

DIALOGHI

ZAIRA SORRENTI

Giordano Bruno lettore dell'Ariosto

★ ★ ★ ★ ★

(1.) Chiama per suon di tromb' il capitano
tutti gli suoi guerrier sott'un'insegna;
dove s'avvien che per alcun in vano
udir si faccia, perché pronto vegna,
qual nemico l'uccide, o a qual insano
gli dona bando dal suo camp'e 'l sdegna:
cossì l'alm'i disegni non accolti
sott'un stendardo, o gli vuol morti, o tolti.
(2.) Un oggetto riguardo,
chi la mente m'ingombr', è un sol viso,
ad una beltà sola io resto affiso,
chi sì m'ha punt'il cor è un sol dardo,
per un sol fuoco m'ardo,
e non conosco più ch'un paradiso.

★ ★ ★ ★ ★

Amor, sorte, l'oggetto e gelosia,
m'appaga, affanna, content'e sconcola;
il putto irrazional, la cieca e ria,
l'alta bellezza, la mia morte sola:
mi mostr'il paradis', il toglie via,
ogni ben mi presenta, me l'invola;
tanto ch'il cor, la mente, il spirto, l'alma,
ha gioia, ha noia, ha refrigerio, ha salma.
Chi mi torrà di guerra?
Chi mi farà fruir mio ben in pace?
Chi quel ch'annoia e quel che sì mi piace
[.....]
farà lungi disgionti,
per gradir le mie fiamme e gli miei fonti?

★ ★ ★ ★ ★

Premi (oimè) gli altri, o mia nemica sorte;
vatten via, Gelosia, dal mondo fore:
potran ben soli con sua diva corte

far tutto nobil faccia e vago amore.
 Lui mi tolga de vita, lei de morte;
 lei me l'impenne, lui brugge il mio core;
 lui me l'ancide, lei ravnive l'alma;
 lei mio sustegno, lui mia grieve salma.
 Ma che dich'io d'amore?
 se lui e lei son un soggetto o forma,
 se con medesm'imperio et una norma
 fann'un vestigio al centro del mio core?
 Non son doi dunque: è una
 che fa gioconda e triste mia fortuna.

* * * * *

Con questo trittico di sonetti 'anomali'¹ Bruno chiude il primo dei dieci dialoghi *De gli eroici furori* e dà inizio all'intimo racconto dell'anima del furioso che «si versa e muove circa Dio»². I tre componimenti svolgono all'interno dell'opera una funzione primaria³, ricevono dunque da parte dell'autore un commento che mira a disvelare e a integrare i significati celati nel linguaggio immaginifico e nel lessico – di ascendenza per lo più stilnovista e petrarchesca – del 'canzoniere' bruniano, sovente di non immediata comprensione, nonostante la presenza del commento, in prosa e in versi, dell'autore. I registri della prosa e della poesia generano molteplici forme di interazione e instaurano tra loro un rapporto di reciprocità che conferisce al genere letterario del prosimetro possibilità mai sperimentate prima. Una ricchezza, quella dell'auto-commento, che tuttavia non sempre facilita il lavoro dei commentatori, i quali non possono esimersi dallo sciogliere i complicati nessi lessicali e concettuali attraverso cui si snoda la «nolana filosofia». I versi bruniani, infatti, non sono sempre facilmente e immediatamente comprensibili essendo portatori di un sapere enciclopedico tutto da ricostruire. Anche laddove l'autore offre una spiegazione per ciascuno dei versi di una poesia – è il caso dei tre componimenti succitati – risulta comunque necessaria la stesura di un apparato di note che abbia almeno tre funzioni: aiutare il lettore ad orientarsi nel complicato labirinto simbolico dei versi bruniani; chiarire quale rapporto intercorre tra prosa e poesia; mostrare, nei casi in cui è possibile, le fonti di cui si è avvalso il Nolano. Proprio ricercando queste fonti, ho avuto modo di verificare che le liriche dell'Ariosto sono presenti in maniera significativa nel 'canzoniere' bruniano. Eppure, alle *Rime* del «poeta ferrarese» non troviamo nessun rinvio nelle edizioni (e traduzioni) dei *Furori* – ma lo stesso discorso vale anche per le altre opere bruniane –. Non mancano, invece, i rimandi al poema ariostesco, più volte esplicitamente citato dal Nolano nell'opera italiana e latina.

Bruno gioca con la poesia trascrivendo a memoria ora un verso ora un'intera ottava del *Furioso*, secondo una consuetudine assai in voga nel Cinquecento. Questo aspetto è stato messo in luce, con riferimento a Giordano Bruno, da Giovanni Aquilecchia nella sua introduzione a *La cena de le Ceneri*: qui il filologo sottolinea come il cantare e il rimaneggiare versi dei poeti più fa-

mosi, e in particolare dell'Ariosto, fosse molto in uso nella vita popolare italiana⁴. Lo stesso Bruno – ricorda Aquilecchia –, nel nono costituito, ci offre una testimonianza di come la poesia si prestasse a giochi di società:

Una volta, sendo novitio, aprendo l'Ariosto per burla come cosa consueta, mi toccò in sorte quei versi dell'Ariosto, D'ogni legge nemico e d'ogni fede, della quale sorte ho fatto menzione ragionando alcuna volta a proposito de li argomenti che alcuni frati facevano per la suspitione del mio credere, che da questa attione, la quale fu in presentia di più novitii, come da argomento di qualche fermezza mi calumniavano, et negat de hoc se gloriatum fuisse⁵.

Più recentemente, Lina Bolzoni ha spostato l'indagine sulle pratiche della scrittura, analizzando i livelli d'interferenza tra l'arte della memoria e il modo di scrivere bruniano⁶. Lo stimolante commento della Bolzoni alle pagine de *La cena* (in particolare) e degli altri dialoghi italiani, in cui Bruno cita espressamente versi dell'*Orlando furioso*, mette in luce il frequente ricorso del Nolano alla figura di Rodomonte: l'eroe pagano funziona nel testo «come una specie di immagine di memoria, repertorio di situazioni e atteggiamenti che si può via via ri-usare»⁷. Ne deriva che «l'eroe ariostesco, così barbaro e così vitale, funziona da immagine di memoria del *Furioso*, così come, nel gioco delle sorti, era diventato l'emblema, e insieme la figura profetica, dello stesso Bruno»⁸.

Occorre tuttavia sottolineare che l'affezione di Bruno all'eroe saraceno non corrisponde a una sostanziale difesa delle tesi di Rodomonte. Anzi in tre casi su quattro Bruno assegna valenza negativa alle parole e ai fatti che rinviano al «barbaro re di Sarza».

Prima di analizzare i rapporti tra il 'canzoniere' ariostesco e quello bruniano, sembra dunque opportuno ripercorrere i passaggi significativi della già riconosciuta relazione tra l'opera italiana del Nolano e il poema cavalleresco dell'Ariosto, chiarendo motivi e forme del ricorso, da parte di Bruno, alla figura di Rodomonte.

Nel *De la causa, principio et uno* Filoteo, portavoce di Bruno, risponde alla misoginia di Polihimnio con le parole di Rodomonte, per prenderne le distanze e dissentire:

Torno a scongiurarvi tutti in generale, et in particolare te, severo, supercilioso e salvaticissimo maestro Polihimnio: che dismettiate quella rabbia contumace, e quell'odio tanto criminale, contra il nobilissimo sesso femminile; e non ne turbate quanto ha di bello il mondo, et il ciel con suoi tanti occhi scorge. Ritornate ritornate a voi, e richiamate l'ingegno, per cui veggiate che questo vostro livore non è altro che mania espressa e frenetico furore. Chi è più insensato e stupido, che quello che non vede la luce? Qual pazzia può esser più abietta, che per raggion di sesso, esser nemico all'istessa natura, come quel barbaro re di Sarza, che per aver imparato da voi, disse:

Natura non può far cosa perfetta,
poi che natura femina vien detta⁹.

Rodomonte che, tradito da Doralice, inveisce contro il genere femminile¹⁰, diviene immagine dei limiti e delle contraddizioni della misoginia di Polihimnio. Bruno replica al pedante in due tempi: prima con un lungo elenco di vizi e virtù – a cui corrispondono, rispettivamente, le nature dell'uomo e della donna –; e poi con un sublime elogio della regina Elisabetta, «a cui non è chi sia più degno in tutto il regno»¹¹.

La difesa della donna si inserisce nel programma bruniano di smantellamento della filosofia aristotelica: serve infatti a discutere e a superare il dualismo tra forma e materia sostenuto dal pedante Polihimnio che, riprendendo le posizioni dello Stagirita, relega la materia a un ruolo di subalternità rispetto alla forma, per poi associarla al genere femminile e alla proverbiale inferiorità della donna¹². L'equivalenza materia = femmina consentirà a Polihimnio di sferrare un duro attacco misogino, specularlo a quello pronunciato da Filoteo. Anche qui, in chiusura, ritroveremo due versi del *Furioso*, seguiti immediatamente dall'elogio di una donna, pronunciato dal portavoce del Nolano:

Studiando nel mio museolo, in eum qui apud Aristotelem est locum incidi, del primo della Physica, in calce; dove volendo elucidare che cosa fosse la prima materia, prende per specchio il sesso femminile; sesso, dico, ritroso, fragile, inconstante, molle, pusillo, infame, ignobile, vile, abietto, negletto, indegno, reprobato, sinistro, vituperoso, frigido, deforme, vacuo, vano, indiscreto, insano, perfido, neghittoso, putido, sozzo, ingrato, trunco, mutilo, imperfetto, incoato, insufficiente, preciso, amputato, attenuato, rugine, eruca, zizania, peste, morbo, morte:

Messo tra noi da la natura e Dio
per una soma e per un greve fio¹³.

Ritornano i versi del canto ventisettesimo del *Furioso* in cui Rodomonte, rifiutato da Doralice, impreca contro il «sesso femminile». Polihimnio, come novello Rodomonte, lancia insulti contro la donna, castigo per gli uomini. E Bruno, anche in questo caso, per dare maggiore evidenza e forza al suo pensiero, contrattacca la misoginia del pedante con l'elogio di Marie de Bochetel, moglie di Michel de Castelnau, ambasciatore francese a Londra¹⁴. Come ha giustamente sottolineato Ordine «L'elogio della Bochetel non ha solo funzione encomiastica. Vuole mettere in discussione l'uso di categorie errate che ingiustamente colpiscono la donna e la materia: la donna non è un essere inferiore e imperfetto, proprio come la materia non è pura passività. Anzi, nella filosofia della natura, è vero il contrario: non solo la materia non appetisce la forma perché la genera al suo interno, ma è la forma che desidera “la materia per perpetuarsi perché separandosi da quella perde l'essere lei”»¹⁵. E in effetti qui, come nel precedente elogio di Elisabetta d'Inghilterra, Bruno si spende per una duplice causa: liberare dai falsi pregiudizi le donne e la filosofia.

Rodomonte, con il suo carattere impulsivo e fanfarone, ritorna ancora in un altro passaggio dei dialoghi italiani. Ne *La cena*, Teofilo ha appena finito di raccontare a Prudenziolo, Smitho e Frulla come il Nolano – insieme a «messer Florio» e «maestro Guin» –, attraversato il Tamigi, giunse all'abitazione di Gre-

ville per prender parte alla cena in cui avrebbe difeso la teoria copernicana e illustrato la «nolana filosofia». Greville e i suoi servi accolgono Bruno e i suoi compagni di viaggio con un atteggiamento che ricorda quello tracotante di Rodomonte, quando giunto in campo cristiano, alla presenza di Carlo Magno, osa sfidare a duello Ruggiero, novello sposo di Bradamante:

Senza smontar, senza chinare la testa,
e senza segno alcun di riverenza,
mostra Carlo sprezzar con la sua gesta,
e de tanti signor l'alta presenza¹⁶.

Bruno inserisce i versi del *Furioso* nell'ironico racconto dei «piccoli cerimonii» d'accoglienza di casa Greville:

Entrammo, trovammo a basso de molti e diversi personaggi, diversi e molti servitori: i quali *senza cessar, senza chinare la testa, e senza segno alcun di riverenza, mostrandone spreggiar co la sua gesta*, ne ferno questo favor, de monstrarne la porta¹⁷.

Il Nolano e i suoi compagni diventano controfigura dell'imperatore Carlo Magno mentre i «personaggi» e i «servitori» rinviano al «barbaro Re di Sarza».

Il Rodomonte del *Furioso* è dunque nuovamente utilizzato da Bruno per deridere, attaccare e superare inammissibili concezioni del vivere e del sapere.

Solo in un passo, sempre de *La cena*, il Nolano sembra condividere le parole del guerriero saraceno. In realtà se ne serve per mostrare i limiti imposti dalla filosofia aristotelica e segnare il passaggio da una condizione di buia ignoranza a una nuova e illuminata stagione filosofica.

Si tratta della già citata traversata del fiume Tamigi, la cui descrizione è tanto «tropologica» quanto «istoriale», come sottolinea lo stesso Bruno nella *Proemiale epistola* de *La cena*¹⁸. Il viaggio sul Tamigi, ricco di significati allegorici, deve essere stato effettivamente compiuto dal Nolano, che offre una descrizione precisa e reale del tragitto fluviale che fa da sfondo alla narrazione¹⁹. Bruno, «messer Floro» (John Florio) e «maestro Guin» (Matthew Gwinne), diretti a casa Greville, attraversano «il fiume Tamesi» su un battello guidato da «un che pareva il nocchier antico del tartareo regno». La barca era così mal messa che le sue parti «per ogni minimo moto risuonavano per tutto». Questa «dolce armonia» invita il Nolano e i suoi compagni a intonare versi: Messer Florio «cantava il “Dove senza me dolce mia vita”. Il Nolano ripigliava: “il saracin dolente, o femenil ingegno”»²⁰. Florio e Bruno cantano due abbandoni: quello di Angelica (preludio della pazzia di Orlando) e quello di Doralice (incipit della serie di «metamorfosi» che riguardano Rodomonte). Orlando e Rodomonte sono dunque «attori» ideali della allegorica commedia che ha come prologo la traversata del fiume Tamigi e il suo culmine nella cena a casa Greville. Il Nolano prende a prestito le parole del «barbaro re di Sarza», per farsi interprete dello stato di arretratezza e di ignoranza del «barbaro» popolo inglese, per cultura e sapere, antiquato e incivile. Durante la cena che seguirà alla traversata, il Nolano, infatti, incoraggerà i convitati e, in particolare, i dottori oxoniensi, al

superamento dell'arcaico aristotelismo, promuoverà il moderno copernicanesimo e svelerà l'esistenza di un universo infinito.

Vi sono altri luoghi dei dialoghi italiani in cui Bruno ricorre ai versi del *Furioso* in passaggi significativi della sua «nolana filosofia».

Nel quinto e ultimo dialogo del *De l'infinito, universo e mondi* viene presentato un nuovo interlocutore, Albertino, strenuo difensore delle teorie aristoteliche. Albertino ritiene impossibile «contradir dimostrativamente ad Aristotele» e rifiuta di farsi «auditore» e «discepolo» di Filoteo, «ch'ogni un sa quanto sia odiato nelle academie, quanto è avversario delle dottrine comuni, lodato da pochi, approvato da nessuno, perseguitato da tutti»²¹. Filoteo si mostra assai comprensivo nei confronti dell'aristotelico: egli stesso agli inizi dei suoi studi, quando era «occupato in Aristotele», commise diversi errori. Ma ora che con «più maturo discorso» può «far giudizio de le cose», di fronte alla animosa apologia di Albertino, si domanda se, anziché aumentare le sue conoscenze, abbia «desimparato e perso il cervello». Ritenere possibile l'esistenza di un cosmo infinito abitato da innumerevoli mondi è una «mania»? E un «medico tale», Albertino, potrà curare questa «infirmità», che «nessun meno la sente che l'amalato istesso»²²? Filoteo dunque non chiede ad Albertino di farsi suo maestro, ma, al contrario, di apprendere da lui gli argomenti in grado di mostrare la «impossibilità di più mondi». A tal richiesta – evidentemente giocata sul filo dell'ironia – l'aristotelico risponde citando il poema ariostesco:

Nol può far la natura, io far nol posso,
s'il male è penetrato in sin a l'osso²³.

L'ultimo di questi due versi chiude la terza ottava del canto ventiquattresimo del *Furioso*. L'Ariosto ha appena descritto gli effetti devastanti della pazzia d'Orlando, e pensa al suo amore folle per la Benucci, da cui – «or che di mente» ha «lucido intervallo» – vorrebbe guarire²⁴.

Amore e pazzia si legano indissolubilmente non solo nel *Furioso* ma anche nel dialogo bruniano, dove i versi ariosteschi mantengono il loro carattere autobiografico: Bruno se ne serve per raccontare il suo amore per Sofia, la Sapienza, per la quale – come scrive nella *Epistola Proemiale* – si cruccia, si tormenta, s'affatica²⁵. Intuisce bene, dunque, Albertino giudicando irrealizzabile l'impresa di liberare Filoteo dalla sua «mania». E, alla fine del dialogo, Albertino stesso riterrà assurdi e insensati i principi di Aristotele e dei suoi seguaci, e loderà la «divina impresa et alto lavoro» di Filoteo coraggiosamente impegnato a insegnare e a difendere la «nolana filosofia»²⁶.

Il nesso tematico 'amore e pazzia' ritorna nel secondo dialogo della prima parte dei *Furori* e, anche in questo caso, Bruno cita il canto ventiquattresimo del *Furioso*. Il dialogo si apre con una discussione intorno agli effetti contrastanti d'amore. Come «nessuna cosa è pura e schetta» e «tutte le cose constano de contrarii»²⁷ così anche l'amore vive e si nutre di sentimenti opposti. L'eroico furore «ha l'anima discordevole: se triema nelle gelate speranze, arde negli cuocenti desiri; è per l'avidità stridolo, mutolo per il timore; sfavilla dal core

per cura d'altrui, e per compassion di sé versa lacrime dagli occhi; muore ne l'altrui risa; vive ne' propri lamenti [...]»²⁸. Non c'è dunque piacere senza dolore, e nessun amante è contento del proprio stato. Eccetto qualche «insensato e stolto... tanto più quanto più si ritrova nel maggior grado del *fosco intervallo* de la sua pazzia»²⁹. Bruno allude al poema ariostesco ma rovescia la situazione prospettata all'inizio del canto ventiquattresimo del *Furioso*. Se nel «lucido intervallo» di «ragione» il poeta ferrarese può avere consapevolezza del suo male evitando così di impazzire per amore, nel «fosco intervallo della pazzia», l'uomo sceglie di non avere cognizione alcuna dell'insano sentimento che lo acceca. Tra «lucido» e «fosco» v'è la stessa distanza che separa la ragione dall'irragionevolezza, la sapienza dalla follia, la conoscenza dall'ignoranza.

Eroico e sapiente è quell'amore che rende l'uomo consapevole del male per cui si tormenta: in tal caso l'uomo non gode del presente ma «del futuro e de l'absente», di ciò che non ha e che ambisce possedere. E «la pena non gli è pena» perché la ragione gli mostra a quale meta quel dolore lo conduce. Insensato e stolto, invece, è l'amore di colui che «gioisce di quel che è e per quello in che si trova, e non ha rimorso o cura di quel ch'è o può essere»³⁰: «brutale» è il suo amore perché mira e termina nel desiderio e nel possesso della «bellezza corporale».

Chi ama rischia di perdere completamente la ragione. Ma, come sottolinea Bruno nel primo dialogo dei *Furori*, l'amore in sé non è causa dell'irragionevolezza e della ignoranza umana:

[...] l'amore non è cieco in sé, e per sé non rende ciechi alcuni amanti, ma per l'ignobili disposizioni del soggetto: qualmente avviene che gli ucelli notturni dovegnon ciechi per la presenza del sole. Quanto a sé dunque l'amore illustra, chiarisce, apre l'intelletto e fa penetrar il tutto e suscita miracolosi effetti³¹.

L'uomo, e non l'amore, è cieco se non fa di questo sublime sentimento uno strumento di ascesi. Il paladino Orlando, nel poema ariostesco, impazzisce per aver idealizzato Angelica: il suo sentimento non ha riscontro alcuno con la storia, e questa verità, rifiutata e respinta, porta Orlando alla follia. La realtà diventa per lui accecante perché inattesa e imprevedibile³². L'amore di cui parla Bruno non è dunque idealizzazione di un affetto o distacco assoluto dalla mondanità, ma veicolo privilegiato d'incontro col divino, con la natura infinita. Orlando non crede al tradimento di Angelica neanche di fronte alle prove. Qui il *furioso* dell'Ariosto appare come figura rovesciata del *furioso* di Bruno. Il *furioso*, negli *Eroici furori*, è colui che conosce la mutevolezza umana e sa trarne giovamento; è colui che non assegna a un «amore ordinario» i caratteri di esclusività e straordinarietà; è chi, esaltando la sua umanità, non ne resta ingabbiato, ma protende la sua esistenza verso il divino, ricercando l'abbraccio con l'immenso. Il Nolano sigilla il suo discorso con un «consiglio del poeta ferrarese»:

[...] si deve ancora aver gran cura di non abbattersi ad ubligarsi ad un oggetto indegno e basso, a fin che non vegna a farsi partecipe della bassezza et indignità del medesimo; in proposito de quali intendo il consiglio del poeta ferrarese:

Chi mette il piè su l'amorosa pania,
cerchi ritrarlo, e non v'invieschi l'ali³³.

Bruno cita, ancora una volta, il canto ventiquattresimo del *Furioso*, racconto delle imprese di Orlando impazzito. L'esperienza di Orlando serve, infatti, a chiarire la differenza tra «furore» sano e «furore» insano. Orlando è «furioso» perché non accetta i limiti insiti nella natura umana: la fragilità, le contraddizioni, le infedeltà, la mutevole volontà dell'uomo non sono contemplate dall'eroe che ritiene l'amore sentimento puro, regolato da norme precise, da regole comportamentali condivise. Non riconosce che l'amore può essere imprevedibile e irrazionale, poiché l'uomo, per sua natura, è incostante, instabile, incoerente. Orlando è cavaliere senza macchia e non sa cosa sia l'irrazionalità finché non vi si scontra. Diviene pazzo di fronte a quello che per lui è pazzia: Angelica, la donna più bella, non solo tradisce ma dona a un semplice soldato il suo amore, il suo corpo, il suo regno. Angelica per Orlando è folle perché non ha seguito la ragione, perché ha rovesciato le convenzioni. Ma pazzo in realtà è l'innamorato Orlando, cieco e irrazionale, perché non accetta le mutazioni e contraddizioni dell'umana condizione e perché converge le sue forze, le sue aspirazioni, l'intera sua esistenza verso ciò che essendo finito non può colmare il suo desiderio di perfezione: per tale motivo il suo «oggetto» è «basso e indegno». L'«umano ingegno» deve curare e custodire l'amore di «cose degne, aspirando a cose illustri, e più alto a cose divine accomodando gli suoi studi e gesti»; e tralasciare la dedizione di ciò che è «indegno e basso, a fin che non vegna a farsi partecipe della bassezza e indegnità del medesimo». Ancora una volta Bruno intende sottolineare che il furioso non ricerca un «ordinario amore»: non è colui che si consuma nella ricerca della donna amata, ma il vero sapiente che desidera sopra ogni cosa l'incontro con l'infinito. Questa *quête* razionale e positiva, tutta umana, è animata da un «amore eroico», ed è il rovescio dell'amore cieco e irrazionale.

L'amore può dunque portare alla pazzia o alla saggezza. Tutto dipende dalla meta che l'innamorato intende raggiungere, dall'oggetto per cui l'amante sceglie di spendersi. L'uomo può tendere maggiormente verso un «obietto corporale» o verso un «obietto spirituale», o «egualmente verso l'uno e l'altro»:

[...] son tre specie d'amori; de quali l'uno dall'aspetto della forma corporale s'inalza alla considerazione della spirituale e divina; l'altro solamente persevera nella delectation del vedere e conversare; l'altro dal vedere va a precipitarsi nella concupiscenza del toccare. Di questi tre modi si componeno altri, secondo che o il primo s'accompagna col secondo, o che s'accompagna col terzo, o che concorreno tutti tre modi insieme: de li quali ciascuno e tutti oltre si moltiplicano in altri, secondo gli affetti de furiosi che tendeno o più verso l'obietto spirituale, o più verso l'obietto corporale, o egualmente verso l'uno e l'altro. Onde avviene che di quei che si ritrovano in questa milizia e son compresi nelle reti d'amore, altri tendeno a fin del gusto che si prende dal raccorre le poma da l'arbore de la corporal bellezza, senz'il qual ottento (o speranza al meno) stimano degno di riso e vano ogn'amoroso studio: et in cotal modo corrono tutti quei che son di barbaro ingegno, che non possono né cercano magnificarsi aman-

do cose degne, aspirando a cose illustri, e più alto a cose divine accomodando gli suoi studi e gesti, a i quali non è chi possa più ricca e commodamente suppeditar l'ali, che l'eroico amore. Altri si fanno avanti a fin del frutto della delectazione che prendono da l'aspetto della bellezza e grazia del spirito che risplende e riluce nella leggiadria del corpo; e de tali alcuni benché amino il corpo e bramino assai d'esser uniti a quello, della cui lontananza si lagnano, e disunion s'attristano, tutta volta temeno che presumendo in questo non vegnan privi di quell'affabilità, conversazione, amicizia et accordo che gli è più principale: essendo che dal tentare non più può aver sicurezza di successo grato, che gran téma di cader da quella grazia qual come cosa tanto gloriosa e degna gli versa avanti gli occhi del pensiero.³⁴

L'uomo eroico e sapiente è colui che pur bramando di congiungersi all'amato, pur soffrendo la lontananza dall'oggetto amoroso, sceglie di non unirsi a lui per timore di perdere quella «grazia» – il furore – che lo spinge a muoversi verso il divino. L'amore che mai si contenta e, pur nella sofferenza, sempre tende ad afferrare l'inafferrabile, diviene condizione privilegiata di conoscenza e di progresso nella ricerca di un sapere che tende disperatamente ad abbracciare la sapienza infinita.

Sottilissima la linea di confine tra saggezza e follia, tra realtà e apparenza. Solo l'esatta conoscenza di sé, della realtà e dell'obiettivo che si intende raggiungere consente di non rimanere intrappolati nell'illusione ingannevole, rendendo l'uomo capace di vedere ogni cosa nella sua giusta luce e dimensione. L'ignoranza, generando una falsa visione della realtà, spesso induce l'uomo a inseguire ideali illusori.

È così per i personaggi del *Furioso*, ed è così per i ridicoli personaggi del *Candelaio* in cui le vicende di un «insipido amante», Bonifacio, di un «sordido avaro», Bartolomeo, e di un «goffo pedante», Mamfurio si intrecciano nell'unica trama della commedia che mette in scena la pazzia, figlia dell'ignoranza³⁵. I tre personaggi non conoscono loro stessi e hanno una visione distorta e irrealistica dell'oggetto del proprio desiderio. Mossi da «frivole speranze», da «falsi presupposti», da «alienazioni di mente» non raccolgono altro che i «frutti» della loro pazzia:

Eccovi avanti gli occhii: ociosi principii, debili orditure, vani pensieri, frivole speranze, scoppiamenti di petto, scoverture di corde, falsi presupposti, alienazion di mente, poetici furori, offuscamento di sensi, turbazion di fantasia, smarito peregrinaggio d'intelletto; fede sfrenate, cure insensate, studi incerti, somenze intempestive, e gloriosi frutti di pazzia³⁶.

Bonifacio pur essendo «candelaio» e sposato alla bella e giovane Carubina mira a conquistare Vittoria, arrivista prostituta, dall'innamorato scambiata per una signora gentile e onesta.

L'avida e scaltra Vittoria «fa di bei castelli in aria presupponendo che questa fiamma d'amor facesse colar e fonder metalli»; s'ingegna dunque per trarre dalla ridicola situazione un considerevole guadagno. In questa impresa è affiancata da Lucia, la ruffiana, che illude lo sciocco spasimante con il dargli a in-

tendere che Vittoria «non è per mangiare né per dormire né per riposare alcunamente; più tosto per morire...», tanto è «impazzata» d'amore per lui³⁷.

Nella seconda scena del secondo atto, Vittoria e Lucia discutono su come trarre *beneficio* dall'insensato amore di Bonifacio³⁸: Vittoria ha da poco ricevuto in dono, da parte dello sciocco amante, «gravioli, targhe di zuccaro, mustaccioli di San Sebastiano... sorte di confetture» e un sonetto³⁹, secondo Bonifacio, di elevatissima fattura: «leggi il Petrarca tutto intiero, discorri tutto l'Ariosto, non troverai un simile»⁴⁰ dice tra sé, gloriandosi, il poetastro, dopo aver composto il «poema».

Vittoria – che spera «col seminar speranze nell'orto di Bonifacio, di tirar mèsse di scudi nel proprio magazzino»⁴¹ – indica alla ruffiana quali movimenti strategici concertare per gabbare il sempliciotto: esorta Lucia a ringraziare, da parte sua, Bonifacio, dicendogli che mai Vittoria è «sazia di leggere la sua carta»; che «l'ha veduta cacciar e rimettere nel petto» la poesiola «diece volte»⁴². Lucia frena i solleciti suggerimenti di Vittoria citando un verso del *Furioso*:

Lascia la cura ad me (disse Gradasso). Cossì potesse io guidar il re o l'imperadore, come potrò maneggiar costui. Rimanete sana⁴³.

La mezzana parla a Vittoria con le parole che Gradasso, nel *Furioso*, rivolge a Ruggiero:

- Lascia la cura a me (dicea Gradasso),
ch'io guarisca costui de la pazzia. -
- Per Dio (dicea Ruggier), non te la lasso,
ch'esser convien questa battaglia mia⁴⁴.

I due guerrieri avanzano il diritto di precedenza nel duello contro Mandricardo: Gradasso rivendica Durindana, Ruggiero l'aquila bianca.

I versi ariosteschi, in questo contesto, suggeriscono un interessante parallelismo tra i personaggi della commedia e quelli del *Furioso*: come Ruggiero e Gradasso discutono su chi di loro per primo combatterà contro il comune avversario, così Vittoria e Lucia si contendono la priorità nella scelta dei mezzi d'azione nella beffa a danno di Bonifacio che, da questa corrispondenza, potrebbe emergere come controfigura di Mandricardo. In effetti Bonifacio e Mandricardo sono accomunati da un desiderio ossessivo e folle per ciò che non possono ottenere: il primo si ostina a ricercare l'amplesso con Vittoria pur essendo impotente; il secondo pretende di possedere ciò che è di proprietà altrui, la spada Durindana che un tempo appartenne a Ettore di Troia e che poi divenne di Orlando. Entrambi soccomberanno.

Il passo ariostesco genera nuovamente nella memoria bruniana un gioco di equivalenze: come la temerarietà di Rodomonte – abbiamo visto – rimanda all'insolenza dei pedanti, così l'intraprendenza di Gradasso rinvia alla scaltrezza di Lucia, e la presunzione di Mandricardo ricorda l'ignoranza di Bonifacio.

Già questi riscontri mostrano come i personaggi del *Furioso* entrino in relazione con alcuni dei temi più cari a Bruno: amore, pazzia, pedanteria, attra-

versano tutta l'opera del Nolano e si intrecciano con motivi altrettanto centrali nella filosofia bruniana (come, per citarne uno, quello della mutazione).

Quando Bruno, nel secondo dialogo dei *Furori*, descrive l'amore come unione di sentimenti opposti sottolinea che pazzo è colui che si rallegra della propria condizione, non temendo il futuro. Da ciò – spiega il Nolano – non consegue che stolto è l'uomo felice e saggio l'infelice. Sapiente, invece, è colui che «non è né contento né triste»:

Tansillo – [...] Indi dicendo una sera dopo cena un certo de nostri vicini: «Giamai fui tanto allegro quanto sono adesso», gli rispose Gioan Bruno padre del Nolano: «Mai fuste più pazzo che adesso». Cicada – Volete dunque che colui che è triste sia savio, e quell'altro ch'è più triste sia più savio? Tansillo – Non, anzi intendo in questi essere un'altra specie di pazzia, et oltre peggiore. Cicada – Chi dunque sarà savio, se pazzo è colui ch'è contento, e pazzo è colui ch'è triste? Tansillo – Quel che non è contento né triste. Cicada – Chi? quel che dorme? quel ch'è privo di sentimento? quel ch'è morto? Tansillo – No: ma quel ch'è vivo, vegghia et intende; il quale considerando il male et il bene, stimando l'uno e l'altro come cosa variabile e consistente in moto, mutazione e vicissitudine (di sorte ch'il fine d'un contrario è principio de l'altro, e l'estremo de l'uno è cominciamento de l'altro), non si dismette, né si gonfia di spirito, vien continente nell'inclinazioni e temperato nelle voluptadi: stante ch'a lui il piacere non è piacere, per aver come presente il suo fine. Parimente la pena non gli è pena, perché con la forza della considerazione ha presente il termine di quella. Cossi il sapiente ha tutte le cose mutabili come cose che non sono, et afferma quelle non esser altro che vanità et un niente: perché il tempo a l'eternità ha proporzione come il punto a la linea⁴⁵.

La vicissitudine universale è retta dall'alternanza di sentimenti e momenti opposti: sapiente è colui che vive ogni condizione estrema – sia essa positiva o negativa – come passaggio alla situazione contraria, come inizio di una fase che si oppone alla precedente e che a questa ritornerà proprio a partire dal punto più basso del cerchio della vita⁴⁶. Bruno aveva già affrontato il tema della vicissitudine come successione di momenti antitetici al principio dello *Spaccio de la bestia trionfante*⁷ e, anche in questo dialogo, aveva accompagnato il suo discorso con una citazione ariostesca. Saulino, portavoce del Nolano, utilizza il *Furioso* per descrivere lo stato d'animo di Sofia, «depressa» e, allo stesso tempo, per introdurre il protagonista del primo dialogo, il «tonante Giove» che, nello *Spaccio*, subisce gli effetti del tempo come un comune mortale:

Sofia – Quello che da ciò voglio inferire è: che il principio, il mezzo et il fine; il nascimento, l'aumento e la perfezione di quanto veggiamo, è da contrarii, per contrarii, ne' contrarii, a contrarii: e dove è la contrarietà, è la azione e reazione, è il moto, è la diversità, è la moltitudine, è l'ordine, son gli gradi, è la successione, è la vicissitudine. Perciò nessuno che ben considera, giamai per l'essere et aver presente si desmetterà o s'inalzerà d'animo, quantumque in comparazion d'altri abiti e fortune gli paia buono o rio, peggiore o migliore. Tal io con il mio divino oggetto che è la Verità tanto tempo come fuggitiva, occolta, depressa e sommersa, ho giudicato quel termine, per ordinanza del fato, come principio del mio ritorno, apparizione, essaltazione e magnificenza tanto più grande, quanto maggiori son state le contradizioni. Saulino – Cos-

sì avviene che chi vuol più gagliardamente saltando alzarsi da terra, li fia mestiero che prima ben si recurve; e chi studia di superar più efficacemente trapassando un fosso, accatta talvolta l'émposito, sé ritirando otto o diece passi a dietro. Sofia – Tanto più dunque spero nel futuro miglior successo per grazia del fato, quanto sin al presente mi son trovata al peggio.

Saulino –
 Quanto più depresso,
 quanto è più l'uom di questa ruota al fondo,
 tanto a quel punto più si trova appresso
 che da salir si de' girar il tondo:
 alcun sul ceppo quasi il capo ha messo,
 che l'altro giorno ha dato legge al mondo.

[...] Il tonante Giove, dopo che tanti anni ha tenuto del giovane, s'è portato da scapestrato, et è stato occupato ne l'armi e ne gli amori: ora come domo dal tomo, comincia a declinare da le lascivie e dai vizii, e quelle condizioni che la virilitade e gioventude apportano seco. Giove comincia a essere maturo [...]⁴⁸.

L'«armi» e gli «amori» del dio degli dei rinviano all'incipit del poema ariostesco che al di là delle citazioni esplicite riecheggia in tutto il testo bruniano. Lo stesso tema della mutazione rinvia alla *varietas* del poema ariostesco: nel *Furioso* ogni personaggio, ogni storia, ogni motivo è soggetto a continui cambiamenti e rappresenta punti di vista che si oppongono l'un con l'altro veicolando verità fra loro contrastanti. Lo stesso avviene nell'opera bruniana, in cui la Natura, descritta nel suo eterno divenire, 'racconta' il continuo aggregarsi e disgregarsi della materia.

Nello *Spaccio*, l'universo intero – e lo stesso Olimpo – è soggetto all'ineluttabile legge della mutazione: tutto si trasforma, anche gli dei sono soggetti al cambiamento. Sul viso di Venere si scorgono profonde rughe, Giove non ricerca più facili avventure, Giunone non è più gelosa, ecc. Niente è più come prima, ma tutto concorre al bene universale: amore e odio, gioia e dolore, luce e tenebre sono ugualmente necessari. La vera fatica – e il rischio più grande – si vive nel passaggio da un estremo all'altro: non è scontata la risalita dal basso all'alto; e non è facile il riscatto dalla condizione di erranza a cui l'uomo, per sua natura, va soggetto. I personaggi del *Furioso* raccontano la difficoltà della 'conversione', del rinsavimento, dell'ascesa, e il travaglio della maturazione che dal vagabondare conduce l'uomo a ricercare uno scopo: seguire Verità e Sapienza. In tale inchiesta, l'ingegno umano è messo a dura prova, ma è pur dotato di armi con le quali è possibile domare i mali della fortuna. Una di queste è la dissimulazione: l'arte di non mostrare, di non dire, di far pensare il contrario di ciò che in realtà si pensa. Tecnica subdola normalmente piegata a biechi interessi truffaldini. Ma, talvolta, necessaria a preservare il bene dal male, la vita dalla morte, la gioia dal dolore. Lo stesso Ariosto riconosce l'importanza della dissimulazione in alcuni particolari contesti:

Quantunque il simular sia le più volte
 ripreso, e dia di mala mente indici,
 si truova pur in molte cose e molte
 aver fatti evidenti benefici,
 e danni e biasmi e morti aver già tolte;
 che non conversiam sempre con gli amici
 in questa assai più oscura che serena
 vita mortal, tutta d'invidia piena.

Se, dopo lunga prova, a gran fatica
 trovar si può chi ti sia amico vero,
 et a chi senza alcun sospetto dica
 e discoperto mostri il tuo pensiero;
 che de' far di Ruggier la bella amica
 con quel Brunel non puro e non sincero,
 ma tutto simulato e tutto finto,
 come la maga le l'avea dipinto?

Simula anch'ella; e così far conviene
 con esso lui di finzioni padre;
 e, come io dissi, spesso ella gli tiene
 gli occhi alle man, ch'eran rapaci e ladre⁴⁹.

Bradamante incontra Brunello, nano falso e barone di Agramante, da cui ha avuto in dono un anello magico, con il quale intende liberare, dalla prigionia di Atlante, Ruggiero per riportarlo sul campo di battaglia. E, seguendo le istruzioni della maga Melissa, finge di credere alla falsità di Brunello per coglierlo in fallo e sottrargli l'anello.

L'Ariosto riconosce che il dissimulare – generalmente considerato frutto di una «mala mente» – talvolta è necessario: per Bradamante che conversa con un uomo «tutto finto» fingere è la più importante arma di difesa.

Giordano Bruno condivide questo punto di vista. E, nel secondo dialogo dello *Spaccio*, sottolinea l'importanza della dissimulazione la quale, sebbene «finge di non aver quel ch'have, e mostra posseder meno di quel che si trova»⁵⁰, spesso consente di proteggere la Verità:

[...] la Iattanzia la qual suol piacere per donare ad intendere di possedere più di quel che possiede, facilmente quando sarà conosciuta, non solo incorrerà dispiacenza, ma et oltre talvolta dispreggio. Similmente la Dissimulazione, per esser altrimenti conosciuta, che come prima si volse persuadere, non senza difficultade potrà venir in odio a colui da chi fu prima grata. Di queste dunque l'una e l'altra fu stimata indegna del cielo, e di esser unita a quello che suol trovarsegli in mezzo. Ma non tanto la Dissimulazione, di cui talvolta sogliono servirsi anco gli dèi: perché talora per fuggir invidia, biasmo et oltraggio, con gli vestimenti di costei la Prudenza suole occultar la Veritate. \ Saulino.\ È Vero e bene, o Sofia; e non senza spirito di veritate mostrò il Poeta ferrarese, questa essere molto più conveniente a gli omini, se talvolta non è sconvenevole a Dei:

Quantumque il similar sia le più volte
 ripreso, e dia di mala mente indici,
 si trova pur in molte cose e molte
 aver fatti evidenti benefici;
 e danni, e biasmi, e morte aver già tolte:
 ché non conversiam sempre con gli amici
 in questa assai più oscura che serena
 vita mortal tutta d'invidia piena⁵¹.

«Invidia», «biasmo» e «oltraggio»: tre mali dai quali ci si può difendere ricorrendo alla dissimulazione, arte necessaria se piegata a essere scudo della giustizia. L'elemento dell'«oltraggio» non è presente nelle ottave proemiali del canto quarto del *Furioso*, a differenza del «biasmo» che leggiamo al v. 5 e dell'«invidia» che chiude la prima ottava. Bruno descrivendo la Dissimulazione ha presente non solo Brunello e Bradamante, ma anche gli altri personaggi del *Furioso* che, dissimulando, riescono a non soccombere: così, ad esempio, Rinaldo nella selva dell'Ardenna si salva dissimulando la paura che prova nell'affrontare un terribile mostro⁵², Ruggiero dissimula la propria forza per salvare la vita di Dudone⁵³. Ma tra gli interessanti esempi di dissimulazione presenti nel *Furioso* vi sono quelli che raccontano le avventure di donne indifese che, per salvare la propria vita, per difendere la propria dignità, per non essere *oltraggiate* nascondono sentimenti di disprezzo, odio, vendetta. Ecco alcuni esempi: dissimulando, Lidia non subisce la prepotenza del re degli Armeni⁵⁴, Olimpia salva se stessa e il suo amore per Bireno⁵⁵, Drusilla uccide l'assassino di suo marito⁵⁶. Questa ultima storia, in cui l'Ariosto racconta le nefandezze del tiranno Marganorre, è l'esempio più significativo di come la dissimulazione sia uno strumento benefico contro l'oltraggio soprattutto al sesso femminile. L'Ariosto, qui e in altri canti, consiglia la dissimulazione alla donna e, in generale, a chi è 'disarmato', come strumento di difesa contro l'aggressività, la violenza e gli abusi di uomini prepotenti e malvagi: il poeta invita a celare l'odio sotto il velo della compiacenza, gentilezza e cortesia, per sfoderare l'audace vendetta al momento opportuno. Il fato, infatti, offre sempre all'uomo l'occasione della rivincita, della risalita dal basso. Sta all'uomo saper «antivedere» il cambiamento e sapersi adattare per fare della cattiva sorte un'opportunità felice, prospera. Il tema della dissimulazione è dunque fortemente connesso a quello della fortuna che l'ingegno umano può assoggettare trasformando la sventura in sorte favorevole.

Il comune interesse per alcuni grandi temi spiega l'amore del Nolano per l'*Orlando furioso*. Ma, quando Bruno riprende l'Ariosto lirico, l'atteggiamento cambia.

Il Nolano apprezza il canzoniere ariostesco da cui riceve stimolanti spunti poetici, per poi prenderne le distanze quando i versi si rivelano troppo vicini alle forme del petrarchismo cortigiano. La lettura dell'Ariosto lirico servirà dunque da una parte a confermare l'affinità esistente tra i due poeti e dall'altra a chiarire quale distanza separa i due modi di fare poesia, permettendo di

cogliere alcuni aspetti del rapporto che lega la poesia filosofica del Nolano alla poesia cortigiana e, più in generale, al petrarchismo.

Bruno utilizza senz'altro un repertorio linguistico e di immagini noto al pubblico rinascimentale, ma ripensato e riscritto per essere piegato alla sua «nova filosofia». Non a caso si serve del codice della lirica amorosa perché il suo messaggio possa più facilmente attrarre ed essere compreso. Non bisogna dimenticare che tale codice aveva raggiunto una fama europea e che in Inghilterra veniva usato nel *milieu* frequentato dal Nolano. E non mancano esempi in cui il registro lirico più di altri si prestava a essere ideale veicolo di trasmissione di un pensiero. Ma l'oggetto dei *Furori* non è la storia di un amante disperato per un amore irraggiungibile. Bruno, non c'è dubbio, poiché è lui stesso a dirlo, prende le distanze da Petrarca e dai petrarchisti che hanno piegato il loro ingegno «per esplicar gli effetti d'un ostinato amor volgare». Il Nolano disprezza una poesia sterile, ripetitiva e chiusa in rigidi schemi, capace di esprimere solo l'esclusivo interesse del poeta innamorato per una donna inafferrabile di cui esalta ogni superfluo particolare:

Ecco vergato in carte, rinchiuso in libri, messo avanti gli occhi, et intonato a li orecchi un rumore, un strepito, un fracasso d'insegne, d'imprese, de motti, d'epistole, de sonetti, d'epigrammi, de libri, de prolissi scartafazzi, de sudori estremi, de vite consumate, con strida ch'assordiscon gli astri, lamenti che fanno ribombar gli antri infernali, doglie che fanno stupefar l'anime viventi, sospiri da far exinanire e compatir gli dèi, per quegli occhi, per quelle guance, per quel busto, per quel bianco, per quel vermiglio, per quella lingua, per quel dente, per quel labro, quel crine, quella veste, quel manto, quel guanto, quella scarpetta, quella pianella, quella parsimonia, quel risetto, quel sdegno, quella vedova fenestra, quell'eclissato sole, quel martello; quel schifo, quel puzzo, quel sepolcro, quel cesso, quel mestruo, quella carogna, quella febre quartana, quella estrema ingiuria e torto di natura: che con una superficie, un'ombra, un fantasma, un sogno, un circeo incantesimo ordinato al servizio della generazione, ne inganna in specie di bellezza. La quale insieme insieme viene e passa, nasce e muore, fiorisce e marcisce; et è bella cossì un pochettino a l'esterno, che nel suo intrinseco vera e stabilmente è contenuto un navilio, una bottega, una dogana, un mercato de quante sporcarie, tossichi e veneni abbia possuti produrre la nostra madrigna natura; la quale dopo aver riscosso quel seme di cui la si serve, ne viene sovente a pagar d'un lezzo, d'un pentimento, d'una tristizia, d'una fiacchezza, d'un dolor di capo, d'una lassitudine, d'altri et altri malanni che son manifesti a tutto il mondo; a fin che amaramente dolga, dove suavemente proriva⁵⁷.

Il Nolano prende le distanze non solo dagli imitatori del «tosco poeta» ma anche dagli scrittori che hanno fatto della poesia di Petrarca il loro contro-modello, finendo per creare comunque un altro sistema codificato, fatto di immagini e parole ripetitive:

E per mia fede, se io voglio adattarmi a defendere per nobile l'ingegno di quel toscopoeta che si mostrò tanto spasimare alle rive di Sorgha per una di Valclusa, e non voglio dire che sia stato un pazzo da catene, donarommi a credere, e forzarommi di persuader ad altri, che lui per non aver ingegno atto a cose migliori, volse studiosamente no-

drir quella melancolia, per celebrar non meno il proprio ingegno su quella matassa, con esplicar gli affetti d'un ostinato amor volgare, animale e bestiale, ch'abbiano fatto gli altri ch'han parlato delle lodi della mosca, del scarafone, de l'asino, de Sileno, de Priapo, scimie de quali son coloro ch'han poetato a' nostri tempi delle lodi de gli oriniali, de la piva, della fava, del letto, delle bugie, del disonore, del forno, del martello, della caristia, de la peste; le quali non meno forse sen denno gir altere e superbe per la celebre bocca de canzonieri suoi, che debbano e possano le prefate et altre dame per gli suoi⁵⁸.

Né Petrarca e i petrarchisti, né Berni e i burleschi sono assunti da Bruno a modello della sua poesia che se non è diretta a descrivere e a esaltare l'amore per una donna, non è neanche rivolta a ironizzare su chi punta tutta la propria esistenza su qualcosa di materico. Le sue parole nascondono un significato che va oltre la lettera e non è fine a se stesso. Pur nutrendosi di poesia antipetrarchista, Bruno supera la dialettica petrarchismo/antipetrarchismo. Avverte dunque il lettore ché tenga presente e non sottovaluti questo principio:

D'una cosa voglio che sia certo il mondo: che quello per il che io mi essagito in questo proemiale argomento, dove singularmente parlo a voi eccellente Signore, e ne gli Dialogi formati sopra gli seguenti articoli, sonetti e stanze, è ch'io voglio ch'ogn'un sappia ch'io mi stimarei molto vituperoso e bestialaccio, se con molto pensiero, studio e fatica mi fusse mai delectato o delectasse de imitar (come dicono) un Orfeo circa il culto d'una donna in vita; e dopo morte, se possibil fia, ricoverarla da l'inferno: se a pena la stimarei degna, senza arrossir il volto, d'amarla sul naturale di quell'istante del fiore della sua beltade, e facultà di far figlioli alla natura e dio; tanto manca che vorrei parer simile a certi poeti e versificanti in far trionfo d'una perpetua perseveranza di tale amore, come d'una cossì pertinace pazzia, la qual sicuramente può competere con tutte l'altre specie che possano far residenza in un cervello umano: tanto, dico, son lontano da quella vanissima, vilissima e vituperosissima gloria, che non posso credere ch'un uomo che si trova un granello di senso e spirito, possa spendere più amore in cosa simile che io abbia speso al passato e possa spendere al presente⁵⁹.

Lo scrupolo è legittimo. Chiunque legga i *Furori*, prescindendo da questa premessa e soprattutto da quella filosofica presente nella commedia e nei cinque dialoghi londinesi, potrebbe facilmente incorrere nell'errore di considerare questo dialogo come un canzoniere d'amore che indulge alla moda petrarchesca. Ma i motivi e le parole presenti nel 'canzoniere' bruniano, pur riecheggiando il lessico e i temi del petrarchismo, lo superano dando vita a un nuovo sistema linguistico e simbolico. Come sottolinea giustamente Ordine «Nei *Furori*, è vero, si parla di amore, si leggono e si commentano versi, si disegnano e si descrivono "pitture". Ma questo "canzoniere" si colloca in un orizzonte in cui la poesia ritrova il suo legame con la filosofia e con la vita, mostrando di essere frutto di "invenzione" più che di "imitazione"»⁶⁰.

Bruno – ed eccoci finalmente arrivati ai versi da commentare – inizia il discorso filosofico con una serie di tre sonetti, in cui attraverso una similitudine, presenta i temi che verranno trattati nel corso dell'opera: come un capitano, preparandosi alla guerra, chiama a sé i suoi guerrieri e allontana o uccide chi

di loro non si fa «ossequioso» al suo volere, così la «voluntade umana» con ira e sdegno allontana da sé i pensieri che non «ubediscono alla ragione».

Temi del primo sonetto sono la fedeltà alla ragione che mira a ridurre a unità i pensieri contrastanti e l'unicità dell'oggetto amoroso, espressa nella seconda parte del componimento, ai vv. 9-14, con la ripetizione martellante dell'aggettivo numerale *un/una* («Un oggetto riguardo, / chi la mente m'ingombr'è un sol viso, / ad una beltà sola io resto affiso, / chi sì m'ha punt'il cor è un sol dardo, / per un sol fuoco m'ardo, / e non conosco più ch'un paradiso»)⁶¹. Il componimento successivo sembra invece contraddire, fin dall'incipit, questa esclusività. Quattro infatti i soggetti dell'invocazione, a cui si riferiscono i verbi dei vv. 2, 5, 6 e le apposizioni dei vv. 3 e 4. Ma l'incoerenza è solo apparente. La struttura quaternaria, infatti, prima si risolverà in una coppia di binomi – poiché gli effetti d'Amore sono gli stessi che procura l'Oggetto e quelli della Sorte gli stessi che genera la Gelosia («[Amor] Mi mostr'il paradis'» «[Sorte] il toglie via »/ «[Oggetto] Ogni ben mi presenta», «[Gelosia] me l'invola» – e, infine, si rivelerà espressione dell'unico oggetto: Amore. La seconda parte del componimento è costruita su tre interrogative introdotte dal pronome *Chi*, in posizione anaforica, che sembra anticipare la soluzione dell'apparente incoerenza filosofica determinata dalla presenza dei quattro soggetti. La risposta alle tre domande – e il completo chiarimento dell'equivoco – verrà dall'ultimo dei tre sonetti, il primo del 'canzoniere' bruniano a funzionare da spia, rivelandoci la presenza delle *Rime* dell'Ariosto. L'ottava, caratterizzata dall'opposizione *lui-lei*, sembra avere infatti come modello un capitolo ariostesco interamente costruito sulla stessa antitesi, con una variante, che tra l'altro rafforza il legame tra le due poesie, poiché *lei*, anziché essere la «faccia», è Gelosia.

Si tratta del capitolo XXV, *Sì come a primavera è dato il verno*, pubblicato per la prima volta dal Fatini nella sua edizione critica del 1924⁶², e – almeno fino a oggi – di indiscussa paternità dell'Ariosto.

Le liriche dell'Ariosto ci sono pervenute attraverso quattro testimoni principali: tre manoscritti e un'edizione a stampa, l'*editio princeps*, dal titolo *Le Rime di M. Lodovico Ariosto Non più viste & nuovamente stampate à instantia di Iacopo Modanese, cio è Sonetti, Madrigali, Canzoni Stanze Capitoli*, pubblicata a Venezia nel 1546 e curata da Jacopo Coppa (Cp). Dei tre manoscritti, due (copie di uno stesso esemplare F) sono conservati nella Biblioteca Civica di Ferrara e contrassegnati con le signature CL, I, n. 64 (F') e CL, I, n. 365 (F''); uno, posseduto dalla Biblioteca Apostolica Vaticana, è il codice Rossiano 639 (Vr). Il manoscritto Vr, sfuggito al Kristeller che non ne fa menzione alcuna nell'*Iter Italicum*, fu segnalato a Cesare Bozzetti, dal suo allievo, Claudio Vela. Bozzetti nel 1985 pubblicò uno studio sul codice Rossiano dimostrando la sua corrispondenza a «un preciso "canzoniere", ad un organico lirico-narrativo i cui "pezzi" sono riuniti e disposti secondo un meditato disegno architettonico»⁶³. La silloge di rime presente in Vr comprende 48 rime ariostesche: 23 sonetti (Fatini: II-IV, VI-X, XII-XX, XXII-XXV, XXXI), 2 canzoni (Fatini: II, IV), 6 madrigali (Fatini: II-VII) e 17 capitoli (Fatini: III-XIX)⁶⁴. In seguito, secondo Bozzetti, l'Ariosto tornò su questa raccolta rielaborandola, correggendola, ar-

ricchendola, come dimostra F che dovrebbe corrispondere a «una fase redazionale delle rime seriore rispetto a quella rispecchiata da Vr»⁶⁵. Ariosto non arrivò mai a pubblicare il suo ‘canzoniere’. Ma il materiale per l’attuazione del progetto rimase tra le sue carte e confluì postumo nella stampa coppina, autorizzata dai fratelli e dai figli dell’Ariosto per porre fine alle numerose edizioni clandestine delle opere del loro congiunto⁶⁶. L’Ariosto avrebbe inserito le liriche rimaste fuori da questa silloge nel suo canzoniere oppure le avrebbe finalmente escluse? I dati a disposizione non ci consentono di confermare l’una o l’altra ipotesi, ma possiamo ritenere – fino a prova contraria – che queste rime costituiscano una sorta di appendice stravagante.

Assente dai principali testimoni delle *Rime*, il capitolo XXV ci è stato tramandato da un unico testimone: il codice *Marc. It. XI. 66*, manoscritto cartaceo probabilmente dei primi anni del secolo XVI⁶⁷, scritto da più mani, certamente di origine veneta⁶⁸. Si tratta di un ricco zibaldone che, insieme a documenti storici, raccoglie esempi dei diversi generi letterari dell’epoca. Notevole spazio occupa la poesia. Oltre a molti componimenti di poeti veneti minori, rilevante è la presenza delle rime dei maggiori Bembo e Ruzzante, del Sannazaro, dell’Aquilano e dell’Aretino, poeta prediletto dai compilatori di questo codice.

Alla carta 287r troviamo la didascalia *Mr. Lodovico Ariosto da ferrara*, seguita dal capitolo XXII; al verso della stessa carta troviamo il capitolo XXV; al recto della successiva il capitolo XXIV e il cap. XXVI, il quale termina nel verso della carta seguente. Il primo di questi quattro capitoli venne edito per la prima volta a Venezia nel 1730-1731 da Stefano Orlandini⁶⁹; gli ultimi due furono invece pubblicati, da soli, nel 1856, in occasione delle nozze Gidoni-Sartori, da Giovanni Veludo⁷⁰. Il Veludo dichiara di aver avuto come fonte il codice marciano It. XI, 66 e di aver escluso il capitolo XXV dalla sua piccola raccolta poiché privo di «quella passione che nelle amorse elegie del gran Ferrarese è spesso eloquente ed energica; né altro presenta, per vero dire, che un’amplificata enumerazione dei malvagi effetti della gelosia»⁷¹.

In effetti è idea abbastanza condivisa che i capitoli I, XX-XXVII, I¹ rappresentino la parte preistorica del ‘canzoniere’ ariostesco e che, composti in età giovanile – e probabilmente esclusi dallo stesso Ariosto – circolarono in maniera isolata e sporadica. Il capitolo XXV potrebbe dunque essere presente in altri codici manoscritti e in edizioni stampate alla macchia a noi ancora ignote. Sappiamo infatti delle moltissime edizioni di cerretani che circolarono prima e dopo l’*editio princeps* delle *Rime*, alcune delle quali sono state descritte dal Fatini ma altre sicuramente sfuggite all’opera di censimento sua e di altri studiosi⁷².

Non possiamo perciò affermare con certezza quando e dove Bruno ebbe notizia del capitolo ariostesco. Ma non possiamo escludere che ebbe tra le mani il codicetto marciano o una sua copia che potrebbe aver letto sul finire degli anni settanta del Cinquecento, quando soggiornò per circa due mesi a Venezia, dove tra l’altro avrebbe pubblicato l’operetta, andata perduta, *De’ segni de’ tempi*⁷³. Senza entrare in una discussione inevitabilmente sterile perché priva di documenti che provino l’una o l’altra ipotesi, riteniamo indiscutibile l’esisten-

za di una relazione tra il bruniano *Premi, oimé gli altri, o mia nemica sorte* e il capitolo ariostesco *Sì come a primavera è dato il verno* che riportiamo per intero qui di seguito:

Sì come a primavera è dato il verno,
 così compagna è gelosia d'amore,
 lui in paradiso e lei nata in inferno;
 lui di dolci desir accende il core,
 lei d'amaro sospetto poi l'aggiaccia,
 e chi vive per l'un per l'altro more.
 Lui con speranza mostra lieta faccia,
 lei con desperazion trista ti affronta,
 lui cerca di piacer, lei che dispiaccia.
 Lui quel ch'agrada sol intende e conta,
 lei rapresenta sempre offesa e scorno,
 lui sempre al ben, lei sempre al mal fu pronta.
 Lui voria pace aver la notte e 'l giorno,
 lei di guerra è sollicito instrumento,
 lui cieco gode, lei mira ogni 'ntorno.
 Lui riso e ioco porta fuori e drento,
 lei con severo pianto accende l'ira,
 lui nutrice piacer, lei doglia e stento.
 Lui pur a vita riposata aspira,
 lei sempre il corpo e l'anima afatica,
 lui dolce mèl, lei crudo assenzio spira.
 Lui di pensier soavi si nutrìca,
 lei di cogitazioni aspre s'aviva.
 lui di certezza, lei di dubio è amica.
 Lui promette sicuro porto e riva,
 lei naufragio crudel, non sol iactura,
 lui di tristizia e lei di gaudio priva.
 Lui con diletto i sensi e spirti fura,
 lei con affanno incarcera la mente,
 lui conclusion, lei confusion procura.
 Lui d'un glorioso incepto non si pente,
 lei mille fiata al dì vole e non vole,
 lui tenerezza, lei durezza assente.
 Lui proferisce sol dolci parole,
 lei crudi accenti in ogni parte efonde,
 lui di mal far, lei del ben far si dole.
 Lui il so' diletto quanto pò nasconde,
 lei vaga è di mostrar il suo cordoglio,
 lui siegue il mezo e lei cerca le sponde.
 Io per me in pace tutto il fêle accoglio
 di questa vipra, tanto stimo un sguardo
 di quella per cui moro, e non mi doglio.
 Confesso ben che un amoroso guardo
 tanto di quel venen mortal diventa,

sì che poi vène ogni rimedio tardo.
 Non so come ogni cor non si spaventa,
 come alcun dura in amorosa corte,
 quando il furor di questa si ramenta,
 onde s'amorta vita e aviva morte⁷⁴.

Come abbiamo già sottolineato, immediato è l'accostamento delle due poesie per la presenza in entrambi i componimenti dell'antitesi *lui/lei* e del tema della Gelosia che, sebbene laterale nel terzo dei componimenti bruniani, è pur centrale nella poesia che lo introduce. Dal componimento *Amor, sorte, l'oggetto e gelosia* occorre appunto partire per cogliere gli aspetti di vicinanza tra i testi dei due poeti. Con questo componimento Bruno continua la metafora guerresca iniziata con il primo dei tre sonetti. Ora nomina e specifica le «potenze... guerriere»: «Amor, il putto irrazional, ... m'appaga... mi mostr' il paradiso[...], ... tanto ch' il cor... ha gioia»; «sorte, la cieca e ria, affanna, ... toglie via [il paradiso], tanto che la mente... ha noia»; «oggetto, l'alta bellezza... [mi] content[a]... ogni ben mi presenta, tanto che il spirto... ha refrigerio»; «gelosia, la mia morte sola, ... [mi] sconcola... [m'] invola [ogni ben], tanto che l'alma... ha salma». Gli effetti benefici d'Amore sono vanificati dalla Sorte; così come quelli dell'Oggetto sono annullati dalla Gelosia. Ciò che vale per Amore vale pure per Oggetto (e viceversa); così come ciò che è scritto della Sorte è attribuito a Gelosia (e viceversa). Bruno illustra i significati delle quattro forze e, per commentare Amore e Gelosia, si serve della prosa e di due poesie del Tansillo: *Cara suave et onorata piaga* spiega perché l'«amore appaga»; *O d'invidia et amor figlia sì ria* chiarisce perché la «gelosia "sconcola"». Ulteriore prova di come Bruno voglia soprattutto porre al centro del suo discorso la lotta tra Amore e Gelosia. La gelosia è «figlia» e «compagna» d'Amore, scrive Bruno⁷⁵, rifacendosi per il primo termine al citato sonetto del Tansillo; per il secondo al capitolo dell'Ariosto che scrive: «Sì come a primavera è dato il verno, / così compagna è Gelosia d'Amore» (vv. 1-2). Amore è per Bruno principio e fine della ricerca del furioso: «e non conosco più che un paradiso» (*Chiama per suon un di tromb' il capitano* v.14); «mi mostr' il paradiso» (*Amor, sorte, l'oggetto e gelosia* v. 5). Anche in questa espressione si potrebbe sentire l'eco del verso ariostesco «lui in paradiso, lei nata in inferno» (v. 3). Sulla stessa opposizione sono costruite le antitesi bruniane: «mi mostr' il paradiso', il toglie via», / ogni ben mi presenta, me l'involò – che abbiamo visto si presentano come espressioni sinonimiche – in cui «toglie via» e «me l'involò» sono riscrittura del secondo emistichio del terzo verso ariostesco. Della gelosia Bruno scrive che è per il furioso la sua «morte sola» (v. 4); colei che procura alla sua «alma... salma» (vv. 7-8). E aggiunge nel commento in prosa: «Giongì a quel ch'è detto che la Gelosia non sol tal volta è la morte e ruina de l'amante, ma per le spesse volte uccide l'istesso amore»⁷⁶. Il tema della gelosia mortifera è presente anche nel capitolo dell'Ariosto al v. 6: «e chi vive per l'un, per l'altro [per l'amaro sospetto che nasce dalla gelosia] more» e ai vv. 40-45, dove la gelosia è immaginata come una vipera dal morso letale. Nel dialogo quarto della seconda parte dei *Furori*, ispirandosi alla *Cecaria* di Epicu-

ro, il Nolano racconta di nove ciechi che rappresentano «nove ragioni della inabilità, improporzionalità e difetto dell'umano sguardo e potenza apprensiva di cose divine»⁷⁷. Il secondo cieco «è venuto infetto nell'organo visuale» per esser stato «morsicato dal serpe de la gelosia»⁷⁸.

Altra affinità tra i testi è l'associazione della gelosia a immagini di guerra. Ariosto scrive al v. 14: «lei di guerra è sollicito instrumento». Inoltre ai vv. 31-33 del capitolo XX la gelosia è un nemico che assedia Amore il quale come un «Castellano ... scorge tutto» e ha come sergenti «solliciti pensier, ciascun fidato». Il tema del capitolo è la fedeltà d'amore metaforicamente rappresentata come una «rocca, alta e sicura» (v. 7)⁷⁹. Forte è il richiamo al primo e al secondo dei tre componimenti bruniani in cui, come abbiamo già notato, oltre al tema dell'unicità dell'oggetto amoroso è espresso il motivo della fedeltà alla volontà umana che chiama «tutti i guerrieri» – i «pensieri» – «sott'un'insegna» perché «prontamente» si mostrino a lei ossequiosi. Nel commento in prosa Bruno inoltre aggiunge che Amore «non è un basso, ignobile et indegno motore, ma un eroico signor e duce de lui»⁸⁰ ricorrendo nuovamente al registro metaforico del linguaggio militare e assegnando ad Amore quella preminenza apparentemente negatagli. Non sarà forse scontato sottolineare che questi ultimi due componimenti condividono immagini e temi ma sono portatori di significati profondamente diversi. Ariosto canta le pene di un amore giovanile; Bruno descrive il contrasto interno che vive ogni uomo: dissidio che solo la ragione può dirimere sforzandosi di unificare i pensieri contrastanti.

Nel terzo componimento bruniano, Sorte e Gelosia vengono escluse dalla *querelle* e Bruno sposta il conflitto tra Amore e Oggetto. Con l'opposizione tra Amore (*lui*) e Oggetto, la «nobil faccia» (*lei*), il Nolano modifica completamente l'assetto del capitolo ariostesco, ne rovescia i parametri di positività e negatività, assegnando ad Amore quei caratteri che precedentemente aveva attribuito alla Gelosia mortifera. Questo capovolgimento spiega l'apparente contraddizione del discorso bruniano e avvia alla sua conclusione. Come chiarisce Bruno – allorché spiega le ragioni dell'esclusione di Sorte e Gelosia –: «uno di que' doi altri che rimagnono potrà supplire alle vostre vicende et officii; se pur tu, mia sorte, non sei altro ch'il mio Amore, e tu Gelosia, non sei estranea dalla sustanza del medesimo»⁸¹. Amore è espressione della coincidenza di effetti opposti: è insieme dolore e gioia, riso e pianto, vita e morte. I «quattro principi» (Amore, Sorte, Oggetto e Gelosia) sono infatti «estremi de due contrarietàadi», ridotti prima a «doi principi et una contrarietàade» e infine a «un principio et una efficacia»⁸².

L'opposizione tra gelosia e amore che, nel capitolo ariostesco, mantiene i caratteri propri della poesia cortigiana, nel canzoniere bruniano viene dunque complicata, ampliata e piegata a spiegare la «nolana filosofia».

Bruno trae dal repertorio petrarchista di impronta cortigiana diverse altre immagini: le *Rime* dell'Ariosto ne sono un esempio.

I capitoli XX-XXVI, in maniera particolare, inclinano alla moda petrarchista. Trattano infatti i temi più cari ai poeti cortigiani come l'amore costante, la lontananza dell'amata continuamente irraggiungibile, la lotta interiore tra sen-

timenti contrastanti, ecc., ricorrendo agli espedienti retorici più amati dagli imitatori del Petrarca, quali l'antitesi e l'anafora. La stessa forma metrica del capitolo si presenta come espressione tipica della poesia cortigiana⁸³. Tuttavia questa serie di capitoli, come è stato sottolineato da più parti, al di là dell'abbandono a forme lessicali e retoriche stilizzate, rivela una certa originalità poetica⁸⁴. A questo gruppo di componimenti potremmo accorpare i capitoli XVIII e XIX che, come i capitoli XX-XXV, cantano gli effetti d'Amore.

Nel capitolo XIX, Ariosto, pur essendo consapevole delle aspre pene patite a causa d'Amore, e dei nodi in cui Amore lo tiene avvinto, proclama la sua incondizionata volontà di amare. Il componimento di 43 versi è costruito a coppie di terzine: la prima racconta il pensiero di chi temendo Amore si dice a lui contrario, mentre la seconda esprime la scelta incondizionata del poeta ad amare «quell'una» che per lui è «onor», «ricchezza» e «desire». Il capitolo pone in risalto la volontà del poeta che, di fronte ai disagi, agli oltraggi, alla schiavitù a cui Amor lo costringe, sempre rinnova la sua adesione al suo «Signore»:

Piaccia a cui piace, e chi lodar vuol lodi,
e chiami vita libera e sicura
trovarsi fuor de li amorosi nodi;
ch'io per me stimo chiuso in sepoltura
ogni spirito ch'alberghi in petto dove
non stilli Amor la sua vivace cura.

Doglia a chi vuol doler, ch'ove si muove
questo dolce pensier, che falsamente
è detto amar, ogn'altro indi rimuove;
ch'io, per me, non vorrei, se d'eccellente
nèttare ho copia, che turbassi altr'èscà
il delicato gusto di mia mente.

Prema a cui premer vuol, annoi e incresca,
che, se non dopo un'aspra e lunga pena,
raro un disegno al bel desir riesca;
ch'io, per me, so ch'a una allegrezza piena
ir non si può se per difficil via
ostinata speranza non vi mena.

Pensi chi vuol ch'alla fatica ria,
al tempo che in gran summa vi si spende
dehil guadagno e leve premio sia;
ch'io per me dico che, se quanto offende
sdegno o repulsa, un sguardo sol ristora,
che fia per maggior ben ch'Amor ne rende? (vv. 1-24)⁸⁵

Il verso che apre la quarta coppia di terzine ricorda il verso 7 del sonetto 'anomalo' bruniano *Bench'a tanti martir mi fai soggetto*, posto nel terzo dialogo della prima parte dei *Furori*. In questo dialogo Bruno sviluppa il tema della vo-

lontà di amare e completa, in un certo senso, il discorso iniziato con i primi due dialoghi. L'anima del furioso che tende all'Uno, «perfetto et ultimo fine», si presenta discordevole (dialogo primo); ha «le speranze fredde e gli desiri caldi», «ama e odia», «viene insieme a salire et abbassare, a farsi avanti et adietro, ad allontanarsi da sé e tenersi ristretto in sé» (dialogo secondo); «in questa milizia», emerge quanta forza abbia la volontà, che è «quella a cui sola appartiene ordinare, cominciare eseguire e compire» (terzo dialogo)⁸⁶.

Il componimento *Bench'a tanti martir mi fai soggetto* è una lode di ringraziamento ad Amore che ha aperto il cuore del poeta con nobile ferita, poiché per mezzo suo, può vedere e adorare in terra «un divo e viv'oggetto»:

Bench'a tanti martir mi fai soggetto.
 pur ti ringrazio, e assai ti deggio, Amore,
 che con sì nobil piaga apriste il petto,
 e tal impadroniste del mio core,
 per cui fia ver, ch'un divo e viv'oggetto,
 de Dio più bella imago 'n terra adore;
 pensi chi vuol ch'il mio destin sia rio,
 Ch'uccid'in speme e fa viv'in desio.

Pascomi in alta impresa;
 e bench'il fin bramato non consegua,
 e 'n tanto studio l'alma si dilegua,
 basta che sia sì nobilment'accesa;
 basta ch'alto mi tolsi,
 e da l'ignobil numero mi sciolsi⁸⁷.

Bruno e Ariosto assumono la stessa posizione rispetto all'opinione comune che considera l'amore fonte inesauribile di dispiacere: entrambi scelgono con forza di spendersi per ciò a cui anelano, non curanti del dolore che questa scelta procura, convinti che ardere per colei che accende l'anima sia sufficiente a procurare gioia e refrigerio.

Il verso 7 «pensi chi vuol ch'il mio destin sia rio» potrebbe essere un calco del verso 19 del capitolo ariostesco: «Pensi chi vuol ch'alla fatica ria». La sorte uccide la speranza – perché fa sì che l'oggetto amato continui a sfuggire all'amante –, ma, allo stesso tempo, tiene vivo il desiderio: dunque non è crudele il fato, poiché il poeta gode anche solo nel tendere al divino.

La coppia di terzine che prende avvio dal v. 19 del componimento ariostesco esprime un pensiero diverso rispetto a quello pronunciato nell'ottava bruniana, ma le due poesie sono animate dalla stessa idea di fondo: la volontà che nel componimento (e nel dialogo) bruniano ha il potere di vincere la sorte e di sperare nel compimento dell'«alta impresa», nella poesia ariostesca è capace di sopportare la fatica in vista del godimento del «ben maggiore» che solo Amore può rendere, a chi si mostra a lui fedele. Sullo sfondo – in entrambe le poesie – da una parte il poeta e dall'altra l'«ignobil numero», cioè la moltitudine piuttosto propensa a scansare gli ostacoli del cuore e a considerare i premi d'Amore insoddisfacenti rispetto alla faticosa ricerca necessaria a ottenerli.

Bruno anche in questo caso non si riferisce all'amore per un «corpo femminile». Il suo discorso è diretto a descrivere gli amori «eroici» che «hanno per oggetto la divinità, tendono alla divina bellezza». La bellezza di un corpo – scrive Bruno – è in grado di far innamorare in quanto comunica una «certa spiritualità» che «ha forza d'accendere; ma non già di legare e far che l'amante non possa fuggire, se la grazia che si richiede nel spirito non soccorre»⁸⁸. Il Nolano sostiene infatti che la beltà corporale possa attrarre fin tanto che «mostra una sensibile affinità col spirito a gli sensi più acuti e penetrativi». Ma cessa di affascinare se rivela la sua appartenenza a uno «spirito brutto» poiché «tal bruttezza trascorre da l'anima al corpo, a farlo non apparir oltre come gli apparia bello».⁸⁹ Tuttavia può accadere che la bellezza del corpo, anche laddove appartenga a uno spirito «vizioso», non venga disdegnata dall'amante che continua a rimanere incatenato a quel corpo e dunque annodato a quello spirito:

Oimé che son constretto dal furore
 d'appigliarmi al mio male,
 ch'apparir fammi un sommo ben Amore.
 Lasso, a l'alma non cale
 ch'a contrarii consigli umqua ritenti;
 e del fero tiranno,
 che mi nodrisce in stenti,
 e poté pormi da me stess'in bando,
 più che di libertad' i' son contento.
 Spiego le vele al vento,
 che mi suttraga a l'odioso bene:
 e tempestoso al dolce danno amene⁹⁰.

Il madrigale descrive la particolare condizione in cui versa il Nolano che, pur riconoscendo «il male et indignità» di un amore, non ha la volontà di «alienar il disordinato appetito». Anche questo componimento presenta due idee antitetiche: Bruno da una parte lamenta di essersi legato ad Amore, dall'altra proclama la sua volontà a rimanere suo schiavo, nonostante Amore abbia il potere di allontanarlo da se stesso. Il componimento si chiude con un'immagine marina anch'essa retta da pensieri tra loro opposti che finiscono per coincidere. Il v. 2 del componimento ricorda il v. 18 del capitolo V dell'Ariosto in cui il poeta canta il doloroso distacco dalla donna amata e rimprovera a se stesso l'essersi allontanato da lei:

Meritamente ora punir mi veggio
 del grave error che a dipartirmi feci
 da la mia donna, e degno son di peggio (vv. 1-3)
 [...]
 Deh! che spero io, che per sì iniqua strada,
 sì rabbiosa procella d'acque e venti,
 possa esser degno che a trovar si vada? (vv. 10-12)
 [...]
 Pentomi, e col pentir mi meraviglio
 com'io potessi uscir sí di me stesso,

ch'io m'appigliasse a questo mal consiglio (vv. 16-18)⁹¹

Il viaggio dell'Ariosto, doloroso per la separazione dall'amata, sarà inasprito da una tremenda tempesta, che, nei versi successivi, diventerà metafora dei sospiri e delle lacrime causate dalla dura lontananza.

I due componimenti condividono almeno tre elementi: l'errare cagionato da una scelta sbagliata, l'uscita da sé, l'atmosfera tempestosa. Bruno e Ariosto utilizzano questi tre motivi ma da due differenti punti prospettici: l'Ariosto si pente di aver ceduto alle «altrui preci», allontanandosi in tal modo da Alessandra; Bruno si rammarica di aver acconsentito a uno «spirito vizioso» e d'essersi perciò allontanato da se stesso. Se l'Ariosto è fuori di sé per non aver seguito Amore, Bruno si ritiene folle per esser divenuto suo schiavo: il «mal» per il «poeta ferrarese» è l'aver scelto il distacco; per Bruno aver optato per il legame. Inoltre, mentre l'uno spera si acqueti la bufera fisica e interiore che lo tormenta, l'altro va incontro al vento burrascoso desideroso di stare presso colei per cui si addolora. Le ragioni che animano le due poesie sono dunque contrarie e, in un certo senso, coincidenti poiché i due movimenti dell'anima – volere e non volere – spingono entrambi i poeti a scegliere ciò che procura loro un'enorme sofferenza e a desiderare di vivere la situazione opposta a quella in cui si trovano.

Il tema della «bellezza corporale» ritornerà nella seconda parte dei *Furori* a commento di uno dei componimenti più interessanti del dialogo:

Or chi quell'aura de mia nobil brama
d'un ossequio divin credrà men degna
s'in diverse tabelle ornata vegna
da voti miei nel tempio de la fama?
Perch'altr'impres'eroica mi richiama,
chi penserà giamai che men convegna
ch'al suo culto cattivo mi ritegna
quella ch'il ciel onora tanto et ama?
Lasciatemi, lasciate, altri desiri,
importuni pensier, datemi pace.
Perché volete voi ch'io mi ritiri
da l'aspetto del sol che sì mi piace?
Dite di me piasosi: «Perché miri
quel, che per remirar sì ti disface?
perché di quella face
sei vago sì?» «Perché mi fa contento
più ch'ogn'altro piacer questo tormento»⁹².

Se venerate da «uomini di eroico spirito», le «bellezze materiali» conducono alla piena libertà e facilitano l'incontro con il divino in quanto immagine di Dio che è in ogni cosa. Tuttavia una bellezza corporale in quanto finita non appaga lo spirito eroico che, una volta «guadagnata» una bellezza, desidera conquistarne una più eccellente, fino ad anelare di possedere la bellezza divina:

CESARINO – [...] Ben sai che l'amor di bellezza corporale a color che son ben disposti non solamente non apporta ritardamento da imprese maggiori, ma più tosto viene ad impron-

targli l'ali per venire a quelle: allor che la necessità de l'amore è convertita in virtuoso studio per cui l'amante si forza di venire a termine nel quale sia degno della cosa amata, e forse di cosa maggiore, migliore e più bellezza, per cui degnamente possa spregiar l'altrui che viene ad esser da lui vinta e superata: onde o si ferma quieto, o si volta ad aspirare ad oggetti più eccellenti e magnifici. E cossi sempre verrà tentando il spirito eroico, sin tanto che non si vede inalzato al desiderio della divina bellezza in se stessa, senza similitudine, figura, imagine e specie, se sia possibile: e più se sa arrivare a tanto⁹³.

Quanto più si abbreviano le distanze tra l'eroe e la divinità e aumenta la speranza di giungere all'abbraccio divino, tanto più cresce il dolore che deriva dal timore che quell'incontro sia impossibile (vv. 13-17):

MARICONDO – [...]Però l'amare et aspirar più alto, mena seco maggior gloria e maestà con maggior cura, pensiero e doglia: intendo in questo stato dove l'un contrario sempre è congiunto a l'altro, trovandosi la massima contrarietà sempre nel medesimo geno, e per conseguenza circa medesimo soggetto, quantumque gli contrarii non possano essere insieme⁹⁴.

Il sonetto è accompagnato dal motto «illius aram» che, insieme ai versi, invita a elevare preghiere e a innalzare altari alla bellezza «corporale», ponte tra l'anima e Dio. Ecco perché il furioso ha ragione di «risentirsi contra coloro che lo riprendono come cattivo de bassa bellezza»⁹⁵ e chiede: «Perché volete voi che mi ritiri / da l'aspetto del sol che sì mi piace» (vv.11-12), cioè perché volete che mi allontani da quelle cose che «se non son Dio son cose divine, sono immagini sue vive: nelle quali non si sente offeso se si vede adorare»⁹⁶.

Il v. 11 del componimento bruniano, «Perché volete voi che mi ritiri» ricalca il v. 3 del sonetto XXXIII delle *Rime* dell'Ariosto:

Se senza fin son le cagion ch'io v'ami,
e sempre di voi pensi e in voi sospiri,
come volete, oimè! ch'io mi ritiri,
e senza fin d'esser con voi non brami?
Son la fronte, le ciglia e quei legami
del mio cor, aurei crini, e quei zaffiri
de' bei vostri occhi, e lor soavi giri,
donna, per trarmi a voi tutti éscia ed ami.
Son di coralli, perle, avorio e latte,
di che fur labra, denti, seno e gola,
alle forme degli angeli ritratte;
son del gir, de lo star, d'ogni parola,
d'ogni sguardo soave, insomma, fatte
le reti, onde a intricarsi il mio cor vola⁹⁷.

L'Ariosto contempla la bellezza dell'amata ed enumera, a una a una, le qualità corporali della donna: i tratti del suo corpo sembrano divini, «alle forme degli angeli ritratte» e, paradossalmente, irretiscono il cuore del poeta che per queste bellezze può innalzarsi in volo. Il sonetto, pur presentando note immagini di repertorio, rivela l'originalità di un'esperienza umana, e la profondità di un'anima che

ricerca il divino in chi, per le sue fattezze, lo ricorda. Pensieri vicini a quelli espressi dal Nolano che sottolinea come la bellezza corporale «viene ad improntargli l'ali», e crede che il suo «vero nume» non disdegni di essere onorato in «vestigio e immagine» perché «riluce in tutte le cose». Errore infatti non è amare una bellezza corporale ma donare «ad altri l'onor che tocca a lui solo», a Dio⁹⁸.

Molti altri esempi potremmo fare per mostrare la vicinanza tematica e lessicale tra le poesie del Nolano e quelle dell'Ariosto, fonte, insieme ad altre, del canzoniere bruniano che, come abbiamo rilevato, non può essere letto solo alla luce di testi filosofici e scientifici. Prescindere dalla letterarietà di alcuni argomenti è possibile solo a prezzo di una lettura parziale dell'opera bruniana.

I temi dello sdegno, della prigionia, degli effetti contrastanti d'amore sono, insieme ad altri, presenti al Nolano che li riutilizza e li piega a esprimere la sua «nova filosofia».

Lo «sdegno», nella poesia amorosa, è per lo più il sentimento di ritrosia che l'amata prova per il corteggiatore o che il corteggiatore teme possa provare l'amata di fronte alla sua dichiarazione. È un sentimento che può accompagnarsi all'ira, al disprezzo, all'odio. Tuttavia può simulare risentimento ma celare interesse per l'innamorato quando, ad esempio, nel gioco del corteggiamento la donna finge di non volere attenzioni che in realtà ricerca. I poeti cortigiani utilizzano spessissimo il motivo dello sdegno. E Bruno ironizza su questo uso in quei luoghi in cui attacca direttamente o indirettamente il petrarchismo. Abbiamo visto come nei *Furori* Bruno si scagli violentemente contro i modi della scrittura petrarchista: «Ecco vergato in carte... doglie che fanno stupefar l'anime viventi, sospiri da far exinanire e compatir gli dèi, per quegli occhi, per quelle guance, per quel busto, per quel bianco, per quel vermiglio, per quella lingua, per quel dente, ... quel risetto, quel *sdegnosetto*...». E ne *La cena*, durante il racconto della traversata sul fiume Tamigi, Bruno scrive: «... Noi invitati sì da quella dolce armonia, come da amor gli *sdegni*, i tempi e le stagioni, accompagnammo i suoni con i canti». Bruno è consapevole che utilizzando parole del lessico petrarchista e petrarchesco sarà facilmente compreso e agevolmente otterrà attenzione dal suo uditorio. Così riscrive il noto. Nell'opera bruniana, lo sdegno provoca la morte dell'amore se nasce dalla disobbedienza delle «potenze inferiori» alla volontà umana⁹⁹, dalla gelosia per esempio¹⁰⁰. Se partorito dal fatto porta sventura: la sorte mal sopporta l'ingratitude dell'uomo che con superficialità non fa tesoro dei doni ricevuti dal cielo¹⁰¹. Se sposo del timore genera silenzio: chi ama preferisce non parlare per paura di essere frainteso, incompreso o di generare nell'amato disprezzo anziché amore¹⁰². In questa ultima accezione il tema dello sdegno trova posto in moltissimi canzonieri petrarchisti e anche nelle *Rime* dell'Ariosto. Basti pensare, per citare qualche esempio, al madrigale V e al capitolo XXVI. Nel primo di questi due componimenti il poeta si strugge nel timore di dichiarare all'amata il suo amore sofferente:

Oh se, quanto è l'ardore,
tanto, Madonna, in me fusse l'ardire,
forse il mal c'ho nel core – osarei dire.
A voi devrei contarlo,

ma per timor, oimè! d'un sdegno, resto,
 che faccia, s'io ne parlo,
 crescerli il duol sí che l'uccida presto;
 pur io vi vuo' dir questo:
 che da voi tutto nasce il mio martìre,
 e se 'l ne more, il fate voi morire¹⁰³.

Nel capitolo XXVI, tema centrale è il contrasto tra lo splendore e la gioia che promanano dalla Natura per l'avvento della stagione primaverile e la mestizia del poeta che si rivolge ad Amore accusandolo di procurargli enormi sofferenze. L'Ariosto si logora nel dubbio: dire o non dire il suo «ardore»:

Non so se palesar ancor l'ardore
 debba o tenerlo pur nel petto ascoso,
 per non far crescer sdegno al mio signore (vv. 10-12)¹⁰⁴.

Bruno ricorre all'immagine dello sdegno nel secondo dialogo della prima parte dei *Furori*. Il sonetto *Pastor. Che vuoi? Che fai? Doglio. Perché?* è un dialogo tra Filenio, la ragione, e un Pastore, il furioso, che «alla cura de suoi pensieri si travaglia»¹⁰⁵. Il furioso si lamenta a causa di amore che «lo martóra nott'e dì» e anche per colpa della ragione che genera in lui il timore di «inasprir o sdegnar la cosa amata»:

P. Temo il suo sdegno, più che i miei tormenti (vv. 13-14)¹⁰⁶.

Nel commento in prosa Bruno spiega come il motivo dello sdegno possa essere piegato a descrivere l'anima del furioso, timorosa d'errare nella ricerca della Sapienza che egli desidera come l'amante l'amata:

Non ardisce esplicarsi e proporsi, onde fia o con ripudio escluso, overamente con promessa accettato: perché nel suo pensiero più contrapesa quel che potrebbe esser di male in un caso, che bene in un altro. Mostrasi dunque disposto di soffrir più presto per sempre il proprio tormento, che di poter aprir la porta a l'occasione per la quale la cosa amata si turbe e contriste¹⁰⁷.

Anche in un altro componimento Bruno ricorre all'idea cortigiana dello sdegno. Nel sonetto *Sopra de nubi, a l'eminente loco* il furioso è presentato come un fanciullo che «con la forza del pensiero edifica castegli in aria, e tra l'altre cose una torre di cui l'architetto è l'amore, la materia l'amoroso foco, et il fabbricatore egli medesimo»:

Sopra de nubi, a l'eminente loco
 quando tal volta vaneggiando avvampo,
 per di mio spirto refrigerio e scampo,
 tal formo a l'aria castel de mio foco:
 s'il mio destin fatale china un poco,
 a fin ch'intenda l'alta grazia il vampo
 in cui mi muoio, e non si sdegn' o adire,
 o felice mia pena e mio morire (vv. 1-8)¹⁰⁸.

Il furioso si «pasce in fantasia» perché non ardisce d'«esplicarsi a far conoscere la sua pena», e spera che il fato si mostri più benevolo «con far che senza sdegno o ira de l'alto oggetto gli venesse manifesto». ¹⁰⁹ Ancora una volta Bruno adopera un lessico per lo più di repertorio per dire qualcosa di inconsueto e straordinariamente originale, per raccontare cioè la sua personale ricerca del divino, della sapienza.

Le affinità con l'Ariosto vanno comunque al di là della superficiale ripresa di parole e immagini. Non solo perché le liriche dell'Ariosto, come sottolinea Segre, «escono dalla convenzione petrarchista (pur se ne sono sensibili le tracce, insieme con quelle del gusto bembesco) per nettezza e immediatezza d'immagini, per pienezza di sentimento e calda sensualità...» ¹¹⁰. Ma perché i due poeti rivelano, nei loro scritti, un comune modo di pensare e di rapportarsi al reale. La ricerca continua della Verità e al contempo il rifiuto di credere in verità dogmatiche; lo sguardo sul mondo sempre rinnovato e mai determinato una volta per tutte; la concezione della vita come un'eterna corsa verso la Conoscenza; la condanna dei punti di vista assoluti e la necessità di aprirsi al relativismo rendono la Weltanschauung ariostesca vicinissima a quella bruniana.

Le affinità tra il poeta ferrarese e il Nolano non si risolvono solo in questi specifici riscontri. Ulteriori ricerche potrebbero certamente rivelare nuove contaminazioni. Ma è indiscutibile che nel percorso della «nova filosofia» la lettura dell'Ariosto abbia giocato un ruolo di grande importanza.

NOTE

¹ Con il termine 'anomali' indichiamo quei componimenti – presenti nell'ultima opera del Nolano scritta in volgare, *De gli eroici furori* – costruiti non nella forma metrica del sonetto regolare, cosiddetto 'petrarchesco', ma con un'originale struttura metrica che prevede l'inserimento di un settenario al nono e all'undicesimo verso, a cui seguono due versi a rima baciata. Un metro nuovo, quello adottato da Bruno, che testimonia ancora una volta la sua inclinazione allo sperimentalismo. Egli stesso definisce veri poeti coloro che non imitano passivamente i modelli. Poeti non sono certi "regolisti de poesia... che son più atti a imitare che ad inventare". Infatti "la poesia non nasce da le regole, se non per leggerissimo accidente; ma le regole derivano da le poesie: e però tanti son geni e specie de vere regole, quanti son geni e specie de veri poeti": cfr. Giordano Bruno, *Opere italiane*. Testi critici e nota filologica di Giovanni Aquilecchia; introduzione e coordinamento generale di Nuccio Ordine; commento di Giovanni Aquilecchia, Nicola Badaloni, Giorgio Barberi Squarotti, Maria Pia Ellero, Miguel Angel Granada, Jean Seidengart; appendici di Lars Berggren, Donato Mansueto, Zaira Sorrenti, Torino, Utet, 2004, 2 voll., vol. I, pp. 528 e 771-73. Da questa edizione si citeranno le seguenti opere del Bruno: vol. I: *Candelaio* (pp. 257-427); *La cena de le Ceneri* (pp. 429-590); *De la causa, principio et uno* (pp. 591-746); vol. II: *De l'infinito, universo e mondi* (pp. 7-167); *Spaccio de la bestia trionfante* (pp. 169-402); *De gli eroici furori* (pp. 458-753).

² *De gli eroici furori*, p. 566.

³ Cfr. Giovanni Aquilecchia, *Sonetti bruniani e sonetti elisabettiani (per una comparazione metrico-tematica)*, «Filologia Antica e Moderna», 11, 1996, p. 30.

⁴ Cfr. Giovanni Aquilecchia, *Introduzione a Giordano Bruno, La cena de le Ceneri*, a cura di Giovanni Aquilecchia, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1955, pp. 15-59, alle pp. 35-36.

⁵ Giordano Bruno, *Œuvres complètes, Documents. I. Les procès, introduction et texte de Luigi Firpo, traduction et notes de Alain-Philippe Segonds*, Paris, Les Belles Lettres, 2000, p. 261.

⁶ Lina Bolzoni, *Note su Bruno e Ariosto*, «Rinascimento», XL, 2000, pp. 19-43, p. 20.

- ⁷ Bolzoni, *Note su Bruno e Ariosto* cit., p. 40.
- ⁸ Bolzoni, *Note su Bruno e Ariosto* cit., p. 43.
- ⁹ *De la causa, principio et uno*, p. 642.
- ¹⁰ Per i vv. ariosteschi cfr. Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di Cesare Segre, Milano, Mondadori, 1990, 2 voll., XXVII, 120.
- ¹¹ Cfr. *De la causa, principio et uno*, pp. 643-644.
- ¹² Su questo tema cfr. Nuccio Ordine, *La soglia dell'ombra. Letteratura, filosofia e pittura in Giordano Bruno*, prefazione di Pierre Hadot, Venezia, Marsilio, 2004 (2003), pp. 79-85.
- ¹³ *De la causa, principio et uno*, pp. 703-704. Per i vv. ariosteschi cfr. L. Ariosto, *Orlando furioso* cit., XXVII, 119.
- ¹⁴ Cfr. *De la causa, principio et uno*, pp. 706-707.
- ¹⁵ Ordine, *La soglia dell'ombra* cit., p. 83.
- ¹⁶ *Orl. fur.* XLVI, 104, 1-4.
- ¹⁷ *La cena de le Ceneri*, pp. 487- 488 (il corsivo è mio).
- ¹⁸ *La cena de le Ceneri*, p. 434.
- ¹⁹ Cfr. Aquilecchia, *Introduzione a G. Bruno, La cena de le Ceneri* cit., p. 34.
- ²⁰ *La cena de le Ceneri*, pp. 469-470.
- ²¹ *De l'infinito, universo e mondi*, p. 139.
- ²² *De l'infinito, universo e mondi*, pp. 138-141.
- ²³ *De l'infinito, universo e mondi*, p. 140.
- ²⁴ *Orl. fur.* XXIV, 3.
- ²⁵ Cfr. *De l'infinito, universo e mondi*, p. 10.
- ²⁶ Cfr. *De l'infinito, universo e mondi*, pp. 165-167.
- ²⁷ *De gli eroici furori*, p. 543.
- ²⁸ *De gli eroici furori*, pp. 547-548.
- ²⁹ *De gli eroici furori*, p. 543.
- ³⁰ *De gli eroici furori*, p. 544.
- ³¹ *De gli eroici furori*, p. 539.
- ³² Su questi aspetti della follia di Orlando cfr. Giorgio Barberi Squarotti, *Ludovico Ariosto - Sergio Zatti, Torquato Tasso*, Roma, Marzorati, 2000, pp. 85-97.
- ³³ *De gli eroici furori*, pp. 552-53.
- ³⁴ *De gli eroici furori*, pp. 551-52.
- ³⁵ Su questo argomento cfr. Ordine, *La soglia dell'ombra* cit., pp. 46-51.
- ³⁶ *Candelaio*, p. 277.
- ³⁷ Cfr. *Candelaio*, pp. 352-56.
- ³⁸ Cfr. *Candelaio*, p. 314.
- ³⁹ Cfr. *Candelaio*, p. 293.
- ⁴⁰ *Candelaio*, p. 294.
- ⁴¹ *Candelaio*, p. 266.
- ⁴² Cfr. *Candelaio*, p. 314.
- ⁴³ Cfr. *Candelaio*, p. 314.
- ⁴⁴ *Orl. fur.* XXVII, 66, 1-4.
- ⁴⁵ *De gli eroici furori*, pp. 544-45.
- ⁴⁶ Sulla figura del sapiente nei *Furori*, cfr. Ordine, *La soglia dell'ombra* cit., pp. 158-61. Differente dal "sapiente-dio" e dal folle è il furioso: il sapiente possiede la sapienza, il folle crede erroneamente di possederla, il furioso la desidera. La figura del furioso, nell'opera bruniana, si pone dunque al centro tra due estremi. Tra il sapiente che sa e lo stolto che ritiene di sapere v'è il furioso che «aspira a superare la sua individualità per cercare l'«impossibile» abbraccio concettuale con il cosmo, per dilatare il suo essere finito nello splendore dell'infinito, per ritrovare l'unione con la natura infinita» (p. 160).
- ⁴⁷ *Spaccio de la bestia trionfante*, p.197 e sgg.
- ⁴⁸ *Spaccio de la bestia trionfante*, pp. 198-99.
- ⁴⁹ *Orl. fur.* IV, 1-3.
- ⁵⁰ *Spaccio de la bestia trionfante*, p. 303.
- ⁵¹ *Spaccio de la bestia trionfante*, p. 304.
- ⁵² *Orl. fur.* XLII, 48.

⁵³ *Orl. fur.* XLI, 4.

⁵⁴ *Orl. fur.* XXXIV, 41.

⁵⁵ *Orl. fur.* IX, 36.

⁵⁶ *Orl. fur.*, XXXVII, 60.

⁵⁷ *De gli eroici furori*, pp. 489-91.

⁵⁸ *De gli eroici furori*, p. 498.

⁵⁹ *De gli eroici furori*, pp. 497-98.

⁶⁰ Ordine, *La soglia dell'ombra* cit., p. 213. Cfr. anche le pp. 210-15 e le pp. 128-32.

⁶¹ Per l'analisi stilistica dei componimenti bruniani cfr. Patrizia Farinelli, *Il furioso nel labirinto. Studio su Degli Eroici Furori di Giordano Bruno*, Bari, Adriatica Editrice, 2000, pp. 88 e sgg.

⁶² Ludovico Ariosto, *Lirica*, a cura di Giuseppe Fatini, Bari, G. Laterza, 1924.

⁶³ Cesare Bozzetti, *Notizie sulle Rime dell'Ariosto*, in AA.VV., *Studi di filologia e critica offerti dagli allievi a Lanfranco Caretti*, Roma, Salerno Editrice, 1985, pp. 94-95.

⁶⁴ La numerazione delle *Rime* dell'Ariosto a cui rinviamo è quella del Fatini nella edizione curata da Mario Santoro in Ludovico Ariosto, *Opere, Carmina, Rime, Satire, Erbolato, Lettere*, vol. III, Torino, Utet, 1989.

⁶⁵ Bozzetti, *Notizie sulle Rime dell'Ariosto* cit., p. 108.

⁶⁶ Cfr. Giuseppe Fatini, *Su l'autenticità delle liriche di Ludovico Ariosto*, «Giornale storico della letteratura italiana», suppl. n. 22-23, 1924, pp. 138 e 149-50.

⁶⁷ Maria Cristofari, *Il codice Marciano It. XI, 66*, Firenze, Leo S. Olschki, 1937, p. 8.

⁶⁸ Cristofari, *Il codice Marciano It. XI, 66* cit., p. 7. Cfr. anche: Matteo Maria Boiardo, *Opere volgari*, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, Bari, Laterza, 1962, p. 465; Antonio Tebaldeo, *Rime*, a cura di Tania Basile e Jean-Jacques Marchand, Modena, Panini, 1989-1992, vol. I, p. 88; Elena Maria Duso, *Appunti per l'edizione critica di Marco Piacentini*, «Studi di filologia italiana», LVI, 1998, p. 73; Giuseppina La Face Bianconi e Antonio Rossi, *Le Rime di Serafino Aquilano in musica*, Firenze, Olschki, 1999, p. 24.

⁶⁹ *Opere di M. Lodovico Ariosto in questa impressione esattamente raccolte, e di scelte annotazioni adornate, tomo secondo, che contiene i Cinque canti, che seguono la materia del Furioso*, Venezia, 1730-31. Cfr. Fatini, *Su la fortuna delle liriche di Ludovico Ariosto*, cit., p. 166.

⁷⁰ *Due capitoli di Ludovico Ariosto*, Venezia, Coi Tipi d'Ant. Di Tom. Filippi, 1856. Cfr. Fatini, *Su l'autenticità delle liriche di Ludovico Ariosto*, cit., pp. 253-54; Giuseppe Agnelli – Giuseppe Ravegnani, *Annali delle edizioni ariostee*, Bologna, Nicola Zanichelli Editore, 1933, vol. II, p. 56.

⁷¹ Cfr. Fatini, *Su la fortuna e l'autenticità delle liriche di Ludovico Ariosto* cit., p. 254.

⁷² Cfr. Fatini, *Su la fortuna e l'autenticità delle liriche di Ludovico Ariosto* cit., p. 147.

⁷³ Cfr. Bruno, *Œuvres complètes, Documents. I. Les procès* cit., pp. 45 e 371; Vincenzo Spampinato, *Vita di Giordano Bruno con documenti editi e inediti*, préface de Nuccio Ordine, Paris-Torino, Les Belles Lettres-Nino Aragno Editore, 2000 [ristampa anastatica Messina 1921], p. 274.

⁷⁴ Ariosto, *Opere* cit., pp. 318-20.

⁷⁵ *De gli eroici furori*, p. 536: «La gelosia 'sconsola', perché quantumque sia figlia dell'amore da cui deriva, *compagna* di quello con cui va sempre insieme, segno del medesimo, perché quello s'intende per necessaria conseguenza dove lei si dimostra [...] tutta volta con la sua figliolanza, *compagnia* e significazione vien a perturbar et attossicare tutto quel che si trova di bello e buono nell'amore»; e p. 538: «'La mia morte sola' dice de la gelosia, perché come l'amore non ha più stretta *compagna* che costei, cossì anco non ha senso di maggior nemica».

⁷⁶ *De gli eroici furori*, p. 537.

⁷⁷ *De gli eroici furori*, p. 507.

⁷⁸ *De gli eroici furori*, p. 717. La serpe, nel sonetto bruniano, è Aletto, una delle tre Furie: «Da la tremenda chioma ha svèlto Aletto / l'infèrnal verme, che col fieo morso / hammi sì crudament' il spiro infetto / ch'a tòrmi il senso principal è corso / privando de sua guida l'intelletto / ch'in vano l'alma chiede altrui soccorso, / sì cespitar mi fa per ogni via / quel rabido rancor di gelosia. / [...]» (pp. 717-18).

⁷⁹ Ariosto, *Opere* cit., pp. 312-13.

⁸⁰ *De gli eroici furori*, p. 535.

⁸¹ *De gli eroici furori*, p. 541.

⁸² *De gli eroici furori*, p. 541.

⁸² Cfr. Antonia Tissoni Benvenuti, *La tradizione della terza rima e l'Ariosto*, in *Ludovico Ariosto: lin-*

gua, stile e tradizione, Atti del Congresso organizzato dai comuni di Reggio Emilia e Ferrara, 12-16 ottobre 1974, a cura di Cesare Segre, Milano, Feltrinelli, 1976, pp. 303-306: «La massima diffusione della terza rima si ha però nel secondo Quattrocento, nel periodo aureo della letteratura cortigiana, quando il capitolo si specializza in diversi sottogeneri, ben differenziati tra loro, e divide con il solo sonetto la presenza nei più importanti canzonieri. Nel primo Quattrocento invece, non solo la terzina trova raramente posto, proprio per il suo livello stilistico mediocre, comico, nei canzonieri (i rimatori di quest'epoca si attengono ad un livello alto, iniziando un'imitazione del Petrarca che parte dall'aspetto più appariscente, il metro), ma sono, mi sembra, rari anche gli esempi di capitoli moralizzanti o satirici... [Nei canzonieri del Tebaldeo, di Panfilo Sasso, Niccolò da Correggio,...] il capitolo si presenta in tutti i sottogeneri allora in voga: l'epistola amorosa, la disperata, la dipartita, la ritornata, il capitolo per morte sia consolatorio sia laudativo...».

⁸⁴ Cfr. Emilio Bigi, *Vita e letteratura nella poesia giovanile dell'Ariosto*, in Id., *Poesia latina e volgare nel Rinascimento italiano*, Napoli, Morano Editore, 1989, p. 186: «Questi stretti e precisi legami con la lirica "cortigiana" non escludono che, anche proprio nell'ambito di una maniera così esplicitamente seguita, l'Ariosto si riservi un ristretto ma non trascurabile margine, se non di vera e propria originalità poetica, almeno di gusto personale, che si profila soprattutto attraverso alcune preferenze ed esclusioni significative. A chi, per esempio, ripercorra i temi dei nove capitoli amorosi non sembrerà privo di interesse il fatto che essi, pur nella loro genericità di *topoi* di una "maniera", si accordino tuttavia nel presentare una fenomenologia dell'amore come sentimento tanto potente quanto irrazionale»; Roberto Fedi, *Petrarchismo prebembesco in alcuni testi lirici dell'Ariosto*, in *Ludovico Ariosto: lingua, stile e tradizione* cit., pp. 284-86: «Su di un piano generale – nella loro genesi di processo storico – le *Rime* venivano a porsi, come la naturale prosecuzione di una ininterrotta tradizione locale e 'cortigiana', alla quale la presenza del Bembo aveva offerto nuovi stimoli e più salde consapevolezze estetiche... È il succo di una simile analisi, insieme rigorosa ed elastica, che si intravede nella fitta trama culturale delle *Rime*, spia di una ricerca libera di arricchire le possibilità poetiche del suo intervento sulla realtà, pur senza rimanere tributaria di una già definitiva gerarchia formale»; Walter Binni, *Metodo e poesia di Ludovico Ariosto e altri studi ariosteschi*, a cura di Rosanna Alhaique Pettinelli, Scandicci (Firenze), La Nuova Italia, 1996, pp. 27 e sgg.

⁸⁵ Ariosto, *Opere* cit., pp. 310-11.

⁸⁶ Cfr. *De gli eroici furori*, pp. 502-503.

⁸⁷ *De gli eroici furori*, p. 563.

⁸⁸ *De gli eroici furori*, p. 561.

⁸⁹ *De gli eroici furori*, p. 561.

⁹⁰ *De gli eroici furori*, p. 562.

⁹¹ Ariosto, *Opere* cit., pp. 273-74.

⁹² *De gli eroici furori*, pp. 646-47.

⁹³ *De gli eroici furori*, pp. 648-49.

⁹⁴ *De gli eroici furori*, p. 650.

⁹⁵ *De gli eroici furori*, p. 649.

⁹⁶ *De gli eroici furori*, p. 649.

⁹⁷ Ariosto, *Opere* cit., p. 237.

⁹⁸ *De gli eroici furori*, p. 649.

⁹⁹ Cfr., per es., *De gli eroici furori*, p. 533-36.

¹⁰⁰ Cfr., per es., *De gli eroici furori*, p. 537.

¹⁰¹ Cfr., per es., *Spaccio de la bestia trionfante*, p. 227.

¹⁰² *De gli eroici furori*, pp. 550 e sgg.

¹⁰³ Ariosto, *Opere* cit., p. 249.

¹⁰⁴ Ariosto, *Opere* cit., p. 321.

¹⁰⁵ *De gli eroici furori*, p. 550.

¹⁰⁶ *De gli eroici furori*, p. 550.

¹⁰⁷ *De gli eroici furori*, p. 551.

¹⁰⁸ *De gli eroici furori*, p. 606.

¹⁰⁹ *De gli eroici furori*, p. 607.

¹¹⁰ Cesare Segre, *Esperienze ariostesche*, Pisa, Nistri-Lischi Editore, 1966, p. 14.