

Clementina Gily Reda

Le filosofie del sole di Bruno e Campanella – potenza delle immagini

La definizione delle filosofie di Bruno e Campanella come di *filosofie del sole*, può parere una fantasia o un'allusione alla filosofia ermetica, che nel Rinascimento tenne vivo il culto *egizio* del sole; invece ricorda "la città *illustrata di sole*" che disse Giovanni Giudici parlando di Campanella¹: Parlare di *filosofie del sole* è una immagine adeguata a dare il senso di queste filosofie, come *filosofie della rivoluzione*.

Se oggi è difficile evitare i sensi additi del termine *rivoluzione*, e recuperarne il valore irenico e libertario che lo genera nel '500, esso emerge invece chiaro nelle filosofie di Bruno e Campanella, filosofi che furono eroi della vita politica e tentarono di affermare la *potenza dell'immaginazione*, nella parola, nel dialogo, nella figura. Come Platone s'illusero sul politico filosofo, ma con mente rinascimentale non mirarono all'eterno ma al mondo dell'uomo, lottando le istituzioni religiose e le guerre fratricide.

La *rivoluzione* allora ancor più che politica è filosofica: lasciare Aristotele e la morta gora delle accademie, pensare al tempo nuovo, Copernico, Colombo, Vespucci. La *filosofia del sole* medita sulla volta celeste ed astrale, ripensa le cose del mondo. Non ne sgorga violenza – ma il motto irenico della fine delle violenze, il disegno dell'uomo nuovo, che ad ogni rivoluzione ritrova se stesso identico e diverso – il mondo cambia con un moto che occorre conoscere e secondare, non forzare.

Da Bruno e Campanella viene quel concetto di rivoluzione che è il *Trasumanar* dantesco, la *trasformazione* verso il nuovo, perché di *rivoluzione* l'uomo e la storia hanno sempre bisogno, ma senza equivoci sulla violenza. L'argomentazione ricorda il concetto di *rivoluzione* esposto da Giordano Bruno negli *Eroici Furori*; e il *Se venia mutazione* di Campanella - così simile a quell'*Hasta que venga mejor* scritto da Bruno sul sigillo dell'eroico.

*

Negli *Eroici Furori*, ultimo di quei *Dialoghi italiani*² che Giordano Bruno pubblicò in Inghilterra negli anni 1583-4, compare il concetto di rivoluzione, un termine poi centrale nel pensiero moderno, che qui si riporta all'origine astronomica, alla scoperta di Copernico. *La Cena delle ceneri*, il *primod ei dialoghi*, ne era l'esposizione e il commento, Bruno era stato invitato a parlarne ad illustri membri della corte inglese, interessati a Copernico ma anche alla poesia ed alla filosofia così nuova di Bruno. Sono i più ascoltati gentiluomini di Corte ad invitare Bruno e ad introdurlo presso la stessa Elisabetta: Fulke Greville è il futuro Lord Brooke, ministro sia di Elisabetta che di Giacomo I per tutto il primo ventennio del secolo, Philip Sidney e John Florio sono poeti elisabettiani oltre che cortigiani di spicco³. Le scritture teatrali di Bruno erano fortemente innovative, lo dimostrano persino questi dialoghi metafisici, che sono dei veri trattati, densi di idee rivoluzionarie e dimostrazioni scientifiche e filosofiche. Troppo razionali

¹ Giovanni Giudici, *Frate Tommaso*, III v. 13, in *I versi della vita*, Mondadori Milano 2000.

² *Dialoghi italiani*, a cura di G. Gentile, rivista da G. Aquilecchia, Sansoni, Firenze 1985 (d'ora in poi, Bruno, *Dialoghi*). Cfr. *Dialoghi italiani*, a cura di G. Aquilecchia, in *Euvres completes*, Y. Hersant e N. Ordine, Les Belles Lettres 1993-9 e UTET Torino; *Dialoghi italiani*, a cura di M. Ciliberto, Mondadori, Milano 2000

³ G. Aquilecchia, *Sonetti bruniani e sonetti elisabettiani*, in "Filologia antica e moderna" 11, 1996, pp. 27-34; F.A. Yates, *Il contenuto simbolico degli eroici furori di Bruno e nei canzonieri elisabettiani in G. Bruno e la cultura europea del Rinascimento*, Laterza, Roma Bari 1988; Id., *Giordano Bruno e la cultura europea del Rinascimento*, intr. E. Garin. Laterza, Roma Bari 1988.

per un'agile messa in scena, sono però vivaci, si servono delle risorse possibili – la descrizione del viaggio sul Tamigi, le figure dei sapienti boriosi, la frequenza dei cambi di battuta e dei motti di spirito. Sono scritti per conquistare quell'ambiente, piegano la scrittura per affascinare, e ci riescono nei dialoghi morali, grazie all'arguzia metaforica, alla scelta di generi più letteraria, al mito.

Ai primi tre dialoghi Bruno affidava la convinta speranza di muovere nei nuovi ambienti l'idea di una *renovatio* profonda, che edifichi non una nuova chiesa ma la chiarezza sulle idee comuni alle religioni, *l'Uno, l'Universo e i Mondi*, opponendo alle contrapposizioni di scuola una *nova philosophia*; non eclettica, ma syn-cretica, non una silloge ma un confronto critico con Platone, Aristotele e chi configura nei presente i problemi metafisici. Il peregrinare di Bruno ha discusso queste tesi in tutta Europa, con frequenti consensi ma inadeguati al loro consolidamento. Se oggi è facile vedere la vitalità di quelle tesi, si deve al loro progresso ulteriore, la loro potenza ideale ha resistito al tempo; ed è altrettanto facile capire come potessero andare incontro ad incomprensione ed avversione: Bruno è l'altro volto del pensiero moderno, e forse l'anticipo del suo superamento – col suo centrare nel *quasi-numero*⁴ invece che nel numero⁵. Nel Romanticismo trovò infine il generale consenso cui aspirava, e forse solo nel contemporaneo si ambienta quella sua valutazione del corpo come fonte di conoscenza - la dialettica della mente e della mano⁶. Della conoscenza estetica anticipa tanto nell'arte della memoria, nella scrittura del dialogo filosofico, nella teoria dell'immagine⁷.

Anche i tre dialoghi morali si indirizzano alla corte inglese, colta, di lingua italiana. Ma già nel primo, *Lo spaccio della Bestia Trionfante*, si avverte la stretta, la crisi con Sidney è già un fatto: le parole di disprezzo usate nella *Cena* per descrivere l'Inghilterra e gli Inglesi, pur nell'apprezzamento della Corte e della sua Regina, hanno offeso il Conte di Leicester, che non appoggia più l'ingresso a corte di Bruno, come si vede dagli scenari dei dialoghi. Bruno sente già la fine dell'avventura inglese, medita il ritorno in Francia, o in Germania, dove visse qualche anno di pace⁸, e che lasciò accettando l'invito di Mocenigo. Questa sua irrequietezza e speranzosa leggerezza è uno dei motivi che rendono credibili le tante storie intrecciate su di lui, che lo vedono fondatore di sette, spia, agitatore politico, profondatore dei Rosacroce: solo un motivo superiore, il segreto muoversi settario, potrebbe dare ragione di mosse apparentemente suicide, di coerenze adamantine alquanto ingiustificate.

Bruno aveva vissuto insegnando l'arte della memoria e lo *Sfero*, disse al processo. Normale quindi che il contatto con gli inglesi passasse per questa via, le tesi di Copernico erano nuove ma soprattutto mettevano in crisi la cultura filosofica e teologica, e solo un dotto le sapeva argomentare. Giordano Bruno in tutta Europa aveva mostrato il suo valore, aveva trovato

⁴ Cfr. la lezione n. 8, in *Lezioni - e-learning Federic@*- Università di Napoli Federico II, 2009, www.unina.it.

⁵ Cfr. il ns. *Giordano Bruno, nella chiave e nelle ombre*, in *Atti del Convegno 2000* a cura di P. Sabbatino.

⁶ Cfr. la ns. lezione 11 *Opsis Idea*, in *e-learning Federic@*, cit.

⁷ Cfr. il ns. *Giordano Bruno e la composizione delle immagini: logica dell'infinito e logica della comunicazione*, pp. 81-132, in *Pensiero e immagini. Tradizione e innovazione nelle opere di Bruno e Campanella*, a cura di A. Cerbo, Napoli 2001, d'ora in poi <I>.

⁸ Lo racconta F. Yates, *Giordano Bruno e la tradizione ermetica*, Laterza, Bari 1992-81 (1964). Cfr. G. Del giudice, *Bruno in Svizzera, tra alchimisti e Rosacroce*, in G. Bruno, *Somma dei termini metafisici*, Di Renzo, Roma 2010.

allievi fedeli, e soprattutto ammiratori e detrattori. Anche chi, come Johan Von Nostitz, aveva preferito seguire la dialettica di Pietro Ramo, invece che di Bruno, per il migliore effetto mnemonico di una dialettica *in verbis*, confessava nel 1615 di aver seguito Bruno per diletto, e di aver continuato poi per la vita proprio l'esercizio con le ruote di Lullo⁹.

La rivoluzione copernicana Bruno argomentava da filosofo. Perché se documenta la scoperta, anche con figure esplicative del moto dei cieli, se discute le affermazioni filosofiche e teologiche in pro o contro le tesi, se risponde alle accuse cattoliche negando il valore delle Scritture come testo scientifico, infine ritiene superiori le conclusioni del Nolano su quelle di Copernico. Il geniale matematico è legato a dimostrazioni fisico matematiche; il Nolano da queste affermazioni legate all'esperienza trae conclusioni di coerenza, grazie all'aiuto della metafisica, dei Maestri del passato, della memoria. L'uscita della terra dal geocentrismo riporta la mente all'infinità dei mondi degli antichi, adombrata da Cusano, cui non può giungere nessuna dimostrazione, nessuno scienziato puro. Solo fondando filosoficamente sulla coerenza del Tutto, si può concludere così; ed è anche la premessa di ogni affermazione scientifica, l'inevitabile metafisica della scienza che va in cerca di leggi del divenire – ma occorre sapersi staccare, quando occorre, dall'esperienza, per giungere alle conclusioni del Nolano.

Su questa coerenza di fondo verte il secondo dialogo, che non argomenta il tema mitico dell'Anima del Mondo, ma s'interroga *De la Causa, Principio et Uno*. Bruno conclude all'indifferenza di Causa e Principio nel fondamento delle cose, la Terra è un *Grande Animale* tra i mondi infiniti, con cui non coincide con Dio, non c'è panteismo. Dio sta nel mondo come *il nocchiero alla nave*, ne dirige il moto orientandolo alla sua volontà, non riducibile alle parti. La posizione del *kubernétes* è però partecipe del moto, del destino, del progresso; la scassa dell'albero è un mondo di mediazioni, che impone a chi lo governa di sapere la forza del mare per bene operare. Ogni gesto singolo si lega all'armonia del tutto¹⁰ - attraverso l'infinitesima combinazione dei particolari, come sa la Sofia celeste. Nello *Spaccio* Ella in molte pagine elenca il mondo che deriva da un gesto di Dio, se lo si traduce, come fa Mercurio, messo ed artefice, nei movimenti dei pidocchi sulla testa di una donna di Nola, nel numero dei cuccioli che deriveranno da un coito presente, nel tempo di risata concesso a ciascuno prima di tirare le cuoia: è la resa teatrale dello spirito di Laplace. Il sapere divino, ne risulta, è incommensurabile alla mente solo quanto alla sua coscienza e sapienza. Non a caso il termine *kubernétes* è radice di *cybernetics*, l'infinito dei movimenti binari che traduce il mondo della complessità in intelligenza artificiale.

Il gradualismo neoplatonico dei passaggi combinatori si corregge verso la modernità per l'attenzione alla mano, che costruisce il sapere umano – insieme agli occhi ed al silenzio; di particolari si fa il sapere, *una* intuizione, sorretta da pietruzze tante e diverse che fanno il mosaico che è la scrittura del cosmo dell'uomo. In esso la *mens infusa* si presenta come Caso,

⁹ *Giordano Bruno, Immagini 1600-1725*, Procaccini; Napoli 1996, p. 49. C.Vasoli, *Bruno, Ramo e Patrizi*, in *Nouvelles de la République des Lettres*, 2, 1990, pp. 169-190. Cfr. il ns. *L'immagine di Bruno*, in A. Cerbo ed., *Tradizione e innovazione nelle opere di Bruno e Campanella II*, Dante e Descartes, Napoli 2003, d'ora in poi <2>.

¹⁰ T. Rinaldi, *Natura e fortuna nell'antropologia di Bruno e Campanella*, in <1> p. 13.

come insormontabile imprevisto stupefacente. La figura ne è la *Fortuna dello Spaccio*, descritta con tocchi rapidi ma aderenti, nel suo favorire l'eguaglianza e ristabilire la misura nella disparità degli uomini – che assurge persino a criterio del conoscere, nella casualità del gioco delle ruote della memoria. Come nelle ruote di Lullo, la sapienza si costruisce anche nel Caso, nell'accadimento che mostra convergenze illogiche ed inaspettate, che non possono decrittarsi solo sapendo il loro codice. All'uomo occorre il disegno ordinato, è la sua risposta alla sfida del Chaos. Ma occorre anche non dimenticare mai che l'uomo è uomo, limitato ed in balia della sorte, il pericolo dell'indiamento che l'uomo persegue giustamente è il superomismo cieco che dimentica la limitazione dell'uomo. La Fortuna, perciò, deve essere presente nel quadro; solo così si scrive compiutamente l'essere dell'uomo; essa è l'eguagliatrice, come la morte.

L'uomo, che accetta la lotta e la vita - scaccia "la disavventura, apprende la Fortuna pe' capelli"¹¹, fugge l'ozio, accetta la fatica e l'industria, la diligenza, la speranza, lo zelo, la sagacità, l'animosità, la pazienza, e infine l'ozio sublime fratello di tolleranza, accompagnato dalla prudenza. Si tratta di una reazione, come si vede, ben articolata – una vera metodologia della battaglia; l'accavallarsi di virtù necessarie è il metodo del giusto indiamento - la conquista di un luogo di *comunicazione e di civile conversazione*¹², di dialogo e di trasformazione sociale e civile. Trasformazioni, non rivolgenti in cui l'uomo può fare solo la prova del Mostro, se studia, indebitamente, la parte di Dio e mette in scena la sacra rappresentazione della Dea Ragione, del culto smisurato del Me, del Narcisismo sovrano. Nei moti della rivoluzione celeste c'è il sangue, anche molto e sacro, ma è quel che spetta alla nascita e morte – nulla più. Non meno doloroso, ma non cibernetico, non dovuto alla macchinale prova di regalità architettonica: conserva la misura nell'equilibrio dell'ascolto.

La *Revoluzione*¹³ si presenta così come il punto della trasformazione nella misura. Il suo significato storico sociale e morale argomentano gli *Eroici Furori*. Il termine indica il moto degli astri, naturale quanto ciclico ed innovatore, perché il mondo è in perenne divenire. Alla stasi del mondo aristotelico e tolemaico, si contrappone con Copernico il moto, lo spazio per il vortice ordinatore, l'immagine del *vaglio* derivata dall'epicureismo antico, di cui Bruno era convinto prima di tornare a Platone, perché la fede nelle idee è la forza del filosofo. Atomismo che ora concilia con l'ipotesi astronomica¹⁴, vedendo nelle monadi i principi del cosmo, assoggettati ad un percorso plastico di continuo rinnovamento. Monadistici sono i simboli che aiutano la memoria a fissare l'indicibile nella *parola nuda*, nel *sigillo*, un segno gravido di silenzio e di futuro dialogo, che racchiude nel più breve un senso¹⁵.

Gli *Eroici Furori* illustrano la rivoluzione con vari motti che condensano l'oggetto in esame, come d'uso nel genere rinascimentale delle imprese, cui Bruno ricorre per meglio parlare ai poeti della corte: "*Manens moveor*" è il motto che prende spunto dalla rotazione della terra, in

¹¹ Ivi, p. 22.

¹² M. Ciliberto, G. Bruno, Laterza, Roma Bari 1990, p. 131.

¹³ *Eroici Furori*, in Bruno, *Dialoghi*, p. 1072.

¹⁴ Th. Kuhn, *La rivoluzione copernicana. L'astronomia planetaria nello sviluppo del pensiero occidentale*, Einaudi, Torino 2000, pp. 301-3.

¹⁵ Vedi le lezioni 1- 9 dell'**e-learning federic@**, cit.

cui al moto della rivoluzione si unisce quello riflessivo su di sé, indicando un metodo per l'uomo che si domanda come riflettere nella storia quel moto di natura:

“il continuo moto d'una parte suppone e mena seco il moto del tutto” è un conoscere “che si muove in circolo; dove il moto concorre con la quiete, atteso che nel moto orbicolare sopra il proprio asse e circa il proprio mezzo si comprende la quiete e fermezza secondo il moto retto; over quiete del tutto e moto, secondo le parti; e da le parti che si moveno in circolo, si apprendono due differenze”¹⁶.

Quete e moto sono due dei generi sommi del *Sofista* platonico, insieme all'*essere*, all'*identico* e al *diverso*: e, se il diverso è il quinto genere, non è però un in sé, è il moto che tutti li penetra e afferma:

“la natura del diverso, rendendo ciascuno di essi diverso “da ciò che è”, lo fa non essere, e per la stessa ragione, noi potremo così correttamente dire di tutti che non sono e di nuovo, per il fatto che partecipano di “ciò che è”, potremo anche dire che sono, e che si tratta di cose che sono”. Come negazione del *non essere che non è*, conclude al legame: “anche il cercare di staccare ogni cosa da ogni altra non soltanto direi che è uno sbaglio, ma anzi è cosa degna di chi è privo totalmente dei doni delle Muse e di filosofia”¹⁷.

il diverso è l'anima di una dialettica che non procede per opposizioni, per contrari, per consistenze che hanno nome. Piuttosto muove tra momenti logici, tra contraddittori, direbbe Aristotele – perciò, non si conclude nel terzo termine, medio tra gli estremi, come nel sillogismo e nella dialettica moderna; ma resta all'affermazione del discorso, perché non si considerano solo i nomi (opposti) ma anche i verbi (le azioni, i collegamenti di nomi):

E così da soli nomi detti uno di seguito all'altro non risulta mai il discorso, né risulta d'altra parte da verbi detti senza accompagnamento di nomi... per esempio, 'cammina', 'corre' 'dorme' e quanti altri verbi ci sono che nel discorso significano un'azione, anche se tutti di seguito uno li pronunciasse non per questo metterebbe insieme discorso alcuno.... E così dunque anche se si dice 'leone' 'cervo' 'cavallo'... fino a che ai nomi non vengano collegati dei verbi. Solo in tal caso si realizza l'accordo e diventa discorso immediatamente il più elementare collegamento, direi anzi che questo è il primo e il più breve di tutti i discorsi... esso ha già un valore indicativo di qualche cosa¹⁸.

È nel discorso, nei discorsi, nella storia, che si attua la dialettica dell'infinito, oltrepassando il detto di Cusano, l'approfondimento dell'idea limite suggerita dalla matematica. Il considerare il problema dal punto di vista della teoria copernicana, della scienza di Telesio, dell'atomismo antico - che già vedeva l'infinità dei mondi, che già partiva dal linguaggio – porta Bruno ad argomentare la rivoluzione come fatto umano, oltre che astronomico, con un che di simile all'infinità dei mondi, l'infinità del divenire in cui l'uomo, il mondo e il suo Nocchiero sono coinvolti in un moto di ruote che tornano sul loro andare e perfezionano sempre il cammino, pur restando cicliche, identiche nel recuperare la misura.

¹⁶ Bruno, *Dialoghi*, pp.1089-90.

¹⁷ Patone, *Sofista*, XLI, d; XLIV, e; . In Opere, volt. I, Laterza, Bari 1967, pp. 421-3.

¹⁸ Ivi, XLV, p. 425.

Quando *quete e moto* si muovono restando consistenti, accade che il moto circolare della conoscenza, che va dall'uno all'altro per intendere, porti ad apprendere due differenze che si delimitano a vicenda; non si pone una gerarchia di cause, di verbi, di nomi, non si coglie superiore l'effetto o la causa: ci si limita a approfondire nella conoscenza e nell'ascolto, un cammino di conoscenza pura.

E' la *magia del due* di cui Bruno parla nella *Cena*, che abbandona la logica aristotelica nemica dell'infinito, e costruisce una logica dialettica diadica, la logica dell'infinito, che non cerca la conclusione del terzo mediatore del sillogismo, finito. Non chiude i discorsi per produrre scienza, la scelta è l'apertura al dialogo, alla conoscenza continua, senza dogmatismi, senza quelle chiusure che, se in un certo tempo giovano, in altro tempo diventano un impaccio di cui occorre liberarsi per dire una sola cosa nuova.

La *rivoluzione celeste* mostra come la logica non può restare al principio di non contraddizione che delimita l'asserzione finita, comprensibile ma non vera. La verità è nell'infinito, proseguendo il ragionamento di Cusano che vede il minimo ed il massimo identificarsi nell'infinito, come nella matematica le rette parallele – una idea limite che è il fondamento che consente di cogliere i contrari e il loro legame, la comunanza dei generi di Platone, la loro identità in una logica di perenne svelamento dell'uno nel molteplice e viceversa. È l'antica idea pitagorica che riflette Cusano, quella logica del numero che porta ad iniziare la serie del pari e del dispari nel *parimpari*, l'unità principio dell'aritmetica deve comprendere le due serie. Perché il principio non è la serie dei numeri, che una volta iniziata prosegue in modo continuo; nel principio c'è la continuità, ma anche la discontinuità; c'è la scelta dell'ottica aritmetica invece che della geometrica o della fisica o dell'astronomica – la scelta che consente di trattare questo caso specifico che è il presente oggetto d'esame, è fuori della serie.

Schelling nel 1800 scrisse il dialogo *Bruno*¹⁹ per argomentare proprio questo concetto, in cui vedeva la grande importanza del discorso di Giordano Bruno, che riportava così al centro della discussione filosofica esplicita. La vera logica dell'infinito, disse Schelling, quando sia lui che Hegel e Fichte sbazzavano la dialettica dell'idealismo, è questa del due, proprio perché priva del terzo momento. La sintesi conclude e la chiusura operativa è un momento essenziale della vita biologica e del pensare: consente l'oltrepassamento, annulla l'identità di tesi e antitesi in un terzo che li supera conservandoli. Se la dialettica idealistica ha in questa triadicità il suo modello progressivo, penalizzando l'antiteticità dei momenti – la loro vita – la *magia del due* tiene desta l'alternativa, perpetua il gioco dialettico e lo riaffida al discorso presente. Schelling figura questo moto perpetuo nella distanza tra l'immagine e lo specchio, l'alternativa assoluta: nulla di più identico, nulla di più incommensurabile, dell'immagine nello specchio, del tutto identica e del tutto irraggiungibile, la vera guida alla dialettica dell'infinito.

Questo sviluppo Bruno adombra nella *rivoluzione*, "quel spacio di tempo in cui da abiti ed effetti diversissimi per gli oppositi mezzi e contrari si ritorna al medesimo"²⁰: il moto del sole

¹⁹ F.W.J. Schelling, *Bruno o del principio divino e naturale delle cose. Un dialogo*, a cura di E.Guglielminetti, ESI, 1994.

²⁰ Bruno, *Dialoghi*, p. 1072.

ed il volgersi della storia mostrano la "successione ed ordine delle cose verissima e certissima". *Vero e certo*, come in Vico, critica e topica, perché gli *abiti* e gli *effetti* che i mezzi producono sono un cammino continuo di *rivoluzione*, di ritorno del medesimo senza stasi, ciclico; la storia cambia di continuo, il certo è parte del vero, il racconto delle cose partecipa delle cose, l'uomo del cosmo e di Dio.

Nello spazio del tempo – sia esso storia o utopia è un cronotopo, disse Gioberti²¹ – passano infiniti percorsi, opposti, medi e contrari; nella distanza del tempo, risulta evidente il crescere continuo che si attua nel tornare al medesimo. L'immagine è nel quadro di Tiziano sulle tre età dell'uomo, che richiama un passo di Ermete Trismegisto citato da Giordano Bruno:

"gli Egizii ne fero cotal statua che sopra un busto simile a tutti tre puosero tre teste, l'una di lupo che remirava a dietro, l'altra di leone che avea la faccia volta in mezzo, e la terza di cane che guardava innanzi; per significare che le cose passate affliggono col pensiero, ma non tanto quanto le cose presenti che in effetto nel tormentano, ma sempre per l'avvenire ne promettono meglio... m'assicuro nel perso, nel soffrir, nell'aspettare"²².

La *statua*, figura solida che consolida l'attenzione, disegna tre volti e tre animali per ricordare all'uomo come la diversità nell'identico sia la più banale delle verità: perché il mondo è in moto. Perciò il vero e storia, la mente e gli affetti, s'intendono nella *rivoluzione*, il bambino spiega il bambino e non l'uomo, non c'è un vero astratto, un detto, un comandamento, valido per tutto. Alla memoria l'arte fornisce cerchi concentrici ruotanti per imitare come possibile il moto cosmico, per dischiudere somiglianze impreviste, perché il sapere si volga al futuro, legando i mondi diversi in cui l'uomo disegna la vita e la mente senza perdere l'ordine delle cose. La fortuna passa, così la sventura, la cecità dell'uomo sta nel non vedere quel che gli è dinanzi, e si perde nell'errore di misura, nel rimpianto, nell'illusione. Il ritorno in cerchio è la verissima e certissima successione delle cose, ordinata dal senso in una continua chiarificazione dell'ineffabile, la nuova razionalità della mente, che costruisce il sapere con illuminazioni dal silenzio. La *rivoluzione*, il moto continuo adombrato dalle ruote della memoria, costringe a camminare in tondo, consente il lento affiorare del profumo della vita:

"la significazione di questo son certo che mai arrei compresa, se non fusse che l'ho intesa dal medesimo figuratore. Or è da sapere che quel *Circuit* si riferisce al moto del sole che fa per quel circolo, il quale gli vien descritto dentro e fuori; a significare che quel moto insieme si fa ed è fatto; onde per conseguenza il sole viene sempre ad ritrovarsi in tutti gli punti di quello: perché s'egli si muove in uno istante, seguita che insieme si muove ed è mosso, e che è per tutta la circonferenza del circolo egualmente, e che in esso convegnia in uno il moto la quiete"²³.

La *rivoluzione* si compie ad ogni attimo, non è solo il Natale il giorno del rinnovamento; ad ogni istante ricorre un punto già percorso e si misura la distanza, ogni rivolgimento del sé da sé per sé, in ogni punto, è quiete e moto. In un istante accade l'amore che resta eterno nel ricordo. Il

²¹ Cfr. il ns. *Gioberti e la musica*, in **e-learning federic@**, cit., materiali della lez. 9.

²² Bruno, *Dialoghi*, p. 1073.

²³ Bruno, *Dialoghi*, p. 1045.

cammino si compie in tappe di *desio attenzione studio affezione*²⁴. Due le vie del cuore, due le vie della mente, il moto circolare *circuit* tra luce e memoria e lascia schiarire la penombra, indica gli oggetti nel sole. È la via difficile, per il conoscere umano, umbratile; richiede lo slancio dell'*eroico*.

Bruno ne dà un'immagine dolce e poetica: l'amore di una fanciullina, quella Giulia di cui narra la cugina Laodomia, l'antica bimba di Nola rimasta nel cuore del Nolano²⁵. Maturato nelle braccia di Circe, da cui ha appreso le doti della cecità, riconosce di aver tante volte camminato ad oltranza perché spinto dal lontano ricordo di ingenuità e generosità curiosa. Confitto nella mente come una speranza, come l'amore della verità. Dove trovare altrimenti il cuore per costruire oltre il male, oltre le astuzie del mondo, oltre e contro quei poveri, arroganti, saperi di duro diamante – Bruno non sarebbe Furioso, senza la speranza. Fugge la compagnia ed i piaceri – lui così amante dei piaceri - si perde nella campagna, cerca illuminazione con disperazione, spera la via mistica e compiutamente terrena di fermare *quel che è dinanzi* e allacciarlo all'ordine cosmico, per dare un senso al doloroso presente. Il sole, irraggiungibile meta, è fonte di luce e penombra, del chiaroscuro, della misura.

La *rivoluzione* si svela alla conoscenza estetica sensibile e luminosa, concentrazione in un sol punto di presente, futuro e passato; l'arte rinnova l'opera ogni giorno, costruisce immagini che sono nuovi eventi, nuovi discorsi. Non tiene l'opera mai prodotta come ultima, conclusiva, finale, ogni quadro è una sfida, domani sarà un altro punto di vista, una nuova avventura. Non c'è enciclopedia, ma la serialità del museo, l'opera a fianco all'opera, offerta non gerarchica al lettore fruitore, che vede nuovi spunti ad ogni ritorno operativo. La crescita della sua sensibilità schiude nuove vie ed arabeschi. Una continua *rivoluzione*, plasticità di cambiamento senza violenza, negazione di salti imposti, rivolgimento radicale da cui nasce il respiro.

Dorian Gray lascia il quadro ad invecchiare; l'uomo vero si accorge dallo specchio di mutare e assume le rughe, confida nell'espressione di una vita ben vissuta, si affida alle idee che ringiovaniscono nel tempo, che si fanno nitide e senza crepe come mai prima. La legge che pretende l'eterno ignora il motivo di quel fiore che inizia a girarsi svelto, quando gira il sole: capire è amare, ascoltare e osservare. L'azione dell'Ordinatore è scritta, ma non ne capiamo i meccanismi binari. Giordano Bruno suggerisce agli uomini quel che di più prezioso gli ha trasmesso, nel silenzio, il suo *grazioso nemico*, quel Dio che lo ha condannato alla solitudine: la chiave universale è l'ascolto, l'amore, oltre qualsiasi costo. Se si vuole dissipare il silenzio senza assaltarlo e distruggerlo, occorre ascoltare.

Il nuovo uomo che nasce è quello, *bellissimo*, degli ermetici, dell'Asclepio, di Plotino; non il reietto e peccatore Adamo – è un uomo capace di entusiasmo e di sapere, un *furioso*, che s'incanta della *rivoluzione* perché la intende come una filosofia del Sole.

²⁴ Bruno, *Dialoghi*, p. 1047.

²⁵ Laodomia è la più grande delle due ragazze che raccontano la parabola dei ciechi, che chiude gli *Eroici Furori*, Giulia è la cuginetta di Nola – quasi tutti i personaggi degli *Eroici* sono di Nola; c'è poi l'immagine autobiografica del furioso nei campi, solo e dannato. Tutto il dialogo segna il ritorno su se stesso, che produce il canto, grande quanto mai.

Il metodo per costruire questo sapere, che renda effabile l'ineffabile, è nelle immagini, in figura ed in parole. Poeta e costruttore di figure, di simboli della memoria per le ruote, Bruno descrive quest'opera non come empito romantico al seguito delle Muse, ma come il *disquarto* di Atteone, lo smembramento dovuto ai morsi dei suoi stessi cani - la normale sorte di chi, per vedere Diana nuda, lascia alle spalle la tranquillità dell'esistere. Bruno scrive per tutta la vita le immagini della memoria, corregge gli stampatori per rendere compiute le figurazioni – conosce a pieno il potere delle immagini.

*

Campanella condivide non solo il tempo di Bruno e la passione per *Telesio cosentino*, ma tante letture, situazioni, intenti. Laporta inventò qualche anno fa il suo immaginario incontro con Bruno, nei sotterranei degli Uffizi, dove furono entrambi nel 1995, dove era diffuso un costume alquanto indulgente – tra una tortura e un carcere duro: i detenuti avevano possibilità di leggere e scrivere, di incontrarsi con altri e con visitatori. Suggestivo, quanto immaginario, un simile incontro è il frequente sogno di chi legge le loro opere.

A Campanella è bene affidare, per la brevità del discorso, il dialogo sulle immagini – che in Bruno, pure, è interessantissimo²⁶. Ma la teoria delle immagini di Bruno si inerpica in un orizzonte di rara difficoltà, leggere un'immagine equivale ad illustrare un sistema, perché l'intrinsecità dell'immagine Bruno prende molto sul serio e la trasforma in ottica filosofica – le sue opere sono dialoghi e sistemi di memoria, immagini di immagini, in figura e in parole. Campanella è salvato dall'eccesso d'ombra dalle dimensioni tradizionali che assume la sua opera, dettata in buona parte dal carcere duro: una metafisica, una politica, un'etica, in libri vari che si ripetono spesso, in crescendo, per il blocco in cui incorrono regolarmente i suoi manoscritti.

Perciò, i rebus e le immagini di Bruno costruiscono allegorie e simboli in un orizzonte speculativo che trattiene troppo dallo spirito esoterico delle composizioni – dovuto al labile confine tra magia nera e magia bianca, e alla necessità di celare il *secretum* all'Inquisizione; ma quando a ciò si aggiunge la reale difficoltà del pensiero di Giordano Bruno per i contemporanei, l'eccesso d'ombra è evidente, in un discorso breve. In Campanella invece l'immagine è *puntuta*²⁷, come dice Barthes - in gergo, *buca lo schermo*.

Anche Campanella s'interessa di magia, scrive molto presto *Il senso delle cose e la magia* – vi si tratta di religione, di medicina, di astrologia – di scienze, vale a dire, che si insegneranno all'Università sino al 1650, quando la scienza moderna vincerà la partita. Con questo spirito aperto innalzerà per il suo tempo, per i prossimi e per i futuri, la splendida architettura della *Città del Sole*, bella tra tutte le isole perdute, piena dei saperi ignoti nell'*isola-che-non-c'è*, ma come quella inondata di gioventù e di una speranza triste. Ma certo meno triste, per il forte

²⁶ Nelle lezioni **e-learning federic@**, cit., il grande interesse di Bruno per le immagini ho ampiamente trattato: il secondo modulo dello stesso corso parla appunto di teoria delle immagini trattando degli iconologi.

²⁷ R. Barthes, *L'ovvio e l'ottuso* III, Einaudi, Torino 1985

carattere utopico che spinge ad un progetto d'azione non onirico, volto al cambiamento radicale e solare.

Triste, però, anche se il sole ermetico entusiasma i rinascimentali. Da poco leggono Lucrezio, recente scoperta umanistica, ma con Botticelli hanno già dato all'*Alma Venus* dell'*Inno* lucreziano il suo volto e la sua nudità. Lo splendore dell'uomo rinascimentale si dispone con tremore all'attesa escatologica di fine secolo, l'animo teso alla speranza della fine delle guerre di religione. Inizia la meditazione della *Querelle des anciens e des modernes*, che lascerà infine il mito dell'età dell'oro per quello del progresso, altra idea lucreziana.

Triste, perché il sole egizio può abbacinare, la luce troppa mostra la via difficile, dove è facile perdersi. Si viene dal sangue e dall'eccidio, si può finire non troppo lontano: anche prima che al termine *rivoluzione* si dia il significato ottocentesco e vi si unisca la figura di Robespierre, il Rinascimento illumina la *statua* del figlio del Sole, il fanciullo Fetonte che brucia nel sole. Lo ricorda anche Bruno, negli stessi passi, aprendo lo spiraglio sul timore che accompagna l'entusiasmo. Fetonte è immagine di morte e di vita: eroe sacrificale, è la fenice che risorge dalle ceneri. Si osa egualmente, si deve, la storia gronda dolore. Bruno, Campanella, Amos Comenio, sono tutti vittime e riformatori sociali, pellegrini d'Europa. Impegnati in una battaglia irenica, e tutti pregiano la conoscenza per immagini.

Come riformatore sociale, Campanella si mostra il più capace ad intendere il senso del tempo – ma perde. La rivolta calabrese da lui capeggiata nel 1599 fu tanto notevole da meritare una repressione e punizione assolutamente esemplari; Campanella ne fece le spese con i suoi 27 anni di carcere duro. Ciò gli tolse la possibilità di far valere l'eccezionale facilità con cui si conquistava il favore dei potenti. Quando, finalmente libero, riparò a Parigi, Luigi XIII lo ricevette senza sedersi e tenendo in mano il copricapo regale; Richelieu accorse al suo letto d'infermo; gli fu commissionato l'oroscopo di nascita per il neonato Luigi XIV – e fu tanto rispondente al vero, da suscitare oggi meraviglia; in terra di Francia fu accolto dal dotto Peiresc, che gli fece conoscere Gassendi, che a Campanella non piacque; lo esaltò Noailles, come prima avevano fatto i banchieri Fugger, il Granduca, Papa Paolo V Medici e Papa Urbano VIII Barberini... tutto *normale* per Frate Tommaso, che era vissuto sino al 1626 a Napoli, affamato e malmenato, nelle fosse di Sant'Elmo, Castel dell'Ovo, Castel Nuovo - ma alla sera a volte usciva, quando il vicerè don Pedro Giron duca di Ossuna lo faceva venire giù dalla montagna, per vie segrete, nel Palazzo Vicereale, per parlare con lui – anche dell'Immacolata Concezione, un argomento che stava a cuore ad entrambi. Una *normalità* che fece sempre girare sul suo conto voci tendenziose, e, sul suo capo, pericoli troppo reali.

La rivolta di Calabria s'era fondata su un preciso progetto, che per creare la pace sceglieva, come Hobbes, la via dell'assolutismo²⁸. Campanella disegnava una ecumenica "teocrazia universale fondata sulla teoria del Cristo come razionalità universale"²⁹, che salvi l'Europa dai Turchi, resi aggressivi dalle tante discordie interne d'Europa. Una ierocrazia basata su una

²⁸ Tommaso Campanella, *Lettere*, a cura di V. Spampanato, Laterza Bari 1927, pp. 48-9.

²⁹ P. Ponzio, *Ragione naturale e teocrazia universale nella Monarchia del Messia di Tommaso Campanella*, p. 42, in <1>.

cristologia che pone Cristo come connessione temporale ed intemporale, in cui la Spagna sia braccio secolare. È un'anticipazione neo guelfa che rinsalda al centro il potere per salvarne l'efficacia³⁰. Avere scritto simile quadro in trattato, è la base su cui Campanella cerca salvezza e nuova possibilità d'azione: quando si accorge del fallimento della linea di difesa – ch'era stata di far trasferire il processo a Roma, solitamente indulgente coi religiosi – prima finse la pazzia, poi chiese come giudice Bellarmino, che desse giusto valore ai suoi discorsi. Campanella non si era ribellato, disse, non era eretico, perché tutti i rivoltosi di Calabria

“non havean (ragione) d'assaltare il regno; ma con questa condizionale *se venia mutatione*, volevano far la repubblica nelle montagne difendendosi come li Spagnoli nelle montagne quanto entrarono li Mori”³¹.

Se venia mutatione, se si presenta l'occasione, se si materializza il pericolo turco (erano accusati anche di averli invitati a presentarsi): solo allora potrebbe realizzarsi l'analogo della situazione degli Spagnoli contro gli infedeli. E allora bisognava seguire i segni ed i pronostici della fine del mondo, sarebbe stato un semplice obbedire ai segni celesti - essi sono in continuità con la parola divina³², gli uomini timorati ne interpretano il segno – e infatti nel tempo la gente crede a questi segni come ai fatti, un pronostico può cambiare la storia, come un'idea escatologica³³. Tra l'altro, Campanella s'era subito, appena arrestato, difeso dicendo che questo era appunto il suo unico ruolo nella rivolta – capire i segni celesti che mostrano quelli divini. La *renovatio* non si compie per convinzione ma se è scritta – anche la vita di Campanella era segnata da un oroscopo eccezionale – *la mutazione* si può se la si vede nel cielo: come nella *rivoluzione* di Bruno, questa forza è superiore all'uomo. La Natura comanda il ritmo del rinnovamento, bisogna accettare l'accadere, la prima condizione di realizzazione è l'ascolto e la confidenza in Dio – non la mossa e l'azione di guerra, non la violenza. In tutti gli stati, è la religione la premessa:

“tre cause comuni concorrono al conquisto e mantenimento d'ogni grande signoria, cioè Dio, la prudenza e l'opportunità, le quali, unite insieme, si dicono fato, che è l'accordo di tutte le cause agenti in virtù della prima”³⁴.

La Volontà di Dio è garanzia di magnanimità e verità. La prudenza assicura il temperamento alla storia, nel ripudio della ragion di stato, pusillanime, crudele e adlatrice, e dell'*empio Machiavelli* - l'egoismo non porta vittoria, in prospettiva *universale*. infine, l'occasione giustifica il nuovo stato – e la sua vita futura, se manca giustizia accadrà quel che accade nel Vicereame. I valori universali può affermare solo una Chiesa accentrata e

³⁰ Nel *De regimine principum* 1606-7, ma aveva già scritto queste tesi e il più diffuso fu la *Monarchia di Spagna*. Tutta la fila delle opere e delle rifrazioni è in G. Formichetti, *T. Campanella, eretico e mago alla corte dei papi*, Piemme, Alessandria 1999.

³¹ G. Formichetti, cit., p. 112.

³² Campanella si riallaccia a Gerolamo e Giustino, non a dimensioni ereticali.

³³ Per l'importanza delle previsioni astrologiche e magiche sul senso comune, cfr. P. Sabbatino, *Le apocalissi annunciate. Dai secoli astrali del diluvio universale (1524) e della fine del mondo (1588) al mondo senza fine nelle opere di Bruno*, in <II>, Napoli 2003.

³⁴ G. Formichetti, cit., p. 47.

forte, impegnata nella loro difesa come in se stessa, sbaglia Carlo V a fondare nei protestanti. Solo che anche la Chiesa cattolica deve far qualcosa di valido, per riuscire, cioè recuperare il suo fondamento profetico. Ed è qui che Campanella sfodera la sua convinzione in sé, il proprio nascere in un cielo regale che aveva una stella più di quelle di Cristo, la coscienza del carisma dimostrato in Calabria – e scrive a Paolo V:

“non so ch'altri, meglio ch'io, può difensar il cristianesimo”, per la sua capacità di dimostrare ad ebrei e maomettani la grandezza della Chiesa, col “mostrar con miracoli tanto stupirli la verità dell'Evangelio, che non solo li cristiani, ma l'infedeli tremeranno e vorranno star sotto la sedia apostolica”³⁵.

Perché la sua capacità fonda nella sapienza e nella filosofia, ma è artefice di una *filosofia favolosa*³⁶, che ben sa il valore della profezia e della poesia. La sua grande sapienza poteva davvero inclinare le verità della Chiesa a convincere i diversamente credenti, realizzare un gran sogno ecumenico – se si riesce a discutere dei fondamenti ed elementi comuni nelle grandi immagini della religione si può con la profezia – è impossibile per le fedi, è il dono della poesia e del suo potere magico. È questa la *potestas* della mente illuminata dalla grazia – le *primalità* della Metafisica (1592-1611)³⁷, potenza, sapienza e amore configurano il sapere poetico.

Una convinzione che lo porterà al momento della liberazione a dirigersi a Roma, prima che a Parigi, molto sperando, perché papa Urbano VIII è poeta: Campanella scrive anche il Commentario ai versi di Maffeo Barberini. “Il vero poeta è colui che intende il governo del mondo colui che ammaestra i lettori con la verità e la profezia”³⁸. Fin dal 1596 Campanella aveva scritto una *Poetica*³⁹ sostenendo che il poeta è profeta, perché “la poesia smuove gli uomini a giusti sdegni contro de' cattivi, che la poesia vitupera, a desiderio d'imitare i buoni, ch'ella, a buon fine riduce e a condurre cose utili per conseguirle”, produce bene dilettevole canta le verità divine ed è strumento di aggregazione sociale.

Nel tempo dei tiranni alle poesie si sostituiscono favole: ed è questo il momento in cui il vero poeta si fa profeta e può giungere a combattere la corruzione dei tempi armando la rivolta. Ma la vera natura del poeta profeta svelano i Salmi di Davide: la poesia della Bibbia è la vera risposta alla poetica edonistica del cinquecento, contro cui Campanella lancia i suoi strali. Esalta Dante, contrariamente al '600, che della *Divina Commedia* fece solo 3 edizioni⁴⁰. Perché Dante ha costruito la grande metafora del mondo nella *commedia* universale. Tutt'altro sono le opere teatrali, che Campanella come Platone critica, se non hanno il senso universale che le rende profetiche. Argomentare per diletto un sol fatto, non dà ragione di esso; ciò proviene

³⁵ Ivi, pp. 165-6.

³⁶ A. Cerbo, *Gli autori classici nella poetica di Campanella*, p. 26, in <II>.

³⁷ T. Rinaldi, *Il ruolo della mens nell'opera di Campanella. Dalla metafisica alla teologia*, in <II>, Napoli 2003.

³⁸ A. Cerbo, *Gli autori classici*, cit., p. 32.

³⁹ Fu ritrovata da Luigi Firpo a Strasburgo e pubblicata dall'Accademia d'Italia nel 1944. Come le altre opere, è la prima di una serie di opere simili, sviluppate nel tempo. I manoscritti, vietati alla pubblicazione e scritti in carcere, furono ad esempio presi da Kaspar Schopp, che se ne servi per le sue opere; da Tobia Adami, che invece li tradusse, li pubblicò, li diffuse, rendendo note le opere di Campanella in Europa.

⁴⁰ G. Formichetti, cit., pp. 39.

dall'osservare "quei mutamenti come 'atti di commedia divina' (in cui) i mali dei singoli sono beni per il tutto, come sa chi, unendosi a Dio e con Dio mirandoli, 'irride e gioisce'"⁴¹. Campanella in questo modo giustifica i propri stessi tormenti di condannato, che spesso nelle sue poesie diceva insieme terribili, ma anche rivelatori di messaggi ulteriori: in tutti i fatti, bisogna guardare a fondo anche per rendersi conto della loro ragione.

La poesia è la parte più perfetta della *magia vocale*⁴² attuata da quella *mens* che è *ingenium*⁴³, un artificio poetico che si realizza mediante metafore ed è

"capace di influenzare, attraverso il ritmo, lo *spiritus* del lettore" "le buone metafore *"amplificano e dichiarano"* rendono più chiari i concetti poco comprensibili usando cose visibili per indicare quelle invisibili"⁴⁴.

Il potere della poesia si dimostra profetico nel legare in una *reductio ad unum* di chiasmi e metafore il disordine delle cose, immaginando da uno ad uno – dal soggetto alla figura, formando un esemplare, non un universale, in modo analogico, che cerca conferma ad una somiglianza. Ciò dà voce al gusto, se la figurazione ha successo, perché la capacità di conoscere si caratterizza nella visione singolare, da uno ad uno, che esplicita paragonando insieme, corpi costituiti e non astrazioni di pura coerenza:

"la potenza conoscitiva, conoscenza che ha come effetto la gioia dell'anima di chi 'filosofando a Dio s'unisce', che vede 'con lui ch'ogni bruttezza e male /maschere belle son, ride e gioisce". Il 'gusto' è la potenza del 'gustare', la 'gustazione' è l'atto intellettuale preparato dall'immediatezza conoscitiva dei sensi"⁴⁵.

La metafora, in Bruno "l'elevarsi graduale dell'uomo nella conoscenza", in Campanella aumenta in significazione teologica – passa dall'indiarsi di Bruno all'"illuiarsi", una medesimezza che recupera il sublime *tu* che compare nell'esperienza mistica

" Ma solo chi s'illuia, cioè chi si fa lui, cioè Dio, e chi s'incinge, cioè s'impregna di Dio, vien certo della divinità e lieto conoscitore e beato: perché è penetrante e penetrato da quella"
"Credo e farò, se gli empi vuoi far pii:
ma vorrei, per alzarmi a tanta altezza,
ch'io m'intuassi, come tu t'immii"⁴⁶

Se con la magia e l'astrologia, Campanella non poté sfuggire alla tortura indiziaria, gravissima, che lo storpiò sino al 1602: a leggere questi versi vien da dire che con la magia bianca della poesia si salvò l'anima. Nel carcere duro scrisse lettere ed opere, ma fu anche poeta prolifico

⁴¹ È la *Canzone della bellezza, segnal del ben, oggetto d'amore*, A. Cerbo, *Anima e corpo, senno e ingegno nella poesia di Campanella. Il mito di Prometeo*, in <1>, p.161,

⁴² 'l'ingegno non vuole pastoe... è sostanziato di spiriti agilissimi, mobilissimi, e però sempre guizzanti, svolazzanti e scintillanti", C. Pellegrino, *Del concetto poetico*, in A. Borzelli, *Il cavalier GBMarino*, Napoli 1898 p. 332, citato da Cerbo.

⁴³ ne parlava Boccaccio nelle *Genealogie* XIV e XV, citato da Cerbo.

⁴⁴ A. Cerbo, *Anima e corpo*, cit. p. 156-9.

⁴⁵ Ivi, p. 139.

⁴⁶ *A Dio*, ivi, p. 150.

ed immaginifico⁴⁷. Scrisse di Xarava, che fabbrica il processo accusatorio contro di lui: *L'empio mostro, che, sotto a finto zelo, la sua grandezza cerca nel mio sangue*; del popolo che lo derideva quando fu tradotto a Napoli dalla Calabria, quel popolo che voleva liberare con la sua ribellione, *Il popolo è una bestia varia e grossa Ch'ignora le sue forze*⁴⁸. Nei suoi interessi scientifici, che ogni filosofo coltivava, nel tempo che chiamava la chimica *scienza vulcanica*, aveva inventato per primo la descrizione antropologica del tarantolismo (andando al seguito di Del Tufo, di cui era precettore, in Puglia) descrivendo il *falangio*, il terribile ragno multicolore, dai racconti dei contadini, cui quindi conferiva valore di scienza; e aveva interpretato la cura del terribile morso evocando il prodigio della musica:

“gli antichi ricercarono il motivo per cui il canto rimuove gli affanni, induca il piacere e, così come afferma Platone, muti anche i costumi e le leggi e le condizioni dello stato, calmi persino i lattanti, così che attenti al suono della musica smettono di piangere e si addormentano”⁴⁹.

Perché il poeta è profeta perché inventa metafore e figure, e lo fa sempre, oggi è il tempo d'inventar storie non su Giasone ma su Colombo e Vespucci, favole nuove che dice *fictiones* a volte sottolineandone l'illusione, poi sempre meglio distinguendo la loro verità nel contenuto, secondo le leggi dell'interpretazione allegorica. Indaga poeti comparandoli, ma li invita non ad imitar poeti ma la natura, che restituisce al profeta la sua propria voce invece d'insegnargli a piegarsi all'imitazione⁵⁰. La *fictio* poetica è *plasmare, formare, fingere*⁵¹, si deve pensare a quella poesia che è la divinazione di Sibille e profeti, rigettando Omero e i suoi dei. Mostrarsi *sennoamante – filosofo poetante*⁵².

Per Emanuele Tesauro nel *Cannocchiale aristotelico*, lo strumento principe dell'arguzia è la metafora: che fa entrare le immagini nelle parole - Campanella vi fa entrare i giudizi sul mondo - “la sua arguzia vuole non tanto colpire il lettore, quanto educarlo, persuadendolo”⁵³. La metafora si forma nel riso, spesso compare il *riso, l'irride*, l'allusione al gioco di Mercurio, che vede nelle cose quel che non c'è, il possibile che nasce dalla sublimazione, dalla liquefazione ch'è morte, fine di uno stato. La poesia è formazione, creazione di opera e di anime. Impone con la parabola d'imitare ricreando, la politica che sappia servirsi della musica e della poesia s'innalza al profetismo e convince.

Ma il potere della metafora s'inquadra per Campanella nell'opera del *sapiente architettonico*⁵⁴ colui che sa dire “parole che sembrano cose”. Anche se ora ci si dà a rileggere queste poche frasi citate, o ci si amplia agli aforismi e *significati lunari* della *Città del Sole*, si vede come nell'affastellare note non compaiono gli arabeschi barocchi, di cui Campanella condanna le premesse nella poesia disancorata del suo oggi. C'è ordine in Campanella, una *grammatica*

⁴⁷ il codice Ponzio, dal trascrittore Pietro Ponzio, di 82 poesie, è nella Biblioteca Nazionale.

⁴⁸ G. Formichetti, cit., p. 100.

⁴⁹ Ivi, p. 16.

⁵⁰ A. Cerbo, *Anima e corpo*, cit., pp. 18-27.

⁵¹ T. Campanella, *Poetica*, in *Tutte le opere*, vol. I *Scritti letterari*, a cura di L. Firpo, Mondadori, Milano 1954.

⁵² La *Canzon del Sommo Bene* della *Poetica* cita A. Cerbo, *Gli autori classici*, cit.

⁵³ Ivi, p. 162

⁵⁴ T. Campanella, *Ragion poetica I*, pp. 200 – 214; Vico, *Scienza nuova II*, Laterza, Bari 1942, pp. 3-45.

philosophica del pensatore e del poeta che non è la *civilis* del testo corretto: ordinare parole è dare vita a cellule viventi. È la via che si offre all'*uomo perfetto*, che "non è Gesù, il Verbo incarnato, ma l'uomo naturale assetato di conoscenza"⁵⁵, l'uomo del libero arbitrio, con cui si chiude la *Città del Sole*.

Nella *città dai muri che parlano*, come si disse di Parigi nell'800, Campanella scrive il libro muto ch'è insegnamento per tutti - che del *liber mutus* degli esoterici non ha il carattere volutamente criptico. Riesce così ad unire al significato riposto, simbolico, allegorico, geroglifico, il lato, pure così essenziale nell'immagine, dell'illustrazione, della mappa chiara che la memoria ritiene intendendola – poco presente nelle immagini dell'Arte della Memoria ma pur sempre coltivata anche allora, soprattutto negli usi scientifici dell'immagine. I due modelli non si escludono, ma grazie al *sapiente architettonico* si fondono in una sola grande figurazione, che ricorda Leon Battista Alberti e la sua *città ideale*.

Così l'immagine non impone di possedere di già enciclopedie del sapere per capire - l'intento pedagogico, costante nei riformatori sociali, è, nei tre suddetti, minimo in Bruno, massimo in Comenio. Campanella è colui che meglio ne articola i pregi di comunicazione formativa, più che di didattica. Già il titolo, l'oggetto del disegno, la *città del sole*, dimostra quale sia il carattere enciclopedico che si trova in questo nuovo sapere – una enciclopedia di immagini non si racchiude in un libro o in un alfabetiere, ma vive nella città e ne consente l'articolazione di mura e di vie, di spazi comunitari, di intenti molteplici. Ciò crea nuove cornici di libertà, da cui si va oltre, servendosi di *fictiones*, che non sono falsità, ma nemmeno sono vere. Sono quadri, ossature di dialogo, punti di vista ben determinati che non ne escludono altri.

Meditata nell'*Epilogo Magno*, la *Città del sole* nasce nel 1602, appena Campanella torna alla vita dalle torture. È il dialogo tra un *Ospitaliero*, un cavaliere di San Giovanni, ed un nocchiero genovese che racconta dell'incontro con uomini e donne di Taprobana (come in Diodoro Siculo), che parlano la sua lingua – perché gli abitanti di quella città ne parlano molte. Essi gli hanno descritto la loro magica città circolare, 7 gironi che prendono nome dai 7 pianeti, l'ultimo circonda la vetta, il primo livello Sacro dei Templi, le figure del Cielo e Terra. Il Principe della Sapienza - con il Podestà e l'Amore (come le primalità metafisiche) i tre che affiancano il Principe Sacerdote, il Metafisico - ha costruito il libro delle scienze di comune consultazione.

"Sulle mura sono dipinte per immagini e didascalie tutte le scienze e arti. La struttura urbanistica è in sostanza una grande enciclopedia dalla cui visione, diretta dagli insegnanti, avviene l'apprendimento. La città è un grande percorso di conoscenza e i ragazzi, sotto la guida dei maestri "senza fastidio, giocando, si trovano a saper tutte le scienze storicamente prima che abbiano dieci anni"

Il libro consente le discussioni all'aperto, è dipinto sui rivellini e sulle tele che si calano sulle mura, che difendono la città dai nemici: nel primo bastione immagini matematiche, all'interno,

⁵⁵ A. Cerbo, *Gli autori classici*, p. 155.

geografiche all'esterno; nel secondo, geologia all'interno, orografia all'esterno; nel terzo, piante all'interno, pesci all'esterno; nel quarto uccelli all'interno, rettili e insetti all'esterno; nel quinto animali di dentro e di fuori, cavalli bellissimi; nel sesto invenzioni all'interno, inventori di fuori: da Mosé a Maometto, da Cesare e Alessandro e Pirro – giù giù fino a chi in Cina inventa bombarde e stampe. Le immagini ammaestrano tutti i Solari, mettono in condizione i bambini di dieci anni di essere dei dotti.

Come nella repubblica platonica, si cura l'eugenetica – Campanella descrive le celle, gli accompagnatori, i turni di questi amanti forzati, combinati secondo quadri astrali e qualità fisio-psichiche da terzi; c'è la comunità delle donne per escludere ogni proprietà ereditaria; le donne allevano i figli fino ai due anni poi li consegnano alle maestre, che a 4 anni li selezionano. Maschi e femmine imparano le armi, almeno per difesa; il cibo segue una rotazione (Campanella accoglie ed esalta il peperoncino): e la gente campa cent'anni – ogni 7 anni attuano anche un misterioso metodo di ringiovanimento. Commenta l'ospitaliero, se non c'è proprietà, nessuno lavora – ma Campanella non pensa così. Anzi, nella società ordinata dove i capi delle arti sono i giudici, le carceri sono solo per stranieri; e se c'è una condanna a morte, si brucia il condannato con polvere da sparo, rapidamente. È una società religiosa, unita dalla fede nell'immortalità, cattolica in modo ecumenico – che centra nell'Amore. Lina Bolzoni ha collegato questa città con la storia Sinbad, il precettore del figlio di Ciro, che costruisce una mostra per combinare parole ed immagini, dove si articolano "i nuovi ideali pedagogici dell'Umanesimo e la tradizione dell'arte della memoria (in cui si insegnava ad associare alle immagini le parole e i concetti da ricordare"⁵⁶.

Le immagini prendono così lo spazio di una enciclopedia interattiva, coniugando illustrazione e libera rielaborazione. Come quando i predicatori leggono gli affreschi donati al popolo e costruiscono una mappa per ricordare storie e morali, per raccontarle di nuovo in prima persona. È un percorso circolare di rivoluzione e rotazione che si compie intorno al quadro, una combinazione di moti che inducono a tenere conto del tutto e della parte, a muoversi con sapienza nel labirinto. L'immersione nell'immagine anima il processo nella bellezza e nel sapere, un processo iconologico ed iconografico, dice l'estetica odierna, da cui l'*Iconic Turn*⁵⁷ vuole ripartire, abbandonando la limitazione della trattazione dell'immagine alla storia dell'arte: l'immagine argomenta il conoscere.

Se tanti sono gli autori che oggi aiutano questa analisi, Bruno e Campanella non sono da meno, come Comenio. Guida del nuovo pensiero e capacità formativa sono gli aspetti concomitanti dell'andirivieni della conoscenza estetica, dove l'albero della conoscenza non si fa più di radici tronco e fronde svettando verso il cielo, l'immagine da cui partono Maturana e Varela: anche la biologia, dimostrano, lascia questa idea dell'albero, e del conoscere, per

⁵⁶ G. Formichetti, pp. 142-3 .

⁵⁷ Pinotti A., A. Somaini, *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Cortina, Milano 2009 (con scritti di G. Boehm, H. Belting, W.J.T.Mitchell, H. Bredekamp, J. Elkins, M. Bal, G.Didi Huberman, L.Marin, B.Larour, D.Freedberg, V.Gallese).

concludere alla *Galleria delle Stampe* di Escher. La vertigine della visione segue il principio dell'anello retroattivo, dice Morin, dove il principio ologrammatico spinge verso nuove direzioni⁵⁸. La società dell'immagine aggiunge all'immagine reale la virtuale; si costituisce un *quarto mondo* oltre il *terzo mondo* di Popper, dove fotografia, film, televisione, rete e a loro enciclopedia senza vocabolario hanno costruito una lingua di frammenti che collassano in entropiche ecatombi del senso.

Una rivoluzione cosmica consente l'evoluzione plastica, trova le chiavi di leggibilità del mutamento e ne recupera la misura - torna nel medesimo. La filosofia del sole è una filosofia di ombre che si pongono nella luce per formare il chiaroscuro sfruttando il perenne moto, la rivoluzione è la possibilità di ogni istante, per chi opera con passione e sa diradare l'ombra - le operazioni dell'arte.

Se le filosofie del sole dicono una parola nuova di tale potenza intemporale, è perché sono filosofie dell'immagine, e ragionano in termini d'arte e di dialoghi e di teatro – e praticano la poesia. Il patrimonio dell'arte è la risorsa della creazione, che nei tempi della rivoluzione cosmica – quella non imposta da politica o umana volontà – è la normale rivoluzione dell'uomo a confronto coi suoi tempi, di dover sempre reinventare le proprie categorie, per continuare a comprendere il suo mondo.

⁵⁸ E. Morin, *I sette saperi necessari all'educazione del futuro*, tr. it. Cortina, 2001 (1999).