuovi rapportatori d'istorie vecchie, mille volte da mille altri a mille doppia meglio referite». Cfr. G. Bruno, *Spaccio*, cit., p. 332.

proposito abbandonato «per più caggioni».⁴⁷² L'intento bruniano è dunque quello di «apportare contemplazion divina, e metter avanti a gli occhi ed orecchie altrui furori non de volgari, ma eroici amori». Ciò accettando l'invito delle Muse, le quali «son dette inebriarlo de tai furori, versi e rime, con quali non si mostraro ad altri»:

Muse che tante volte ributtai,
importune correte a' miei dolori,
per consolarmi sole ne' miei guai
con tai versi, tai rime e tai furori,
con quali ad altri vi mostraste mai,
che de mirti si vantano et allori;
or sia appo voi mia aura, àncora e porto,
se non mi lice altrov'ir a diporto.

O monte, o dive, o fonte
ov'abito, converso e mi nodrisko;
dove quieto imparo et imbellisko;
alzo, avviv', orno, il cor, il spirito e fronte:
morte, cipressi, inferni
cangiate in vita, in lauri, in astri eterni.⁴⁷³

Tansillo, portavoce dell'autore, chiarisce che «il sacerdote de le muse» si trovava «ubligato alla contemplazion e studi de

⁴⁷² Di tali ragioni Bruno ne riferisce due: «l'una per il timor ch'ho conceputo dal rigoroso supercilio de certi farisei, che cossì mi stimarebono profano per usurpar in mio natural e fisico discorso titoli sacri e soprannaturali», l'altra «per la grande dissimilitudine che si vede fra il volto di questa opra e quella, quantunque medesimo misterio e sustanza d'anima sia compreso sotto l'ombra dell'una e dell'altra».

⁴⁷³ Significativo il precedente lucreziano sull'immagine del poeta-vate, in *De rerum natura*, I, 921 sgg., dove il poeta, ispirato («instinctus») dal «suavem [...] amorem/Musarum», con mente vivida («mente vigenti») percorre remote regioni delle Pieridi, dove nessuno prima impresse orma («avia Pieridum peragro loca nullius ante/trita solo»), appressandosi a fonti intatte («integros accedere fontis»). Le Muse, infatti, a nessuno prima hanno cinto le tempie con una corona gloriosa («insignemque meo capiti petere inde coronam,/unde prius nulli velarint tempora Musae»).

filosofia, li quali, se non son più maturi, denno però, come parenti de le Muse, esser predecessori a quelle». Le Muse ispirano «profonda dottrina» al poeta, consentendogli la realizzazione di un'«opra» nella quale «più riluce d'invenzione che d'imitazione». L'opposizione «imitare»/«inventare» distingue il vero poeta dalla «scimia de la musa altrui», differenzia il poeta ispirato dai «vermi», e tale distinzione ci riporta alla concezione platonica del furore poetico, espressa nel *Fedro*:

V'è una terza forma di esaltazione e delirio, di cui sono autrici le Muse. Questa, quando occupa un'anima tenera e pura, la sollecita e la rapisce nei canti e in ogni altra forma di poesia, e celebrando le infinite opere del passato, educa i posteri. Ma chi giunga alle soglie della poesia senza il delirio delle Muse, convinto che la sola abilità lo renda poeta, sarà un poeta incompiuto e la poesia del savio sarà offuscata da quella dei poeti in delirio.⁴⁷⁴

Si tratta di una concezione già ampiamente diffusa nella cultura del tempo, particolarmente in ambito neoplatonico. La medesima concezione si ritrova, infatti, nell'epistola I,6 di Marsilio Ficino, *De divino furore*, in cui l'autore riporta quasi alla lettera le parole di Platone:

[Plato] Oriri vero poeticum hunc furorem a Musis existimat; qui autem absque Musarum instinctu poeticas ad fores accedit, sperans quasi arte quadam poetam se bonum evasurum, inanem illum quidem atque eius poesim esse censet, [...]⁴⁷⁵

⁴⁷⁴ Platone, *Fedro* 245a, in Id., *Opere complete*, 3, Roma-Bari, Laterza, 1993, pp. 234-235.

⁴⁷⁵ M. Ficino, *Lettere*, I, *Epistolarum familiarium liber I*, a cura di S. Gentile, Firenze, Olschki, 1995, p. 25. («[Platone] pensa che questo furore poetico sia generato dalle Muse, e colui che senza essere aiutato dalle Muse si accosta alle

Molti i tratti dell'epistola ficiniana importanti per comprendere quale sia il terreno culturale sul quale prende forma la concezione bruniana della poesia, vicina a quanto espone il filosofo, il quale tocca aspetti essenziali della dottrina platonica, delineando la storia dell'anima, che prima di cadere nel corpo aveva in Cielo la sua dimora e lì godeva della contemplazione della verità («in celestibus sedibus extitisse, ubi veritatis contemplatione, ut Socrates in *Phedro* inquit, nutriebatur atque gaudebat»).⁴⁷⁶ Poi, volendo conoscere le cose terrene, spinta nel corpo («ob terrenarum rerum cogitationem appetitionemque animi ad corpora deprimuntur [...]»),⁴⁷⁷ beve al fiume Lete, dimenticando così le cose divine. Gravata dal peso dei pensieri terreni, cade a terra e non può far ritorno al Cielo prima di ricominciare a pensare alle cose divine («nec prius ad superos, unde terrene cogitationis pondere deciderant, revolare, quam divinas illas quarum oblivionem susceperant naturas recogitare ceperint»).⁴⁷⁸ Ficino riporta le note parole pronunciate da Socrate nel *Fedro*, «sola philosophi mens recuperat alas», delineando così la figura del filosofo che nel riacquistare le ali si divide dal corpo e per forza di quelle ali, «Deoque plenum», con grande sforzo è rapito al Cielo. Questa divisione e questo sforzo di volare al Cielo è definito da Platone furore divino: «Quam quidem abstractionem ac nixum Plato divinum furorem nuncupat». ⁴⁷⁹ L'anima, dunque, alla vista di simulacri di ciò che ha conosciuto quando era

porte della poesia, sperando che con qualche arte imparata possa diventare un buon poeta, ritiene che costui non riesca affatto e così la sua poesia»).

⁴⁷⁶ Ivi, p. 20.

⁴⁷⁷ Ivi, p. 21.

⁴⁷⁸ *Ibidem*.

⁴⁷⁹ *Ibidem*.

fuori dal carcere corporeo, si infiamma e a poco a poco rimette le ali, presa da furore divino. Mossa dal ricordo della vera bellezza sente il desiderio di ritornare a contemplare la divina bellezza, e tale desiderio è da Platone definito Amore divino:

Hunc denique Plato divinum amorem vocitat, eum diffiniens profectum ex aspectu corporee similitudinis desiderium ad contemplandam rursus divinam pulchritudinem redeundi.⁴⁸⁰

Ficino continua il suo discorso trattando del furore poetico, generato dalle Muse, e ancora nell'epistola I,52, *Poeticus furor a deo*, chiarisce ulteriormente che la poesia nasce dal furore, non dall'arte («poesim non ab arte sed a furore») e che le grandi poesie non sono invenzioni umane, ma doni celesti, «celestia munera». L'epistola si conclude con la significativa citazione di Ovidio, *Fasti*, 5, 5-6: «est deus in nobis, agitante calescimus illo: impetus ille sacre semina mentis habet».⁴⁸¹

Quel che importa sottolineare nella riscrittura bruniana delle pagine platoniche sulla poesia⁴⁸² è la direzione etica nella

⁴⁸⁰ Ivi, p. 23.

⁴⁸¹ Ivi, pp. 103-104. Nell'epistola I,130, *Vera poesis a Deo et ad Deum*, il filosofo ribadisce ancora l'origine divina della poesia, facendo riferimento questa volta al platonico *Ione*. Medesima concezione della poesia sarà espressa da Cristoforo Landino (Cfr. C. Landino, *Comento sopra la Comedia (Proemio, X-XIII)*, a cura di P. Procaccioli, Roma, Salerno, 2001, pp. 256-270). Sul divino furore e sui legami della poesia con teologia e filosofia cfr. E.R. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di R. Antonelli, Firenze, La Nuova Italia, 1992, pp. 227-273 e pp. 527-528.

⁴⁸² La nota condanna della poesia espressa da Platone nel libro X della *Repubblica* non costituisce un ostacolo alla ricezione che della dottrina platonica avviene in età umanistica. Come chiarisce D'Episcopo, «da frontiera, che Platone innalzava, non poteva evidentemente essere accolta meccanicamente dalla cultura fiorentina, che la riproponeva e rilanciava in un contesto storico e culturale carico di entusiasmo critico e creativo. Partendo così proprio dalle premesse «entusiastiche» del *Fedro* e dello *Ione*, Ficino mirava a mitigare la parte *destruens* della finale riflessione platonica sulla poesia, rivendicando ad essa una funzione di esemplarità eroica e divina». Cfr. F. D'Episcopo, *Il poeta-teologo tra Medioevo e Rinascimento*, Napoli, Oxiara, 2001, p. 33.

quale va il discorso sul valore di essa, con l'assegnazione della corona di alloro soltanto a «quei che degnamente cantano cose eroiche, istituendo gli animi eroici per la filosofia speculativa e morale, overamente celebrandoli e mettendoli per specchio esemplare a gli gesti politici e civili». È questo un dato di fondamentale importanza per cogliere la concezione bruniana della poesia quale emerge dai *Furori*, in cui prende forma il profilo del *poeta-philosophus* che eredita le funzioni del poeta-vate appunto sulla base della concezione platonico-ficiniana della poesia come *caeleste munus*.⁴⁸³

È possibile individuare in Bruno il punto di massima maturazione del pensiero umanista sulla figura del poeta. La figura del *poeta-theologus*, infatti, poggiava in età medievale sull'ideale della *vita contemplativa*, dedicata alla ricerca e alla conoscenza, ma radicata nel solco della tradizione religiosa, dove quell'ideale si riduceva alla *contemplatio Dei*. È con l'Umanesimo che si riafferma l'ideale classico, offuscatosi nel Medioevo, della *vita speculativa*, che «si fonda sulla fiducia in sé e l'autosufficienza di un processo di pensiero che rappresenta la propria giustificazione».⁴⁸⁴ L'umanista rinascimentale fa proprio il modello del *philosophus* classico, profilo ben distinto da quello del *religiosus* medievale. Il pensatore si pone come padrone di sé, deciso a usare la propria ragione scientificamente, riaffermando l'antico ideale della *vita speculativa sive studiosa*, contrapposta a quello della *vita contemplativa sive monastica*. Alla figura del *poeta-theologus*, allora, e all'imprescindibilità del contenuto dottrinale, subentra la

⁴⁸³ Sulla funzione etica e civile della poesia nei *Furori* cfr. M.P. Ellero, *Lo specchio della fantasia*, cit., pp. 119-122.

⁴⁸⁴ R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturno e la melanconia*, Torino, Einaudi, 1983, p. 230.

figura del *poeta-philosophus*, colui il quale è in grado di penetrare i segreti del cosmo, nascosti *sub cortice*, di leggere il segreto divino celato sotto la scorza della natura. Non si tratta più del processo di rivelazione di cui era protagonista il *poeta-theologus*. Il *poeta-philosophus* si è affrancato «dalla soggezione verso il teologo e con l'orgoglio di un nuovo Lucifero compartecipa al dramma cosmico di una creazione perpetuamente trasformata e trasformabile». ⁴⁸⁵

L'*enthousiasmós* che muove il *philosophus* scosso da vento divino, nella sua poesia “sapienziale”, si colloca nella direzione opposta rispetto alla figura del poeta di corte, mosso invece dai benefici del principe. Agli antipodi rispetto al poeta cortigiano, il *poeta-philosophus* rivendica il proprio ruolo di interprete dell'enigma della natura. È in questo clima di allontanamento dalla figura del *poeta-theologus*, così come da quella del poeta cortigiano, che si forma la personalità di Giordano Bruno, nella quale si riassumono e giungono a compimento i motivi fin qui esposti. Gli *Eroici furori*, «la raccolta di poesie petrarchesche la cui trama segreta è l'allegoria della liberazione dell'uomo dal peso dell'involucro terreno, sono l'espressione più alta e più matura della

⁴⁸⁵ F. Troncarelli, *Musarum sacerdos. Il poeta-vate, modello mitico dei rapporti tra letteratura ed ermetismo*, in *Il mago, il cosmo, gli astri. Saggi sulla letteratura esoterica del Rinascimento*, a cura di G. Formichetti e F. Troncarelli, Roma, Bulzoni, 1985, p. 17. Si vedano anche le importanti conclusioni tratte da Raimondi sull'argomento: «Il pensiero ficiniano permette dunque di riscoprire l'universo del mito e della fantasia e conferisce un nuovo significato al principio platonico del *furor divinus* di cui partecipa anche il processo artistico, essendo appunto il furore la forza arcana di una rivelazione cosmica nella coincidenza dell'*ingenium* orfico con l'anima del mondo. Enunciata poi in termini espliciti da Cristoforo Landino, questa *ars poetica* platonica, che non si fonda sulle regole ma sull'entusiasmo e sul *divinum velamen* della parola, sostituisce al poeta teologo della cultura medievale il *vates artifex* cui spetta, ritrovando i grandi miti dell'antichità e risalendo al ritmo misterioso della natura, di portare l'uomo alla consapevolezza d'essere parte di una civiltà costruita, nel *logos*, su un oscuro mondo ferino». (Cfr. E. Raimondi, *Dalla natura alla regola*, in Id., *Rinascimento inquieto*, cit., p. 6).

meditazione ormai secolare intorno alla figura del poeta-vate ed alle tematiche dell'ermetismo, un mago che crede profondamente alla *virtus* della parola e che canta il *furor* divino, in grado di ridurre a pezzi l'uomo mondano, come i cani di Diana hanno ridotto in brani Atteone». ⁴⁸⁶

Proprio nella cultura meridionale del secondo Cinquecento, in particolare nella Napoli vicereale, la tradizione filosofica ermetica e la diffusione dell'insegnamento del neoplatonismo, con l'opera di Ficino, costituiscono l'*humus* sul quale prende forma la riflessione sulla poesia dell'umanista e scienziato venosino Bartolomeo Maranta. Nel trattato *Lucullianae quaestiones* (edito a Basilea nel 1564), infatti, è centrale la dottrina platonica del *furor* compositivo, derivante dalla divinità, in cui il rapporto tra *res* e *verba* risulta inteso come emanazione dalla mente del dio, privilegio riservato al *vates*, qui richiamato nella figura di Virgilio. L'esoterica origine della poesia, nella quale si fondono armoniosamente l'*ingenium* e l'*ars*, si risolve in una concezione di tipo sapienziale, ermetico, dove in opposizione alla poetica aristotelica la poesia si pone come pratica in grado di ricostruire la lingua degli dei. ⁴⁸⁷ È quanto avviene nella concezione bruniana della poesia, collocata «in una dimensione intermedia tra il mondo degli dei e il mondo artificiale e impotente della comunicazione umana». ⁴⁸⁸ Il poeta allora, come il mago, è «colui che sa recuperare il linguaggio con il quale gli dei

⁴⁸⁶ F. Troncarelli, *Musarum sacerdos*, cit., p. 19.

⁴⁸⁷ Cfr. F.S. Minervini, *Didattica del linguaggio poetico in un retore del Cinquecento. Bartolomeo Maranta*, Bari, Adriatica, 2004.

⁴⁸⁸ L. Bolzoni, *Il cacciatore di anime. Note su poetica, retorica e magia in Giordano Bruno*, in *Studi sul Manierismo letterario, per Riccardo Scrivano*, a cura di N. Longo, introduzione di G. Ferroni, Roma, Bulzoni, 2000, p. 188.

comunicano agli uomini, il linguaggio dei sogni e delle visioni»,⁴⁸⁹ in grado di penetrare i misteri del cosmo.

Il potere di svelare verità arcane, la «divina mania» che ispira il poeta sono in età umanistica motivi indissolubilmente legati alla *melancholia*. L'identificazione tra divina ispirazione e *melan chole* è opera di Ficino, il quale, nel *De vita triplici*, chiarisce come la melanconia provenga da Saturno e sia un «dono singolare e divino». «Quella che Aristotele aveva chiamato la melanconia degli uomini intellettualmente eccellenti» coincide per Ficino con «il “divino furore” di Platone».⁴⁹⁰ Il passaggio dall'ideale della *vita contemplativa* a quello della *vita speculativa* avviene nel segno della ὑβρις e dell'afflizione derivante dalla rinuncia al rassicurante percorso tracciato dal pensatore medievale. L'autosufficienza dell'*homo literatus*, cosciente dei propri limiti naturali, nasce sotto il segno di Saturno e della malinconia, recante in sé il riflesso della polarità cui è ormai esposto l'uomo, collocato di fronte a molteplici direzioni di scelta. Le più alte facoltà dell'anima, la ragione e la speculazione, sono conferite dal più alto dei pianeti e il soggetto saturnino assume così i tratti del genio, dalla malinconia gratificato e afflitto. L'elevazione della malinconia alla dignità di una forza intellettuale va di pari passo con la glorificazione di Saturno, che guida lo spirito alla contemplazione delle cose più alte e nascoste, ed egli stesso, secondo le parole di Saturno, significa «contemplazione divina»:

⁴⁸⁹ *Ibidem*.

⁴⁹⁰ R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturno e la melanconia*, cit., p. 244.

Qui ad divinam contemplationem ab ipso Saturno significatam tota mente se conferunt.⁴⁹¹

Il *furor* che muove il *Musarum sacerdos* coincide allora con la melanconia, componente essenziale dell'esperienza poetica,⁴⁹² in grado di dischiudere al poeta gli *arcana* della natura. L'equazione ficiniana tra genio, *furor* divino e malinconia e la rivalutazione umanistica del temperamento saturnino risultano essenziali per la lettura del profilo del furioso eroico bruniano, il *poeta-philosophus* che fa dell'amore la più alta esperienza iniziatica dell'anima. L'«amore eroico» bruniano, infatti, si nutre della ricezione letteraria della teoria medica dell'amore eroico, espressione che non rimanda «al mondo chiaro e luminoso degli eroi, ma a quello oscuro e sinistro della patologia medica e della demonologia neoplatonica».⁴⁹³ La rivalutazione dell'ambiguo *amor hereos* avviene ad opera dei poeti, a partire dal secolo XII, i quali «attuano un audace e radicale rovesciamento della teoria medica dell'amore eroico»,⁴⁹⁴ rovesciamento che prepara il terreno alla rivalutazione della malinconia da parte degli umanisti. L'inversione semantica che l'*amor hereos* subisce nel tempo trova ragione nella polarità già presente in Aristotele⁴⁹⁵ e

⁴⁹¹ M. Ficino, *De vita triplici*, in Id., *Opera omnia*, I,1, Torino, Bottega d'Erasmus, 1962, p. 565.

⁴⁹² Cfr. F. Troncarelli, *Musarum sacerdos*, cit., p. 11, il quale parla del *furor* come dell'«esaltazione connaturata e spesso coincidente con la *melancholia*». Sui *Musarum sacerdotes melancholici* cfr. ancora M. Ficino, *De vita triplici*, I,5, cit., p. 497.

⁴⁹³ G. Agamben, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 1977, p. 131. È proprio Agamben a ricordare che l'espressione «amore eroico» Bruno «non l'aveva in alcun modo inventata, ma l'aveva ricevuta o, per meglio dire, stornata da un'antica tradizione» (p. 130).

⁴⁹⁴ Ivi, p. 136.

⁴⁹⁵ «Nei cui *Problemi*», nota ancora Agamben, «si dice che il più sciagurato dei temperamenti è però anche quello cui appartengono gli uomini più geniali» (Ivi, p. 138). Ficino, nel *De vita triplici*, riconciliava «le idee di Aristotele e di Platone, col sostenere che la melanconia dei grandi non era altro che una metonimia per la divina *mania* platonica». (Cfr. R. e M. Wittkower, *Nati sotto Saturno. La figura*

motiva la sua assunzione nella tradizione occidentale, che fa di esso «un unico Eros fortemente polarizzato nella tensione lacerante fra due estremi di segno opposto». ⁴⁹⁶

Non è difficile riconoscere in questa “sindrome” la medesima lacerazione che affligge il furioso eroico, il «disquarto» che patisce Issione, in perenne tensione tra opposte pulsioni. Quel che conta chiarire è come tutte queste suggestioni vengano accolte da Bruno per essere però ricondotte in un contesto dove dominante è l’istanza razionalistica, che fa del *furor* una forza in grado di guidare il *philosophus* verso la conoscenza scientifica della realtà. Nei *Furori* (I,3) Bruno sottolinea come il furore di cui egli parla non sia «furor d’atra bile», ⁴⁹⁷ ma «un impeto razionale», «un calor acceso dal sole intellettuale ne l’anima et impeto divino che gl’impronta l’ali». ⁴⁹⁸ Si tratta di «quella spetie di furore, la quale Dio c’ispira» che «inalza l’uomo sopra l’uomo e in Dio lo converte». ⁴⁹⁹

La glorificazione del Saturno *propitius* realizzata in età umanistica trova dunque nel furioso eroico bruniano un’immagine della «melancolia» in cui il «dono singolare e

dell’artista dall’Antichità alla Rivoluzione francese, Traduzione di F. Salvatorelli, Torino, Einaudi, 1968, p. 117).

⁴⁹⁶ Ivi, p. 137.

⁴⁹⁷ Si veda quanto afferma Agrippa nel *De occulta philosophia*, libro I, cap. LX (*De furore et divinationibus, quae in vigilia fiunt, de melancholici humoris potentia, quo etiam daemones nonnunquam in humana corpora illiciuntur*): «Causa itaque furoris, si qua intra humanum corpus est, humor est melancholicus: non quidem ille qui atra bilis vocatur, qui adeo prava horribilisque res est ut impetus eius a physicis ac medicis, ultra maniam quam inducit, etiam malos daemones ad obsidenda humana corpora illicere perhibeatur. Humorem igitur hic intelligimus melancholicum, quae naturalis et candida bilis vocatur; haec enim, quando accenditur atque ardet, furorem concitat ad scientiam nobis ac divinationem conducentem, maxime autem si iuvetur influxu aliquo coelesti, praecipue Saturni; qui, cum ipse frigidus sit atque siccus qualis est humor melancholicus, illum quotidie influit, auget atque conservat». (Cfr. Cornelius Agrippa, *De occulta philosophia*, cit., p. 212).

⁴⁹⁸ G. Bruno, *Eroici furori*, cit., pp. 556-557.

⁴⁹⁹ M. Ficino, *El libro dell’amore*, a cura di S. Niccoli, Firenze, Olschki, 1987, p. 211.

divino» di cui parla Ficino è proprio ciò che permette la contemplazione, «in ombra», della «divina beltade». L'Amore eleva il *philosophus* al di sopra della sua condizione finita e fa sì che «come gli proci di Penelope s'intrattegna con le fante quando non gli lice conversar con la padrona».⁵⁰⁰

⁵⁰⁰ G. Bruno, *Eroici furori*, cit., pp. 558-559.

2. IL TOPOS DEL VELO: LA VERITÀ FILOSOFICA NELLA «DIFFICULTÀ DEL VERSO»

Se la poesia è *furor* proveniente dalla divinità, dono concesso a menti elette, rimane da chiarire quale sia inoltre la sua funzione, il suo *officium*. Nella conclusione dell'*Argomento et allegoria del quinto dialogo* Bruno si rivolge con queste parole al dedicatario dei *Furori*, Philip Sidney:

A voi, dunque, si presentano, perché l'Italiano raggioni con chi l'intende; gli versi sien sotto la censura e protezion d'un poeta; la filosofia si mostre ignuda ad un sì terso ingegno come il vostro; [...] ⁵⁰¹

La poesia nei *Furori* è chiamata a custodire la verità filosofica, presentandosi come “velo”, *integumentum* delle verità raggiunte dalla speculazione filosofica. «Sotto» le «sentenze», rappresentate dai testi poetici, «la filosofia naturale ed etica [...] vi sta occolta», si legge in II,3, e può «cercarla, considerarla e comprenderla» solo «chi vuole e puote». È questo un tema che percorre intimamente l'ultimo dialogo londinese, ponendosi come vera chiave per penetrare quella che è la concezione bruniana della poesia e il modo di intendere il rapporto che intercorre tra essa e la filosofia. La saggezza va avvolta in immagini protettive, e queste sono fornite dalla poesia. Bruno fa proprio il *topos* della figurabilità *allegorice* del vero, di provenienza biblica, ampiamente presente nel Cinquecento, riconducibile al campo semantico del “diaframma” tra veste apparente e verità nascosta, secondo

⁵⁰¹ G. Bruno, *Eroici furori*, cit., p. 521. Le parole con le quali Bruno si rivolge a Philip Sidney rivelano, come osserva Granada, che i *Furori* si presentano «comme respectueuses de la norme averroïste d'une transmission ésotérique de la philosophie» (Cfr. M.A. Granada, *Introduction a Des fureurs héroïques*, cit., p. XCVII). Sull'averroismo bruniano nei *Furori* cfr. IV.3.

quanto prevede lo statuto allegorico, per cui la figura è “velo”, “nube”, “ombra”, “corteccia”, “caligine”, e così via.⁵⁰² La tradizione sapienziale della *occulta significatio*, dell'*aliud dicere*⁵⁰³ trova ampia trattazione nei *Dialoghi d'amore* di Leone Ebreo, in cui l'autore si muove a margine della teorizzazione boccacciana realizzata nelle *Genealogie*. Qui, infatti, egli può già trovare una concezione dell'*integumentum* declinata in senso filosofico-scientifico. Con Boccaccio viene accentuato il peso scientifico-cosmologico dell'allegoria, in un percorso che finisce per comprendere nella teologia anche filosofia e scienza “profana”, proprio sul fondamento topico del mito dei *prisca poetae*, ritenuti teologi sapientissimi di *arcana* cosmici. È il *topos* della *prisca theologia*, secondo cui gli antichi poeti intessevano verità nella «difficoltà del verso e de la fabula».⁵⁰⁴ In tal modo Leone Ebreo, come sottolinea Ariani, «trovava nelle *Genealogie* un notevole spostamento dei diagrammi esegetici dell'allegoresi cristiana: l'escatologia figurale cristiana e dantesca già impallidiva in Boccaccio, e ovviamente non aveva più senso per l'ebreo Jehudah Abarbanel».⁵⁰⁵ Né poteva averne per Giordano Bruno, molto vicino alla concezione del rapporto tra filosofia e poesia così come viene formulato da Boccaccio nelle *Genealogie*, in cui è dichiarata l'affinità tra poesia e filosofia nel comune dovere di «conservazione de la scienza»,⁵⁰⁶ da tutelare frapponendovi *integumenta*. I poeti,

⁵⁰² Cfr. H. de Lubac, *Esegesi medievale: i quattro sensi della Scrittura*, Roma, Edizioni Paoline, 1972. Sull'allegoria in Petrarca cfr. L. Marozzi, *La biblioteca di Febo. Mitologia e allegoria in Petrarca*, Firenze, Cesati, 2002.

⁵⁰³ Cfr. J. Pépin, *Mythe et allégorie: les origines grecques et les contestations judeo-chrétiennes*, Nouvelle ed., revue et augmentée, Paris, Etudes Augustiniennes, 1976.

⁵⁰⁴ Leone Ebreo, *Dialoghi d'amore*, cit., p. 122.

⁵⁰⁵ M. Ariani, *Imago fabulosa. Mito e allegoria nei Dialoghi d'amore di Leone Ebreo*, Roma, Bulzoni, 1984, p. 115.

⁵⁰⁶ Leone Ebreo, *Dialoghi d'amore*, cit., p. 121.

secondo Boccaccio, vanno compresi nello stesso numero dei filosofi («ex ipso phylosophorum numero computandos»), poiché nulla nascondono sotto il velo della favola, eccetto ciò che è consono alla filosofia («ab eis nil preter phylosophie consonum iuxta veterum opiniones fabuloso tegatur velamine»). I poeti non divergono, nelle conclusioni, dai filosofi, tendono però ad esse attraverso un'altra via («a phylosophicis non devient conclusionibus, non tamen in eas eodem tramite tendunt»). Il poeta, infatti, nasconde, sotto il velo dell'invenzione, ciò che ha concepito meditando e quanto più artisticamente può, aboliti del tutto i sillogismi («poeta, quod meditando concepit, sub velamento fictionis, silogismis omnino amotis, quanto artificiosius potest, abscondit»)⁵⁰⁷. Il poeta è un filosofo che scrive in un linguaggio velato, poesia e filosofia sono «istituzioni parallele e complementari»,⁵⁰⁸ diverso è solo l'*officium*. La *fabula* è velo della verità e della scienza:

Veritatis quippe optima indagatrix phylosophia est; comperte vero sub velamine servatrix fidissima est poesis.⁵⁰⁹

La figurabilità *allegorice* della verità filosofica trova dunque nelle *Genealogie* un serbatoio fecondo cui attingere, e non a caso tra Quattro e Cinquecento esse rappresentano una fonte

⁵⁰⁷ Cfr. G. Boccaccio, *Genealogie deorum gentilium*, in Id., *Tutte le opere*, vol. settimo-ottavo, t. II, a cura di V. Branca, Milano, Mondadori, 1998, pp. 1468-1469.

⁵⁰⁸ A. Gagliardi, *Giovanni Boccaccio. Poeta Filosofo Averroista*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1999, p. 55.

⁵⁰⁹ «Certo la filosofia è ottima indagatrice di verità: ma la poesia è fedelissima conservatrice, sotto il velo, della verità ritrovata». (G. Boccaccio, *Genealogie*, cit., pp. 1476-1477).

fondamentale, molto nota e ampiamente praticata dagli intellettuali del tempo.⁵¹⁰

La fruizione bruniana delle *Genealogie* sul tema della poesia, chiaramente ricomposte in un sistema di pensiero estraneo alla fonte, sembra passare attraverso la mediazione di Leone Ebreo, i cui *Dialoghi d'amore*⁵¹¹ condividono non pochi tratti con quanto espresso da Bruno nei *Furori*. Nel dialogo secondo, *De la comunità d'amore*, Sofia pone a Filone la centrale questione della menzogna della poesia, giacché, «come il vulgo dice, molte son le bugie de' poeti». Filone ribatte affermando che i poeti non hanno detto «cose vane né bugiarde».⁵¹² È questo lo spunto per affrontare più estesamente tale questione, ben chiarita da Filone attraverso la dottrina dei «sensi»:

FILONE. Li poeti antichi, non una sola, ma molte intenzioni implicorno ne' suoi poemi, le quali chiamano "sensi". Pongono prima di tutti per il senso litterale, come scorza esteriore, l'istoria d'alcune persone e de' suoi atti notabili degni di memoria. Di poi in quella medesima finzione pongono, come più intrinseca scorza più appresso a la medolla, il senso

⁵¹⁰ Esse rappresentano «il manuale più completo e dotto a disposizione di chi voglia addentrarsi nel paese degli dei e degli eroi» (Cfr. M. Ariani, *Imago fabulosa*, cit., p. 123). Le *Genealogie* godono di un grande successo nei circoli di cultura italiani ed europei, a cominciare dal circolo dei preumanisti fiorentini, con alla testa Coluccio Salutati, discepolo dello stesso Boccaccio. Nel Cinquecento si ebbe una traduzione in volgare ad opera di Giuseppe Betussi da Bassano.

⁵¹¹ L'*editio princeps*, postuma, dei *Dialoghi d'amore* esce a Roma nel 1535 per i tipi del Blado.

⁵¹² La questione dei rapporti tra poesia e verità è centrale anche nelle *Genealogie*, dove la funzione assegnata alla poesia è quella di coprire la verità sotto il velo di favole leggiadre («velamento fabuloso atque decenti veritatem contegere» (p. 1398). Secondo Boccaccio i poeti non sono mendaci («dico poetas [...] non esse mendaces», p. 1438), per antica consuetudine («consuetudine veteri») essi non sono obbligati al vincolo di usare la verità nella superficie delle loro invenzioni («vinculo huic astricti non sunt, ut veritate utantur in superficie fictionum», *ibidem*). Come chiarisce Martellotti, «la verità di cui si parla, che deve essere mutata per mezzo di oblique figurazioni, nascosta sotto un fabuloso velamento, non è necessariamente la "verità storica" a cui la retorica antica alludeva, ma la "verità morale"». (Cfr. G. Martellotti, *La difesa della poesia nel Boccaccio e un giudizio su Lucano*, in «Studi sul Boccaccio», IV, Firenze, Sansoni, 1967, p. 270).

morale, utile alla vita attiva degli uomini, approvando gli atti virtuosi e vituperando i vizi. Oltre a questo, sotto quelle proprie parole significano qualche vera intelligenza de le cose naturali o celesti, astrologali o ver teologali, e qualche volta li dui ovvero tutti li tre sensi scientifici s'includeno dentro de la favola, come le medolle del frutto dentro le sue scorze. Questi sensi medullati si chiamano "allegorici".⁵¹³

Ariani sottolinea l'adozione da parte di Leone Ebreo di un sistema allegorico triadico (senso *litterale, morale e scientifico*), lontano dall'allegoria teologica cristiana, della quale si tace l'analogia, «con l'adibizione fisico-filosofica del nucleo allegorico propriamente inteso [...] e infine con una declinazione tutta laica ed utilitaristica del senso etico, fissato ad un aristotelico predominio della "vita attiva"». ⁵¹⁴ Quel che interessa osservare è come in Bruno si ritrovi analoga concezione, così come si legge nell'*Argomento del Nolano*, in cui è rivendicato il carattere allegorico della propria opera, la quale, come la «Cantica» di Salomone, «sotto la scorza d'amori ed affetti ordinarii contiene similmente divini ed eroici furori». ⁵¹⁵ Infatti, ribadisce ancora Bruno poco più avanti, «medesimo misterio e sustanza» è «compreso sotto l'ombra dell'una e l'altra» opera, entrambe destinate a «figurar cose divine». Ancora nel dialogo primo della prima parte, Bruno esalta come la sola categoria di poeti che possa «vantarsi d'allori quei che degnamente cantano cose eroiche, istituendo gli animi eroici per la filosofia speculativa e morale,

⁵¹³ Leone Ebreo, *Dialoghi d'amore*, cit., pp. 117-118.

⁵¹⁴ M. Ariani, *Imago fabulosa*, cit., p. 104. Sull'allegoria tricotomica nell'esegesi cristiana, formulata da Origene e S. Girolamo, cfr. Ivi, p. 114.

⁵¹⁵ Bernardo di Chiaravalle, nell'interpretazione allegorica del *Cantico dei Cantici*, usa la metafora del *cortex* (la *scorza*) per descrivere l'ascondimento dei sensi sapienziali.

overamente celebrandoli e mettendoli per specchio esemplare a gli gesti politici e civili».

I «sensi medullati» dei *Furori* sembrano dunque risentire del precedente costituito dai *Dialoghi d'amore* di Leone Ebreo, della dottrina dei «figmenti poetici»,⁵¹⁶ inseriti in un sincretismo⁵¹⁷ che difficilmente avrebbe potuto non affascinare Bruno,⁵¹⁸ parimenti incline alla declinazione laica del sistema allegorico.

La tradizione della *occulta significatio* si lega inoltre al tema platonico della figurabilità dell'infigurabile. L'«oscura similitudine» può a un tempo celare significati sacrali al volgo, preservando i segreti dell'universo, e rendere l'ineffabile, penetrando i misteri della natura. Essa rappresenta il mezzo attraverso il quale la mente può cogliere gli *arcana*, come afferma il Forestiero Napolitano ne *Il conte* di Tasso:

[...] non è cosa che maggiormente risvegli la nostra mente e l'inalzi al cielo, de le oscure similitudini: però non s'appressano tanto a la verità coloro che nel formare i simulacri celesti gli finsero tutti di oro e

⁵¹⁶ Leone Ebreo, *Dialoghi d'amore*, cit., pp. 120-121. Nella *Declamazione al studioso, divoto e pio lettore* della *Cabala* Bruno impiega il medesimo sintagma: «L'asino ideale e cabalistico che ne vien proposto nel corpo delle sacre lettere, che credete voi sia? Che pensate voi essere il cavallo pegaseo che vien trattato in figura de gli poetici figmenti?» (Cfr. G. Bruno, *Cabala*, cit., p. 418).

⁵¹⁷ Il sincretismo di Leone Ebreo è, secondo le parole di Ariani, «un'intricata matassa di cui è necessario svolgere i fili tenendo ben presente la duttilità di un meccanismo logico che procede per innesti dalle più diverse ascendenze filosofiche in un sistema multiprospettico, quello di una *theologia universalis* che accede alla conoscenza di Dio attraverso una pluralità di strumenti ermeneutici traditi da molteplici rivoli di pensiero, dietro la cui apparente contraddittorietà si cela una saggezza originaria semplice e nitida. È il programma che Pico della Mirandola aveva proclamato nel *De hominis dignitate* e del quale Leone, in un modo o nell'altro, si mostra acutamente consapevole». (Cfr. M. Ariani, *Imago fabulosa*, cit., p. 131).

⁵¹⁸ Come osserva Giovanni Aquilecchia, Bruno menziona esplicitamente un «Leo Hebraeus» unicamente nel *De immenso*, ma aggiunge che «[...] – data la successione di edizioni cinquecentesche dei *Dialoghi d'amore* – sarebbe imprudente assumere che il Nolano non ne avesse conoscenza». Cfr. G. Aquilecchia, *Bruno e Leone Ebreo*, in *Giordano Bruno nella cultura del suo tempo*, a cura di A. Ingegno e A. Perfetti, Napoli, La città del sole, 2004, p. 24.

resplendenti e coronati di raggi e vestiti di luce, quanto gli altri che l'adombrarono quasi ne le tenebre e ne la caligine d'una oscura similitudine.⁵¹⁹

Nell'oscurità risiede allora il senso più profondo delle cose:

Rivolgiamo dunque gli occhi da la luce a le tenebre, e consideriamo Dio e le cose divine ne le oscure similitudini usate non solamente da gli egizî e da gli ebrei ma da' cristiani scrittori.⁵²⁰

L'«oscura similitudine» come mezzo per avvicinarsi alla verità è tema ben presente nei *Furori*, che peraltro si presentano anche come libro di imprese, in ragione della forte carica simbolica affidata agli emblemi in ambito esoterico-neoplatonico.⁵²¹ Nell'opera la figura appare descritta, non dipinta, ed è affidato alla poesia il compito di lasciarne affiorare l'immagine, di cui il commento in prosa fornisce la chiave di lettura e affronta più in profondità i contenuti spirituali dell'emblema. Come afferma Yates, la descrizione «prende il posto riservato di solito nei libri di araldica alle tavole illustrate»,⁵²² fungendo da *subscriptio*, mentre il motto funge da *inscriptio*. Bruno si serve del dispositivo dell'emblema-impresa come guida alla lettura allegorica dei componimenti, denominati, in questa parte, «tabella», «tavola», «tavoletta», a indicare le *tesserae*, intendendosi con tale termine la cosa

⁵¹⁹ T. Tasso, *Il Conte ovvero de l'imprese*, Roma, Salerno, 1993, p. 104.

⁵²⁰ Ivi, p. 105.

⁵²¹ L'emblematica è presente nei dialoghi I,5, II,1 e II,2, per un totale di 28 emblemi. Sull'argomento cfr. P.E. Memmo Jr., *Giordano Bruno's De gli eroici furori and the emblematic tradition*, in «The Romanic Review», New York, Columbia University Press, 1964, pp. 3-15; P. Farinelli, *Il furioso nel labirinto*, cit., pp. 58-87; D. Mansueto, *Sulle fonti emblematiche degli Eroici furori*, in G. Bruno, *Opere italiane*, II, cit., pp. 835-853.

⁵²² F. Yates, *Giordano Bruno e la tradizione ermetica*, Roma-Bari, Laterza, 1995, p. 302.

inserita, intarsiata, la tavoletta di legno.⁵²³ Se l'emblema è un mosaico in cui confluiscono elementi eterogenei, gli stessi *Furori* sono avvertiti e presentati da Bruno, nell'*Argomento*, come una «tessitura» destinata ad «apportare contemplazion divina».⁵²⁴ L'emblema, infatti, è platonicamente velo dell'idea, velo che copre e rivela, «che opacizza e nello stesso tempo rende trasparente l'idea», come afferma Innocenti,⁵²⁵ il quale opportunamente chiarisce quanto segue:

Già dalla prima metà del Cinquecento, con l'estetica di Michelangelo l'idea non è più separata dalla materia: fra i due poli dell'esperienza figurativa e letteraria del Quattrocento, di un'idea immateriale e di una luminosità senza ombra, e del Seicento, di un'idea corposa, materica (artifici linguistici-retorici) ed un'ombra tagliata da bagliori di luce o di un'ombra appena intrisa di luce, il Cinquecento costituisce il trapasso tra un estremo e l'altro col suo gioco continuo di ombra-luce, idea-materia, con la struttura del funzionamento dell'emblema-impresa: visibilità dell'immagine e oscurità del significato.⁵²⁶

Il «finissimo velo delle Imprese»⁵²⁷ protegge, avvolgendola nella «caligine di un'oscura similitudine», la verità, la luce divina, l'*intus*, come recita il motto posto sul frontespizio delle *Rime* degli Accademici Occulti, raffigurante un Sileno recante il

⁵²³ Cfr. III. 2.

⁵²⁴ G. Bruno, *Eroici furori*, cit., p. 500.

⁵²⁵ G. Innocenti, *L'immagine significante. Studio sull'emblematologia cinquecentesca*, Padova, Liviana, 1981, p. 27.

⁵²⁶ Ivi, p. 30. Si veda inoltre quanto chiarisce Reale a proposito del platonismo di Raffaello: «E nella pittura, così come nella poesia, ciò che conta non è il dato immediato, ma ciò a cui esso rimanda, ossia il suo valore simbolico e allusivo che fa vedere ciò che sta *oltre il fisico*, ossia l'idea stessa». (G. Reale, *Raffaello. Il "Parnaso"*, Santarcangelo di Romagna (RN), Rusconi, 1999, p. 36).

⁵²⁷ Cfr. S. Guazzo, *Delle Imprese*, in *Dialoghi piacevoli*, Venezia, De Franceschi, 1590, p. 151.

motto INTUS NON EXTRA.⁵²⁸ La *medulla* si cela sotto il velo del corpo del Sileno, il quale «permette la rappresentazione e il velamento del Logos; all'interno, dentro il corpo del Sileno, è nascosto come in un talismano magico l'essenza, il significato; l'esterno è l'immagine, la materia, il significante».⁵²⁹ È appena il caso di ricordare l'importanza della polisemica figura del Sileno nell'opera di Bruno, il quale vi fa esplicito riferimento nella *Cena de le ceneri* e nello *Spaccio de la bestia trionfante*. Nella Proemiale Epistola della *Cena*, alludendo al rischio che corre il suo dialogo dinanzi alla «superciliosa censura di Catone», l'autore avverte che «questi Catoni saranno molto ciechi e pazzi, se non sapran scuoprir quel ch'è ascosto sotto questi Sileni».⁵³⁰ Nell'Epistola esplicatoria dello *Spaccio* Bruno, in relazione alla scelta formale e stilistica di nascondere alti contenuti morali sotto la superficie di un lessico poco altisonante, così si esprime:

Cossì dunque lasceremo la moltitudine ridersi, scherzare, burlare e vagheggiarsi su la superficie de mimici, comici et istrionici Sileni, sotto gli quali sta ricoperto, ascoso e sicuro il tesoro della bontade e veritade.⁵³¹

Il gioco tra significante e significato, tra *intus* ed *extra* messo in atto nei *Furori* dimostra, come «i sileni [...] e i cinocefali», che «la divinità è occulta ne le cose vili e non apparenti».⁵³² Il dialogo si presenta come un vero Sileno, in cui pochi sapranno «scuoprir quel ch'è ascosto sotto», pochi sapranno penetrare

⁵²⁸ *Rime de gli Accademici Occulti con le loro Imprese e discorsi*, Brescia, V. di Sabbio, 1568.

⁵²⁹ G. Innocenti, *L'immagine significante*, cit., p. 30.

⁵³⁰ G. Bruno, *Cena*, cit., p. 438.

⁵³¹ Id., *Spaccio*, cit., pp. 173-74.

⁵³² T. Tasso, *Il Conte*, cit., p. 105.

oltre il *cortex* per vedere la *medulla*, ed è per questo che nell'opera «il tesoro della bontade e veritade» celato nei versi viene posto «sotto la censura e protezion d'un poeta», Philip Sidney, al quale, invece, la filosofia può mostrarsi «ignuda», in quanto un «sì terso ingegno» come quello del poeta può comprendere il linguaggio della verità, oscuro ai *multi*.

3. «LA CONSERVAZIONE DE LE SCIENZIE IN LUOGO DI VERSO E DI FABULA» E L'INCONTRO TRA PLATONISMO E AVERROISMO

«Il tesoro della bontade e veritade» è celato sotto il “velo” dell’esperienza amorosa, raccontata dalla poesia, alla quale è affidato il compito di conservare la verità, la scienza. Il «senso litterale, come scorza esteriore», racconta un’ordinaria storia d’amore, «da medolla, il senso morale» racconta il cammino del filosofo verso la divinità. L’operazione bruniana trova ancora significativo riscontro nelle parole di Leone Ebreo:

FILONE Ma nel tempo antico includevano i secreti de la cognizione intellettuale dentro le scorze fabulose con grandissimo artificio, acciò che non potesse intrarvi dentro se non ingegno atto a le cose divine e intellettuali, e mente conservativa de le vere scienze e non corruttiva di quelle.⁵³³

I poeti «stimavano essere odioso a la natura e a la divinità manifestare li suoi eccellenti secreti ad ogni uomo»; offrire «de cose scientifiche» agli «inabili» equivale a porre «il buon vino in tristo vaso». Quattro le ragioni per le quali i poeti affidano ai versi «la verità de la scienza», «l’una e seconda, per voler la brevità, che in poche parole complicassero molte sentenzie; la qual brevità è molto utile a la conservazione de le cose ne la memoria, massimamente fatta con tal artificio che, ricordando un caso istoriografo, si ricordassero di tutti i sensi dottrinali inclusi in quello sotto quelle parole». La terza ragione «per mescolare il dilettabile istoriografo e fabuloso con il vero intellettuale, e il facile con il difficile talmente che, essendo prima allettata la fragilità umana da la dilettazone e facilità de la fabula, gl’intrasse in mente con sagacità la verità de la scienza». La quarta ragione è «per la conservazione de le cose intellettuali, che non si venghino a variare in processo di tempo ne le diverse menti degli uomini,

⁵³³ Leone Ebreo, *Dialoghi d'amore*, cit., p. 119.

perché, ponendo le tali sentenzie sotto queste istorie, non si posson variare da li termini di quelle». I poeti, «per più conservazione, hanno espressa l'istoria in versi ponderosi e osservantissimi, acciò che facilmente non si possino corrompere». Filone conclude tale discorso con un ulteriore ragione, che definisce «l'ultima e prima»:

[...] perché con un medesimo cibo potessero dar mangiare a diversi convitati cose di diversi sapori: perché le menti basse possono solamente pigliare degli poemi l'istoria con l'ornamento del verso e la sua melodia; l'altre più elevate mangiano, oltr'a questo, del senso morale; e altre poi più elevate posson mangiare, oltr'a questo, del cibo allegorico, non sol di filosofia naturale, come ancora d'astrologia e di teologia.⁵³⁴

«La conservazione de le scienze in luogo di verso e di fabula» trova dunque per Leone Ebreo svariate motivazioni e finalità, molto vicine al sentire bruniano di una verità da non destinare a «ogni uomo»: «le cose eroiche siano addirizzate ad un eroico e generoso animo», quale è quello di Sidney, si legge nell'*Argomento*, dove Bruno avverte ancora:

Questi son que' discorsi, gli quali a nessuno son parsi più convenevoli ad essere addirizzati e raccomandati, che a voi, Signor eccellente, a fin ch'io non vegna a fare, come penso aver fatto alcuna volta per poca advertenza, e molti altri fanno quasi per ordinario, come colui che presenta la lira ad un sordo ed il specchio ad un cieco.⁵³⁵

L'*obscuritas poetarum* è inoltre funzionale alla salvaguardia del vero, alla averroistica volontà di evitare di «troppo manifestare le cose scientifiche». È per questo che, come

⁵³⁴ Ivi, pp. 120-21.

⁵³⁵ G. Bruno, *Eroici furori*, cit., p. 521.

teorizzato da Boccaccio nelle *Genealogie* (libro XIV),⁵³⁶ i risultati della speculazione filosofica vengono affidati alla poesia, la quale può fornire simboli e metafore, può offrire un linguaggio di convenzioni, miti, allegorie, in grado di comunicare oltre l'evidenza, di rappresentare e celare al tempo stesso. La poesia conserva la filosofia nella propria latenza metaforica, nelle *obscurae sententiae*, porgendole un sistema di rappresentazione, il paradigma dell'amore, che rende possibile il mimetismo del filosofo nell'amante, giacché «desiderio di conoscenza e di amplesso usano la stessa lingua e la stessa fondazione antropologica».⁵³⁷ La vicenda che la filosofia, fattasi poesia, racconta, è la vicenda del difficile cammino dell'uomo fino alla visione di Dio attraverso l'acquisizione della scienza. Molte le immagini che nei *Furori* alludono all'averroistica inadeguatezza dell'uomo verso il divino oggetto, alla sproporzione dell'intelletto umano rispetto a Dio, inadeguatezza e sproporzione simboleggiate nella debole vista umana:

TANSILLO Perché l'oggetto, ch'è la divina luce, in questa vita è più in laborioso voto che in quieta fruizione; perché la nostra mente verso quella è come gli occhi de gli uccelli notturni al sole. (I,5)⁵³⁸

⁵³⁶ [...]cum inter alia poete officia sit non eviscerare fictionibus palliata, quin imo, si in proptulo posita sint memoratu et veneratione digna, ne vilescant familiaritate nimia, quanta possunt industria tegere et ab oculis torpentium auferre. («[...] poiché, tra gli altri compiti del poeta, vi è anche quello di non svelare le verità coperte dalle finzioni poetiche; ed anzi, se sono troppo scoperte cose degne di ricordo e di venerazione, il poeta dovrà con tutto lo zelo possibile coprirle e sottrarle alla vista dei torpidi d'intelletto, affinché quelle verità non inviliscano per eccessiva familiarità»). Cfr. G. Boccaccio, *Genealogie*, cit., pp. 1432-1433.

⁵³⁷ A. Gagliardi, *Guinizzelli, Dante, Petrarca. L'inquietudine del poeta*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2003, p. 26.

⁵³⁸ G. Bruno, *Eroici furori*, cit., p. 619. Già in I,1 Tansillo paragonava l'inadeguatezza del «soggetto» agli «uccelli notturni» che «dovegnon ciechi per la presenza del sole». (Cfr. *ivi*, p. 539).

Affermazione analoga quella di Filone nel dialogo primo,
D'amore e desiderio:

[...] la luce del sole, che in sé è la più chiara, non la può vedere, perché il suo occhio non è bastamente a tanta chiarezza e vede il lustro de la notte che egli è proporzionato.⁵³⁹

L'averroistica immagine del pipistrello⁵⁴⁰ accomuna Bruno e Leone Ebreo, ancora vicini nella concezione della felicità umana, sulla quale Cicada (I,3) così si esprime:

Mi par che gli peripatetici (come esplicò Averroè) vogliano intender questo, quando dicono la somma felicità de l'uomo consistere nella perfezione per le scienze speculative.⁵⁴¹

Queste le parole che Filone rivolge a Sofia:

È ben vero che, per venire a la beatitudine, bisogna prima grande perfezione in tutte le scienze.⁵⁴²

Il dialogo tra Cicada e Tansillo prosegue con l'interrogativo posto dal primo circa l'esile possibilità di cui dispone l'uomo:

⁵³⁹ Leone Ebreo, *Dialoghi d'amore*, cit., p. 56.

⁵⁴⁰ La sproporzione tra intelletto umano e verità, espressa attraverso l'immagine «degli occhi dei pipistrelli [...] di fronte alla luce del giorno», proviene da Aristotele, *Metafisica*, II, 993b, 9-10. (Cfr. Aristotele, *Metafisica*, in Id., *Opere*, 6, Roma-Bari, Laterza, 1992 p. 49).

⁵⁴¹ G. Bruno, *Eroici furori*, cit., p. 567.

⁵⁴² Leone Ebreo, *Dialoghi d'amore*, cit., p. 55.

CICADA Ma che perfezione o soddisfazione può trovar l'uomo in quella cognizione la quale non è perfetta?

TANSILLO Non sarà mai perfetta per quanto l'altissimo oggetto possa esser capito, ma per quanto l'intelletto nostro possa capire: basta che in questo ed altro stato gli sia presente la divina bellezza per quanto s'estende l'orizzonte della vista sua.⁵⁴³

È attraverso l'elevazione intellettuale, attraverso la scienza che l'uomo può forzare il proprio limite, per cogliere, nell'ombra, tracce della divinità, di quella *Mens insita omnibus* che si comunica nella natura. È la conoscenza che può avvicinare l'uomo a Dio, come afferma ancora Filone:

Basta che sappi che la nostra felicità consiste nel conoscimento e visione divina, ne la quale tutte le cose perfettissimamente si veggono.⁵⁴⁴

Il cammino averroistico da bruto a Dio si ritrova nelle parole di Pico della Mirandola, nell'*Oratio de hominis dignitate*, dove è sottolineata la posizione dell'uomo, «camaleonte» situato «nel mezzo del mondo», libero di degenerare nelle cose inferiori, che sono i bruti», come di rigenerarsi «nelle cose superiori, che sono divine».⁵⁴⁵ L'uomo bruniano non è affatto posto “nel centro del mondo”, nell'universo infinito non c'è alcun primato ontologico dell'uomo, accidente tra gli accidenti; l'etica bruniana, dal carattere profondamente antiumanistico e

⁵⁴³ G. Bruno, *Eroici furori*, cit., p. 568.

⁵⁴⁴ Leone Ebreo, *Dialoghi d'amore*, cit., p. 58.

⁵⁴⁵ G. Pico della Mirandola, *De hominis dignitate*, in Id., *De hominis dignitate, Heptaplus, De ente et uno, e scritti vari*, a cura di E. Garin, Firenze, Vallecchi, 1942, pp. 106-107.

antiantropocentrico, muove dalla dissoluzione di ogni primato umano, da un deciso materialismo antiteleologico,⁵⁴⁶ ma è proprio alla luce della sproporzione tra finito e infinito, tra uomo e Dio, che acquista maggior valore lo sforzo del furioso fino al limite estremo delle sue possibilità, il «disquarto» che lo porta a vedere le «spalli» di Dio. L'«ascenso» del furioso risente di suggestioni averroistiche e platoniche al tempo stesso, giacché la possibilità di vedere Diana non è destinata a tutti, «ma a quelli ch'hanno l'ali», come chiarisce Mariconda (II,2). L'antropologia averroista, che non per tutti prevede la possibilità di elevarsi attraverso la conoscenza, si sposa con la dottrina platonica dell'anima alata.⁵⁴⁷ L'anima umana ha perduto le ali, che conducono verso l'alto; soltanto la mente del filosofo recupera le ali, afferma Platone nel *Fedro*,⁵⁴⁸ così il *sursum corda* bruniano «non è intonato a tutti», chiarisce Mariconda, «ma a quelli ch'hanno l'ali» (II,2).⁵⁴⁹ Richiede

⁵⁴⁶ Sull'estraneità di Bruno ad una visione provvidenzialistica del reale, incline a vedere in questo il riflesso di un disegno trascendente, aspetto che lo allontana dal credo ficiniano, cui pur è vicino per le forti istanze neoplatoniche che caratterizzano la filosofia del Nolano cfr. F. Centamore, «*Omnia mutantur, nihil interit*»: il pitagorismo delle «*Metamorfosi*» nell'idea di natura di Bruno, cit., pp. 242-243. È lo stesso autore a ribadire che «Bruno cerca di incardinare il modello materialista entro una concezione di stampo platonizzante» (Ivi, p. 234). Si veda inoltre quanto osserva Ciliberto sulla complessa concezione bruniana della condizione umana: «Nella filosofia moderna Bruno può apparire capostipite di due traiettorie critiche: una che cancella radicalmente l'individuo, l'altra che ne rivendica, paradossalmente, il valore». Cfr. M. Ciliberto, *Bruno allo specchio. Filosofia e autobiografia nel Cinquecento*, in AA. VV., *Giordano Bruno 1583-1585. L'esperienza inglese*, Atti del Convegno, (Londra, 3-4 giugno 1994), a cura di M. Ciliberto e N. Mann, Firenze, Olschki, 1997, p. 80.

⁵⁴⁷ Granada sottolinea «la confluence du platonisme avec l'averroïsme dans la représentation de l'ascension intellectuelle et amoureuse vers la divinité», chiarendo quanto segue: «Pour Bruno, donc, le retour et la communion avec la divinité à travers la philosophie, bien qu'enrichi par la dynamique de l'eros platonicien, n'est pas, en réalité, autre chose que le programme averroïste de perfection de l'homme au moyen de la philosophie, programme accessible uniquement à la minorité des "véritablement hommes"». (Cfr. M.A. Granada, *Introduction a Des fureurs héroïques*, cit., p. LXXXI).

⁵⁴⁸ Platone, *Fedro* 249c, in Id., *Opere complete*, 3, Roma-Bari, Laterza, 1993, pp. 241-242.

⁵⁴⁹ G. Bruno, *Eroici furori*, cit., p. 687. Sull'antropologia averroista cfr. L. Bianchi, *Filosofi, uomini e bruti. Note per la storia di un'antropologia "averroista"*, in

grande sforzo, peraltro, l'intento di elevarsi, come spiega Maricondo a Cesarino (II,1):

Là onde procede che l'affetto intiero del furioso sia ancipite, diviso, travaglioso e messo in facilità de inchinare più al basso che di forzarsi ad alto: atteso che l'anima si trova nel paese basso e nemico, ed ottiene la regione lontana dal suo albergo più naturale, dove le sue forze son più sceme.⁵⁵⁰

Soltanto la mente del filosofo può percorrere l'arduo cammino verso la divinità: è quanto Bruno figura nel sonetto *Quel dio che scuote il folgore sonoro*, (I,3), destinato a descrivere le «due specie de metamorfosi», vale a dire le due possibilità pichiane che l'uomo ha di fronte. Giove rappresenta la caduta verso il basso, il furioso eroico l'ascesa verso il divino «con l'ali de l'intelletto e voluntade intellettiva», che gli consentono di innalzarsi «alla divinitade, lasciando la forma de soggetto più basso». In un sonetto che rivela «nelle sue componenti metamorfiche una matrice ovidiana e petrarchesca»⁵⁵¹ si cela il motivo averroistico dell'elevazione dell'uomo attraverso l'amore intellettuale: «Io per l'altezza de l'oggetto mio / Da soggetto più vil dovegno un dio» (vv. 7-8); «Et io, mercé d'amore, / mi cangio in dio da cosa inferiore» (vv. 13-14). La «conversione e vicissitudine» è figurata nella «ruota delle metamorfosi, dove siede l'uomo nella parte eminente, giace

«Rinascimento», 32, 1992, pp. 185-201. Specificamente sull'averroismo bruniano cfr. R. Sturlese, *Averroes quantumque arabo et ignorante di lingua greca...*. Note sull'averroismo di Giordano Bruno, in «Giornale critico della filosofia italiana», maggio-agosto 1992, pp. 248-275; M.A. Granada, *Esser spogliato dell'umana perfezione e giustizia. Nueva evidencia de la presencia de Averroes en la obra y en el proceso de Giordano Bruno*, in «Bruniana & Campanelliana», V, 1999/2, pp. 305-331.

⁵⁵⁰ G. Bruno, *Eroici furori*, cit., p. 669.

⁵⁵¹ G. Bàrberi Squarotti, *Sehvaggia dilettaanza*, cit., p. 356.

una bestia al fondo, un mezzo uomo e mezzo bestia discende dalla sinistra, ed un mezzo bestia e mezzo uomo ascende de la destra». Il furioso, «mercé d'amore», realizza la *deificatio*. Come osserva Gagliardi, «il tema ormai tradizionale dell'amore come veicolo che porta all'unione con Dio unifica la tradizione averroista e quella platonica».⁵⁵² La dottrina del *furor* platonico si fonde con il profilo del filosofo di matrice aristotelica, come sottolinea Granada:

Quella personalità coincide con il filosofo contemplativo della tradizione peripatetica ed averroista, arricchito o completato grazie all'impulso del "furore platonico", e per il quale Bruno reclama da parte dei "teologi prudenti" libertà speculativa, mentre garantisce loro l'esoterismo conveniente di una comunicazione indirizzata ai soggetti contemplativi.⁵⁵³

L'impronta averroistica della formazione bruniana si avverte in particolare nei *Furori* nel tema della *deificatio* dell'uomo, che si realizza attraverso la conoscenza scientifica della realtà. *Scientia e perfectio*, elementi chiave del processo teoretico, rimangono celati nell'«ombra de gli enigmi e similitudini»,⁵⁵⁴ nel duttile linguaggio della poesia,

⁵⁵² A. Gagliardi, *Scritture e storia: averroismo e cristianesimo. Lorenzo de' Medici, Sperone Speroni, Torquato Tasso, Giordano Bruno*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1998, p. 197. Lo studioso sottolinea come Bruno avverta «l'esigenza comune di fondere linguaggi ed escatologie, i peripatetici e i platonici». Cfr. A. Gagliardi, *Averroismo nel Cinquecento da Leone Ebreo a Giordano Bruno*, in *Tempo e memoria. Studi in ricordo di Giancarlo Mazziacurati*, Napoli, Fridericiana Editrice Universitaria, 2000, p. 181. Sulla valorizzazione dell'amore nel processo conoscitivo cfr. anche E. Canone, *Bruno lettore di Averroè*, in Id., *Il dorso e il grembo dell'eterno*, cit., in particolare p. 97 e 120. Lo studioso sottolinea come nei *Furori* la confluenza di motivi di varia provenienza venga considerato alla luce di un originale percorso filosofico, nel quale quei motivi risultano trasformati e piegati a nuovi significati. (Ivi, p. 93).

⁵⁵³ M.A. Granada, *Giordano Bruno, la Bibbia e la religione: le acque sopra il firmamento e l'unione con Dio*, in *Le Muse e la «nova» filosofia di Giordano Bruno*, cit., pp. 38-39.

⁵⁵⁴ G. Bruno, *Eroici furori*, cit., p. 665.

esotericamente intesa come custode della vicenda del filosofo,
mascherato nell'amante.

4. L'ALLEGORIA DELLA CECITÀ

Per delineare la condizione di inadeguatezza dell'uomo verso la divina luce Bruno ricorre, nel dialogo quarto della seconda parte, all'allegoria della cecità, tratta dalla *Cecaria* di Marc'Antonio Epicuro, portando da tre a nove le figure dei ciechi.⁵⁵⁵ Essi simboleggiano le «nove caggioni per le quali accade che l'umana mente sia cieca verso il divino oggetto, perché non possa fissar gli occhi a quello». Già *nell'Argomento de' cinque dialogi della seconda parte* Bruno annunciava che nel quarto dialogo «son figurate ed alcunamente ispiegate le nove ragioni della inabilità, improporzionalità e difetto dell'umano sguardo e potenza apprensiva de cose divine». Particolarmente significativo il caso del quinto cieco, il quale recita il seguente sonetto:

Occhi miei d'acqui sempremai pregnanti,
quando fia che del raggio visuale
la scintilla se spicche fuor de tanti
e sì densi ripari, e vegna tale,
che possa riveder que' lumi santi,
che fur principio del mio dolce male?
lasso: credo che sia al tutto estinta,
sì a lungo dal contrario oppressa e vinta.
Fate passar il cieco,
e voltate vostr'occhi a questi fonti
che vincon gli altri tutti uniti e gionti;
e s'è chi ardisce disputarne meco,
è chi certo lo rende
ch'un de miei occhi un Oceàn comprende.

⁵⁵⁵ Per un confronto tra i due autori si veda G. Scognamiglio, *Il tema della cecità ne La cecaria di Marc'Antonio Epicuro e negli Eroici furori di Giordano Bruno*, in D. Della Terza-P. Sabbatino-G. Scognamiglio, «Nel mondo mutabile e leggiero». *Torquato Tasso e la cultura del suo tempo*, Napoli, ESI, 2003, pp. 153-164.

Severino spiega come la quinta «caggione» derivi «dalla improporzionalità delli mezzi de nostra cognizione al cognoscibile; essendo che, per contemplar le cose divine, bisogna aprir gli occhi per mezzo de figure, similitudini ed altre ragioni che gli peripatetici comprendono sotto il nome de fantasmi». Egli afferma ancora:

[...]la divina beltà e bontà non è quello che può cader e cade sotto il nostro concetto, ma quello che è oltre ed oltre incomprendibile; massime in questo stato detto specular de fantasmi dal filosofo, e dal teologo vision per similitudine specular ed enigma, perché veggiamo non gli effetti veramente e le vere specie de le cose, o la sustanza de le idee, ma le ombre, vestigii e simulacri de quelle, come color che son dentro l'antro ed hanno da natività le spalli volte da l'entrata della luce, e la faccia opposta al fondo; dove non vedeno quel che è veramente, ma le ombre de ciò che fuor de l'antro sustanzialmente si trova.⁵⁵⁶

Il richiamo all'allegoria platonica della caverna,⁵⁵⁷ unito alla menzione di Aristotele,⁵⁵⁸ il «filosofo», tocca aspetti del pensiero bruniano che trovano più organica sistemazione e più ampia trattazione nel *De umbris idearum*, in cui viene marcato il motivo della limitata natura umana, la quale «non enim est tanta [...] ut pro sua capacitate ipsum veritatis campum incolat».⁵⁵⁹ Il motivo della conoscenza umbratile, di matrice platonica, è motivo fondamentale per la comprensione dei *Furori*, «una sorta di eccezionale “riscrittura” del *De umbris*

⁵⁵⁶ G. Bruno, *Eroici furori*, cit., pp. 731-732.

⁵⁵⁷ Platone, *Repubblica* VII, 514 sgg.

⁵⁵⁸ Aristotele, *De anima*, III, 7, 432 a 8.

⁵⁵⁹ Cfr. G. Bruno, *De umbris idearum*, in *Opera latine conscripta* publicis sumptibus edita, curantibus F. Tocco et H. Vitelli, recensentibus V. Imbriani et C. M. Tallarigo, Florentiae, Le Monnier, 1891, in 3 voll. e 8 parti, vol. II, pars I, p. 20. Per la traduzione cfr. G. Bruno, *Le ombre delle idee, Il canto di Circe, Il sigillo dei sigilli*, Introduzione di M. Ciliberto, Traduzione e note di N. Tirinnanzi, Milano, BUR, 1997, p. 59 («non è infatti tanto potente la nostra natura da dimorare per sua capacità nello stesso campo del vero»).

idearum, il libro-archetipo di tutta la filosofia nolana». ⁵⁶⁰ Ecco la definizione che Bruno dà dell'ombra:

Habeatur autem in proposito, ut lucis vestigium, lucis particeps, lux non plena. ⁵⁶¹

La visione della divina luce da parte del furioso è una visione parziale, giacché, «hinc rei umbratilis visio est visionum imperfectissima». ⁵⁶² Ma l'ombra conduce alla luce, si legge poco più avanti: «[...] etiam si non sit veritas: est tamen a veritate, & ad veritatem, ideoque in ipsa non credas esse errorem sed veri latentiam». ⁵⁶³ L'ombra assume nella speculazione bruniana connotati positivi, come è possibile dedurre dall'allegoria del terzo cieco, divenuto tale «per essere repentinamente promosso dalle tenebre a veder una gran luce»:

S'appaia il gran pianeta di repente
a un uom nodrito in tenebre profonde,
o sott'il ciel de la cimmeria gente,
onde lungi suoi rai il sol diffonde;
gli spenge il lume gemino splendente
in prora a l'alma, e nemico s'asconde:
cossì stemprate fur mie luci avezze
a mirar ordinarie bellezze.

Fatemi a l'orco andare:
perché morto discorro tra le genti?

⁵⁶⁰ M. Ciliberto, *Giordano Bruno*, Roma-Bari, Laterza, 1992, p. 169.

⁵⁶¹ G. Bruno, *De umbris idearum*, cit., p. 21. («In questo trattato la si intenda dunque come traccia di luce, come partecipe di luce, come luce non piena», p. 61).

⁵⁶² Ivi, p. 27. («La visione umbratile di una cosa è la più imperfetta tra tutte le visioni», p. 69).

⁵⁶³ Ivi, p. 29. («[...] pur non essendo verità, deriva tuttavia dalla verità e conduce alla verità; di conseguenza, non devi credere che in essa sia insito l'errore, ma che vi sia il nascondiglio del vero», p. 72).

perché ceppo infernal tra voi viventi
misto men vo? Perché l'aure discare
sorbisco, in tante pene
messo per aver visto il sommo bene?

Le «pene» derivanti dall'«aver visto il sommo bene» in maniera non graduale, ma «subito e repentinamente», trovano significativo riscontro in un passo del *De umbris idearum*, dove Bruno sembra preannunciare la tipologia qui esposta:

Neque enim natura patitur immediatum progressum ab uno extraemorum ad alterum: sed umbris mediantibus, adumbratoque lumine sensim. Naturalem videndi potentiam perdidere nonnulli de tenebris in repentinam lucem prodeuntes tantum abest ut perquisito potirentur obiecto. Umbra igitur visum preparat ad lucem. Umbra lucem temperat. Per umbram divinitas oculo esurientis, sitientisque animae caliganti, nuncias rerum species temperat, atque propinat.⁵⁶⁴

L'occhio umano, avvolto da caligine, non è in grado di sostenere la visione della luce «di repente», per questa ragione è necessario che il passaggio dalle tenebre alla luce sia graduale, che l'ombra prepari l'occhio alla luce. Già nell'opera latina l'ombra, intesa come veicolo che conduce alla luce, veniva messa in relazione al “velo” dei «Cabalisti», che non

⁵⁶⁴ Ivi, p. 30 («E neanche la natura ammette un immediato passaggio dall'uno degli estremi all'altro: ma lo permette soltanto con la mediazione delle ombre, e di una luce gradatamente adombrata. Molti persero la naturale capacità visiva avanzando dalla tenebra ad una repentina luce, tanto era grande la distanza che li separava dal raggiungere l'oggetto ricercato. L'ombra prepara dunque lo sguardo alla luce. Attraverso l'ombra la divinità tempera e pone davanti all'occhio oscurato dell'anima affamata e assetata quelle immagini che sono i messaggeri delle cose», p. 74).

serve «ad ingannare, ma a far accostare ordinatamente alla luce gli occhi umani».⁵⁶⁵

L'inadeguatezza dell'occhio umano verso il divino trova nel nono cieco più profonda significazione. Egli, infatti, «è ancor muto» ed è «la sua guida» a spiegare, attraverso il sonetto *Fortunati voi altri ciechi amanti*, come la «raggione» della sua condizione risieda nella «deiezzion di spirito», come egli sia «muto forse per falta d'ardimento» (v. 7). Il nono cieco simboleggia il silenzio mistico, già prefigurato nella figura del quinto cieco, volta a chiarire come «la più alta e profonda cognizion de cose divine sia per negazione e non per affermazione». Afferma infatti Severino che l'«inconfidenza» del nono cieco «è amministrata e caggionata pure da grande amore, perché con lo ardire teme de offendere», e così continua:

E cossì supprime gli occhi da non vedere quel che massime desidera e gode di vedere; come raffrena la lingua da non parlare con chi massime brama di parlare, per téma che difetto di sguardo o difettosa parola non lo avvilisca, o per qualche modo non lo metta in disgrazia: e questo suol procedere da l'apprensione de l'excellenza de l'oggetto sopra de la sua facultà potenziale, onde gli più profondi e divini teologi dicono che più si onora et ama Dio per silenzio, che per parola; come si vede per chiuder gli occhi alle specie representate, che per aprirli: onde è tanto celebre la teologia negativa de Pitagora e Dionisio, sopra quella dimostrativa de Aristotele e scolastici dottori.⁵⁶⁶

⁵⁶⁵ *Ibidem*. Sul motivo degli occhi umani, nei quali si produce una lesione se vengono repentinamente promossi dalle tenebre alla luce, cfr. Platone, *Repubblica* 515e. In particolare in 518a Platone parla delle «perturbazioni» cui sono soggetti gli occhi «quando passano dalla luce alla tenebra e dalla tenebra alla luce». (Cfr. Platone, *Opere complete*, 6, Roma-Bari, Laterza, 1996, p. 232).

⁵⁶⁶ G. Bruno, *Eroici furori*, cit., pp. 736-737.

Già in II,1 il sonetto *Questa fenice ch'al bel sol s'accende* esplicava l'immagine «d'una fenice che arde al sole, e con il suo fumo va quasi a oscurar il splendor di quello, dal cui calore vien infiammata; ed evvi la nota che dice: *Neque simile, nec par*». Il poeta si paragona alla fenice, stabilendo un rapporto di analogia tra se stesso e la fenice e tra la divina luce e il sole, come chiarisce Cesarino:

Dice dunque costui che, come questa fenice, venendo dal splendor del sole accesa ed abituata di luce e di fiamma, vien ella poi ad inviar al cielo quel fumo che oscura quello che l'ha resa lucente; cossì egli, infiammato ed illuminato furioso, per quel che fa in lode di tanto illustre soggetto che gli ave acceso il core e gli splende nel pensiero, viene più tosto ad oscurarlo, che ritribuirgli luce per luce, procedendo quel fumo, effetto di fiamme in cui si risolve la sustanza di lui.⁵⁶⁷

L'«articolo» così recita:

Questa fenice ch'al bel sol s'accende,
e a dramm' a dramma consumando vassi,
mentre di splendor cint'ardendo stassi,
contrario fio al suo pianeta rende:

perché quel che da lei al ciel ascende
tepido fumo et atra nebbia fassi,
ond'i raggi a' nostri occhi occolti lassi
e quello avvele, per cui arde e splende.

Tal il mio spirto (ch'il divin splendore
accende e illustra), mentre va spiegando
quel che tanto riluce nel pensiero,

manda da l'alto suo concetto fore
rima, ch'il vago sol vad'oscurando,
mentre mi struggo e liquefaccio intiero.

⁵⁶⁷ Ivi, p. 652.

Oimè questo adro e nero
nuvol di foco infosca col suo stile
quel ch'aggrandir vorrebb', e 'l rend' umile.

Come la fenice, allora, anche il furioso rende «contrario fio» al «divin splendore», come quella «per luce ed incendio che riceve, gli rimanda oscuro e tepido fumo di lode dall'olocausto della sua liquefatta sustanza». È il tema del *silentium mysticum* che qui Bruno affronta, servendosi della similitudine tra il furioso e la fenice, quel *silentium* che è tema molto frequentato in area umanistica, assunto da Bruno per marcare piuttosto l'inadeguatezza dell'uomo alla conveniente lode della divinità:

MARICONDO [...] Là onde ben disse un teologo che essendo che il fonte della luce non solamente gli nostri intelletti, ma ancora gli divini di gran lunga sopraavanza, è cosa conveniente che non con discorsi e paroli, ma con silenzio vegna ad esser celebrata.

CESARINO Non già col silenzio de gli animali bruti ed altri che sono ad imagine e similitudine d'uomini, ma di quelli, il silenzio de quali è più illustre che tutti gli cridi, e strepiti di costoro che possano esser uditi.⁵⁶⁸

La «lingua umana» non è «sufficiente a esprimere perfettamente quello che l'intelletto in questo sente; né per le voci corporali si può esprimere l'intellettual purità de le cose divine», afferma Filone nel dialogo primo dei *Dialoghi d'amore*.⁵⁶⁹ Il tema del silenzio mistico si ritrova ancora nel *Conte di Tasso*, dove il Forestiero Napolitano chiarisce quanto segue:

⁵⁶⁸ Ivi, pp. 655-656. (Il teologo cui allude Bruno è Dionigi l'Areopagita).

⁵⁶⁹ Leone Ebreo, *Dialoghi d'amore*, cit., p 58.

[...] ne le cose divine le negazioni son vere, ma l'affermazioni non convengono né son degne de la maestà d'Iddio occultissimo, e più conviene ne le cose non soggette a gli occhi de' mortali l'esprimerle con pittura d'imagini non somiglianti; laonde non fanno vergogna a le divine e le celesti nature le descrizioni e le figure dissimili, ma con misterioso onore e con riverenza ci danno a divedere che sono più eccellenti di tutte le forme corporee le quali possono essere intese o immaginate da l'animo nostro [...]⁵⁷⁰

Il tema del silenzio ermetico si lega allora a quello dell'opacità dell'immagine, all'emblema geroglifico. Significativamente l'emblema LXXVI di Achille Bocchi raffigura «un Mercurio nudo con un mantello sulle spalle svolazzante che tiene con la mano sinistra un candelabro con sette candele ed ha l'indice destro sul mento nel gesto del silenzio: sopra la testa un cerchio luminoso col motto latino MONAS MANET IN SE».⁵⁷¹ La presenza a se stessa dell'unità, indicata nel motto, si accompagna ad un ulteriore motto: SILENTIO DEUM COLE.⁵⁷² La dottrina ermetica e neoplatonica del silenzio, dell'ineffabilità del divino,⁵⁷³ trova dunque nel nono cieco, «ancor muto», l'immagine più adeguata per rendere la condizione della mente umana verso l'abisso della divinità.

L'allegoria della cecità torna ancora nel dialogo quinto, dove i nove ciechi tornano «con altra significazione che gli

⁵⁷⁰ T. Tasso, *Il Conte*, cit., p. 104.

⁵⁷¹ Cfr. G. Innocenti, *L'immagine significante*, cit., p. 97.

⁵⁷² A. Bocchi, *Symbolicarum quaestionum de universo genere. Libri quinque*, Bologna, Nuova Accademia Bocchiana, 1555, p. CLX e pp. CXXXII-CXXXIII.

⁵⁷³ Cfr. Plotino, *Enneadi*, VI 9,11, dove il tema del silenzio mistico è chiaramente associato al tema della salvaguardia del vero, dei «segni velati» attraverso i quali ci si rivolge a «dotti interpreti», guardandosi dal divulgare i misteri «ai non iniziati». (Cfr. Plotino, *Enneadi*, Traduzione di R. Radice, Saggio introduttivo, prefazioni e note di commento di G. Reale, Milano, Mondadori, 2002, pp. 1968-1971).

nove del dialogo precedente», a simboleggiare «il circolo di ascenso e descenso», la «revoluzione [...] vicissitudinale», come è ulteriormente esplicitato nell'*Allegoria del quinto dialogo*. Qui, secondo il racconto di Laodomia, i nove ciechi sono protagonisti di un percorso di dolore che li vede per dieci anni «erranti / per brama di saper», fino al raggiungimento della beatitudine. Essi, «prima nove bellissimi ed amorosi giovani», partiti «dal terreno della Campania felice» giunsero all'altezza del «monte Circeo». Qui, vinti dallo splendore della maga Circe, «piegârò le ginocchia in terra» e, in seguito all'aspersione, persero la vista, come «con tragico e lamentevole accento» esprime nella canzone *Di que', madonne, che col chiuso vase* «uno tra loro, il principale»:

Un'empia Circe, che si don'il vanto
d'aver questo bel sol progenitore,
ne accolse dopo vario e lungo errore;
e un certo vase aperse,
de le cui acqui insperse
noi tutti, et a quel far giunse l'incanto.
Noi aspettand'il fine di tal opra,
eravam con silenzio muto attenti,
sin al punto che disse: «O voi dolenti,
itene ciechi in tutto;
raccogliete quel frutto,
che trovan troppo attenti al che gli è sopra».

(vv. 13-24)

La maga Circe, «Figlia e madre di tenebre et orrore», si rivolge ai nove giovani con queste parole:

E lei soggiunse: «O curiosi ingegni,
prendete un altro mio vase fatale,

che mia mano medesma aprir non vale;
per largo e per profondo
peregrinate il mondo,
cercate tutti i numerosi regni: [...]
(vv. 49-54)

Il «vase fatale» infine si apre «da se stesso». Soltanto quando imparano ad «aver a vil ogni altro avere / e stimar tutti strazii un gran piacere», i giovani riacquistano la vista e possono vedere «l'immagine del sommo bene in terra». I «curiosi ingegni» celebrano infine i «gloriosi affanni» che hanno reso possibile la conquista della luce, la felicità intellettuale, e lodano la «cecità degna più ch'altro vedere», vale a dire l'esperienza di dolore e tormento che sola può condurre, con gradualità, nella direzione di *ascenso*. Non è un caso che le parole che chiudono i *Furori*, pronunciate da Laodomia, ribadiscano la gratitudine dei nove ciechi alla «fosca cecitate, calamitosi pensieri ed aspri travagli per mezzo de quali son giunti a tanto bene».

La vicissitudine è figurata nelle «due sorte d'acqui: inferiori, sotto il firmamento che acciecano; e superiori, sopra il firmamento che illuminano: quelle che sono significate da pitagorici e platonici nel *descenso* da un tropico ed *ascenso* da un altro». ⁵⁷⁴ Le prime rappresentano «l'anima che ha perse l'ali», la caduta dell'anima nella materia, nell'oblio leteo; le seconde rappresentano invece la rigenerazione, «l'acqui salutifere di ripurgazione». Come efficacemente osserva Granada, queste ultime «non sono nient'altro che la penetrazione intellettuale della vera struttura e configurazione dell'universo come totalità e della loro relazione con la divinità, così come la

⁵⁷⁴ G. Bruno, *Eroici furori*, cit., pp. 517-518.

penetrazione della loro funzione mediatrice nella comunione con la divinità». ⁵⁷⁵

Laodomia prosegue il suo racconto con la narrazione del «tripudio de voci, di spirto e di corpo» dei nove giovani, quali «furiosi debaccanti» posti «in ordine di ruota». Ognuno intona una strofa, con il singolare artificio che prevede che il primo verso della «sestina» di ciascun cieco riprenda l'ultimo verso del precedente, e che inoltre l'ultimo verso dell'ultimo cieco ripeta, con variazione minima, il verso di apertura della canzone, a chiudere la struttura circolare, in modo che le nove strofe vadano a figurare la «ruota» della metamorfosi. La struttura della canzone, quindi, a *coblas capfinidas e capcaudadas* allo stesso tempo, si rivela fortemente simbolica:

Il primo, cantava e sonava la citara in questo tenore:

O rupi, o fossi, o spine, o sterpi, o sassi,
o monti, o piani, o valli, o fiumi, o mari,
quanto vi discuoprite grati e cari,
ché mercé vostra e merto
n'ha fatt' il ciel aperto:
o fortunatamente spesi passi.

Il secondo, con la mandòra sua sonò e cantò:

O fortunatamente spesi passi,
o diva Circe, o gloriosi affanni;
o quanti n'affligeste mesi et anni,
tante grazie divine,
se tal è nostro fine

⁵⁷⁵ M.A. Granada, *Giordano Bruno, la Bibbia e la religione: le acque sopra il firmamento e l'unione con Dio*, cit., pp. 37-38.

de rupi, fossi, spine, sterpi, sassi.⁵⁷⁶

La danza circolare e la canzone in cui l'inizio coincide con la fine sono destinate a «señalar la confluencia en la unidad infinita y en la *vicissitudine* universal del ascenso y del descenso, de las aguas superiores e inferiores».⁵⁷⁷

L'inno alla vicissitudine universale del coro dei nove ciechi viene ricondotto da Memmo al simbolo della mandala, «a magic circle», il cui simbolismo «includes concentrically

⁵⁷⁶ Ringrazio il professore Renato Di Benedetto il quale, su mia richiesta, ha avuto la squisita cortesia di sottoporre al parere di alcuni autorevoli studiosi la struttura del testo qui esaminato. Riporto di seguito alcune delle osservazioni formulate in forma privata, giuntemi dopo l'elaborazione del mio testo: Paolo Fabbri ipotizza si tratti di singoli madrigali letterari, incatenati tra loro attraverso un gioco di rime e riprese che sembrano richiamare certe abitudini di poesia improvvisata "popolare", tipica anche del cantare a dispetto (dove però la ripresa testuale dell'ultimo verso viene virata sul contrasto tra i due o più esecutori-cantori). Nico Staiti osserva invece che i nove ciechi con strumenti, prevalentemente a corda, sono un diretto riferimento alla tradizione popolare urbana dei cantastorie ciechi, largamente attestata in Italia dal Medioevo fino ad oggi. Nota inoltre che la ripresa dell'ultimo verso per l'inizio della sestina successiva, da parte del nuovo cantore, si trova nei contrasti improvvisati, sebbene qui appaia irrigidita in una struttura che la priva della sua funzione originaria: è uguale per tutte le strofe, dunque non giova a mettere in difficoltà chi segue. Lo studioso, in conclusione, ritiene possa trattarsi di un componimento che intende evocare, ma non replicare, componimenti improvvisati di cantastorie ciechi. Ignazio Macchiarella trova che la canzone bruniana richiami procedimenti della tradizione orale, mettendola analogamente in relazione ai contrasti improvvisati. Paolo Bravi, Sebastiano Pilosu e Paolo Zedda ritengono che nel testo si voglia solo evocare un riferimento all'uso della poesia improvvisata attraverso la ripresa testuale dell'ultimo verso, escludendo però che possa trattarsi di una operazione di fissazione di testo "orale" (oltre al linguaggio, osserva Zedda, i versi sono troppo regolari mentre le trascrizioni di performance orali solitamente riportano gli "aggiustamenti" che inevitabilmente si realizzano nell'improvvisazione). Infine Maurizio Agamennone ferma l'attenzione sulle procedure di incatenamento che caratterizzano la canzone, rilevando come esse si riscontrino nei contrasti e nelle competizioni poetiche. In particolare segnala la presenza di procedure simili in Cristoforo Busetti, petrarchista trentino del Cinquecento (menzionato da A.M. Cirese in *Ragioni metriche: versificazione e tradizioni orali*, Palermo, Sellerio, 1988). Tuttavia, sul piano delle valenze simboliche, lo studioso vede, piuttosto che la "messa in scena" di un contrasto, la rappresentazione di una condizione condivisa (la cecità e la competenza comune di cantastorie/musicisti itineranti). L'andamento stesso del testo, infatti, non è di tipo *dialogico* (un confronto a due contendenti, come è nel contrasto e nelle competizioni poetiche), ma *polilogico* (un'azione con più attori, che gestiscono interventi distinti, ma appaiono strettamente vincolati gli uni agli altri).

⁵⁷⁷ M.A. Granada, *Giordano Bruno. Universo infinito, unión con Dios, perfección del hombre*, Barcelona, Herder, 2002, p. 357.

arranged figures». ⁵⁷⁸ Secondo lo studioso il tema e la struttura della canzone sono volti a figurare la mandala:

The pattern of the sestets in this *canzone* is of circular structure appropriate to the theme of the wheel of fate. ⁵⁷⁹

La ruota del divenire è regolata da un «fato benigno» che «non vuol ch'il ben succeda al bene», come canta il sesto furioso, «ma svoltando la ruota, / or inalze, ora scuota». Un'ulteriore tradizione sembra dunque confluire nel sincretismo bruniano, quella stoica dell'*amor fati*, che si realizza quando l'uomo giunge alla comprensione dell'«alta e magnifica vicissitudine che agguaglia l'acqui inferiori alle superiori, cangia la notte col giorno, ed il giorno con la notte». I ciechi che «tutti d'accordo celebrano» la vicissitudine simboleggiano l'accettazione del destino, come chiarisce Granada:

Es una celebración que no sólo canta la divinidad del universo infinito por la inmanencia necesaria del divino en él; no sólo canta la realización del Paraíso en la existencia mundana, sino que lleva a cabo, además, una encendida afirmación del destino, formula un *amor fati* como el pregonado anteriormente por el estoicismo o posteriormente por Spinoza y Nietzsche, en el cual se acepta con gozo la totalidad de la

⁵⁷⁸ P.E. Memmo, *Introduction* a G. Bruno, *The heroic frenzies*, a translation with introduction and notes by P.E. Memmo Jr., Chapell Hill, University of North Carolina Press, 1964, p. 53.

⁵⁷⁹ Ivi, p. 265. Memmo segnala inoltre: «Bruno bases his verse upon the rules for the *capceudadas* rhymes of Guilhem Moliniet». (Cfr. *Las leys d'amors, Manuscrit de l'Académie des jeux floraux publié par J. Anglade*, II, Toulouse, E. Privat, 1919, Réimprimé avec l'autorisation des Éditions E. Privat, Johnson Reprint Corporation, New York-London, 1971, p. 158). Il termine mandala in sanscrito significa cerchio. Significativa l'immagine del mandala tibetano, col gigantesco demone che fa girare la ruota del divenire. Cfr. «mandala» in H. Biedermann *Enciclopedia dei simboli*, Milano, Garzanti, 2001, pp. 285-287.

existencia.⁵⁸⁰

La trasposizione immanentista del Paradiso realizzata nei *Furori*, ben evidenziata da Granada,⁵⁸¹ conduce a formulare un'ulteriore ipotesi sui significati simbolici assunti dalla danza dei nove ciechi. Infatti, piuttosto che supporre possa agire in Bruno la suggestione di qualche ballo dell'epoca, sembra possibile si tratti di «danza nella sua più universale accezione di *carola* o di *ruota*», dantesca intesa come circolo dell'Eterno, simbolo dell'infinito e del finito.⁵⁸²

Ritorna nell'ultimo dialogo il tema del “velo” come preparazione alla luce. Il terzo cieco, infatti, finisce col «ringraziar il cielo / ch'oppose a gli occhi il velo, / per cui presente al fin tal luce fassi». Egli sembra stabilire un rapporto causa/effetto tra il velo che il cielo ha opposto agli occhi e la successiva visione della luce. Proprio la graduale tensione a cogliere la verità oltre il gioco delle ombre, oltre lo schermo della «caligine», allora, conduce alla luce. La comprensione dell'«alta e magnifica vicissitudine» ricorda all'uomo che «un contrario è originalmente nell'altro» e che «non è progresso immediato da una forma contraria a l'altra, né regresso immediato da una forma a la medesima; però bisogna trascorrere, se non tutte le forme che sono nella ruota delle

⁵⁸⁰ M.A. Granada, *Giordano Bruno*, cit., p. 358.

⁵⁸¹ Cfr. specificamente M.A. Granada, *Mutation, métamorphose*, vicissitudine. *La transposition immanentiste du Paradis*, in Id., *Introduction a G. Bruno, Des fureurs héroïques*, cit., p. CXIV: «Dans les *Eroici furori* Bruno développe (d'une manière ésotérique?) la thèse philosophique de la roue éternelle de la métamorphose, postulant en plus l'union avec Dieu – sous la forme que l'on a dite – à travers la contemplation intellectuelle de la philosophie amenée à sa perfection».

⁵⁸² Cfr. G. Tani, *Storia della danza dalle origini ai nostri giorni*, Firenze, Olschki, 1983, p. 307. Lo studioso afferma che nel Paradiso «la “ruota” dei cieli sempiterni riassume in una fiumana di luci, di movimenti e di viventi scintille l'intuizione lirico-filosofica di tutti gli antichi», e che «anche la danza, quasi echeggiando, con la sua, la ruota divina, si riduce e si esalta, in una trascendente semplicità di forma e di ritmo, alla pura carola». (Ivi, p. 306).

specie naturali, certamente molte e molte di quelle». La *deificatio* dell'uomo attraverso la conoscenza, ammonisce Bruno attraverso l'allegoria dei ciechi, non rappresenta un possesso perenne e definitivo, giocandosi nel processo vicissitudinale, dove «tutto quel medesimo che ascende, ha da ricalar a basso».

Il coro bacchico dei nove ciechi sembra risentire inoltre della suggestione del *Fedro* platonico, 245a, dove viene descritta la terza mania, quella che ispira e produce la poesia.⁵⁸³

È Bruno stesso a spiegare, nell'*Argomento et allegoria del quinto dialogo*, la simbologia del numero nove, che rimanda alle «nove intelligenze, nove muse, secondo l'ordine de nove sfere», fino all'«armonia e consonanza de tutte le sfere, intelligenze, muse ed instrumenti insieme».⁵⁸⁴ I nove ciechi

⁵⁸³ Cfr. p. 3. Cfr. anche *Ione*, 533e-534a: «[...] e come gli agitati da coribantico furore, perso ogni freno razionale, danzano; così i melici, perso ogni freno razionale, compongono quelle loro belle poesie. Non appena colgono un'armonia e un ritmo, si agitano tutti di bacchico furore invasati dalla divinità; [...]».

⁵⁸⁴ Cfr. M. Ficino, *Epistola* I,6,165 in Id., *Lettere, I, Epistolarum familiarium liber I*, cit., p. 26: «Theologi quoque veteres novem Musas octo sperarum musicos cantus et unam maximam, que ex omnibus conficitur, harmoniam esse voluerunt» («Oltre di questo gli Teologi antichi, volessero che le nove Muse fossero gli canti de le otto sfere, e la nona maggior di tutte la dissero l'armonia: che di tutte quelle resultava»). Le nove Muse come i «nove angelici chori» e «la musica de' nostri instrumenti» come «immagine della divina harmonia» si ritrovano anche in C. Landino, *Comento sopra la comedia*, X e XI, cit., pp. 259-260. Gli strumenti adoperati dai nove ciechi risultano impiegati nell'ambito della musica sia popolare sia colta. Alcuni di essi compaiono nel *Ritratto o modello delle grandezze, delitie e meraviglie della nobilissima città di Napoli* di G.B. Del Tufo, cit. (*Napoletani veri musici*, p. 102), dove sono menzionati «[...] i cimbali, leuti e le viole, / arpe regali, flauti e cornamuse, / cornetti, violon, trombe e tromboni; / cetare con moschetti e ribecchine [...]». Nello specifico la «citarà» risulta ampiamente diffusa in Europa dall'inizio del XVI secolo; la «mandòra» risulta legata alle prassi della musica popolare, dove viene impiegata soprattutto per le parti acute della musica per danza, spingendosi in Inghilterra proprio sul finire del XVI secolo; della «lira», che gode di grande prestigio nella cultura italiana del Rinascimento, il tipo fondamentale che si conosce è la *lira da braccio*, strumento che all'epoca tende a indicare anche la «viola», come è testimoniato nelle *Vite* di Vasari e nel *Dialogo della musica antica e della moderna* di Galilei, dove si parla dell'uno e dell'altro strumento in maniera piuttosto indeterminata; essa, introdotta in Inghilterra nella seconda metà del secolo XVI, acquista nell'epoca elisabettiana vasta popolarità, paragonabile solo a quella coeva del «daùto»; nel «timpano d'Isogna» è forse possibile identificare il *cimbalotto con sonagli alla spagnuola*, un tipo di tamburello iberico con sonagli a sferetta. Tra il tardo

quali «tanti furiosi debaccanti»⁵⁸⁵ sembrano rappresentare, nel congedo dell'opera, l'immagine stessa della poesia, intesa come *furor* che disvela le verità dell'universo, dischiudendo «l'immagine del sommo bene in terra».⁵⁸⁶

Rinascimento e il Barocco il tamburello, infatti, viene espulso dalla musica colta, sopravvivendo come strumento popolare solo in Spagna e nell'Italia meridionale; nell'«arpa d'Ibernia» è possibile invece identificare una varietà di arpa medievale in uso in Irlanda fino alla fine del XVIII secolo, che acquista notorietà anche nel Continente, tra la seconda metà del XVI e la fine del XVII secolo, come risulta dall'accurata descrizione fattane da Galilei nel *Dialogo della musica*; la «rebecchina» (ribeca), largamente usata fino al XVI secolo, soprattutto dai giullari, viene in seguito soppiantata dal violino, ma rimane in uso come strumento popolare e di strada. (Ringrazio Stefano Innamorati, il quale mi ha cortesemente fornito le informazioni relative ai singoli strumenti).

⁵⁸⁵ Significativa la presenza del verbo *debaccari* nel cap. LX del *De occulta philosophia*, cit. (p. 213), adoperato a proposito del «melancholici humoris imperium» che conduce al *furor* poetico e spinge gli uomini a «debaccari».

⁵⁸⁶ Le Muse, osserva Seppilli, «prima di definirsi nel numero e nei nomi, si localizzavano presso le sorgenti, dove si davano responsi oracolari» (Cfr. A. Seppilli, *Poesia e magia*, Torino, Einaudi, 1982, p. 187). Il contesto in cui è collocata la canzone dei nove ciechi ci riporta alle suggestive parole di Ficino nell'epistola I, 130 (*Vera poesis a Deo et ad Deum*), in cui si legge: «[...]Ergo posthac mitte, precor, amice, mortales et, quandoquidem aspirante Deo canis, cane Deum. [...]Proinde si – quod absit – forte quasi Deo ingratus solos cantabis homines, ingratos ut plurimum mutosque cantabis; quotiens vero Deum canes – quod potius te spero facturum - , totiens tuum cantum suaviter et feliciter comitabitur Echo». («Per questo da qui inanzi lasciate andare le cose mortali, e accorgendovi di cantare con l'aiuto di Iddio, cantate cose di Iddio; [...] E se ancora, (il che Iddio non voglia) come ingrato a Iddio, canterete solo le lode de gli huomini, vi dico che per il più canterete di persone ingrante, e che non ve ne renderanno mai lode alcune, ma quante volte che di Iddio canterete, (il che più presto spero voi dover fare) tante volte sarà il vostro canto soavemente, e felicemente da Ecco accompagnato»). La figura ficiniana di Eco, signora dei boschi e delle acque, sembra rivivere nelle *coblas capfinidas* e *capcandadas* dei nove ciechi, il cui canto, nel passaggio da un cieco all'altro, appare «da Ecco accompagnato».

5. LA RIFONDAZIONE DELLA METAFORA DELLA CACCIA D'AMORE: ATTEONE

Come già si è avuto modo di osservare, la polemica bruniana contro Petrarca e contro il petrarchismo va vista alla luce di quanto concretamente Bruno realizza negli *Eroici furori*. La condanna dell'abuso, infatti, non si traduce in un reale e radicale allontanamento dalla prassi della poesia del tempo, quanto piuttosto in un'«opera di ridefinizione». Come efficacemente sottolinea Giovanni Barberi Squarotti, Bruno «per rappresentare l'*eros* filosofico assume il sistema simbolico convenzionale della poesia d'amore, che però viene letto e ridefinito in base alla nuova cornice etica ed epistemologica».⁵⁸⁷ Sulla falsariga di Dante, Lorenzo, Pico, Bembo, in cui già si assisteva allo sviluppo di una «allegoresi dottrinale e morale degli stereotipi amorosi letterari», il commento a testi poetici petrarchisti si situa al crocevia di molteplici suggestioni.⁵⁸⁸ La tradizione poetica petrarchista e platonizzante, infatti, è assunta, ma per essere rovesciata, allo scopo di convertire il simbolismo erotico a una significazione filosofica, lontana dalla «tendenza invalsa nella poesia d'amore, dove gli elementi della dottrina platonica si riducevano a semplici attributi della fenomenologia amorosa e del codice retorico deputato alla sua rappresentazione».⁵⁸⁹ Al contrario l'uso bruniano dell'allegoria dei poeti è un uso sapienziale, volto alla trasfigurazione dei *topoi* letterari in chiave teoretica. È quanto accade, con particolare densità di significato, nella

⁵⁸⁷ G. Barberi Squarotti, *Selvaggia dilettezza*, cit., p. 348.

⁵⁸⁸ Sull'interazione tra dialogo filosofico, emblemi e poesie d'amore scrive Ellero: «Entro una scrittura che intreccia le voci di generi letterari differenti, la funzione del commento, che riscrive in forma di dialogo filosofico sonetti ed emblemi, mira a delineare una radice comune ai diversi linguaggi». (M.P. Ellero, *Lo specchio della fantasia*, cit., p. 140).

⁵⁸⁹ Ivi, p. 356.

rifondazione della metafora della caccia d'amore, dove il paradigma simbolico amoroso viene trasfigurato, attraverso la mediazione del neoplatonismo ficiniano, nel *furor* filosofico, nella tensione verso il divino. La ricezione del mito di Atteone nei *Furori* avviene nel segno di un totale ribaltamento della tradizionale connotazione negativa della *venatio*, convertita nell'immagine del furioso alla ricerca della verità, nell'emblema della conoscenza come *deificatio*. Il mito è riformulato per dar voce al problema gnoseologico, per reinterpretarne la vicenda alla luce della filosofia naturale, in cui la vicenda di Atteone e Diana diventa quella del furioso eroico alla ricerca del sommo bene.⁵⁹⁰

Il dialogo IV della parte prima si apre con il sonetto *Alle selve i mastini e i veltri slaccia*, in cui è rappresentata la tensione del furioso verso la divina luce:

Alle selve i mastini e i veltri slaccia
il giovan Atteon, quand'il destino
gli drizz' il dubio et incauto camino,
di boscareccie fiere appo la traccia.
Ecco tra l'acqui il più bel busto e faccia
che veder poss' il mortal e divino,
in ostro et alabastro et oro fino
vedde: e 'l gran cacciator dovenne caccia.

⁵⁹⁰ Il mito di Atteone fa la sua comparsa nella produzione bruniana nel *Candelaio* (1582), nell'*Argumento ed ordine della comedia*, utilizzato in chiave parodica per delineare l'immagine del petrarchista Bonifacio, innamorato di Vittoria e tradito invece dalla moglie Carubina. La donna desiderata è avvicinata allora a Diana, i «marioli» napoletani che derubano Bonifacio sono avvicinati ai cani, Bonifacio, naturalmente, ad Atteone («Considerate dunque come il suo innamorarsi 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: et all'or che pensò gioir de sua Diana, dovenne cervo. Però non è maraviglia si è sbranato e stracciato costui da questi cani marioli»). Cfr. G. Bruno, *Candelaio*, cit., p. 270. Per il mito nello *Spaccio* cfr. cap. II.1.

Il cervio ch'a' più folti
luoghi drizzav'i passi più leggieri,
ratto voraro i suoi gran cani e molti.
I' allargo i miei pensieri
ad alta preda, et essi a me rivolti
morte mi dan con morsi crudi e fieri.

Atteone rappresenta «l'intelletto intento alla caccia della divina sapienza, all'apprension della beltà divina».⁵⁹¹ La risemantizzazione cui è sottoposto il mito si traduce nella sovrapposizione della tradizione filosofica a quella letteraria, alla luce del neoplatonismo ficiniano,⁵⁹² in cui la caccia

⁵⁹¹ Bruno può attingere ancora alle *Metamorfosi* di Ovidio (III, 138-252), in cui, però, il mito assume tutt'altro significato, giacché il poeta augusteo pone l'accento sul carattere fatale della trasformazione e morte di Atteone, guidato unicamente dal destino nel cammino che lo conduce alla visione della divinità. La fonte ovidiana è poi accolta dal Petrarca nella celebre canzone delle metamorfosi, *Nel dolce tempo de la prima etade*, nella cui ottava ed ultima stanza il poeta assume le sembianze di Atteone, guidato questa volta non dal fato, ma dal «desire» (v. 147) di Laura, e la fuga che segue alla vista della «fera bella et cruda» (v. 149) ferma l'immagine dell'amante, eterno cacciatore, destinato a vivere nel tormento di una caccia che non conseguirà mai il suo fine. Il mito viene così decontestualizzato e modernizzato, adattato a rispecchiare la vicenda dell'amore per Laura: «I' seguì' tanto avanti il mio desire / ch'un dì cacciando s' com'io soleva / mi mossi; e quella fera bella et cruda / in una fonte ignuda / si stava, quando 'l sol più forte ardea. / Io, perché d'altra vista non m'appago, / stetti a mirarla: ond'ella ebbe vergogna; / et per farne vendetta, o per celarse, / l'acqua nel viso co le man' mi sparse. / Vero dirò (forse e' parrà menzogna) / ch'ì' senti' trarmi de la propria imago, / et in un cervo solitario et vago / di selva in selva ratto mi trasformo: / et anchor de' miei can' fuggo lo stormo». (vv. 147-60). Il mito di Atteone compare anche in un madrigale (*Non al suo amante più Diana piacque*, LII) e in un sonetto (*Una candida cerva sopra l'erba*, CXC). (Per una trattazione approfondita della fonte latina in relazione all'utilizzazione bruniana e sulla presenza del mito nella letteratura e nell'arte del tempo cfr. P. Sabbatino, *Giordano Bruno e la "mutazione" del Rinascimento*, Firenze, Olschki, 1993, pp. 128-148).

⁵⁹² Sulla metafora della caccia come motivo conduttore degli *Eroici furori*, legato ad un costante dialogo intertestuale con il *De venatione sapientiae* di Cusano e con i testi ficiniani cfr. R. Sturlese, *Le fonti del Sigillus sigillorum del Bruno. Ossia: il confronto con Ficino a Oxford sull'anima umana*, in «Nouvelles de la République des Lettres», 1994, n. 2, p. 155. Oltre alla tradizione del neoplatonismo ficiniano Bruno guarda anche al simbolismo di matrice lulliana, come testimonia il *De progressu et lampade venatoria logicorum*, compendio di logica e di topica composto nel 1587, «che svolge la [...] metafora in un senso sostanzialmente analogo, facendo della caccia una perfetta similitudine della dialettica e dei suoi

simboleggia la ricerca del sapere, l'attività teoretica.⁵⁹³ Come puntualizza Innocenti, «Atteone è l'uomo e i cani i suoi pensieri, Diana è al di fuori dell'uomo l'immagine della verità».⁵⁹⁴ La vicenda dell'Atteone bruniano vede dunque il codice mitografico completamente ribaltato, diventando «la metafora d'amore immagine di un moto volontario che rende i *topoi* petrarcheschi del piacere-dolore, della 'volontà di dolore', immediatamente disponibili come metafore della 'volontà di sapere'».⁵⁹⁵

Tansillo spiega l'allegoria dei mastini e dei veltri, questi ultimi «più veloci, quelli più forti. Perché l'operazion de l'intelletto precede l'operazion della voluntade; ma questa è più vigorosa et efficace che quella; atteso che a l'intelletto umano è più amabile che comprensibile la bontade e bellezza divina, oltre che l'amore è quello che muove e spinge l'intelletto acciò che lo preceda come lanterna». L'intelletto, infatti, non riesce a catturare la preda, glielo impedisce il suo limite costitutivo, che non può essere superato dalla sua velocità, insufficiente a raggiungere «la sapienza, la beltade, la fiera boscareccia», giacché «apprende le cose intelligibilmente». Soltanto grazie alla potenza della volontà, che «perseguita le cose naturalmente, cioè secondo la ragione con la quale sono in sé», il furioso può convertirsi «nell'oggetto»,⁵⁹⁶ ciò perché «do

strumenti, e dunque l'immagine della ricerca filosofica della verità». Cfr. Giovanni Barberi Squarotti, *Selvaggia dilettanza*, cit., p. 353.

⁵⁹³ Il *topos* della caccia come ricerca della conoscenza risale a Platone, *Fedone*, 66 c 2.

⁵⁹⁴ Cfr. G. Innocenti, *L'immagine significante. Studio sull'emblematica cinquecentesca*, Padova, Liviana, 1981, p. 34.

⁵⁹⁵ Cfr. M.P. Ellero, *Allegorie, modelli formali e modelli tematici negli "Eroici furori" di G. Bruno*, in «La rassegna della letteratura italiana», 1994, n. 3, p. 50. La studiosa guarda inoltre alla rilettura bruniana del repertorio metaforico petrarchesco (p. 49).

⁵⁹⁶ Il motivo della conoscenza come *deificatio* si ritrova nel sonetto *Quel dio che scuot' il folgore sonoro* (I, III, p. 147), in cui il furioso eroico si eleva dal suo io

amore trasforma e converte nella cosa amata». ⁵⁹⁷ I «mastini» coinvolgono il furioso in un'esperienza straordinaria, che lo conduce ad assimilarsi alla divinità:

Da quel ch'era un uom volgare e commune, dovien raro et eroico, ha costumi e concetti rari, e fa straordinaria vita [...] qua finisce la sua vita secondo il mondo pazzo, sensuale, cieco e fantastico; e comincia a vivere intellettualmente: vive vita de dei, pascesi d'ambrosia et inebriasi di nettare.

La *fabula* allegorica di Atteone rappresenta la più alta capacità razionale dell'uomo. La ricerca della «bramata preda» è allora una ricerca nella quale il soggetto non ha bisogno di uscire fuori da se stesso, in quanto egli aveva già «contratta in sé» la divinità. ⁵⁹⁸ Come afferma Beierwaltes, «l'Essere divino o infinito è un costitutivo essenziale a priori del pensiero stesso, che è necessario scoprire, rendere consapevole e sviluppare nell'unità con la volontà». ⁵⁹⁹ Tuttavia, come sottolinea Ingegno, l'assimilazione del soggetto all'oggetto non può

contingente («io per l'altezza de l'oggetto mio / da soggetto più vil dovegno un dio», vv. 7-8) per amore della divinità («et io, mercé d'amore, / mi cangio in dio da cosa inferiore», vv. 13-14). Cfr. IV.3.

⁵⁹⁷ Il *topos* dell'identificazione dell'amante con l'amata è di ascendenza platonica, presente nel *Simposio*, XVI, 192 e: «“Se questo desiderate voglio fondervi e plasmarvi in un essere solo, affinché, di due divenuti uno, possiate vivere entrambi così uniti come un essere solo, e quando vi colga la morte, anche laggiù nell'Ade siate uno, invece di due, in un'unica morte. Orsù vedete se è questo che volete e se vi farebbe lieti ottenerlo...”. A queste parole, sappiamo bene che nessuno contraddirebbe, né mostrerebbe di desiderare altra cosa, ma semplicemente avrebbe l'impressione di aver udito proprio quello che da sempre desiderava, di congiungersi cioè e di fondersi con l'amato per formare, di due, un essere solo. E la spiegazione di questo sta qui, che tale era l'antica nostra natura, e noi eravamo tutti intieri: a questa brama di intierezza, al proseguirla, diamo il nome di amore». (Cfr. Platone, *Simposio*, in Id., *Opere complete*, vol. III, Roma-Bari, Laterza, 1993, pp. 168-169). Sulla ricezione della fonte platonica nella letteratura latina e italiana cfr. Petrarca, *Triumpho*, a cura di M. Ariani, Milano, Mursia, 1988, p. 158, n. 162.

⁵⁹⁸ Si veda in proposito F. Papi, *Antropologia e civiltà nel pensiero di G. Bruno*, Firenze, La Nuova Italia, 1968, p. 181.

⁵⁹⁹ Cfr. W. Beierwaltes, *Atteone. Su un simbolo mitologico di G. Bruno*, in *Pensare l'Uno. Studi sulla filosofia neoplatonica e sulla storia dei suoi influssi*, Milano, Vita e Pensiero, 1991 [ed. or.: *Actaeon. Zu einem mythologischen Symbol Giordano Brunos*, in *Denken des Einen*, Frankfurt a. M. 1985, pp. 424-435], p. 365.

essere mai totale, giacché «l'atto del vedere coincide con l'essere visto dalla divinità, ma la coincidenza non implica l'immediata identificazione dei due momenti».⁶⁰⁰

Atteone riesce dunque ad elevarsi dalla sua condizione di finitezza, la sua tensione verso la verità gli permette di stabilire un contatto con il dio immanente. Gli *Eroici furori* sono il poema dell'amore divino e della conoscenza, ma il percorso che conduce ad essa è travagliato ed incerto, è il «dubio camino de l'incerta et ancipite raggione et affetto designato nel carattere di Pitagora». Il processo di elevazione intellettuale coincide infine con la contemplazione stessa della divinità, «il processo della conoscenza si identifica col processo di divinizzazione».⁶⁰¹ La metamorfosi e morte dell'empio cacciatore diventa così il fenomeno, totalmente positivo, della trasformazione dell'uomo nel suo vero Io.

La morte di Atteone come morte al mondo sensibile quale presupposto della vita intellettuale trova ulteriore e pregnante riscontro nella *Mors osculi*,⁶⁰² motivo di ascendenza platonica e chiaro simbolo dell'elezione divina, che ricorre nello stesso dialogo IV della parte prima. Qui, nel commentare il verso conclusivo del sonetto *Mio pàssar solitario, a quelle parti* («E non tornar a me se non sei mio»), Tansillo allude alla «morte de l'anima, che da Cabalisti è chiamata 'morte di bacio', figurata

⁶⁰⁰ Cfr. A. Ingegno, *Cosmologia e filosofia nel pensiero di G. Bruno*, Firenze, La Nuova Italia, 1978, p. 245. Sulla natura della *deificatio* di cui parla Bruno, mai di carattere misticheggiante, ma sempre radicata in una dimensione immanente cfr. N. Badaloni, *La filosofia di G. Bruno*, Firenze, Parenti, 1955, pp. 62-64. Lo studioso discute inoltre la tradizione storiografica e interpretativa del mito di Atteone (pp. 54-65).

⁶⁰¹ Cfr. N. Ordine, *La cabala dell'asino. Asinità e conoscenza in G. Bruno*, cit., p. 89.

⁶⁰² Cfr. F. Gandolfo, *Il "dolce tempo". Mistica, ermetismo e sogno nel Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1978, p. 54, pp. 59-60 e 70-71.

nella Cantica di Salomone». ⁶⁰³ Ancora nel sonetto che segue, *Abiate cur' o furiosi al core*, è descritta «l'alma, come languida per esser morta in sé, e viva ne l'oggetto»:

Abiate cur' o furiosi al core:
ché tropp' il mio da me fatto lontano,
condotto in crud' e dispietata mano,
lieto soggiorn' ove si spasma e muore.
Co i pensier mel richiamo a tutte l'ore:
et ei rubello, qual girfalco insano,
non più conosce quell'amica mano,
onde per non tornar è uscito fore.

Bella fera ch' in pene
tante contenti, il cor, spirt', alma annodi
con tue punte, tuoi vampi e tue catene,
de sguardi, accenti e modi;
quel che languisc' et arde, e non riviene,
chi fia che saldi, refrigerare e snodi?

Nel dialogo I della parte seconda riaffiora ancora, sulle labbra di Cesarino, il motivo mistico della *Mors osculi*, «da qual medesima è vita eterna, che l'uomo può aver in disposizione in questo tempo, et in effetto nell'eternità». Ancora l'anima narra «l'istoria de sue pene», in un «articolo» accompagnato dal motto *Mors et vita*:

⁶⁰³ Tansillo richiama le parole pronunciate nel *Cantico dei cantici*: «Che mi bacie col bacio de sua bocca / perché col suo ferire / un troppo crudo amor mi fa languire». Il richiamo a Salomone è presente anche in Pico. (Cfr. nota successiva). Il tema della morte di bacio si ritrova in Leone Ebreo, nelle parole di Filone: «Tale è stata la morte de' nostri beati, che, contemplando con sommo desiderio la bellezza divina, convertendo tutta l'anima in quella, abbandonorno il corpo; onde la sacra Scrittura, parlando della morte de' dui santi pastori Moisè e Aron, disse che morirono per bocca di Dio, e li sapienti metaforicamente dichiarano che morirno baciando la divinità, cioè rapiti da l'amorosa contemplazione e unione divina, secondo hai inteso». (*Dialoghi d'amore*, cit., p. 200).

Per man d'amor scritto veder potreste
nel volto mio l'istoria de mie pene;
ma tu perché il tuo orgoglio non si affrene
et io infelice eternamente reste

a le palpebre belle a me moleste
asconder fai le luci tant'amene,
ond' il turbato ciel non s'asserene,
né caggian le nemiche ombre funeste.

Per la bellezza tua, per l'amor mio,
ch'a quella (benché tanta) è forse uguale,
rèndite a la pietà (diva) per dio.

Non prolongar il troppo intenso male,
ch'è del mio tanto amar indegno fio:
non sia tanto rigor con splendor tale.

se, ch'io viva, ti cale,
del grazioso sguardo apri le porte:
mirami, o bella, se vuoi darmi morte.

L'attesa della «ruggiada divina» si traduce nella preghiera dell'anima alla «divina luce» che «non oltre l'attriste con la privazione; perché potrà ucciderlo con la luce de suoi sguardi, e con que' medesimi donargli la vita». Secondo le parole di Pico, «el core nello amoroso foco ardendo more e per tal morte cresce a più sublime vita».⁶⁰⁴ Il rapporto tra morte e vita

⁶⁰⁴ Cfr. G. Pico della Mirandola, *Comento alla canzone d'amore di G. Benivieni*, p. 558. Queste le parole di Pico sulla *mors osculi*: «E nota che la più perfetta e intima unione che possa l'amante avere della celeste amata si denota per la unione di bacio, perché ogni altro congresso o copula più in là usata nello amore corporale non è licito per alcuno modo per traslazione alcuna usare in questo santo e sacratissimo amore; e perché e' sapienti cabalisti vogliono molti degli antiqui padri in tale ratto d'intelletto essere morti, troverai appresso di loro essere morti di *binsica*, che in lingua nostra significa morte di bacio». Più avanti Pico così prosegue: «*binsica*, cioè morte di bacio, è quando l'anima nel ratto intellettuale tanto alle cose separate si unisce, che dal corpo elevata in tutto l'abbandona; ma perché a simil morte tale nome convenga non è stato da altri, per quanto ho letto, insino ad ora esposto. Questo è quello che il divino nostro

risulta dunque platonicamente capovolto: è la morte a condurre ad una più alta forma di vita.

Nell'articolo XX del *De vinculis in genere* (*Fulcra schalae vinculorum*) ritornerà il motivo della perdita di sé come via d'unione al divino e della metamorfosi come assimilazione all'oggetto del desiderio, come conversione nell'amato:

[...] dominium Cupidinis in eo nititur quod amantis animus, relicto suo corpore, vivit et operatur in alieno; Cupidinis transformatio est ubi sibi mortuus aliena vivit vita, unde non tanquam in alieno, sed tanquam in proprio deinceps ibi consistat domicilio.⁶⁰⁵

La figura di Atteone ritorna ancora, nel dialogo IV, nel sonetto *Abi cani d'Atteon, o fiere ingrata*, in cui si chiarisce la posizione dell'anima, «suggetta a doi termini di contrarietà», situata «nell'orizzonte della natura corporea ed incorporea», libera di ascendere «alle cose superiori» come di discendere a quelle «inferiori». Viene descritto il moto di «ascenso e descenso» dell'anima:

Come quando il senso monta all'immaginazione, l'immaginazione alla ragione, la ragione a l'intelletto, l'intelletto a la mente, all'ora l'anima tutta si converte in Dio et abita il mondo intelligibile. Onde per il contrario scende per conversion al mondo sensibile per via de l'intelletto, ragione, immaginazione, senso, vegetazione.

Salomone nella sua *Cantica* desiderando esclama: “Baciarmi co' baci della bocca tua”. Cfr. G. Pico della Mirandola, *De hominis dignitate*, cit., pp. 557-558.

⁶⁰⁵ («Il dominio di Cupido poggia le sue radici nella condizione per cui l'animo dell'amante, abbandonato il corpo che gli è proprio, vive ed agisce in un corpo altrui. La metamorfosi di Cupido si compie quando l'amante, morto a se stesso, vive della vita altrui, in modo tale che alberga in essa non come in una dimora estranea, ma come nella propria»). All'altezza del *De vinculis* Bruno metterà in relazione con tale tema anche i racconti delle metamorfosi degli dei. Cfr. G. Bruno, *Opere magiche*, cit., pp. 526-529.

Il sonetto mostra le lamentele di un'anima «che consta di potenze inferiori solamente», incapaci di attingere la divinità:

Ahi cani d'Atteon, o fiere ingrato,
che drizzai al ricetta de mia diva,
e vòti di speranza mi tornate;
anzi venendo a la materna riva,
tropp'infelice fio mi riportate:
mi sbranate, e volete ch'ï non viva.
Lasciami, vita, ch'al mio sol rimonte,
fatta gemino rio senz'il mio fonte.

Quand'il mio pondo greve
converrà che natura mi disciolga?
Quand'avverrà ch'anch'io da qua mi tolga,
e ratt'a l'alt'oggetto mi sulleve;
e insieme col mio core
e i communi pulcini ivi dimore?

È dunque esposta la prima fase dell'esperienza del furioso eroico, in cui i cani, ossia le potenze inferiori mandate alla ricerca di Diana, tornano «voti di speranza» (v. 3), rendendogli «tropp'infelice fio» (v. 5), ossia lo sbranano, dimostrando l'inadeguatezza al compito loro affidato. Per contemplare la divina luce è necessario che l'anima, pur radicata nel corpo, sia come morta ad esso, la contemplazione della divinità avviene quando essa, «benché viva nel corpo, vi vegeta come morta, e vi è presente in atto de animazione et absente in atto d'operazioni». Il furioso chiede infatti «la dissoluzione dal suo corpo» per far ritorno al «più natio albergo», deponendo infine il «pondo greve» (v. 9) nell'anelito all'«alt'oggetto» (v. 12). Si

realizza in tal modo la lettura del mito in chiave platonica.⁶⁰⁶

La metafora della caccia riaffiora nel dialogo I della parte seconda, ancora in chiave platonica, giacché è l'*eros* platonico che si manifesta nella *venatio* descritta nel sonetto *Che la bogliente Puglia o Libia mieta*, in cui compaiono le immagini dell'«arco», degli «strali» che trafiggono il «core» del furioso:

Che la bogliente Puglia o Libia mieta
tante spiche, et areste tante a i venti
commetta, e mande tanti rai lucenti
da sua circonferenza il gran pianeta,
quanti a gravi dolor quest'alma lieta
(che sì triste si gode in dolci stenti)
accoglie da due stelle strali ardenti,
ogni senso e raggion creder mi vieta.

Che tenti più, dolce nemico, Amore?
qual studio a me ferir oltre ti muove,
or ch'una piaga è fatto tutto il core?

Poiché né tu, né altro ha un punto, dove
per stampar cosa nuova, o pungo, o fóre,
volta volta sicur or l'arco altrove.

Non perder qua tue prove,
per che, o bel dio, se non in vano, a torto
oltre tenti amazzar colui ch'è morto.

Come chiarisce Maricondo, gli strali che hanno ferito il cuore del furioso simboleggiano «gl'innumerabili individui e specie de cose, nelle quali riluce il splendor della divina beltade». Ma

⁶⁰⁶ Cfr. Platone, *Fedone*, 67 a, in *Opere complete*, cit., vol. I, 1993, p. 113: «Perché allora soltanto l'anima sarà tutta sola in se stessa, quando sia sciolta dal corpo, prima no. E in questo tempo che siamo in vita, tanto più, come è naturale, saremo prossimi al conoscere, quanto meno avremo rapporti col corpo, né altra comunanza con esso se non per ciò che ne costringa assoluta necessità». La conoscenza richiede dunque il massimo distacco dalla materia, «l'amante del sapere» non può essere «amante del proprio corpo» (68 b, ivi, p. 115).

la tensione del furioso al divino è ormai tale da non esser toccata dalla manifestazione di esso nelle forme particolari, egli è ormai «morto» (v. 17) al mondo sensibile, è stato baciato dalla divinità:

Ma dove l'affetto intiero è tutto convertito a Dio, cioè all'idea de le idee, dal lume de cose intelligibili la mente viene exaltata alla unità super essenziale, è tutta amore, tutta una, non viene ad sentirsi sollecitata di diversi oggetti che la distrahano: ma è una sola piaga, nella quale concorre tutto l'affetto, e che viene ad essere la sua medesima affezione.

Il mito di Atteone torna ancora nel dialogo II della parte seconda, dove Bruno riesamina la «volontaria cattività» del furioso eroico, sommamente «contento» di sottostare al giogo di Diana,⁶⁰⁷ giogo più leggero dell'aria, *levius aura*, «senza il quale l'anima è impotente de rimontar a quella altezza da la qual cadìo, perciocché la rende più leggiera et agile; e gli lacci la fanno più ispedita e sciolta».⁶⁰⁸

Chi femmi ad alt' amor la mente desta,
chi fammi ogn' altra diva e vile e vana,
in cui beltad' e la bontà sovrana
unicamente più si manifesta;
quell'è ch'io viddi uscir da la foresta,

⁶⁰⁷ Il motivo della «volontaria cattività» del furioso eroico verso il sommo bene, così come le immagini degli «strali» e dell'«arco» verso i quali egli si dirige consapevole, ricorrono anche nel sonetto *Se la farfalla al suo splendor ameno* (I, III, p. 125), nel cui commento il furore è significativamente definito «sensatissimo», giacché il furioso è mosso da «ardente desio de le cose divine», ed è motivo di gioia «l'arco divin» che lo «impiaga» (v. 11).

⁶⁰⁸ In queste parole rivive il mito platonico dell'anima (*Fedro*, XXVIII), la quale, per il logorarsi delle ali, cade sulla terra, dove rimane in attesa del ritorno alla sua patria celeste.

cacciatrice di me la mia Diana,
tra belle ninfe su l'aura Campana,
per cui dissi ad Amor: «Mi rendo a questa»;
et egli a me: «O fortunato amante,
o dal tuo fato gradito consorte:
che colei sola che tra tante e tante,
quai ha nel grembo la vit' e la morte,
più adorna il mondo con le grazie sante,
ottenesti per studio e per sorte,
ne l'amorosa corte
sì altamente felice cattivo,
che non invidii a sciolt' altr'uomo o divo».

Il sonetto, dai chiari tratti autobiografici,⁶⁰⁹ mostra la natura dell'amore divino, che esige solitudine, raccoglimento, lontananza dal «volgo». Il cacciatore è qui divenuto caccia, ora è Diana «cacciatrice» (v. 6) di Atteone, il quale ne ottiene la visione «per studio e per sorte» (v. 14). Compaiono i due motivi portanti dell'esperienza del furore eroico: essa richiede tensione, sforzo, «disquarto» di sé, ma non può compiersi senza elezione divina. È dunque lo *studium* congiunto all'elezione da parte della divinità a rendere possibile l'esperienza del furore, che si realizza nella solitudine eremitica.

L'aspirazione alla verità è tensione illimitata, giacché essa «è cosa incorporea», la sua ricerca richiede uno sforzo di elevazione:

⁶⁰⁹ Come rileva Papi, «negli *Eroici Furori* noi assistiamo contemporaneamente alla delineaione del processo gnoseologico attraverso cui si consegue l'oggetto infinito del conoscere, l'Uno o l'infinità della natura, e la confessione di un itinerario intellettuale personale, di modo che questo secondo elemento assuma la proporzione di una vicenda esemplare che invero, in una storia individuale, le modalità tipiche della conoscenza». (Cfr. F. Papi, *Antropologia e civiltà nel pensiero di Giordano Bruno*, cit., p. 182).

Conchiudesi dunque che a chi cerca il vero, bisogna montar sopra la ragione de cose corporee.

La «venazione della verità» esige che «l'anima umana abbia il lume, l'ingegno e gl'instrumenti atti alla sua caccia»,⁶¹⁰ giacché «la verità suol aver gli antri e cavernosi ricetti, fatti intessuti de spine, conchiusi de boschose, ruvide e frondose piante». La divinità è presente ovunque, «riluce ed è in tutte le cose», è la *mens insita omnibus*, ma, come si legge nel dialogo III della parte prima, «la lezzion principale che gli dona Amore è che in ombra contempe la divina beltate».⁶¹¹ L'anima intenta alla ricerca della divina luce deve essere consapevole del limite costitutivo in cui resterà, limite che non le consentirà di «vedere il sole, l'universale Apolline e luce assoluta», ma soltanto «la sua ombra, la sua Diana, il mondo, l'universo, la natura che è nelle cose, la luce che è nell'opacità della materia». Il motivo della *venatio* si rivela così intimamente connesso al tema dell'umbratilità, tema essenziale dell'opera e suo filo conduttore, giacché l'ombra è la dimensione costitutiva dell'esistenza umana, il luogo dove si produce la conoscenza fallace e parziale cui può pervenire l'individuo.⁶¹² Attingere l'ombra della divina luce è privilegio concesso a «pochissimi», è frutto di un'elezione:

⁶¹⁰ Sulla concezione bruniana circa le possibilità teoretiche dell'uomo si veda E. Canone, *Il concetto di «ingenium» in Bruno*, in «Bruniana & Campanelliana», 1998, n. 1, pp. 11-35.

⁶¹¹ Cfr. in proposito *De la causa*, cit., p. 648: «della divina sustanza [...] non possiamo conoscer nulla, se non per modo di vestigio».

⁶¹² Rivive negli *Eroici furori* (II,4, p. 732) il mito platonico della caverna (Platone, *Repubblica*, VII, 514 a-518 b): «Veggiamo non gli effetti veramente, e le vere specie de le cose, o la sustanza de le idee, ma le ombre, vestigi e simulacri de quelle, come color che son dentro l'antra et hanno da natività le spalli volte da l'entrata della luce, e la faccia opposta al fondo: dove non vedeno quel che è veramente, ma le ombre de ciò che fuor de l'antra sustanzialmente si trova».

Rarissimi, dico son gli Atteoni alli quali sia dato dal destino di posser contemplar la Diana ignuda.⁶¹³

Per conseguire tal fine bisogna abbandonare il costume «ordinario, civile e popolare», divenendo «salvatico come cervio ed incola del deserto». La *venatio* si conclude con la mutazione del «predator» in «preda», poiché nella «venazione» il cacciatore «resta necessariamente ancora compreso, assorbito, unito». Come afferma Noferi, «l'identificazione-introiezione di Atteone avviene al prezzo di una infinita dispersione, alienazione, attraverso una frantumazione della propria identità, prossima alla morte, prossima al suicidio».⁶¹⁴ Egli, «morto al volgo, alla moltitudine, sciolto dalli nodi de perturbati sensi, libero dal carnal carcere della materia»,⁶¹⁵ non vede più «come per forami e per fenestre la sua Diana», ma diventa «tutto occhio a l'aspetto de tutto l'orizzonte», vede infine «l'Anfitrite», simbolo della monade divina, «fonte de tutti numeri, de tutte specie, de tutte raggioni», non «in sua essenza, in assoluta luce», ma «nella sua genitura che gli è simile, che è la sua imagine»,⁶¹⁶ dal momento che «dalla monade che è la divinitade, procede questa monade che è la natura, l'universo, il mondo». Come osserva Ciliberto, «nei

⁶¹³ Cfr. in proposito N. Badaloni, *Giordano Bruno. Tra cosmologia ed etica*, Bari-Roma, De Donato, 1988, pp. 101-102.

⁶¹⁴ Cfr. A. Noferi, *Giordano Bruno: ombre, segni, simulacri e la funzione della grafia*, in *Il gioco delle tracce. Studi su Dante, Petrarca, Bruno, il Neoclassicismo, Leopardi, l'Informale*, Firenze, La Nuova Italia, 1979, p. 208.

⁶¹⁵ È presente negli *Eroici furori* (II, I, p. 319) il tema platonico del corpo come carcere dell'anima, «carcere che tien rinchiusa la sua libertade, vischio che tiene impaniate le sue penne, catena che tien strette le sue mani, ceppi che han fissi gli suoi piedi, velo che gli tien abbagliata la vista» (Cfr. Platone, *Gorgia*, 493 a, in *Opere complete* cit., vol. V, 1990, pp. 200-201: «E davvero può darsi che noi, in realtà, siamo morti! come già ho sentito dire anche dai filosofi: noi, attualmente, siamo morti e nostra tomba è il corpo e quella parte dell'anima nella quale hanno sede le passioni, per sua natura si lascia trascinare, e in sù e in giù si lascia sospingere»).

⁶¹⁶ Sul legame presente tra il tema della conoscenza e quello dell'umbratilità, in relazione al *De umbris idearum*, cfr. IV.4.

Furori, dal punto di vista filosofico e ontologico si tenta l'«impossibile»,⁶¹⁷ ma è nella consapevolezza della «improporzionalità» tra ente e accidente il senso più profondo dell'esperienza del furioso, del suo non vano «disquarto», della sua imperfetta eppur straordinaria unione con la divinità. Il senso ultimo del mito di Atteone è da cogliersi dunque nella metafora del sapere che esso adombra, la metafora della conoscenza come ricerca, al culmine della quale il conoscente si fa conosciuto, in uno specchiamento che non è mai identificazione, in un gioco di rinvio tra pensante e pensato che non si risolve mai in un'unione assoluta e definitiva, rimanendo sempre irrisolta tensione.

Riappare, dunque, in questo dialogo la figura di Atteone, immagine della solitudine eremitica come fonte di accrescimento teoretico («*Ecce elongavi fugiens, et mansi in solitudine*»), tratto essenziale della condizione del furioso, il quale «vive divamente sotto quella procerità di selva, vive nelle stanze non artificiose di cavernosi monti».⁶¹⁸ Sembra rivivere in queste pagine la «*sublimium rerum meditatio*» del poeta, di boccacciana memoria, tratteggiata nel libro XIV delle *Genealogie*, (XI. *Ob meditationis commodum solitudines incoluere poete*):

[...] ob id solitudines incolunt et coluere poete, quia non in foro cupidinario, non in pretoriis, non in theatris, non in capitoliis aut plateis publicisve locis versantibus, seu turbelis civicis immixtis, vel mulierculis

⁶¹⁷ Cfr. M. Ciliberto, *Introduzione*, cit., p. XXXIII.

⁶¹⁸ L'esperienza di Atteone assume i caratteri di un'iniziazione, in cui la morte è solo transizione da una condizione all'altra dell'essere, come osserva Couliano: «La contemplation de la déesse nue équivaut à la mort d'Actéon: celui-ci perd tous les attributs qui caractérisent la condition humaine — la sociabilité, la sensibilité et la fantasie. Mais la mort n'est que le côté terrible d'une initiation, d'un rituel de passage vers la condition intellectuelle du sujet». Cfr. I.P. Couliano, *Éros et magie à la Renaissance*, Paris, Flammarion, 1984, p. 113.

circumdatis sublimium rerum meditatio prestatur, absque qua fere assidua nec percipi possunt, nec perfici percepta poemata.⁶¹⁹

La poesia, afferma ancora Boccaccio, muove dall'alto le menti di pochi al desiderio di Dio («paucorum hominum mentes ex alto in desiderium eterni nominis movet»), e quando scende dalle sedi celesti in terra, scortata dalle sante Muse («sacris comitata Muis»), cerca luoghi eremitici:

[...] non celsa regum palatia, non molles deliciosorum domos exquirat habitatura, verum antra atque prerupta montium, umbras nemorum, fontes argenteos secessusque studentium, quantumcunque pauperrimos et luce peritura vacuos, intrat et incolit.⁶²⁰

La *quête* del cacciatore tebano si svolge «in silvis et solitudinibus»,⁶²¹ dove «admira gli capi de gli gran fiumi, dove vegeta intatto e puro da ordinarie cupiditati, dove più liberamente conversa la divinità». La *philosophica venatio* adombra allora, in ultima analisi, la tensione alla verità che si comunica attraverso il *furor* poetico, frutto di elezione divina,⁶²² l'«ardente desio de le cose divine» che conduce il *poeta-philosophus* alla visione di «Diana ignuda».

⁶¹⁹ «[...] i poeti abitano ed abitarono nei luoghi solitari, perché a coloro che si aggirano nei mercati dei fannulloni, o stanno nei pubblici palazzi, o nei teatri, o nella rocca, o nella piazza, o in luoghi pubblici, o si mescolano a confusioni cittadine, o circondati da femminette, non è concessa la meditazione delle cose sublimi; e senza di essa, se non sia quasi continua, non possono essere né intesi, né composti i poemi concepiti». (Cfr. G. Boccaccio, *Genealogie*, cit., pp. 1424-1425).

⁶²⁰ («[...] cerca, per abitarli, non gli eccelsi palazzi dei re, non le molli dimore degli oziosi, bensì entra ed abita negli antri e negli anfratti dei monti, nelle ombre dei boschi, nei fonti argentei e nei romitaggi degli studiosi, per quanto poveri e privi di luce mondana»). Ivi, pp. 1372-1373.

⁶²¹ Ivi, p. 1387.

⁶²² Cfr. Platone, *Fedro*, 244 a-b.

CONCLUSIONI

Dall'indagine dell'esperienza poetica in volgare di Giordano Bruno emerge come la mancata continuità che la caratterizza vada letta e motivata alla luce dell'impianto teoretico che ne sorregge la realizzazione. Nascendo essenzialmente come parodia, la poesia bruniana si propone dapprima di demolire la figura dei pedanti-petrarchisti, alla ricerca di un poetare che li distingua e li metta in evidenza, per poi fare di quello stesso rifiuto dell'usuale, cambiato di segno, l'insegna della propria produzione, finalizzata ad una concreta differenziazione rispetto alla lirica del tempo. Ma, all'interno di tale fase, volta alla costruzione di una poesia altra, si individua un'ulteriore evoluzione che conosce il suo punto di approdo negli *Eroici furori*, vertice della speculazione in materia di poetica. Nell'ultimo dialogo londinese, infatti, si avverte una chiusura esoterica nella concezione bruniana della poesia, in un primo momento destinata finanche al «volgo vile», chiamato ad attendere «al vero» e ad aprire «gli occhi», in seguito indirizzata a chi «intende», in ragione di una presa di distanza da una poesia che pretendeva di presentare «la lira ad un sordo ed il specchio ad un cieco». È così che la poesia realizza il suo *officium* di *integumentum* della filosofia, accessibile ai pochi in grado di penetrare oltre il *cortex* per scoprire la *medulla*. Il «tesoro della bontade e veritade» è silenicamente racchiuso nei «figmenti poetici», secondo la dottrina della *occulta significatio*. La declinazione laica del sistema allegorico e la trasfigurazione in chiave teoretica dei *topoi* letterari sono, nei *Furori*, al servizio della averroistica salvaguardia della verità, la quale «si mostra a pochissimi» e a pochissimi va rivelata, come poi avverrà, di lì a

qualche anno, con i poemi francofortesi, rivolti al pubblico ristretto di chi «intende». Dalla parodia, allora, passando attraverso una poesia dallo spirito fortemente didascalico, la concezione bruniana della poesia finisce per chiudersi in una dimensione esoterica, dove il linguaggio allegorico permette di evitare di «troppo manifestare le cose scientifiche», racchiuse nella silenica figura dell'amante, nella quale pochi sapranno scorgere quella del filosofo mosso dall'«ardente desio de le cose divine».

BIBLIOGRAFIA

TESTI:

a) OPERE DI GIORDANO BRUNO

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

Id., *Candelaio*, seconda edizione riveduta e migliorata con testo critico, introduzione, note e documenti a cura di V. Spampanato, Bari, Laterza, 1923.

Id., *Candelaio*, a cura di A. Guzzo, introduzione di A. Riccardi, note di R. Amerio, Milano, Mondadori, 1994.

Id., *Dialoghi italiani*, nuovamente ristampati con note da G. Gentile, terza edizione a cura di G. Aquilecchia, Firenze, Sansoni, 1985.

Id., *The heroic frenzies*, a translation with introduction and notes by P.E. Memmo Jr., Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1964.

Id., *Opere italiane. Ristampa anastatica delle cinquecentine*, a cura di E. Canone, Firenze, Olschki, 1999.

Id., *Dialoghi filosofici italiani*, a cura e con un saggio introduttivo di M. Ciliberto, Milano, Mondadori, 2000.

Id., *Le ombre delle idee, Il canto di Circe, Il sigillo dei sigilli*, introduzione di M. Ciliberto, traduzione e note di N. Tirinnanzi, Milano, BUR, 1997.

Id., *Opere magiche*, edizione diretta da M. Ciliberto, a cura di S. Bassi, E. Scapparone, N. Tirinnanzi, Milano, Adelphi, 2000, pp. 1078-1091.

Id., *Poemi filosofici latini*, La Spezia, Agorà, 2000.

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

Id., *Opere latine*, a cura di C. Monti, Torino, UTET, 1980.

b) OPERE DI ALTRI AUTORI

Agostino, *Opera omnia*, Editio novissima, emendata et auctior, accurante J.P. Migne, Tomus Quintus, Pars Prior, Parigi, Bibliothecae Cleri Universae, 1865.

Agrippa C., *De occulta philosophia* Libri tres, edited by V. Perrone Compagni, Leiden, E.J. Brill, 1992.

Alighieri D., *Convivio*, in Id., *Opere minori*, I/2, a cura di C. Vasoli e D. De Robertis, Milano-Napoli, Ricciardi, 1988.

Id., *Vita nuova*, a cura di D. De Robertis, Milano-Napoli, Ricciardi, 1980.

Angiolieri C., *Rime*, a cura di R. Castagnola, Milano, Mursia, 1995.

Apuleio, *Le metamorfosi o l'asino d'oro*, introduzione di R. Merkelbach, Milano, Rizzoli, 1997.

Ariosto L., *Orlando furioso*, a cura di L. Caretti, Torino, Einaudi, 1992.

Bembo P., *Asolani*, ed. critica a cura di G. Dilemmi, Firenze, presso l'Accademia della Crusca, 1991.

Id., *Prose e rime*, a cura di C. Dionisotti, Torino, UTET, 1960.

Berni F., *Rime*, a cura di D. Romei, Milano, Mursia, 1985.

Boccaccio G., *Genealogie deorum gentilium*, in Id., *Tutte le opere*, vol. settimo-ottavo, t. II, a cura di V. Branca, Milano, Mondadori, 1998.

Bocchi A., *Symbolicarum quaestionum de universo genere. Libri quinque*, Bologna, Nuova Accademia Bocchiana, 1555.

Boiardo M.M., *Orlando innamorato*, a cura di R. Bruscagli, Torino, Einaudi, 1995.

Burchiello, *Sonetti*, a cura di M. Zaccarello, Torino, Einaudi, 2004.

Carafa F., *L'Austria*, Napoli, Cacchi, 1573.

Id., *I sei libri della Carafé*, L'Aquila, Cacchi, 1580.

Cavalcanti G., *Rime*, a cura di D. De Robertis, Torino, Einaudi, 1986.

Cicerone, *De finibus bonorum et malorum*, a c. di F. Demolli, presentazione di F. Maspero, Milano, Bompiani 1992.

Claudio, *In Rufinum*, in Id., *Oeuvres*, Tome II,1, *Poèmes politiques (395-398)*, Texte établi et traduit par J.L. Charlet, Paris, Les Belles Lettres, 2000.

Colonna F., *Hypnerotomachia Poliphili*, edizione critica e commento a cura di G. Pozzi e L. A. Ciapponi, Padova, Antenore, 1980.

Contile L., *Ragionamento sopra la proprietà delle Imprese*, Pavia, Bartoli.

Del Tufo G.B., *Ritratto o modello delle grandezze, delitie e meraviglie della nobilissima città di Napoli*, a cura di C. Tagliareni, Napoli, Agar, 1959.

Di Tarsia G., *Rime*, edizione critica a cura di C. Bozzetti, Milano, Mondadori, 1980.

Epicuro M.A., *I drammi e le poesie italiane e latine aggiuntovi L'Amore prigioniero di Mario Di Leo*, a cura di A. Parente, Bari, Laterza, 1942.

Erasmus da Rotterdam, *Elogio della Follia*, a cura di C. Carena, Torino, Einaudi, 2002.

Id., *Sileni Alcibiadis*, in Id., *Adagia*, a cura di S. Seidel Menchi, Torino, Einaudi, 1980.

Ficino M., *Opera omnia*, con una lettera introduttiva di P.O. Kristeller e una premessa di M. Sancipriano, (Ripr. facs. dell'ed. Basilea 1576), Torino, Bottega d'Erasmus, 1983, 2 v.

Id., *El libro dell'amore*, a cura di S. Niccoli, Firenze, Olschki, 1987.

Id., *Lettere, I, Epistolarum familiarium liber I*, a cura di S. Gentile, Firenze, Olschki, 1995.

Id., *Theologia platonica*, a cura di M. Schiavone, Bologna, Zanichelli, 1965.

Le divine lettere del gran Marsilio Ficino, tradotte in lingua toscana da Felice Figliucci Senese, a cura di S. Gentile, I, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2001.

Filenio Gallo, *Rime*, edizione critica a cura di M.A. Grignani, Firenze, Olschki, 1973.

Folengo T., *Opere italiane*, a cura di U. Renda, Bari, Laterza, 1911.

Guazzo S., *Delle Imprese*, in *Dialoghi piacevoli*, Venezia, De Franceschi, 1590.

Guinizzelli G., *Rime*, a cura di L. Rossi, Torino, Einaudi, 2002.

Landino C., *Comento sopra la Comedia*, a cura di P. Procaccioli, Roma, Salerno, 2001.

Leone Ebreo, *Dialoghi d'amore*, testo stabilito da S. Caramella, Torino, Aragno, 1999.

Lucrezio, *De rerum natura*, a cura di F. Giancotti, Milano, Garzanti, 2002.

Michelangelo, *Rime*, a cura di M. Residori, Introduzione di M. Baratto, Milano, Mondadori, 1998.

Minturno A., *L'arte poetica*, Wilhelm Fink Verlag, Munchen, 1971 (ristampa anastatica ed. Venezia, Valvassori, 1563).

Id., *Rime e prose*, Venezia, Rampazetto, 1559.

Orazio, *Odi ed epodi*, introduzione di A. Traina, traduzione e note di E. Mandruzzato, Milano, BUR, 1998.

Ovidio, *Metamorfosi*, a cura di P. Bernardini Marzolla, Torino, Einaudi, 1994.

Paterno L., *Nuovo Petrarca*, Venezia, Valvassori, 1560.

Persio, *Le satire*, testo latino, introduzione, versione e note a cura di M. Pagliano, Bologna, Zanichelli, 1969.

Petrarca F., *Canzoniere*, edizione commentata a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori, 2004.

Id., *Trionfi, rime estravaganti, codice degli abbozzzi*, a cura di V. Pacca e L. Paolino, Introduzione di M. Santagata, Milano, Mondadori, 1996.

Id., *Triumphs*, a cura di M. Ariani, Milano, Mursia, 1988.

Id., *Rime e Trionfi*, a cura di R. Ramat, con il rimario e 12 illustrazioni, Milano, Rizzoli, 1957.

Pico della Mirandola G., *De hominis dignitate, Heptaplus, De ente et uno, e scritti vari*, a cura di E. Garin, Firenze, Vallecchi, 1942.

Id., *Sonetti*, a cura di G. Dilemmi, Torino, Einaudi, 1994.

Platone, *Opere complete*, Roma-Bari, Laterza, 1993.

Plotino, *Enneadi*, Traduzione di R. Radice, Saggio introduttivo, prefazioni e note di commento di G. Reale, Milano, Mondadori, 2002.

Poliziano A., *Stanze, Fabula di Orfeo*, a cura di S. Carrai, Milano, Mursia, 1988.

Pulci L., *Morgante*, a cura di F. Ageno, Milano, Rizzoli, 2002.

Rispetti e strambotti del Quattrocento (I «Rispetti di più persone» nel Ms. Can. It. 99 della Bodleian Library di Oxford), a cura di R. Spongano, Bologna, Tamari, 1971.

Sacchetti F., *Il libro delle rime*, edited by F. Brambilla Ageno, Firenze, Olschki, 1990.

Sannazaro I., *Arcadia*, a cura di F. Erspamer, Milano, Mursia, 1990.

Id., *Opere volgari*, a cura di A. Mauro, Bari, Laterza, 1961.

Scroffa C., *I Cantici di Fidenzio. Con appendice di poeti fidenziani*, a cura di P. Trifone, Roma, Salerno editrice, 1981.

Seneca, *Epistulae morales ad Lucilium*, a cura di F. Solinas, prefazione di C. Carena, Milano, Mondadori, 1995.

Sidney P., *Astrophil and Stella*, testo critico integrale, introduzione e commento di V. Gentili, Bari, Adriatica, 1965.

Tansillo L., *Il canzoniere: edito ed inedito secondo una copia dell'autografo ed altri manoscritti e stampe*, con introduzione e note di E. Pèrcopo, Napoli, Liguori, 1996, vol. I (*Poesie amorose, pastorali e pescatorie, personali, famigliari e religiose*).

Tasso T., *Gerusalemme liberata*, a cura di L. Caretti, Torino, Einaudi, 1993.

Id., *Il Conte overo de l'impresa*, a cura di B. Basile, Roma, Salerno, 1993.

Terracina L., *Rime quinte*, Venezia, Farri, 1560.

Virgilio, *Eneide*, introduzione e traduzione di R. Calzecchi Onesti, Torino, Einaudi, 1989.

Id., *Georgiche*, introduzione, traduzione e note di M. Ramous, Milano, Garzanti, 2001.

STUDI:

a) SU QUESTIONI RELATIVE ALLA METRICA:

Antonelli R., *L'«invenzione» del sonetto*, in *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia a cinquant'anni dalla sua laurea*, I, Modena, Nocchi, 1989, pp. 35-75.

Aquilecchia G., *Sonetti bruniani e sonetti elisabettiani (per una comparazione metrico-tematica)*, in «*Filologia antica e moderna*», II, 1996, pp. 27-34.

Beltrami P., *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino, 1991.

Biadene L., *Morfologia del sonetto nei secoli XIII-XIV*, Firenze, Le Lettere, 1977.

Calcaterra C., *Canzoni villanesche e villanelle*, in «*Archivum romanicum*», X, 1926, pp. 262-290.

Capovilla G., *Materiali per la morfologia e la storia del madrigale «antico», dal ms. vaticano Rossi 215 al Novecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1982, pp. 159-252.

Cardamone D.G., *The canzone villanesca alla napolitana and Related Forms, 1537-1570*, UMI Research Press, 1981.

Carrai S., *I precetti di Parnaso. Metrica e generi poetici nel Rinascimento italiano*, Roma, Bulzoni, 1999.

Cirese A.M., *Note per una nuova indagine sullo strambotto delle origini romanze, della società quattro-cinquecentesca e della tradizione orale moderna*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXLIV, 1967, pp. 1-54.

Id., *Ragioni metriche: versificazione e tradizioni orali*, Palermo, Sellerio, 1988.

Daniele A., *Linguaggi e metri del Cinquecento*, Rovito, Marra, 1994.

Dolla V., *Giordano Bruno: I sonetti degli Eroici furori*, in Id., *Esplorazioni metriche: Giordano Bruno, Pier Jacopo Martello, Eduardo De Filippo*, Napoli, De Frede, 2000, pp. 9-38.

Id., *Notazioni di metrica bruniana: le rime del Candelaio*, in *Le Muse e la «nova» filosofia di Giordano Bruno*, (Convegno internazionale di studi, Napoli, 24-27 gennaio 2000), a cura di P. Sabbatino e A. Cerbo, Napoli, La Città del Sole, (in corso di stampa), pp. 419-450.

Elwert W. Th., *Versificazione italiana dalle origini ai giorni nostri*, Firenze, Le Monnier, 1973.

Fabbri P. (a cura di), *Il madrigale tra Cinque e Seicento*, Bologna, Il Mulino, 1988.

Galanti B. M., *Le villanelle alla napoletana*, Firenze, Olschki, 1994.

Gorni G., *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, Il Mulino, 1993.

Menichetti A., *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore, 1993.

Monti G.M., *Le villanelle alla napoletana e l'antica lirica dialettale a Napoli*, Città di Castello, Il Solco, 1925.

Orvieto P., *Sulle forme metriche della poesia del non-senso (relativo e assoluto)*, in «Metrica», I, 1978, pp. 203-218.

Schulte E., *Profilo storico della metrica inglese*, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1960.

Sorrenti Z., *Incipitario, tavola metrica e rimario*, in *Opere italiane di Giordano Bruno*, cit., vol. II, pp. 771-823.

Spongano R., *Nozioni ed esempi di metrica italiana*, Bologna, Patron, 1966.

Suitner F., *Sul sonetto dialogato nella poesia italiana delle origini*, in *Dal Medioevo al Petrarca, Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, I, Firenze, Olschki, 1983, pp. 93-109.

b) PER IL CANDELAIO:

Altieri Biagi M.L., *Dal comico del 'significato' al comico del 'significante'*, in Ead., *La lingua in scena*, Bologna, Zanichelli, 1988, pp. 1-57.

Borsellino N., *Necrologio della pazzia*, in Id., *Rozzi e intronati. Esperienze e forme di teatro dal Decameron al Candelaio*, Roma, Bulzoni, 1974.

Brestolini L., *Folengo, Scroffa e il comico nelle parole: la parodia e la satira della pedanteria*, in Orvieto P.-Brestolini L., *La poesia comico-realistica dalle origini al Cinquecento*, Roma, Carocci, 2000.

Casale O.S., *Poesia per/del gioco nell'opera di Giovan Battista Del Tufo*, in *Passare il tempo. La letteratura del gioco e dell'intrattenimento dal XII al XVI secolo*, Atti del Convegno di Pienza (10-14 settembre 1991), II, Roma, Salerno Editrice, 1993, pp. 739-767.

Falcone G., *Pensiero religioso, scetticismo e satira contro il pedante nella letteratura del Cinquecento*, in «La rassegna della letteratura italiana», LXXXVIII, 1984, pp. 80-116.

Folena G., *Il linguaggio del caos. Studi sul plurilinguismo rinascimentale*, Milano, Bollati Boringhieri, 1991.

Fuiano M., *Insegnamento e cultura a Napoli nel Rinascimento*, Napoli, Libreria Scientifica Editrice, 1973.

Garin E., *L'educazione in Europa (1400-1600). Problemi e programmi*, Bari, Laterza, 1957.

Graf A., *I pedanti*, in Id., *Attraverso il Cinquecento*, Firenze, Loescher, 1888.

Malato E., *La poesia dialettale napoletana: testi e note*, pref. di Gino Doria, Napoli, ESI, 1960.

Paccagnella I., *Fonti, citazioni, parodie linguistiche* in Id., *Il fasto delle lingue. Plurilinguismo letterario nel Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1984.

Padoan G., *L'estremo capolavoro: il Candelaio di Giordano Bruno*, in Id., *L'avventura della commedia rinascimentale*, Padova, Piccin-Vallardi, 1996, pp. 172-177.

Sabbatino P., *L'idioma volgare. Il dibattito sulla lingua letteraria nel Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1995.

Id., «*Il parlare napolitano*» e le favelle d'Italia. *Il dibattito sulla lingua e sull'imitazione nel Cinquecento*, in Id., *La bellezza di Elena. L'imitazione nella letteratura e nelle arti figurative del Rinascimento*, Firenze, Olschki, 1997, pp. 161-204.

Scavuzzo C., *I latinismi del lessico italiano*, in *Storia della lingua italiana*, a cura di L. Serianni e P. Trifone, Vol. II, *Scritto e parlato*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 469-494.

Sestito F., *Sulla frequenza d'uso dei latinismi nel Cinquecento*, in «*Studi linguistici italiani*», XXV, 1999, n. 2, pp. 161-185.

Stäuble A., «*Parlar per lettera*». *Il pedante nella commedia e altri saggi sul teatro del Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1991.

Trifone P., *Introduzione a C. Scroffa, I Cantici di Fidenzio. Con appendice di poeti fidenziani*, Roma, Salerno editrice, 1981.

c) SULL'EMBLEMATICA:

Arbizzoni G., «*Un nodo di parole e di cose*». *Storia e fortuna delle imprese*, Roma, Salerno, 2002.

Innocenti G., *L'immagine significante. Studio sull'emblematica cinquecentesca*, Padova, Liviana, 1981.

Klein R., *La théorie de l'expression figurée dans les traités italiens sur les imprese, 1552-1612*, in *La forme et l'intelligible. Écrits sur la Renaissance et l'art moderne*, Paris, Gallimard, 1961, pp. 125-150.

Maggi A., *The language of the visible: the Eroici furori and the Renaissance philosophy of imprese*, in «*Bruniana & Campanelliana*», 2000/I, pp. 115-142.

Mansueto D., *Sulle fonti emblematiche degli Eroici furori*, in G. Bruno, *Opere italiane*, II, cit., pp. 835-853.

Memmo P.E. Jr., *Giordano Bruno's De gli eroici furori and the emblematic tradition*, in «*The romanic review*», LV, New York, Columbia University Press, 1964.

Savarese G.-Gareffi A., *La letteratura delle immagini nel Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1980.

d) SUGLI EROICI FURORI:

Badaloni N., *Note sul bruniano* De gli eroici furori, in *Studi in onore di Francesco Barone*, a cura di S. Marcucci, Giardini editori e stampatori in Pisa, 1995, pp. 175-198.

Bassi S., De gli eroici furori: *Alcuni problemi di critica testuale*, in Ead., *L'arte di Giordano Bruno. Memoria, furore, magia*, Firenze, Olschki, 2004.

Ellero M.P., *Allegorie, modelli formali e modelli tematici negli Eroici furori di Giordano Bruno*, in «La rassegna della letteratura italiana», 1994, n. 3, pp. 38-52.

Farinelli P., *Il furioso nel labirinto. Studio su De gli eroici furori di Giordano Bruno*, Bari, Adriatica, 2000.

Granada M.A., *Introduction a G. Bruno, Des fureurs héroïques*, Texte établi par G. Aquilecchia, traduction de P. H. Michel revue par Y. Hersant, in *Oeuvres complètes*, VII, Paris, Les Belles Lettres, 1999.

Michel P.H., *Introduction a G. Bruno, Des fureurs héroïques*, Paris, Les Belles Lettres, 1954.

Sturlese R., *L'intenzione degli «Eroici furori». In margine ad una nuova edizione*, in «Giornale critico della filosofia italiana», III, settembre-dicembre 2001, pp. 538-542.

e) SULL'AVERROISMO:

Aquilecchia G., *Bruno e Leone Ebreo*, in *Giordano Bruno nella cultura del suo tempo*, a cura di A. Ingegno e A. Perfetti, Napoli, La Città del Sole, 2004.

Bianchi L., *Filosofi, uomini e bruti. Note per la storia di un'antropologia "averroista"*, in «Rinascimento», 32, 1992, pp. 185-201.

Gagliardi A., *Averroismo nel Cinquecento da Leone Ebreo a Giordano Bruno*, in *Tempo e memoria. Studi in ricordo di Giancarlo Mazziacurati*, Napoli, Fridericiana Editrice Universitaria, 2000.

Id., *Giovanni Boccaccio. Poeta Filosofo Averroista*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1999.

Id., *Guinizelli, Dante, Petrarca. L'inquietudine del poeta*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2003.

Id., *Scritture e storia: averroismo e cristianesimo. Lorenzo de' Medici, Sperone Speroni, Torquato Tasso, Giordano Bruno*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1998.

Granada M.A., «*Esser spogliato dell'umana perfezione e giustizia*». *Nueva evidencia de la presencia de Averroes en la obra y en el proceso de Giordano Bruno*, in «Bruniana & Campanelliana», V, 1999/2, pp. 305-331.

Nardi B., *La mistica averroistica e Pico della Mirandola*, in *Saggi sull'aristotelismo padovano dal secolo XIV al XVI*, vol. I, Firenze, Sansoni, 1958, pp. 127-146.

Sturlese R., «*Averroes quantumque arabo et ignorante di lingua greca...*». *Note sull'averroismo di Giordano Bruno*, in «Giornale critico della filosofia italiana», maggio-agosto 1992, pp. 248-275.

f) SU QUESTIONI RELATIVE ALLA CONCEZIONE DELLA POESIA:

Ariani M., *Imago fabulosa. Mito e allegoria nei Dialoghi d'amore di Leone Ebreo*, Roma, Bulzoni, 1984.

Bàrberi Squarotti Giorgio, *L'esperienza stilistica del Bruno fra Rinascimento e Barocco*, in *La critica stilistica e il barocco letterario*, Atti del secondo Congresso Internazionale di Studi Italiani, a cura dell' AISLLI, Firenze, Le Monnier, 1958, pp. 154-169.

Id., *Per una descrizione e interpretazione della poetica di Giordano Bruno*, in «Studi secenteschi», I, 1960, pp. 39-59.

Id., *Parodia e pensiero: Giordano Bruno*, Milano, Greco & Greco, 1997.

Beierwaltes W., *Atteone. Su un simbolo mitologico di Giordano Bruno*, in *Pensare l'Uno. Studi sulla filosofia neoplatonica e sulla storia dei suoi influssi*, Milano, Vita e Pensiero, 1991, pp. 360-68.

Bolzoni L., *Il cacciatore di anime. Note su poetica, retorica e magia in Giordano Bruno*, in *Studi sul Manierismo letterario, per Riccardo Scrivano*, a cura di N. Longo, introduzione di G. Ferroni, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 173-188.

Chines L., *I veli del poeta. Un percorso tra Petrarca e Tasso*, Roma, Carocci, 2000.

Curtius E.R., *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di R. Antonelli, Firenze, La Nuova Italia, 1992.

D'Episcopo F., *Il poeta-teologo tra Medioevo e Rinascimento*, Napoli, Oxiana, 2001.

de Lubac H., *Esegesi medievale: i quattro sensi della Scrittura*, Roma, Edizioni Paoline, 1972.

Klibansky R.-Panofsky E.-Saxl F., *Saturno e la melanconia*, Torino, Einaudi, 1983.

Marcozzi L., *La biblioteca di Febo. Mitologia e allegoria in Petrarca*, Firenze, Cesati, 2002.

Martellotti G., *La difesa della poesia nel Boccaccio e un giudizio su Lucano*, in «Studi sul Boccaccio», IV, Firenze, Sansoni, 1967, pp. 265-279.

Minervini F.S., *Didattica del linguaggio poetico in un retore del Cinquecento. Bartolomeo Maranta*, Bari, Adriatica, 2004.

Pépin J., *Mythe et allégorie: les origines grecques et les contestations judeo-chrétiennes*, Nouvelle ed., revue et augmentée, Paris, Etudes Augustiniennes, 1976.

Reale G., *Raffaello. Il "Parnaso"*, Santarcangelo di Romagna (RN), Rusconi, 1999.

Seppilli A., *Poesia e magia*, Torino, Einaudi, 1982.

Troncarelli F., *Musarum sacerdos. Il poeta-vate, modello mitico dei rapporti tra letteratura ed ermetismo*, in *Il mago, il cosmo, gli astri. Saggi sulla letteratura esoterica del Rinascimento*, a cura di G. Formichetti e F. Troncarelli, Roma, Bulzoni, 1985.

Wittkower R. e M., *Nati sotto Saturno. La figura dell'artista dall'Antichità alla Rivoluzione francese*, traduzione di F. Salvatorelli, Torino, Einaudi, 1968.

g) SUL CONTESTO ELISABETTIANO:

Anselmi G.M., *Tradizione rinascimentale italiana e letteratura inglese*, in K. Elam e F. Cioni (a cura di), *Una civile conversazione. Lo scambio letterario e culturale anglo-italiano nel Rinascimento*, Bologna, CLUEB, 2003, pp. 31-39.

Aquilecchia G., *Giordano Bruno in Inghilterra (1583-1585). Documenti e testimonianze*, in «Bruniana & Campanelliana», I, 1995, pp. 21-42.

Bottalla P., *Le poetiche e la poesia*, in *Storia della civiltà letteraria inglese*, diretta da F. Marengo, I, Torino, UTET, 2000.

Buxton J., *Sir Philip Sidney and the English Renaissance* [1954], New York, St. Martin's Press, 1966.

Ciliberto M.-Mann N. (a cura di), *Giordano Bruno 1583-1585. L'esperienza inglese*, Atti del convegno (Londra, 3-4 giugno 1994), Firenze, Olschki, 1997.

Einstein L., *The Italian Renaissance in England*, New York, The Columbia University Press, 1902 (tr. it. Siracusa, Marchese, 1969).

Ferruolo A., *Sir Philip Sidney e Giordano Bruno*, in «Convivium», 1948, n. 5, pp. 686-99.

Gentili V., *Introduzione a P. Sidney, Astrophil and Stella*, Bari, Adriatica, 1965, pp. 7-214.

Greene T.M., *The light in troy. Imitation and discovery in Renaissance poetry*, New Haven, Yale University Press, 1982.

Norbrook D., *Poetry and Politics in the English Renaissance*, London, Routledge & Kegan Paul, 1984.

Praz M., *Petrarca in Inghilterra*, in *Machiavelli in Inghilterra ed altri saggi sui rapporti anglo-italiani*, Firenze, Sansoni, 1962, pp. 253-276.

Roche Jr. T.P., *Petrarch and the English Sonnet Sequence*, New York, AMS Press, 1989.

Sells A.L., *The Italian Influence in English Poetry: from Chaucer to Southwell*, London, Allen & Unwin, 1955.

Waller G., *English poetry of the XVI century*, London, Longman, 1986.

h) SUL LESSICO DI SANNAZARO:

Caracciolo Aricò A., *L'Arcadia del Sannazaro nell'autunno dell'Umanesimo*, Roma, Bulzoni, 1995.

Chiappelli F., *Sul linguaggio del Sannazaro*, in «Vox romanica», XIII, 1953, pp. 40-50.

Corti M., *L'impasto linguistico dell'Arcadia alla luce della tradizione manoscritta*, in «Studi di filologia italiana», XXII, 1964, pp. 587-619.

Ead., *Nuovi metodi e fantasmi (Il codice bucolico e l'Arcadia di Jacobo Sannazaro, pp. 281-304; Rivoluzione e creazione stilistica nel Sannazaro, pp. 305-323; Per un fantasma di meno, pp. 325-367)* Milano, Feltrinelli, 2001.

Folena G., *La crisi linguistica del Quattrocento e l'«Arcadia» di Sannazaro*, Firenze, Olschki, 1952.

Mengaldo P.V., *La lirica volgare del Sannazaro e lo sviluppo del linguaggio poetico rinascimentale*, in «La Rassegna della letteratura italiana», LXVI, 1962, pp. 436-482.

Riccucci M., *Il neghittoso e il fier connubio. Storia e filologia nell'Arcadia di Jacopo Sannazaro*, Napoli, Liguori, 2001.

i) SULLA LIRICA:

Comboni A.- Di Ricco A. (a cura di), *Il prosimetro nella letteratura italiana*, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, Trento, 2000.

Ferroni G.-Quondam A., *La "locuzione artificiosa". Teoria ed esperienza della lirica a Napoli nell'età del manierismo*, Roma, Bulzoni, 1973.

Girardi R., *Incipitario della lirica meridionale e repertorio generale degli autori di lirica nati nel Mezzogiorno d'Italia (secolo XVI)*, Firenze, Olschki, 1996.

Id., *Modelli e maniere. Esperienze poetiche del Cinquecento meridionale*, Bari, Palomar, 1999.

Gothein E., *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, Firenze, Le Lettere, 1985.

Librandi R., *Dal cuore all'anima nella lirica di Dante e Petrarca*, in *Capitoli per una storia del cuore*, a cura di F. Bruni, Palermo, Sellerio, 1988, pp. 119-160.

Quondam A., *La parola nel labirinto. Società e scrittura del Manierismo a Napoli*, Bari, Laterza, 1975.

Id., *La lirica aragonese. Studi sulla poesia napoletana del secondo Quattrocento*, Padova, Antenore, 1979.

Raimondi E., *Rinascimento inquieto*, Torino, Einaudi, 1994.

Soletti E., *Dal Petrarca al Seicento*, in *Storia della lingua italiana*, a cura di L. Serianni e P. Trifone, Vol. I, *I luoghi della codificazione*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 611-678.

j) SULLA "RISCRITTURA":

Borsetto L., *Il furto di Prometeo: imitazione, scrittura, riscrittura nel Rinascimento*, Torino, Edizioni dell'Orso, 1990.

Cardini R.-Regoliosi M. (a cura di), *Intertestualità e smontaggi*, Roma, Bulzoni, 1998.

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

Gigliucci R. (a cura di), *Furto e plagio nella letteratura del Classicismo*, Roma, Bulzoni, 1998.

Mazzacurati G.-Plaisance M. (a cura di), *Scritture di scritture. Testi, generi, modelli nel Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1987.

k) SU QUESTIONI FILOSOFICHE:

Badaloni N., *La vicissitudine come modalità del divenire naturale*, in Id., *Giordano Bruno tra cosmologia ed etica*, Bari-Roma, De Donato, 1988, pp. 69-78.

Id., *Sulla struttura del tempo in Giordano Bruno*, in «Bruniana & Campanelliana», III, 1997/I, pp. 11-45.

Canone E., *Il concetto di «ingenium» in Bruno*, in «Bruniana & Campanelliana», IV, 1998/I, pp. 11-35.

Id., *Il dorso e il grembo dell'eterno. Percorsi della filosofia di Giordano Bruno*, Pisa-Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2003, pp. 53-78.

Centamore F., «*Omnia mutantur, nihil interit*»: *il pitagorismo delle Metamorfosi nell'idea di natura di Bruno*, in «Bruniana & Campanelliana», III, 1997/II, pp. 231-243.

Ciliberto M., *La ruota del tempo. Interpretazione di Giordano Bruno*, Roma, Editori Riuniti, 1992.

Id., *Giordano Bruno*, Roma-Bari, Laterza, 1992.

Id., *Introduzione a Bruno*, Roma-Bari, Laterza, 1996.

Id., *Umbra profunda. Studi su Giordano Bruno*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1999.

Id., *Giordano Bruno, angelo della luce tra disincanto e furore*, in G. Bruno, *Dialoghi filosofici italiani*, a cura e con un saggio introduttivo di M. Ciliberto, Milano, Mondadori, 2000, pp. XI-LXXXV.

Id., *L'occhio di Atteone. Nuovi studi su Giordano Bruno*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2002.

Granada M.A., *Giordano Bruno et la Stoa: une présence non reconnue de thèmes stoïciens?*, in *Le Stoïcisme au XVIe et au XVIIe siècle*, sous la direction de P. F. Moreau, Paris, Albin Michel, 1999, pp. 140-74.

Id., *Giordano Bruno, la Bibbia e la religione: le acque sopra il firmamento e l'unione con Dio*, in *Le Muse e la «nova» filosofia di Giordano Bruno*, cit., pp. 19-44.

Id., *Giordano Bruno. Universo infinito, unión con Dios, perfección del hombre*, Barcelona, Herder, 2002.

Ingegno A., *La sommersa nave della religione. Studio sulla polemica anticristiana del Bruno*, Napoli, Bibliopolis, 1985.

Mancini S., *La sfera infinita. Identità e differenza nel pensiero di Giordano Bruno*, Milano, Mimesis, 2000.

Ordine N., *La cabala dell'asino. Asinità e conoscenza in Giordano Bruno*, Napoli, Liguori, 1987 (trad. fr. con *Préface* di E. Garin, Paris, Les Belles Lettres, 1993).

Otto S., *Gli occhi e il cuore. Il pensiero filosofico in base alle "regole" e alle "leggi" della sua presentazione figurale negli Eroici furori*, in «Bruniana & Campanelliana», 1999/I, pp. 13-24.

Papi F., *Antropologia e civiltà nel pensiero di Giordano Bruno*, Firenze, La Nuova Italia, 1968.

Prosperi V., «*Di soavi licor gli orli del vaso*». *La fortuna di Lucrezio dall'Umanesimo alla Controriforma*, Torino, Aragno, 2004.

Rossi P., *Bambini, sogni, furori. Tre lezioni di storia delle idee*, Roma-Bari, Laterza, 2002.

Salvatore M., *Giordano Bruno, Lucrezio e l'entusiasmo per la vita infinita*, in «Studi rinascimentali», 2003, n. 1, pp. 111-118.

Spruit L., *Il problema della conoscenza in Giordano Bruno*, Napoli, Bibliopolis, 1988.

Sturlese R., *Le fonti del «Sigillus sigillorum» del Bruno, ossia il confronto con Ficino a Oxford sull'anima umana*, in «Nouvelles de la République des Lettres», XIII, 1994, II, pp. 89-166.

Tocco F., *Le opere latine di Giordano Bruno esposte e confrontate con le italiane*, Firenze, coi tipi dei Successori Le Monnier, 1889.

1) ALTRI STUDI:

Agamben G., *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 1977.

Id., *Il linguaggio e la morte. Un seminario sul luogo della negatività*, Torino, Einaudi, 1982.

Aquilecchia G., *Schede bruniane (1950-1991)*, Manziana, Vecchiarelli, 1993.

Id., *Giordano Bruno*, in *Storia della letteratura italiana, La fine del Cinquecento e il Seicento, Nel clima della Controriforma*, V/I, diretta da E. Malato, Roma, Salerno Editrice, 1997, pp. 325-368.

Bàrberi Squarotti Giovanni, *Selvaggia dilettezza. La caccia nella letteratura italiana dalle origini a Marino*, Venezia, Marsilio, 2000.

Biedermann H., *Enciclopedia dei simboli*, Milano, Garzanti, 2001.

Cambi M., *Il De magia e il recupero della sapienza originaria. Scrittura e voce nelle strategie magiche di Giordano Bruno*, in «Archivio di storia della cultura», 1993, pp. 9-33.

Canone E. (a cura di), *Giordano Bruno. Gli anni napoletani e la "peregrinatio" europea. Immagini, Testi, Documenti*, Cassino, Università degli Studi, 1992.

Catenazzi F., *L'influsso dei provenzali sui temi e immagini della poesia siculo-toscana*, Brescia, Morcelliana, 1977.

Croce B., *Isabella Villamarino*, in Id., *Aneddoti di varia letteratura*, vol. I, Bari, Laterza, 1953, pp. 330-338.

Ellero M.P., *Lo specchio della fantasia. Retorica, magia e scrittura in Giordano Bruno*, Lucca, Pacini Fazzi editore, 2005.

Lupi W., *Il passero e il serpente. Materiali per tre sonetti bruniani*, in *Pensiero e immagini II. Tradizione e innovazione nelle opere di Bruno e Campanella*, a cura di A. Cerbo, Napoli, Dante & Descartes, 2003, pp. 85-125.

Nelson J.C., *Renaissance theory of love: the context of Bruno's Eroici furori*, New York, Columbia University Press, 1958.

Noferi A., *Giordano Bruno: ombre, segni, simulacri e la funzione della grafia*, in *Il gioco delle tracce. Studi su Dante, Petrarca, Bruno, il Neoclassicismo, Leopardi, l'Informale*, Firenze, La Nuova Italia, 1979, pp. 69-209.

Nuzzo E., *Le figure metaforiche nel linguaggio filosofico di Giordano Bruno*, in *La mente di Giordano Bruno*, a cura di F. Meroi, Saggio introduttivo di M. Ciliberto, Firenze, Olschki, 2004, pp. 13-60.

Panofsky E., *Cupido cieco*, in Id., *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Introduzione di G. Previtali, Traduzione di R. Pedio, Torino, Einaudi, 1975, pp. 135-183.

Patrizi G., *Plurilinguismo, espressivismo e "stracci" di scienza: Giordano Bruno e gli anticlassicisti*, in *Sylva, Studi in onore di N. Borsellino*, a cura di G. Patrizi, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 387-397.

Sabbatino P., *Giordano Bruno e la "mutazione" del Rinascimento*, Firenze, Olschki, 1993.

Id., *A l'infinito m'ergo. Giordano Bruno e il volo del moderno Ulisse*, Firenze, Olschki, 2004.

Savona E., *Repertorio tematico del Dolce Stil Nuovo*, Bari, Adriatica, 1973.

G. Scognamiglio, *Il tema della cecità ne La cecaria di Marc'Antonio Epicuro e negli Eroici furori di Giordano Bruno*, in D. Della Terza-P. Sabbatino-G. Scognamiglio, «*Nel mondo mutabile e leggiero*». *Torquato Tasso e la cultura del suo tempo*, Napoli, ESI, 2003, pp. 153-164.

Simoncini S., *L'avventura di Momo nel Rinascimento. Il nume della critica tra Leon Battista Alberti e Giordano Bruno*, in «*Rinascimento*», XXXVIII, 1998, pp. 405-454.

Tani G., *Storia della danza dalle origini ai nostri giorni*, Firenze, Olschki, 1983.

Toscano T. R., *Luigi Tansillo e Nola, Nola e Tansillo*, in *Atti del Circolo Culturale B.G. Duns Scotto di Roccarainola*, n. 21-22, dicembre 1996, Napoli, settembre 1997, pp. 85-111.

Id., *Giovan Battista Attendolo editore di Luigi Tansillo: dalla princeps delle Lagrime di san Pietro (1585) al progetto non realizzato di una stampa delle rime*, in Id., *L'enigma di Galeazzo di*

Tarsia. Altri studi sulla letteratura a Napoli nel Cinquecento, Napoli, Loffredo, 2004, pp. 203-231.

Wind E., *Orfeo in lode dell'Amore cieco*, in Id., *Misteri pagani nel Rinascimento*, n. ed., Milano, Adelphi, 1985, pp. 67-100.

Yates F., *Giordano Bruno e la tradizione ermetica*, Roma-Bari, Laterza, 1995.

Ead., *Giordano Bruno e la cultura europea del Rinascimento*, Introduzione di E. Garin, Roma-Bari, Laterza, 1995.

m) OPERE CONSULTATE:

D'Ascoli F., *Nuovo vocabolario dialettale napoletano*, present. di N. De Blasi, Napoli, Gallina, 1993.

Vocabolario del dialetto napoletano compilato dal professore Emmanuele Rocco, Napoli, Chiurazzi, 1891.

Las leys d'amors, Manuscrit de l'Académie des jeux floraux publié par J. Anglade, II, Toulouse, E. Privat, 1919, Réimprimé avec l'autorisation des Éditions E. Privat, Johnson Reprint Corporation, New York-London, 1971.

Lirici europei del Cinquecento. Ripensando la poesia del Petrarca, a cura di G.M. Anselmi, K. Elam, G. Forni, D. Monda, Milano, Rizzoli, 2004.

Grande dizionario della lingua italiana, a cura di S. Battaglia,
Torino, UTET, 1970.

Thesaurus Lingua Latinae, Lipsiae, in aedibus Teubneri, 1980-

Tottel's Miscellany, edited by Hyder Edward Rollins, Cambridge,
Massachusetts, Harvard University Press, 1966.

ELENCO DEI COMPONENTI*

Dal *Candelaio*:

Ad nullo sozzo volutabro inabile (20)
Chi falla in appuntar primo bottone (5)
Ferito m'hai o gentil signora il mio core (7)
Giudizio inepto, perturbato senso (23)
Inmaturo pensier, fantasia perdita (24)
O porco sporco, vil, vita disutile (14)
Uomo di rude e di crassa Minerva (23)
Voi che tettate di muse da mamma (1)

Dalla *Cena de le ceneri*:

Se dal cinico dente sei trafitto (41)

Dal *De la causa, principio et uno*:

Amor per cui tant'alto il ver discerno (57)
Causa, principio, et uno sempiterno (62)
Lente senex, idemque celer, claudensque relaxans (56)
Lethaeo undantem retinens ab origine campum (53)
Mons, licet innixum tellus radicibus altis (55)

Dal *De l'infinito, universo e mondi*:

E chi mi impenna, e chi mi scald'il core? (69)
Mio pàssar solitario, a quelle parti (64)
Non sta: si svolge e gira (76)
Uscito de priggione angusta e nera (66)

Dallo *Spaccio de la bestia trionfante*:

Lasciaste la tua stanza (46)

Dalla *Cabala del cavallo pegaseo*:

«Ite al castello ch'avete d'avanti (88)
O sant'asinità, sant'ignoranza (83)
Oh beato quel ventr'e le mammelle (93)

Dagli *Eroici furori*:

Abiate cur' o furiosi al core (258)
Ahi cani d'Atteon, o fiere ingrato (261)
Ahi, qual condizion, natura, o sorte (155)
Alle selve i mastini e i veltri slaccia (253)
Angue, cerchi fuggir, sei impotente (136)
Annosa quercia, che gli rami spandi (146,191)
Assalto vil, ria pugna, iniqua palma (123)
Avida di trovar bramato pasto (182)
Bene far voglio, e non mi vien permesso (124)
Che la bogliente Puglia o Libia mieta (262)
Chi femmi ad alt'amor la mente desta (263)
Come, occhi miei, sì forte mi tormenta (162)
Da la tremenda chioma ha svelto Aletto (139)
Destin, quando sarà ch'io monte monte (132)
Di que', madonne, che col chiuso vase (139,242)
Gentil garzon che dal lido scioglieste (188)
Io che porto d'amor l'alto vessillo (150,152)
Languida serpe, a quell'umor sì denso (135)
Lasciato il porto per prova e per poco (189)
Mai fia che de l'amor io mi lamente (121,179)
Muse che tante volte ributtai (204)
«Non oltre invidia, o Giove, al firmamento,» (106)
O rupi, o fossi, o spine, o sterpi, o sassi (131, 244)
Occhi miei d'acqui sempremai pregnanti (234)
Occhi, s'in me fiamma immortal s'alluma (162)
Or non al monte mio siciliano (154)
Pastor. Che vuoi? Che fai? Doglio. Perché? (167)
Per man d'amor scritto veder potreste (259)
Premi (oimé) gli altri, o mia nemica sorte (128)
Quel dio che scuote il folgore sonoro (231)
Questa fenice ch'al bel sol s'accende (239)
S'appaia il gran pianeta di repente (236)
Se da gli eroi, da gli dèi, da le genti (122)
Se la farfalla al suo splendor ameno (175)
Un alan, un leon, un can appare (122)
Un tempo sparge, et un tempo raccoglie (121)
Unico augel del sol, vaga Fenice (185)

* Per ogni componimento si riportano la pagina o le pagine in cui esso viene esaminato.

