

GIORDANO RODDA

*Paratesti bruniani tra teatro e dialogo filosofico. Il caso de La cena de le Ceneri*

In

*La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena,*

Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012, a cura di  
G. Baldassarri, V. Di Iasio, P. Pecci, E. Pietrobon e F. Tomasi, Roma, Adi editore, 2014

Isbn: 978-88-907905-2-2

Come citare:

Url = [http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms\\_codsec=14&cms\\_codcms=397](http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=397)  
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

## GIORDANO RODDA

*Paratesti bruniani tra teatro e dialogo filosofico. Il caso de La cena de le Ceneri*

*L'intervento si propone di evidenziare le costanti nei paratesti delle opere italiane di Giordano Bruno, a partire dal Candelaio – unico testo dichiaratamente per la scena – fino agli ultimi dialoghi filosofici, seguendo una sottintesa teatralità e la radicale deflagrazione dei generi più volte denunciata dallo stesso autore. L'ispirazione complessiva che anima le sette opere si avverte infatti già nei sonetti proemiali, nelle lettere dedicatorie o negli argomenti; spiccano soprattutto una nutrita serie di invarianti formali, tipiche della prosa di Bruno, e la presenza di alcuni tra i suoi più importanti topoi filosofici e dialettici. In questo senso appare esemplare il paratesto de La Cena de le Ceneri, il cui carattere ibrido è dimostrato anche dai numerosi adattamenti per il palcoscenico in tempi recenti. Se la vivacità linguistica è assoluta protagonista della lettera a Michel de Castelnau, le più innovative tesi del nolano emergono nell'esposizione – non solo riassuntiva – dell'argomento dei cinque dialoghi, per arrivare a una conclusione che è anche dichiarazione di una personale poetica della rappresentazione.*

Da tempo è assodato lo status unitario delle opere italiane di Giordano Bruno, nelle parole di Nuccio Ordine «tappe successive di un unico disegno».<sup>1</sup> A fronte di evidenti punti di contatto formali che suggeriscono la fisionomia di un progetto comune – dalla scelta dell'italiano sul latino all'uso di moduli espressivi ibridati – può, forse, ancora sorprendere la disparità di genere tra l'esordio in commedia del *Candelaio* e i sei dialoghi filosofici successivi. Anche qui la personalità del nolano, strettamente legata al carattere deflagrante della sua «nova filosofia», aiuta a chiarire i termini della questione. La difficoltà di identificare delle soglie *lato sensu* nell'opera di Bruno riflette infatti da vicino i suoi unici procedimenti speculativi, innestati su un nucleo forte ma sottoposti a un'incessante variazione che ostacola l'individuazione di fasi ben definite,<sup>2</sup> così come la conclamata volontà di mirare alla pura, cristallina sapienza si scontra con l'immobilismo normativo di pedanti e teologi – cattolici o riformati che siano. Appare dunque inevitabile che anche il rapporto con i generi letterari sia improntato a una frantumazione delle regole e dei canoni. Il risultato è una struttura fluida, che trae nutrimento dalle fonti più disparate e rifiuta sdegnosamente la rigidità dei dettami aristotelici in nome di una verità capace di nascondersi in luoghi inaspettati.

Come Ficino prima di lui, Bruno è un vorticoso polo d'attrazione, abilissimo nell'individuare il denominatore comune tra materiali apparentemente autocontraddittori; ma laddove il medico-teologo neoplatonico, nel pieno dell'Umanesimo fiorentino, aveva assorbito e riportato soprattutto caleidoscopiche letture di astronomia, magia e medicina, egli volge il suo sguardo anche alle arti, auspicando un passaggio dall'*imitatio* all'*inventio* e coinvolgendo nel suo *corpus* speculativo esempi squisitamente letterari, da Petrarca a Tansillo, senza tralasciare un occhio di riguardo per la pittura e le sue implicazioni estetiche; in altre parole, opta per una concezione del filosofo che, proprio come l'artista di genio, non privilegi soltanto un mezzo espressivo e rifugga le regole rigide, preferendo la ricerca di una via nuova che sappia parlare al popolano come al (sedicente) sapiente.

<sup>1</sup> N. ORDINE, *Introduzione a G. Bruno, Opere italiane*, Torino, UTET, 2002, vol. I, 26.

<sup>2</sup> Cfr. M. CILIBERTO, *Giordano Bruno*, Bari, Laterza, 2005, 41: «Quello di Bruno è un pensiero che procede, e si svolge, attraverso la forma della variazione. Questa è la sua struttura fondamentale. Una serie finita di fonti e di stilemi si proiettano in una serie infinita di variazioni e di movimenti speculativi fortemente originali. Resta, però, alla radice, un pensiero che cresce continuamente su se stesso, movendo, tranne poche eccezioni, da un nocciolo speculativo originario acquisito assai precocemente».

Filosofia e teatro possono compenetrarsi e completarsi.<sup>3</sup> Né è un caso che un profondissimo conoscitore di Bruno come Giovanni Aquilecchia abbia individuato in un suo contributo<sup>4</sup> le manifeste componenti teatrali nei dialoghi filosofici italiani: il più volte citato esordio de *La cena de le Ceneri* – un frizzante botta e risposta tra Smitho e Teofilo che apre *in medias res* l'opera – è infatti solo il primo di una serie di 'momenti teatrali' autodenunciati e rintracciabili perfino nella stilizzazione dialogica del conclusivo *De gli eroici furori*, agendo come un discreto ma robusto *fil rouge* delle esperienze parigine e londinesi. Ed è proprio nell'argomento dei *Furori* che Bruno, autore in cui biografia personale e filosofia vanno costantemente di pari passo, fa riferimento al *topos* del «teatro del mondo»,<sup>5</sup> in procinto di articolarsi nel giro di pochi anni in quello di Calderón de la Barca e della *Tempesta* shakespeariana. Il nolano dimostra la stessa capacità critica del suo *alter ego* pittore nel *Candelaio* e imbocca la strada che conduce alla metateatralità barocca;<sup>6</sup> non stupirà quindi che la stessa struttura dei primi dialoghi ricalchi la divisione in cinque atti della commedia.<sup>7</sup>

È del resto impossibile immaginare Prudenziò senza l'esempio teatrale di Mamfurio. Altrove, le presentazioni di Torquato e di Nundinio diventano didascalie che spiccano per la ricchezza di gestualità e movenze, quasi fatte apposta per incarnare l'archetipo con una vivacità tutta scenica. Le vicende e i loro attori non vengono semplicemente raccontate come in altri dialoghi, ma collocate nel contesto con un'attenzione al dettaglio che in un autore «visivo» come Bruno mira a una precisa rappresentazione:

TEOFILO – Or il dottor Nundinio, dopo essersi posto in punto de la persona, scrollato un poco il dorso, poste le due mani su la tavola, riguardatosi un poco circum circa, accomodatosi alquanto la lingua in bocca, rasserenati gli occhi al cielo, spiccato da la bocca un delicato risetto, e sputato una volta, comincia in questo modo [...].<sup>8</sup>

E ancora:

---

<sup>3</sup> «Il Nolano azzera le differenze, spiazza le regole imposte dai pedanti. Inscribe la filosofia nella commedia e la commedia nella filosofia. Apre in maniera plateale con la *Cena*, ma poi ripropone qua e là, in maniera più o meno evidente, alcuni schemi della commistione tra i due generi anche negli altri testi successivi» (N. ORDINE, *La soglia dell'ombra. Letteratura, filosofia e pittura in Giordano Bruno*, Venezia, Marsilio, 2003, 31).

<sup>4</sup> G. AQUILECCHIA, *Componenti teatrali nei dialoghi di Giordano Bruno*, in «Bruniana & Campanelliana», v 2 (1999).

<sup>5</sup> «Che tragicomedia? che atto, dico, degno più di compassione e riso può esserne ripresentato in questo teatro del mondo, in questa scena delle nostre coscienze, che di tali e tanto numerosi suppositi fatti penserosi, contemplativi, constanti, fermi, fideli, amanti, coltori, adoratori e servi di cosa senza fede, priva d'ogni costanza, destituita d'ogni ingegno, vacua d'ogni merito, senza riconoscenza e gratitudine alcuna, dove non può capir più senso, intelletto e bontade, che trovarsi possa in una statua, o imagine depinta al muro?» (BRUNO, *Opere italiane...*, II, 488-489). Significativo ancora il ricorso alla tematica dell'«imagine depinta», come si rileva più avanti nel contributo.

<sup>6</sup> A margine, va ricordata l'influenza di Bruno sul pensiero filosofico e scientifico inglese, e soprattutto come si siano trovate tracce di Bruno nel teatro di Marlowe e in quello di Shakespeare (cfr. S. RICCI, *G. Bruno nell'Europa del Cinquecento*, Roma, Salerno, 2000; R. CAMERLINGO, "Infinite Riches in a Little Room": la natura di Bruno nel teatro di Marlowe, in *Teatri barocchi. Tragedie, commedie, pastorali nella drammaturgia europea fra '500 e '600*, Roma, Bulzoni, 2000, e – con le cautele del caso – F. YATES, *A study of Love's labour lost*, Cambridge, University Press, 1936).

<sup>7</sup> A ribadire la seduzione per il palcoscenico almeno della *Cena* vanno ricordate le numerose messe in scena dell'opera, tra cui spicca quella per la regia di Antonio Latella nel 2005 (*La cena de le Ceneri*, regia di Antonio Latella, su drammaturgia di Federico Bellini, con Danilo Nigrelli, Marco Foschi, Fabio Pasquini, Annibale Pavone, produzione Teatro Stabile dell'Umbria - Nuovo Teatro Nuovo).

<sup>8</sup> BRUNO, *La cena de le Ceneri*, in G. Bruno, *Opere...*, I, 488.

TEOFILO – Costui [Torquato] con un enfatico aspetto, col quale il divum pater vien descritto nella *Metamorfose* seder in mezzo del concilio de gli dei, per fulminar quella severissima sentenza contra il profano Licaone, dopo aver contemplato la sua aurea collana [...].

PRUDENZIO – Torquem auream, aurem monile.

TEOFILO – [...] et appresso remirato al petto del Nolano, dove più tosto arrebe possuto mancar qualche bottone; dopo essersi rizzato, ritirate le braccia da la manesa, scrollatosi un poco il dorso, sbruffato con la bocca alquanto, acconciatasi la beretta di velluto in testa, intorcigliatosi il mustaccio, posto in arnese il profumato volto, inarcate le ciglia, spalancate le narici, messi in punto con un riguardo di rovescio, poggiate al sinistro fianco la sinistra mano; per donar principio alla sua scrima, appuntò le tre prime dita della destra insieme, e cominciò a trar di mandritti, in questo modo parlando [...].<sup>9</sup>

L'analisi delle contaminazioni fra dialogo e teatro, fra scienza e commedia potrebbe continuare a lungo. Attraverso Frulla, personaggio che prende probabilmente il suo nome da uno degli osti de *Gli ingannati* degli Intronati senesi – così come il nome di Prudenzio arriva da *Il pedante* di Francesco Belo – la difficile materia del dialogo perde sovente il suo tono trattatistico e sfiora momenti di comicità sentenziosa o, in altri luoghi, parodistica verso la dottrina cristiana, come dimostra l'enumerazione delle coppie burlesche nel primo dialogo (l'«altra scala del binario»). Il comico è l'arma giusta per scardinare porte chiuse ermeticamente: perfino la satira del villano trova il modo di affacciarsi tra le dotte deduzioni dei ragionamenti astrali. Basterà ricordare infin che la musa invocata da Teofilo per raccontare la celebre catabasi londinese non è Urania, come sarebbe forse lecito aspettarsi, ma Mafelina Lodola, la sua versione bislacca e gozzovigliatrice che insieme alle sorelle Gosa, Comina, Strega, Togna e Pedrala ispira Merlin Cocai nel *Baldus* folenghiano. Il fango, elemento di assoluta corporeità 'bassa', è l'assoluto dominatore estetico della rievocazione notturna così come il cibo, le creme, gli intingoli lo sono dell'epica macaronica. Nella ripartizione tassiana e già castelvetriciana dell'*Arte del dialogo* siamo insomma oltre il semplice dialogo misto: il momento narrativo e quello rappresentativo rinviano di continuo l'uno all'altro, con siparietti che si aprono all'interno di scenari-cornice e offrono diversi piani di fruizione, funzionali alla realtà composita e aggrovigliata dell'orizzonte di Bruno.

In questa selva di interconnessioni, le fusioni, dapprima formali, arrivano a influenzare lo stesso spazio fisico della pagina scritta. Date le premesse sarebbe pertanto poco saggio aspettarsi rigore e formulaicità nei paratesti bruniani. Si tratta al contrario di soglie di grande inventiva, sospese tra prosa e poesia, che gettano luce sulla commedia e sui dialoghi che le seguono e si avvalgono dell'intensa creatività compositiva del nolano. Sonetti che nascondono più livelli di lettura si alternano a epistole dedicatorie con funzione di precisazione e riassunto, se non addirittura di prologo;<sup>10</sup> ad argomenti dilatati per pagine e pagine rispondono puntigliose liste di errori di stampa. L'inizio del testo vero e proprio ritarda, sempre più lontano, quasi visto attraverso la lente critica di un telescopio rovesciato, e non mancano perfino ragguagli di poetica ardui da recuperare altrove nel corpus bruniano.

<sup>9</sup> Ivi, 528-529.

<sup>10</sup> A proposito della *Cena*, Nuccio Ordine rileva che «sin dall'inizio, il codice interpretativo è già iscritto nell'epistola dedicatoria. Qui si parla chiaramente di 'dialogo' e di 'lettori', ma anche di 'satira e comedia' e, quindi, di 'spettatori' [...]. Nei primi tre dialoghi, addirittura, le epistole dedicatorie potrebbero giocare il ruolo del prologo e la suddivisione in cinque scene dialogiche potrebbe far pensare ai cinque atti classici della commedia» (N. ORDINE, *La soglia...*, 31).

Già il paratesto del *Candelaio* mostra tutta la sua forza eversiva contro la commedia classica; è il caso delle influenze folenghiane nel sonetto caudato iniziale (*Il libro a gli abbeverati nel Fonte caballino*, con la sua «grassa broda») o della dedica beffarda «Alla signora Morgana B., sua signora sempre onoranda», mai identificata ma definita in negativo seguendo l'Aretino e svilendo la figura del dedicatario,<sup>11</sup> senza dimenticare l'argomento dell'intricatissima commedia – assai utile per seguirne le tre linee narrative – e, soprattutto, il frenetico susseguirsi di antiprologo, proprologo e «bidello» al posto del normale prologo. Bruno si fa beffe di quello che dovrebbe esserci e invece non c'è. È lo stesso frontespizio a inquadrare l'autore in modo mirabile, con l'orgogliosa autodefinizione «Academico di nulla Academia, detto il Fastidito» e l'epigrafe «In tristitia hilaris, in hilaritate tristis»: fiero isolamento e volontà di mescolare i toni sono ciò che accoglie il lettore.

Dalla *Cena* in poi, la natura più formalmente addomesticata dei dialoghi filosofici (dove a essere dirompente è soprattutto il contenuto) concede meno effrazioni, ma gli argomenti, le dedicatorie, i componimenti poetici d'apertura e gli stessi titoli delle opere ricoprono ancora un ruolo cruciale nella logica compositiva. Uno studio in parallelo di questi testi liminali consente di rilevare alcune invarianti che non stupiscono chi ben conosce Bruno e il perenne ritorno dei suoi temi forti, via via precisati e meglio focalizzati: si tratta di brani animati da una funzione tutt'altro che scontata, cui è affidato il compito di introdurre il lettore/spettatore ai punti cardine della nova filosofia.

A una prima lettura, le costanti più evidenti sono quelle linguistiche, non difformi a quelle delle opere propriamente dette. Catene di sinonimi, accumulazioni caotiche, enumerazioni, anafore, litoti, concessioni al campo semantico del basso corporeo contribuiscono a dare un primo assaggio della prosa bruniana, che ricorre di frequente ai riferimenti astronomici, anche in chiave neoplatonica, alle metafore zoologiche, alle citazioni degli autori favoriti – Aretino, Folengo, Berni – o alla presenza sempre avvertibile di un umore malinconico, saturnino, ficiniano. Soprattutto sono due elementi a risaltare: i riferimenti al mito platonico del Sileno, che, proprio come il registro comico nel *Candelaio*, dietro al suo aspetto ridicolo e deforme nasconde la verità, e all'eroismo (naturalmente furioso) dell'aspirante sapiente in perenne tensione verso la conoscenza. Un altro elemento di raccordo è rappresentato dai componimenti d'apertura, in italiano o in latino, con valore non di rado programmatico, a formare una sorta di canzoniere dove lo spazio poetico consente un linguaggio più allusivo, fino a tracimare nel testo all'interno dei Furori. Non epigrafi con un ruolo meramente estetico, ma un approccio diverso a un contenuto corposo e magmatico.

Si è già detto del paratesto del *Candelaio*; di quello de *La cena de le Ceneri* si dirà tra breve. Il *De la causa, principio et uno* esordisce invece con una «proemiale epistola» a Michel de Castelnau, ambasciatore di Enrico III a Londra e protettore del Nolano, che racchiude anche l'argomento del dialogo e prosegue con ben quattro componimenti poetici: tre in latino (*A i principi de l'universo, Al proprio Spirto, Al Tempo*) e uno in italiano, *De l'Amore*, fittissimo di citazioni petrarchesche e di riferimenti ai temi della cecità e dello svelamento del savio. Il *De l'infinito, universo e mondi* consta ancora di una epistola al Castelnau, con tanto di argomento e inevitabili citazioni lucreziane, e di tre sonetti senza titolo l'uno di seguito all'altro, a formare un componimento unico e quasi 'infinito'. Ne *Lo spaccio de la bestia trionfante* il paratesto è composto da una densa e lunghissima epistola esplicatoria rivolta a Philip Sidney, che funge anche da prima legenda delle costellazioni nel cielo; quello de *La cabala del cavallo pegaseo*, opera dove

<sup>11</sup> Si veda in proposito A. GAREFFI, *L'identità della signora Morgana*, in *Teatri barocchi...*, 360-372.

cruciale è il meccanismo del rovesciamento, inizia come il *Candelaio* con una dedicatoria beffarda al modesto don Sapatino Savolino, chierico elevato al rango di vescovo e abate, prosegue con un sonetto caudato In lode de l'asino, una altrettanto corrosiva *Declamazione al studioso, divoto e pio lettore* incentrata su esempi biblici e si conclude con Un molto pio sonetto circa la significazione de l'asina e pulledro di marca evangelica e vivace sarcasmo. Il paratesto dei *Furori*, infine, coerentemente con la complessa struttura dell'opera, è costituito da un *Argomento* del Nolano *sopra gli eroici furori* rivolto a Philip Sidney, un *Argomento de' cinque dialoghi de la prima parte*, un *Argomento de' cinque dialoghi della seconda parte*, un più specifico *Argomento et allegoria del quinto dialogo*, un *Avertimento a' lettori* con alcune correzioni editoriali così come i successivi, meticolosi Alcuni errori di stampa più urgenti; e ancora un sonetto caudato, *Iscusazione del Nolano alle più virtuose e leggiadre dame*. Come si vede, non esiste per Bruno un modello preciso a cui rifarsi, ma il rapporto tra il significato testo e la natura delle sue soglie è molto profondo. A tratti, rivelatore.

Fa storia a sé il paratesto de *La cena de le Ceneri*: il dialogo filosofico più vicino, come si è detto, alla rappresentatività teatrale sia in senso formale che cronologico e spaziale, in quanto composto dopo il *Candelaio* e ricco di riferimenti alle vicende della commedia.<sup>12</sup> Dopo il frontespizio, l'opera è introdotta da un sonetto caudato (*Al mal contento*), seguito da una lunga «proemiale epistola» indirizzata al signor di Mauvissiero – ancora Michel de Castelnau – che comprende al suo interno anche l'argomento dei cinque dialoghi della *Cena*. Alcune pagine bianche, dove Bruno, probabilmente in seguito al mutato clima politico e culturale nei suoi confronti, annotò la redazione definitiva dell'inizio del primo dialogo, dovevano nell'ipotesi di Aquilecchia ospitare i sonetti che oggi introducono il *De la causa*.<sup>13</sup> È infine da notare come le illustrazioni spesso non corrispondano alle descrizioni che ne vengono fatte all'interno del testo, soprattutto per l'assenza delle lettere o dei numeri di riferimento; se questo è un problema minore nelle dimostrazioni cosmologiche (anche quando sono errate, come per l'epiciclo lunare e terrestre), ha fornito nuova carne al fuoco delle interpretazioni panermetiche e mistiche, ad esempio nel caso della nave nella sesta figura, ritratta per chiarire il ragionamento sul moto terrestre e accusata addirittura di essere un messaggio in codice rivolto da Enrico III a Elisabetta d'Inghilterra.<sup>14</sup> In fondo questa non è che l'ennesima testimonianza dell'impatto nella vita culturale d'Oltremarica di Bruno, portatore di istanze che – tolti per il *Candelaio* l'estetica e lo scenario debitori della *Cortigiana* aretiniana – meglio si adattano alle mescidanze secentesche, alla nuova filosofia e alla nuova scienza piuttosto che alla commedia del Cinquecento.

*La cena de le Ceneri*, seconda tra le opere maggiori in italiano di Bruno e prima a essere pubblicata in Inghilterra, viene stampata nel 1584 da John Charlewood senza indicazione del luogo di stampa, che per i dialoghi successivi sarà poi sempre fittizio (Parigi o Venezia). Il significato del titolo è spiegato dallo stesso Bruno nell'epistola. Un «convito, fatto dopo il tramontar del sole, nel primo giorno de la quarantana, detto da nostri preti dies cinerum»;<sup>15</sup> secondo la Yates, un secondo livello di lettura vedrebbe adombrata dietro la 'cena' la mensa eucaristica per i riformati, con tutto quel che ne

<sup>12</sup> «Nei tre dialoghi cosmologici (*Cena, Causa, Infinito*) le strutture esterne principali corrispondono a quelle della commedia «regolare» – un'epistola proemiale che mesce prologo e argomento teatrali; i cinque dialoghi corrispondenti ai cinque atti della commedia suddetta» (AQUILECCHIA, *Componenti teatrali...*, 254).

<sup>13</sup> G. AQUILECCHIA, *Nota filologica*, in Bruno, *Opere...*, I, 233.

<sup>14</sup> Cfr. E. GOSSELIN–L. LERNER, *The Ash Wednesday Supper*, Hamden, 1977, 44.

<sup>15</sup> BRUNO, *La cena de le Ceneri*, in *Opere...*, I, 433.

conseguirebbe a proposito della reale presenza di Cristo nell'ostia.<sup>16</sup> In ogni caso la valenza teologale e penitenziale del titolo, ripresa nel sonetto e nell'epistola, non può essere sottovalutata, così come la scoperta allegoria del simposio di conoscenze. Il frontespizio reca il sottotitolo dell'opera, animato da un curioso procedimento discendente («descritta in cinque dialogi per quattro interlocutori con tre considerazioni circa doi soggetti»),<sup>17</sup> ma a rimarcare subito l'importanza del paratesto sta – dopo la lunga dedica al Castelnau – questa breve frase: «L'universale intenzione è dichiarata nel proemio».<sup>18</sup> È quindi lo stesso Bruno a invitare il lettore a porre particolare attenzione ai testi introduttivi.

Non c'era alcun dubbio che la materia cosmologica trattata nella *Cena* fosse controversa e destinata a suscitare polemiche infinite, e infatti così accadde; l'autore, che ne è conscio e ha già avuto modo di sperimentare l'accoglienza riservata a Copernico nel paludato clima oxoniense, esordisce quindi con il sonetto *Al mal contento*, una perfetta introduzione alle scintille dialettiche che seguiranno. È un avvertimento deciso e al tempo stesso consapevole. Non possono esistere dubbi residui sulla possibilità di una mediazione tra la vecchia filosofia e quella nuova, destinate invece a contrapporsi con violenza. La composizione è diretta agli oppositori del copernicanesimo e alla personalissima versione elaborata dal nolano, ma nei versi finali<sup>19</sup> si torna alla materia teologale del titolo, con un provocatorio invito a pentirsi dei propri errori e seguire il consiglio dell'«Evangelo», accettando cioè la filosofia di Giordano Bruno.

È però la proemiale epistola, «scritta all'illustrissimo et eccellentissimo Signor di Mauvissero»,<sup>20</sup> il testo di gran lunga più significativo, al tempo stesso manifesto programmatico di un Bruno arrivato da poco in Inghilterra e saggio mirabile delle sue capacità di prosatore. Rimandando i doveri dell'encomio alla conclusione, il brano aggredisce il lettore con un vortice verbale composto da due diverse anafore in contrapposizione tra loro. La prima è articolata in litoti che sgombrano il campo – per il lettore e il dedicatario – dalla comparazione con tutti gli altri possibili banchetti del passato (compresi quelli del *Tieste* e dello stesso *Candelaio*, chiamati in rappresentanza della tragedia e della commedia). La seconda si sviluppa su coppie di opposti che intagliano infinite sfaccettature nella materia del dialogo, «sì cinico, sì sardanapalesco; sì bagattelliero, sì serio; sì grave, sì mattacinesco; sì tragico, sì comico».<sup>21</sup> Infine una nuova serie di opposti, stavolta in costruzione asindetica, accelera il ritmo dell'orazione fino all'inizio proprio del discorso, quando le evoluzioni bruniane si sciolgono in periodi ancora densi di figure retoriche ma in veste più moderata, sazia, estenuata. Con una pervicace serie di domande e risposte – e facendo sempre ricorso alle negazioni, che in un altro autore assumerebbero quasi il tono di un'excusatio – Bruno spiega al Castelnau che la cena versa

<sup>16</sup> Cfr. F. YATES, *The religious policy of G. Bruno*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institute», Londra, III (1939-1940), 181-207, e F. YATES, *Giordano Bruno e la tradizione ermetica*, Torino, Einaudi, 2010, 358-359.

<sup>17</sup> BRUNO, *Opere...*, I, 427.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> Cfr. E. CANONE, *Il dorso e il grembo dell'eterno: percorsi della filosofia di Giordano Bruno*, Pisa-Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2003, 48.

<sup>20</sup> Bruno, *Opere...*, I, 431.

<sup>21</sup> *Ivi*, 432. Questa tecnica si trova anche nell'epistola che apre lo *Spaccio* («[...] questo numero de dialogi, li quali certamente saranno cossi buoni o tristi, pregiati o indegni, eccellenti o vili, dotti o ignoranti, alti o bassi, profittevoli o disutili, fertili o sterili, gravi o dissoluti, religiosi o profani» (Bruno, *Opere...*, II, 172).

[...] non già in considerar l'animo et effetti del molto nobile e ben creato signor Folco Grivello, alla cui onorata stanza si convenne. Non circa gli onorati costumi di que' signori civilissimi, che per essere spettatori et auditori, vi furono presenti. Ma circa un voler vedere quantumque può natura in far due fantastiche befane, doi sogni, due ombre e due febbri quartane: del che mentre si va crivellando il senso istoriale, e poi si gusta e mastica, si tirano a proposito topografie, altre geografiche, altre raziocinanti, altre morali; speculazioni ancora, altre metafisiche, altre matematiche, altre naturali.<sup>22</sup>

La scelta lessicale fa percepire immediatamente come la contiguità con il *Candelaio* porti in dote alla *Cena* una dovizia di contaminazioni teatrali, suggerita d'altronde da quel riferimento agli «spettatori et auditori» del convito, quasi che il dialogo fosse il resoconto di uno spettacolo recitato. In effetti per tutta la parte centrale dell'opera Smitho, Prudenziio e Frulla stanno ad ascoltare le vicende della *Cena* raccontate da Teofilo, che è a un tempo colui che riporta gli avvenimenti nonché il portavoce-commentatore accorto (e parziale) del punto di vista bruniano; si viene così a creare un dialogo nel dialogo secondo uno schema che può essere potenzialmente ripetuto ad libitum, in una singolare *mise en abyme* che nuovamente confonde lettori, spettatori e attori, rimarcando che ruoli e generi sono illusori. Anche nella struttura insomma la *Cena* ricalca le innovative idee bruniane sull'infinito e l'eterna metamorfosi. C'è stato il cambio di paradigma e c'è un interprete straordinario per illustrarlo.

Il banchetto ha pertanto come temi «topografie» e «speculazioni», ragionamenti e mappature (di Londra e dell'anima) la cui natura viene esplicitata negli argomenti dei cinque dialoghi. Tra questi merita attenzione soprattutto il secondo: in queste righe Bruno offre la chiave di lettura della celebre *catàbasi*, il viaggio notturno dell'autore e di Teofilo verso la casa – o più probabilmente negli appartamenti di corte – di Fulke Greville, itinerario difficoltoso e irto d'insidie, nei secoli interpretato come allegoria del travaglio intellettuale bruniano:

Vedrete nel secondo dialogo: prima la causa originale de la cena; secondo, una descrizione di passi e di passaggi, che più poetica e tropologica forse, che istoriale sarà da tutti giudicata; terzo, come confusamente si precipita in una topografia morale.<sup>23</sup>

Anche in questo caso la realtà e l'allegoria morale si specchiano l'una nell'altra. In più Bruno rivendica la necessità di arricchire il narrato con i dettagli, in un'ideale commistione di «gran machine» e «minuzzarie»,<sup>24</sup> accennando a quella poetica del filosofo-pittore che già era emersa nel *Candelaio* di Gioan Bernardo. Ad assottigliare fino alla rottura il confine tra viaggio vero e viaggio simbolico, in quel ripudio della realtà discreta che è al cuore di tutta la nova filosofia, viene così dedicato il secondo dialogo con il suo argomento.

Resta l'ultima parte dell'epistola proemiale. Rispetto all'esordio lo stile si fa meno dirompente, più regolare. Ogni frase è strutturata con cura fino all'encomio finale verso il Castelnau ed Enrico III, che – quasi a cancellare o perlomeno mitigare il gusto provocatorio delle pagine precedenti – approda nei porti più salutari dell'omaggio mitologico e figurato. Dopo aver programmaticamente chiarito il cosa della sua filosofia, Bruno si dedica al come:

---

<sup>22</sup> Ivi, 433-434.

<sup>23</sup> Ivi, 434-435.

<sup>24</sup> *Ibidem*.



Or qua se vedrete talvolta certi men gravi propositi, che par che debbano temere di farsi innante alla superciliosa natura di Catone, non dubitate: perché questi Catoni saranno molto ciechi e pazzi, se non sapran scuoprir quel ch'è ascosto sotto questi Sileni.<sup>25</sup>

Di fronte a chi vorrebbe imporre unità di forma e di stile, il nolano rivendica di aver scritto un'opera che sa «di dialogo», «di comedia» e «di tragedia», perché non è solo allegorico: «è istoriale».<sup>26</sup> L'attraversamento di Londra nella notte può ben rappresentare, come sosteneva Gentile,<sup>27</sup> il peregrinare di Bruno tra le scuole del tempo fino alla presa di coscienza di essere «Academico di nulla Academia»; allo stesso tempo però è un'esperienza vera e concreta, dove i dettagli vengono minuziosamente registrati perché possono dir molto. Se Torquato e Nundinio si limitassero a esporre le loro opinioni, per quanto fallaci, non si riuscirebbe a cogliere la supponenza del loro tono, l'avidità che li porta a ornarsi di oggetti preziosi e la studiata teatralità (ancora) delle loro orazioni tanto magniloquenti quanto vuote. L'universo, al contrario delle parabole edificanti o delle stilizzazioni aristoteliche, è complesso, ricco di toni e di registri; la *Cena* e il suo paratesto lo sono altrettanto. Le argomentazioni di chi intende banalizzare qualunque discussione nel tentativo di ricondurla a schemi precostituiti e rigidi, puramente teorici, vengono in sostanza combattute a partire dalle pagine introduttive, con un'«intenzione universale» messa a mo' di avvertimento. L'occhio dell'autore sulla sua *Cena* è lo stesso del filosofo che contempla un universo dove perfino i pianeti sono grandi animali e non ha alcun senso dare patenti di maggiore o minore nobiltà, men che meno formali.

Considerate ancora che non v'è parola ociosa: per che in tutte parti è da mietere, e da dissotterrare cose di non mediocre importanza, e forse più la dove meno appare. Quanto a quello che nella superficie si presenta, quelli che n'han donato occasione di far il dialogo, e forse una satira e comedia, han modo di dovenir più circospetti [...] Quelli che saranno spettatori o lettori, e che vedranno il modo con cui altri son tocchi, hanno per farsi accorti et imparar a l'altrui spese. [...] Cose minime e sordide son semi di cose grandi et eccellenti.<sup>28</sup>

C'è giusto il tempo per richiamare la metafora del pittore. Bruno è ancora una volta Gioan Bernardo: ritrae il banchetto e rimpiange di non averlo potuto osservare da una posizione di maggior privilegio, perché troppo coinvolto in esso (la costante di tutta una vita, fino alla sua tragica conclusione) e senza il distacco necessario per la giusta oggettività. La fedeltà al 'vero', in questa particolarissima accezione, porta Bruno a dirsi provocatoriamente quasi dispiaciuto di aver dovuto riportare i motti di Frulla e le «spampanate» di Prudenziò a corollario delle tesi di Torquato.<sup>29</sup> Il nolano può abbozzare addirittura una personale poetica della rappresentazione:

Se nel ritrare vi par che i colori non rispondano perfettamente al vivo, e gli delineamenti non vi parranno al tutto proprii, sappiate ch'il difetto è provenuto da questo, che il pittore non ha possuto essaminar il ritratto con que' spaci e distanze, che soglion prendere i maestri de l'arte: perché oltre che la tavola o il campo era troppo vicino al volto e gli occhi,

<sup>25</sup> Ivi, 438.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> G. BRUNO, *Dialoghi italiani*, Firenze, Sansoni, 1958, I, 58.

<sup>28</sup> BRUNO, *Opere...* I, 438.

<sup>29</sup> In realtà, quando le circostanze lo impongono, Bruno può arrivare a censurarsi, come dimostrano i limitati ma significativi cambiamenti che intercorrono tra le due versioni del dialogo, con l'eliminazione dei riferimenti a William Cecil.

non si possa retirar un minimo passo a dietro o discostar da l'uno e l'altro canto, senza timor di far quel salto, che feo il figlio del famoso defensor di Troia [...] Benché conosciamo le cose più perfettamente al vivo, non sogliamo però dispreggiar il ritratto e la rappresentazion di quelle.<sup>30</sup>

Riflessioni estetiche che si rifanno al fulcro del sapere portato alla luce dal Sileno Bruno, e che dicono molto sulla sua scelta di un modello ibridato per i dialoghi filosofici. Le ombre, platonicamente ammantate di un'atmosfera negativa, sono sì imperfette, approssimative, del tutto diverse dall'originale, così come il paratesto è solo la soglia del testo.<sup>31</sup> Ma questo e quelle hanno il grande merito di mettere il filosofo – e dopo di lui il lettore/spettatore – sulla giusta via.

---

<sup>30</sup> BRUNO, *Opere italiane...*, I, 439.

<sup>31</sup> «Pittore e filosofo – e questo mi sembra il dato più significativo – si sforzano insomma di 'superare' lo stadio dell'ombra per svolgere la loro professione ai livelli più alti. Ma questo 'superamento' non implica una svalutazione del potere conoscitivo dell'ombra, come accade nel mito evocato da Platone: dall'ombra bisogna comunque partire per conoscere il mondo. Senza l'ombra, non sarebbe possibile risalire alla conoscenza materiale delle cose» (ORDINE, *La soglia...*, 187).