

GIORDANO BRUNO

OPERE LULLIANE

*Edizione diretta da Michele Ciliberto
A cura di Marco Matteoli, Rita Sturlese,
Nicoletta Tirinnanzi*



ADELPHI EDIZIONI

Questo volume, pubblicato con il patrocinio dell'Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, è stampato con un contributo del Ministero dell'Università e della Ricerca, PRIN 2010-2012: *Il concetto di potenza nell'ontologia di Giordano Bruno. Fonti, testi, fortuna.*

© 2012 ADELPHI EDIZIONI S.P.A. MILANO

WWW.ADELPHI.IT

ISBN 978-88-459-2707-2

AVVERTENZA

Con questo volume continua la pubblicazione della nuova edizione delle opere latine di Giordano Bruno avviata con le *Opere magiche*, uscite nel 2000 e ristampate in terza edizione nel 2012. Il volume comprende le opere dedicate da Bruno al pensiero di Raimondo Lullo: *De compendiosa architectura et complemento artis Lullii*, *De lampade combinatoria Lulliana*, *Animadversiones circa Lampadem Lullianam*, *De specierum scrutinio*.

Il volume è stato curato da Marco Matteoli, Rita Sturlese e Nicoletta Tirinnanzi, seguendo i criteri stabiliti per le *Opere magiche*: testo latino, apparato critico, apparato delle fonti e dei *loci* paralleli, traduzione italiana, commento.

Sulla base di un disegno comune e di una costante collaborazione, il lavoro è stato così suddiviso: Rita Sturlese ha curato l'edizione dei testi latini, l'apparato critico e l'apparato delle fonti e dei *loci* paralleli, e ha scritto la Nota filologica; Marco Matteoli ha tradotto e commentato il *De compendiosa architectura* e ha curato il commento del *De lampade combinatoria*, delle *Animadversiones* e del *De specierum scrutinio*; Nicoletta Tirinnanzi ha tradotto il *De lampade combinatoria*, le *Animadversiones* e il *De specierum scrutinio*, e ha commentato la Prefazione al *De lampade combinatoria*.

Ringrazio vivamente Michela Acquati, che ha curato con la consueta competenza e disponibilità la preparazione del volume, insieme a Daniele Filippi. Ringrazio anche Elisabetta Scapparone e il gruppo di brunisti che si raccoglie nel-

l'Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, e il personale e i bibliotecari dell'Istituto per la quotidiana collaborazione.

Il volume, come quelli che l'hanno preceduto, è dedicato a Eugenio Garin.

Firenze, Palazzo Strozzi, maggio 2012

Michele Ciliberto

COMMENTO

1, 1 - 3, 24 Illustrissimo ... promoveat] Il *De specierum scrutinio* è un breve opuscolo annesso all'edizione del *De lampade combinatoria* pubblicata a Praga nel 1588. Al testo stampato l'anno precedente a Wittenberg, dedicato ai professori del Senato accademico della locale università, Bruno aggiunge ora una serie di considerazioni tecniche sull'arte combinatoria di Lullo omesse, per sua stessa ammissione, nel *De lampade combinatoria*. Il *De specierum scrutinio* funge così da premessa e introduzione teorica all'arte di Lullo, presentando in maniera sintetica – e secondo la medesima scansione degli scritti lulliani – i fondamenti della sua tecnica, ovvero l'alfabeto, tutte le «figure» e, infine, la «grande tavola», oltre a un espediente conclusivo per la loro memorizzazione; di fatto questa breve opera riproduce, per una buona parte anche testualmente, la scansione del *De compendiosa architectura*, al quale lo stesso Bruno rimanda alla fine del *De lampade combinatoria* proprio per colmare le lacune tecniche che lo caratterizzano. La nuova impresa editoriale che unisce il *De specierum scrutinio* e il *De lampade combinatoria* vuol essere quindi più completa rispetto a quella del 1587: quasi una summa esaustiva del lullismo bruniano che si realizza, da una parte, affrontando nel dettaglio quegli aspetti tecnico-combinatori che Bruno stesso rivede e potenzia già nel *De compendiosa architectura* e, dall'altra, mettendo in evidenza, nel *De lampade combinatoria*, la maggiore forza retorica e argomentativa che deriva dalla totale ricomposizione delle direttrici fondamentali del sistema e dal sistematico indebolimento del suo sfondo «ideologico».

La particolare dedica di questo volume all'ambasciatore spagnolo presso la corte imperiale, il nobile Don Guillermo de San Clemente y Centellas (Guillén de Sanclemente, 1550-1608), può essere considerata un *unicum* nella vita di Giordano Bruno: è nota, del resto, la

sua avversione per la corona di Spagna e la dura critica rivolta alla politica spagnola, sia in riferimento al Vicereame napoletano – di cui era cittadino –, sia a livello europeo e perfino in merito alla « sanguinaria » gestione delle colonie del Nuovo Mondo; la Spagna era inoltre la principale sostenitrice della politica papale e delle istanze dei cattolici in tutta l'Europa; infine gli intellettuali e accademici spagnoli – i cui massimi esponenti militavano tra le file dei gesuiti – costituivano l'ultimo bastione di quell'aristotelismo teologico e scolastico radicalmente antitetico alla « nolana filosofia ». Colpisce dunque che Bruno offra questo testo proprio al più illustre rappresentante presso la corte dell'imperatore Rodolfo II di ciò che egli considera uno dei peggiori « mali » della propria epoca; va tuttavia considerato che Guillén de Sanclemente, uomo molto potente e conosciuto in tutta l'Europa della seconda metà del Cinquecento, era un mecenate aperto e generoso nei confronti della cultura e delle arti: nei ventisette anni del suo mandato presso la corte imperiale – dal 1581 al 1608 – visse circondato da schiere di intellettuali, il profilo ideologico dei quali era spesso considerato al limite dell'ortodossia. In particolare, nella dedica, Bruno sottolinea che l'ambasciatore era ritenuto un profondo conoscitore e ammiratore di Lullo, oltre a esserne un conterraneo, addirittura quasi consanguineo; anche John Dee, che assieme a Edward Kelley aveva vissuto fino a pochi anni prima della venuta di Bruno proprio presso il Sanclemente, attesta la familiarità dell'ambasciatore con il lullismo e ricorda che egli era solito dichiarare di annoverare tra i suoi avi proprio il mistico catalano (cfr. R.J.W. Evans, *Rodolfo II d'Asburgo. L'enigma di un imperatore*, pp. 299-300). Non deve stupire, pertanto, che Bruno abbia scelto come dedicatario di quello che considera il proprio manuale « definitivo » sul sistema di Lullo un così importante e autorevole ammiratore e sostenitore di tale metodo: nella Praga di quegli anni, del resto, si mescolavano e convivevano tra loro molte differenti istanze culturali e « scientifiche », spesso con risvolti esoterici e alchemici, soprattutto grazie all'aperto sostegno dell'imperatore che non nascondeva di nutrire un interesse particolare per tutte le discipline « occulte ». Questo vivace clima culturale, fortemente intriso di motivi ermetici, può spiegare perché Bruno, nell'elencare le opere di Lullo alle quali si è ispirato per il proprio lavoro, evidenzi il *De auditu kabbalistico* e l'*Arbor scientiae* (anche detto *Liber de septem arboribus*) e, soprattutto, annunci – forse per ingraziarsi, tramite l'ambasciatore, l'imperatore stesso – la prossima pubblicazione di una « lampada » dedicata alla Cabala, come completamento e aggiunta a questa lulliana e dietro alla quale si può probabilmente intravedere l'intenzione di dare alle stampe parte del materiale raccolto sotto il titolo *Lampas triginta statuarum* e rimasto inedito dopo la partenza da Wittenberg; a tale progetto viene però anteposta la pubblicazione di uno scritto di argomento matematico – altra disciplina molto apprezzata presso la corte imperiale –, gli *Articuli centum et sexaginta adversus huius tempestatis*

mathematicos atque philosophos, grazie ai quali Bruno ottiene un iniziale, ma non sufficientemente cospicuo, sostegno economico (cfr. S. Ricci, *Giordano Bruno nell'Europa del Cinquecento*, pp. 411-25).

In conclusione, ancora una volta Bruno si presenta al proprio «protettore» e ai lettori come esperto conoscitore degli argomenti e delle discussioni più in voga nell'ambiente culturale che lo accoglie – anzi, come un originale interprete che, consapevolmente, ne migliora e perfeziona i principali aspetti –, tentando di realizzare, in realtà, il più ambizioso scopo di veicolare, dietro tali temi, la propria concezione filosofica.

4, 1 - 8, 12 De lulliano ... secunda] L'esposizione dell'arte combinatoria nel *De specierum scrutinio* è simile a quella del *De compendiosa architectura* e, più in generale, segue la medesima scansione dei testi di Lullo e dei principali commenti dei suoi interpreti. A una breve introduzione di carattere «teorico», nella quale si espongono i motivi per cui si è scelto tale metodo e se ne mostra la validità dialettica, fa seguito la presentazione dell'alfabeto, ovvero delle quattro serie di termini fondamentali, quella dei soggetti, quella dei predicati assoluti, i predicati di relazione e le questioni (o regole); vengono poi elencate le «figure» dell'*ars*: la prima (figura A), la seconda (figura T), la terza, la quarta e, infine, la *tabula magna*. In questo caso manca completamente, rispetto alla fonte lulliana, qualsiasi riflessione sui singoli soggetti, sullo «svuotamento» della terza figura, sulla moltiplicazione dei termini della quarta e sull'applicazione e sulle «specie» delle *regulae*, argomenti che, tuttavia, sono ampiamente trattati nel *De lampade combinatoria*, addirittura a discapito degli aspetti appena elencati. In virtù della stretta somiglianza con il *De compendiosa architectura*, del quale riproduce anche un'ampia parte, e a completamento del commento al *De lampade combinatoria*, ci limiteremo dunque a evidenziare le discrepanze con il primo testo, sottolineando quegli interventi che destano particolare interesse.

Per quanto riguarda l'Introduzione (capitolo I) va notata la concisa riflessione intorno al rapporto tra arte e natura, che ritorna, più o meno nei medesimi termini, all'inizio dell'*Ars memoriae* (cfr. *De umbris*, 86-90) e serve a giustificare filosoficamente il carattere «metodologico», cioè di «via ordinata», del sistema lulliano, ma anche a esporne la struttura dialettica fondamentale, che parte da pochi elementi semplici e generali e poi, per aggregazione e composizione, raggiunge esiti particolari, molteplici e di carattere specifico, secondo quel «modello» dialettico che, nelle *Animadversiones*, Bruno definisce «metodo per via di istituzione» (cfr. *Animadu.*, 1-2).

Il secondo e il terzo capitolo non presentano alcun elemento degno di rilievo, né si discostano dalle omologhe sezioni del *De compendiosa architectura*, se non nell'offrire una versione più sintetica e meno approfondita. Il quarto capitolo, invece, è relativo alla seconda figura, detta T dall'iniziale del termine «triangolo», caratterizzata da tre

triangoli inscritti in una circonferenza e fra loro intrecciati, ai vertici dei quali si trovano i nove predicati di relazione. Solitamente, nei testi lulliani e nei commenti come il *De compendiosa architectura*, l'esposizione di questa figura verte intorno alla definizione di ciascun gruppo di predicati e della loro specifica «scala» di applicazione, e approfondisce quelli più significativi da un punto di vista teorico o filosofico; in queste pagine, invece, immediatamente dopo una brevissima descrizione della figura, Bruno presenta i tipi di relazione chiamati in causa da questi particolari predicati, rifacendosi alla teoria dei correlativi di Lullo. La scelta di Bruno risulta piuttosto difficile da spiegare, se non invocando un generico riferimento alle corrispondenti pagine dell'*Ars magna* – relative però al solo predicato «principio» –, oppure al commento di Cornelio Agrippa, nel quale tuttavia il quarto predicato è trattato in maniera molto più ampia: nel testo di Bruno, non solo si dichiara che tutti i predicati di relazione vengono declinati secondo i «correlativi» – essendo il predicato «principio» un'esemplificazione specifica della generica categoria di «relazione» –, ma al novero dei suffissi (-ivo, -abile, -are) ne vengono addirittura aggiunti altri tre (-ante, -ato, -ando), che, di fatto, esplicitano ulteriormente il senso dei primi. Il ricorso a sei correlativi è tuttavia spiegato da Bruno con l'esigenza di rendere conto di altrettanti aspetti della relazione: ad esempio, il predicato «principio» può essere inteso come «principio formale» (-ivo), può indicare il sostrato materiale (-abile), essere principio efficiente o agente (-ante), essere esso stesso in atto (-are), oppure essere effetto (-ato) o comunicatore di un'azione (-ando). Tali correlativi esprimono pertanto le sei modalità con le quali descrivere ogni rapporto e relazione tra enti, partendo dai tre principali – stabiliti da Lullo –, ovvero attività, passività e transizione dall'una all'altra, per poi approfondirli ulteriormente.

La terza figura dell'*ars lulliana*, descritta invece nel quinto capitolo del *De specierum scrutinio*, non presenta di per sé una peculiare rappresentazione grafica, anche se nei testi di Lullo, in molti commenti e nel *De compendiosa architectura* viene raffigurata attraverso una tabella di forma triangolare, costituita da 36 coppie ($9 \times 8/2$) di lettere ottenute combinando le nove con le altre otto in senso «discendente», ovvero con la prima che precede sempre, secondo l'ordine alfabetico, la seconda; il valore di tali lettere è tratto indistintamente dai predicati assoluti e da quelli di relazione ed esse, declinate secondo particolari modalità, vanno a formare delle proposizioni semplici che costituiscono la prima delle forme predicative più «complesse» (rispetto alle semplici definizioni) del sistema lulliano. In questo caso specifico la spiegazione riprende, assai sinteticamente, quella dell'*Ars brevis* di Lullo e quella del *De compendiosa architectura*.

9, 1 - 32, 20 Caput VI ... perfecimus] I capitoli sesto e settimo del *De specierum scrutinio* costituiscono la parte più ampia del testo e trattano

della quarta figura, delle combinazioni che ne scaturiscono, delle frasi che è possibile «estrarre» da esse e, infine, della *tabula magna* che si compone a partire dalla quarta figura e del significato delle risultanti composizioni. In queste pagine il testo del *De specierum scrutinio* riprende completamente e fedelmente – a parte alcune correzioni e modifiche che esamineremo nello specifico – quello del *De compendiosa architectura*; tale «debito» è riconosciuto dallo stesso Bruno in apertura di questa sezione: il rimando al *De compendiosa architectura*, d'altro canto, serve anche a rimediare all'errore che, nello scritto parigino, si trova all'inizio di questo capitolo, dove si confondono le «rotazioni» (*revolutiones*) in virtù delle quali si generano le sette «case» – cioè i sette insiemi di combinazioni scaturite dalla quarta figura e ottenute ruotando la seconda e la terza ruota sotto ciascuna lettera della prima – con le «serie di combinazioni» (*ordines*) della prima casa (anch'esse sette) che derivano dallo spostamento della ruota più interna sotto quella intermedia. Occorre tuttavia osservare, innanzitutto, che anche se rispetto al *De compendiosa architectura* Bruno tenta qui di eliminare l'ambigua sovrapposizione tra il numero delle «case» e quello delle «rotazioni», non corregge però l'errore relativo al numero delle «camere» (24 invece di 28) presente nella riga di intestazione dello schema della prima «casa»; inoltre, le combinazioni della quarta figura si ottengono facendo ruotare la ruota più interna in subordine a quella intermedia, mentre nel *De lampade combinatoria* è quest'ultima a ruotare in mezzo alle due, poiché è più esplicitamente riconosciuto che essa è la ruota che contiene i «termini medi» tra l'estremo superiore (prima ruota) e quello inferiore (ultima ruota) in una figura che, sostanzialmente, serve a produrre sillogismi contratti in composizioni ternarie di termini.

Un altro intervento significativo si ha nel settimo capitolo, dove si espongono la costruzione e il funzionamento della «grande tavola». Questa imponente tabella, che, nella versione di Bruno, può arrivare ad assommare oltre 4000 composizioni contro le 1680 di Lullo, è formata partendo dalle 84 triplete generate dalla quarta figura. Ognuna di queste triplete, infatti, forma il «vertice» di ciascuna «colonna» della tavola, ma tale composizione primaria deve essere ulteriormente combinata e composta per dare vita ai «cilindri» – che in Lullo non esistono –, ovvero i gruppi di quattro lettere che si differenziano solo per la variazione di posizione della T (ad esempio: per BCD si ha BCDT, BCTD, BTCD, TBCD), che serve, a sua volta, a distinguere tra il significato delle lettere che la precedono (predicati assoluti) e quello delle lettere che la seguono (predicati di relazione). Nel *De compendiosa architectura* da ogni «vertice» vengono ricavati 21 cilindri, mentre più correttamente nel *De specierum scrutinio* se ne ammettono 24: ciò è dovuto al fatto che i cilindri sono composti dalle combinazioni delle tre lettere del vertice, escludendo però le tre formate da tutte le lettere uguali (ad esempio: per BCD si ha

BBB, CCC, DDD), poiché in tali casi, ovunque si ponga la T, si hanno sempre due termini, se non addirittura tutti e tre, con lo stesso significato e dunque il conseguente «sillogismo» possiede le premesse o la conclusione tautologiche. Nel complesso quindi per ogni colonna si avrebbero 27 (3^3) cilindri, dai quali si sottraggono però quelli con le triplette «tautologiche», ottenendo un numero di 24 cilindri per colonna che, moltiplicati per le quattro possibili posizioni della T, generano 96 composizioni quaternarie, per un totale – visto che le colonne della *tabula* sono 84 – di 8064 membri (contro i 7056 del *De compendiosa architectura*). Da questo ingente numero di combinazioni, Bruno, consapevole che a ciascuna di esse corrisponde un'espressione composta da tre termini, ovvero un sillogismo contratto nel quale la prima e l'ultima lettera costituiscono gli estremi della conclusione mentre la lettera intermedia corrisponde al termine medio, elimina tutte quelle che hanno una conclusione o una premessa non «utile»: vale a dire dove, a seconda della posizione della lettera T, o la prima e l'ultima lettera hanno lo stesso significato (ad esempio: TBCB, BCBT, ecc.), oppure il termine medio è uguale a uno dei due estremi (ad esempio: TCCB, CCTB, BTCC, ecc.). Tolti pertanto tutti questi casi, il numero di membri di ogni colonna si riduce da 96 alla metà (48) e di conseguenza anche il totale delle composizioni che costituiscono la tavola, che diventano 4032 (per lo stesso motivo, nel *De compendiosa architectura*, si riducono da 84 a 36 per ciascuna colonna e dunque sono 3024 in tutto), facendo tuttavia di questa *tabula*, rispetto alla sua precedente versione, uno strumento ancora più «fecondo» per numero di combinazioni prodotte e, di conseguenza, di argomentazioni ricavabili da esse.

Le ultime due varianti rispetto al testo del *De compendiosa architectura* – che per lo più è fedelmente rispettato – sono, da un punto di vista meramente tecnico, non così significative come quest'ultima, ma non per questo risultano meno importanti nell'economia e per il senso del *De specierum scrutinio*. La prima riguarda una rilevante modifica nella sezione dedicata alla moltiplicazione delle espressioni «esplicabili» dalle combinazioni della *tabula magna*, in virtù di otto «leggi» particolari. Ognuna delle oltre 4000 combinazioni della tavola, infatti, può essere letta in differenti maniere, prendendo i significati dei termini ora come aggettivi, ora come sostantivi, e alternando e combinando tra loro queste modalità, declinandole per di più anche secondo i diversi e possibili casi grammaticali (nominativo, genitivo, ablativo e accusativo per esprimere la causa). Di fatto la composizione BCDT – e così ognuna delle altre 4031 – può essere interpretata in 64 modi diversi (38 nel *De compendiosa architectura*), purché si tenga per fermo – come Bruno ricorda in chiusura di questa sezione, nel paragrafo intitolato «induzione» (*inductio*) – che uno dei tre termini deve essere sempre preso al caso nominativo, in modo da avere costantemente un «soggetto» per ciascuna espressione. Anche questa volta, dunque, Bruno sceglie nel *De specierum scrutinio*

di esaltare – se non addirittura esasperare – quegli aspetti che fanno della fecondità e ricchezza combinatoria del sistema di Lullo una caratteristica dominante; ciò si verifica non solo rispetto alla fonte lulliana, ma anche nei confronti del *De compendiosa architectura*, i cui meccanismi combinatori ne escono in qualche modo ulteriormente «potenziati».

L'ultima «variazione» rispetto al testo del *De compendiosa architectura* riguarda la soppressione, in chiusura del capitolo undicesimo (che nel *De specierum scrutinio* corrisponde al settimo), delle seguenti righe riferite alla *tabula magna*: «Dove era assai povera l'abbiamo arricchita, e resa sobria dove era piena di cose inutili. Del resto non a tutti poteva risultare facile aggiungere a quegli espedienti lulliani ciò, ma solo a quelli che conoscevano bene anche le più raffinate invenzioni di simile genere» (cfr. *De comp. arch.*, 51). La soppressione di tali parole non intacca il senso del testo, né la sua struttura; in realtà quello che viene eliminato è l'ennesimo commento critico nei confronti di Lullo e, soprattutto, è attenuata la valutazione secondo la quale l'autore del *De compendiosa architectura* non solo è superiore rispetto all'inventore dell'*ars combinatoria*, ma segna le distanze anche dai suoi cultori meno esperti e tuttavia più «filologicamente» corretti di lui, dato che ignorano le «invenzioni di simile genere», ovvero non prendono in considerazione quei «sistemi» e quelle tecniche retoriche che, perseguendo i medesimi obiettivi dialettici dell'*ars lulliana*, possono sovrapporsi o sostituirsi a essa o, talvolta, servirsi addirittura degli stessi schemi ed espedienti per realizzare scopi diversi. Anche se si tratta di un dettaglio polemico non così rilevante, possiamo scorgere dietro questa «autocensura» – che fra l'altro mitiga assai poco i molti giudizi dall'analogo tono «autocelebrativo» (e denigratorio verso altri) che ricorrono tra le pagine di Bruno – il tentativo di non urtare la sensibilità dei lettori e specialmente del dedicatario dell'opera, il cui valore di interlocutore esperto nella «materia» lulliana non poteva essere messo in discussione. O forse, sullo sfondo di tale cautela, agisce anche il timore di incappare in un giudizio non altrettanto elogiativo nei confronti di quanti, a fianco del metodo di Lullo, hanno utilizzato altre «vie», come del resto fa lo stesso Bruno, il quale sviluppa, insegna e diffonde una mnemotecnica fortemente intrisa di motivi e riferimenti lulliani che stravolge radicalmente le funzioni dell'originale arte combinatoria, trasferendola entro un contesto tecnico per fondamenti teorici ed esiti pratici completamente estraneo. L'eliminazione di questo commento contribuisce inoltre a evitare quello spiacevole effetto di ridondanza che può sorgere dall'immediato accostamento tra tali dichiarazioni e la successiva presentazione di un sistema mnemonico che, proprio grazie all'applicazione dei principi della combinatoria alla gestione delle immagini interiori, rende efficace non solo la trasposizione dell'«alfabeto» nella dimensione fantastica, ma anche la gestione attiva dell'intero sistema lulliano.

33, 1 - 34, 32 Caput VIII ... Cassis] Il *De specierum scrutinio* si chiude con la presentazione di un breve sistema per memorizzare l'alfabeto lulliano che, paradossalmente, trasferisce e applica i principi stessi della combinatoria alle immagini mnemoniche, così da poter gestire visivamente anche la combinazione e la composizione dei termini che derivano dall'utilizzo delle «figure». Prima di entrare nel dettaglio di questo espediente, è bene dunque sottolineare la stretta connessione instaurata da Bruno, fin dai tempi del *De umbris idearum*, tra la sua mnemotecnica e le tecniche di Lullo, in virtù della quale le dinamiche proprie dell'*ars lulliana* vengono fatte rivivere tra i luoghi della memoria e le immagini, combinando le figurazioni o le parti di esse come se fossero le parole o i caratteri di una sorta di «scrittura interiore» e, quindi, modificando attraverso questi stessi «segni» i significati memorizzati attraverso di essi. Si tratta di un completo snaturamento delle funzioni peculiari dell'arte di Lullo, che però si rivela altrettanto capace di rendere versatile e semanticamente «fondo» il materiale sul quale essa opera: la proposta di questo specifico espediente mnemotecnico pertanto, al di là della sua effettiva efficacia mnemonica, può servire dunque a «sanare» e a ricucire, almeno in apparenza, questa radicale cesura tra le tecniche combinatorie e la loro cornice d'origine, mostrando come il combinarsi delle immagini si sovrapponga a quello dei termini e delle lettere e proponendo, pur calate entro gli spazi della fantasia, quelle medesime direttrici teoriche e dialettiche che caratterizzano il sistema lulliano. Se tale può sembrare, di primo acchito, l'esito di questa operazione, in realtà, a volerne approfondire la conseguenze teoriche, emerge definitivamente che il piano della tecnica combinatoria è del tutto indipendente dai suoi «contenuti», ovvero che gli oggetti sui quali essa opera, potendola indistintamente applicare a «lettere» così come alle immagini della memoria, non hanno niente a che fare con i principi che la animano e anzi sono piuttosto tali dinamiche combinatorie a dare senso, valore e coerenza logica a quanto viene per mezzo di loro mosso e composto.

Ciò premesso, l'espediente mnemonico proposto da Bruno si basa essenzialmente sulla visualizzazione di nove figure agenti, cioè suscettibili di movimento sia nello spazio «locale» sia per quanto riguarda le azioni che compiono e le posizioni che assumono; questi nove personaggi ricevono innanzitutto dei nomi che richiamano, nell'iniziale, le lettere e la scansione dell'alfabeto lulliano (Bruto, Cesare, Dionisio, ecc.) e, in secondo luogo, vengono caratterizzati in modo da riportare alla mente il significato di ciascuno dei «soggetti»: Bruto è pertanto vestito come un sacerdote (Dio), Cesare come un «messaggero» (a simboleggiare l'angelo), Dionisio come un astrologo (cielo) e in modo analogo tutti gli altri, nel tentativo di rappresentare nella maniera più evidente e immediatamente intuitiva, attraverso segni riconoscibili nell'aspetto e nell'abbigliamento, il significato di ogni soggetto. I nove predicati assoluti vengono sim-

boleggiati, invece, per mezzo di oggetti usati dalle figure agenti: «bontà» è quindi raffigurata per mezzo di una lampada luminosa (la «diffusività» è infatti, secondo Lullo, la caratteristica definitoria del bene), «grandezza» attraverso la raffigurazione di un «globo» (la sfera è la figura che ha massimo volume in rapporto alla superficie) e «durata» attraverso la rappresentazione di una colonna che indica forza e sostegno, ma anche, appunto, resistenza nel tempo; gli altri termini vengono rappresentati sulla base di criteri simili. Il livello dei predicati di relazione viene invece espresso attraverso i gesti o gli atteggiamenti tenuti dai personaggi – le azioni, infatti, mettono in relazione agente attivo e soggetto passivo – che richiamano il valore del termine corrispondente: per il primo gruppo di predicati, ad esempio, «differenza» è raffigurato dall'atto di discutere, mentre «concordanza» da quello di fare la pace e «contrarietà» per mezzo del combattere. Infine la serie delle «questioni» viene traspota in immagini visualizzando gli oggetti «circostanti», cioè posti nei pressi delle figure agenti, sulla base di un valore simbolico che rimanda al significato rappresentato: «se?» è raffigurato tramite un otre (essendo l'essere il «contenitore» di tutto), «che cosa?» (che indica l'essenza, ha come simbolo una tana (che richiama il «sostrato») e «da che cosa?» (l'origine, la causa) una fonte, ecc. Dopo le quattro serie principali, Bruno suggerisce di affidarsi a criteri simili a questi per aggiungere a tali «scene» principali altre figure secondarie e accessorie (come fanciulli, bambine, anziani o piccole bestie), con lo scopo di rappresentare anche gli altri termini, ovvero le serie dei vizi e delle virtù e l'ulteriore declinazione del soggetto *instrumentativum*, secondo quanto elencato nei primi capitoli del *De lampade combinatoria* (cfr. *De lamp. comb.*, 31-32); ciò testimonia, fra l'altro, che questo espediente mnemotecnico è stato approntato facendo riferimento alla versione dell'alfabeto dell'*ars lulliana* presente in quel testo (e non a quella semplificata del *De compendiosa architectura*).

Dopo aver rappresentato l'intero «alfabeto», che di fatto risulta essere composto da raffigurazioni complesse costituite da un'immagine principale (il personaggio-soggetto) e da altre tre secondarie e riferite a quella, occorre realizzare «visivamente» la «griglia» nella quale inserire queste figure, ovvero il sistema di luoghi mnemonici entro cui disporle. L'indicazione di creare tali scenari e «sfondi» per questo tipo di raffigurazioni non è tuttavia legata alla sola necessità di disporre di un «sostrato» mnemonico «statico», che dia ordine e continuità alle specifiche «visioni» – quali erano i luoghi della mnemotecnica tradizionale –, ma nasce dalla considerazione che le figure e le specifiche parti di esse devono essere animate in modo da rendere conto visivamente non solo dei loro singoli significati, ma anche delle composizioni che scaturiscono dalla combinazione reciproca delle varie lettere: occorre formare pertanto delle immagini che possano raffigurare anche le coppie di lettere, le terzine e le combinazioni quaternarie della *tabula*. La soluzione proposta da

Bruno è quella di trasferire la «dinamicità» che è propria dell'arte combinatoria – e che trova il suo paradigma più efficace nel movimento delle «ruote» – sul piano della mobilità delle figure fantastiche e dell'associazione e intercambiabilità delle loro parti specifiche. Ogni «scena», pertanto, va vista come la composizione di cinque parti fondamentali: il nome-lettera, l'aspetto-abbigliamento, lo strumento accessorio, il gesto o l'azione e l'oggetto circostante; Bruto (B) è dunque in abiti da sacerdote (Dio) e con una luce in mano (bontà) discute (differenza), mentre presso di lui vi è un otre (se?); Cesare (C) è un messaggero (angelo) che tiene in mano un globo (grandezza) e compie gesti da pacificatore (concordanza), e ai suoi piedi è raffigurata una tana (che cosa?). Volendo rappresentare la combinazione tra le lettere e i significati, proprio come avviene nella *praxis* delle «cinque ruote» dell'*Ars memoriae* (cfr. *De umbris*, 174-225), occorre dunque ricostruire ognuna delle scene sulla base delle specifiche componenti scelte; così, se poniamo tra le mani di Bruto-sacerdote un globo, si avrà l'unione del soggetto B con il predicato assoluto C («Dio è grande»), se invece lo stesso personaggio tiene in mano entrambi gli oggetti, cioè la luce e il globo, avremo l'associazione dei corrispondenti predicati assoluti («bontà grande»). Ugualmente, se vogliamo associare un soggetto o un predicato con uno o più degli altri valori, basterà, nella relativa scena, aggiungere o sostituire i gesti e gli oggetti presenti con quelli che corrispondono ai nuovi significati. Per realizzare più efficacemente tutto ciò Bruno suggerisce quindi di preparare una griglia «locale» che faccia da «terreno» e «laboratorio» pratico per questo tipo di trasformazioni del materiale fantastico, ovvero di fornire dei riferimenti fissi e stabili entro cui far muovere i vari «pezzi» dell'alfabeto, esattamente come le ruote e le figure dell'*ars* costituiscono lo schema grafico che espone e indica – a metà tra un'illustrazione e una formula – la procedura (cioè l'insieme di «spostamenti») per combinare un membro con un altro, che deve pertanto essere attuata in un sistema di «sostrati» locali (cfr. *De umbris*, 150-155). Questi luoghi devono essere caratterizzati come spazi «comuni», atti cioè a contenere più luoghi particolari, visualizzandoli come stanze di forma quadrata all'interno delle quali vengono individuate quattro sedi specifiche (negli angoli o in corrispondenza di nicchie ricavate al centro delle pareti); si deve tuttavia garantire una certa corrispondenza tra questi spazi e i protagonisti delle scene che vi sono inseriti, in modo da rafforzare il legame visivo-mnemonico tra i due piani: così, ad esempio, il sacerdote di nome Bruto «abita» un «tempio» al cui interno si trovano un altare, un lavacro, una mensa e un sepolcro; Cesare, il messaggero, viene invece situato in un tribunale (allusione al «giudizio» universale e agli angeli che lo annunciano), nel quale vi è un trono, un sedile, una tribuna (*suggestus*) e un palco da oratore (*oratorium*). Il motivo per il quale gli spazi interni a questi luoghi sono presi nel numero di quattro è dovuto al fatto che, operativamente, bisogna

collocare il personaggio-agente e i suoi elementi peculiari (quindi anche l'azione e/o il gesto vanno in qualche modo « reificati ») in ognuno dei luoghi specifici e – una volta stabiliti il punto di partenza e la direzione nella quale procedere – secondo il medesimo ordine, in modo che in ogni stanza, nell'angolo, ad esempio, immediatamente a sinistra dell'ingresso, si trovi sempre il personaggio-soggetto, alla sua sinistra lo strumento-predicato assoluto, alla sua destra il gesto-predicato di relazione e, di fronte a lui, nell'angolo opposto, l'oggetto-questione; ciò rafforza infatti la stabilità mnestica di questo complesso codice e rende più rapidamente accessibili la ricerca e la visione dei singoli « pezzi ». Lo spazio dedicato a ciascun elemento specifico può servire poi a formare anche le combinazioni più complesse, come quelle generate dalla *tabula magna*, collocando nel medesimo luogo più simboli ed eventualmente « alloggiando » anche un segno che rappresenti la posizione della « T » all'interno di tali composizioni, quando occorre specificare quali termini vengono presi nel senso della prima o della seconda figura. In generale, una volta compreso in che modo tradurre i singoli significati in immagini complesse e le relative dinamiche combinatorie in spostamenti e trasformazioni di tali scene, sistemate poi tutte queste in un sistema di luoghi, ciascuno sarà libero di stabilire quali « contenuti » iconici peculiari e personali dare a essi – in base al più importante dei precetti mnemonici che invita a personalizzare sempre le figurazioni interiere così che abbiano il massimo impatto emotivo possibile – scegliendo la soluzione tecnica che più gli aggrada per creare le varie composizioni. Del resto è Bruno stesso a suggerire al lettore tale apertura mnemotecnica, facendo diretto riferimento, nella didascalia che apre lo schema nel quale si offre un esempio del tipo di figure e luoghi utilizzabili per questo espediente, a tre dei suoi « sigilli » dell'*Explicatio triginta sigillorum*, ovvero « l'interprete » (XXX sigillo), « il combinatore di sillabe » (XXIX) e « il pellegrino » (XXVII): non a caso questi tre sigilli sono fra quelli che offrono una maggiore versatilità e mobilità dei segni mnemonici – insegnando a spostare, aggregare, ricomporre e moltiplicare le varie parti che li compongono – e costituiscono, all'interno della mnemotecnica bruniana, quasi dei « paradigmi » o, meglio ancora, degli « archetipi » di quell'atteggiamento compositivo e creativo applicato alle immagini e ai luoghi che si ispira proprio al sistema di Lullo; tali dinamiche fantastico-combinatorie, del resto, finiscono per portare alla nascita di una vera e propria « scrittura interiore », i cui « caratteri » sono le figurazioni mnemoniche e la cui « sintassi » sono le norme che regolano la costruzione e la gestione dei luoghi (cfr. *Expl. trig. sig.*, 36-90, 100 sgg. e il relativo commento).

INDICE

| | |
|--|--------|
| Avvertenza | VII |
| Fortune (e sfortune) di un maestro «onnisciente» e «quasi divino» <i>di Michele Ciliberto</i> | IX |
| Nota filologica <i>di Rita Sturlese</i> | XLIII |
| Segni e sigle | LXIX |
| Abbreviazioni | LXXXVI |

OPERE LULLIANE

| | |
|--|-----|
| DE COMPENDIOSA ARCHITECTURA ET COMPLEMENTO ARTIS LULLII | 2 |
| IL BREVE E SINTETICO SISTEMA E COMPLETAMENTO DELL'ARTE DI LULLO | 3 |
| Commento | 127 |
| DE LAMPADE COMBINATORIA LULLIANA | 200 |
| LA LAMPADA COMBINATORIA DI LULLO | 201 |
| Commento | 385 |
| ANIMADVERSIONES CIRCA LAMPADEM LULLIANAM | 498 |
| OSSERVAZIONI CIRCA LA «LAMPADA LULLIANA» | 499 |
| Commento | 517 |
| DE SPECIERUM SCRUTINIO | 524 |
| LO SCRUTINIO DELLE SPECIE | 525 |
| Commento | 571 |
| Bibliografia delle opere citate | 583 |