

294929

811 S634

E

STUDI SUL MANIERISMO LETTERARIO,
PER RICCARDO SCRIVANO

a cura di NICOLA LONGO

introduzione di GIULIO FERRONI



BULZONI EDITORE

INDICE

TABULA GRATULATORIA.....	p. VII
GIULIO FERRONI: <i>A Riccardo Scrivano</i>	» 1
PAUL LARIVAILLE, « <i>A tempo e con bona maniera</i> ». <i>Segni precursori del Manierismo ne Il libro del Cortegiano</i>	» 5
AMEDEO QUONDAM, <i>Addio alla corte: Il Menosprecio di Antonio de Guevara</i>	» 21
GIULIO FERRONI, <i>Suggerzioni manieristiche per due novelle del Lasca</i>	» 69
MARZIANO GUGLIELMINETTI, <i>Il Libro indiano di Anton Francesco Doni: fra Directorium ed Exemplario</i>	» 87
PAMELA D. STEWART, <i>Il gioco della finzione e della verità. Le commedie di Giambattista Della Porta</i>	» 107
DANTE DELLA TERZA, <i>La nozione di antico dal Bembo al Tasso</i>	» 119
GUIDO BALDASSARRI, « <i>A illuminar le carte</i> ». <i>Per l'esegesi delle Rime tassiane</i>	» 135
NICOLA LONGO, <i>Il segretario di Torquato Tasso</i>	» 155
LINA BOLZONI, <i>Il cacciatore di anime. Note su poetica, retorica e magia in Giordano Bruno</i>	» 173
LUCIANA BORSETTO, <i>Da Tasso a Tasso. La Gerusalemme liberata nell'Osman di Gundulić tradotto da Marc'Antonio Vidović</i>	» 189
GIORGIO BARBERI SQUAROTTI, <i>Le rime di Paolo Giordano Orsini</i>	» 213
<i>Avvertenza alla bibliografia degli scritti di Riccardo Scrivano</i>	» 227
<i>Bibliografia degli scritti di Riccardo Scrivano (a c. di N. Longo)</i> ...	» 229
<i>Indice dei nomi</i>	» 261

LINA BOLZONI

IL CACCIATORE DI ANIME.

Note su poetica, retorica e magia in Giordano Bruno

1. *Un esercizio di straniamento*

Può essere utile praticare, almeno qualche volta, un esercizio di straniamento rispetto alla nostra, consueta percezione della letteratura. A qualcosa di simile invitava Walter Ong quando sottolineava la nostra difficoltà a uscire mentalmente – e quindi linguisticamente – da un universo rimodellato dalla scrittura e dalla stampa. Quando ad esempio parliamo di «letteratura orale» a proposito dei generi, dello stile, delle esecuzioni propri di una fase di oralità primaria, egli nota, è come se, per descrivere un cavallo a chi non ne ha mai visto uno, dicessimo che è un'automobile senza ruote¹. Può dunque essere utile ricordare che la nostra esperienza della letteratura ha una genesi, una storia, si costruisce cioè anche a prezzo di altre esperienze che noi tendiamo a dimenticare. Nello stesso tempo queste esperienze 'altre' – lo ha dimostrato Ong per quanto riguarda le forme legate all'oralità – lasciano tracce, mantengono una vita profonda e segreta entro le nuove forme, i nuovi parametri che si vanno affermando. Accade così che studi di taglio antropologico e etnografico ci sollecitino a ripensare aspetti della tradizione letteraria che vengono in genere rimossi, o interpretati in modo insoddisfacente e riduttivo. Suggestioni in questo senso scaturiscono ad esempio da un libro di Anita Seppilli, *Poesia e magia*, che ricostruisce, attraverso una amplissima documentazione di tipo archeologico e etnografico, i modi e le forme in cui la poesia è stata usata a fini magici, è stata percepita come una delle forme della magia². Uscito nel lontano 1962, il libro della Seppilli presenta inte-

¹ W. ONG, *Orality and Literacy: the Technologizing of the Word*, London-New York, Routledge, 1988, p. 12 (tr. it. *Oralità e scrittura*, Bologna, Il Mulino, 1986).

² A. SEPILLI, *Poesia e magia*, Torino, Einaudi, 1962. Cfr. anche M. AUGÉ, *Magia* in *Enciclopedia*, VIII, Torino, Einaudi, pp. 708-23.

ressanti affinità con alcune recenti ricerche che si sono sviluppate nel campo della storia dell'arte, oppure ai confini fra arte e letteratura. Sia pure con ottiche e metodi diversi, studi come quelli di Michael Baxandall sul modo di percepire le immagini nel '400, il libro di David Freedberg su *Il potere delle immagini*, le ricerche di Marc Fumaroli su quello che lui chiama «le sentiment des images au XVIIe siècle,» si sono posti un problema analogo, quello cioè di recuperare un modo di reagire davanti alle immagini che non è puramente estetico, ma diverso, e di molteplice natura, e ha avuto, e in gran parte ha ancora oggi, un grosso peso³. Rileggendo il libro della Seppilli, mi chiedevo se, anche alla luce di queste nuove sollecitazioni, esso non possa indurci a ripensare appunto alle diverse forme di intreccio fra poesia, retorica e magia. Proprio l'ottica antropologica adottata dalla Seppilli può ad esempio aiutarci a vedere in una nuova luce alcune componenti del pensiero estetico cinquecentesco che sono state in genere condannate come puramente mitiche, oppure recuperate solo nell'ottica di una storicistica storia della cultura. Le note che seguono vogliono riproporre in questa chiave alcuni dei passi che Giordano Bruno⁴ dedica al tema del rapporto fra la magia e le arti del linguaggio, in particolare la retorica e la poetica.

2. *La perversione dei «regolisti»*

Giordano Bruno trova tradizionalmente un posto nella storia del pensiero estetico grazie alla posizione antiregolistica espressa negli *Eroici furori* (1585). È interessante per noi richiamare brevemente il senso e il contesto di quella posizione. Siamo all'inizio degli *Eroici furori*, nel primo dialogo; il sonetto che apre il testo invoca le Muse, segnando nello stesso tempo un margine di distanza rispetto al topos: le Muse di cui Bruno chiede l'ispirazione sono diverse da quelle invocate dai poeti

³ M. BAXANDALL, *Giotto and the Orators: Humanistic Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition, 1350-1450*, Oxford, Clarendon Press, 1971 e *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy: a Primer in the Social History of Pictorial Style*, Oxford, Oxford University Press, 1988; D. FREEDBERG, *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, Chicago, University of Chicago Press, 1989 (tr. it. *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico*, Torino, Einaudi, 1993); M. FUMAROLI, *L'École du silence: le sentiment des images au XVIIe siècle*, Paris, Flammarion, 1994 (tr. it. *Il sentimento delle immagini*, Milano, Adelphi, 1996).

⁴ Sul pensiero di Bruno cfr. anche per ulteriori indicazioni bibliografiche, M. CILIBERTO, *Introduzione a Giordano Bruno*, Bari, Laterza, 1989.

«che de' mirti si vantan e d'allori»⁵; la sua poesia, in altri termini, non si iscrive entro il genere lirico né entro il genere eroico. Bruno colloca così il suo testo fuori dai generi poetici dominanti nel suo tempo. Subito prima, nella dedica a Philip Sidney, aveva del resto violentemente messo alla berlina la poesia petrarchista, vedendo nel suo trionfo il segno inconfondibile della decadenza contemporanea: «Che tragicommedia? che atto, dico, degno più di compassione e riso può essere ripresentato in questo teatro del mondo, in questa scena delle nostre conscienze?»⁶ Nell'ottica di Bruno, infatti, la poesia amorosa tradizionale mescola in sé, grottescamente, i contrari in quanto il poeta dedica le migliori energie alla bellezza delle donne, le quali, secondo Bruno, al di fuori della funzione generativa, «denno esser stimate più vanamente nate al mondo che un morboso fungo, qual con pregiudicio de miglior pianta occupa la terra, e più noiosamente che qualsivoglia napello o vipera che caccia il capo fuor di quella»⁷. La poesia petrarchesca appare allora come il frutto di una lunga ossessione malinconica (Petrarca «per non aver ingegno atto a cose migliori, volse studiosamente nodrir quella melancolia, per celebrar nonmeno il proprio ingegno su quella matassa»⁸); dal punto di vista dei generi letterari, si-

⁵ G. BRUNO, *Eroici furori*, Introduzione di M. Ciliberto. Testo e note di S. Bassi, Bari, Laterza, 1995, p. 23. Su questo dialogo cfr. J. C. NELSON, *Renaissance Theory of Love. The Context of G. Bruno's «Eroici furori»*, New York, Columbia University Press, 1958; D. QUINT, *The Jordan comes to England, in Origin and Originality in Renaissance Literature: Versions of the Source*, New Haven-London, Yale University Press, 1983, pp. 133-166; G. BARBERI SQUAROTTI, *Per una descrizione e interpretazione della poetica di G. Bruno*, in «Studi secenteschi», I (1960), pp. 39-59; V. ZANONE, *L'estetica di G. Bruno*, in «Rivista di estetica», XII (1967), pp. 388-398; R. SCRIVANO, *La norma e lo scarto. Proposte per il Cinquecento letterario italiano*, Roma, Bonacci, 1980 pp. 103-105; A. MARIANI, *La negazione bruniana dell'estetica*, in «Rinascimento», XXIII (1983), pp. 303-327; F. SCRIVANO, *Le parole degli occhi: vista e linguaggio nel sapere rinascimentale*, Pisa, Pacini, 1992, passim; M.P. ELLERO, *Allegorie, modelli formali e modelli tematici negli «Eroici furori» di G. Bruno*, in «La Rassegna della letteratura italiana», s. VIII, 3, (1994), pp. 38-52.

⁶ G. BRUNO, *Eroici furori*, cit. p. 3. Anche nel *Candelaio*, l'unica commedia scritta da Bruno, è ricorrente l'immagine della tragicommedia; si veda ad esempio il commento su di una burla giocata a un oste: «era veder insieme comedia e tragedia, e chi sonava a gloria e chi a martoro. Di sorte che, chi volesse vedere come sta fatto il mondo, potrebbe desiderare d'esservi stato presente». (atto III, scena VIII, in *Candelaio*, a c. di G. Barberi Squarotti, Torino, Einaudi, 1964, p. 82). Nel V atto, scena XV, Scaramurè dice ai manigoldi travestiti da gendarmi, riferendosi alle loro vittime: «La vostra commedia è bella, ma in fatti di costoro, è una troppo fastidiosa tragedia» (p. 135). Si veda anche l'edizione in G. BRUNO, *Oeuvres complètes*, I, *Introduction philologique* de G. AQUILECCHIA, Paris, Les Belles Lettres, 1993.

⁷ G. BRUNO, *Eroici furori*, cit., p. 5.

⁸ *Ibid.*, p.7

può assimilare all'elogio paradossale⁹: nel *Canzoniere*, scrive Bruno, Petrarca ha mostrato il suo ingegno non diversamente da come hanno fatto» gli altri ch'han parlato delle lodi della mosca, del scarafone, de l'asino, de Sileno, de Priapo, scimie de quali son coloro ch'han poetato a' nostri tempi delle lodi de gli orinali, de la piva, della fava, del letto, delle bugie, del disonore, del forno, del martello, della caristia, de la peste; le quali non meno forse sen denno gir altere e superbe per la celebre bocca de canzonieri suoi, che debbano e possano le prefate ed altre dame per gli suoi»¹⁰; una conclusione in cui l'implacabile misoginia bruniana ben si intreccia con la satira dei petrarchisti.

Lo spazio per il proprio testo, si diceva, viene costruito da Bruno per negazione e differenza: parlerà di furori eroici, di amori divini, non di quelli «volgari e naturaleschi»¹¹; suo modello sarà non Petrarca, ma Salomone, il divino poeta che nella *Cantica* ha usato immagini erotiche per innalzarsi a più alti misteri. Anzi, dice Bruno, in un primo tempo aveva pensato di intitolare la sua opera proprio *Cantica*¹²; se ne è astenuto per prevenire le critiche di certi «farisei», che usurpano la conoscenza delle cose e delle parole sacre; giorno verrà, tuttavia, in cui il giudizio divino «farà manifesta la lor maligna ignoranza ed altrui dottrina, la nostra semplice libertà e l'altrui maliciose regole, censure ed istituzioni»¹³. Qui dunque compare per la prima volta nel testo il tema della critica delle «regole»; molto significativa la struttura oppositiva entro cui si colloca:

Petrarca *vs* Salomone
 farisei *vs* (Cristo) Bruno
 ignoranza *vs* dottrina
 malizia *vs* semplicità
 regole *vs* libertà.

Torniamo ora all'invocazione alle Muse da cui siamo partiti. Segnare la diversità della propria espressione vuol dire per Bruno denunciare

⁹ Sull'elogio paradossale nel Cinquecento italiano, cfr. S. LONGHI, *Lusus, il capitolo burlesco nel Cinquecento*, Padova, Antenore, 1983 e A. CORSARO, *La regola e la licenza. Studi sulla poesia satirica e burlesca fra Cinque e Seicento*, Roma, Vecchiarelli, 1999.

¹⁰ G. BRUNO, *Eroici furori*, cit., p. 7.

¹¹ *Ibid.*, p. 5.

¹² È interessante che Tommaso Campanella scelga come titolo del suo canzoniere poetico, purtroppo in gran parte perduto, proprio *Cantica*. Sulla poesia e sulla poetica del Campanella, cfr. L. BOLZONI, *Introduzione a T. CAMPANELLA, Opere letterarie*, Torino, UTET, 1977, pp. 9-85.

¹³ G. BRUNO, *Eroici furori*, cit., p. 6.

il carattere opprimente e artificiale del canone letterario contemporaneo, mettendo in luce anche la mistificazione storica su cui ha costruito le sue fondamenta. I «regolisti», dice Bruno, basandosi sulla *Poetica* aristotelica, accettano a mala pena come poeta Omero, mentre considerano semplici verseggiatori Lucrezio e Esiodo. Gli esempi scelti sono significativi: il canone esclude dunque la poesia filosofica, quella più vicina alla ricerca bruniana. All'origine, chiarisce uno dei due interlocutori del dialogo, il poeta Tansillo, è una profonda distorsione, storica e teorica: i «regolisti» non hanno capito Aristotele, «non considerano quelle regole principalmente servir per pittura dell'omerica poesia». Omero d'altra parte, osserva l'altro interlocutore, Cicada, «non fu poeta che pendesse da regole, ma è causa delle regole che servono a coloro che son più atti ad imitare che ad inventare; e son state raccolte da colui che non era poeta di sorte alcuna, ma che seppe raccogliere le regole di quell'una sorte, cioè dell'omerica poesia, in servizio di qualch'uno che volesse doventar non un altro poeta, ma un come Omero, non di propria musa, ma scimia de la musa altrui». Al che Tansillo ribatte: « Conchiudi bene, che la poesia non nasce da le regole, se non per leggerissimo accidente, ma le regole derivano da le poesie: e però tanti son geni e specie de vere regole, quanti son geni e specie de veri poeti». Le regole servono solo a chi «per non aver propria musa, volesse far l'amore con quella d'Omero». Sbagliano dunque i «pedantacci de tempi nostri» che condannano questo e quello in nome delle regole. Vorrebbero far credere che, se volessero, sarebbero loro i veri poeti; in realtà sono solo vermi, che sporcano le cose altrui. Per concludere: «sono e possono essere tante sorte de poeti, quante possono essere e sono maniere de sentimenti ed invenzioni umane»¹⁴.

Bruno attua dunque una vera esplosione del canone letterario tardocinquecentesco. Ne vanifica le basi, sottoponendole a una radicale decostruzione: i «regolisti», egli dice, hanno assunto come base normativa un testo, la *Poetica* aristotelica, che era una semplice «pittura» della poesia omerica, un testo cioè che aveva carattere descrittivo e una delimitata connotazione storica; i «regolisti» hanno dunque confuso il particolare con l'universale e su questa base hanno eretto barriere, hanno formulato censure. Ma è anche una perversione più profonda che sta alla base del canone dominante: si è scambiata la causa per l'effetto, la funzione del poeta con quella del critico, la libertà con la servitù, l'invenzione con l'imitazione. Quando se la prende con i «pedantacci» che vorrebbero far credere che potrebbero essere grandi poe-

¹⁴ *Ibid.*, pp. 24-25.

ti, in quanto custodi del sistema delle regole, Bruno coglie con lucidità il mito intellettualistico che sta alla base di buona parte delle poetiche e delle retoriche cinquecentesche, quel mito cioè per cui esisterebbe un modello oggettivo della bellezza letteraria; una volta che lo si sia smontato, anatomizzato, sarebbe possibile impadronirsi del suo segreto, trovare la chiave dunque che permette di ricrearlo, come l'alchimista che nel suo laboratorio ricrea la vita¹⁵. I «pedantacci», i «regolisti», appaiono dunque, nella analisi bruniana, come coloro che fondano la loro autorità, il loro potere censorio e repressivo, su di una perverzione: accanto all'immagine tradizionale della scimmia, associata all'imitazione servile di un modello, spunta l'immagine del verme, che corrode e sporca le cose altrui¹⁶ e anche l'immagine di un amore adulterino, basato su di un vuoto e una sostituzione forzata («chi per non aver propria musa, volesse far l'amore con quella d'Omero»). All'ottica alienata dei «regolisti», Bruno contrappone quella vitale, e tendenzialmente infinita, che si basa sulle cose e non sulle parole, che si affida all'esperienza umana e non a un mummificato principio di autorità («tanti son geni e specie de vere regole, quanti son geni e specie de veri poeti», «sono e possono essere tante sorte de poeti, quante possono essere e sono maniere de sentimenti ed invenzioni»).

Nella sua introduzione a una recente edizione degli *Eroici furori*, Michele Ciliberto ha collocato la posizione antiregolistica di Bruno nel quadro della sua scoperta dell'infinito: «Come immaginare regole fisse, stabilite una volta per sempre, nell'universo infinito, alla luce della concezione della Vita-materia infinita? L'infinità spezza vincoli e gerarchie tradizionali a ogni livello – così sul piano della vita civile e sociale come sul terreno della produzione poetica»¹⁷. Un altro tema centrale della sua lettura degli *Eroici furori* è per noi di grande utilità: negli anni londinesi, egli sostiene, Bruno vive l'espereinza bruciante della sconfitta. La crisi personale viene riletta nell'ambito di una crisi universale, che ha raggiunto il suo punto culminante e che proprio per questo dischiude possibilità di una generale *renovatio*. Per attuarla Bruno elabora un concetto di *religio* in cui sugge-

¹⁵ Cfr. L. BOLZONI, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino, Einaudi, 1995, cap. II.

¹⁶ L'immagine del verme è molto presente anche nei testi campanelliani; ci limitiamo qui a ricordare la prima strofa del sonetto *Del mondo e sue parti*: «Il mondo è un animal grande e perfetto, / statua di Dio, che Dio lauda e simiglia: / noi siam vermi imperfetti e vil famiglia, / ch'intra il suo ventre abbiam vita e ricetta». (in *Opere letterarie*, cit., p. 109).

¹⁷ M. CILIBERTO, *Esistenza e verità: G. Bruno e il «vincolo» di Cupido*, in G. BRUNO, *Eroici furori*, cit., p. XXXVII.

stioni machiavelliche si legano a una forte ripresa di temi ermetici; una critica radicale alla religione cristiana (e riformata in particolare) sbocca così nell'esaltazione della religione egizia e nella proposta di «una *religio* che vincoli in modi nuovi gli uomini fra loro e gli uomini con Dio, attraverso la natura»¹⁸. Il tema del vincolo acquista così una rilevanza centrale: se il furioso è colui che sperimenta in modo radicale la potenza del vincolo d'amore, il poeta e l'oratore, come vedremo, potranno sperimentare la forza di quegli specifici vincoli magici che la parola può creare.

3. *Il cacciatore di anime: il volto segreto dell'oratore e del poeta*

Come si vede dai brani degli *Eroici furori* che abbiamo citato, c'è uno stretto nesso tra polemica e nuovo progetto: per Bruno combattere le barriere artificiali che i canoni dominanti pongono alla poesia vuol dire rendere visibili nuove possibilità espressive. La liberazione dai vincoli di una passiva imitazione comporta anche il dispiegarsi di straordinarie capacità operative: il poeta e l'oratore che sanno usare in modo consapevole i loro strumenti compiono in realtà un'azione magica; i modi e le condizioni in cui questo avviene ci vengono spiegati, o meglio suggeriti da due operette bruniane, scritte fra il 1590 e il '92, il *De magia* e il *De vinculis in genere*¹⁹. Possiamo qui vedere in azione sia alcune delle più sofisticate componenti della filosofia e della letteratura rinascimentali, sia suggestioni che si ritrovano in pratiche e credenze arcaiche. Così ad esempio Anita Seppilli ha mostrato come sia presente, sia in antichi poemi babilonesi che nei riti di alcune tribù, la credenza che la poesia possa avere una operatività cosmica, che ad esempio la narrazione di alcuni eventi possa assicurare il ripetersi ordinato del ciclo stagionale²⁰. Analoga la prospettiva del *De vinculis* bruniano: è una forza universale, leggiamo nei primi capitoli, che è alla base di tutti i vincoli magici: «Questa la forza che legando, come dicono i platonici, adorna la mente con l'ordine delle idee; colma l'animo con l'ordinata sequenza delle argomentazioni e coi discorsi ben calibrati; feconda la natura con semi svariati; dà forma alla materia con la varietà infinita delle sue situazioni; vivifica, placa, accarezza, stimola ogni realtà;

¹⁸ *Ibidem*, p. XVIII.

¹⁹ Una moderna edizione di questi testi, accompagnati da traduzione italiana, è stata curata da ALBANO BIONDI: *De magia. De vinculis in genere*, Pordenone, Biblioteca dell'Immagine, 1986; da questa edizione derivano le nostre citazioni.

²⁰ A. SEPPILLI, *Poesia e magia*, cit., p. 14 sgg.

ed ogni realtà ordina, promuove a vita, governa, alletta, infiamma»²¹. Ciò che rende bello ed efficace un discorso, per Bruno, solo una delle espressioni di una forza che agisce nel cosmo, e si manifesta sia nella natura che nella mente umana. L'universo bruniano infatti è molteplice e insieme profondamente unitario: i diversi piani dell'essere costituiscono una scala che è possibile discendere e risalire; tutti i livelli sono collegati, anzi tutto è in tutto. Il mago, secondo Bruno, è colui che conosce la rete dei vincoli che lega gli esseri fra di loro, e che è capace di inserirsi in essa, di costruire, a sua volta, nuovi vincoli, nuove forme di legame. Contrariamente a quanto risulta dalla «lettura di postille e catechismi dei preti ignoranti e sonnacchiosi», leggiamo nel *De magia*, «mago significa uomo sapiente, dotato di capacità operativa»²². Il tipo di vincoli che in questi testi più interessa a Bruno è quello che agisce sulle facoltà umane: il mago è un cacciatore di anime («animarum venator») ²³, scrive con un'efficace metafora nel *De vinculis*, che si insinua attraverso le tre porte della vista, dell'udito, e della mente, o dell'immaginazione. L'arte della parola – l'oratoria, la poesia – per Bruno è solo uno dei modi attraverso cui si attua l'azione magica, anzi lo studio dei vincoli magici permette secondo lui di scoprirne la dimensione più profonda e segreta, quella che i testi tradizionali presuppongono e insieme nascondono. Possiamo infatti vedere il *De magia* e il *De vinculis* anche come una singolare rilettura in chiave magica di alcuni testi canonici, classici e rinascimentali. Si veda ad esempio l'VIII capitolo del *De vinculis*, intitolato *La misura dei vincoli*: «Sul piano della civile conversazione gli oratori, i cortigiani e quelli che comunque sanno gli usi del comportamento vincolano con più efficacia quando operano con clandestina dissimulazione dell'artificio; non incontrerà gradimento colui che ostenta linguaggio manierato o un sapere puntigliosamente intessuto di minuzie, dispiacciono anche le vesti indossate con troppo metodo e troppa geometria, e i capelli arricciolati e gli occhi, i gesti, i movimenti controllati sempre a regola d'arte: uno che si atteggiava così non può non dispiacere. Anche un'eloquenza pubblica di questo tipo sarebbe concordemente criticata come troppo elaborata ed affettata. Questo stile è infatti da ricondurre più che ad altro a pigrizia e scarsità

²¹ G. BRUNO, *De vinculis*, cit., p. 114: «Hic est quem vinciendo aiunt Platonici mentem idearum ordine decorare; animum rationum serie numerosisque discursibus implere; naturam variis foecundare seminibus; materiam innumerabilibus conditionibus informare; omnia vivificare, lenire, mulcere, excitare; omnia ordinare, procreare, regere, allicere, incendere».

²² *De magia*, cit., p. 10: «magus significat hominem sapientem cum virtute agendi».

²³ *De vinculis*, cit., p. 144.

d'ingegno e di giudizio: giacché non piccola componente dell'arte è usare l'arte dissimulandola»²⁴. Questo brano si potrebbe agevolmente scomporre, riconducendone le singole affermazioni ai trattati di comportamento (al *Cortegiano*, in primo luogo) e ai trattati di retorica; quel che più importa è la chiave di riscrittura adottata da Bruno: quei trattati hanno, secondo lui, trasmesso singoli precetti della cui efficacia solo qui si dà la chiave. È innegabile, d'altra parte, che proprio l'ottica del vincolo magico, della scienza, cioè, di catturare gli animi, porta alla luce una componente importante della cultura cinquecentesca, il fatto cioè che un unico codice retorico attraversa, per così dire, la pratiche dell'oratoria, della cortigianeria, del galateo, della «civile conversazione». Avremo modo di vedere più avanti come un'analogia chiave di lettura magica venga usata da Bruno nei confronti di testi classici fortemente presenti nell'universo mentale cinquecentesco, come l'*Ars poetica* di Orazio e la *Retorica* di Aristotele.

4. *La molteplicità dei vincoli*

Il ruolo di primo piano che l'arte della parola assume nell'orizzonte della magia bruniana è legato alla centralità che Bruno attribuisce all'amore, alla bellezza, al piacere. L'amore è per lui alla base di tutti i «vincoli», il vincolo dei vincoli, quello che lega nel modo più forte e misterioso. Proprio la potenza dell'amore, il suo carattere vario e largamente imprevedibile, spingono Bruno a rigettare spiegazioni troppo unilaterali, come ad esempio la teoria platonica che lega l'amore alla bellezza, e a una bellezza oggettiva, valida dunque per tutti. Bruno preferisce affidarsi a un quadro interpretativo più mosso e aperto, che accoglie in sé simpatie immotivate e profonde, repulsioni inspiegabili e rare, e propensioni disgustose: «Ci sono profumi e aromi da cui uomini e spiriti sono toccati in maniera diversa: ho conosciuto persone che reagivano inorridite all'odore del muschio o di altre sostanze universal-

²⁴ *Ibid.*, p. 189: «Vinciunt magis civiliter rhetores et aulici et utilibet consuetudinem habentes, ubi transfuga quadam artis dissimulatione operantur; neque enim qui satis belle loquitur nimisque superstitiosule sapit, ille placebit; displicent nimis methodice et geometricae vestes appositae, capilli intorti, oculi et gestus et motus ad normam omnem exacti; multum enim abest ut eiusmodi etiam non displiceat. Ita civiliter in oratione, quam vulgo nimis affectatam et elaboratam iudicarent. Hoc enim ad inertiam potius referendum est et ingenii mentisque inopiam; non exigua quippe artis pars est artem dissimulando arte uti». Il brano di Bruno è molto vicino ai ritratti dei due professori di Oxford, suoi interlocutori e avversari, che troviamo nella *Cena delle ceneri*.

mente gradevoli al punto da cadere a terra per turbamento di spirito, ma ho conosciuto anche un tale che provava un piacere straordinario a portarsi al naso sulle dita cimici schiacciate»²⁵. Il piacere, aggiunge poco dopo, varia da individuo a individuo, inoltre «gli stessi vincoli non si caricano della stessa potenza indipendentemente dalla parte da cui provengono: io subisco il fascino della musica eseguita da un fanciullo o da un adolescente, in misura inferiore quella di una fanciulla o di un uomo»²⁶. Questo modo di guardare alla varietà dei desideri e dei piaceri non comporta certo conseguenze scettiche sulle possibilità operative del mago. «A chi dunque rifletta sul vincolo dal punto di vista delle sue applicazioni civili e secondo tutte le prospettive deve essere chiaro come in tutta la materia o in una parte della materia, in ogni individuo o nell'individuo singolo, vivono allo stato latente tutti i semi delle cose e di conseguenza, con accorto artificio, si possono attivare le applicazioni di tutti i vincoli»²⁷, è infatti la conclusione del capitolo XIV del *De vinculis*. Proprio il principio, sopra ricordato, dell'*omnia in omnibus*, rende la ricerca, la «caccia» del mago un'avventura aperta a tutte le possibilità, ma anche destinata al successo: l'animo dell'uomo è come una tastiera in cui, in modo seminale, son presenti tutti i suoni; si tratterà di attivarli con l'«artificio» opportuno.

Analizzare, come fa Bruno, l'operatività della parola letteraria in chiave magica comporta accostamenti che hanno per noi un effetto straniante. Si veda ad esempio il capitolo VI del *De vinculis*, che inizia enunciando un principio generale: «una cosa è suscettibile di vincolo soprattutto quando ha qualcosa in sé del vincolante, proprio perché il vincolante le si impone attraverso quel qualcosa di sé»²⁸. Gli esempi che seguono riguardano in primo luogo i negromanti, che compiono le loro pratiche agendo su parti del corpo, su unghie o capelli dei vivi, oppure su ossa dei morti. «È per questo – continua Bruno – che si aveva la massima cura delle pratiche di sepoltura, e si introdussero i ro-

²⁵ *De vinculis*, cit., p. 184: «Sunt fumigia, quibus homines et spiritus rapiuntur, varii, varia. Novi homines qui odorem moschi mire exhorrebant et omnes qui per universum sunt suaves, ut etiam caderent prae spiritus turbatione; inter alios unum, qui digitis perfrictos cimices naribus supponendo mirifice delectabatur».

²⁶ *Ibid.*, p. 186: «Non undique eadem vincula procedentia eandem secum virtutem referunt. Vincit enim musica pueri et adolescentis, puellae vero non ita neque viri».

²⁷ *Ibid.*, p. 196: «Civiliter ergo et secundum omnes rationes de vinculo consideranti perspicuum esse debet, ut in omni materia seu materiae parte, in omni individuo seu particulari, tum omnia sublateant et subcontineantur semina, tum consequenter omnium vinculorum applicationes solerti quodam artificio compleri posse».

²⁸ *Ibidi.*, p. 150: «Vincitur maxime aliquid, quando aliquid sui est in vinciente, vel ideo quia per aliquid sui vinciens imperat illi».

ghi, e si annoverava tra i supplizi crudeli lasciare un corpo insepolto. I retori catturano la benevolenza con la loro arte a patto che uditori e giudici trovino in loro qualcosa di sé»²⁹. Siamo bruscamente strappati dall'oscurità dei cimiteri, e di pratiche innominabili, e calati nella piena luce di un'assemblea, o di un tribunale, dove si esercita la nobile e antica arte della retorica. Il sussulto tuttavia è solo nostro: Bruno si dimostra qui consapevole della dimensione magica che è propria delle figure retoriche (della *sinceddoche*, in questo caso) e ad essa riconduce anche le tecniche retoriche della *captatio benevolentiae*, del coinvolgimento e della identificazione emotiva. La *sinceddoche*, ha notato la Seppilli, corrisponde solo apparentemente a una sostituzione (la parte per il tutto, o viceversa): da un punto di vista psicologico essa crea un'equivalenza, e proprio questo assicura la sua efficacia sia negli incantesimi e nelle pratiche magiche, sia nel testo letterario³⁰.

Lo stesso problema viene affrontato da Bruno più avanti, in un'ottica diversa, dal punto di vista, cioè, di chi agisce, di chi crea il vincolo, non di chi lo subisce. Anche qui vale il principio metonimico della condivisione: sia pure in misura minore, anche chi crea il vincolo deve essere partecipe delle passioni che vuole suscitare. «Non è possibile vincolare a sé alcuno, se il vincolante non patisca egli stesso legame» inizia il capitolo XXIX del *De vinculis*; «tuttavia – leggiamo poco dopo – il vincolante ha sul vincolato questo vantaggio, che egli è padrone dei vincoli e che talvolta non li patisce e non ne è toccato in pari modo»; «sul piano dei rapporti di società nessuno vincola se non si lega almeno con quello che desidera vincolare del medesimo vincolo o di un vincolo affine: infatti, per parlare più chiaro, l'oratore non suscita passione senza passione»³¹. Questa chiusa del capitolo ci mostra ancora una volta in azione il procedimento che si notava sopra: viene cioè riscritto in chiave magica un precetto tradizionale, questa volta di derivazione oraziana.

Ut ridentibus adrident, ita flentibus adsunt
humani vultus. Si vis me flere, dolendum est
primum ipsi tibi: tunc me infortunia laedent

²⁹ *Ibid.*, p. 152: «Unde non temere sepulturas maxime curabant, rogos praeposuerunt et insepultum relinquere inter fera supplicia computabant. Rhetores arte benevolentiam captant, ideo ut aliquid sui auditores et index habeat in ipso».

³⁰ A. SEPPILLI, *Poesia e magia*, cit., pp. 256-7.

³¹ G. BRUNO, *De vinculis*, cit., pp. 172-4: «Hanc vero felicitatem habet vinciens supra victo, qua vinculis dominus est et qua interdum non pari patiatum et afficiatur ratione»; «Civiliter vero nemo vincit nisi in eodem vel propinquo vinculi genere si non ei, saltem cum eo, quem vincere concupiscit, vincitur; non enim (ut clarius loquar) rhetores affectus movet sine affectu».

(«I volti umani ridono con chi ride, e piangono con chi piange. Se vuoi che io pianga, prima devi provare dolore tu: allora la tua sofferenza mi toccherà»), aveva scritto Orazio nell'*Ars poetica* (vv.100-102), in un passo destinato ad avere notevole influenza. L'idea per cui l'identificazione emotiva è condizione necessaria per l'efficacia dell'opera sarà ripresa non solo nei trattati di poetica, e di retorica sacra e profana, ma anche dai teorici delle arti figurative (dall'Alberti fino al Lomazzo) e da coloro che insegnano l'arte della memoria. Anche in Lomazzo – influenzato fra l'altro da Agrippa di Nettesheim – questo tema si carica di una componente magica: la tendenza all'imitazione emotiva, a farsi coinvolgere cioè dalle stesse passioni che si vedono efficacemente rappresentate, viene da lui ricollegato alla forza della *imaginatio*, che opera in una dimensione psicofisica. Tutti sanno, scrive il Lomazzo, che l'animo «e parimente l'imaginativa, in diversi modi altera e trasmuta il corpo con trasmutazione sensibile»³². Si tratta dunque di una tematica che ha una certa fortuna nella cultura cinquecentesca (e poi oltre, nei testi secenteschi di meditazione e di eloquenza sacra). Bruno la rilegge nella chiave magica del vincolo che coinvolge anche chi opera, non solo l'oggetto dell'azione. Se la dimensione psichica e emotiva dell'oratore e del poeta, in altri termini, è del tutto separata dalle parole, egli si condanna all'insuccesso. Il «cacciatore di anime» deve diventare a sua volta preda, cadere nei lacci che lui stesso tende, però, a differenza di Atteone³³, resta padrone del vincolo, ne controlla cioè l'azione. È un tema che è presente anche nel *De magia*, nel capitolo dedicato al vincolo che ha radice nella fantasia: «Funzione della fantasia è – leggiamo – accogliere le immagini trasmesse dai sensi e registrarle e combinarle e dividerle; la qual funzione si esplicita in due modi: primo modo, ad arbitrio e scelta di colui che immagina, come fanno poeti e pittori e coloro che compongono favole e in genere chiunque combina immagini secondo un criterio; altro modo, al di fuori di ogni arbitrio e scelta»³⁴. Il poeta dunque è colui che controlla il gioco creativo della

³² G.P. LOMAZZO, *Trattato dell'arte della pittura, scultura e architettura* (1584), in *Scritti sulle arti*, a c. di R. Ciardi, Marchi e Bertolli, Firenze, 1973, II, p. 95 e p. 103. Sui rapporti fra oratoria, pittura, magia e arte della memoria, cfr. L. BOLZONI *La stanza della memoria*, cit., cap. IV, 6.

³³ Cfr. il mito di Atteone nel quarto dialogo della prima parte degli *Eroici furori*, cit., pp. 55 sgg.

³⁴ *De magia*, cit., p. 94: «Quartum vinculum est ex phantasia. Cuius quidem munus est recipere species a sensibus delatas et continere, et componere eas et dividere, quod quidem accidit dupliciter: uno pacto ex arbitrio vel electione imaginantis, quale est poetarum et pictorum munus, et eorum qui apologos componunt, et universaliter omnis cum ratione species componentis; alio pacto extra arbitrium et electionem».

fantasia, che è padrone cioè del vincolo più delicato e pericoloso, là dove con più forza, come mostra il seguito del capitolo, si inserisce l'azione degli incubi, delle ossessioni, dei demoni, là dove la sensibilità è «vincolata e incatenata»³⁵ in mille modi, e dove con particolare attenzione si deve applicare l'opera del mago e del medico.

L'ottica magica di Bruno, dunque, lega fortemente il momento inventivo con quello della recezione: fra l'autore e il suo pubblico si crea un legame, un «vincolo», appunto, in cui entrambi sono coinvolti, in una relazione fatta di condivisione e di dominio. Quest'ultimo aspetto della questione emerge in un passo del *De magia* che ancora una volta ci presenta un accostamento che ha effetti perturbanti su di un lettore moderno. C'è per Bruno, come si diceva, una dimensione unitaria della realtà, che si esprime anche in una universale capacità di sentire: è «un unico spirito, diffuso dappertutto»³⁶, leggiamo nel *De magia*, che è alla base delle diverse sensazioni che i diversi esseri provano. Esso perdura al di là della morte dell'individuo, e ne conserva in certa misura passioni e timori. Una prova di tutto questo sarebbe data dagli strumenti musicali: «dicono che uno strumento in pelle d'agnello affiancato a un timpano in pelle di lupo perda subito il suo suono, per quanto risonante in altre occasioni e per quanto percosso con energici colpi: questo avviene perché lo spirito, che in qualche modo si conserva nella pelle del lupo morto, ha ancora potenza sufficiente a vincere lo spirito dell'agnello per il rapporto di antipatia e dominanza che vige tra gli animali vivi». Per lo stesso motivo, continua Bruno, non armonizzano fra di loro «cetre fatte con nervi di pecora e nervi di lupo»³⁷, mentre avviene che se due cetre sono temperate ugualmente e sono vicine, se una viene suonata l'armonia si trasmette immediatamente anche all'altra. Lo stesso fenomeno, scrive Bruno, si verifica negli animi umani, per lo stesso motivo siamo presi da amori e odi improvvisi, ricambiati o no, «il che dipende da una specie di predominio dell'uno sull'altro in relazione a

Anche chi pratica l'arte della memoria «combina immagini secondo un criterio»; anche in questo senso l'arte della memoria è molto vicina alla scrittura e alla pittura, come Bruno dice anche nel *De umbris idearum*.

³⁵ *De magia*, cit., p. 100: «Omnibus hisce modis cum contingat vinciri et obligari sensum, medico seu mago maxime insistendum est circa opus phantasiae».

³⁶ *Ibid.*, p. 20: «spiritus unus undique diffusus».

³⁷ *Ibid.*, p. 86: «Et referunt instrumentum ex agnina pelle cum tympano ex pelle lupina prorsus amittere sonum, quamlibet alioqui sonorum et fortius ictibus impetitur, quandoquidem spiritus, qui aequalis est in mortui pelle, potens est vincere et compescere spiritum per eam participationem antipathiae et praedominii, quae erat in viventibus». «Huc etiam spectat de fidibus ex nervis ovium et nervis lupinis nunquam consonantibus».

una sola specie di affetto»³⁸. Di qui nasce il successo o l'insuccesso delle suppliche, o delle lodi, o degli scherzi rivolti ai potenti; «spetta quindi all'arte dell'incantesimo, e a quella specie di vincolo dello spirito che si attua per canti e formule ritmiche, tutto ciò di cui trattano gli oratori in riferimento ad effetti di persuasione, dissuasione e mozione di affetti; però essi hanno omessa una sezione di questa arte e lasciano che essa si occulti in petto ai maghi o ai filosofi o ai politici astuti. Aristotele tuttavia la sintetizza in gran parte nella *Retorica* ad Alessandro ed essa si riassume nella considerazione di due punti: primo, consideri l'incantatore che cosa si addica e si convenga a lui; secondo valuti che cosa risulta piacevole e allettante all'oggetto dell'incantesimo e del vincolo, soppesando i suoi costumi e lo stato, la complessione, le abitudini»³⁹. L'efficace controllo delle passioni: questo il punto di fondo che unisce la retorica alla magia, e che permette appunto a Bruno di reinterpretare in chiave di vincoli le indicazioni di base della *Retorica* aristotelica. Nello stesso tempo l'ottica retorica tradizionale acquista uno spessore insolito: agire sulle passioni comporta una compenetrazione degli *spiritus*, e quindi un conflitto, in cui c'è chi domina e chi si sottomette. Ecco dunque comparire sulla scena le pelli degli animali morti, ancora cariche della memoria delle passioni vitali, che comunicano agli strumenti musicali in cui sono state trasformate: la storia raccontata fa parte di un repertorio piuttosto diffuso, che anche Campanella userà ampiamente nella sua opera sul *Senso delle cose e della magia*⁴⁰. Nello stesso tempo potremmo affiancare il brano di Bruno alla ricca serie di testimonianze archeologiche e etnografiche che Anita Seppilli ha raccolto per dimostrare come agli strumenti musicali che accompagnano il canto e la poesia, siano associati poteri inquietanti, che collocano quegli strumenti in una zona intermedia tra il mondo dei vivi e quello dei morti⁴¹.

³⁸ *Ibid.*, p. 88: «quod accidit a praedominio quodam unius in alterum secundum unam affectus speciem».

³⁹ *Ibid.*: «Ad incantationis ergo artem spectat et eam vinculi spiritus speciem, quae est per cantus seu carmina, quicquid tractant oratores faciens ad persuadendum et dissuadendum seu ad movendos affectus; cuius quidem artis alteram partem praetermiserunt, et in sinu magorum seu philosophorum seu versutiorum politicorum latentem esse sinunt, quam tamen Aristoteles in *Rhetorica ad Alexandrum* magna ex parte complexus est, quaeque ad duo capita considerationis reducitur, alterum quod consideret incantator quid deceat se et quid sibi conveniat, alterum quid incantando seu vinciendo placeat, arrideat, eius scilicet moribus consideratis, statu, complexionem, usu, quae omnia in praesentiarum retexere et adducere non est locus».

⁴⁰ Cfr. T. CAMPANELLA, *Del senso delle cose e della magia*, Bari, Laterza, 1925, IV libro.

⁴¹ A. SEPPILLI, *Poesia e magia*, cit., pp. 158-164.

Cacciatore di anime, padrone dei vincoli, il poeta/mago deve tuttavia, nell'ottica bruniana, fare i conti con strumenti comunicativi – le parole, la scrittura – che sono artificiali, che non esprimono la natura delle cose e hanno quindi possibilità operative limitate. Il tema si affaccia nel *De magia*, a proposito del fatto che le intelligenze occulte sono scarsamente sensibili ai linguaggi creati dall'uomo, tranne a quelli più vicini alla natura delle cose: «perciò i canti, soprattutto quelli tragici (come nota Plotino), hanno grandissima efficacia nei dubbi dell'anima»⁴². Un'opposizione analoga Bruno delinea nei tipi di scrittura: ci sono immagini, «characteres», «che mimano le cose stesse», e segni che inducono all'amore o all'odio: essi vengono costruiti in preda al furore, o per ispirazione di un nume: chi li produce, o li vede «sperimenta determinate forze che non sperimenterebbe con nessuna eleganza di discorso, con parola o scrittura elaborata»⁴³. A questa tipologia di immagini appartengono, dice Bruno, i geroglifici egizi, grazie ai quali era possibile comunicare con gli dei e operare meraviglie. Secondo un'ottica che già Platone aveva adottato nel *Fedro* (274 c-e)⁴⁴, la scoperta dell'alfabeto viene per Bruno a segnare un momento di decadenza, una frattura, «una perdita gravissima sia per la memoria sia per la scienza divina e la magia»⁴⁵. Le immagini, e i riti adottati dai maghi, costituiscono per Bruno un tentativo di ritornare a una forma di comunicazione originaria e insieme eterna: si tratterebbe di ricostruire la lingua degli dei, la stessa che essi usano quando entrano a contatto con il mondo umano, nei sogni, nelle visioni, negli enigmi. Il fascino dell'antico Egitto, il tentativo di ricostruire una mitica unità linguistica, in cui le cose si riflettono nelle parole e nei segni che le fissano e le rendono visibili, l'idea che sia possibile recuperare così una dimensione originaria di conoscenza e di potere magico: sono tutti temi largamente presenti nella cultura europea fra Cinque e Seicento⁴⁶.

⁴² G. BRUNO, *De magia*, cit., p. 28: «Propterea cantus, praecipue autem horum tragici (sicut notat Plotinus) in dubiis animae maximam habent efficaciam».

⁴³ *Ibid.*: «Similiter et omnes scripturae non sunt eius momenti, cuius sunt characteres illi, qui certo ductu et figurazione res ipsas indicant»; «experitur certas vires, quas nullo eloquio et elaborata oratione vel scriptura experiretur».

⁴⁴ Questo passo è commentato da ONG, *op.cit.*; per una diversa interpretazione, cfr. J. DERRIDA, *De la grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1967 e *L'écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, 1967.

⁴⁵ G. BRUNO, *De magia*, cit., p. 28: «maxima tum memoriae tum divinae scientiae et magiae iactura facta est».

⁴⁶ Cfr. P. ROSSI, *Clavis universalis: arti mnemoniche e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*, Milano, Ricciardi, 1960; C.G. DUBOIS, *Mythe et langage au seizième siècle*, Bordeaux, Ducros, 1970 e U. ECO, *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*, Bari, Laterza, 1993.

Noi vorremmo notare che il tema da cui siamo partiti, e cioè la critica ai «regolisti» compresa negli *Eroici furori*, trova senso e spessore nell'ottica del *De magia* e del *De vinculis*; liberarsi dagli artificiali confini creati dai canoni letterari dominanti, vuol dire in altri termini per Bruno creare le premesse per attuare una radicale immersione dell'esperienza letteraria entro una dimensione magica. Solo lottando contro i limiti del proprio tempo, il poeta (come l'oratore) potrà, secondo Bruno, impegnarsi in una caccia che ha come preda la parola originaria, la parola che sa piegare i cuori degli uomini e nello stesso tempo sa parlare agli dei e affascinare i demoni. La poesia si colloca così in una dimensione intermedia tra il mondo degli dei e il mondo artificiale e impotente della comunicazione umana. Il poeta come il mago è colui che sa recuperare il linguaggio con il quale gli dei comunicano agli uomini, il linguaggio dei sogni e delle visioni. Abbiamo già ricordato come tutto questo ritraduca nei termini della cultura cinquecentesca antiche e arcaiche suggestioni, tuttora vive nell'esperienza di tribù che vivono fuori dal moderno «villaggio globale». È anche interessante notare che Bruno si faceva così interprete di miti, e bisogni, destinati a tornare periodicamente sulla scena della cultura europea: basti pensare a come Thomas Stearns Eliot si rappresenta nostalgicamente le età in cui non si era ancora consumata la scissione fra sentire e pensare, e le visioni dei poeti erano l'immagine veritiera di un'esperienza straordinaria.