

ARTE DELLA MEMORIA TRA MAGIA, FILOSOFIA E SCIENZA.
IL *DE UMBRIS IDEARUM* DI GIORDANO BRUNO

MARIASSUNTA PICARDI*

Una memoria prodigiosa tra arte e magia secondo la tesi di Francis Yates

Come è noto si deve alla studiosa Francis Yates la definizione di un'ipotesi storiografica che fa apparire Giordano Bruno come 'mago ermetico' basata sull'intuizione che l'ermetismo filosofico e gli scritti magici attribuiti ad Ermete hanno agito come fonte di ispirazione della sua opera. Tale immagine ha affiancato in modo divergente la tesi di Bruno come 'martire del libero pensiero' di tradizione ottocentesca, legata alla *libertas philosophandi* che caratterizza la sua figura e la sua filosofia facendo di lui un *esprit fort* del Rinascimento europeo¹.

La tesi di Francis Yates prende forma e si approfondisce in opere quali *Giordano Bruno and The Hermetic Tradition* (1964), *The Occult Philosophy in the Elizabethan Age* (1979)², in cui la Yates ripercorre le concezioni ermetiche accolte da Bruno e sostiene che anche gli scritti sull'arte della memoria mostrano quanto egli sia influenzato dalla sapienza ermetica e dalle forme che tale sapienza assume nel Rinascimento. E a proposito delle prime opere mnemotecniche la Yates scrive :

“ Dopo aver visitato Ginevra e aver tenuto a Tolosa alcune lezioni sul *Tractatus de sphaera mundi* di Sacrobosco, nel 1581 Bruno raggiunse Parigi. Qui tenne delle lezioni pubbliche che attirarono l'attenzione del re

1. Sull'immagine di Bruno come *martire del libero pensiero* si rinvia a D. Levi, *Giordano Bruno o la religione del pensiero : l'uomo, l'apostolo e il martire*, Torino 1887 ; G. Stavelli, *Vita di Giordano Bruno : narrata al popolo*, Roma 1888 ; I. Vanni, *Discorso pronunziato nella Sala dei notari il 19 febbraio 1888 per commemorare Giordano Bruno*, Perugia 1888 ; C. Causa, *Giordano Bruno bruciato vivo in Roma il 16 febbraio 1600*, Firenze 1889 ; E. Dal Pozzo di Mombello, *Il 9 giugno 1889 in Roma*, Perugia 1889 ; G. Trezza, *Giordano Bruno : discorso pronunziato in Roma l'8 giugno 1889*, Roma 1889 ; A. Gianola, *Giordano Bruno : discorso commemorativo detto il 17 febbraio 1906 in Fabriano a nome della Sezione del Libero pensiero*, Fabriano 1906 ; F. Cianciulli, *Il martirio di Giordano Bruno*, Avellino 1909 ; G. Capra, *Giordano Bruno : discorso detto nel Teatro Comunale di Girgenti il 17 febbraio 1913 per invito dell'Associazione agrigentina del Libero pensiero*, Messina 1919.

2. Cfr. F. A. Yates, *Giordano Bruno and The Hermetic Tradition*, London 1964, trad. it. a cura di Albano Biondi, *Giordano Bruno e la tradizione ermetica*, Roma-Bari 1969 ; Id., *The Occult Philosophy in the Elizabethan Age*, London 1979, trad. it. *Cabala e occultismo nell'età elisabettiana*, Torino 1982.

* Dipartimento di Scienze Umane e Sociali
Università degli Studi di Napoli 'L'Orientale'
largo San Maggiore, 30
I-80134 Napoli
Italy

Enrico III e pubblicò due libri sull'arte della memoria che mostrano come egli fosse molto influenzato dal *De occulta philosophia*, il manuale di magia rinascimentale di Enrico Cornelio Agrippa da cui Bruno trae degli elenchi di immagini magiche delle stelle, incantesimi e altri procedimenti occulti »³.

La Yates evidenzia così due fatti importanti : l'influenza di Agrippa di Nettesheim e del *De occulta philosophia* nelle prime opere di Bruno sull'arte della memoria ; l'interesse del re di Francia, Enrico III, per l'arte della memoria praticata da Bruno a Parigi. Qui la Yates riproduce un documento reso noto da Vincenzo Spampinato e ripreso da Luigi Firpo nel *Processo di Giordano Bruno* che attesta l'attenzione del pubblico francese per le prodigiose capacità mnemoniche del nolano⁴. E pare che lo stesso re, Enrico III, avesse chiesto di incontrare Bruno in udienza privata per scoprire quanto di magico vi fosse nell'*ars memoriae* che egli illustrava e insegnava in Francia⁵.

Questa suggestione relativa al clamore suscitato da Bruno come maestro di memoria appare rilevante sia perché lascia intendere che la società cortigiana francese pensa al filosofo di Nola come a un mago sia perché tale giudizio esprime la complessità di una dimensione culturale in cui tecniche magiche e procedimenti della memoria artificiale si sovrappongono fino a confondersi.

In questa temperie culturale, una memoria sostenuta e potenziata dall'esercizio costante, come quella di Bruno, poteva far pensare a qualcosa di magico suscitando il sospetto che egli fosse vicino alla stregoneria. Un sospetto rinsaldato dal carattere eccezionale delle tecniche usate da Bruno per esercitare la memoria, come pure dalla sua posizione di apostata e filosofo eccentrico rispetto alla scienza e alla cultura ufficiali.

Noi, oggi, sappiamo quanto quei sospetti fossero infondati, poiché Bruno ha sempre agito come pensatore avveduto, portato a fare chiarezza sulla figura del mago e sulla magia distinguendo e separando le conoscenze condivisibili dalle credenze e pratiche da considerarsi false o deprecabili, come quelle della stregoneria⁶. Così, ad esempio, nel *De magia naturali*, una delle opere dell'ultimo periodo della sua vita, Bruno stigmatizza il commercio con i demoni e biasima

3. Cfr. F. A. Yates, *Frances Yates' Estate (1938, 1939, 1943, 1951, 1954, 1967, 1981)*, London 1981, trad. it. di Mariella De Martini Griffin e Ales Rojec, *Giordano Bruno e la cultura europea del Rinascimento*. Introduzione di Eugenio Garin, Roma-Bari 1988, p. 105.

4. Cfr. V. Spampinato, *Vita di Giordano Bruno con documenti editi e inediti*, Messina 1921, p. 84.

5. Cfr. L. Firpo, *Il processo di Giordano Bruno*, a cura di D. Quagliani, Roma 1993, pp. 161-162 : "Acquistai nome tale che il re Henrico terzo mi fece chiamare un giorno, ricercandomi se la memoria che avevo et che professava era naturale o pur per arte magica ; al quale diedi soddisfazione ; et con quello che li dissi et feci provare a lui medesimo conobbe che non era per arte magica, ma per scienza".

6. Per uno studio delle opere magiche si rinvia a G. Bruno, *Opere magiche*, a cura di Simonetta Bassi, Elisabetta Scapparone, Nicoletta Tirinnanzi, Milano 2000. Per uno studio della magia e della stregoneria in età moderna cfr. *I vincoli della natura. Magia e stregoneria nel Rinascimento*, a cura di Germana Ernst e Guido Giglioli, Roma 2012.

l'ignoranza di quanti confondono i diversi ambiti e livelli della magia divulgando di essa un'immagine pregiudizievole⁷.

Questa tesi viene confermata da studi recenti sulla magia in Bruno che mostrano quanto sia profonda la sua conoscenza delle arti magiche e quanto egli sia distante dagli aspetti rituali e tecnici delle diverse forme di magia, di cui Bruno offre anche una rappresentazione parodistica nella commedia *Candelaio* (Parigi 1582): suo unico scritto teatrale, ambientato a Napoli, di cui si è riscoperta l'importanza come testo che anticipa motivi che saranno sviluppati nei *Dialoghi italiani* (Londra 1584, 1585) apparsi qualche anno dopo la stampa del *Candelaio*⁸.

La commedia viene pubblicata in Francia negli anni in cui si adombra il sospetto che Bruno sia coinvolto nel commercio con i demoni e sembra quasi che il testo teatrale sia stato concepito in modo da sfatare tale sospetto con la creazione di figure simboliche che drammatizzano la sua polemica antimagica: una polemica che ha come bersaglio gli aspetti paradossali e deprecabili della magia rinascimentale quali la divinazione astrologica, i sortilegi, il patto diabolico e il commercio con le anime dei defunti. Così, ad esempio, nel I atto, entra in scena il personaggio di Scaramurè, un impostore chiamato ad evocare le illusioni che la magia produce nell'Europa moderna:

“ **Scaramurè**: Fascinazione si fa per la virtù di un spirito lucido e sottile, dal calor del core generato di sangue più puro, il quale, a guisa di raggi, mandato fuor degli occhi aperti, che, con forte imaginazion guardando, vengono a ferir la cosa guardata, toccano il core e sen vanno ad afficere l'altrui corpo e spirto o di affetto di amore o di odio o di invidia o di malinconia o altro simile geno di possibili qualità. L'esser fascinato d'amore adviene, quando, con frequentissimo over, benché istantaneo, intenso sguardo, un occhio con l'altro, e reciprocamente un raggio visual con l'altro si rincontra, e lume con lume si accopula. Allora si gionge

7. Cfr. G. Bruno, *De magia naturali*, in *Opere magiche*, cit., p. 166: “Ultimo sumitur magus et magia iuxta significationem indignam, ut inter istas non annumeretur neque ad numerata habeatur, ut magus sit maleficus utcunque stultus, qui ex commercio cum cacodaemone et pacto quodam pro facultate ad laedendum vel iuvandum est informatus; et iuxta hanc rationem sonat non apud sapientes, vel ipsos quidem grammaticos, sed a quibusdam usurpatur nomen magi bardocucullis, qualis fuit ille qui fecit librum *De malleo maleficarum*, et ita hodie usurpatur ab omnibus huius generis scriptoribus, ut legere licet apud postillas, catechismos ignoratum et somniantium praesbyterorum”.

8. Cfr. G. Bruno, *Dialoghi filosofici italiani*, a cura e con saggio introduttivo di Michele Ciliberto, Milano 2000; Id., *Opere italiane*, testi critici di Giovanni Aquilecchia, coordinamento generale di Nuccio Ordine, 2 voll., Torino 2002. I *Dialoghi* sono stati tradotti in diverse lingue europee e tra le molte edizioni e traduzioni ci si limita a ricordare l'edizione francese: G. Bruno, *Le souper des Cendres*, texte traduit par Yves Hersant, introduction par Adi Ophir, notes par Giovanni Aquilecchia, Paris 1994; Id., *De l'infini, de l'univers et des mondes*, traduction de Jean-Pierre Cavaillé, introduction de Miguel Angel Granada, notes de Jean Seidengart, Paris 1994; Id., *Cabale du cheval pégaséen*, texte établi par Giovanni Aquilecchia, préface et notes de Nicola Badaloni, traduction de Tristan Dagrón, Paris 1994; Id., *Eroici furori*, a cura di S. Bassi, Roma-Bari 1995; *De la cause, du principe et de l'un*, texte établi par Giovanni Aquilecchia, notes de Giovanni Aquilecchia, introduction Michele Ciliberto, traduction de Luc Hersant, Paris 1996; Id., *Expulsion de la bête triomphante*, traduction de Jean Balsamo, introduction de Nuccio Ordine, notes de Maria Pia Ellero, Paris 1996.

spirto a spirto ; ed il lume superiore, inculcando l'inferiore, vengono a scintillar per gli occhi, correndo e penetrando al spirto interno che sta radicato al cuore ; e così commuovono amatorio incendio. Però, chi non vuol essere fascinato, deve star massimamente cauto e far buona guardia negli occhi, li quali, in atto d'amore, son fenestre dell'anima : onde quel detto *Averte, oculos tuos* (atto I, scena X) ”⁹.

E dopo aver offerto i principi speculativi della magia d'amore, il falso mago descrive l'esecuzione del sortilegio :

“ **Scaramurè** : Ecco cqui la imagine di cera vergine, fatta in suo nome ; ecco cqui le cinque aguglie [spilloni] che gli devi piantar in cinque parti della persona. Questa particolare, più grande che le altre, li pungerà la sinistra mammella : guarda di non profundare troppo dentro, fareste morir la paziente (...). Farete, dunque, far il fuoco ad Ascanio di legne di pigna o di oliva o di lauro, si non possete farlo di tutte tre materie insieme. Poi arrete d'incenso alcunamente esorcizzato o incantato, co la destra mano lo gettate al fuoco ; direte tre volte : *Aurum thus* ; e cossi verrete ad incensare e fumigare la presente imagine, la qual prendendo in mano direte tre volte *Sine quo nihil* ; oscitarete tre volte (...), e poi, a poco a poco, svoltando verso il caldo del fuoco la presente imagine, – guarda che non si liquefaccia, perché morrebbe la paziente (...) – la farete tornare al medesimo lato tre volte, insieme tre volte dicendo : *Zalarath Zhalaphar nectere vincula : Caphure, Mirion, sarcha Victoriae*, come sta notato in questa cartolina (atto III, scena III) ”¹⁰.

Con l'ausilio del dialogo drammatico e della satira che lo informa, Bruno riecheggia la fascinazione, le ipotesi di fondo della divinazione astrologica, la scienza e la prassi degli alchimisti, ecc., che, nel *Candelaio*, emergono come aspetti di una follia diffusa che si manifesta come volontà di prevedere e controllare il destino e di prolungare la vita umana oltre i limiti imposti dalla natura :

“ **Cencio** : Cossi bisogna guidar quest'opera [la *Grande opera*], per la doctrina di Ermete e di Geber. La materia di tutti i metalli è Mercurio : a Saturno appartiene il piombo, a Giove il stagno (...) a Venere il bronzo, alla Luna l'argento. Lo argento vivo si attribuisce a Mercurio particolarmente e si trova nella sustanza di tutti gli altri metalli : però si dice nuncio di Dei, maschio co maschii, e femina con femine. Di questi metalli Mercurio Trismegisto chiamò il cielo padre, e la terra madre ; e disse che questa madre ora è impregnata ne' monti, or nelle valli, or nelle campagne, or

9. Cfr. G. Bruno, *Candelaio*, a cura di Giorgio Bárberi Squarotti, Torino 1964, p. 50. Bruno cita un'espressione del *Cantico dei cantici*, VI, 4 : *Averte, averte oculos tuos (distogli, distogli i tuoi occhi)*.

10. Cfr. G. Bruno, *Candelaio*, cit., p. 74.

nel mare, or negli abissi ed antri : il quale enigma ti ho detto che cosa significa. Nel grembo della terra la materia di tutti i metalli afferma esser questa insieme col solfro il dottissimo Avicenna (...) : alla quale opinione pospongo quella di Ermete, che vuole la materia di metalli esser gli elementi tutti ; ed insieme con Alberto Magno chiamo ridicola la sentenza attribuita a Democrito da gli alchimisti, che la calcina e lisciva, per la quale intendono l'acquaforte, siino materia di metalli tutti.

Gioan Bernardo : Queste diavolo de ragioni no mi toccano punto l'intelletto. Io vorrei veder l'oro fatto e voi miglior vestito che non andiate. Penso ben che, si tu sapessi far oro, non venderesti la ricetta da far oro, ma con essa lo faresti ; e, mentre fai oro per un altro, per fargli vedere la esperienza, lo faresti per te a fin di non aver bisogno di vendere il secreto (atto I, scena XI) »¹¹.

Così, alla fama crescente di mago Bruno risponde con la scrittura simbolica del *Candelaio* e con la definizione di personaggi non proprio inaspettati per una commedia del Cinquecento, ma resi unici nel genere dalla sua immaginazione creativa che vale anche a trasmettere un messaggio critico nei confronti degli aspetti paradossali della sapienza e della prassi magiche.

E' interessante vedere come l'ambientazione della commedia venga prefigurandosi come uno spazio della memoria artificiale in cui i personaggi si incontrano e si allontanano in un movimento scenico caleidoscopico che rinvia al giuoco di spostamento e di ricomposizione continua delle immagini simboliche che caratterizzano e qualificano i luoghi della mnemotecnica :

“ Le immagini aggiunte, secondo il modo corretto di intenderle, dovranno inoltre esercitare una qualche azione sui sostrati o all'interno dei sostrati, ovvero subire una qualche azione da parte dei sostrati o all'interno dei sostrati. Dovremo assumerle, voglio dire, in modo tale che esse siano vivificate da una particolare azione o passione, in quanto sappiano risvegliare la vista interiore scuotendola, per così dire, dal sonno con l'impulso impresso da un qualche loro movimento : con l'atto di vagare, attraversare, procedere, avvicinarsi, allontanarsi, riunirsi, ascendere, discendere, farsi incontro, deviare, evitare, abbandonare, allo scopo di allontanare, scacciare, respingere, escludere, sottrarre, portare in giro, ostacolare, frenare, scuotere, gettar via, distorcere, disperdere, demolire, distruggere, erigere, elevare, estirpare, distendere, annullare, scrollare via, spingere lontano, svuotare, assorbire un qualche altro elemento »¹².

11. Cfr. G. Bruno, *Candelaio*, cit., pp. 52-53.

12. Cito da G. Bruno, *Le ombre delle idee*, in *Opere mnemotecniche*, edizione diretta da Michele Ciliberto, a cura di Rita Sturlese, Marco Matteoli, Nicoletta Tirinnanzi, 2 voll., Milano 2004-2009, vol. I, p. 179 (*Ars memoriae*, II, IX). D'ora in poi l'opera sarà citata come *Le ombre delle idee*, in *Opere mnemotecniche*, seguita dall'indicazione del volume e delle pagine.

Alla luce di queste suggestioni è possibile rintracciare nell'azione del *Candelaio* un sistema di memoria costituito da un luogo generale, o spazio della memoria, in cui si collocano certe immagini sensibili, cioè i personaggi della commedia. Essi sono tipi ideali e forme plastiche del pensiero che promuovono associazioni simboliche che sollecitano l'immaginazione e la memoria.

Si palesa così l'importanza del testo drammatico che ci aiuta a penetrare nella mente di Bruno avvicinandoci al suo immaginario poetico e alla sua invenzione mnemotecnica che viene definendosi negli stessi anni della scrittura del *Candelaio*, il suo primo periodo francese.

Sono anni in cui Bruno si concentra sui processi di memorizzazione e su una nuova arte della memoria affidata alle pagine del *De umbris idearum* e dell'*ars reminiscendi*, seconda parte del *Cantus circæus*, opere mnemotecniche edite a Parigi, nel 1582, poco dopo la stampa del *Candelaio*.

Sembra che il testo del *De umbris* e quello dell'*ars reminiscendi* raccolgano gli esiti del ciclo di lezioni tenute da Bruno a Parigi sulla mnemotecnica che sono quelle a cui è legata la sua fama di maestro di memoria e di uomo dotato di abilità che superano le possibilità naturali¹³. Ed è anche possibile che la scrittura mnemotecnica di Bruno sia precedente rispetto al primo periodo francese, come sembra emergere dall'analisi del *De umbris* messa a punto da Nicoletta Tirinnanzi che ha sapientemente evidenziato la ripresa nel testo di materiale mnemotecnico precedente¹⁴. Del resto, l'interesse di Bruno per l'arte della memoria e la sua conoscenza delle tecniche della rammemorazione dovrebbero risalire agli anni giovanili, cioè al periodo dei suoi studi superiori a Napoli dove era in uso un metodo pedagogico ed educativo basato sull'esercizio della memoria.

Ma ammesso pure che il *De umbris* e il *Cantus* siano l'esito della rielaborazione di un gruppo di testi precedenti, riuniti sotto il titolo di *Clavis universalis*, resta, comunque, il fatto che la scrittura mnemotecnica presenta delle affinità con il *Candelaio*: sia perché l'azione della commedia ha un carattere plastico che richiama le strategie operative della memoria artificiale sia perché il *De umbris* e il *Cantus* ripropongono il dialogo come forma di comunicazione del pensiero e delle idee¹⁵. Sono affinità formali che suggeriscono un'unità di ispirazione con il *Candelaio* e lasciano intuire che il teatro e lo stile drammaturgico hanno esercitato un certo fascino sul filosofo di Nola che per ciò ha privilegiato il dialogo come forma della scrittura filosofica e mnemotecnica.

Considerato l'interesse di Bruno per il teatro stupisce il fatto che nella sua produzione mnemotecnica non vi sia traccia del 'teatro della memoria', quel modello di *ars reminiscendi* emerso nel Rinascimento che impiega il teatro come spazio della memoria artificiale¹⁶. In effetti, l'ideazione mnemotecnica di Bruno

13. Cfr. G. Bruno, *Opere mnemotecniche*, I, p. XVIII.

14. Cfr. *Ibidem*.

15. Cfr. *Ibidem*.

va in tutt'altra direzione e lo scopo di questo studio sta nel tentare di chiarire le ragioni che lo hanno spinto a concepire un sistema di rammemorazione diverso rispetto al 'teatro della memoria' e tanto eccezionale da far pensare a qualcosa di magico, come suggerisce la Yates che vede in Bruno un erede dell'ermetismo platonizzante di stampo ficiniano :

“ In questi testi Bruno appare già come mago rinascimentale, discendente da quel filone colto di filosofia magica di cui fu iniziatore Marsilio Ficino. Il titolo di uno dei suoi libri, il *De umbris idearum*, è ripreso dal commento necromantico alla *Sfera* di Sacrobosco, redatto da Cecco d'Ascoli, che Bruno cita con ammirazione ”¹⁷.

Il brano è citato da una raccolta di saggi della Yates, in cui l'autrice offre un affresco della società culturale e politica inglese nel primo Rinascimento e una visione d'insieme delle relazioni che Bruno intrattiene con uomini di scienza e con alcune figure vicine al potere in un'epoca contrassegnata da crisi religiose e da profonde trasformazioni culturali. Alcuni saggi risalgono agli anni sessanta del Novecento e in essi troviamo una prima definizione della prospettiva critica che sarà approfondita in *Giordano Bruno and The Hermetic Tradition* (1964) e nell'opera *The Art of Memory* (1966) in cui la Yates attribuisce alla mnemotecnica un carattere ermetico e magico¹⁸.

La ricostruzione storiografica che rintraccia elementi magici nell'arte della memoria è stata riconsiderata dagli autori dei nuovi studi critici e delle nuove edizioni dei testi mnemotecnici e magici che tendono a ridisegnare la fisionomia del pensiero di Bruno mostrando come le sue scelte culturali non vadano sempre in direzione dell'ermetismo e della magia¹⁹. Ciò non toglie che la tesi della Yates continui ad apparire affascinante e suggestiva e, per quanto sia oggetto di un ripensamento critico, non può ancora ritenersi definitivamente superata così come

16. Per uno studio del 'teatro della memoria' come sistema di memoria artificiale si rinvia all'analisi di F. A. Yates, *The Art of Memory*, London 1966, trad. it. di Albano Biondi, *L'arte della memoria*, Torino 1972, pp. 121-147 ; pp. 148-159.

17. Cfr. F. A. Yates, *Giordano Bruno e la cultura europea del Rinascimento*, cit., p. 105.

18. Cfr. F. A. Yates, *L'arte della memoria*, cit., pp. 234-246.

19. Tra i numerosi studi su Bruno ci si limita a ricordare M. Cambi, *La machina del discorso. Lullismo e retorica negli scritti latini di Giordano Bruno*, con una nota di Michele Ciliberto, Napoli 2002 ; S. Bassi, *L'arte di Giordano Bruno : memoria, furore, magia*, Firenze 2004 ; N. Ordine, *La soglia dell'ombra : letteratura, filosofia e pittura in Giordano Bruno*, Venezia 2004 ; E. Canone, *Magia dei contrari : cinque studi su Giordano Bruno*, Roma 2005 ; M. Ciliberti, *Giordano Bruno : il teatro della vita*, Milano 2007 ; D. Tessicini, *I dintorni dell'infinito : Giordano Bruno e l'astronomia del Cinquecento*, Pisa-Roma 2007 ; N. Tirinnanzi, *Temi apocalittici nel Sigillus Sigillorum di Giordano Bruno*, " Rinascimento ", XLVIII (2008), pp. 335-349 ; E. Scapparone, " Nella semplicità della divina essenza ". *Giordano Bruno sugli attributi di Dio*, " Rinascimento ", XLVIII (2008), pp. 351-368 ; P. Castelli, " Il porco è infatti un animale " : *fisiognomica e mitologia nell'opera di Bruno*, " Bruniana & Campanelliana ", XVII, 1, 2011, pp. 99-115.

l'arte della memoria a cui fa riferimento non può ancora ritenersi pienamente compresa²⁰.

La macchina della memoria tra artificio e scienza

Quando Bruno tiene lezioni di mnemotecnica, l'*ars memoriae* è un fenomeno di costume. Numerosi sono gli scritti sulla memoria artificiale e i maestri educano gli allievi ad esercitare la memoria con prassi specifiche.

Come uomo del suo tempo, Bruno riconosce l'utilità di potenziare la memoria, ma non ha grande fiducia nelle tecniche più comuni di cui individua limiti e difetti. E così valuta la possibilità di sperimentare qualcosa di nuovo ingegnandosi nell'invenzione di sistemi adeguati a fissare nella memoria un numero sempre maggiore di conoscenze. In tal modo, la ricerca di Bruno nel campo della mnemotecnica si profila come attitudine a ripensare da capo l'arte della memoria e a concepire nuove modalità operative funzionali alla memoria di un sapere che si accresce nel tempo.

La riforma dell'*ars reminescendi* esprime, in effetti, la modernità di Giordano Bruno che si fa interprete del processo di rinnovamento della conoscenza che è in atto nella cultura del suo tempo avvertendo la necessità di rinnovare le tecniche della memoria artificiale in relazione ai nuovi sviluppi del sapere e alla riorganizzazione dell'ordinamento enciclopedico delle conoscenze.

Da qui procedono la concezione e la scrittura dei suoi trattati sull'arte della memoria e dei suoi commenti alla logica combinatoria di Lullo apparsi in diversi momenti della sua *peregrinatio* europea: a Parigi Bruno stampa il *De umbris* (1582) e il *Cantus* (1582), a cui si aggiunge il *De compendiosa architectura et complemento artis Lullii* (1582), il suo primo commento alla logica di Lullo concepito in un'atmosfera di riscoperta della filosofia del mistico catalano²¹; a Londra pubblica i testi noti come ciclo dei sigilli (*Triginta Sigilla*, l'*Explicatio triginta sigillorum*, *Sigillus sigillorum*, 1583) e ristampa l'*ars reminescendi* (1583), seconda parte del *Cantus circæus*²²; a Wittemberg pubblica il *De lam-*

20. I contributi storiografici dell'ultimo scorcio dell'Ottocento e fino alla prima metà del Novecento hanno prodotto giudizi che ridimensionano fortemente il valore delle opere mnemotecniche e dei commenti di Giordano Bruno all'arte di Lullo, come mostra l'attenta ricostruzione di Michele Ciliberto rinvenibile in M. Cambi, *La machina del discorso*, cit., pp. XI-XVII. Gli studi attuali propongono nuovi giudizi sulle opere mnemotecniche che ne fanno emergere la complessità sul piano tecnico-operativo ed evidenziano il nesso profondo che lega tali opere alla speculazione metafisica e filosofica di Bruno. Si vedano in particolare M. Matteoli, *L'arte della memoria nei primi scritti mnemotecnicici di Bruno*, "Rinascimento", XL (2000), pp. 75-121; R. Sturlese, *Arte della natura e arte della memoria in Giordano Bruno*, "Rinascimento", XL (2000), pp. 123-141; G. Golferà, *L'arte della memoria: il trattato "De umbris ideraum"*, rivista dal noto esperto di scienza della memoria, Milano 2006.

21. Sulla riscoperta del lullismo in Francia cfr. A. Llinares, *Le lullisme de Lefèvre d'Étaples et des ses amis humanistes*, in *L'humanisme français au début de la Renaissance*, Paris 1973, pp. 127-136; J. M. Victor, *The Revival of Lullism at Paris 1499-1516*, "Renaissance Quarterly", XXVIII (1975), pp. 504-534; P. Rossi, *Clavis universalis. Arti della memoria e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*, Bologna 1988, pp. 63-102.

22. Cfr. G. Bruno, *Il sigillo dei sigilli e i diagrammi ermetici*, a cura di Ubaldo Nicola, traduzione di Emanuela Colombi, Milano 1995; Id., *Le ombre delle idee, Il canto di Circe, Il Sigillo dei Sigilli*, introduzione di Michele Ciliberto, traduzione e note di Nicoletta Tirinanzi, Milano 1997; Id., *Opere mnemotecniche*, II, cit.

pade combinatoria lulliana (1587), ristampato a Praga nel 1588, un'edizione in cui il testo è legato al *De specierum scrutinio et lampade combinatoria Raymundi Lullii*, altro commento alla logica di Lullo; a Francoforte stampa il *De imaginum, signorum et idearum compositione* (1591), uno scritto sulle immagini della memoria artificiale²³. A questi testi si aggiungono altre pagine sull'arte combinatoria di Lullo rimaste inedite per secoli e pubblicate alla fine dell'Ottocento con il titolo di *Animadversiones circa lampadem lullianam*²⁴.

La stampa francese del *De compendiosa architectura* segue quella del *De umbris* e del *Cantus* lasciando intuire una vicinanza tra i diversi testi che si definisce alla luce degli studi che Bruno conduce sulla combinatoria di Lullo per rinnovare le tecniche dell'arte della memoria. Tali studi hanno come esito la concezione di una nuova formula mnemotecnica, più efficace di qualsiasi modulo preesistente, in cui, come vedremo, intervengono elementi della combinatoria lulliana²⁵. In questa prospettiva, la scrittura della *compendiosa architectura* aiuta a riconoscere gli elementi che sono intervenuti nel processo di ideazione del nuovo modello di *ars reminescendi* che accoglie le tecniche lulliane di ordinamento logico-concettuale, come mostra, *in primis*, il *De umbris idearum*.

Il *De umbris* è il testo di un maestro di mnemonica concepito ad uso didattico. Il testo si articola in due parti: una prima parte di tenore filosofico in cui Bruno offre i principi teorici e fondamenti speculativi che determinano la validità del nuovo sistema di memoria; una seconda parte di carattere tecnico-operativo in cui l'autore mostra come usare il nuovo sistema di memoria.

Nella parte speculativa – *Triginta intentiones umbrarum (Trenta intenzioni delle ombre)*; *De triginta idearum conceptibus (Trenta concetti delle idee)* –, Bruno riconduce la nuova arte della memoria all'interno di un quadro filosofico di tradizione neoplatonica²⁶. Il filosofo di Nola si richiama alla metafora dell'ombra per riproporre le principali tesi dell'ontologia e della gnoseologia neoplatoniche facendo emergere la corrispondenza tra realtà e pensiero, tra unità della natura e unità dell'intelletto, tra ordine degli esseri e concatenazione delle idee e dei ricordi radicando l'arte della memoria nelle strutture costitutive dell'essere. In tal modo, le dinamiche della mnemotecnica ripetono e riflettono l'ordinamento ontologico della realtà e ciò modifica lo statuto dell'*ars reminescendi* che diviene qualcosa di più alto di una mera tecnica per ricordare, di un mero strumento funzionale alla padronanza del discorso e/o all'educazione:

23. Per uno studio delle stampe del *De lampade combinatoria* cfr. E. Canone, "Hic ergo sapientia aedificavit sibi domum": il soggiorno di Bruno in Germania (1586-1591), in *Giordano Bruno. Gli anni napoletani e la "peregrinatio" europea*, Cassino 1992, p. 115; Id., *Da Praga a Francoforte*, in *Giordano Bruno 1548-1600*. Mostra storico documentaria, Firenze 2000, p. 151.

24. Cfr. G. Bruno, *Animadversiones circa lampadem lullianam*, in *Opera latine conscripta*, cit., vol. II, 2, pp. 359-366.

25. Maurizio Cambi ha mostrato che Bruno conosce a fondo l'*Ars generalis ultima* e l'*Ars brevis*, opere che corrispondono a una certa fase della scrittura logica e filosofica del místico catalano definita dagli esperti "la etapa ternaria". Cfr. M. Cambi, *La machina del discorso*, cit., p. 41. Cfr. R. Lullo, *Ars brevis*, in *Opera latine. Corpus christianorum continuatio medievalis XXXVIII* (12), ed. A. Madre, Turnholti MCMLXXXIV; Id., *Ars generalis ultima*, in *Opera latine. Corpus christianorum continuatio medievalis LXXXV* (14), ed. A. Madre, Turnholti MCMLXXXVI.

26. Cfr. *Ivi*, pp. 42-85 (*Trenta intenzioni delle ombre*); pp. 86-115 (*Trenta concetti delle idee*).

“ Poiché in tutte le cose si dà ordine e connessione, così che gli enti inferiori fanno seguito a quelli intermedi e gli intermedi ai superiori, le realtà composte sono unite alle semplici, le semplici alle più semplici, le materiali si vincolano alle spirituali, le spirituali a quelle totalmente immateriali, di modo che uno sia il corpo dell’ente universale, uno l’ordine, uno il governo, uno il principio, uno il fine, uno il primo, uno l’estremo ; e poiché – come non ignorarono i principi dei platonici – dalla luce alle tenebre si dà una trasmigrazione perenne, in quanto alcune menti con un movimento di attrazione verso la materia e allontanamento dall’atto vanno ad assoggettarsi alla natura e al fato, nulla impedisce che al suono della cetra suonata dall’Apollo universale le realtà inferiori siano gradatamente richiamate a quelle superiori, e le inferiori, passando per le intermedie, penetrino nella natura delle superiori (*Intenzione settima*) ”²⁷.

Nel trattato di *Ars memoriae*, cioè la parte tecnico-operativa del testo, viene descritto il nuovo metodo per potenziare la memoria (*Ars memoriae*, parte II e parte III) e le regole che hanno guidato e presieduto alla definizione di esso (*Ars memoriae*, parte I)²⁸.

Qui Bruno riproduce l’immagine della mnemotecnica come forma di scrittura interiore e lo fa per dire qualcosa di nuovo sull’arte della memoria. Pur confermando l’idea che la mnemotecnica sia un artificio prodotto dall’ingegno umano, Bruno sembra assumere che gli artifici mnemonici e le potenzialità creative dell’uomo sono un effetto della natura che costituisce l’origine e la condizione di realtà di ogni essere. Conseguentemente, Bruno attenua la *potentia* dell’uomo e le sue capacità inventive divenute manifestazioni dell’attività creatrice della natura e del principio spirituale che la vivifica e che ha formato l’uomo secondo un certo modo d’essere :

“ Quanto si è soliti definire a proprio piacere fato o necessità, oppure bene, demiurgo, anima del mondo o natura, si sviluppa secondo moto e tempo procedendo da enti imperfetti fino alle realtà perfette che devono comunicarsi alle inferiori : e questo in tutte e in ciascuna cosa è un medesimo principio. Da questo medesimo fondamento (...) si dice proceda anche l’arte che la mano conduce. Per tale ragione, tornando all’aspetto che riguarda la nostra indagine, la remota antichità mostra di aver scritto con coltelli sulle cortecce di alberi (...) Lo stesso riteniamo sia accaduto per le tecniche della scrittura interna, dall’epoca in cui questa forma dell’attività umana fu intrapresa per la prima volta dal lirico Simonide o da un altro autore : costoro, adottando luoghi e immagini al posto di carta e lettere dell’alfabeto e sostituendo all’opera dello scrittore e del calamo l’attività

27. Cfr. *Ivi*, p. 53 (*Intenzione settima*). Su questi temi si veda in particolare cfr. M. Matteoli, *L’arte della memoria nei primi scritti mnemotecnici di Bruno*, cit.

28. Cfr. G. Bruno, *Le ombre delle idee*, in *Opere mnemotecniche*, I, pp. 122-145.

della fantasia e della facoltà cogitativa, si ingegnarono di scrivere in un libro interiore le immagini delle cose da ricordare”²⁹.

Nell’arte della memoria concorrono due elementi : la materia e la forma. La materia di base o sostrato della mnemotecnica è paragonabile alla “pietra su cui incidere lettere” o al “papiro da vergare con il nero di seppia” o alla “pergamena da segnare con i caratteri della scrittura”³⁰.

La forma corrisponde alle lettere della scrittura o alle immagini della pittura. Sia il sostrato che la forma sono riconducibili alla facoltà immaginativa che opera come *sostrato comune* della prassi mnemonica all’interno del quale si definiscono le immagini che hanno la funzione di *sostrato-particolare* e quelle che hanno la funzione di forma. Bruno spiega che l’immagine-sostrato è un’*estensione artificiale*, un *seno* predisposto ad arte nella *facoltà fantastica*, o *sostrato comune*, al fine di accogliere le *forme fantastiche*, cioè le immagini che svolgono la funzione di forma che vengono collegate al sostrato, per fissare i concetti nella memoria³¹ :

“Definiamo immagine aggiunta o forma (...) ogni elemento che viene apposto a un sostrato fisico, artificiale o fantastico per esprimere qualcosa grazie ai solerti artifici della facoltà cogitativa presentando, delineando figure, segnando con caratteri, ovvero indicando, così come fanno pittura e scrittura”³².

Bruno definisce la funzione mnemotecnica delle immagini che sono associate ai concetti secondo diverse modalità che vanno dalla raffigurazione (*delineando figure*) alla forma simbolica (*segnando con caratteri*). A differenza degli oggetti naturali, passibili di una raffigurazione nel *caos fantastico*, le idee astratte si rappresentano con immagini che hanno il potere di evocare, indicare, significare e riecheggiare ciò che non ha una forma visibile operando come indizi significanti (*indicando*)³³. Così, le *immagini-aggiunte* diventano una traccia delle idee e assu-

29. Cfr. *Ivi*, p. 135 (*Arte della memoria*, I, XI).

30. Cfr. *Ibidem*.

31. Cfr. *Ivi*, p. 149 (*Arte della memoria*, II, I) : “Il primo sostrato è dunque un’estensione artificiale, ovvero un seno predisposto nella facoltà fantastica, occupato dalle figure dei ricettacoli confluite a partire dalle finestre dell’anima, distinto secondo parti diverse, capace di recepire tutte le realtà viste secondo il loro ordine e di trattenerle secondo la volontà dell’anima. Una simile definizione guarda al sostrato comune delle forme comuni secondo quell’arte comune che dall’antichità si è trasmessa fino a noi”.

32. Cfr. *Ivi*, p. 167.

33. Con l’espressione *facoltà fantastica* Bruno indica la facoltà immaginativa in atto che produce sostrati e immagini mnemotecniche. Tale facoltà in atto si distingue dal *caos fantastico* che rappresenta la facoltà immaginativa considerata in potenza, cioè come infinita capacità di tradurre le percezioni in immagini mentali. Cfr. *Ivi*, p. 149 (*Arte della memoria*, II, I) : “Secondo i principi stabiliti nella *Clavis magna* il sostrato primo è invece il caos fantastico, così duttile da sapersi esprimere – a mano a mano che la potenza cogitativa riconduce a un criterio comune le realtà viste e udite – in un ordine e in una figura tali da presentare costantemente, con le proprie membra principali e le proprie parti ultime, tutto ciò che orecchie ed occhi hanno percepito, quasi si affrettasse a presentare il ritratto di un nuovo albero (...) di un nuovo mondo. Un caso simile si comporta infatti come una nube scossa dai venti esterni, la quale, secondo la varietà e l’intensità degli impulsi ricevuti, può recepire figure infinite e di tutte le specie. L’esperienza stessa (...) permetterà di giudicare fecondità e valore di questo sostrato”.

mono lo statuto di *segno, nota, carattere e sigillo* della dimensione ideale riproducendo in un contesto mnemotecnico la trama simbolica della natura e la valenza mistica dei corpi naturali, vissuti da Bruno come volti sensibili dell'ineffabile metafisico e come strumenti privilegiati della comunicazione con esso.

In questa prospettiva viene definendosi una contiguità tra le immagini della memoria e gli oggetti della natura che sono geroglifici viventi e immagini sensibili dell'invisibile. E tale contiguità si precisa alla luce del carattere eccezionale dell'arte bruniana della memoria che viene ad assumere forme sempre più complesse moltiplicando le corrispondenze tra idee e immagini con "un potere così grande che sembra agire al di fuori della natura, al di sopra della natura e addirittura contro la natura", quasi vi fosse in essa qualcosa di magico³⁴.

Ma se si prescinde dalla suggestione del linguaggio che attribuisce all'arte della memoria un carattere straordinario che sembra oltrepassare i confini naturali si comprende che, in fin dei conti, l'*ars reminiscendi* di Bruno nasce da un confronto con la mnemonica per luoghi e per immagini praticata dai grandi maestri dell'"artificiosa memoria" del primo Rinascimento, quali Pietro Tomai, Cosma Rosselli, Johannes Romberch e Lodovico Dolce, per citare solo i più famosi³⁵.

Si tratta, come è noto, di un'arte della memoria che si fonda sulla correlazione tra percezione visiva, immaginazione e memoria che consiste nel memorizzare l'immagine di luoghi e le immagini che raffigurano oggetti o sono simboli di idee (*immagini agenti*). Si sceglie l'immagine di un luogo che, nella visione interiore, svolge la funzione di spazio globale e, in linea generale, si preferiscono luoghi noti o familiari, ad esempio un edificio teatrale, un'abbazia, un palazzo, un tempio, ecc., poiché in base all'esperienza i luoghi familiari sono quelli che si memorizzano più facilmente. Nei trattati rinascimentali di arte della memoria figurano anche sistemi di luoghi eccezionali, come le costellazioni dello zodiaco, le sfere dell'universo e il mondo ultraterreno, come mostra la figura 1.

Lo spazio generale viene suddiviso in spazi particolari, come ad esempio i luoghi del paradiso o le "stanze della memoria" in un sistema organizzato secondo la struttura di un palazzo. E queste partizioni interne funzionano da contenitori delle *immagini agenti*, scelte con riferimento a un certo contesto e in modo da impressionare la memoria con la forza della suggestione e dell'impatto emotivo, come accade dinanzi a una rappresentazione teatrale che propone scene tragiche, spaventose, oscene o truculente.

Le immagini mnemotecniche vengono associate ai luoghi occupando ogni singolo 'spazio della memoria' secondo un ordine stabilito in modo arbitrario e personale. E se i luoghi sono elementi fissi, le immagini sono elementi mobili e possono essere aggiunte, rimosse o spostate di luogo modificando continuamente la sequenza memorizzata senza compromettere l'insieme. A questo punto, l'eser-

34. Cfr. *Ivi*, p. 137 (*Arte della memoria*, I, XII).

35. Su questi temi ci si limita a ricordare F. A. Yates, *L'arte della memoria*, cit., capp. V-VI.

cizio della memoria consiste nel ricordare la sequenza dei luoghi rievocando ad una ad una le immagini ad essi associate e i concetti che esse rappresentano³⁶.

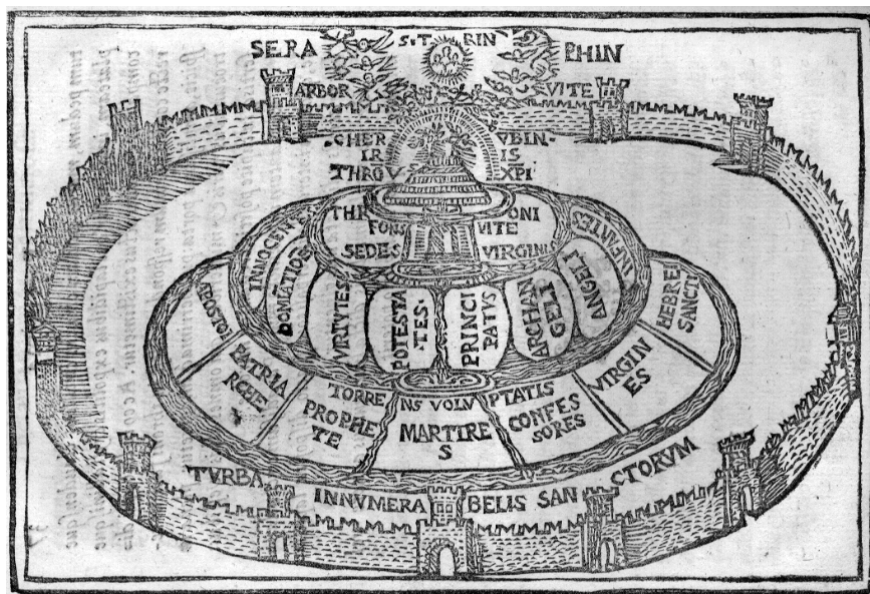


Fig. 1 : Il paradiso come sistema di memoria dal *Thesaurus artificiosae memoriae* di Cosma Rosselli, Venezia 1579, p. 114.

Bruno è un fine conoscitore della mnemonica di tradizione retorica da cui deriva certi principi di base che egli ridefinisce nel quadro teorico della nuova arte della memoria, come ad esempio la funzione mnemotecnica delle immagini e i criteri che presiedono alla scelta di esse :

“ Per quanto riguarda la qualità, le immagini aggiunte devono essere splendide, così da poter colpire l’immaginazione e la facoltà cogitativa, in quanto recano con sé un principio di stupore o timore, un elemento lieto o triste, amico o nemico, fonte di ripulsa o attrazione, portentoso o mirabile, capace di produrre speranza o sospetto e, in generale, di irrompere con energia negli intimi sentimenti ”³⁷.

36. Per uno studio dell’arte della memoria dall’antichità alla prima età moderna cfr. *Ivi*, capp. I-V.

37. Cfr. G. Bruno, *Le ombre delle idee*, in *Opere mnemotecniche*, I, p. 175 (*Arte della memoria*, II, VII). Cfr. *Ivi*, p. 173 (*Arte della memoria*, II, III) : “ Anche nel caso delle immagini aggiunte occorre notare, prima di tutto, che le loro dimensioni corrette stanno a metà tra eccesso e difetto, tra un’intensità di esplicazione eccessiva o troppo esigua, tra passato e futuro, tra vicinanza e lontananza, prendendo a riferimento la mole dell’uomo – ovvero la sua metà – i limiti della forza visiva e il tempo presente nel quale deve consistere la memoria ”.

Ma il fatto che Bruno sia portato a condividere certi principi della mnemonica di tradizione retorica non vuol dire che egli sia un estimatore della mnemotecnica per luoghi e per immagini³⁸. Anzi, il suo trattato di *ars memoriae* nasce da un ripensamento critico della tecnica dei *loci* e ne rivela in filigrana limiti e difetti palesando la distanza macroscopica che separa la nuova arte della memoria dalle tecniche più comuni e consolidate della memoria artificiale.

Il sistema della memoria per luoghi prevede che le immagini siano collocate all'interno degli spazi della memoria in modo estrinseco ed arbitrario e secondo un ordine di successione che deve essere riprodotto con esattezza nella rievocazione del ricordo. Maggiore è il numero delle immagini, maggiore è lo sforzo della memoria costretta a ripercorrere la successione dei luoghi e delle immagini senza l'ausilio di un nesso intuitivo che collega le immagini ai luoghi e le immagini tra loro. Questo sistema, secondo Bruno, appesantisce la memoria perché i maestri tendono a sovraccaricare i *loci* con un numero eccessivo di immagini e di 'scene mnemotecniche' rendendo problematica la rievocazione del ricordo.

In considerazione dei limiti della tecnica dei *loci* si definiscono le regole di una mnemonica che lega le immagini ai luoghi con "vincoli saldi e tenaci" e produce un sistema di corrispondenze tra i dati mnemonici, tenuti insieme da una catena di nessi associativi e di relazioni simboliche :

" Riguardo alla relazione, è bene che le immagini aggiunte non siano connesse ai sostrati quasi fossero gettate a caso e come capita : occorre, invece, riferirli ad essi come i contenuti ai loro contenenti, come i propri indumenti a chi ne è vestito, come ciò che è custodito rispetto a ciò che custodisce, e siano uniti tra loro da un vincolo così saldo e tenace che nessun turbine li possa dividere ”³⁹.

La novità dell'arte bruniana della memoria deriva dal modo in cui vengono organizzati i sostrati mnemotecnici. Bruno sperimenta qualcosa di nuovo, lasciandosi alle spalle il sistema dei *loci*, usando come sostrato della memoria artificiale lo schema grafico dell'oroscopo suddiviso in dodici case. Lo schema dell'oroscopo si presenta come un *sostrato proprio* le cui partizioni interne, le dodici case dell'oroscopo, vengono prese in modo da formare un insieme di due o più parti che vanno a costituire i *sostrati più propri*. Ciascuno di questi insiemi è costituito a sua volta da singole partizioni che hanno la funzione di *sostrati massimamente*

38. Cfr. *Ivi*, p. 155 (*Arte della memoria*, II, VII) : " Bada che la loro quantità [dei sostrati] sia proporzionata a quella delle forme che vuoi raffigurare : la natura, ricordalo bene, proclama che per ciascuna specie le è prescritto un termine massimo e un termine minimo e che non le è permesso – quasi fosse soggetta a una legge più potente – di congiungersi a qualsivoglia forma qualsiasi quantità di materia. Quanto sopra abbiamo considerato va riferito, secondo l'esempio degli antichi, alla misura, la quale senza dubbio attiene alle forme o immagini aggiunte che più frequentemente si suole unire ai sostrati ”.

39. Cfr. *Ivi*, p. 177 (*Arte della memoria*, II, VIII).

propri. Tali sostrati vengono suggellati da simboli astrologici che hanno la funzione di *sostrati caratterizzanti* o *avventizi*⁴⁰.

Rispetto al sistema di memoria per luoghi si evidenziano alcuni elementi di novità: l'uso di insiemi chiamati a formare i *sostrati più propri*; l'uso di elementi distintivi (*sostrati caratterizzanti*) chiamati a rendere i *sostrati più propri* e quelli *massimamente propri* significativi, rilevanti e suggestivi:

“ Da questo dipende l'efficacia affettiva dei sostrati; con il termine efficacia affettiva intendo la capacità attiva di commuovere i sentimenti, quando tali sostrati o sono dotati per loro natura intrinseca di un qualche carattere di varietà che attrae ovvero stimola, oppure ricevono in virtù della loro stessa posizione particolari insegne connotative. Per tale ragione certi autori hanno stabilito di aggiungere sostrati avventizi ai sostrati principali, affinché questi ultimi possano acquisire l'efficacia affettiva, che di per sé non hanno, grazie all'aggiunta di altri, infusi, per così dire, in essi. Che dire ancora? Quanto più essi acquiscono o attenuano la propria efficacia affettiva, tanto più vigoroso o più lieve è lo stimolo con cui possono colpire la fantasia, ricettacolo passivo degli affetti, per scivolare e far ritorno nella memoria ”⁴¹.

Gli elementi di distinzione aiutano la memoria e gli specialisti consigliano di caratterizzare le immagini mnemotecniche con particolari specifici:

“ Per tutte queste ragioni riteniamo di dover lodare l'abilità di certi artisti: quando vengono a connettersi ai sostrati figure esigue e pronte a sottrarsi allo sguardo della fantasia, ecco che questi congiungono quella forma ad un elemento caratterizzante, cui essa di solito si congiunge e si accompagna. L'arciere porterà lì la freccia, lo scrittore la penna, il calzolaio l'ago. Tanto grande è l'efficacia della connessione e annessione, come pure dei rapporti di antecedenza, concomitanza e conseguenza, che essi rendono visibili le realtà invisibili e, in generale, sensibili i concetti intelligibili, facilmente percepibile anche quanto è difficile a percepire ”⁴².

40. Cfr. *Ivi*, p. 151, p. 153 (*Arte della memoria*, II, IV): “ Il primo di questi sostrati è massimamente comune, potendosi estendere quanto il seno della fantasia, che può dilatare a proprio piacere il circolo dell'orizzonte, ma non restringerlo a suo piacere. Il secondo è il sostrato comune, che consta dell'insieme di regioni individuate all'interno del cosmo. Il terzo è meno comune, ovvero, se ti piace chiamarlo così, pari ad una città. Il quarto è il sostrato proprio, e potrai definirlo pari ad una casa. Il quinto è il sostrato più proprio, ovvero una porzione di spazio che può essere divisa in quattro o cinque settori. L'ultimo è massimamente proprio, e coincide con il sostrato che si definisce atomo – voglio dire – non nel senso proprio del termine, ma secondo l'uso che se ne fa in questo genere di arte. Di tutti questi modi, il primo non viene impiegato come tale nell'arte in questione ”.

41. Cfr. *Ivi*, p. 167 (*Arte della memoria*, II, XIII). Cfr. *Ivi*, p. 153 (*Arte della memoria*, II, V): “ I sostrati, inoltre, possono essere utilizzati secondo due modalità distinte, come animati o inanimati. Saranno certo animati quando i sostrati permanenti risulteranno ben chiari e distinti in virtù di altri sostrati caratterizzanti, suscettibili, questi ultimi, di movimento al presentarsi delle forme che li aggrediscono; saranno invece inanimati quando si presentano come spazi vuoti ”.

42. Cfr. *Ivi*, p. 175 (*Arte della memoria*, II, VI).

Ma l'operazione di Bruno è innovativa perché gli elementi distintivi vengono attribuiti al sostrato e non alle immagini. E con l'ausilio degli elementi caratterizzanti il sostrato diventa significativa, cioè acquisisce una valenza simbolica che lo pone in una relazione privilegiata con le immagini mnemotecniche. Rispetto alla tecnica per *loci* la differenza è notevole perché Bruno attribuisce ai sostrati una funzione di rinvio nei confronti delle immagini mnemotecniche che, a loro volta, richiamano i concetti creando un sistema di nessi simbolici che coinvolge tutti gli elementi del sistema mnemonico. Si pensi ad esempio ai geroglifici che suggeriscono l'oroscopo: essi rinviano alle immagini astrologiche chiamate a evocare una molteplicità di significati secondo una sistematica astrologica di tradizione antichissima:

“Con questo procedimento l'astrologo potrà contemplare le quarantotto immagini del cielo, riferite alle quattro parti del cielo con la considerazione dei luoghi, delle posizioni e delle stesse parti ultime – che sono stelle di un certo ordine di grandezza –, distribuendole secondo il medesimo ordine in quattro atri. Con questo procedimento tutte le altre scienze, arti ed esercizi potranno riportare alle proprie decadi, centurie e miriadi tutti gli elementi già ordinati o da ordinare”⁴³.

Il nuovo sistema esprime il tentativo di moltiplicare il numero dei sostrati creando degli insiemi, cioè dei raggruppamenti di due o più parti assunti come sostrati della memoria. In tal modo Bruno fa agire come sostrati sia le singole partizioni interne a un sostrato generale sia gli insiemi che possono crescere riunificando un numero sempre maggiore di parti (insiemi di due, tre, quattro, cinque parti, ecc.). Tale sistema permette di accogliere all'interno dello spazio della memoria un numero crescente di immagini e concetti amplificando le possibilità della memorizzazione.

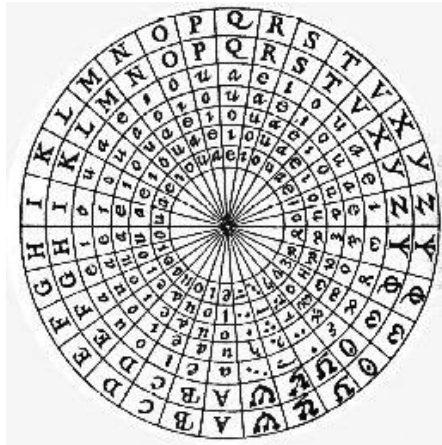
Ma il programma bruniano di riforma della memoria artificiale si perfeziona e si completa grazie all'incontro con il sistema delle ruote ideato da Lullo⁴⁴.

La lettura attenta degli aspetti tecnici dell'*ars combinatoria* conduce all'ideazione di un nuovo congegno mnemonico che introduce il movimento nell'*ars reminiscendi* con l'uso di un sistema di sostrati costituiti da ruote mobili⁴⁵. Sono ruote suddivise in trenta settori, siglati con trenta lettere maiuscole e minuscole: ventitre lettere dell'alfabeto latino, quattro lettere dell'alfabeto greco e tre lettere dell'alfabeto ebraico. Ventuno lettere in più rispetto alle nove del sistema di Lullo, come mostra la figura 2.

43. Cfr. *Ivi*, p. 369 (*Una seconda arte breve per riportare al proprio ordine cose di livelli diversi e per fissarle nella memoria, la qual cosa difficilmente le altre arti riescono a fare*).

44. Per uno studio delle figure di Lullo ci si limita a rinviare alla monografia di E. W. Platzeck, *Raimund Lull, sein leben, seine Werke, die Grundlagen seines Denkens*, Dussendorf 1962-1964.

45. Cfr. G. Bruno, *Le ombre delle idee*, in *Opere mnemotecniche*, I, p. 477.

Fig. 2 : (*Arte della memoria*, III, VI).

L'uso di ruote come sistema di sostrati esprime il carattere astratto della nuova arte della memoria. Un' arte in cui i dati mnemonici vengono ordinati, aggiunti, divisi e raggruppati in modo da formare un ordine unitario con l'ausilio di figure geometriche e di regole matematiche⁴⁶. La successione numerica è lo strumento per organizzare i dati mnemonici secondo un ordine razionale cominciando dalle lettere che costituiscono gli elementi fondamentali del nuovo codice mnemotecnico. Le lettere vengono raggruppate secondo una successione numerica crescente in modo da costituire degli insiemi, cioè sillabe di due,

tre, quattro, cinque e più lettere. E le lettere che formano gli insiemi hanno la funzione di sostrati a cui associare le immagini e i concetti :

“ Lo scrutinio è dunque una sorta di numero, mediante il quale la facoltà cogitativa tocca nel modo che le è proprio le immagini conservate, dividendole e separandole secondo la sua capacità, procedendo per via di connessione, associazione e variazione, attribuendo forme e ordini determinati e facendole convergere nell'unità complessiva che si è stabilito di produrre. Lo definiamo, dunque, numero perché in nessun altro genere può essere collocato in modo più appropriato. La sua natura è però tale che niente può assumere o possedere il requisito della memorabilità se non in virtù di questo numero. Non potrei certo affermare che un simile concetto sia noto ad altri o sia stato in qualche modo definito da altri autori : eppure, nonostante ciò, proprio questo è il principio che necessariamente concorre alla reminiscenza ”⁴⁷.

Così, seguendo la figura 2, la lettera A che sigla la ruota più esterna se è presa insieme alla lettera A che sigla la ruota contigua a quella esterna costituisce una sillaba di due lettere (AA), un binomio a cui vengono associate una coppia di immagini e di concetti e così di seguito per il numero delle lettere e delle ruote mnemotecniche. In tal modo, i singoli dati mnemonici – lettere, immagini e con-

46. Cfr. *Ivi*, p. 257 (*Arte della memoria*, III, VI) : “ Poiché è difficile raffigurare cinque ruote in poco spazio, ne presentiamo una soltanto : tutte le altre dovranno essere simili a questa, la quale, del resto, viene raffigurata non per esteso ma in forma ridotta, poiché i trenta vessilli principali sono disposti in ordine lungo la circonferenza, mentre i cinque subalterni sono ordinati secondo scale a partire da ciascun vessillo fino al centro ”.

47. Cfr. *Ivi*, p. 189 (*Arte della memoria*, II, V).

cetti – entrano a costituire il nuovo sistema di memoria in base a un ordine numerico che presiede all'organizzazione del sistema e all'insieme delle relazioni che lo costituiscono :

“ La funzione dello scrutinio è dunque quella di far sì che siano poste in ordine le unità – così infatti vorrei definire le molteplici realtà unitarie, per concedere qualcosa anche a quanti cavillano sulle parole – da assumere singolarmente. E questo accade alla stesso modo in cui, dopo aver marchiato ciascuna di cento pecore con segni di numeri particolari e distinti 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 e così di seguito, se queste all'improvviso accorreranno tutte insieme in una massa confusa, al punto da ostacolarsi a vicenda, come il pastore col bastone si affretterà a far cambiar direzione alle une, allontanare o richiamare le altre, per farle procedere una per una secondo l'ordine corretto, così la facoltà cogitativa, eliminate con grande prontezza le altre rappresentazioni, ne seleziona una determinata dopo l'altra per la virtù stessa dello scrutinio ”⁴⁸.

Nella nuova mnemotecnica le lettere assumono la funzione simbolica del “ vessillo ” e sono chiamate ad ‘indicare’ le immagini mnemotecniche e i concetti che esse rappresentano⁴⁹. Le lettere, come mostra la figura 2, sono riconducibili agli alfabeti delle tre lingue antiche e sono organizzate in una sintesi concepita *ad hoc* per abbracciare in una dimensione simbolica tutti i significati delle cose che possono essere definiti attraverso i nomi e rappresentati attraverso le immagini⁵⁰.

Alla funzione simbolica delle lettere e all'uso del numero come strumento per ordinare i dati mnemonici corrisponde il movimento come carattere distintivo della nuova arte della memoria.

Le ruote mnemotecniche di Bruno sono dispositivi mobili che creano diverse combinazioni di sostrati, immagini e concetti istituendo diversi ordini di corrispondenze e simmetrie tra i dati mnemonici. E tali corrispondenze si modificano e ridefiniscono continuamente senza alterare l'unità e l'ordine complessivo dell'insieme. Inoltre, se si moltiplica il numero delle ruote mnemoniche cresce il numero delle combinazioni di lettere e ciò permettere di aggiungere sempre nuovi dati alla macchina della memoria amplificando viepiù le possibilità della memorizzazione.

La grande intuizione di Bruno sta nell'aver colto le potenzialità del meccanismo logico-combinatorio di Lullo come sistema di memoria e come *chiave*, *grande chiave*, per rendere flessibili i sostrati mnemotecnici fino a trasformare la macchina della memoria in un sistema dinamico, plastico, capace di modulandosi secondo un numero sempre crescente di concetti e ricordi :

48. Cfr. *Ivi*, p. 185 (*Arte della memoria*, II, IIII).

49. Cfr. *Ivi*, p. 257 (*Arte della memoria*, III, VI).

50. Cfr. *Ivi*, p. 141 (*Arte della memoria*, I, XVI).

“ Ma poiché ci è stato concesso di scoprire e perfezionare quella tecnica, non abbiamo avuto più bisogno di luoghi materiali – vale a dire, di luoghi che siano stati verificati dai sensi esterni – né abbiamo dovuto connettere l’ordine dei concetti da memorizzare all’ordine dei luoghi ; affidandoci invece al puro architetto della fantasia, abbiamo fatto dipendere l’ordine dei luoghi dall’ordine delle cose da ricordare. Per questa ragione riteniamo di aver portato la tecnica a un tale punto di perfezione che tutto quanto è stato teorizzato, prescritto e ordinato dagli autori più antichi – almeno per quel che sappiamo dagli scritti che sono giunti fino a noi – non può essere legittimamente accolto come parte del nostro metodo : si tratta infatti di una scoperta oltremodo feconda, e ad essa è appropriato il libro della *Clavis magna* ”⁵¹.

Il trattato di *ars memoriae* si presenta, in effetti, come un percorso delineato dal maestro per aiutare l’allievo a padroneggiare la forma più complessa della nuova macchina della memoria : un sistema di cinque ruote mnemotecniche, ciascuna delle quali formata da più ruote concentriche.

La prima fase dell’esercizio mnemonico consiste nell’educare la memoria con l’ausilio di una figura semplice, costituita da due ruote concentriche, che abitua a creare combinazioni di lettere e a collegare le lettere alle immagini. Seguendo un precetto classico che invita a usare come icone mnemotecniche le immagini con cui si ha familiarità, Bruno sceglie, a titolo di esempio, certe immagini delle *Metamorfosi* di Ovidio. Sono figure di personaggi e immagini di azioni da essi compiute, quali “ Lica a Banchetto, Deucalione con le pietre, Apollo con Pitone, Argo con il bue, Arcade con Callisto, Cadmo con i denti seminati, Semele con il figlio ”, ecc., da disporre secondo la composizione di una figura mnemotecnica formata da due ruote concentriche che permette di creare più scene mnemotecniche, ciascuna costituita da due sole icone⁵².

Bruno insegna ad associare i personaggi alle lettere della ruota esterna e le azioni alle lettere della ruota interna creando un ordine continuo di immagini che

51. Cfr. *Ivi*, p. 141 (*Arte della memoria*, I, XVI).

52. Cfr. *Ivi*, p. 229 (*Arte della memoria*, III, IIII) : “ Fatto ciò, si proceda ad attribuire alle singole immagini aggiunte operazioni appropriate : queste dovranno essere tutte sensibili all’occhio e tali da non poter essere compiute senza un particolare movimento del corpo. Potrai ordinarle e stabilirle come ti sembrerà più comodo : noi per adesso ti proporremo questo genere di agenti ed azioni a modo di esempi. Lica a banchetto AA ; Deucalione con le pietre BB [*Met.*, I, 367-415] ; Apollo con Pitone CC [*Met.*, I, 438-451] ; Argo con il bue DD [*Met.*, I, 610-638] ; Arcade con Callisto EE [*Met.*, II ; 496-507] ; Cadmo con i denti seminati FF [*Met.*, III, 101-114] ; Semele con il figlio GG [*Met.*, III, 253-315] ; Eco con Narciso HH [*Met.*, III, 356-401] ; Tirreno il marinaio con Bacco fanciullo II [*Met.*, III, 572-700] ; Piramo con la spada KK [*Met.*, IV, 105-127] ; Le figlie di Minia al lavoro della lana LL [*Met.*, IV, 389-415] ; Perseo con la testa della Medusa MM [*Met.*, IV, 772-803] ; Atlante con il cielo NN [*Met.*, IV, 621-662] ; Plutone con Proserpina OO [*Met.*, V, 385-424] ; Ciane nello stagno PP [*Met.*, V, 425-437] ; Aracne con la tela QQ [*Met.*, VI, 1-145] ; Nettuno con il cavallo RR [*Met.*, VI, 75-77] ; Pallade con l’olivo SS [*Met.*, VI, 78-82] ; Giasone con i tori TT [*Met.*, VII, 100-119] ; Medea con la pentola di Esone VV [*Met.*, VII, 234-293] ; Teseo con Scirone XX [*Met.*, VII, 443-447] ; La figlia di Niso con il capello del padre YY [*Met.*, VIII, 81-95] ; Dedalo con un struttura alata ZZ [*Met.*, VIII, 183-209] ”.

rispondono a un certo sistema di sillabe e si richiamano reciprocamente per via di un collegamento abituale⁵³.

Così, la nuova mnemonica propone un sistema di alfabeti mobili che evocano immagini con una dinamica diversa da quella degli alfabeti visivi che raffigurano gli oggetti suggellandoli con l'iniziale del nome di ciò che è raffigurato. La nuova mnemonica non si basa sulla raffigurazione e non usa l'iniziale del nome per evocare l'immagine di un personaggio o di un'azione poiché tale sistema punta sul carattere astratto della lettera e sulla capacità di essa di farsi *cifra*, *indizio* e *ves-sillo* adeguato ad indicare tutte le immagini mnemotecniche :

“ In queste immagini non è necessario che i nomi dell'agente o dell'azione abbiano per iniziale la lettera da essi indicata : basta infatti che entrambi siano stati posti per significare questa determinata lettera ”⁵⁴.

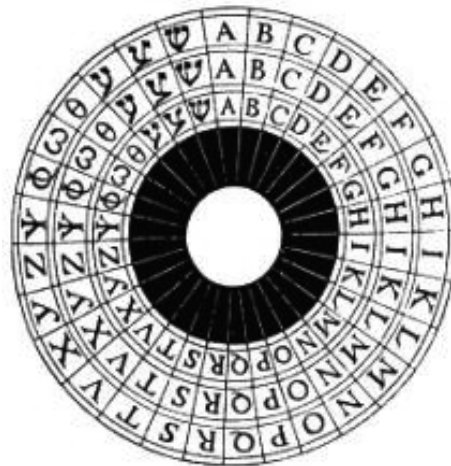


Fig. 3 : (*Arte della memoria*, III, VI).

L'esercizio mnemonico diviene più complesso con l'aggiunta di una terza ruota concentrica che si aggiunge alle prime due complicando la figura mnemotecnica (fig. 3). La nuova figura è congegnata per impegnare la memoria in un'operazione più articolata che consiste nel ricordare più lettere associate a un maggior numero di immagini e concetti :

“ Fatto ciò con successo, si proceda ad un'ulteriore operazione. Si stabilisca – dico – di aggiungere all'uomo e alla sua azione uno strumento ovvero un'insegna, i quali certo si dovranno scegliere in modo che non risultino appropriati soltanto all'azione compiuta da quel deter-

minato individuo, ma siano utilizzabili, per quanto possibile, da tutti gli agenti o almeno risultino compatibili con tutte le operazioni con le quali dovranno interagire. Le ruote sono raffigurate fisse in eterno, ma perché in questo modo si fissino nella memoria gli elementi abbinati ad una particolare immagine aggiunta, cosicché, quando le ruote scorreranno da una parte e dall'altra, possano sempre e subito essere riferiti – come mostre-

53. Cfr. *Ibidem*.

54. Cfr. *Ibidem*.

remo in seguito – a quel personaggio in corrispondenza del quale vengono di volta in volta a trovarsi »⁵⁵.

Una volta che il codice mnemotecnico è stato fissato nella memoria si può immaginare il movimento delle ruote che produce diverse combinazioni di lettere formando parole, nomi, che corrispondono a sequenze di immagini. Tali sequenze variano in relazione all'ordine delle lettere che mutando posizione creano nuove parole e nuove composizioni di icone e scene mnemotecniche. Così, l'esercizio mnemonico insegna a usare il sistema combinatorio di alfabeti ruotanti che realizza una complessa e affascinante architettura di nomi, immagini e concetti :

“ Liberando le ruote della figura e lasciandole ruotare vertiginosamente potrai rappresentare qualunque sillaba composta di tre lettere, in modo che, se le tre ruote immobili ti avevano presentato la combinazione AAA mediante l'immagine di Lica a banchetto con una catena, l'immagine di Lica che ornato dall'insegna attribuita a Nettuno compie l'azione originariamente compiuta da Medusa ti presenterà la combinazione AMO. Arcade che compie l'azione di Semele rivestito dall'insegna di Plutone raffigurerà il termine EGO. Medea nell'atto di compiere l'azione attribuita a Tirreno recando l'insegna di Perseo raffigurerà il termine VIM. E così, collocando variamente sotto ciascuna lettera della ruota esterna le lettere poste sulla ruota intermedia e su quella interna, sarai in grado di produrre a tuo piacere qualunque combinazione di tre lettere si possa immaginare »⁵⁶.

L'arte della memoria come specchio della natura

Gli aspetti tecnici fanno apparire la prassi mnemonica bruniana come uno dei tanti sistemi per potenziare la memoria, di cui ci si può appropriare con l'esercizio continuo. Ma se i dispositivi della nuova mnemotecnica vengono considerati in relazione al tessuto speculativo del *De umbris* si comprende che il sistema logico-mnemonico ideato da Bruno risponde a un'esperienza più alta e più complessa rispetto a una mera tecnica per potenziare il ricordo : un'esperienza che coinvolge l'anima del filosofo e ha il senso di un'illuminazione che aiuta a penetrare nei misteri della natura.

L'*ars reminiscendi* viene così definendosi come un'arte ispirata e come via privilegiata per ripercorrere la catena degli esseri e il sistema di corrispondenze che vincolano le cose naturali⁵⁷.

L'immagine della mnemotecnica come chiave di lettura della trama del reale sottende le grandi ipotesi speculative dell'ontologia e della gnoseologia neoplatoniche, riprese da Bruno nel *De umbris* in cui emerge la correlazione necessaria tra

55. Cfr. G. Bruno, *Le ombre delle idee*, in *Opere mnemotecniche*, I, pp. 231-233 (*Arte della memoria*, III, V).

56. Cfr. *Ivi*, p. 241 (*Arte della memoria*, III, III).

57. Cfr. *Ivi*, pp. 257-289 (*Arte della memoria*, III, VI).

diversi piani e livelli della realtà : il piano metafisico degli archetipi ideali ; il piano fisico o del molteplice sensibile che riflette in modo imperfetto le idee ; il piano intellettuale o della conoscenza del molteplice sensibile. Una conoscenza che si attua attraverso l'ordine dei concetti istituito dall'intelletto che riunifica gli enti corporei riconducendoli a un'essenza comune che la memoria fissa nel ricordo :

“ per compiere le più perfette operazioni dell'animo, tenendo innanzi agli occhi la scala della natura, noi dobbiamo senz'altro sforzarci in ogni modo di procedere sempre mediante operazioni interiori dal moto e dalla molteplicità per raggiungere la quiete e l'unità. Se riusciremo a far ciò secondo le nostre stesse facoltà sapremo anche conformarci in modo da compiere opere divine e straordinarie agli occhi del volgo. A questo fine ci sostiene e ci esorta la trama segnata di connessioni e il rapporto consequenziale tra le realtà connesse ”⁵⁸.

La nuova immagine della mnemotecnica si staglia sullo sfondo di un'atmosfera culturale che privilegia le diverse forme di sapienza esoterica e la scrittura geroglifica che le caratterizza : un modello di scrittura che risponde al tentativo di celare la conoscenza o, comunque, di trasmetterla solo a un'élite di adepti preparati ad accoglierla. In questa atmosfera, l'arte della memoria diviene una forma di conoscenza e la conoscenza più alta di cui sia capace l'uomo, cioè quella del disegno divino della natura, della struttura ontologica della natura. In questa prospettiva, la memoria artificiale dischiude a chi la pratica gli arcani della natura con l'ausilio di un maestro-sapiente che padroneggia il meccanismo per ripercorrere il numero degli enti universali e il loro ordine unitario :

“ Uno è ciò che tutto definisce. Uno è lo splendore della bellezza in tutte le cose. Uno il fulgore che risplende dalla moltitudine delle cose. Se saprai cogliere ciò, porrai tra i tuoi occhi e le cose universalmente visibili un cannocchiale così potente che proprio niente potrà completamente sfuggirti ”⁵⁹.

La visione bruniana si chiarisce con una lettura attenta dei nuovi dispositivi dell'arte della memoria che tendono ad assumere forme sempre più complesse. Tali dispositivi mostrano come Bruno sia orientato ad abbracciare con la mente la realtà universale fissando nel ricordo i concetti di tutte le cose naturali e artificiali che si collegano gli uni agli altri in un movimento continuo di composizione e ricomposizione che non può mai dirsi definitivamente compiuto :

“ La ragione all'infinito forma contenuti nuovi e secondo nuove vie di procedere, componendo, dividendo, contraendo, aggiungendo, sottraendo, ordinando, dissolvendo l'ordine ”⁶⁰.

58. Cfr. *Ivi*, p. 53, p. 55 (*Intenzione settima*).

59. Cfr. *Ivi*, p. 101, p. 103 (*Concetto XVI*).

60. Cfr. *Ivi*, p. 97 (*Concetto XI*).

In tal modo, l'arte della memoria aiuta a superare i limiti conoscitivi dell'uomo per il fatto che chi la pratica non si ferma alle conoscenze particolari e ai ricordi parziali della realtà, ma organizza i concetti e i ricordi in una visione onnicomprensiva che riflette l'ordine unitario dell'universo al di là del caos apparente e delle inesorabili vicissitudini del molteplice sensibile :

“ Quando muovendo da una pluralità confusa sarai capace di accedere ad una unità distinta, allora veramente scoprirai e sperimenterai di aver concluso l'itinerario da noi descritto ”⁶¹.

In linea di principio, la nuova mnemotecnica può essere praticata da tutti perché tutti sono capaci di produrre immagini, di elaborare concetti, di creare nessi simbolici, di fissare il ricordo e di rievocarlo⁶². Tuttavia, il nuovo congegno mnemonico appare ai più impraticabile, come attestano i giudizi di certi allievi di Bruno che denunciano i propri limiti rispetto alla perizia del maestro che “ suscita stupore, clamore e invidia ”⁶³. Tali difficoltà, secondo Bruno, non dipendono dal congegno mnemonico, ma dalla disposizione di chi lo usa perché l'esperienza ha mostrato che le menti duttili sono capaci di usare il nuovo sistema con una certa abilità e le menti eccelse sono capaci di padroneggiarlo fino al punto da fissare nella memoria la conoscenza universale. C'è differenza, scrive Bruno, tra “ lo strumento di chi opera e l'operatore in senso stretto, tra il mezzo e chi lo ordina a un determinato fine, tra il braccio e chi lo muove ”⁶⁴. Il che significa che, la nuova mnemonica non può essere praticata da tutti o, comunque, non da tutti nello stesso modo e, in fin dei conti, sono davvero pochi quelli che possono realizzare la forma più perfetta di essa. E si tratta di spiriti superiori, di menti dotate di un'intelligenza profonda e di una predisposizione alla nuova mnemonica e alla scienza che essa produce come forma di elezione⁶⁵.

La nuova mnemonica come compagine di una riforma culturale e civile

L'idea di una mente che riflette in sé l'*ordo naturæ* esprime il carattere ermetico del testo del *De umbris* e del *Dialogo* che lo introduce, in cui l'autore crea

61. Cfr. *Ivi*, p. 101 (*Concetto XVI*).

62. Cfr. *Ivi*, p. 183 (*Arte della memoria*, II, II) : “ Nove elementi concorrono per rendere possibili reminiscenza e memoria. L'intenzione preliminare, in virtù della quale uno dei sensi esterni o interni si esplica in atto per l'impulso di un oggetto esterno. Lo stimolo impresso sull'immaginazione, quando il senso, toccato in questo modo, immediatamente o mediamente ridesta l'immaginazione. La reazione irriflessa che spinge l'immaginazione a investigare. L'atto consapevole con cui l'immaginazione subito inizia la sua indagine. Lo scrutinio con cui l'immaginazione ricerca intendendo. L'immagine, ovvero la specie memorabile. Il contenuto dell'immagine, ovvero il carattere peculiare in virtù del quale può farsi oggetto specifico di memoria separandosi da tutte le altre. La rappresentazione di quel contenuto, in modo che, come è naturale, il contenuto si renda presente. Infine il giudizio, mediante il quale si comprende che tale è il contenuto di quell'immagine ”.

63. Cfr. *Ivi*, pp. XI-XII.

64. Cfr. *Ivi*, p. 139.

65. Cfr. *Ivi*, p. 23 : “ Quei pochi individui, tra i quali anche Ermete ed io, che acquisiranno piena cognizione della nuova tecnica, senza dubbio la esalteranno con non poche lodi ; ma quanti non l'hanno affatto intesa non potranno né lodarla né biasimarla ”.

un'analogia tra il sole e la memoria artificiale sviluppando motivi astrologici ed ermetici :

“ **Ermete** : Avanza pure, libro. Non ignori infatti che medesimo è il sole, medesima l'arte. Uno stesso sole illustra ed onora le gesta dell'uno, espone al biasimo le azioni dell'altro. In sua presenza si rattristano i rapaci notturni, il gufo, il basilisco, il rospo, gli esseri solitari, notturni e sacri a Plutone. Esultano invece il gallo, la fenice, il cigno e il cigno reale, l'aquila, la linca, l'ariete e il leone. Al suo sorgere corrono a rintanarsi quanti agiscono nelle tenebre, ma l'uomo e gli animali della luce escono alle loro opere. Invita questi al lavoro, getta gli altri nell'ozio. A lui si rivolgono il lupino e l'elitropio, da lui si allontanano le erbe e fiori della notte ”⁶⁶.

Le intense pagine del *Dialogo* lasciano intuire il modo in cui Bruno sente il proprio tempo e il modo in cui si atteggia nei confronti della cultura ufficiale e della società accademica.

L'idea di una nuova arte della memoria che abbraccia la scienza universale rientra nel quadro di una riforma progettata per risolvere la crisi in cui versa la società europea del tardo-Rinascimento : una crisi culturale e sociale di cui Bruno diviene consapevole sin dagli anni degli studi superiori a Napoli, dove fa esperienza del disagio umano e civile e del dogmatismo degli educatori domenicani. E di tale crisi egli si fa interprete sin dagli anni della *peregrinatio* europea denunciando l'intransigenza delle autorità religiose, di fede cattolica e riformata, e l'ignoranza e la dabbenaggine degli accademici che si oppongono alle novità editoriali senza conoscerle a fondo :

“ **Ermete** : E' il libro che tratta delle *Ombre delle idee* applicandole alla scrittura interiore e mi domando se sia più conveniente pubblicarlo o lasciarlo per sempre giacere nelle tenebre che lo celavano.

Filotimo : Perché mai ?

Ermete : Perché il suo autore si alza – come dicono – nel segno contro il quale prendono la mira Sagittarii armati di più generi (...).

Logifero : Non avrei difficoltà a consentire con quanti ritengono che opere simili non debbano essere divulgate. Sento invece che Filotimo ne dubita : ma se avesse udito con le proprie orecchie quanto abbiamo udito noi, certo preferirebbe gettarle a bruciare nel fuoco piuttosto che curarne la pubblicazione. Fino ad ora queste carte hanno procurato all'autore un raccolto tutt'altro che lieto e non so cos'altro di buono potrà adesso sperare per il

66. Cfr. *Ivi*, p. 18 (*Filoteo Giordano Bruno Nolano Dialogo prelibatorio con un'apologia delle ombre delle idee che si applicano alla tecnica mnemonica elaborata dall'autore*).

futuro : fatta eccezione per pochissimi, di per sé capaci di intenderle, nessuno potrà infatti giudicarle in modo corretto »⁶⁷.

C'è in questo passaggio del *Dialogo* un richiamo alle polemiche suscitate dalle tecniche bruniane della memoria artificiale nell'ambiente accademico di Parigi e presso la corte di Francia, dove pare si fosse adombrato il sospetto che egli potenziasse la memoria con arti magiche, come si è già avuto modo di precisare. E tali sospetti sono uno specchio dei pregiudizi che investono la sua figura e la sua opera, esito di un comportamento eccentrico rispetto al costume accademico e di una scrittura filosofica e mnemotecnica concepite in opposizione alla tradizione culturale :

“ **Logifero** :Tra quelli che non intendono ce ne sono molti che – per il fatto stesso di non intendere e per l'indole malvagia da cui sono mossi – accumuleranno calunnie per colpire l'autore e l'arte. Non hai forse udito con le tue orecchie il dottor Bobo, il quale affermò che non esiste nessuna arte della memoria, e che essa si acquisisce soltanto con la consuetudine ed il frequente ripasso dei percorsi stabiliti, come accade quando molte volte si rivede quanto si è visto con gli occhi, e molte volte si riascolta quanto si è percepito con le orecchie.

Filotimo : Gli manca solo la coda per essere un cercopiteco.

Logifero : Che risponderai allora al maestro Anthoc che giudica maghi o indemoniati o appartenenti a qualche altra specie del medesimo genere tutti coloro che compiono operazioni mnemoniche fuori dal comune ?(...)

Filotimo : Non ho dubbi : è il nipote dell'asino che Noè trasse in salvo nell'arca per salvare la specie »⁶⁸.

La critica del sapere e l'impegno a rinnovare la cultura che muovono la ricerca intellettuale di Bruno si approfondiscono alla luce della sapienza e della magia ermetiche, la cui conoscenza si diffonde nel primo Rinascimento con la riscoperta umanistica delle antiche sapienze. E' in questa atmosfera di ripresa del passato che si realizza il suo incontro con il *Lamento* ermetico, accolto come chiave di lettura della decadenza della società europea. Bruno legge il proprio tempo alla luce della profezia ermetica e annuncia l'avvento di un nuovo corso storico in cui verranno restaurate la giustizia, il vero legame con la divinità e la vera magia in una prospettiva anticristiana e pagana⁶⁹.

Il nuovo corso appare iscritto nell'ordine ciclico del tempo e della vicissitudine universali e Bruno è venuto ad annunciarlo come messaggero della volontà

67. Cfr. *Ivi*, p. 21.

68. Cfr. *Ibidem*.

celeste, un nuovo *mercurio* destinato a risollevare gli uomini dalla mestizia con l'annuncio di una *renovatio mundi* :

“ **Filotimo** : Se tutti dovessero temere e cercar di fuggire un simile destino, nessuno mai avrebbe tentato opere degne ; nulla di buono e di eccellente sarebbe mai venuto alla luce. La provvidenza degli dèi – dissero i sacerdoti egizi – non cessa d'inviare agli uomini, in tempi stabiliti, certi Mercuri, pur sapendo già che saranno male accolti o rifiutati. Nemmeno l'intelletto, al pari di questo sole sensibile, cessa di risplendere perché non tutti né sempre ce ne accorgiamo ”⁷⁰.

Rispondendo al destino a cui è chiamato, Bruno denuncia i limiti della tradizione culturale e produce un nuovo sapere filosofico, un nuovo modello etico e una nuova arte della memoria che riflette la trama simbolica della natura universale e le complesse dinamiche che la costituiscono.

A questo punto è opportuno ritornare alla questione posta all'inizio relativa alla possibilità che l'arte della memoria sia una forma di magia. La questione viene ripresa a conclusione di questo studio del *De umbris* nel tentativo di chiarire il significato della tesi della Yates dopo aver illustrato certi aspetti della mnemotecnica bruniana e certe ipotesi teoriche che ne giustificano la validità.

Confrontando i dispositivi della memoria artificiale con le diverse forme di magia, la Yates si convince che la mnemonica del *De umbris* sia un rituale magico che concilia le tecniche della cabala pratica con le modalità operative della magia astrale. Si tratterebbe, dunque, di un'arte magica di tipo misto che accresce la memoria con l'ausilio delle potenze astrali evocate con un meccanismo di alfabeti ruotanti e un sistema di immagini astrologiche, i talismani delle stelle⁷¹.

L'uso dei talismani delle stelle come icone mnemotecniche costituisce il punto di forza della tesi della Yates che approfondisce la sua visione dell'arte magica

69. Cfr. G. Bruno, *Spaccio della Bestia Trionfante*, introduzione e commento di Michele Ciliberto, Milano 1985, pp. 270-271 : “ Le tenebre si preponderano alla luce, la morte sarà giudicata più utile della vita, nessuno alzarà gli occhi al cielo, il religioso sarà stimato insano, l'empio sarà giudicato prudente, il furioso forte, il pessimo buono. E credetemi che ancora sarà definita pena capitale a colui che s'applicherà alla religione della mente ; perché si troveranno nove giustizie, nuove leggi, nulla si troverà di santo, nulla di religioso : non si udirà cosa degna di cielo o di celesti. Soli angeli perniciosi rimarranno, li quali meschiati con gli uomini forzaranno gli miseri all'audacia di ogni male, come fosse giustizia ; donando materia a guerre, rapine, frodi e tutte altre cose contrarie all'anima e giustizia naturale : e questa sarà la vecchiaia ed il disordine e la irreligione del mondo. Ma non dubitare, Asclepio, perché, dopo che saranno accadute queste cose, allora il signore e padre Dio, governatore del mondo, onnipotente provveditore, per diluvio d'acqua o di fuoco, di morbi o di pestilenze, o altri ministri della sua giustizia misericordiosa, senza dubbio donerà fine a cotal macchia, richiamando il modo all'antico volto ”. Sulla lettura bruniana della profezia dell'*Asclepio* cfr. M. Ciliberto, *La ruota del tempo. Interpretazione di Giordano Bruno*, Roma 1986, pp. 159-172.

70. Cfr. G. Bruno, *Le ombre delle idee*, in *Opere mnemotecniche*, I, p. 21.

71. Cfr. F. A. Yates, *L'arte della memoria*, cit., pp. 190-197.

della memoria con un'analisi congegnata *ad hoc* che coinvolge anche il testo del *Cantus*, in cui Circe compie un rituale di magia astrale⁷² :

“ **Circe** : Sole, che solo illumini il tutto. Apollo, inventore del canto, cinto della faretra, arciere, potente nello scagliare dardi, Pizio, ornato di alloro, divinatore, pastore, vate, augure e medico (...) Accogli con benevolenza i voti sacri di tua figlia Circe, se a te mi accosto con animo attento e casto, se, per quanto posso, mi presento a te con riti degni. Ecco, ti abbiamo innalzato altari propizi. Hai qui i tuoi incensi odorosi, il fumo del sandalo rosseggiante. Ecco per la terza volta ho sussurrato versi barbari e arcani. I riti lustrali sono stati compiuti. Abbiamo fatto innalzare il fumo di sette specie di incenso, per ciascuno dei sette principi del mondo. Dissoluzioni e vincoli di rito sono stati compiuti. A tutto abbiamo apposto sigilli. Manca soltanto di proferire i voti delle preghiere che abbiamo dovuto dire in precedenza e che sono state ripetute ciascuna secondo i numeri appropriati ”⁷³.

La tesi della Yates che attribuisce all'arte della memoria un carattere magico appare, oggi, quanto mai problematica alla luce dei nuovi studi che hanno mostrato come l'uso dei sostrati mobili e delle immagini astrologiche sia motivato da esigenze meramente tecniche e dall'idea di riorganizzare la memoria artificiale secondo un criterio razionale⁷⁴. E ci sono anche studi orientati ad emancipare la figura di Bruno dal giudizio che fa di lui un occultista mostrando come egli sia estraneo ai rituali magici e al commercio con le divinità planetarie e con le potenze metafisiche. Ma a parte questo, la tesi dell'arte della memoria come prassi magica continua ad apparire importante poiché ha segnato un passaggio nel contesto degli studi bruniani contribuendo a superare certi stereotipi ottocenteschi e a definire in modo sempre più chiaro l'identità teorica e culturale di Giordano Bruno.

72. Cfr. F. A. Yates, *Giordano Bruno e la tradizione ermetica*, cit., pp. 212-227. Sui talismani delle stelle cfr. G. Bruno, *Ombre delle idee*, in *Opere mnemotecniche*, I, pp. 290-337 (*Arte della memoria*, III. *Immagini dei volti dei segni desunte da Teucro babilonico, che possono essere utilmente impiegate nel presente artificio*). Cfr. *Ivi*, p. 293 : “ Nel primo volto del toro, un uomo nudo che ara, con un cappello di paglia intrecciata, di colore scuro : lo segue un altro contadino che sparge i semi. Nel secondo, un uomo nudo incoronato che tiene in mano una chiave con una corona, una cintura d'oro sulle spalle e uno scettro nella sinistra. Nel terzo, un uomo con un serpente nella sinistra e un'asta o una freccia nella destra : davanti a lui, una lampada accesa e una brocca d'acqua ”.

73. Cfr. G. Bruno, *Canto di Circe*, in *Opere mnemotecniche*, I, p. 599, p. 601.

74. Di recente Mino Gabriele ha mostrato come le immagini astrologiche corrispondano a composizioni iconografiche che racchiudono cinque icone più semplici, riducibili ai cinque diversi tipi di immagini da assumere nel codice mnemotecnico : personaggio, azione, segno caratteristico, elemento circostante e elemento compresente. Pertanto, secondo Mino Gabriele, Bruno offre un perfetto esempio di immagini che possono essere utilizzate per il codice delle cinque ruote. Cfr. G. Bruno, *Corpus iconographicum. Le incisioni nelle opere a stampa*, catalogo, ricostruzioni grafiche e commento a cura di M. Gabriele, Milano 2001, pp. 72-85.

