

in A. Cerbo (a cura di), *Pensiero e immagini. Tradizione e innovazione nelle opere di Bruno e Campanella*, Dante e Descartes, Napoli 2001.

Clementina Gily Reda

Giordano Bruno e la composizione delle immagini: logica dell'infinito e logica della comunicazione

1. La comunicazione universale

Non solo Bruno, nel suo tempo, coglie la profonda unità dell'Anima del mondo¹, e vuole indagarlo inseguendo una *clavis universalis*². Sorretto dalla fiducia nella coerenza del tutto³, razionalmente conscio della disarmonia: un dissidio, quando scrive così il suo monogramma: 'Giordano: nella chiave e nelle ombre'. Una traccia che si intende nella linea sottesa al suo cammino così ricco di indicazioni stimolanti, il cui proprio senso è nell'intero, nella mirabile compostezza di lucidità e mistero, nell'armonia di fondo che disegna allo sguardo la comunione universale di tutto in tutto⁴, ed anche la possibile comunicazione comprensibile, nei limiti imposti dal silenzio e dal rumore che la rendono non trasparente. Ontologia e dialettica, classici nomi filosofici, possono risultare inadeguati alla definizione⁵, per la persistenza di un mistero non risolubile nella luce della sola filosofia. Occorre invece il concorso di ogni sapere, per poter alleggerire l'ombra e consentire la comprensione.

Il Fastidito, l'Accademico di nulla Accademia, aveva il senso della propria novità, e dell'averla costruita in odio agli specialismi che oscurano il multiversum⁶. S'era giovato sin dall'inizio di letture diverse, anche proibite, assieme ai classici: s'era convinto che limitare l'orizzonte impedisce alcune comprensioni, a volte centrali. La maschera del Pedante, così frequente come personaggio da burla che vivacizza le sue sceneggiature, impersona in realtà il tragico scacco del pensiero e della vita di Bruno, cioè la chiusura degli ambienti accademici, sociali e religiosi alla libertà di pensiero da lui praticata nell'inesausta ricerca. Cui è conforme piuttosto che la tradizione la tendenza sincretica⁷ illustrata da Pico della Mirandola, la convinzione della concordia nella verità di tesi diverse per tradizione e modi, che vanno indagate tutte per reperire strade fruttuose. Perciò Bruno, nel fastidio di una cultura consolidata, poco propensa a lasciarsi sconcertare, tentò ambienti diversi, sperando ogni volta che la novità rivoluzionaria del tempo si rivelasse già presente, consentendo al suo progetto il successo nel mondo. Bruno non si esclude volontariamente dalle Accademie, è cosciente della difficoltà del vivere da esule perenne, tentò sempre il consenso, ma senza tradire il suo ideale della libertà necessaria al pensiero. Basti l'esempio della scrittura, nel solo 1584, dei sei dialoghi italiani, che espongono le sue argomentazioni filosofiche cercando il linguaggio più adatto alla comprensione; persino il fatale ultimo ritorno in Italia gli fu suggerito dalla speranza suscitata dal novità della Curia Romana; nel processo non mancò di aprire spazi di possibilità alla conciliazione sottolineando la sostanziale religiosità delle sue argomentazioni, la sua fede nella Verità, il suo

¹ cfr. GARIN, *L'Umanesimo Italiano*, Laterza, Bari 1965.

² Paolo Rossi, *Clavis universalis*, Milano Napoli 1960, Il Mulino Bologna 1983.

³ Cfr. Aldo Trione. Bruno può per molti versanti essere considerato per la visione estetica del conoscere, Gio. Bernardo del *Candelaio*, va ricordato, è pittore, perché il filosofo ed il pittore tessono colori e le forme in figure. Vedi anche le pp. 11 – 20 – 22 – 28 – 35 della *Cena delle Ceneri*, in Bruno, *Dialoghi Italiani*, Firenze: sono esempi che si potrebbero moltiplicare.

⁴ Michele Ciliberto, *Giordano Bruno*, Laterza, Bari 1990, p. 35

⁵ "Il simbolo resta intermedio tra l'universale e il particolare: nel simbolo il particolare (il fenomeno) diviene corpo, 'veicolo' dell'universale (l'idea), animato da questa e, quindi, qualcosa di più del particolare, perché è il particolare trasfigurato", G. De Rosa p.75. Cfr. C. Vasoli, *Umanesimo e simbologia nei primi scritti lulliani e mnemotecnica del Bruno*, in *Umanesimo e simbolismo*, CEDAM, Padova 1958..

⁶ ERNST BLOCH, *Filosofia del Rinascimento*, Il Mulino, Bologna 1981, p.178.

⁷ cfr. A. GUZZO (a cura di), *Giordano Bruno*, Garzanti, Milano 1944.

apprezzamento della tradizione. Ma ciò non poteva significare accettazione del dogmatismo, di fede o di ragione, di un pensiero che vive in un *hortus clausus* da cui si esclude la possibilità di discutere con chi si deve. Donde l'impossibilità dell'abiura.

Nella sinergia di questi elementi, si disegna un'apologia dell'opera e del pensiero dell'uomo - in quanto uomo⁸. Il disegno dei dialoghi italiani lo mostra, lo schizzo della tesi determina la prospettiva di Bruno. La loro composizione in un solo anno, a beneficio della corte inglese che parlava l'italiano come lingua colta, ne fa una sorta di romanzo filosofico per l'unità dell'immaginazione che li sorregge. L'*incipit* è la visione astronomica: Bruno insegnava lo Sfero, nel dialogo l'azione parte da una richiesta di una conversazione sull'argomento, ancora solo parzialmente conosciuto da tanti, così come a Bruno sarà capitato nei suoi viaggi. Ecco l'impressione del romanzo filosofico. Ma certo l'argomento è quello giusto per delineare lo sfondo della sua filosofia⁹, precisando subito la rivoluzionaria uscita da Tolomeo e dall'aristotelismo¹⁰, verso Copernico, verso una concezione dell'infinito. Bruno non si limitava ad accogliere le tesi di Copernico, Teofilo nel dialogo racconta l'interpretazione originale del Nolano, autore di una filosofia della natura, non di una singola tesi astronomica¹¹: l'astronomo come tale non può sorpassare le sue stesse osservazioni, e così a volte si priva degli elementi congrui al problema in quanto al momento estranei all'ipotesi. Può farlo il filosofo¹², perché la sua attenzione è alla coerenza dei dati di molte ricerche ed ipotesi nel loro insieme, perché il suo problema è la Verità e non un singolo problema attuale solo in questo orizzonte scientifico. Il risultato della lettura bruniana di Copernico è un elemento del tutto centrale nella sua filosofia e nei tempi a venire, l'idea dell'infinito, contrapposta al cosmo ordinato di Aristotele. Mentre Copernico può solo sottrarre i pianeti alle loro sfere, solo il Nolano può disegnare la visione del cosmo infinito popolato di mondi infiniti¹³ – perché non resta al problema astronomico determinatosi nel 1500, ma ricorda, in questo caso, le teorie dell'antico atomismo, tanto suggestive per i secoli venturi. Persino Popper prenderà proprio l'esempio dell'atomismo per esaminare la logica della scoperta scientifica – evidenziando come le logiche scientifiche abbiano sempre guardato nel determinare le proprie leggi al percorso della scienza normale, non della scoperta: la scoperta scientifica nasce non dall'accumulo di osservazioni sulle arance¹⁴, ma da uno sguardo generale al problema che coglie una coerenza possibile e lancia

⁸ E.Garin vi vede invece una vanificazione dello sforzo umano in Bruno, pensando all'impossibilità del conoscere fuori dell'umbratilità, in *Medioevo e Rinascimento*, Laterza, Bari 1984, p. 184. Il dubbio è come si vede fondamentale: a ciò queste nostre considerazioni.

⁹ Il percorso dei dialoghi italiani, scritti di getto a Londra nel 1584 per consolidare i rapporti con la cultura inglese, disegna il quadro con ordine sistematico, partendo dallo sfondo per giungere all'esaltazione dell'eroico furore. La visione astronomica è l'oggetto del primo dei dialoghi, *La Cena delle Ceneri*, in Giordano Bruno, *Dialoghi italiani*, ristampati da G.Gentile, III ed. a cura di G. Aquilecchia, Sansoni, Firenze 1985 (1958), voll. 2, vol. 1.

¹⁰ Le tesi astronomiche saranno infatti subito riproposte da Bruno in linguaggio adatto al mondo accademico in *Centus et viginti articoli de natura et mundo adversus Peripateticos* a Parigi nel 1586 (cfr. E.Canone, *Giordano Bruno. Gli anni napoletani e la 'peregrinatio' europea*, Cassino 1992) e ampliata nel *Camoeracensis Acrotismus* a Basilea nel 1588 (cfr. Miguel A. Granada, *El debate cosmologico en 1588. Bruno, Brahe, Rothmann, Ursus, Rödin*, Bibliopolis, Napoli 1996).

¹¹ Tratto tipicamente epicureo: Epicuro si vantava di non avere maestri pur essendo tanto debitore di Democrito, perché l'immagine scientifica prescelta è del tutto originale – cioè la visione del mondo si costruisce nella coerenza del sistema anche quando la singola teoria possa sembrare incoerente all'ipotesi scientifica di base (valga per tutte la teoria del *clinamen*).

¹² Copernico, "più studioso de la matematica che de la natura, non ha possuto profundar e penetrar sin tanto che potesse a fatto toglier via le radici de inconvenienti e vani principii, onde perfettamente sciogliesse tutte le contrarie difficoltà e venesse a liberar e sé ed altri da tante vane inquisizioni e fermar la contemplazione ne le cose costate e certe", *De la Causa, Principio et Uno*, in Bruno, *Dialoghi italiani*, cit., p.28. "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... cossi al cospetto d'ogni senso e ragione, co' la chiave di solertissima inquisizione aperti que' chiostrì de la verità, che da noi aprir si posseano, nudata la ricoperta e velata natura, ha donati gli occhi alle talpe", *ivi*, p. 32.

¹³ Conoscemo che non è ch'un cielo, un'eterna reggione immensa, dove questi magnifici lumi serbano le proprie distanze... Questi fiammeggianti corpi son que' ambasciatori, che annunziano l'eccellenza de la gloria e maestà de Dio" *Ivi*, p.34.

¹⁴ Popper, Logica della scoperta scientifica, che prende esempio proprio dall'atomismo antico per indicare l'esempio di una costruzione possibile di logica della ricerca. Che ha carattere fantasioso, attento alla coerenza dell'intero, e solo dopo, in fase di verificabilità, può divenire base di una teoria sperimentale. Il fare appello di Bruno, dunque, al diritto del pensiero di andare oltre il misurabile per fare affermazioni sulla costituzione dell'universo, dunque, è del tutto giustificato anche alla luce della logica della scoperta scientifica.

un disegno teorico, una strada più vicina all'ottica della filosofia della natura che dell'astronomia. Bruno maestro dello Sfero, filosofo della natura, per essere valutato nelle sue considerazioni sullo studio della natura, va osservato non alla luce della logica della scienza, ma in rapporto a quella della scoperta scientifica.

Non appena posto il concetto dell'infinito, esso compie la sua opera rivoluzionaria, vanificando il costruito aristotelico nel suo fulcro, perché mette in crisi il concetto di causa – come poi sarà per Hume. Il romanzo dunque prosegue nella revisione del concetto di Causa, che va depurato della quadripartizione aristotelica che impedisce alla filosofia della natura di ritrovare il nesso della comunicazione di tutto in tutto, lasciando prevalere una logica intellettualistica, scientifica. La Causa quadripartita distingue artificiosamente i problemi, è artefice di diversità che rendono inadeguato il concetto alla nuova visione. Ma se la Causa s'intende come unica nelle diverse accezioni, essa è principio interno di tutte le cause; non coincide con il cosmo né vi si esaurisce, ma non ne è nemmeno aliena. La Causa è come il nocchiero alla nave, celebre immagine, più volte contestata a Bruno nel corso del processo. Il nocchiero non è la nave, ma non si distingue dai suoi movimenti; vi è coinvolto come direzione del timone e come gestione di una complessità in cui è inserito. L'immagine della *pinea*¹⁵, la scassa dell'albero che sul veliero raccoglie l'energia dalle vele e la trasmette senza strappi al corpo della nave, usata dal chirurgo di Filippo il Bello per indicare la centralità della dislocazione dell'energia organica, poi cara a Cartesio, consente l'unità della causa nella molteplicità. Come il timone e la scassa dell'albero portano l'energia delle vele sino a diventare moto dell'insieme, attraverso la gestione del nocchiero, la causa del mondo opera con il cosmo, con ogni cosa umile. Tutto così è uno eppure è molteplice, animatore dinamico dell'animazione universale e centro immobile insieme. Nell'immagine metaforica la tradizione dell'occidente si ripropone alla luce delle nuove scoperte, imperniata nell'idea dell'infinito astronomico, dopo il tempo del finito, come conciliazione dell'inconciliabile. In simile logica, la Causa esce dalle problematiche della predestinazione allora così attuali, consente l'ordine senza onnideterminazione. L'occhio del filosofo naturale, impegnato come "il giudiciosissimo Telesio cosentino"¹⁶ ad intendere ogni problema *iuxta propria principia*, dipana l'impossibile matassa nella linearità possibile di una visione di coerenza.

"Cossì siamo promossi a scuoprire l'infinito effetto dell'infinita causa, il vero e vivo vestigio de l'infinito vigore; ed abbiamo dottrina di non cercar la divinità rimossa da noi, se l'abbiamo appresso, anzi di dentro, più che noi medesimi siamo dentro a noi...

Se non togliete quel che v'è da presso come torrete quel che v'è lontano...

Lasciate l'ombre ed abbracciate il vero; Non cangiate il presente col futuro"¹⁷.

L'affermazione dell'infinito è l'architrave del novo sistema, che consente la possibilità d'intendere la trascendenza in maniera diversa dalla tradizione teologica, sostenendo la *nova filosofia* di Giordano Bruno. Si tratta di trascendenza, per il non esaurimento della Causa nel processo, ma una trascendenza immanente, uno sfondo necessario del panorama nel suo insieme indeterminato, che non consente di trascendere il problema, ma che dà la capacità di individuare l'essenziale e di saltare i particolari incapaci di corroborare la visione di coerenza.

Questo tratto va sottolineato in modo speciale, richiede una breve digressione dal racconto del *romanzo*, perché Bruno stesso vi ha dato la massima importanza. E' questo il motivo per cui, Bruno si autodefinisce platonico, mentre aveva tratto tante indicazioni nella costruzione della sua visione da Epicuro, adattando quegli atomi incorporei a sostenere la scienza moderna¹⁸.

¹⁵ Ma la pigna era anche nella mitologia uno degli attributi di Bacco, insieme allo specchio dell'introspezione – si vedrà che nell'organica visione di Bruno questa sottolineatura non è indifferente, le corrispondenze tra diverse parti dello scibile sono per lui interessanti conferme di direzioni che possono essere utilmente approfondite per indicare la centralità di alcuni spunti di riflessione.

¹⁶ Ivi, p.261.

¹⁷ Ivi, p.34

¹⁸ I suoi corpuscoli sono piuttosto materiali, affini al terriccio, mentre l'atomismo antico derivava la sua tesi dalla visione parmenidea della permanenza dell'essere (Vedi V.E.Alfieri, *Atomos Idea*, Calogero, Logica antica). Cfr. Felice

Esplicitamente Bruno adduce a motivo del suo trapasso da Epicuro a Platone¹⁹ – o più esattamente a Plotino, per la centralità di *ascensus* e *descensus* – la necessità della causa. Il cosmo atomistico, gli Dei iperuranici – non connessi al cosmo – non forniscono una ragione, sono in quanto sono e in quanto restano tali. La visione non apre all'attività dell'uomo ma all'atarassia, a lasciar predominare il mondo. Mentre la Causa – e le cause connesse – è il fondamento della filosofia naturale: se uno strumento logico può procedere ad un'azione di disvelamento, è perché c'è un'idea da comprendere, anche se poi occorre intendersi su cosa sia un'Idea, a apporvi l'intenzione che sola la rende adatta, l'ombra. Dunque, la Causa, invece del Caso, o una forma solo materiale, se si vuole che un costrutto logico sia congruo alla comprensione delle tracce dell'infinito nel finito: Epicuro non dà ragione di se stesso, disegna un cosmo senza dare uno spazio teorico all'uomo ed al mistero della sua comprensione. Non a caso la sua teoria fisica è ripresa da Democrito ed è nuova per la morale del tetrafarmaco, cui è funzionale, tanto da bloccare il pensiero critico e scientifico nelle spiegazioni multiple della *Lettera a Pitocle*; ma conserva nel fondamento del conoscere nella sensazione da interpretare la base indispensabile per procedere, per cogliere la verità nel mondo, nelle tracce.

Infinito perciò è l'universo, come già per l'atomismo. Ma in esso va colta l'azione di una Causa infinita perché la coerenza dell'intero abbia un senso, perché il valoroso lavoro del pensiero non sia una gratuita fantasticheria. Mentre l'infinito dell'universo consta di parti indivisibili, la Causa è infinito senza parti²⁰ che si può intuire in un abbozzo lineare. L'anima del mondo è "la divinità, che è come l'anima de l'anima, la quale è tutta in tutto"²¹, è una, ha moto istantaneo; il mondo ha movimento nel tempo, è discreto, composto d'atomi-monadi²². "L'universo continuo (si intende) come un continuo, nel quale non facci più discrezione l'etere interposto tra sì gran corpi ... sì che gli contrari e gli diversi mobili concorreno nella costituzione di un continuo immobile, nel quale gli contrari concorrono alla costituzion d'uno, ed appartengono ad uno ordine, e finalmente sono uno"²³: "questo infinito ed immenso è uno animale"²⁴, animato dal desio di conservare se stesso²⁵.

Tanta diversità non consente una via sola alla conoscenza, le strade della scienza illustrano l'immanenza della Causa al divenire del mondo: ma i sensi servono "ad accusare, ad indicare e testificare in parte", la conoscenza connette con la ragione, "per argumentazione e discorso, nell'intelletto come principio, nella mente in forma viva: nell'oggetto è come in uno specchio"²⁶. Per andare oltre la testimonianza parziale dei sensi, occorre la filosofia della natura, resa possibile dalla fiducia nel pensiero derivata dal *platonismo*, cioè dall'affermazione del nesso logico ricostruibile tra eventi non logici. "Questa è quella filosofia che apre i sensi, contenta il spirito, magnifica l'intelletto e riduce l'uomo alla vera beatitudine... perché lo libera dalla sollecita cura di piaceri e cieco sentimento di dolori, lo fa godere dell'esser presente e non più temere che sperare del futuro, perché la provvidenza, o fato o sorte, che dispone della vicissitudine del nostro essere particolare, non vuole né permette che più sappiamo dell'uno che ignoriamo dell'altro"²⁷. L'atarassia, dunque, la vera beatitudine, non è solo piacere, benessere, fruizione solitaria del senso: la relazione col tutto è essenziale al nostro esistere, con gli altri uomini, con l'oggetto d'analisi. L'universo è un'infinita possibilità di attuazione attraverso i mondi e l'uomo: "Per l'infinito campo, per la perpetua mutazione, tutta la sostanza

TOCCO, Le opere inedite di Giordano Bruno, Memoria letta all'Accademia di Scienze Morali e Politiche della Società Reale di Napoli, Napoli 1891, pp.VIII-268

¹⁹XXV concetto delle *Ombre delle idee*

²⁰*Infinito Universo e mondi*

²¹ p.391

²² p.414

²³ p.416.

²⁴ p.431

²⁵ per Di Vona richiama Spinoza, il *conatum sese conservandi*, base della teoria delle passioni.

²⁶ *Infinito*, p.370

²⁷ p.360

persevera medesima ed una... (in essa) aremo la via vera alla vera moralità" ²⁸. La filosofia della natura ha composto l'idea metafisica nell'immanenza senza lasciare le ragioni della trascendenza. L'Atto non è autocentrato e compiuto *ab eterno*, è attività infinita che non ha mai compimento, che si incrementa grazie alle successive scelte del grande animale, che è il mondo: compreso l'uomo, elevato a collaboratore dell'infinita opera dell'infinito Atto.

Delineare la linea di una nuova morale è così indispensabile. Spazzare via, per primo, le anticaglie della morale, gli dei tramontati – per riedificare. *Lo Spaccio della Bestia trionfante* celebra il trapasso dalle antiche virtù alle nuove, dalle antiche superstizioni, verso una sorta di religione naturale che destò l'entusiasmo di Toland²⁹, in cui Giove si libera dalla corte dei suoi uomini-bestie, soggetti a passioni ferine, e cerca nuovi compagni divini, analizzando i valori del tempo nuovo.

Racconta la storia, Sofia, la sapienza terrestre a Saulino, in un dialogo che riprende il Luciano di Samosata caro ad Erasmo³⁰: la virtù individuale si mostra meno centrale che per l'antico, la vita associata disegna il nuovo ideale mondano³¹, in cui domina la libertà, l'odio al servo arbitrio: ciò si concilia con la coscienza civile e l'etica sociale (G.Gentile) ³², etica della umana laboriosità da restituire a fini mondani garantiti dalla giustizia (E.Garin). Se il mondo non fosse giusto, Dio non sarebbe Dio. La bestia da spacciare, dunque, è l'ignoranza (A.Corsano), per costruire un uomo nuovo (A.Negri) nel segno di una razionalità comprensibile a grandi linee, nel disegno anagrammatico che lo sostiene. Ma si tratta di un linguaggio privo persino di grammatica: è la differenza della Sofia terrena dalla sapienza incomunicabile divina. Essa comunica solo quel che si può sapere, l'incomunicabile si corteggia, in eterno, nel mistero, perché sveli il suo segreto – qui è il nesso con gli arcani dell'arte della memoria, della magia, dell'ermetismo. Così, Sofia terrena e Sapienza divina entrambe comunicano, a lor modo, negarlo sarebbe negare la giustizia divina, e quella del mondo, e dunque la forza del nostro pensiero: altrimenti, ogni momento di riflessione sarebbe privo di fondamento.

Ma occorre una cultura rinnovata, che non si chiuda nel sapere chiuso delle scuole – la maschera del pedante torna a concludere il *romanzo* dell'esperienza inglese di Giordano Bruno, che vede ricomparire una volta di più il suo solito nemico, l'asino sapiente. Che beninteso ha le sue virtù, la sua pazienza, la sua costanza gli consentono di essere simbolo dell'operosità, della sagacia della mano nel districarsi nella conoscenza: ma poi l'asino deve restare nella stalla, cioè al cospetto di Dio. Ma quando invece esso va per il mondo, e tramuta la sua virtù in ignoranza e dogmatismo, allora l'asino diventa la bestia della sapienza, come lo racconta la *Cabbala*, quello che non fa "differenza tra gli cardi e le lattuche"³³, il mancato acume ne fa un asino sapiente che l'ignoranza generale accetta come asino cillenico³⁴. Aristotele è l'antica anima dell'asino che racconta la sua storia nel dialogo: Aristotele non c'è tra gli uomini preclari, dove sono Lullo, Filolao, Platone e lo stesso Bruno.

Abbandonate le illusioni, constatata l'ennesima frattura della congiuntura favorevole in cui aveva sperato sotto i cieli del Nord, Bruno scioglie il suo canto del cigno nella chiusa del grande sforzo del 1584: gli *Eroici furori* terminano la parabola della metafisica distesa, la sceneggiatura della mente che si affaccia sui nuovi tempi, sforzando il linguaggio e la scena teatrale per tentare una comunicazione funzionale. Bruno canta la nuova mente, la capacità di

²⁸ *Infinito, universo e mondi*, ivi, p.359.

²⁹ Vedi l'entusiasmo di Toland negli anni 1709-1710, ivi, pp. 91-107 che fece dello *Spaccio* un libro da diffondere per la sua importanza..

³⁰ L'importanza di Erasmo (cfr. Ciliberto, *op. cit.*, p.11 e sgg.) va rilevata specie nel tema della follia, del furore complemento dell'intelligenza, cfr. E. Grassi, *La filosofia dell'Umanesimo*, Tempi moderni, Napoli 1988, pp. 145-162.

³¹ Vedi per questo nesso Fulvio Papi (a cura di), *Giordano Bruno. Infinità della natura e significato della civiltà*, Firenze 1996 (71). Bertrando Spaventa colse quest'armonia profonda come precorrimento dell'idealistico spirito assoluto.

³² "Ricorda che in ogni attività umana devono esservi tre elementi: anzitutto le singole imprese devono venir meditate con saggezza prima d'essere realizzate; in secondo luogo devono esser compiute per tempo e con prontezza; in terzo luogo ciò ch'è stato meditato e compiuto dev'esser serbato e difeso con coraggio" Giordano Bruno, *Il Sigillo dei sigilli. I diagrammi ermetici*, a cura di Ubaldo Nicola, Mimesis, Milano 1995.

³³ *Eroici Furori*, cit, p.867

³⁴ Cillenico vuol dire di Mercurio, nato presso il Monte Cillene.

fare la differenza tra cardi e lattughe. Non è virtù fredda ed analitica, ma il gusto del senso a rendere esperti. Un furore erotico, suggerito da Eros, più che da Mercurio: l'asino cillenico è figlio di Mercurio perché il solo intelletto non basta. La meraviglia, la passione teoretica, parte lo stesso dal mondo e dal senso. La filosofia della natura indaga il mistero diversamente dall'estasi plotiniana, non occorre la privazione dai legami – la conoscenza non può essere che della stessa natura divina da cui è animato il mondo, lucreziano nella fusione all'oggetto amato, Venere insegna che del mondo da conoscere siamo parte, nel misterioso legame del finito e dell'infinito (F.Tocco). L'eroico furore "non è un raptamento sotto le leggi d'un fato indegno, con gli lacci de ferine affezioni; ma un impeto razionale, che siegue l'apprension intellettuale del buono e del bello, che conosce, a cui vorrebbe conformandosi parimente piacere; di sorte che della nobiltà e luce di quello viene ad accendersi ed investirsi de qualitate e condizione, per cui appaia illustre e degno. Doviene un dio dal contatto intellettuale di quel nume oggetto; e d'altro non ha pensiero, che de cose divine, e mostrasi insensibile e impassibile in quelle cose, che comunemente massime senteno, e da le quali più vegnon altri tormentati; niente teme, e per amor della divinitate spreggia gli altri piaceri, e non fa pensiero alcuno de la vita"³⁵. L'amore del furioso si contrappone alla cecità conseguita da chi era bello, come Lucifero, ma non seppe trovare in sé nuovo spirito, ed è demone. Solo la perenne costanza nel perseguire il nuovo, l'eroico furore come sprone perenne, consente all'uomo l'attività creatrice che collabora con Dio, Angelo non maledetto, attivo compagno della nuova creazione. Che non è creare di nuovo il mondo in sette giorni: è risolvere il problema presente con tutta la pazienza necessaria, appresa dallo studio del mondo e delle possibili letture: un compito tutto umano di civiltà³⁶.

Atteone da cacciatore diviene preda³⁷, perde sé per contemplare il divino: indica il modello del sapere umano. Solo rassegnandosi al cosmo, alla sua perenne mutevolezza, alla necessaria ripresa di tutto, al divenire universale, l'uomo può avere la rivelazione del vero e del bello - e insieme della sua piccolezza, della propria azione di cieco che a mala pena scorge ombre e deve indovinare la luce. La sua comprensione, nell'ascolto del tutto, che gli fa accettare il proprio sacrificio, in nome della Verità. L'armonia del tutto chiede attenzione e venerazione.

2. L'armonia del conoscere e l'ombra

Rispondenza armonica tipicamente rinascimentale di comunicazione ontologica di tutto in tutto. Ma la comunicazione è, dal punto di vista logico, relazione tra chi parla e chi ascolta nella comprensione del messaggio: e solo lo spirito di Laplace potrebbe capire una simile complessità in modo determinato - e lo spirito di Laplace è una parafrasi di Dio, dice Merleau Ponty. La Sofia terrena non può perciò intendere il Vero nella sua limpidezza, deve adoperare metodi per dare forza al proprio intendere. Solo Dio conosce le Idee cercandole in se stesso, insegna il XXV concetto delle *Ombre delle idee*. All'uomo la chiave metafisico-logico-etica resta misteriosa: ma è tutto da discutere, se all'uomo resti perciò solo l'ignoranza, per quanto dotta. L'uomo, e questa è l'unica sua limitazione intrinseca, coglie le idee dal suo essere di parte – tanti hanno detto subito, infatti, la vicinanza di Spinoza³⁸- vede solo ombre d'idee, confuse nei particolari, che è facile scambiare con opinioni³⁹.

Qui si dimostra l'altro grande versante, oltre l'atomismo e l'infinito, della permanenza della visione epicurea nella definizione platonica che Bruno accetta per sé. Non ha dimenticato la difficoltà che Epicuro poneva nella costruzione dell'*epiloghismòs*, per cui occorre sceverare con

³⁵ Sono le parole di Tansillo, in principio del dialogo terzo.

³⁶ N. Badaloni, *Dall'antropologia naturale all'etica eroica e civile*, p.105.

³⁷ V. A. Masullo, *Metafisica*, Mondadori, Milano1980, p.46.

³⁸ V. M.V. De Lacroze nel 1711, in *Giordano Bruno, Immagini 1600-1725*, cit., p. 114.

³⁹ "Anche se tu riconosci il tempo pitagorico, il più difficile ed insensato tra tutti (poiché tramite esso le cose sono cancellate dall'oblio), non respingerai pure il tempio di Simonie (la mnemotecnica), grazie al quale si ricerca, s'impara e si trova ogni cosa, ciò che è dimenticato torna a rischiararsi e ciò ch'è stato troncato di nuovo germoglia" Bruno, *Il Sigillo dei sigilli*, cit., p. 12.

pazienza il vero dall'opinione, sino a capire, in una dottrina basata sul senso, il vortice degli atomi⁴⁰: "non è infatti possibile, penso, che ogni opinione conduca subito a questo atto di riflessione, ma basta, ammesso solo si possenga la capacità di compierlo, scegliere, quando il momento propizio lo permetta, uno di questi atti di riflessione che sia genuino, e così, sulla base di questo, servirsi degli indizi e delle somiglianze..." per intendere (Epicuro: Arrighetti 31,17). Pazienza e riguardo, per non sciupare l'impressione, raccogliere tracce e serbarle anche senza ancora intendere. Partire dal senso ed affermarne l'importanza per la conoscenza, non vuol dire ignorarne la fallacia. Piuttosto si sa di dover costruire un metodo adatto a procedere, in Epicuro fu appunto l'*epilogismòs*, in Bruno sarà l'arte della memoria.

Ma la Sofia terrena può intendere anche logicamente, filosoficamente, come s'è visto: a patto che accetti la limitazione del conoscere umano. Che si dia a conoscere le idee – platonicamente – ma sapendo di dover distinguere a fatica ciò che conta dall'inutile, comprendendo che l'Idea è accessibile all'uomo in modo umano, in una intenzione tutta terrena che è l'umbratilità. Intenderle allora può solo chi sa porsi all'ombra del suo Signore, come l'ancella ricordata da Bruno nella prima pagina de *Le ombre delle idee*, restare nel mistero senza pretendere l'onnirazionalità; attendendo risposta comprensibile, nei limiti in cui sarà data. Il sacrificio di Atteone riguarda il senso della domanda, che l'uomo vorrebbe porre sempre con una intenzione chiara e definitiva: ciò non è concesso. Senza affrettare, invece, il metodo che non può pretendere la rivelazione, la attende nell'opera, nel supplizio tantalico di un problema concreto, attendendo il momento propizio. Apprestando conoscenze adeguate, scegliendo parole, confutando opinioni, elaborando metodi. La comunicazione universale dell'amore che imposta la vita dei mondi, intuita nell'eroico furore grazie alla logica dell'infinito, si completerà con la dialettica della comunicazione non universale ma mnemonica, cioè un pensiero meta discorsivo capace di proseguire nell'ombra. Capace di legare analisi e sintesi ad un metodo – arte che indaghi del discorso le fonti non logiche, la razionalità e non razionalità dei processi culturali. Se il conoscere attraverso la felice connessione di problema e soluzione⁴¹ è una via aperta alla confusione, perché l'uomo si lascia abbagliare dalle ombre delle luci – egli sa però che le ombre sono fedeli all'originale⁴²: la Sofia terrena e la divina non sono incongrue, un valido indizio fornisce il sapere determinato alla luce della fede nella Verità. Se l'ombra reca confusioni infinite, la congruità al vero rende possibile l'elaborazione di un metodo adeguato, uno strumento per perfezionare il ragionamento grazie ad un procedimento di arte. Ma di ciò tra poco.

Non va tralasciato che l'armonia non è fede immotivata ma dialettica dell'infinito⁴³. Il baricentro non è nel Caso epicureo, ma nella Causa che non può che essere giusta: la vera premessa di ogni filosofia e di ogni scienza⁴⁴, ipotesi di coerenza dell'intero e della comprensibilità che fonda ogni idea di legge. Si tratta di una critica *ante litteram* al nichilismo, che Bruno, come Epicuro, attaccava polemicamente nel lamento ermetico sui mali del mondo,

⁴⁰ Per dire il colmo dell'assurdo che Epicuro sa realizzare: in realtà l'*epilogismòs* non è il procedimento per intendere atomi e vuoto. Anche qui, dunque, il sapere non ha una sola strada d'accesso.

⁴¹ Questa logica fu proposta da Spaventa e ripresa da De Ruggiero e Collingwood, in una linea che ricordava l'importanza del problema sul sistema voluta da Hartmann. Si tratta di una soluzione idealistica e panlogistica del problema, che Bruno invece tesse sul filo di una conoscenza antitradizionale da affiancare alla tradizionale, di un metodo digitale del tutto fuori dalla logica tradizionale: appunto perché lui, diversamente dagli hegeliani, non è panlogista.

⁴² G. Bruno, *Clavis Magna*, a cura di Claudio D'Antonio, Di Renzo, Roma 1997 sez. I, cap. 1-2

⁴³ Qui non si è toccata la questione delle fonti di Bruno, ma certo la componente ermetica (cfr. Frances Yates, *La tradizione ermetica*, Laterza, Bari 1981 - 69, London 1964 -) è importante nel suo pensiero, come la magia, specie nell'*Arte della memoria*. Un terreno in cui più che logica dialettica c'è l'affermazione semplice della *coincidentia*. Ma il collocare l'affermazione della magia e dell'unità simpatetica del mondo all'interno di una metodologia complessa in cui essa nemmeno predomina se non a volte per il contenuto, come è in Bruno, va interpretata come una definizione logica dell'impostazione bruniana, che resta nell'ambito della filosofia pur dando spazio inusitato alla magia. Dopo aver illustrato gli elementi filosofici del suo ragionare dice ad es. nella *Clavis Magna*: "Voglio tuttavia ricordare una cosa, che i pianeti sembrano ricercare aspetti simili nelle cose soggette alla loro influenza, che vanno trattate secondo la teoria e la pratica dei Maghi" p.62. Nella magia, come nel misticismo (Ciliberto, Giordano Bruno cit., p. 116) comunque non è da ricercare il perno della filosofia di Bruno.

⁴⁴ Ugo Spirito

nel motto di Sileno – attivamente essi rifiutano la melanconia della lamentazione perenne, affermando la possibilità della ragione e la positività del tutto. Epicuro sceglie la strada dell'affermazione dogmatica del piacere come rivelazione di Venere (la semplice scelta del piacere di infanti ed animali); Bruno sceglie la strada logica, la logica di luci ed ombre che vedremo inerpicarsi tra i brancolamenti, la logica dell'infinito che invece svetta sulle ombre per disegnare lo schizzo del fondamento.

La strada lascia l'*epiloghismòs* nella convinzione di una possibile dialettica; disegnarlo, significa implicitamente che non c'è caos, se l'ordine si recupera nel logos; la forma tutta materiale, incastro di atomo in atomo, rimanda ad una figura concreta, non alla parola. La combinazione di atomi di conoscenza non dà verità: brani di verità compaiono ovunque, Aristotele li definiva verità facile, alla portata di ognuno (*Metafisica*). Perché li si possa distinguere dagli errori, e connetterli, occorre rifarsi alla loro idealità, alla coerenza dell'intero che mai comparirà distesa, ma che può intendersi come fondamento. La strada giusta sarebbe, altrimenti, non una filosofia, ma la mano del pittore che ricostruisce il puzzle della forma fisica: e Bruno sa bene che anch'essa insegna tanto; ma pur tuttavia sceglie la filosofia della natura e la logica dell'infinito e l'arte della memoria. Se il logos ha la possibilità di sapere - e ce l'ha, visti i tanti solidi frutti di comprensione che la storia dà - deve esserci una logica adatta a comprendere; e se la logica del finito di Aristotele non ha potuto disegnarla, occorre una logica dell'infinito sulla scia composita di Cusano, di Copernico, di Telesio, dell'ermetismo, dell'atomismo antico... Bruno la costruisce dalla composizione delle tracce presenti, ragionando ed osando, iscrivendola nel platonismo di Plotino, nel continuo serrarsi l'una all'altra delle intenzioni delle Idee da scorrersi ascendendo e discendendo.

Schelling ha descritto questa dialettica dell'infinito negli anni in cui si disegnava anche la dialettica hegeliana⁴⁵. Nel successo culturale di Spinoza, Schelling invece dialogava con *Bruno* per disegnare la dialettica della ragione. Per scegliere qualcosa che non è né la geometricità del cosmo di Spinoza né l'aritmeticità di Leibniz, avvertendovi pericolo di panlogismo. La filosofia della natura di Bruno viene preferita, per l'inguaribile dimensione neoplatonica che esalta la continuità del percorso risalendo costantemente all'Uno, l'analisi dei particolari connessa al confronto razionale che prende luce dal fondamento. Perché per Bruno il processo del conoscere è inscindibilmente unitario, dal senso alla memoria, dal senso comune all'invenzione.

3. La logica dell'infinito: Bruno versus Ramo

La comunicazione universale che attraversa il cosmo con una stessa legge è ontologica e logica⁴⁶, ma quella umana dei linguaggi impone l'uso di linguaggi diversi. La dialettica dell'infinito di Bruno è bene colta nel primo senso da Spaventa (cui Tocco dedica il suo scritto) come *coincidentia oppositorum*, ove l'identità di logica ed ontologia è la *clavis magna*; ma se avesse colto anche il secondo senso, quello in cui invece è l'opposizione assoluta disegnata da Schelling, forse non avrebbe avuto bisogno di capovolgere il suo interesse hegeliano verso Lotze⁴⁷, per l'insoddisfazione maturata nella dialettica del finito: comprendendo meglio che il ruolo dell'unità, la triade dialettica, comprende già in sé l'opposizione, la dialettica diadica del Bruno di *Schelling*, dello specchio del conoscere che ritraduce in sé quel che riflette.

Perché la dialettica dell'infinito tende a riassorbire il finito, la differenza fenomenica, ad ontologia delle intenzioni, ad essere addomesticata dall'Idea; mentre la dialettica non nasce per dissolvere il mistero, per celebrare l'agnizione. Porre l'opposizione assoluta e insormontabile

⁴⁵F.W.J. Schelling, *Bruno o del principio divino e naturale delle cose. Un dialogo*, a cura di E. Guglielminetti, ESI, 1994.

⁴⁶ "la forma prima... informa il tutto, è in tutto: e perché la si stende, comunica la perfezione del tutto alle parti: e perché la dipende e non ha operazione da per sé, viene a comunicar la operazione del tutto ne le parti; similmente il nome e l'essere" *De la causa*, cit. p.248

⁴⁷ Nella traduzione del volume di Lotze *Esperienza e metafisica*.

consente di non abbandonare il mistero dei mondi infiniti, di tentare solo percorsi dinamici, capaci di riaprirsi al problema, sventando il riapparire subdolo della trascendenza. Ciò che appunto intese Schelling trasformando in idealismo romantico la diade bruniana del conoscere tra Sofia celeste e Sofia terrena. In Bruno l'opposizione assoluta oltre il rapporto dei contrari pensato dalla tradizione, che lo ha visto come 1. diversità 2. contrarietà (ragione - intuitus) 3. contraddittorietà (intelletto). Ma 1. la diversità rende frammentaria l'unità offuscandola; 2. la contrarietà e 3. la contraddittorietà esprimono una differenza relativa, in quanto capace di conciliazione in un terzo - l'unione o lo zero. La differenza che interessa, che dà il senso del rapporto tra uno e molteplice senza abolirlo, deve intendersi assoluta, senza conciliazione possibile - tranne che per l'intelletto divino. Consiste nell'unità della figura e dell'immagine che essa riflette in uno specchio⁴⁸ - Dio e il mondo. Chiaramente identiche, la figura e l'immagine restano altrettanto chiaramente inconciliabili: questa è la vera chiave - nell'Uno della Ragione - per intendere la vicissitudine universale, il suo agire attraverso contrasti stabili. Il mistero non si dissolve, evapora a tratti: l'"unità più perfetta, quella tra l'oggetto e la sua immagine, quantunque sia assolutamente impossibile che essi si riuniscano mai in un terzo... saranno necessariamente e ovunque insieme proprio per questo fatto e per questo motivo, che non sono insieme da nessuna parte. Infatti, ciò ch'è contrario assolutamente e infinitamente, può anche essere unito solo infinitamente. Ciò che però è unito infinitamente, non può dividersi in nulla e mai; ciò che dunque non è diviso mai e in nulla ed è assolutamente congiunto, è proprio perciò assolutamente contrario"⁴⁹.

Simile dimensione dell'unità dei contrari configura una dialettica estetica⁵⁰ perché non travalica la sensazione, pur costruendosi come logica e non come fenomenologia. L'immagine significativa è al centro dell'attenzione che fantastica il nesso: ma l'immagine vien detta così perché è quel che 'più si avvicina all'univocità'. Nello specchio si riflettono: idea (metafisica) orma ombra (fisica) nota carattere segno sigillo indizio figura similitudine proporzione immagine (logica), ma poi tutte possono rientrare nella generale definizione di immagine per la comune caratteristica ad unificare, cioè ad operare logicamente⁵¹. Quindi l'universalità si costituisce come eco della coincidenza originaria nel singolare e nel riflesso. L'ordine che è viene intuito nell'ascolto delle armonie nascoste, "non è dunque un assurdo, che io, parte integrante dell'anima del mondo, senta come un'eco di ciò che suona altrove"⁵², comprendendo più di ciò di cui ho elementi di giudizio.

Ciò risulta meglio se si osserva come si formano le immagini nella luce⁵³, posta come sostanza primigenia da Mosé e dal Mercurio del Pimander - dice Bruno - perché è quel che riflettendosi nello specchio consente di vedere tutto quel che illumina. Lo specchio è così attivatore di quel grembo fecondo che è lo *spirito interno* in cui tutte le impressioni si mescolano combinandosi e divenendo immagine: "codesta potenza è la creatrice della immagini", il senso dei sensi. Il suo procedere s'intende in paragone con la vista, lo spirito interno è proteso verso la *specie immaginabile*, opera vedendo nelle cose differenze e somiglianze - è *facoltà fantastica*⁵⁴ di trovare nessi che entrano nella costituzione della conoscenza. Magnificenza della facoltà fantastica che porta Bruno a citare Silesio, "Durante la veglia chi insegna è l'uomo ma mentre egli sogna Dio stesso lo rende partecipe di sé"⁵⁵.

⁴⁸ L'immagine dello specchio era nel *Timeo* di Platone, 71a.

⁴⁹ G. Bruno, *Clavis Magna*, cit., p.107.

⁵⁰ "Questo è quanto Aristotele riporta sia stato precedentemente espresso dagli antichi, e viene capito solo da pochi neoterici: "il nostro intendere (cioè le operazioni del nostro intelletto) o è fantasia o non si dà senza fantasia" solo la mente "non deve divagare fuori dello specchio" *Clavis Magna*, cit., p.52.

⁵¹ Ivi, p.59-60.

⁵² G. Bruno, *De Magia Et Theses De Magia*, in Felice TOCCO, *Le opere inedite di Giordano Bruno*, cit., p.113.

⁵³ Bruno dedica l'opera *Alla gloria del grande 'Architetto dell'Universo' 'E la luce brillò nelle tenebre ma le tenebre non l'accolsero' Giov.I., 5*

⁵⁴ La storia della facoltà in Bruno e nella tradizione descrive G. De Rosa, *Il concetto di immaginazione nel pensiero di Giordano Bruno*, La Città del Sole, Napoli 1997.

⁵⁵ G. Bruno, *Clavis Magna*, cit., pp. 72-75.

La dialettica, nel gioco dello specchio, al confine tra i mondi di luce e di vetro, illumina il dettaglio, risveglia l'oralità di una creazione nuova che opera al contatto con l'infinito, ma non scrive mai tutto: la determinazione si rilascia nel tempo, tornando all'immagine ed al ragionamento, alternativamente. In una dialettica di ritmo binario⁵⁶, non triadico, renitente alla conciliazione. La finitudine reca in sé la trascendenza mentre la rende impossibile, in un infinito gioco di rimandi. L'immagine va superata sempre per intendere, ma, insieme, non la si supera mai. La logica dell'infinito non è mai quieta, sempre pronta a nuovi paragoni.

La dialettica perciò non indaga opposizione e regole per sublimare il negativo. Essa è differenza, chiaroscuro, azione di Proteo, infinito ascendere e discendere neoplatonico, titanico. Diversa dalla dialettica di Pietro Ramo⁵⁷, con cui Bruno è in polemica esplicita, com'è diversa dalla tradizione. Non ha per oggetto concetti e regole ma vincoli, naturali, animali, divini – in numero infinito, nel legame della scala continua degli esseri, che risponde alla continuità dell'anima umana, dalle passioni alle sensazioni, alle conoscenze, alle invenzioni. Il quarto vincolo illustra la "funzione della fantasia (che) è accogliere le immagini trasmesse dai sensi e registrarle e combinarle e dividerle; la qual funzione si esplica 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, il che avviene ancora in due modi: o per azione di una causa che esercita scelta volontaria, o per una causa che agisce dall'esterno, e questa a sua volta duplice: o mediata, come nel caso di un uomo che induca turbamenti per mezzo di voci o visioni fantasmatiche, attraverso udito o vista; o immediata, quando si tratta di influenza spirituale o razionale o di demone che agisca sulla fantasia durante il sonno o anche durante la veglia, agitando le immagini interne in modo tale che sembri di percepire qualcosa mediata dalla sensibilità esterna"⁵⁸. Anche il medico, o il mago, dedicano attenzione "al lavoro della fantasia; poiché è questo lavoro che fa da porta e da ingresso principale alle azioni e alle passioni e a tutti gli stati d'animo che han luogo nell'essere animato; e su questo tipo di legame si basa il legame di una più profonda potenza, che è la cogitativa"⁵⁹. Il quinto vincolo è difatti proprio la potenza cogitativa, che incatena le immagini e consente la fede, termine adoperato in modo ampio, in cui conta la persuasione e la fiducia. Indagare le connessioni, compito della dialettica, è come si vede non solo logica.

La fantasia che opera in questa ricerca non è la stessa celebrata da Bruno nell'arte: "Altrove si è detto che la potenza fantastica è come un pittore cioè uno che crea infinite immagini, combinando insieme in maniera molteplice le cose viste e udite. Invece la fantasia, che è regolata dalla guida della ragione, può essere facilmente riconosciuta da come viene espressa, infatti alla superficie del concetto dimostra sempre l'ordine e il collegamento perfetto delle parti". Nemmeno è la capacità di creazione libera o retorica, dove può capitare di assistere alla trasformazione in Sibilla di una vergine sedotta: simile fantasia sarebbe "una moneta di questo tipo non è spendibile nel regno della filosofia"⁶⁰. Si tratta di una fantasia metodica, capace di avviarsi sulla via del razionale seguendo l'amore del suo oggetto e delle sue molteplici dimensioni, impossibile contenere il numero delle categorie è in realtà in un limite di dieci, di dodici: è piuttosto oggetto dell'*inveniendi viam* di Lullo, "inventiva di generi e specie per le definizioni, inventiva di predicati per i giudizi, inventiva di termini medii per le

⁵⁶ Lo dice Pareyson nell'*Introduzione* a F.W.J. Schelling, *Scritti sulla filosofia, la religione, la libertà*, Mursia, 1974.

⁵⁷ U. Nicola, *I diagrammi ermetici*, in GB *Il Sigillo dei Sigilli*, Mimesis, Milano 1995, p.80. Nicola argomenta la creazione così attenta dei diagrammi come un sostegno dell'attività visionaria, da un lato per memorizzare, dall'altro per ritrovare attraverso figure analoghe al mandala, la capacità per la mente, nell'esplicito divieto di usare droghe, di conquistare una smemorizzazione degli elementi del sensibile memorizzato al fine di analizzarlo e ritrovare nuove combinazioni.

⁵⁸ Ivi, p.95.

⁵⁹ Ivi, p.101.

⁶⁰ G. Bruno, *Clavis magna*, p. 114., p.122.

dimostrazioni"⁶¹. L'*inventio* si estende alle categorialità - spunto che sarebbe attuale anche dopo Kant. Nella ricerca, ad esempio, rientra la voce, nel canto il secondo vincolo indaga la "conformità di numero a numero, di misura a misura, di momento a momento: da ciò quei ritmi e quei canti di cui si dice che racchiudono efficacia grandissima"⁶² come le cantilene e le preghiere.

La numerazione, come la magia, rientra nella dialettica dell'infinito, ma il contesto rende evidente che non sono esse le protagoniste del discorso, che resta la fantasia misurata e regolata dello spirito interno, che usa alternativamente l'una e l'altra, ed altro ancora, servendosi come metafore o come metodi particolari: il numero, carico di orizzonti diversi, filosofici e magici, ha la capacità di argomentare la corrispondenza, come nell'unità del parimpairi pitagorico⁶³. Bruno ne fa un elemento pregno di materialità, unità moltiplicata in mondi infiniti, che sono massimo e minimo insieme, più che astrazione dalla concretezza, limite umano della conoscenza in una dialettica infinita: il contrario di quel che era per i Peripatetici, negatori del minimo ma anche dell'infinità della dialettica⁶⁴. Centri infiniti, nell'onnicentrismo di uno spazio infinito innumerabile⁶⁵, i minimi numerabili sono metafore d'ordine, difatti il triplice minimo è aritmetico, geometrico, materiale: la monade o sostanza semplice "è ai corpi quello che le lettere e gli accenti sono alle parole, e quello che è il tratto o punto alle lettere stesse"⁶⁶.

La magia, dominio della complessità, di una interpretazione scientifica alternativa, è rivelatrice di vincoli: "Assumiamo la magia in tre modi: divina, fisica e matematica. La magia del primo e del secondo tipo è necessariamente del genere delle cose buone, anzi ottime, quella del terzo tipo è buona o malvagia, a seconda che i maghi l'utilizzino bene o male": la terza, matematica, viene assunta "a partire da somiglianza e affinità con queste: infatti la magia matematica rinvia alla geometria per le figure e i caratteri, alla musica per gli incanti, all'aritmetica per i numeri e i calcoli, all'astronomia per i tempi e i moti, all'ottica per i fascini dello sguardo, e in generale a tutti i generi della matematica, perché o media fra l'operazione divina e quella naturale, o partecipa di entrambe": e dunque "dai caratteri elencati è evidente comunque come non ci è una magia divina, una magia fisica e un altro tipo di magia, distinta da queste"⁶⁷. Una suggestione unitaria altra, attenta a quel che nelle cose è nesso impalpabile, metaforicamente e metodicamente. Ma Bruno esclude poi nel *De Imaginum* dalla trattazione le immagini magiche, perché non sarebbero "adeguate ai nostri disegni"⁶⁸: mentre lo sono quelle derivanti dai ragionamenti o dai modelli di nesso. Nella definizione del metodo, la magia ha il suo luogo, non è centro teorico.

Sono metodi per porsi in ascolto del mistero, visto che "per conseguire dunque un'arte perfetta e compiuta, bisogna che tu ti unisca all'anima del mondo e viva unito con essa che, piena di principi razionali, per naturale fecondità venera un mondo pieno di simili principi. E questi principi (come anche Plotino comprese) plasmano e dan la forma a tutte le cose nei loro semi, come se fossero piccoli mondi" da intendersi nella forma dell'essere, che è luce infinita: "a noi certamente è concesso di giungere dalle immagini e dalle ombre dei corpi – che sono oscuri elementi sensibili – tramite gli elementi matematici – che Platone considera oscuri intelligibili – alle idee, che lo stesso considera chiari intelligibili, così come anche la loro chiarezza si imprime nella nostra ragione tramite gli strumenti della matematica"⁶⁹.

⁶¹ Giordano Bruno, *Lampas triginta statuarum*, 1591, in Felice Tocco, *Le opere inedite di Giordano Bruno*, Memoria letta all'Accademia di Scienze Morali e Politiche della Società Reale di Napoli, Napoli 1891, pp.VIII-268, p.13.

⁶² Ivi, p.85.

⁶³ G. Bruno, *De monade*, in Felice TOCCO, *Le opere latine di Giordano Bruno esposte e confrontate con le italiane*, Firenze 1889.

⁶⁴ G. Bruno, *De minimo*, pp.417.

⁶⁵ G. Bruno, *De immenso et innumerabilis*, ivi

⁶⁶ Ivi, p.138

⁶⁷ G. Bruno *De magia. De Vinculis in genere*, a cura di A. Biondi, Biblioteca dell'Immagine, Pordenone 1986, pp.11-12.

⁶⁸ *Clavis Magna*, p.177.

⁶⁹ *De Vinculis*, pp.42, 47, 43.

La logica dell'infinito quindi è più che dialettica per diversi versanti. Essa opera nel disegno dello schizzo del fondamento allo stesso modo in cui si applica poi all'analisi della conoscenza, cioè coniugando le luci e le ombre nell'ambito del conoscere umbratile che è proprio dell'uomo. Ponendosi all'ascolto del mistero che è assoluto come l'opposizione. Perciò non arriva alla trasparenza, ha bisogno di un procedimento metodico, che si esplica in due maniere congiunte, attraverso l'individuazione delle caratteristiche significanti, con una logica dell'infinito che sceglie concetti, sigilli, immagini; attraverso l'arte della memoria che li costruisce in percorsi significanti in funzione di vaglio che agita le sementi, propone connessioni e congiunzioni, restringere le possibilità infinite con una sorta di macchina della conoscenza capace di *inventio*. Inoltre, è più che dialettica perché esce dal logos, dalla sola categorialità concettuale, per estendersi a tutti i modi di predicare. Si tratta di una metadialettica, che indaga una nuova lingua capace di estendersi a tutte le comunicazioni, a tutti i vincoli. Ci si deve rendere esperti di questa lingua *nova*, che interrompe la frattura con la conoscenza immaginifica legata all'invenzione alfabetica di Theut ⁷⁰ che rivoluzionò i geroglifici "che dicevano una lingua universale": "in assenza di un comune idioma, gli uomini di una stirpe non hanno conversazione e rapporto con uomini d'altra stirpe, se non per gesti, così anche non vi può essere partecipare contatto tra noi e una determinata categoria di esseri divini, se non per definiti segni, sigilli, figure, caratteri, gesti e altre cerimonie. E senza voci e scritture di questa specie difficilmente un mago potrebbe ottenere qualche risultato"⁷¹.

Bruno perciò contro Ramo pensa l'immagine oltre la dimensione segnica e linguistica, accettando dall'arte della memoria, dall'ermetismo, dalla magia, dalla cabala, suggestioni per comprendere l'intero percorso della mente. Le immagini non si inventano, i meccanismi della memoria nemmeno. Vanno perciò scelte metodologie diverse a seconda che ci si protenda verso una filosofia o verso un'arte della memoria, ma ragione e intelletto, analogico e digitale, sono i binari dell'indagine – che in una logica dell'infinito s'incontrano, come le parallele. L'indagatore da un lato conosce il suo oggetto perché lo ama per intenderlo in modo efficace, ma poi lo connette nel vincolo, nel sigillo: se "l'artefice lega con l'arte: poiché l'arte è la bellezza dell'artefice", il filosofo coglie l'unità collegandola ad un fondamento coerente, "colui che deve legare deve possedere una teoria universale delle cose"⁷²: ecco perché occorrono entrambi i versanti, per la completezza del metodo.

4. L'intenzione umbratile delle idee

Disegnare la chiave nello specchio, è il compito dell'arte della memoria. Essa rende freddo il caldo, immobile la mente appassionata di verità, analitico l'eroico furore. Dalla filosofia essa trascorre all'immagine, nella consapevolezza che molti linguaggi sono possibili per la conoscenza come per la comunicazione: la Sofia celeste non è la terrena, gli uomini sono diversi tra loro – la moltiplicazione risponde alla situazione umana. L'arte della memoria fonda nel *rumore* della comunicazione, considerandolo inesauribile.

L'ombra è duplice, menzognera ed illuminante, supera le tenebre o ne è offuscata ⁷³. Essa può sfumare il chiaroscuro, o essere soverchiante. In quiete, lascia evaporare le nebbie e scorgere la proporzione. L'arte della memoria è una macchina compilata dal sapiente per consentire il raffreddamento dell'istanza di verità, della passione superficiale attraverso l'esercizio della memoria, studiato e migliorato ad arte, osservando il comportamento abituale della memoria e imitandolo.

⁷⁰ Ivi, p.29.

⁷¹ Ivi, p.31.

⁷² G. Bruno *De magia De Vinculis in genere*, cit. pp. 111, 113.

⁷³ Comunque, l'uomo non vede che ombre, donde il pericolo costante della confusione e la necessità di un metodo. L'ombra va tenuta in stato di quiete, nella riflessione protesa nell'ascolto, per diradare le caligini, donde la parte fondamentale dell'immaginazione e della facoltà cogitativa, donde l'importanza delle idee, del punto di vista astratto nel cogliere il tutto.

Bruno approfondisce il tema della memoria proseguendo la correzione apportata da Averroè alla concezione aristotelica: non è attività intellettuale ma piuttosto sensitiva e fantastica; per Bruno però il disegno gli elementi non consta di quattro, due esterni e due interni (senso ed ordine) – ma nove, tutti interni, compreso il senso, distinti in attivi e passivi. Il conoscere sensibile sembra proveniente dall'esterno, ma le differenze individuali generate dall'ombra densa o rada, in quiete o in moto lo dicono interno e diverso. Il luogo da indagare per chi vuole intendere i meccanismi della memoria, premessa all'elaborazione di un metodo, è l'esplorazione delle ombre nel luogo dov'è visibile, il pensiero collettivo, gli usi della mente, trattati dalla retorica, dall'arte della memoria, dalla cabala, dalla magia, dalla letteratura. Il senso comune è legato all'*inventio* più raffinata da un percorso continuo.

La difficoltà di mettere a punto un simile strumento spiega perché le opere mnemoniche si siano moltiplicate dalle prime opere a stampa, entrambe mnemoniche, la *Clavis Magna*⁷⁴ e il *De umbris idearum*, sino alla fine. L'immagine della chiave segna subito il percorso, perde il carattere mitico e assume quello tecnico di metodologia adeguata alla complessità, definita nella logica dell'infinito *solertissima inquisizione*⁷⁵. L'arte della memoria se ne differenzia perché, come tutte le arti, ricava il suo esercizio dalla pragmatica, dall'emendamento continuo degli strumenti, è una tecnica che suppone l'esercizio per la resistenza del mezzo, l'*Anstoss* che si frammette alla ragione, i sentieri interrotti. Il perfezionamento degli strumenti è la strada per inerpicarsi nel mistero in percorsi adeguati, quanto sorprendenti: difatti l'incomprensione di queste tematiche è stata duratura, - valga per tutte l'osservazione di Spampanato - in verità meno impaziente di altre: Bruno "si affatica a scoprire quali sieno gli elementi primi del pensiero e come si combinino... perché è convinto che una simile cognizione vale a formare giudizi e sillogismi, alla stessa guisa che la conoscenza della tavola pitagorica dà la chiave dei calcoli"⁷⁶. Se la logica fosse solo logos, la fatica sarebbe insensata, ma appunto invece è nella chiave e nelle ombre. E' esercizio per entrare in luoghi intravisti, approfondire le direzioni di Combray per ritrovare sensazioni passate e intuirvi il senso evanescente: comprensione, dove non era. L'ombra è resistenza di noi a noi stessi, corpi di memorie assemblati in penombra - un'intuizione psicanalitica.

Osservare la memoria è fare differenza, con l'arte della memoria classica, tra memoria primaria, impressionata da immagini, e secondaria, da parole⁷⁷ – quest'ultima ricava la forza mnemonica dalla prima, dando nome ad una immagine, ricorrendo alle metafore e figure del discorso. La sua forza ricca e pregna di significati connotati ma non determinati la rende termine della logica binaria volta al suo approfondimento: essa si conserva qual è e rilascia i suoi significati alle ulteriori interrogazioni. L'immagine era per la mnemotecnica il luogo in cui intessere i fili della memoria, per imprimere una *consecutio* stabile alla mobilità delle parole, ma Bruno prosegue soprattutto la configurazione originale, orientata alla ricerca pura, di Raimondo Lullo⁷⁸ - una *mania* rimproveratagli da Leibniz⁷⁹ - per evitare le topologie casuali, che tanto spesso la memoria segue nei propri movimenti, ma che sono inadatte alla costituzione di un metodo: quante *maddalene* dovrebbero allora essere presenti nel

⁷⁴ G. Bruno, *Clavis Magna*, a cura di C.D'Antonio, Effegi, Roma 1997, che l'identifica con *De Imaginum Compositione*, in cui certo molti elementi sono percorribili in senso utile alla ricostruzione del testo. Altri elementi sono nelle altre opere mnemoniche bruniane.

⁷⁵ "Il Nolano ... ha disciolto l'animo umano e la cognizione, che era rinchiusa ne l'artissimo carcere de l'aria turbulento... cossi al cospetto d'ogni senso e raggione, co' la chiave di solertissima inquisizione aperti que' chiostri de la verità, che da noi aprir si posseano, nudata la ricoperta e velata natura, ha donati gli occhi alle talpe" *La Cena delle ceneri*, in Giordano Bruno, *Dialoghi italiani*, a cura di G.Gentile, a cura di G.Aquilecchia, Sansoni, Firenze 1985 (1958), vol. I, p. 32.

⁷⁶ V. Spampanato, *Vita di Giordano Bruno*, Gela, Roma 1988, p.323.

⁷⁷ G. Bruno, *Ars Memoriae*, cit., p.132.

⁷⁸ Le *Animadversiones circa lampadam lullianam* "mostrano come il Bruno avesse un preciso concetto del fine propostosi dal Lullo, quello cioè di costruire un congegno non mnemonico ma logico" Felice Tocco, *Le opere inedite di Giordano Bruno*, Memoria letta all'Accademia di Scienze Morali e Politiche della Società Reale di Napoli, Napoli 1891, pp.VIII-268, p.1

⁷⁹ Leibniz lo scrive nel 1710, in *Giordano Bruno, Immagini 1600-1725*, a cura di Simonetta Bassi, pref. M. Ciliberto, Procaccini, Napoli 1996, p. 93

procedimento, già la *Rethorica ad Erennium* metteva in guardia dal moltiplicare a dismisura gli elementi. Affascinato dal potere della memoria, di rendere organica e fruibile la nostra scienza in un sapere organizzato, di familiarizzazione ed appropriazione dei concetti, di *inventio* del nuovo come costruzione paziente, Bruno aveva subito percorso la strada classica, e tentato ogni tipo di combinazione⁸⁰: rendendosi avveduto che seguire ogni etimologia è la strada per il cattivo infinito. Il danno dell'eccesso degli elementi per la memorizzazione⁸¹, indicato perfino nel sistema egizio dei geroglifici, è nello sviare il percorso, e la macchina si misura dalla sua funzionalità. Raimondo Lullo, 'Raimondo nelle nove lettere'⁸², autore di una macchina combinatoria di ruote inchiodate al centro, capace di girare e far ruotare lettere atte a suggerire l'impensato, gli indicava la possibilità nuova dell'arte della memoria, in cui Bruno disegna la propria originalità. Che definisce nella sostituzione alle lettere di Lullo di sillabe – il che già limita le possibilità. Ma lettere e numeri non fanno parte della memoria primaria, i numeri "sono astratti... non sono in grado di sollecitare o stimolare la fantasia"⁸³. Più che numeri e lettere, spesso richiamati come metafora dell'ordine, sono *numeri semimatematici*, immagini in connessione ordinata. Che si propongono alla vista, facoltà divina dell'uomo di sentire il lontano e ritenere la memoria naturale, con icone - contrassegni che come i numeri agiscono nell'astrazione ed ordine: in tal senso tutto è numero: "la disamina è dunque in qualche modo un numero, con il quale il pensiero s'accosta a suo modo alle specie conservate, distinguendole secondo la propria capacità, distaccandole, riunendole, applicandole, scambiandole, dando ad esse una forma, ordinandole, e (infine) riferendole all'unità da scegliere"⁸⁴. La diversità dal numero matematico sta nel fatto che la misura dell'immagine è interna, all'ordine di presentazione e di frequenza sostituisce "una certa ragione incondizionata", che comanda la proporzione a *meccanismi* determinati. Come i numeri i simboli non superano la concretezza discreta dell'esperienza sensibile, che è la discrezione del cosmo. L'arte enumera dodici indumenti che nella percezione guidano alla caccia dei sigilli, per giungere "con lo stesso ordine dei numeri, concepire un ordine della cosa percepita"⁸⁵, sino al reperimento della *parola nuda*, che raccoglie le connessioni mantenendo il contatto con il molteplice del senso.

L'engrafia perciò ricorre alle immagini, in figura o in parola, perché "recano in sé qualcosa di ammirevole, di terribile, di gaio, di triste, da amico, da nemico..."⁸⁶. "Il tema fondamentale riguarda la composizione delle immagini, dei simboli e delle idee, ai fini della creatività, della strutturazione e della memoria"⁸⁷. Immagini misteriose, mnemoniche e immagini verbali, parole in tutto il loro peso, non solo logiche, cariche di affettività e misteri, colte nell'interezza, create dalla fantasia che le perpetua grazie ad un nesso intelligente, il senso dei sensi come senso intimo che tutto racchiude in sé. I simboli di cui servirsi nel meccanismo delle ruote sono immagini che articolano il *novum* metalinguaggio archetipale, prestandosi ad essere intese dai più, attraverso la spiegazione e l'esercizio. Dunque il problema sarà come e dove formare questi simboli, così che siano pochi, comprensibili, funzionali. Il minimo per essere chiari ma sufficienti al principio generativo del nuovo, visto che a questo punto la macchina, come l'*inventio*, tende attraverso la ricognizione dei *topoi* alla costruzione del nuovo sapere: e ridurre a trenta, sia pure moltiplicando diverse volte, le vie del conoscere, è evidentemente sgomentante, è l'opera di una vita.

⁸⁰ G. Bruno, *Clavis magna*, cit., p.70.

⁸¹ G. Bruno, *Arte della memoria*, cit., p.136, e Id., *Clavis Magna*, cit. p.70n.

⁸² E' il suo vessillo tra gli uomini preclari.

⁸³ Ivi, p. 301.

⁸⁴ Ivi, p.115.

⁸⁵ Ibidem.

⁸⁶ Ivi, p.105.

⁸⁷ *Clavis Magna*, cit. p.51. In appendice, cfr. la raccolta di passi sull'arte della memoria classica, per confrontare le novità di Bruno e il rapporto con la tradizione.

Ma "ciò ch'è stato fuso insieme da questi principi gemelli (percezione e rappresentazione) non può essere né compreso né immaginato senza il locus"⁸⁸, 'luoghi comuni come sedi' vanno preparate come elementi architettonici di una città noetica, un *magazzino* dove *compilare*⁸⁹ i simboli, rendendoli agibili ad un percorso di memorizzazione e di approfondimento. Si elaborano atri che evocano la struttura a tutti nota di una chiesa, per disporvi concetti, azioni, collegamenti. I sigilli sono le guide del movimento attraverso le immagini, rappresentazioni simboliche delle architetture possibili e della vita che accolgono, capaci come i Sigilli dell'Apocalisse di indicare la possibilità di passare dalla metafora alla ragione, costruendo una morfologia dei percorsi. Sigillo, non è introspezione, ma un "'trasporto', per cui non tramite gli occhi, ma tramite una certa facoltà senza nome dell'animo, che è collocata nel genere dell'intenzione o della tensione verso qualcosa, vede anche ciò che è nascosto e quasi posto in disparte"⁹⁰.

Se l'arte della memoria poi favorisca la memorizzazione, è questione dubbia, che non sfuggi nemmeno a Bruno: Ermes al principio delle *Ombre delle idee*, prima opera in nostro possesso sul tema, pone appunto il dubbio che tutta questa complessa macchina di elementi situati in atri, cubili e ruote inchiodate, sia più difficile di altri metodi di memorizzazione, e pare lo stesso Mocenigo dovesse a simili considerazioni la sua funesta delusione. Dal nostro orizzonte di analisi, teso ad evidenziare la incredibile novità speculativa di questo pensiero, capace come si vede già dal detto, di dare spunti di novità a secoli di distanza, è valida la risposta che Ermes fornisce. Cioè che l'arte ha trasformato una pratica forense in strumento conoscitivo, che l'esercizio renderà poi funzionale.

Vi si dimostra la fede nella ragione, capace di muoversi anche nelle ombre più dense, sfruttando tutte le sue capacità, non la sola ragione. Bruno innalza l'ode all'operosità in tutte le sue forme: l'esercizio di chi adotta il metodo, rendendosene esperto e donandogli funzionalità, va a completare quella del filosofo che realizza il metodo e le immagini e architetture delle ruote. Il sapere umano non è limpido, ma sa vincere le sue limitazioni.

5. Immagini: la logica della comunicazione

Siano esse figure, concetti, nomi sottesi, metafore, figure fantastiche⁹¹, "le immagini non sono meno collegate ai segni di quanto i segni non siano annessi alle immagini" - si connettono in una sorta di *pittura intrinseca*⁹² grazie all'intima proporzione, nient'affatto casuale. Capire l'idea nell'ombra significa cogliere la gravidanza di una immagine a petto di altre, occorre valutarle per intendere quale contenga più crocevia capaci di lasciar procedere lo scorrere del pensiero.

L'arte della memoria compie il lavoro di trasceglierle, poi le vivifica, corredandole di implicite connessioni, le misura alle possibili funzioni ed azioni. L'artista della memoria le adatta a sé, nell'esercizio, segue le tracce di quel che si presenta, maneggia simboli ed oggetti, lettere e concezioni, accetta le combinazioni fruttuose, cosciente della costante perfettibilità del procedimento. La macchina deve prima di tutto funzionare: ma non funziona a caso, gli elementi sono posti in un luogo donde possono esercitare la loro gravidanza secondo modalità messe a punto. Non si tratta di idee chiare e distinte, il modello non è matematico ma estetico. Quando l'immagine colpisce il senso, il pensiero la analizza nella somiglianza e differenza, svela tracce implicite, connessioni al quadro, rimandi. L'immagine è una esibizione integrale, misurata, connotata e denotata, ma anche dotata di un senso proprio che è dell'intero

⁸⁸ G. Bruno, *Clavis magna*, cit. p.77.

⁸⁹ Ivi, pp. 74, 52

⁹⁰ G. Bruno, *Il Sigillo...*, cit. p.18.

⁹¹ Semplice raffigurare le immagini che riguardano il sensibile, con esemplari, il non sensibile qualitativo si rende con segni e note. Perciò che invece non è proprio rappresentabile occorre una iscrizione, Ivi, p. 331, ad es. gli uomini preclari.

⁹² G. Bruno, *Arte della memoria*, cit., pp. 83-84

indefinibile⁹³. Indagarla significa abbandonarsi all'approfondimento di tutto quello che essa indica, guidati dalla fantasia, che vagando s'incontra nel senso, improvviso come la rivelazione di Atteone - non si vuole e non si ricava, si impone. Bruno usa spesso il verbo al condizionale, *dovrebbe*, dice *'deve essere'*. La natura "da ogni parte grida e descrive"⁹⁴, la luce compare nell'immagine come un dardo che inchioda e che svela, ma si accende quando vuole, nel magazzino delle specie di immagini apprestato dallo scienziato della memoria, che ha affastellato le cose intuite, che studia la manovra del loro ordine - che non le crea, le cerca nel sapere comune e ne studia nello specchio il principio, incorniciando il risultato in un senso nuovo, nella relazione al mezzo, al luogo, al tempo. "Abbiamo così illustrato le regole dei ricettacoli ricavate da quanto già divulgato e custodito nel tempo di Mnemosine. Una facoltà psichica tiene racchiusi in un seno interno i simulacri sensibili che la vista estrasse chiaramente dalle cose stesse con una figura immutabile"⁹⁵. *La vista estrasse chiaramente*: Bruno non inventa né la logica del percorso né l'immagine; si fa invece Atteone, attende la luce osservando i procedimenti consueti della memoria.

Il percorso metodico indaga il valore delle immagini, il potere dell'allegoria e della metafora è chiaro alla retorica, disegnare in figure riflessi infiniti significa acquisire pregnanze ricche di ridondanze, influenti sulla memoria, in cui la competenza enciclopedica del lettore può navigare, affascinandolo. Tali effetti sono anche delle immagini dei personaggi dell'immaginario collettivo, l'immagine di Giove, di Venere, di Giunone, oppure il cavallo di S.Martino e quello di S.Giorgio⁹⁶, i decani dello Zodiaco: essi recano in sé i frammenti di mille storie appresi dalla narrazione orale, infiniti tratti che dal nome trascorrono all'intero e vivificano l'immagine di risonanze implicite. Storie apprese in una narrazione, particolari perciò ricchi di affettività e di immaginazione, d'interesse che facilita la memorizzazione, vengono scelti per la loro comprensibilità, per l'automatismo con cui l'immagine si collega ad altre⁹⁷ mostrandosi viva, centro di raccordi per l'uomo cui si appresta l'arte: tutto ciò va considerato nel percorrere il cammino che delinea la lingua *nova*, perché una lingua non è una creazione personale, indirizzata alla mia stessa comprensione. Scegliere tra le immagini quelle comprensibili, serve a tracciare un percorso che non è solo mio, si lega alla coscienza comune e si dirige verso l'universale del senso comune, allacciando una logica strumentale, alla ricerca degli snodi migliori. E' un problema di codifica, di come porre informazione in un elemento significando: in fondo il problema della crittografia era già attuale nelle comunicazioni militari del tempo, ed è stato quest'impulso, anche nei nostri tempi, a rendere attuale il problema dei codici e della loro decodifica⁹⁸.

Perciò Bruno è attento alle pitture, lingua universale, che mostrano nel senso esterno l'ordine intimo, "con l'ordine il chaos fisico viene composto nel bello spettacolo del mondo"⁹⁹. Esse, sia che disegnino le immagini degli dei, sia che simboleggino virtù e narrazioni, si mostrano capaci di indicare nessi e suggestioni di nuovi vincoli¹⁰⁰. Vi sono immagini sensibili che sono vere emulazioni della natura, vi sono immagini come spettri e sigilli¹⁰¹, vi sono quelle del tutto razionali, come quelle degli uomini preclari, gli inventori, simbolo del senso profondo di una conquista di pensiero. Ma anche l'immagine più rarefatta si pensa nella connessione degli elementi pittorici della *luce colore figura e forma*¹⁰². Dunque anch'essa mantiene

⁹³ Barthes, *Il senso ottuso*, cit.

⁹⁴ G. Bruno, *Clavis Magna*, a cura di Claudio D'Antonio, Di Renzo, Roma 1997, p. 57.

⁹⁵ Ivi, p.114.

⁹⁶ G. Bruno, *Arte della memoria*, cit. p.120.

⁹⁷ aggiunti VI e VII dell'*Arte della Memoria*, cit.

⁹⁸ La crittografia veniva usata nella codifica a scopi di guerra già allora, p.36.

⁹⁹ Ivi, p. 434. E' *Il sigillo dei sigilli*.

¹⁰⁰ La bellezza è "nella connessione delle varie parti, e la bellezza è proprio nella varietà del tutto", in G. Bruno, *Le ombre delle idee*, a cura di Maddamma, cit., p.44.

¹⁰¹ G. Bruno, *Arte della memoria*, cit. p. 115: definisce *spettri esemplari vestigi indizi / segni note caratteri sigilli*.

¹⁰² Giordano Bruno, *Il Sigillo di Sigilli*, cit., p.408.

l'immediatezza della sensazione, ricava la sua forza dalla memoria primaria, può avere una funzione nel gioco delle ruote.

Le immagini sono esaminate nello specchio, alla luce della verità, ed ordinate pensando all'uso mnemonico, perfezionando il quadro in cui inserirle, in cui ogni uomo può intenderle ed adoperarle. Oltre al percorso nella luce, occorre completare con il percorso nell'ombra del senso comune e delle connessioni storiche, per costruire una lingua che non sia esercizio personale. Gran parte delle opere sulla memoria Bruno si dedica perciò alla costruzione delle immagini ed alla loro possibile concatenazione¹⁰³. Egli si serve nei diversi libri di molti tipi di immagini, astrologiche, magiche, poetiche – scegliendo le più note, i decani dello Zodiaco¹⁰⁴, le *Metamorfosi* di Ovidio, le figure degli dei e dei santi immortalate dalle pitture. Su di esse si possono allacciare esercizi di memorizzazione che rinsaldino le connessioni e consentano la memoria e l'*inventio*. Elementi immaginifici che possono anche essere condensati in parole da porre come sillabe su ruote inchiodate, in atri, case, campi, a indicare passeggiate possibili tra concetti e incroci. Se il senso comune ritiene la verità fissandola in figura, altrettanto ha da fare il filosofo della natura, che accetta i nessi del cosmo osservando, in modo eguale al procedimento scientifico. La logica della concatenazione risulta chiara da se stessa, ma spesso dopo lungo cercare; donde il continuo riproporsi del tema in Bruno e soprattutto il rimando al perfezionamento da parte del lettore, alla natura di suggerimento del suo complesso quadro: un contributo ad un costrutto collettivo in cui ciascuno può portare novità e misura, visto il carattere arbitrario della scelta degli elementi, non connesso da una logica di cui ci si possa impadronire una volta per tutte, come per le matematiche. Attraverso innovazioni metodiche, la struttura articolata di atri e cubili rende mobili le connessioni che la tradizione si limitava ad annodare come oggetti ad un modello prescelto. Una variazione che articola una lingua e sostiene il conoscere coniugando senso comune e soggettività di accezioni personali. Il *Cantus Circaeus* ne sottolinea la ragione, i soggetti dell'iscrizione ed i luoghi dell'engrafia, costituiscono il "metodo arcano"¹⁰⁵ che è l'arte della memoria, non servendosi di contenitori casuali come nell'arte classica, che poteva scegliere anche un corpo di donna o una tavola imbandita. Se essi hanno una ragion d'essere che li rende atti a fungere come sostanza o come attributi, non possono essere collegati casualmente, vanno connessi, in quanto sono stati studiati nella loro successione quasi logica, sigillati in un percorso possibile ed immessi nel gioco delle ruote. Come la lingua storica si compone di connessioni casuali e di intuizioni onomatopoeiche e logiche, in quel costrutto complesso che è un idioma, così la lingua della memoria costruisce parole e grammatica, contrassegnando elementi funzionali e regole del gioco. Perciò il costrutto non può essere che semimatematico, l'eguaglianza dei minimi sarebbe una negazione di tale costrutto estetico.

Pittore era Gio. Bernardo del *Candelaio*, Bruno spesso ricorre a similitudini pittoriche, perché nel deserto della concentrazione si apre la luce ma anche il tradimento, le tante cecità possibili all'uomo. Tra le tracce contrastanti che l'oggetto offre, i nove elementi dello *scrutinium* - dall'intenzione preliminare al giudizio - cercano chiarezza agendo come col bastone¹⁰⁶ si smuovono ghiande alla ricerca della castagna ch'è nel mucchio - come il vaglio di Epicuro¹⁰⁷ separava gli atomi ponendo ordine nel chaos degli indecomponibili. La ricerca non li dissolve, li assembla in una *scrittura interna* che crea una architettura del discorso. Il luogo, come in un quadro, segnala vicinanze senza connessione logica, avvicina elementi privi di legame

¹⁰³ Anche nel linguaggio in parole occorre una precisazione del vocabolario per intendere, cfr. *Summa Terminorum Metaphysicorum*, in Felice Tocco, *Le opere latine di Giordano Bruno esposte e confrontate con le italiane*, Firenze 1889, pp.417, p.125.

¹⁰⁴ Vedi la ricostruzione in La Porta, cit..

¹⁰⁵ Giordano Bruno, *Le ombre delle idee, Il canto di Circe, Il sigillo dei sigilli*, a cura di N.Tirinnanzi, intr. M.Ciliberto, Rizzoli, Milano 1997, p. 305.

¹⁰⁶ p.115 AM

¹⁰⁷ EPICURO, *Epistola a Pitocle*, nelle *Opere* curate da ARRIGHETTI, Einaudi, 1973.

razionale¹⁰⁸. Si appresta così *la superficie*. Questa è l'ultima parola che chiude l'*Arte della memoria*¹⁰⁹, e la ragione ne è chiara, la memoria si muove tra topoi, in una sorta di geografia dell'immaginazione da ordinare con i meridiani per le pratiche della memoria, lasciando la concretezza delle singole figurazioni.

L'immagine crea in tal modo un doppio, singolare ed universale, cristallo tra attuale e virtuale, fuori del tempo¹¹⁰, indecomponibile¹¹¹ atomo del conoscere, ove ordine e disordine restano contigui e si rimandano. "Le monadi che sono le opere d'arte conducono all'universale mediante il loro principio di particolarizzazione"¹¹², forma piena di una verità senza disincanto: come la magia della scena teatrale, che Bruno così bene intende ed innova, dove finzione e verità s'intrecciano indissolubilmente e sono l'anima stessa della navigazione tra il reale e l'immaginario.

L'arte sempre va alla costruzione di un palinsesto costituendo un '*surimpressionisme*' di "oggetti simultaneamente percepiti", cui dona la fantasticheria della ricomposizione in altro, nella moltiplicazione del tempo che la memoria traspone in palcoscenico immaginario, più chiaro del vivere. Si chiedeva Proust: "che cos'è il cervello umano se non un immenso palinsesto naturale?", ed in esso solo "il palinsesto della memoria è indistruttibile", attraverso immagini ed emozioni lascia trasparire un fluire unitario che ne costituisce il ritmo interno, l'unità che lega le differenze: è la magia dello stile, che disegna uno schermo, in esso "tutte le cose vi si dipingono, ma per riflesso, senza che la sostanza omogenea ne sia alterata"¹¹³.

Comunicare, con parole e immagini, è collocarsi in questo palinsesto della comunicazione dove l'uomo intersoggettivamente gioca nella confusione della luce alla creazione dei linguaggi. Bruno è autore di linguaggi diversi, dal teatro al saggio, a seconda dei modelli espressivi adeguati: scrive in italiano a Londra per farsi capire da un certo pubblico di corte, che usava l'italiano come lingua colta; poi riscrive le conclusioni ad uso delle accademie. Nell'ombra cognitiva di un popolo fanciullo, dice, occorre usare metafore per comunicare la verità come fece la Bibbia, e dire che il Sole gira intorno alla Terra – senza perciò mentire, anzi "è cosa da stolto ed ignorante più tosto riferir le cose secondo verità che secondo l'occasione e comodità". Occorre usare il linguaggio come comunicazione, l'errore è nel "prendere per metafora quel che non è stato detto per metafora e per il contrario prendere per vero quello che è stato detto per similitudine"¹¹⁴. Il che concorda con l'opinione di Gorgia, che nella molteplicità delle lingue, si mostra ignorante chi non sa farsi capire dal suo pubblico, non scegliendo il linguaggio adatto. L'arte della memoria è, in questa ottica, la configurazione di un linguaggio nuovo, che si serve delle immagini come di una lingua universale da mettere a punto per dotarsi di uno strumento adeguato alla ricognizione dello scibile, ma anche all'innovazione, uno strumento di memoria e di conoscenza. Un metalinguaggio, s'è detto: ma è una esplicitazione tautologica, necessaria per evitare i fraintesi, perché nel linguaggio c'è tutto questo, la configurazione di un mondo e di un modello di conoscenza, una forma adeguata ad un contenuto. Un linguaggio come macchina della conoscenza, come il corpo è la macchina organica. Uno studio delle strutture della comunicazione per renderle adeguate allo scopo di conoscere e di trasmettere le conoscenze.

¹⁰⁸ G. Bruno, *Arte della memoria*, cit., p.11.

¹⁰⁹ Ivi, p.146.

¹¹⁰ G.Deleuze C.Parnet, *Conversazioni*, cit., p.159

¹¹¹ Indecomponibile è l'intuizione base che Schelling ritrova in Bruno, scegliendolo a preferenza di Spinoza nel dialogo per evitare l'onirizzialità del supposto geometrico. Indecomponibile come l'atomo monade (che Deleuze proprio perciò considera insieme in *Lucrezio*, in *Appendice*, in *Logica del senso*, Feltrinelli, 1979) che è profondamente affine alla idea umbratile del conoscere comunicabile, una idea, indecomponibile, da conservare, da descrivere, in immagini non solo razionali. Come la qualità dell'atomo non si capisce dal ragionarci su, ma dall'intendere il tutto con un'ipotesi di coerenza negli atomisti - così l'atomo sensibile, massima verità, non s'intende con la ragione ma con il tutto.

¹¹² G.Deleuze C.Parnte, *op. cit.*, p.10.

¹¹³ M. PROUST. E' un passo del *Contre Sainte-Beuve*, citato da G.GENETTE, *Proust palinsesto*, in *Figure 1*, Einaudi, 1988, p. 39

¹¹⁴ Giordano Bruno, *Dialoghi italiani*, cit., pp.122-124.

6. Dalle immagini alle parole nude

Le immagini non sono solo figure, scene teatrali, corpi scultorei. Immagine si può rendere ogni cosa: il vessillo degli uomini preclari è un'immagine, in comunicazione lo si definirebbe uno slogan. Una rapida memorizzazione dell'essenziale che alla lettera non dice nulla, ma richiama, in questo caso, un'immagine di estrema complessità, una serie di libri e di dottrine, corpi filologici e riflessioni personali: come un quadro, ci stanno nella mente in una complessità non riducibile, che va tenuta tutta intera per poter essere la fonte di nuove indagini, di nuovi avvicinamenti, nel percorso complesso dell'interpretazione.

"Nella chiave e nelle ombre"¹¹⁵ è il Vessillo di Bruno: nell'elenco degli inventori la cui figura inserita nelle ruote indica la via di combinazioni da un concetto ad un altro, da una figura ad un'azione ad una variazione. Quello di Filolao è *nell'armonia madre delle cose*. Quello di Epicuro *nella libertà dell'animo*. Sono dizioni raffinate, di estrema complicazione; della prima stiamo parlando dall'inizio esplicitamente ed implicitamente della seconda (armonia fondata sull'ordine determinabile). Vediamo la terza, vista la rilevanza di Epicuro nel cosmo di Bruno, che accoglie l'importanza del senso, degli atomi, del metodo corretto di ragionamento. Eppure poi la bandiera è nella libertà dell'animo. Essa si ottiene attraverso l'affermazione del *clinamen*, tesi tanto poco coerente che si è pensato persino fosse aggiunta di Lucrezio – mentre è sicuramente nel senso della teoria di Epicuro, atta a valere come vessillo: la scelta dell'uomo è difatti alla base della filosofia come medicina dello spirito, possibile alternativa al motto di Sileno. Per questo, Epicuro teorizza un assurdo nella teoria fisica assente in Democrito. L'uomo può scegliere la sua dimensione di vita, d'essere schiavo del mondo o tirarsi fuori: non per scegliere il suicidio, come per gli Stoici, ma per vivere l'armonia del cosmo assaporandola nell'atarassia. E se il filosofo intende nella sua meditazione complessa sull'uomo e sul mondo, una verità indubitabile come simile possibilità, non conta la coerenza imposta da un'ipotesi scientifica; l'armonia non compete all'ipotesi ma alla visione filosofica della natura tutta, che comprende l'uomo. L'incoerenza scientifica è scelta possibile per il filosofo, che fa quadrare il ragionamento non escludendo altre certezze dell'orizzonte umano, anche a costo di introdurre nel sistema un elemento dirompente. Nel vessillo di Epicuro si indica perciò il motivo più profondo che convince Bruno, il quadro di quest'armonia universale in cui è compreso l'uomo, filosofia della natura e non scienza, giudizio di coerenza nello specchio. In due parole, c'è scritto un ragionamento di notevole complessità.

Il vessillo vive di una profonda riflessione nucleare, rende un senso tanto profondo in immagine facile, da cogliere immediatamente, ma che si può dipanare solo in un difficile percorso storico, filologico, critico. Questo vuol dire la parola nuda. Essa è solo il culmine del procedimento, i vessilli sono nella pratica seconda dell'arte della memoria: ma ciò che si vede chiaro partendo dall'alto è il metodo per il reperimento delle immagini in genere. Il gioco delle ruote inchiodate e dei loro giri concentrici si affida al caso delle combinazioni impensate, ma esse sono logicamente ordinate, nella prima pratica lettere da combinarsi in parole e sensi nuovi, esercitando la memoria non alla ripetizione di usi ma di una mobile schiera d'idee, concetti, parole, intersezioni per una mente rapida a vedere ed a parlare. Capace di esercitare discorsi convincenti e nuove vie di ricerca, perché ha a disposizione un archivio ben organizzato, cui fa ricorso per ogni nuova necessità cui ci porta il vivere e la necessità di ben argomentare. La seconda pratica moltiplica gli elementi, non combina solo lettere e sillabe verso nuovi enigmatici consorzi. Parte da corpi di pensiero, resi elementari dalla configurazione in vessillo. Il vessillo è l'impressione rapida e congiunta di caratteristiche non presenti, concorso di sentimenti e pensieri evocati dall'essenzialità dell'emblema. La parola nuda cercata con tanta fatica si svela allora non solo soccorso strumentale per la debolezza della memoria umana, ma capacità di esercitare il conoscere nella sua pienezza, creando

¹¹⁵ Giordano Bruno, *L'arte della memoria*, a cura di M.Maddamma, Mimesis, Milano 1996, p. 159. Id., *Le ombre delle idee*, a cura di A.Caiazza, intr. C.Sini, Spirali, Milano 1988.

immagini nuove, guida verso nuove altezze. Sono la conquista di un orizzonte di pensiero, oltre che di lingua, che diventa teoria nell'innovazione del linguaggio. E' la virtù dell'esercizio e della padronanza della scienza, dell'attività e dell'operosità.

Ma simile sapienza non si disgiunge dalla sua base nel senso comune, dal concorso con la mentalità collettiva che fornisce l'importanza dell'immagine, cui il pensiero si conforma. Come non va perduta l'immediatezza del conoscere nella complessità del ragionamento teorico, non si perde la concretezza dell'immagine nella formulazione della verità. In una dialettica stavolta non dell'infinito ma della comunicazione, in una serie di ragionamenti sorretti da una base comune e volta alla verità, che si confronta con l'ombra svelando la virtù della sensazione nell'immagine. Bruno traccia perciò in questa dialettica una dottrina ancora oggi suggestiva, perché non trascende le modalità proprie del conoscere elementare, ma da queste prosegue, nel quadro armonico dell'Anima del Mondo, verso un conoscere raffinato, mai slegato dalla sua base.

Bruno non sceglie esattamente numeri, ma atomi immaginifici, che conservano il carattere della discrezione nell'enciclopedia esterna di un luogo architettonico messo a punto dall'immaginazione. Il teatro del mondo lancia la sua rappresentazione comunicativa, capace di far intendere più di quel che si vede sul palcoscenico, di mettere in moto oscuri meccanismi di composizione e scomposizione. Occorre la superficie di uno specchio, un luogo da indagare, una lingua con cui confrontare quelle possibilità. La complessità del gioco racchiude la storia e le rappresentazioni collettive, gli usi e le mode, la speculazione razionale, la verità, nell'aspetto del signifiante. Le parole e le immagini rimandano alla totalità di cui indagano una possibilità. Il gioco dei numeri consente l'armonia della musica: il gioco dei significanti nell'arte della memoria consente a quest'armonia di andare all'infinito senza perdersi. Di aprire ad ogni variazione, di collocarsi nel futuro perenne immaginando ogni scenario, nella fantasia.

Nell'enciclopedia di parole ed immagini apprestata dall'arte della memoria si colgono gli aspetti comunicativi essenziali che caratterizzano il sapere del senso comune. La dialettica dello specchio nella sua configurazione di opposizione assoluta consente la squadratura di universi differenti, metodicamente organizzati, che si conoscono attraverso teorie di giochi, che non divengono estetizzazioni – sempre pericolosamente inclinate al misticismo della parte: perché i giochi non sono in contrasto, sono il luogo del finito tentare di superare l'ombra; lo specchio li determina ma non li esaurisce, il senso rimane fuori, si coglie nello specchio ma solo attraverso un riflesso, interessante solo per chi evita la cecità. La superficie è la verità che indaga il cieco, che intende a tastoni il mondo che gli resiste, odiando ed amando la sua limitazione. Ma che ha la fede sufficiente per continuare nell'attesa spasmodica della luce che si fa attendere sempre troppo, ma che sempre compare, dando uno squarcio della sua infinita coerenza.

"Tutti i sensi... si riconducono a un centro unico, dal quale avanzano per ornare il più vicino atrio della fantasia con quelle forme che in ultimo si introducono nella camera della memoria attraverso il triclinio della facoltà cogitativa" ¹¹⁶, cogliendo il messaggio che è nelle cose. I sensi servono "ad accusare, ad indicare e testimoniare in parte" ¹¹⁷. La massima astrazione dalla massima concretezza senza soluzione di continuità. La comunicazione si attua secondo le sue leggi, da intendere e seguire.

In simile visione, non c'è contraddizione tra la scienza e la filosofia, l'analogico e il digitale, l'intelletto e la ragione. La filosofia della natura si cimenta con i massimi universali e con la concretezza di una pittura con eguale scioltezza. Tutte le strade sono percorribili – le immagini si prendono ovunque, tra i metodi figura anche la magia. Quel che conta è l'indagine paziente volta all'universale armonia, la costruzione di mezzi adeguati coscienti dell'umbratilità del conoscere.

¹¹⁶ Ivi, p. 355.

¹¹⁷ G. Bruno, *Infinito...*, cit. p.370

7. La connessione di analogico e digitale nell'arte della memoria

L'intenzione razionale affidata ad *Idee* che si possano ricercare nella *venatio* attraverso le ombre, indica che l'eroico furore non è il solo modo per porsi in ascolto della verità, l'ombra impone la macchina della conoscenza, l'arte della memoria, che cerca di rendere avveduto il percorso del cieco. Ma la logica dell'infinito e quella della comunicazione non configurano trascendenze e geometrie ma saperi dialettici, intimamente legati alla contraddizione ed alla misura. Nella compresenza, in una ricerca armonica.

L'arte della memoria è un'enciclopedia che si completa di immagini, cui risponde la dialettica dello specchio squadrandosi universi differenti, metodicamente organizzati, teorie di giochi, non legati al misticismo della parte ma all'ipotetismo della scienza. La configurazione estetica del conoscere non diventa estetizzazione del frammento, ma nel legame all'*aisthesis*, densa di ombra, fa entrare la ricerca, non la configurazione della verità. La compresenza delle due logiche, così intimamente armoniche, consente di mantenere uno spazio di asserzione diverso da quello della ricerca: nel dinamismo e provvisorietà di questo concetto della Verità.

Costruire una scienza, il linguaggio dell'arte, è un modo di giocare al gioco della verità, che ha una sua coerenza che non esclude le altre, perché è modo d'analisi di un tutto che per definizione è fuori di ogni determinazione possibile dell'identità. La dialettica dell'infinito fa capire a Bruno che Dio non parla nelle estasi ma nelle infinite trasformazioni del mondo di cui è nocchiero; nella natura e nel mondo delle parole e delle storie, nel senso comune: e i Mercuri che portano la voce attiva della mente spesso sono isolati più del necessario dall'ingratitude del mondo; ma non sono nemmeno Mercuri, cioè messaggeri, se ignorano la lingua e rendono incomprensibile il messaggio.

Sono perciò lecite tutte le vie, la magia, l'amore, l'arte, la matematica sono le perfezioni dell'animo che conducono a grandi imprese. Se la magia ci fa capire l'animazione universale, la matematica guida l'astrazione, l'amore produce la creazione. L'arte della memoria cerca ovunque, perché "non c'è alcun ente artificiale che abbia il suo fondamento fuori della natura"¹¹⁸. Il meraviglioso meccanismo di Bruno collabora a suo modo: la chiave e le ombre sono unite in una sinfonia armonica del cosmo e delle facoltà. Macchina, ma aperta palesemente all'influsso dell'intera concezione, meglio delle pascaline mostra la profonda compatibilità tra analogico e digitale su cui fonda l'intelligenza artificiale. Il mistero della memoria introduce in ambienti in cui la meccanizzazione convive con la creatività, perché la ragione è l'una ed è l'altra.

Il mistero del due Bruno esalta come capacità di coordinare la diversità, di mettere in moto i percorsi analogici che sono la strada del pensiero razionale¹¹⁹, del ritrovamento delle corrispondenze: il paragone svela o esclude le somiglianze. La magia del due è nel porre l'alternativa, la scelta, la connessione dei contrari, nell'iniziare una costruzione metodica. Il gioco della torre sceglie una o altra delle possibilità di costruire un percorso metodico. L'errore sta a prenderlo per verità: mentre ne è parte; come prendere per vera la metafora, e trarre conclusioni da un sol tratto: la verità comprende l'intera superficie dello specchio e quel che vi si riflette.

Il minimo di Bruno è fantastico perché l'ordine che si intende nel paragone a numeri e lettere, è dotato di una ragione intrinseca che vale a creare una connessione, oltre che una combinazione. La ragion d'essere del minimo è il motivo della diversità della combinatoria bruniana, che va alla sua costruzione con enti semimatematici e non matematici. Il minimo si inverte con una logica dell'infinito, si gioca combinatoriamente con una macchina del conoscere. L'ordine non esclude la complessità ma cerca un modo per renderla fruttuosa, in un gioco enigmistico per ricavare suggestioni, ma poi il vaglio perviene alla ragione immanente. Questo è il vero mistero di Bruno, la sua parola più segreta.

¹¹⁸ Ivi, p. 402.

¹¹⁹ Giordano Bruno, *La Cena delle ceneri*, in *Dialoghi italiani*, cit., p. 22. CM, p.190

La questione dell'intelligenza artificiale non è sconcerto dell'umanesimo, se l'uomo è macchina come organismo, è macchina come memoria, ma da organismo e memoria ricava la sua stessa creatività. Si individua per il rapporto di passione che lo fonda nel *sensus sui* – nella scelta morale, a patto che come Atteone sia collegato all'obbedienza all'ascolto; con le parole di Bacone, non si comanda alla natura, *nisi parendo*. La necessità del mistero, dell'ombra, nel conoscere umano, impone l'umiltà. Ma non è dotta ignoranza, è invece sforzo eroico, di creare *nova philosophia* e arti del conoscere, tecniche adatte. Il mondo non è una macchina di Turing¹²⁰, le istruzioni fisse impongono risposte individuali e storiche che rendono il meccanismo non estendibile al tutto – il mondo s'intende solo nella compresenza delle due anime, la meccanizzazione ha il suo senso in una dialettica della comunicazione, non nella dialettica dell'infinito che la fonda, ma che non è alla nostra portata, per dirla con Bruno.

La contemporaneità di Bruno quindi si affida al carattere affettivo dell'immagine, all'importanza dei sigilli, alle immagini automatiche, alla valorizzazione del senso comune come parola discreta, all'apertura dell'opera che la rende infinita. L'immagine risulta così modernamente intesa, per la sua immediatezza, per il suo movimento, per l'affettività, per il suo colore, per la sua riproduzione possibile. Ma anche di più per il modo con cui l'immagine si incardina nella razionalità del tutto e diventa lingua universale, capace di sostenere lo scibile nella sua interezza. Un'immagine compilata in senso binario, affastellata in files, quasi identica a numero. Intuizioni di quel che la scienza della comunicazione percorre nell'intimo rapporto con le scienze umane. In più, Bruno offre il vantaggio della sua temporalità rinascimentale che pone tutto ciò in una connessione in un tutto organico, in una intuizione semplice, capace di dare ragione delle parti senza perdere il gusto della coerenza¹²¹. Una indicazione suggestiva¹²²: ed è poi il senso del ritorno dei filosofi antichi.

Ma l'importanza maggiore di Bruno per il fondamento della scienza della comunicazione sta nella logica compilativa che non esclude la fantastica, nel numero e la sua componente seminumerica che l'avvicina ad un universale, senza perdere la specificità di funzione meccanica complementare alla dialettica. La fantasia è in realtà alla base persino di ogni classificazione, del numerare pecore e scatole, del numerare individui in una statistica. Il numero non ostacola l'armonia, ne dice la parte nell'intero perché risulti la bellezza, che è composizione. Il numero si crea con l'immaginazione, come l'atomo viene dalla dottrina parmenidea e pitagorica, eguagliando la diversità senza negarla. Le dimensioni del pensiero non solo non si escludono ma aprono l'una la via all'altra, interamente convergenti nel formare il nostro pensiero. Anche se la loro consistenza fenomenica ha portato e sempre porta l'uomo a contrapporle: mentre qui compaiono come una mirabile dialettica estetica, quella che colpì Schelling.

Come nelle armonie della musica e della pittura la componente matematica squadra il profondo e nel digitale disegna l'analogia con l'efficacia dell'arte. Il numero e la compilazione non sgomentano l'arte della memoria, sono la sfida di cui essa è risposta; come la logica informatica sfida la creatività mentre la circonda. Il rapporto della natura e dell'arte in Bruno si mostra semplice e possibile, senza aut aut. Nella natura umbratile del conoscere, nel rumore della comunicazione, il metodo e il numero sono modi d'indagine compatibili con la creatività discorsiva, che non escludono, se in essi fonda l'idea di coerenza: nella varietà dell'infinito la parte di un problema, un singolo gioco, entra nell'intero solo nella sua proporzione misurata.

¹²⁰ Dice Edelmann il 24.10.99 in una intervista a "Il Mattino" di Napoli.

¹²¹ "Per l'infinito campo, per la perpetua mutazione, tutta la sostanza persevera medesima ed una" ove "aremo la via vera alla vera moralità" Infinito p.359.

¹²² Dice D'Antonio che non è rivolta al tempo ma è "una promessa profetica rivolta all'umanità del terzomillennio" p.9