

Revue trans-européenne de philosophie et arts

N°4
1/2020

GIORDANO BRUNO

POLITIQUE ET INFINI

K.

Revue trans-européenne de philosophie et arts

GIORDANO BRUNO :
POLITIQUE ET INFINI

N° 4, 1/2020

K. Revue trans-européenne de philosophie et arts numéro

4 - 1/2020

ISSN de la revue 2609-2484

Rédaction

Directeurs: Pierandrea Amato, Luca Salza

Comité scientifique: Thamy Ayouch, Etienne Balibar, Michèle Bompard-Porte, Alain Brossat, Alessia Cervini, Fabio Ciarra, Georges Didi-Huberman, Thomas Dutoit, Michèle Guillemont, Jean-Paul Manganaro, Pietro Montani, Giorgio Passerone, Camille Schmoll, Gianluca Solla, Enrico Terrinoni, Enzo Traverso, Maurizio Zanzi.

Comité de rédaction: Irene Calabrò, Mariavita Cambria, Dario Cecchi, Massimiliano Coviello, Rosa Alba De Meo, Fanny Eouzan (coordinatrice), Dorothée Haag, Stéphane Hervé (coordinateur), Andrea Inzerillo, Costanza Jori, Fabien Lacouture, Beatrice La Tella, Gianluca Miglino, Marie Morisset, Matilde Orlando, Melinda Palombi, Fabio Domenico Palumbo (coordinateur), Marie Rebecchi, Victoria Rimbert, Giuliana Sanò (coordinatrice), Nadège Sieckelinck (secrétaire de rédaction), Marco Tabacchini, Francesco Zuconi.

Projet graphique: Errata Studio

Avec la collaboration du laboratoire CECILLE de l'Université de Lille et du département de Philosophie de l'Université de Messine.

Contact

contact-revue-k@univ-lille.fr / krevuecontact@gmail.com

www.facebook.com/krevuedestituant/

<https://revue-k.univ-lille.fr>

I contributi pubblicati da «K. Revue trans-européenne de philosophie et arts» sono stati precedentemente sottoposti a un processo di peer review e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. I direttori e i capi di redazione revisionano la correttezza delle procedure e approvano o respingono in via definitiva i contributi. La rivista «K. Revue trans-européenne de philosophie et arts» e tutti i contributi in essa contenuti sono distribuiti con licenza Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported: pertanto è possibile liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli contributi, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali né la si trasformi o modifichi.

Les contributions publiées par «K. Revue trans-européenne de philosophie et arts» ont été préalablement soumises à un procédé d'évaluation par des pairs - peer review : leur publication est donc subordonnée au résultat positif d'une évaluation anonyme faite par deux experts, qui ne font pas nécessairement partie du Comité scientifique. Le Comité de direction vérifie l'exactitude des procédures et approuve ou rejette de manière définitive les contributions. La revue «K. Revue trans-européenne de philosophie et arts» et toutes les contributions qu'elle contient sont distribuées avec la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 3.0 non transposé : l'on peut donc télécharger, imprimer, photocopier et distribuer la revue et chaque contribution individuellement, tant que l'on précise correctement la paternité de l'œuvre qu'on ne l'utilise pas à des fins commerciales et qu'on ne la transforme ni ne la modifie.

K. Revue trans-européenne de philosophie et arts
numéro 4 - 1/2020

Giordano Bruno : politique et infini

Indice / Table des matières / Contents

Editorial / Editoriale

Il n'y a pas de centre – pp. 5-9

There is no centre – pp. 10-14

Essays

Luca Salza, *Pour la définition d'une cosmo-politique destituante. Avec Giordano Bruno* – pp. 16-32

Enrico Terrinoni, *Joyce e l'ombra di Bruno* – pp. 33-44

Stéphane Hervé, *La scène infinie de Giordano Bruno* – pp. 45-64

Fabio Pedone, *L'evasione sulla scena. Joyce, Bruno e la «panteomima» del Tempo* – pp. 65-80

Thomas Berns, *Une philosophie bondage ? Politique du lien chez Giordano Bruno* – pp. 81-92

Bruno Moroncini, *Memoria e vincolo. Giordano Bruno fra l'analogia entis e l'ars combinatoria* – pp. 93-108

Stefano Giordano et Manon Benedito, *L'infini au cours des siècles* – pp. 109-128

Michele Pavan, *Furore istituyente. L'infinita rinascita del politico* – pp. 129-142

Giancarlo Riccio, *Ambivalenza comica e riflessione etico-politica in Giordano Bruno* – pp. 143-157

Interviews

Désir d'infini. Giordano Bruno et nous. Conversation avec Bruno Pinchard. – pp. 159-169

Works

Giordano Bruno, *La nature des choses* (traduction de deux pages du *De immenso*) – pp. 171-174

Durs Grünbein, *Fiamma e legno. Discorso in occasione dello svelamento di un monumento a Giordano Bruno a Berlino* – 175-185

Alexandre Koutchevsky, *Dans le jardin de Bruno* – pp. 186-191

Cristian Izzo, *Dell'eroico furore di colui che arde. Documentazione intorno ad una performance avvolta dalle fiamme* – pp. 19-206

Readings

Giacomo Tagliani, *Giordano Bruno. Quanto può una vita?* – pp. 208-218

Melinda Palombi, *De l'infini, de Giordano Bruno à Giacomo Leopardi* – pp. 219-230

Irene Calabrò, *Divenire nell'ombra. Su Bruno e Caravaggio* – pp. 231-237

Gemma Daou, *L'infini de Bruno, la dépense pure de Bataille et l'effondrement selon la collapsologie* – pp. 238-251

Francesca, Gualandri, *Il ruolo dell'immaginazione nel pensiero di Giordano Bruno e nelle teorie sulla recitazione* – pp. 252-266

Climène Perrin, *Face à l'anthropocène : proposition d'un être-au-monde écologique. La pratique théâtrale de Guillaume Lambert au regard de la philosophie de l'infini de Giordano Bruno* – pp. 267-280

Editorial / Editoriale

Il n'y a pas de centre

Rome, Gênes, Bergame, Chambéry, Lyon, Toulouse, Paris, Londres, Helmsted, Francfort, Prague, Padoue, Venise sont quelques-unes des étapes de la pérégrination européenne de Giordano Bruno. Giordano Bruno est un exilé. Depuis sa jeunesse, il bouge partout en Italie, puis en Europe, au gré des menaces et des persécutions qu'il subit, et des polémiques que lui-même il alimente. Cette errance, en effet, ne ressemble en rien aux voyages d'un humaniste. Si Bruno traverse les pays et les frontières ce n'est pas parce qu'il cherche des manuscrits : il voyage plutôt en homme banni par les pouvoirs, par l'histoire, oserons-nous dire. Aucune communauté transnationale de savants ne l'attend. Il rencontre parfois d'autres exilés comme lui. Corbinelli à Paris, Alberico Gentili en Allemagne, par exemple. La solitude de Bruno est la solitude du philosophe, qui ne peut s'intégrer à aucun milieu. Il n'est bon pour aucun. « Académicien d'aucune Académie » ainsi se présente-t-il dans le frontispice de sa comédie *Le Chandelier*. On pense à Spinoza, certes, mais on pense également à la solitude de l'homme quelconque, le destin de nous tous. Bruno est « étranger à toute nation, exilé, fugitif, jouet de la fortune, petit de taille, pauvre de biens, sans faveurs, accablé par la haine de la foule donc méprisable pour les idiots et pour les ignobles qui ne reconnaissent pas de noblesse là où ne brille pas l'or, où ne tinte pas l'argent et où ne triomphent et n'applaudissent pas les personnes qui leur ressemblent » (*Oratio valedictoria*). L'exil est pour Bruno un mode d'existence, le seul mode d'existence. Depuis son plus tendre âge, il quitte ses terres natales (Nola, en Campanie) et il n'y reviendra plus jamais. L'exil n'est pas une parenthèse triste de sa vie. Sa vie est un exil. Sa vie est le tracé des innombrables routes qu'il a dû emprunter.

Pour fuir les pouvoirs, pour les défier.

Des fuites répétées, incessantes, jusqu'à ce qu'un certain Mocenigo le coince à Venise, dans une prison, d'où il ne sortira plus jamais. Des fuites qui sont, en réalité, des défis au pouvoir, des mobilisations permanentes contre l'arrogance, les préjugés, les abus et les violences. Comme lorsqu'il se soustrait à l'autorité du Tribunal de l'Inquisition. Le cardinal Robert Bellarmín soumet à Bruno huit propositions hérétiques qu'il doit abjurer. Bruno accepte, mais à la dernière minute, au lieu de signer le document de Bellarmín, il écrit un mémoire, adressé directement au pape, dans lequel il conteste les propositions censurées. Le 21 décembre 1599 il affirme : « Je ne crains rien et je ne rétracte rien, il n'y a rien à rétracter et je ne sais pas ce que j'aurais à rétracter » (*Le Procès de Giordano Bruno*). Cette récusation de l'autorité du Tribunal est une véritable désertion. Encore une fuite, cette fois-ci sur place, sans bouger. La plus dangereuse : elle démantèle

l'échafaudage sur lequel l'Inquisition, toutes les Inquisitions, hier comme aujourd'hui, bâtissent leur autorité. Il s'agit de l'aveu : sans le consentement des sujets il n'y a aucun procès, il n'y a aucun tribunal, il n'y a aucun pouvoir. Bruno n'avoue rien à Bellarmin. Il n'a rien à avouer même à Clément VIII. Il veut parler avec lui, un point c'est tout. Fondamentalement, c'est-à-dire philosophiquement, Bruno ne reconnaît aucun pouvoir. Dans la perspective sans perspective de l'univers infini, un Pontifex maximus ou un Roi-Soleil sont des masques ridicules. C'est pourquoi Bruno représente la figure de l'intraitable dans l'histoire de la philosophie. Ne prononcez pas ce nom, ne prononcez plus ce nom, demandera le Curateur de l'Université de Padoue au début du *Galilée* de Brecht.

Aujourd'hui, plus de 400 ans après le dénouement tragique de la vie de Bruno, nous voulons crier haut et fort son nom, nous célébrons son courage, sa lutte, ses polémiques. Nous défendons sa pensée, cette idée de l'infini avec ses paradoxes et ses questions. Et nous voulons continuer son combat. Nous aussi, nous nous décentrons, nous nous excentrons. Nous aussi nous voulons faire de l'exil, du décentrement une politique. Bruno continue, tout au long de son existence, de s'appeler le « Nolano », et d'appeler, même à Paris, à Londres, à Francfort, à Prague, sa philosophie, la « Nolana filosofia ». Il est question précisément de revendiquer la centralité d'un lieu décentré.

Or, il n'existe aucun centre dans l'univers infini. La puissance politique d'une telle vision du monde est manifeste. C'est l'étude de l'œuvre de Copernic qui permet à Bruno d'affirmer l'infinitisation de l'univers. L'héliocentrisme, dans l'interprétation qu'en propose Bruno, ouvre les murailles de l'univers. La « nouvelle philosophie » n'abolit pas seulement la position centrale de la Terre, mais aussi celle de n'importe quel corps. L'infinitisation entraîne l'éclatement de l'univers : « Il n'est ni fins, ni termes, ni limites, ni murailles pour nous dérober et nous soustraire l'abondance infinie des choses. Fécondes sont ainsi la Terre et sa mer ; perpétuel est ainsi l'éclat du soleil : du combustible se présente éternellement aux feux voraces, et des humeurs aux mers amoindries ; parce qu'il renaît toujours de l'infini une abondance nouvelle de matière. De sorte que Démocrite et Épicure, en voulant que tout se renouvelle et se rétablisse à l'infini, ont montré plus de science que ceux qui s'efforcent de sauvegarder pour l'éternité la constance de l'univers, pour qu'un même nombre succède toujours au même nombre et que les mêmes parties de la matière se transforment toujours les unes dans les autres » (*De l'infini, de l'univers et des mondes*). L'infini chez Bruno ne se configure toutefois pas comme une « totalité ». La puissance n'est jamais totalement réalisée : « Il renaît toujours de l'infini une abondance de matière » (« *dall'infinito sempre nova copia di materia sottonasce* »). La puissance déborde, ébranle, produit sans cesse si bien que l'infinité naturelle n'est pas totalement infinie, elle est plutôt une construction perpétuelle, un

devenir jamais accompli. Une philosophie de l'infini peut-elle être une philosophie du Même, de la répétition éternelle ? Ne serait-il pas plus approprié de penser la philosophie de l'infini en tant que philosophie du devenir et de la différence ? Bruno nous rappelle qu'il y a toujours un devenir de la matière. À cette aune on pourrait lire la philosophie brunienne avec quelques catégories forgées par Alfred North Whitehead en commençant par dire que la puissance infinie constitue un devenir de la continuité et non pas une continuité du devenir. Le monde brunien et le monde de Whitehead sont plus qu'en devenir, en procès : la « *dynamis* » est trop marquée par la caractérisation qu'Aristote en a fait selon le modèle du passage de la puissance à l'acte. Le devenir est ainsi bloqué par une fin supérieure, il devient téléologique, c'est-à-dire que dans l'univers tout a la place qu'il lui faut, toute chose connaît sa destinée. Ainsi le devenir atteint toujours un idéal, dans la totalité et dans ses parties. Le paradigme brunien et whiteheadien est, en revanche, celui du flux perpétuel, du mouvement intarissable qui n'exclut pas la continuité, l'unité, sauf qu'il ne la pense pas dans les termes de la permanence toujours égale à elle-même, mais justement dans celui du devenir. En d'autres mots, le mouvement du monde ne va pas vers une perfection, c'est son mouvement qui exprime sa perfection. Cela nous apprend que l'être est toujours nouveau, qu'il se renouvelle toujours. Le mouvement naturel ne peut pas être réduit au cercle, mais il s'articule dans une structure qui se referme seulement pour s'ouvrir à nouveau, c'est-à-dire dans un mouvement toujours différent. Ce n'est pas le devenir qui est continu, mais le continu (le Tout, la nature infinie) qui est en devenir.

En refusant la « réalisation », ou mieux : en l'accomplissant et en la dépassant tout le temps, la puissance chez Bruno fait voler en éclats la métaphysique occidentale. La philosophie de l'infini ne constitue pas une nouvelle ontologie. Une philosophie de l'infini n'est compatible avec aucune ontologie à cause de son refus de toute mesure. Elle provoque la liquidation de la métaphysique comme science de l'être en tant qu'être et comme logique des mesures immuables.

À partir de cette intuition, selon nous, Bruno incarne l'irruption dans le monde moderne d'une conception de la politique qui n'a rien à voir avec la politique, l'État, le pouvoir constituant. En effet, dans la dimension non dimensionnée de l'infini, la puissance de Bruno assume une charge « destituante » qui, en la faisant définitivement sortir de son couple avec l'acte, fait signe vers l'annihilation de toute identité, substance, violence : elle est capable de déchaîner une force de libération à partir de l'idée que chaque être fini et singulier est une errance infinie.

La puissance, contrairement à ce qu'a écrit encore récemment Agamben, n'est pas toujours associée à l'acte. Une puissance devient « destituante » quand elle est infinie, quand elle ne se réalise jamais complètement dans un acte, quand « une abondance de matière renaît toujours ». Il ne peut pas y avoir de « dernière perfection » dans l'univers infini. C'est pourquoi les choses

singulières peuvent aller vers leur dignité : en s'arrachant, en se séparant de l'être originaire, elles sont à même d'inscrire l'individualité dans le monde visible. En effet, elles restent chargées de l'unité originaire, et pourtant ces « séparations » engendrent continuellement de nouveaux visages de cette unité, de nouveaux mo(n)des (infinis) de l'être originaire. Bruno utilise un mot admirable pour dévoiler la façon dont les choses déploient la puissance de l'unité dans leur individualité. Il parle de « *sglomeramenti* » (« désagglomérations », (dans le *De la cause, du principe et de l'un*) comme pour indiquer une activité proprement opératoire des choses visant à désagréger, à disséminer l'unité de fond. Ainsi, ces séparations ont beau « contracter » l'être pré-individuel, elles le diversifient et le multiplient à jamais puisque chacune d'elles le contient d'une manière différente, c'est-à-dire dans des temps et des lieux toujours distincts. C'est ce que Bruno veut signifier lorsqu'il soutient que « chacune des choses possède tout l'être, mais non pas tous les modes d'être ». Pour tenter, désespérément, de devenir tous les modes de l'être, les choses prennent alors à tour de rôle, au gré des vicissitudes, la place de toutes les autres : ces incessantes transmutations de formes et de lieux font en sorte que la matière même soit en continuelle mutation. En dernière instance, ce sont les conditions d'espace et de temps qui déterminent l'individualité et la multiplicité dans l'univers. C'est justement parce qu'il a saisi dans la « mutation vicissitudinale » la puissance des singularités que Bruno annonce à la modernité la nouvelle d'un monde infini et multiple qui n'a rien de l'invariance, typique de la métaphysique. Ces variations infinies, ces « désagglomérations », ces singularités errantes constituent un « pouvoir destituant », destituant le monde, destituant l'histoire.

Cette nouvelle image de l'univers – ouvert, infini, multiple, acentrique, sans hiérarchies – conforte la condition exilique de tout mode dans l'univers. Les êtres dans l'univers infini ne sauraient être qu'errants. L'homme, en particulier, est nomade ou n'est pas. Nous comprenons alors mieux les choix existentiels de Bruno. Dans l'univers infini, l'homme se libère sans cas de conscience de la pesanteur et de son assignation à résidence. L'homme n'a plus d'appartenance, n'a plus de lieu. Sa patrie est le monde entier : « pour le vrai philosophe toute terre est une patrie », écrit Bruno dans le *De la cause, du principe et de l'un*. Le monde de ce philosophe n'est pas simplement la Terre : ses espaces deviennent infinis, les astres lui deviennent aussi familiers que s'il y avait élu domicile. Cette ouverture de la condition exilique vers les cieux infinis, les exoplanètes et les innombrables autres systèmes solaires affranchit des civilisations présentes, de l'histoire. La critique que Bruno porte à la colonisation des Amériques en fait foi. C'est après avoir dénoncé – il est parmi les premiers à le faire dans la vieille Europe – la violence des conquistadores (« les Tiphys ont découvert les moyens de perturber la paix d'autrui, (...) de propager avec violence des folies sans précédent, de semer des désordres inouïs sur des terrains encore vierges, en considérant en fin de

compte la raison du plus fort comme la meilleure ; ils ont renouvelé le goût, les instruments, les méthodes de tyrannie et de meurtre », *Le Souper des Cendres*), que Bruno présente les aspects libérateurs de sa découverte de l'infini : « Voici alors apparaître l'homme qui a franchi les airs, traversé le ciel, parcouru les étoiles, outrepassé les limites du monde, dissipé les murailles imaginaires des première, huitième, dixième et autres sphères qui auraient pu leur être ajoutées, selon de vains mathématiciens et suite à l'aveuglement des philosophes vulgaires : en pleine conformité avec les sens et la raison, c'est lui qui avec les clefs de sa compétence a ouvert par ses recherches ceux des cloîtres de la vérité auxquels nous pouvions avoir accès. Il a mis à nu la nature, que des voiles enveloppaient ; il a donné des yeux aux taupes et rendu la lumière aux aveugles incapables de regarder en face, pour y contempler leur propre image, la multitude des miroirs qui les environnaient de toutes parts ; il a dénoué la langue des muets, qui ne savaient ni n'osaient démêler l'écheveau de leurs pensées ; il a rebouté les boiteux, incapables de parcourir en esprit le chemin inaccessible au corps vil et périssable. Le soleil, la lune, les autres astres recensés, il les rend aussi familiers aux hommes que s'ils y avaient élu domicile » (*Le Souper des Cendres*). La découverte de l'infini se configure comme une pensée de l'émancipation. Bruno nous invite à quitter les régions et les coutumes de notre entourage et à partir loin, très loin. Pour casser la ligne du temps. Son regard vers les cieux, comme on vient de le voir dans le passage cité, et comme l'a montré Warburg, est aiguillonné par des sagesse anciennes. Néanmoins ce regard entend découvrir quelque chose de nouveau, créer le monde de demain, d'autres conditions d'existence, une autre histoire. Bruno est brûlé vivant sur le Campo de' Fiori à Roma le 17 février 1600 car il a osé penser cela. L'Église doit mettre au pas tout le mouvement de renouveau culturel et politique qu'on appelle la Renaissance. Elle doit clore un monde, obstruer les passages, empêcher la circulation des hommes et des idées. Elle doit imposer son image de l'univers, en dépit de Bruno, de Telesio, de Menocchio, de Vanini. Les idées aventureuses de la Renaissance ont toutefois continué de vivre, sous le manteau. Depuis le geste de retraite active de Galilée jusqu'aux recherches esthétiques, scientifiques et philosophies plus récentes. Le monde que Bruno veut ouvrir, le nouveau monde dont sa philosophie est la messagère, refait ainsi surface. C'est le monde de Blanqui, le monde d'Alberto Santos-Dumont, le monde de Kubrick, le monde de Youri Gagarine, le monde de Joyce, le monde de tous ceux qui voyagent dans les cieux avec l'espoir de changer l'état du monde d'ici-bas. C'est la lutte de K aussi : nous luttons pour changer de manière décisive le rapport de l'humanité avec le Dehors. Nous étudions alors Bruno puisque sa pensée est une remémoration de l'avenir.

There is no centre

Rome, Genoa, Bergamo, Chambéry, Lyon, Toulouse, Paris, London, Helmsted, Frankfurt, Prague, Padua and Venice are some of the stages in Giordano Bruno's European peregrination. Giordano Bruno is an exile. Since his youth, he has been moving all over Italy, and then throughout Europe, at the mercy of the threats and persecutions he has suffered, and the controversies he himself has fueled. In fact, such wandering bears no resemblance to the journeys of a humanist. When Bruno crosses countries and borders, it is not because he is looking for manuscripts — he travels rather as a man banished by ecclesiastical and political authorities, and, dare we say, by history. No transnational community of scholars awaits him. He sometimes meets other exiles like himself, as for instance Corbinelli in Paris or Alberico Gentili in Germany, but Bruno's loneliness is the loneliness of the philosopher who cannot fit into any social circle and who is good for none. In the frontispiece for his comedy “The Chandler”, he even describes himself as an “Academician of no Academy”, which not only calls to mind Spinoza himself but also the loneliness of any man, the fate of us all. Indeed, Bruno is “a stranger to every nation, an exile, a fugitive, a plaything of fortune, small in stature, poor in possessions, devoid of any privileges and overwhelmed by the hatred of the crowd and therefore despicable in the eyes of the fools and the vile for whom nobility only lies where gold shines and silver tinkles and where people like them triumph and applaud”. (*Oratio Valedictoria*). For Bruno, exile is a way of life, the only way of life that can possibly be. At a very early age, he left his homeland — Nola, Campania — and never returned there. Exile is not just one sad period in his lifetime; his whole life is an exile. It is the outline of the countless roads he had to take to flee the authorities and challenge them.

After repeated and incessant flights, he ended up in Venice cornered by a certain Mocenigo who sent him to prison, from where he would never get out again. Those flights were, in reality, challenges to power, constant actions against arrogance, prejudice, abuse and violence, as when he evaded the authority of the Court of Inquisition. During his trial, Cardinal Robert Bellarmine submitted to Bruno eight heretical propositions which he had to abjure. Bruno accepted, but at the last minute, instead of signing Bellarmine's list, he wrote a brief directly addressed to the Pope, in which he challenged the censured propositions. On December 21, 1599, he declared: “I fear nothing and I retract nothing, there is nothing to retract and I don't know what I would have to retract” (*The Trial of Giordano Bruno*). This challenge to the authority of the Inquisition reads like a real desertion. It is one more flight, although this time experienced without moving at all. And it is the most dangerous one because it dismantles the structure around which the Inquisition — all Inquisitions, past and present — built and are still building

their authority. This structure is that of the confession, as without the consent of the subjects, there is no trial, no court, no power. Bruno didn't confess anything to Bellarmine. In fact, he didn't have anything to confess, even to Pope Clement VIII. He just wanted to talk to him. Fundamentally speaking, that is to say, from a philosophical standpoint, Bruno recognizes no authority. Seen from the perspective without perspective of the infinite universe, a "*Pontifex maximus*" or a "Sun King" are ridiculous masks. That is why Bruno embodies the intractable in the history of philosophy. "Don't pronounce that name, don't pronounce that name any more", as requested by the Curator of the Padua University at the beginning of Brecht's *Galileo*.

Today, more than 400 years after the tragic conclusion of Bruno's life, we want to shout his name loud and clear. We celebrate his courage, his fight, as well as the controversies he raised during his lifetime. We defend his thought – the notion of the infinite that he developed with the paradoxes and questions attached to it – and we want to continue his fight. We, too, are negating the center, are going off-center. We, too, want to turn the experiences of the exile and of decentering into a policy. Throughout his life, Bruno continued to call himself "the Nolano" and to call his philosophy the "Nolana filosofia", even when he was in Paris, London, Frankfurt or Prague. The point for him was precisely to claim the centrality of an off-center place.

Yet, there is no center in the infinite universe. The political power of such a world view is obvious. Bruno's study of Copernicus's work is what enables him to assert that the universe is infinite. Heliocentrism, as he construes it, breaks through the walls of the universe and the "new philosophy" does not only do away with the central position of the Earth but also with that of any other body in space. The idea of infinity determines a conception of the universe as being open and in continual evolution: "There are no ends, boundaries, limits or walls which can defraud or deprive us of the infinite multitude of things. Therefore, the earth and the ocean thereof are fecund; therefore, the sun's blaze is everlasting, so that eternally fuel is provided for the voracious fires, and moisture replenished the attenuated seas. For from infinity is born an ever-fresh abundance of matter. Thus Democritus and Epicurus who maintained that everything throughout infinity suffered renewal and restoration, understood these matters more truly than those who would at all costs maintain a belief in the immutability of the Universe, alleging a constant and unchanging number of particles of identical material that perpetually undergo transformation, one into another" (*On The Infinite Universe and Worlds*). However, Giordano Bruno's infinity cannot be shaped like an "all-comprehensive totality". Potency is never fully actualized: "For from infinity is born an ever-fresh abundance of matter" ("*dall' infinito sempre nova copia di materia sottonasce*"). Potency is such an overflowing, upsetting and incessantly producing force that natural infinity is not totally infinite, but rather a perpetual construction, an

eternally unfinished becoming. Can a philosophy of the infinite be a philosophy of “the Same”, namely, of eternal recurrence? Wouldn't it be more appropriate to approach the philosophy of the infinite as a philosophy of becoming as well as a philosophy of difference? Bruno reminds us that infinite matter is always in the making. In the light of those concepts, we could read Bruno's philosophy with the help of a few categories elaborated by Alfred North Whitehead, and begin by saying that infinite potency represents a becoming of continuity and not a continuity of becoming. The worlds of Bruno and of Whitehead are more than a mere becoming process. Indeed, the concept of “*dynamis*” is still too marked by the characterization that Aristotle formulated with his model of the transition from potency to action. Thus, becoming is blocked by a higher purpose. It becomes teleological, which means that everything in the universe has its rightful place and knows its destiny. That way, becoming always reaches an ideal, in the totality of the universe as well as in its parts. On the other hand, the paradigm embraced by Bruno and Whitehead is that of the perpetual flow, of the inexhaustible movement that is not incompatible with continuity or unity, on condition that these are not conceived in terms of permanence – i.e., the state of being always equal to oneself – but more precisely in terms of becoming. In other words, the world is not moving towards perfection; it rather expresses perfection in its motion. This teaches us that being is always new, always renewed and that natural movement cannot be reduced to a circle. On the contrary, it develops within a structure that closes only to be open again in a constantly evolving movement. In other words, it is not the becoming that is continuous but the continuous (the “Whole”, the infinite nature) that is in the making.

Because potency, as conceived by Bruno, is never really “actualized”, or better, because it constantly achieves and goes beyond its own actualization, it shatters Western metaphysics. Clearly, the philosophy of the infinite is not a new ontology. Indeed, a philosophy of the infinite is compatible with no ontology whatsoever as it rejects all kinds of measure. It puts an end to metaphysics as a science of being as being and as the logic of unalterable measures.

We believe that on the basis of this intuition, Bruno embodies the emergence in the modern world of a conception of politics that has nothing to do with politics, the State and constituent power. In fact, in the dimensionless dimension of infinity, Bruno's potency takes on a “destituent” role which, by definitively breaking away from its pairing with the act, signals the annihilation of all identity, substance and violence: it is capable of unleashing a liberating force starting from the idea that every finite and singular being is an infinite wandering.

Power, contrary to what Agamben wrote until recently, is not always associated with action. A power becomes “destituent” when it is infinite, when it is never completely actualized, when “an abundance of matter is always reborn”. There can be no “last perfection” in the infinite universe. That is why

singular things can move towards their dignity: by tearing themselves away, by separating themselves from the original being, they are able to introduce individuality in the visible world. Indeed, they remain charged with the original unity, and yet these “separations” continually produce new facets of this unity, new (infinite) worlds and modes of the original being. Bruno uses an admirable word to unveil how things unfold the power of unity in their individuality. He speaks of “sglomeramenti” – “disagglomerations” – (*Concerning Cause, Principle, and Unity*) as if to indicate a properly operative activity of things aimed at disaggregating, at disseminating the fundamental unity. Thus, although these separations “contract” the pre-individual being, they diversify and multiply it forever, since each of them contains it in a different way, that is, in times and places that are always distinct. This is what Bruno means when he maintains that “each thing possesses all being, but not all modes of being”. In a desperate attempt to become all modes of being, things then take turns taking the place of all the others following the vicissitudes – thanks to these incessant transmutations of forms and places, matter itself is in continual mutation. Ultimately, it is the conditions of space and time that determine individuality and multiplicity in the universe. Precisely because he grasped the power of singularities in the concept of “vicissitudinal mutation”, Bruno has heralded to modernity the news of an infinite and multiple world that has nothing of the invariance which is typical of metaphysics. Such infinite variations, such “disagglomerations”, such wandering singularities make up a “destituent power” destituting both the world and history.

This new image of the universe as being open, infinite, multiple, acentric and devoid of any hierarchies reinforces the exile condition of all fashion in the universe. In the infinite universe, beings can only be wandering. Human beings, in particular, are nomadic, or they are not. From that perspective, we have a better understanding of Bruno's existential choices. In the infinite universe indeed, human beings are released from gravity and from their obligation to stay home without any case of consciousness. Human beings no longer belong, nor do they own a dwelling place. The whole world is their homeland: “for the true philosopher, every land is a homeland,” Bruno writes in *Concerning Cause, Principle, and Unity*. The world of this philosopher is not simply the Earth. Its spaces become infinite and the stars become as familiar to him as if he had taken up residence there. This opening of the exile's condition to the infinite heavens, to exoplanets and to the countless other solar systems, frees us from the present civilizations and from history, as proved by Bruno's criticism of the colonization of the Americas. It was after denouncing the violence of the conquistadores (“the Tiphys discovered the means of disturbing the peace of others, (...) of violently propagating unprecedented madness, of sowing unheard-of disorder on still virgin ground, considering in the end the reason of the strongest to be the best; they have renewed the taste, the instruments, the methods of tyranny and murder”, *The Ash Wednesday Supper*), that Bruno, who was among the first to do so in old Europe, presented the liberating

aspects of his discovery of infinity: “Here then appears the man who has crossed the air, traversed the sky, traversed the stars, gone beyond the limits of the world, dissipated the imaginary walls of the first, eighth, tenth and other spheres which could have been added to them, according to vain mathematicians and following the blindness of vulgar philosophers: in full conformity with the senses and reason, it is he who with the keys of his competence opened by his research those of the cloisters of truth to which we could have had access. He laid bare nature, which was enveloped by veils; he gave eyes to the moles and gave light to the blind, who were unable to look at their own faces, to contemplate their own image, the multitude of mirrors that surrounded them from all sides; he untied the tongue of the dumb, who neither knew nor dared to unravel the tangle of their thoughts; he rebuffed the lame, who were unable to travel in spirit the path inaccessible to the vile and perishable body. The sun, the moon, the other stars, he makes them as familiar to men as if they had taken up residence there” (*The Ash Wednesday Supper*). The discovery of the infinite takes the shape of a thinking of emancipation as Bruno invites us to leave the regions and customs of our surroundings to go very far away and break the time line. As we have just seen in the passage quoted, and as Warburg has shown, his gaze towards the heavens is spurred on by ancient wisdoms. Nevertheless, this gaze intends to discover something new, to create the world of tomorrow, other conditions of existence as well as another history. Because he dared to think that way, Bruno was burned alive in Campo de' Fiori in Roma, on February 17th, 1600. The Church must bring to heel the whole movement of cultural and political renewal which is called the Renaissance. She must close a world, obstruct all passages and hinder the circulation of people and of ideas. She must impose her image of the universe, in spite of Bruno, Telesio, Menocchio and Vanini's stances. The adventurous ideas of the Renaissance, however, have continued to live on covertly, from Galileo's active retirement to more recent aesthetic, scientific and philosophical research. The world that Bruno wanted to open up, the new world of which his philosophy is the messenger, thus resurfaces. It is the world of Blanqui, the world of Alberto Santos-Dumont, the world of Kubrick, the world of Yuri Gagarin, the world of Joyce, the world of all those who travel through the skies in the hope of changing the state of the world below. This is also K's struggle. We are struggling to decisively change humanity's relationship with the Outside world. We study Bruno because his thought is a reminder of the future.

Traduction de Claire Patoyt

Essays

Luca Salza

Pour la définition d’une cosmo-politique destituante.

Avec Giordano Bruno

ABSTRACT: A new theorization of the power enables Bruno to think of the infinite: the infinite gives a changing open multiple character to the universe. Bruno brings forward an idea of nature as a continuous production, that makes each form becoming a different one in an everlasting rhythm, which he calls “vicissitude”. How to imagine the human world in this infinite universe, agitated on all sides and in continuous evolution? Thanks to a reform of imagination, Bruno thinks of some “civil” institutions able to take in consideration the temporary and metamorphic status of nature and man. According to us, these institutions appear as a “destituent power”.

Keywords: Giordano Bruno, Infinity, Subject, Politics, Destituent power.

« Formes-de-vie de toutes les planètes, unissez-vous ! »

Oui, Giordano Bruno voyage. Il voyage beaucoup, il parcourt les routes d’une Europe en feu. Dans son esprit, il traverse même les océans afin de reconstruire une autre possible histoire pour les peuples du Nouveau Monde. Il ne s’arrête pas là. Son voyage continue, il se hisse, comme Épicure, comme Lucrèce, vers les cieux, entre les mondes infinis qui les peuplent. L’imagination n’a pas de limites, les vies non plus. C’est pour cela que Giordano Bruno, le Nolain, bâtit une philosophie de l’infini. Quelle est la portée de l’infini ? C’est sans doute la grande question que Bruno lègue à la pensée universelle. Ici, en l’espace de quelques pages, nous voudrions vérifier s’il existe un décor proprement humain, c’est-à-dire politique, pour honorer l’infini, ou, tout au moins, pour ne pas faire naufrage dans ses espaces. Il n’y a évidemment aucune proportion entre le fini et l’infini, et aucune médiation entre eux n’est envisageable. « Qu’est-ce qu’un homme dans l’infini ? » : Bruno partage le même questionnement, terrible et lancinant, que Pascal. Il nous semble pourtant, c’est du moins ce que l’on voudrait démontrer, que, contrairement à ce qui se passe dans la spéculation de Pascal (« le fini s’anéantit en présence de l’infini, et devient un pur néant », Pascal, 1976, p. 113), il n’existe aucune annihilation de l’homme, de son activité, dans l’infini brunien. L’homme n’a aucune spécificité irréductible. Bruno nie résolument une présumée essence humaine. Son objectif est de faire accepter, contre toute arrogance humaine, que l’homme n’est rien de spécial dans la nature, parce qu’il fait partie d’une « trame » commune. Nous pouvons l’appeler « substance », « matière », ou mieux : « Vie ». L’homme est inséré dans la série intarissable des transformations animant le cycle de

vie de la nature. Il en est une des innombrables formes. Se perd-il dans cette métamorphose continuelle jusqu'à devenir un néant ? C'est la grande question pour ce genre de spéculations. « *Vanitas vanitatum* » écrit parfois Bruno, en se référant à un passage célèbre de l'Ancien Testament. « *Omnia vanitas* », logiquement, dans l'infini. Oui, certes. S'il n'existe pas un plan proprement humain, l'homme finit par n'être rien dans l'univers. Tout change, tout tourne dans l'infini, tout « mode » est destiné à être effacé. Or, cela ne comporte pas la négation de la possibilité d'une activité humaine dans son monde, de la construction même d'un monde des hommes. L'effort théorique et existentiel de Bruno consiste justement à tenter de créer les conditions d'existence d'un monde humain, une histoire, une politique, dans un univers infini. Bruno essaye de récupérer une forme d'efficacité pour l'action humaine dans un monde absolument ouvert et toujours changeant. Parvient-il à construire une « cosmo-politique » ? C'est tout le sens de sa démarche philosophique, de son existence, et de notre petite quête.

En utilisant des termes de la philosophie moderne, on pourrait dire que l'homme, *malgré tout*, ne s'abandonne pas au destin de l'Être. Ce n'est pas la passivité ou l'inertie qui distingue l'homme dans le monde infini. C'est justement cette soumission que Bruno semble rejeter lorsqu'il parle d'héroïsme. Mais alors le Nolain aurait-il imposé un sujet qui ne laisse plus l'Être être ? L'héroïsme, en réalité, n'est pas le nom d'une activité *contre* la nature, mais d'une activité qui *trouve* la nature (Actéon enseigne que le héros est celui qui *se conforme* à la nature ; à cette aune, Actéon n'est même pas un « sujet »).

Nous voudrions procéder de la manière suivante. Après avoir abordé quelques aspects de la conception de la nature chez Bruno, nous voudrions mettre en lumière la *technè* que le philosophe de Nola met en place pour laisser éclore l'activité de l'homme dans la nature infinie. Il n'y a pas de coupure entre ces deux moments. Dans le *Sigillus sigillorum* Bruno écrit ceci :

L'art agit parfaitement quand il s'unit à la nature agente. En effet, il a été disposé que la nature et l'art ont une connexion, soit parce que l'art est une sorte d'imitation de la nature soit parce que, tout comme il est impossible que les choses naturelles soient dénuées d'art, il est impossible que les choses artificielles puissent manquer de nature. En fait, il n'y a aucun étant artificiel qui ne s'appuie pas sur la nature. C'est pourquoi, comme nous connaissons à travers l'art le genre de quelque chose selon sa raison ou sa nature, il faut alors rapporter le principe de l'art et de la raison à la nature. Il faut que tu t'unisses à l'âme du monde et que tu agisses en t'unissant à elle afin que tu puisses acquérir un art absolu et achevé : l'âme du monde, pleine de raisons en vertu de sa fécondité naturelle, engendre un monde qui est lui aussi plein de raisons. Ces raisons (comme Plotin le croit aussi) façonnent et forment dans des semences toutes les choses comme des mondes miniatures. En conséquence, étant donné que l'âme est présente partout, qu'elle est toute entière dans le tout et dans chaque partie de celui-ci, tu pourras voir, selon la condition de la matière, dans n'importe quelle chose de l'univers, même la plus petite et la plus tronquée, un monde,

et pas seulement un simulacre de monde. C'est pourquoi nous pouvons dire en toute sérénité en accord avec Anaxagore que toutes les choses sont dans toutes les choses. Quand alors quelque chose se produit comme l'essence même de l'âme de cette chose semble le demander à une telle matière, cela ne se produit pas grâce à l'intervention de quelque chose d'extérieur ni grâce à une réflexion longuement ruminée (...), mais se produit de l'intérieur parce que la nature fait déplier la forme présente. Tu peux donc remarquer l'origine d'un art admirable. (Bruno, 1962, II, II, p. 196)

Ces pages peuvent condenser tout notre propos sur la façon dont la philosophie brunienne envisage une intervention humaine dans le monde. La technique, tout comme la nature, se fonde sur un « métamorphisme » universel, « tout est en tout ». Dans ce prisme, elle n'est jamais contre la nature, mais elle est « explication », « déploiement », « dévoilement » de celle-ci. *Technè*, art (de la mémoire, de la parole, magique, etc.), n'est nullement un « moyen » susceptible d'ébranler la structure de la nature, mais plutôt un « mode du dévoilement » : l'art admirable, tout comme la nature, doit faire « déplier de l'intérieur la forme présente ». L'art fait « venir au jour », « pro-duit ». La rationalité ne se transforme pas en absolue mainmise sur le monde. C'est pourquoi il est possible de ne pas s'abstenir de toute action. Une *technè* qui n'est pas indépendante du monde et de son « jeu » peut représenter un « pouvoir » (destituant ?) pour les hommes dans l'infini même : la possibilité de faire leur histoire.

1. Une philosophie de la totalité « ouverte »

La philosophie de l'infini de Bruno ne constitue nullement une philosophie de la totalité « close ». Dans le cinquième dialogue du *De la cause, du principe et de l'un*, le Nolain définit son idée de la nature unitaire et infinie. Son interlocuteur, le pédant aristotélicien Polihimnio, entend l'unité seulement comme « singularité », tandis que l'unité brunienne est « une unité qui complique et qui comprend » (Bruno, 1996, p. 314). Le Nolain, face aux insinuations de Polihimnio, précise ultérieurement ce concept en disant que cet Un « est le tout lui-même » (p. 316). La conclusion du dialogue est donc la nette affirmation de l'unitotalité de l'univers (nous verrons par la suite comment interpréter cette uni-totalité). Cette position s'explique par le refus de la part de Bruno de la conception aristotélicienne de l'infini. Dans la *Physique*, Aristote avait considéré qu'une seule définition de l'infini était légitime, celle par laquelle l'infini rentre moins dans le concept de « tout » que dans celui de « partie ». Aristote vise ici surtout les idées de Mélissus qui avait postulé le « tout infini ». Bruno alors se réclame de l'autorité de l'école éléate, au début du cinquième dialogue, pour affirmer à nouveau la notion d'infini comme Tout et pour rejeter l'objection aristotélicienne (celle que Hegel définira la « mauvaise infinité »).

Certes, c'est le Cusain qui, par la coïncidence entre puissance et acte, a permis de penser, contre Aristote, que l'infini est aussi en acte, et pas seulement en puissance. Mais nous remarquons également que la non distinction de la puissance et de l'acte ne concerne que Dieu chez Nicolas de Cues, alors que Bruno est en train de parler ici clairement de l'univers. Aussi l'univers est absolument tout ce qu'il peut être : l'acte ne se distingue pas de la puissance et tous les contraires coïncident. Nous pourrions penser alors que Bruno défend une position strictement immanentiste, au nom aussi du refus qu'il proclame de la distinction entre *potentia absoluta* et *potentia ordinata*. En réalité, il se garde toujours bien d'embrasser une telle position, et non pas seulement pour des raisons d'opportunité « politique ». En effet, il reste une différence qui ne peut être comblée entre Dieu et l'univers. Lorsque Giordano Bruno présente sa conception de la nature, il critique toute philosophie de la totalité « fixée » :

Lui (Dieu), il est tout l'infini, complicativement et totalement, alors que c'est explicativement et non totalement que l'univers est tout entier en tout (*à supposer qu'on puisse parler de totalité, là où il n'y a ni partie ni fin*) ; car la nature de l'un est d'être terme, et la nature de l'autre d'être terminé, non pas selon la différence du fini et de l'infini, mais parce que l'un est l'infini et l'autre finissant, suivant la différence entre l'être tout et l'être totalement dans tout ce qui, bien qu'il soit tout infini, *n'est cependant pas totalement infini*, car cela s'oppose à l'infinité dimensionnelle. (Bruno, 1995, pp. 84-87)

Cette citation provient du *De l'infini, univers et mondes*, mais Bruno avait déjà établi une différence décisive entre une pensée de la totalité fixe (la théologie) et une pensée du devenir (la philosophie naturelle). La matière brunienne *n'est* pas toute la réalité (puisque Bruno rejette une pensée de la totalité), mais elle peut, avec *vicissitude*, *devenir* toutes les choses. Cela peut avoir lieu car la matière a toute la réalité, elle a toutes les choses, mais n'est pas le Tout totalement, car ses choses ne sont pas éternelles (c'est la raison de la polémique contre les formes aristotéliennes), elles sont plutôt sans cesse *en devenir*. Ainsi nous pouvons dire que la nature brunienne comprend d'infinies possibilités non réalisées. C'est la raison pour laquelle Bruno distingue l'infinité divine de l'infinité naturelle. La nature n'est pas une totalité achevée, un principe « fixe », *Grund*, *arkhè*, mais elle est un *principe en devenir*, une dynamique continue, car elle est toujours en train de se dérober et de se diversifier : ce qui interdit de faire de la pensée brunienne une philosophie moniste statique. On peut également affirmer que la puissance *exède* toujours la réalisation, étant une source inépuisable.

Bruno fonde ainsi une philosophie du devenir (ou mieux, de la totalité « ouverte ») et non pas une philosophie de la totalité « fixe ». Son univers est véritablement un « Chaosmos » (Joyce, 1939) : alors que

le cosmos ptoléméen était clos et stable, l'univers brunien, comme celui de Joyce, est une totalité organique et en croissance. Il y a une oscillation dans la pensée, et l'existence, de Bruno, comme dans celles de Joyce, entre, d'une part, l'ordre, le cosmos, le couvent, l'aristotélisme, la petite maison de Nole, Dublin, et, d'autre part, l'aventure, le chaos, l'exil, l'anarchie. Cette oscillation devient une tentative de synthèse entre des mondes et des modes de pensée opposés : ce qui permet de postuler un « Chaosmos », une « totalité » qui reste en permanence « ouverte » à la nouveauté puisqu'elle est mue par sa propre avancée créatrice.

Dans notre texte, nous voudrions montrer que Bruno parvient à ce résultat en (re)travaillant sur le concept de puissance. La matière est la *puissance infinie* du processus de production, d'où le caractère dynamique et infini de l'univers. Nous comprenons aussitôt que pour Bruno la matière doit être pensée comme étant « active ». La matière n'est plus là pour recevoir des formes, mais pour les engendrer. La puissance brunienne n'est pas le *prope nihil*, mais ce qui contient déjà tout. Le Nolain refuse une idée de la matière comme élément passif dans les transformations naturelles. Il faut bien saisir que la question de la puissance chez Bruno est la question de la *libération* de la puissance (Raimondi, 1999). Le Nolain explique la production naturelle comme une auto-production de la matière.

Hans Blumenberg définit cette puissance « absence de retenue dans l'origine du réel » (Blumenberg, 1999, p. 649). Puisque rien vraiment ne lui impose de limites, elle engendre une pluralité infinie de mondes. Nul besoin de coupures entre le principe et la matière dans le processus naturel : les deux sont infinis, et surtout « égaux » au niveau de l'être. Cette question de l'« égalité d'être » nous rapproche de la philosophie de Deleuze. D'après Blumenberg, nous pouvons enrichir le point de vue de Deleuze qui considère que Bruno a pu dépasser la tradition émanatiste en se rattachant au couple *complicare-explicare* forgé par le Cusain. Certes, cette interprétation nous semble juste mais à la seule condition de comprendre qu'il y a quelque chose de différent chez Bruno par rapport à Nicolas de Cues. Avec le Nolain se précise ce processus historique qui porte de l'unicité du monde à la pluralité infinie. Bruno se distingue de la tradition philosophique (et même de l'avenir de la philosophie, comme par exemple de Spinoza) puisque la production continue n'engendre plus un « ordre », mais, en s'exprimant jusqu'au bout de sa puissance, elle se manifeste dans une nature toujours différente, jamais complètement ordonnée, multiple. Blumenberg écrit à ce propos que :

Le fait qu'il y ait un monde se fonde sur l'essence de la divinité, non sur sa volonté. Le monde est le corrélat de l'impersonnalité divine, c'est pourquoi il est manifestation, mais non pas révélation. (...) Le monde n'est pas la communication de la divinité et c'est pourquoi il n'est pas le « livre de la nature ». Il n'est pas accentué expressivement, il n'est pas « ordonné » comme le serait un document jailli d'une volonté et de ses décisions et

qui s'imposerait à une autre volonté. La nature telle que la conçoit le Nolain ne provoque pas l'herméneutique d'une *lex naturalis*. Elle est acentrique, indifférente dans chacune de ses formes par rapport à chaque autre et en chacun de ses points par rapport à tous les autres. C'est pour cela qu'elle est pleine de mouvements, emplie de la métamorphose des figures, pour cela aussi qu'elle est dominée par le *principium rationis insufficientis* – son opposition la plus radicale à l'univers de Leibniz, qu'elle anticipe sur tant de points... (*ibid.*)

Nous souscrivons complètement à cette mise en perspective de la nature selon Bruno. Toutefois, pour Blumenberg, la nature est telle simplement parce qu'elle témoigne de l'infinitisation de la puissance. Or, pour valoriser ce caractère de la nature, il ne suffit pas d'évoquer cette puissance. Son « manque de retenue » garantit véritablement l'infinité naturelle, mais il n'explique pas son aspect « acentrique », « ouvert », « non total ». Autrement dit : si l'univers était infini seulement en vertu de la puissance, pourquoi donc devrait-il être « sans ordre » et multiple ? En réalité, l'affirmation de l'infinité de la nature n'implique pas seulement Copernic, comme le dit Blumenberg, mais aussi l'atomisme. Selon nous, ce caractère de la nature brunienne, « totalité ouverte », « non totale », se déchiffre seulement à l'aune de l'atomisme. Le Nolain a voulu insérer dans le mécanisme de l'expression son élaboration personnelle de l'atomisme afin de s'approprier une telle nature.

Bruno s'efforce de penser le *processus* de la nature, dans lequel forcément il ne peut pas y avoir d'unité finale, d'ordre (sinon provisoire). Bruno doit finalement *destituer* l'ordre de la nature et envisager une autre idée de Dieu, qui ne serait plus synonyme de stabilité, mais de la création continue même. Le Nolain veut dynamiter « ce fameux ordre des éléments », après en avoir « vu la vanité » (Bruno, 1995, pp. 28-29). Ainsi, la « vanité », n'est sûrement plus du côté de ce qui apparaît, dans l'ombre, mais justement du côté de l'idée même d'« ordre » : « ce bel ordre et cette échelle de la nature ne sont qu'un songe creux, un conte de vieilles retombés en enfance » (pp. 26-27).

Conformément à une conception de la divinité comme expression toujours créative, ce n'est pas un « ordre » qui découle de la production divine, mais toujours une « nouvelle nouveauté ». L'univers brunien n'est pas à l'enseigne de la constance, ni une « somme » d'espèces qui se touchent à travers des minimales et des maximales à l'intérieur d'un tout constant. C'est la raison pour laquelle l'idée de la nature du Nolain dépend aussi de l'atomisme.

2. Dieu et le monde, une philosophie non proprement immanentiste

En effet, la philosophie de Bruno n'est pas proprement une philosophie de l'un. L'un est plutôt l'origine

dans laquelle tout *persévère* déjà, une origine qui se développe « *vicissitudinalmente* » sans jamais se tarir. Ce qui confirme le caractère dynamique du principe, où gisent tous les atomes qui engendrent tous les étants. Ce faisant, le principe se révèle *déjà* infini, ce qui ne veut pas dire que cette auto-affirmation qui complique en soi même une infinité de perfections positives, au nom de l'alliance entre monisme et pluralisme (l'infinité « unitaire » du monde étant conciliable avec la perfection des êtres singuliers), soit statique. Au contraire, la totalité complexe se concentre dans un seul point afin de reprendre toujours à nouveau le processus de l'origine, le déploiement de la puissance infinie. Le cœur de la pensée brunienne bat au rythme de l'expression de cette puissance : le danger constitué par la « *Nolana filosofia* » est parallèle à l'épanouissement continu de cette puissance, qui est infinie parce que la nature aussi est infinie. Dans le *De Immenso*, Bruno soutient que Dieu fait l'univers infini parce que la nature tout entière requiert qu'il le fasse : « Pourquoi le très bienfaisant poserait un fini qui serait bon pour le nombre et pour la grandeur, étant donné que toute la nature exige l'infini ? » (Giordano Bruno, 1962, I, I, p. 248).

En effet, l'univers lui aussi est toujours nouveau, jamais identique à lui-même, parce qu'il est troublé par l'activité des atomes, qui *ne cessent de naître sous la matière*. Ainsi le monde n'est pas l'auto-épuisement de Dieu, comme le dit Blumenberg, mais il incarne la possibilité toujours nouvelle de vivifier la puissance génératrice. Il va sans dire qu'il ne faudra pas croire qu'il y ait un « double » mouvement dans la pensée brunienne, théologique et naturaliste, tout simplement parce que les deux interprétations sont « dangereusement » intégrées, au point où nous ne pouvons plus distinguer la puissance génératrice de l'auto-production de la nature, Dieu du minime-monade-atome, toute distinction ontologique étant bannie.

C'est ainsi que l'univers n'est plus statique, constant, clos, mais il est dynamique, toujours nouveau, infini. L'atomisme doit remonter à la surface parce qu'il a déjà proposé une telle vision du monde :

Il n'est ni fins, ni termes, ni limites, ni murailles pour nous dérober et nous soustraire l'abondance infinie des choses. Fécondes sont ainsi la Terre et sa mer ; perpétuel est ainsi l'éclat du soleil : du combustible se présente éternellement aux feux voraces, et des humeurs aux mers amoindries ; parce qu'*il renaît toujours de l'infini une abondance nouvelle de matière*. De sorte que Démocrite et Épicure, en voulant que tout se renouvelle et se rétablisse à l'infini, ont montré plus de science que ceux qui s'efforcent de sauvegarder pour l'éternité la constance de l'univers, pour qu'un même nombre succède toujours au même nombre et que les mêmes parties de la matière se transforment toujours les unes dans les autres (Giordano Bruno, 1995, pp. 42-43)

C'est une page extraordinaire de Bruno, qui expose toute la portée de sa nouvelle philosophie. Le Nolain s'abreuve à la source des atomistes anciens car il y décèle cette capacité de postuler une véritable pensée

infinatiste. Or, une philosophie de l'infini peut-elle être une philosophie du Même, de la répétition éternelle ? Ne serait-il pas plus approprié de penser la philosophie de l'infini en tant que philosophie du devenir et de la différence ?

« *Sempre nova copia di materia sottopone* » □ (« il renaît toujours de l'infini une abondance nouvelle de matière ») : cette sentence rappelle qu'il y a toujours un devenir de la matière. Aussi définit-on la « *Nolana filosofia* » comme un devenir de la continuité et non pas comme une continuité du devenir. Cela enseigne que l'Être est toujours nouveau, qu'il se renouvelle toujours. Voilà pourquoi on n'a pas de traces chez Bruno de l'idée métaphysique du cercle ou de la sphère.

Le mouvement naturel ne peut pas être réduit au cercle, mais il s'articule dans une structure qui se referme seulement pour s'ouvrir à nouveau, c'est-à-dire dans un mouvement toujours différent. L'idée d'une création perpétuelle de l'univers émane du refus de dissocier l'ontologie du temps. L'idée de « vicissitude » sert à Bruno justement à désigner l'immanence et la créativité de l'Être. Loin d'insister sur la permanence et la stabilité de l'univers, le Nolain force sans cesse le trait de son caractère changeant. La « mutation vicissitudinale » cause l'absence de constance éternelle, de stabilité dans l'univers infini. Elle détermine un rythme incessant, une danse sempiternelle, bref elle enfonce le temps dans l'Être.

Bruno expose magistralement ce concept dans un sonnet du *De l'infini* :

Rien ne tient, mais tourne et roule
 tout ce qui dans le ciel et sous le ciel se voit.
 Toute chose court, tantôt vers le haut, tantôt vers le bas,
 que son temps soit long ou bref,
 qu'elle soit pesante ou légère ;
 et peut-être tout va du même pas
 et vers le même point.
 Tant qu'il n'est arrivé, court le tout.
 Tant le seau tourne l'eau sens dessus dessous,
 qu'une même partie, la voilà partie
 tantôt de haut en bas, tantôt de bas en haut,
 et la même pagaille
 à tous assigne le même sort. (pp. 182-183)

L'ordre ancien de l'univers est renversé. Pour désagréger l'immobilisme hiérarchique, Bruno en vient à définir l'univers comme une « pagaille » (« *garbuglio* »). Il faut vraiment penser l'infini comme une « totalité

ouverte » : Bruno prône un univers qui est infiniment nouveau à tous les moments, animé par les tourbillons ininterrompus, pour répondre à l'activité tout aussi ininterrompue de Dieu. Les tourbillons consentent à l'unité de se développer à jamais. À partir de l'unité originelle se créent continuellement des mondes infinis. Rien n'est jamais arrêté, tout bouge, l'univers est absolument « ouvert ». L'idée de « réalisation » est étrangère à l'idée brunienne d'infini. Il n'y a aucune « dernière perfection » dans l'univers infini. Bruno utilise un mot admirable pour dévoiler la façon dont les choses déploient la puissance de l'unité dans leur individualité. Il parle de « *sglomeramenti* » (*désagglomérations*) (Bruno, 1996, p. 287) comme pour indiquer une activité proprement opératoire des choses visant à désagréger, à disséminer l'unité de fond. Il n'y a pas d'unité à proprement parler, car ces « *sglomeramenti* » destituent l'idée d'unité, ils constituent la variété et la mobilité du tout. En effet, les choses restent chargées de l'unité originaire, et pourtant elles s'en séparent (elles « se désagglomèrent ») pour engendrer continuellement de nouveaux visages de cette unité, de nouveaux mo(n)des de l'être originaire. Ainsi, ces séparations ont beau « contracter » l'être pré-individuel, elles le diversifient et le multiplient à jamais puisque chacune d'elles le contient d'une manière différente, c'est-à-dire dans des temps et des lieux toujours distincts. Pour tenter, désespérément, de devenir tous les modes de l'être, les choses prennent alors à tour de rôle, *vicissitudinalement*, la place de toutes les autres : ces incessantes transmutations de formes et de lieux font en sorte que la matière même soit en continuelle mutation. En dernière instance, ce sont les conditions d'espace et de temps qui déterminent l'individualité et la multiplicité dans l'univers.

C'est justement parce qu'il a saisi dans la « mutation vicissitudinale » la puissance des singularités que Bruno annonce à la modernité la nouvelle d'un monde infini et multiple qui n'a rien de l'invariance, typique de la métaphysique.

« *L'infinito non può esser compito* » (« l'infini ne peut être achevé ») : écrivons cette phrase sur les murs de nos villes. La puissance ne se réalise pas, mais non pas parce qu'elle se suspend, qu'elle sort de toute figure de la relation, comme le soutient Agamben (2014, p. 339). La position de Bruno est différente : la puissance est destituante (destituant l'ordre de l'univers, en le « désagglomérant », en le transformant en une « pagaille ») parce qu'elle ne cesse de se réaliser, sans jamais s'accomplir définitivement, mais en s'étayant dans une métamorphose sans fin. Dans une philosophie de l'infini, il n'y a effectivement pas « puissance-de-ne-pas », tout se déploie, tout s'écoule, tout se réalise. Or, cela ne se fait jamais une fois pour toute, comme il peut advenir dans des philosophies rigoureusement immanentistes, qui produisent un « ordre », mais dans la « vicissitude ». La matière de l'univers « moyennant un certain renouvellement au niveau des parties, devient tout, et devient successivement une chose, puis une autre – toujours, donc, dans la diversité, l'altération et le mouvement » (Bruno, 1994, p. 250). C'est cette transmutation circulaire des

choses (Bruno, 1996, p. 310) qui enveloppe l'univers d'un caractère changeant, dynamique. Ainsi la nature n'apparaît jamais égale à elle-même, mais « tourne » selon le mouvement de la « roue des métamorphoses ». Cette idée d'un cycle infini de la génération naturelle est le véritable « cœur » de la pensée brunienne : une idée de la nature comme production continue, par laquelle chaque forme change selon le rythme de la « vicissitude universelle ».

Auguste Blanqui, l'Enfermé, quelques siècles plus tard, appellera ce mouvement de la nature une « tourmente perpétuelle » :

Où prend-on le droit de supposer dans les cieus cette tourmente perpétuelle qui dévore les astres, sous prétexte de refonte, et qui inflige un si étrange démenti à la régularité de la gravitation ? Où sont les preuves de ces chocs, de ces conflagrations résurrectionnistes ? Les hommes ont toujours admiré la majesté imposante des mouvements célestes, et l'on voudrait remplacer un si bel ordre par le désordre en permanence ! Qui n'a jamais aperçu nulle part le moindre symptôme d'un pareil tohu-bohu ? (Blanqui, 2000, p. 290)

Les deux auteurs pensent un univers en continuelle métamorphose. Blanqui, comme l'a souligné Benjamin (1982, tome 1, pp. 75-77), fait de cette cosmologie une vision d'enfer, l'hypothèse de la catastrophe en permanence, de la répétition de la catastrophe. Bruno pense la catastrophe, mais sa relecture de la « Lamentation » de l'*Asclepius*, texte attribué à la Renaissance à la figure mystérieuse d'Hermès Trismégiste parlant de la fin du monde, ouvre aussi la possibilité d'une « *renovatio mundi* » après la catastrophe. Pour Bruno, en effet, la vicissitude ne stabilise certainement pas l'univers, elle ne le clôt pas non plus, mais elle ne le conduit pas à sa perte. Il y a mort et naissance partout, donc de la Vie toujours. La vicissitude est le procès infini même. En d'autres termes, la vicissitude octroie à l'univers la possibilité de vivre dans un processus continu qui ne s'épuise jamais et qui ne se perd pas. Le mouvement circulaire ne permet pas seulement de *varier* le principe dans lequel est déjà tout, en repoussant vers le bas ce qui est en haut et vice-versa. Il est plutôt le *conatus* infini, l'aspiration à conserver à jamais la puissance créatrice.

C'est dans cette optique que nous nous autorisons d'un parallèle entre Bruno et Whitehead. La vicissitude ne détruit jamais l'univers puisqu'une « puissance infinie » ou une « intense vigueur » demeurent à jamais. La vicissitude est le principe de conservation (de perfection) de l'univers, et non pas la cause de sa destruction. Le procès « rotatoire » de la réalité brunienne, la vicissitude, a justement la fonction de ne jamais laisser se ternir la puissance créatrice. La vicissitude est éternellement « révolutionnaire », et c'est par cette « rotation » qu'elle peut conserver à jamais la perfection de l'univers. Partant, elle s'identifie avec

Dieu même. La vicissitude est éternelle parce qu'elle exprime la justice cosmologique (la nécessité) qui panse et engendre les « blessures » des mouvements cosmiques. La perpétuité changeante de la « roue du temps » modifie continuellement le monde. Bruno et Whitehead semblent très proches parce qu'ils postulent un univers dans lequel domine la « relation » : l'univers est une essence en transformation continue, dans lequel les rapports entre les choses changent à jamais. C'est la raison pour laquelle, par exemple, Bruno polémique contre la « *quiddité* » ou les *eccēitēs* scolastiques. Le monde brunien et le monde de Whitehead sont plus qu'en devenir, en procès : la « *dynamis* » est trop marquée par la caractérisation qu'Aristote en a fait selon le modèle du passage de la puissance à l'acte. Le devenir est ainsi bloqué par une fin supérieure, il devient téléologique, c'est-à-dire que dans l'univers tout a la place qu'il lui faut, toute chose connaît sa destinée. Ainsi le devenir atteint toujours un idéal, dans la totalité et dans ses parties. Le paradigme brunien et whiteheadien est, en revanche, celui du flux perpétuel, du mouvement intarissable qui n'exclut pas la continuité, l'unité, sauf qu'on ne la pense pas dans les termes de la permanence toujours égale à elle-même, mais justement dans celui du devenir. En d'autres mots, le mouvement du monde ne va pas vers une perfection, c'est son mouvement qui exprime sa perfection. Nous comprenons ainsi comment Bruno et Whitehead remanient profondément les concepts clés de la métaphysique, à partir de l'idée même de Dieu. La non-séparation entre la permanence et le flux, entre la continuité et le devenir, entre l'unité et la multiplicité porte à l'élaboration du concept de Dieu qui n'est nullement statique, possédant une réalité éminente, en rapport avec un monde entièrement fluent et possédant une réalité déficiente. Dieu et le monde sont statiques et fluents, Dieu et le monde sont dans une interaction profonde. C'est pourquoi Bruno, bien avant Whitehead, ne conçoit pas la vicissitude comme une « illusion » ou une « simple apparence », mais comme l'être véritable. Ce rapport bi-polaire est vraiment assez fort, et ce qui nous surprend c'est que nous ne devons pas attendre Whitehead pour affirmer que Dieu et le monde sont « en situation de besoin mutuel » (Whitehead, 1995, p. 535). En effet, Bruno a déjà dit à Mocenigo son accusateur vénitien que seules comptent la créativité éternelle, la production intarissable de nouveauté. Et cette notion découle logiquement du renouveau que Bruno a su imposer à la métaphysique. Parmi les accusations que Mocenigo adresse au Nolain lors de son procès il y en a une qui est vraiment surprenante. En reprochant à Bruno la pluralité infinie des mondes, le noble vénitien révèle également les conséquences que le philosophe en tirait sur le plan divin : « Un jour, alors qu'il discourait sur cette matière, il a dit que Dieu avait autant besoin du monde que le monde de Dieu, et que Dieu ne serait rien, si le monde n'existait pas, et que c'est pour cela que Dieu ne faisait rien d'autre que de créer des mondes nouveaux » (Firpo, 1993, p. 298). On aurait tort de ne pas croire Mocenigo. Comme à bien d'autres occasions, il dit la vérité : ce que Bruno n'a jamais pu ouvertement affirmer, il

l'aura certainement soufflé à un public plus restreint, parce qu'il s'agit d'une conséquence *inévitabile* de sa métaphysique. Sa conception de la divinité ne pouvait rien conserver des caractères traditionnels, ni la stabilité ni la transcendance : elle s'insère plutôt dans le dynamisme du procès, la « richesse absolue de la potentialité », la puissance infinie. En soutenant ce genre de positions, Bruno démontre qu'il n'est pas dans l'ontologie de la « réalisation » (pour reprendre Agamben). La « puissance » de la matière est destituante non pas parce qu'elle ne se réalise pas, mais parce qu'elle excède toujours l'acte.

3. Des astres infinis aux institutions humaines

La vicissitude est un « procès ». Elle est le mouvement qui règle le fonctionnement de l'univers infini, sa loi physique, ou mieux sa « métaphysique », en vertu de laquelle les choses naissent, se répandent et meurent, remplacées par d'autres choses. Or, ce même genre de mouvement détermine également les actions humaines. Dans une de ses œuvres magiques, le *De rerum principiis*, Bruno affirme : « telle est la vicissitude dans l'ordre des planètes, tel est l'ordre dans la vicissitude des royaumes » (Bruno, 2000, p. 678). Partant, la vicissitude est la loi de la nature et la dynamique sociale et politique.

En effet, tout tourne dans la roue du temps, les mondes et les hommes.

Les hommes et les femmes sont parmi les diverses manifestations passagères de cette roue. Certes, dans ce mouvement de forces titanesques, planètes, étoiles, galaxies, etc., leurs vies n'ont pas une grande importance. Il y a un anti-humanisme profond chez Bruno, un anti-humanisme qui le conduit à attaquer également toutes les tentatives de médiation entre le fini et l'infini. Aussi la figure du Christ n'est-elle qu'une imposture pour lui (y a-t-il une philosophie plus anti-chrétienne que la philosophie de Bruno ? Voici une autre différence radicale par rapport à Spinoza). Et pourtant Bruno ne renonce pas à se préoccuper du destin de ces hommes et de ces femmes sur Terre, tout en ne les considérant pas différents de quelques mouches ou huîtres dans la roue de la métamorphose. Si Blanqui lève les yeux au ciel, quand il n'en peut plus de l'histoire, après la défaite de la Commune, la semaine sanglante, enfermé dans une forteresse sur une petite île bretonne, si, autrement dit, pour reprendre Benjamin, *L'Éternité par les astres* est le seul signe de « trahison » de Blanqui à l'égard des exigences de la révolution, Bruno, au contraire, ne laisse jamais noyer les humains dans l'univers infini. Comme l'a montré Ciliberto (1986), le problème pour Bruno est de savoir comment ces humains peuvent parvenir à imprimer un changement dans le mouvement forcément indifférent de la roue du temps, comment penser la « *renovatio mundi* », dans le cycle des métamorphoses. Nous posons ce problème de la manière suivante : est-il possible d'arracher le nouveau à la vicissitude ?

Giordano Bruno, penseur de l'infini, est également le penseur des institutions humaines adéquates au mouvement intarissable de l'infini. Il n'y a pas de coupure dans sa pensée entre une métaphysique, d'un côté, et une politique, de l'autre. Pour Bruno, il s'agit de rendre la puissance destituante qui agit dans l'univers en ébranlant chaque chose, au point de transformer le tout en une « pagaille », un « pouvoir ». La question devient celle de donner la possibilité à la puissance infinie de s'exercer, d'une manière toujours provisoire, dans le monde des hommes, de devenir ce que nous pourrions définir un « pouvoir destituant ». Le passage de la « métaphysique » à la politique trace une voie entre des lignes tortueuses, parfois barrées. La voie est étroite. Il faut l'imaginer. L'homme est incapable de se frayer un chemin dans la nature, il ne peut jamais réellement vaincre le destin, il se bat toutefois, il ne renonce pas à essayer. Ce passage est, en effet, une aventure ; un passage à nord-ouest, oserions-nous le définir. Les humains ne manipulent pas les données naturelles, ils ne les maîtrisent pas, ils peuvent néanmoins tenter de «□ reconstruire□»□ le rythme de la nature. Leur *technè* consiste à donner un sens, par la mémoire et l'imagination, à la nature oublieuse. Le discours sur l'« art » de Bruno, dont nous avons donné un extrait au début de cet texte en citant le *Sigillus*, entend valoriser l'imagination car c'est grâce à elle que l'homme compense la dissipation du devenir naturel. En rétablissant le sens du monde, que la puissance de l'infini explose de toute part, en tentant d'interpréter le mouvement de la roue et donc, par extension, en devenant bâtisseur de «□ civiltà□», l'homme peut éviter d'être annihilé par la nature.

C'est pourquoi une réforme politique et morale exige, tout d'abord, une réforme de l'imagination. C'est tout le programme de l'*Expulsion de la bête triomphante*. Bruno met en scène un conseil divin réuni en toute hâte par Jupiter. La crise est trop profonde : afin de la contrer, le roi des dieux propose de « purifier » le ciel, c'est-à-dire d'expulser les « vices » du ciel et d'y introduire des « vertus ». Cette purification deviendra effective seulement si l'on parvient à purifier son sentiment intérieur :

Si nous voulons changer d'état, changeons de mœurs ! Si nous voulons que celui-ci soit bon, soit meilleur, évitons que celles-ci demeurent semblables ou n'empirent. Purgeons notre sentiment intérieur, car de la mise en forme de ce monde interne, il ne nous sera pas difficile de progresser vers la réformation du monde sensible et extérieur (Bruno, 1999, p. 122).

La réforme intérieure, le changement des mœurs, produira d'autres images, d'autres « lieux » qui se situeront encore dans le ciel, mais qui produiront des « effets absolument contraires ». Bruno pense, d'une part, que l'homme ne peut aucunement échapper à un réseau symbolique, mais, d'autre part, il pense aussi que l'homme « purifié », en développant une autre imagination, peut créer des images *agissantes* nouvelles, en substituant les anciennes constellations du zodiaque avec de nouvelles « vertus ». L'imagination, en

d'autres termes, révèle la possibilité pour l'homme de varier les structures naturelles et par là les « ordres politiques » (étant donné qu'il n'y a pas d'ordre autonome et transcendant de la politique par rapport à la nature). Comme l'avait déjà fait remarquer Robert Klein, l'imagination brunienne n'est plus une « feuille » sur laquelle un « peintre intérieur » écrit, mais un point de « complication » au sens cusanien du mot, source de développements infinis, principe de l'activité sans bornes de l'esprit, source intarissable (Klein, 1970, pp. 87-88). L'imagination n'est pas seulement la méthode avec laquelle l'homme connaît le monde, mais aussi la manière dont il le « fait ». Ainsi les « lieux », sur lesquels Bruno travaille depuis qu'il s'occupe de mnémotechnique, servent dans *l'Expulsion* à imposer un nouveau cadre de valeurs pour la « conversation civile » : ils deviennent, en somme, tout à fait « politiques ». La production d'images concerne, en effet, aussi les entités collectives : les rapports sociaux entre les hommes sont construits sur la base de ces « lieux ». Bruno nous dit que l'imagination est moins la création de phantasmes oisifs que la structure même de la vie de l'homme, en son for intérieur et dans son rapport à autrui. C'est la raison pour laquelle la purification du ciel que Bruno met en scène dans *l'Expulsion* n'aboutit pas à l'expulsion définitive des symboles célestes. Ce n'est qu'une substitution : on efface les symboles négatifs, mais pour en élaborer de nouveaux. Jupiter précise bien au conseil divin que leur tâche ne consistera pas seulement à déloger les vices, fruits d'une mauvaise imagination, mais surtout à proposer (à imaginer) d'autres sièges célestes, à savoir d'autres symboles :

Il vous reste à considérer entre vous et à examiner la manière dont il convient d'user à l'égard de ces êtres que nous allons ôter du ciel, pour lesquels il nous faut rechercher et ordonner d'autres lieux et d'autres demeures. En outre, il faudra voir par quoi nous devons faire occuper ces sièges afin que le ciel ne reste pas désert, mais qu'il soit au contraire mieux cultivé et mieux habité qu'auparavant (p. 124).

On voit bien ici comment la réforme politique est aussi une réforme de l'imagination. Le Nolain ne sait guère imaginer une société qui ne se fonderait pas sur l'imagination, sur les émotions peuplant les cœurs des hommes. Face au changement d'époque qui s'impose, il est alors nécessaire de laisser surgir des expressions symboliques capables de contenir les nouvelles émotions humaines. Les hommes vivent avec ces émotions, qui les rendent aussi différents les uns des autres. Or, si l'on est capable de les réunir toutes dans des bons « symboles », on construit également de bonnes sociétés. En d'autres termes, le symbolisme demeure indispensable car il constitue un moyen formidable pour agréger les hommes. Ce « rassemblement » n'a plus rien d'un pacte « froid » ; il puise sa force dans la capacité d'organiser les composantes émotionnelles des individus. Le programme politique de *l'Expulsion* vise justement à créer

un nouveau « code », de nouveaux « lieux » qui sauraient enfin véritablement promouvoir des interconnexions positives entre les imaginations des individus. L'ancien « code » est complètement désuet, comme en témoignent cruellement les guerres de religion qui dévastent l'Europe. Bruno lance alors sa réforme qui consiste à mettre en œuvre une profonde révision du code symbolique, pour en proposer un nouveau : bannissant à jamais les fondements des erreurs, il peut ainsi fonder une nouvelle société. Pour résumer rapidement on peut dire que la réforme morale, intérieure, prônée par Jupiter encourage une « bonne » imagination qui sera productrice d'une « bonne » société. Une « bonne » société, une société fondée sur la « Justice », est une société fondée sur des institutions « civiles » capables de considérer le statut provisoire et métamorphique de la nature et de l'homme.

Bruno est un penseur de la crise, dans la crise. Contre les différents « politiques » s'affairant à trouver des compromis entre l'ancien et le nouveau, dont le champion sera Descartes avec son « idéologie raisonnable », véritable projet politique de composition entre les intérêts de la nouvelle classe hégémonique et les résidus de l'ancien régime, Bruno essaie de penser l'innovation absolue. La politique qu'il propose, ou mieux les institutions qu'il propose, ne sont pas un lieu de « médiation » par la force du contrat ou le pouvoir du souverain. Dans un univers infini, il n'y a pas de médiation. Conformément à la nature infinie des métamorphoses, la politique aussi est production incessante et immédiate. De quoi ? Surtout pas de lois, mais plutôt d'institutions. Bruno est évidemment un penseur anti-juridique, mais mêmes les institutions qu'il envisage demeurent précaires, participant au mouvement perpétuel de transformation de la nature infinie. Bruno combat contre la politique de son temps qui se fonde sur le droit comme source normative de légitimation de la souveraineté. Les institutions présentes sont criminelles puisqu'elles veulent arrêter le mouvement de la « roue », l'interrompre, la fixer sur soi en vue de la « conservation » (de la mort, donc). La « *Nolana filosofia* » entend contribuer à créer les conditions pour l'émergence de nouvelles institutions garantissant la nature infondée de l'humain et les métamorphoses réitérées de la puissance. C'est en ce sens qu'elles se configurent comme un « pouvoir destituant ». Bruno est contre et en dehors de toute théologie politique. Les institutions permettent d'affirmer une différence humaine dans la roue du temps, elles revêtent une forme d'efficacité pour l'organisation de la vie en commune (et pour abattre les anciennes formes de pouvoir), mais elles restent des moments de passage, soumises à la logique du temps, à la possibilité même de la destruction. Comme l'écrit Ansaldi, la politique de la métamorphose met en jeu la liquidation définitive de toute théorie transcendante de la souveraineté et de la décision (Ansaldi, 2010, p. 193).

Bruno n'institue rien car rien ne se réalise, rien n'est fixe dans l'univers infini. S'il pense à la possibilité d'institutions « civiles » nouvelles, c'est pour tenter d'orienter quelque peu vers la Justice la vie humaine

sur Terre et pour tenter de la rendre fidèle à la *destitution* inhérente à la « transmutation circulaire » des choses. En effet, ces institutions doivent simplement être capables de prendre en compte la puissance destituante de l'infini.

Bibliographie

Agamben, G., 2014, *L'uso dei corpi. Homo sacer, IV, 2*, Vicenza, Neri Pozza.

Ansaldi, S., 2010, *Giordano Bruno. Une philosophie de la métamorphose*, Paris, Garnier.

Benjamin, W., 1982, *Das Passagen-Werk*, Frankfurt a. M., Suhrkamp Verlag.

Blanqui, A., 2000, *Instructions pour une prise d'armes. L'Éternité par les astres, hypothèse astronomique et autres textes*, établis et présentés par M. Abensour et V. Pelosse, Paris, Sens & Tonka.

Blumenberg, H., 1999, *La Légitimité des Temps modernes* [*Die Legitimität der Neuzeit*, 1966], traduction française par M. Sagnol, J.-L. Schlegel, D. Trierweiler, avec la collaboration de M. Dautrey, Paris, Gallimard.

Bruno, G., 1962, *Opera latine conscripta*, publicis sumptibus edita, recensebat F. Fiorentino [F. Tocco, H. Vitelli, V. Imbriani, C. M. Tallarigo], 3 volumes répartis en 8 parties, Neapoli [-Florentiae], 1879-1891 (réimpression anastatique, Stuttgart-Bad Cannstatt).

Bruno, G., 1994, *Le souper des Cendres*, in *Œuvres complètes*, II, texte établi par G. Aquilecchia, traduction française de Yves Hersant, introduction de A. Ophir, notes de G. Aquilecchia, Paris, Les Belles Lettres.

Bruno, G., 1995, *De l'infini, de l'univers et des mondes*, in *Œuvres complètes*, IV, texte établi par G. Aquilecchia, traduction de J. P. Cavaillé, introduction de M. A. Granada, notes de J. Seidengart, Paris, Les Belles Lettres.

Bruno, G., 1996, *De la cause, principe et un*, in *Œuvres complètes*, III, texte établi par G. Aquilecchia, traduction française de L. Hersant, introduction de M. Ciliberto, notes de G. Aquilecchia, Paris, Les Belles Lettres.

Bruno, G., 1999, *L'Expulsion de la bête triomphante*, traduction française de Jean Balsamo, introduction de Nuccio Ordine, notes de M. P. Ellero (en deux tomes), Paris, Les Belles Lettres.

Bruno, G., 2000, *Opere magiche*, [traduction italienne avec texte latin en regard]: *De magia mathematica; De magia naturali; Theses de magia; De vinculis in genere; De rerum principiis et elementis et causis; Medicina lulliana partim ex mathematicis partim ex physicis principiis educta; Lampas triginta statuarum*, sous la direction de M. Ciliberto, éd. et traduction en italien S. Bassi, E. Scapparone, N. Tirinnanzi, Milano, Adelphi.

Ciliberto, M., 1986, *La Ruota del tempo. Interpretazione di Giordano Bruno*, Roma, Laterza.

Firpo, L., 1993, *Le Procès de Giordano Bruno*, in Giordano Bruno. *Œuvres complètes. Documents et essais*. Tome I, traduit par Alain Philippe Segonds, Paris, Les Belles Lettres.

Joyce, J., 1939, *Finnegans Wake*, London, Faber & Faber.

Klein, R., 1970, « L'imagination comme vêtement de l'âme chez Marsile Ficin et Giordano Bruno » (1956), in Id., *La forme et l'intelligible*, Paris, Gallimard.

Pascal, B., 1976, *Pensées*, texte établi par Léon Brunschvicg, présentation par Dominique Descotes, Paris, Flammarion.

Raimondi, F., 1999, *Il sigillo della vicissitudine. Giordano Bruno e la liberazione della potenza*, Padova, Unipress.

Whitehead, A. N., 1995, *Procès et réalité. Essai de cosmologie*, traduction française par D. Charles, M. Elie, M. Fuchs, J. L. Gautero, D. Janicaud, R. Sasso et A. Villani, Paris, Gallimard; éd. or., *Process and Reality. An Essay in Cosmology*, New York-Cambridge, 1929.

Enrico Terrinoni

Joyce e l'ombra di Bruno

ABSTRACT

The paper reflects on the relationship between Joyce and Bruno starting from biographical considerations, to take account of their shared concepts of shadowiness and infinity. Bruno's influence on Joyce is clear in the critical writings, the letters and in his major works, *Ulysses* and *Finnegans Wake*. It is *Ulysses* that Bruno actually materializes as a character, as this paper argues, but it will be in *Finnegans Wake* that some of the teachings of the *nolana philosophia* will be used by Joyce in his attempt to write down the history of mankind from the perspective of linguistic relativity.

Keywords: Joyce, Bruno, shadow, infinite, ass.

Il 17 febbraio del 1907, una domenica, Joyce uscì di casa a Roma, in via Monte Brianzo n. 51, per recarsi a Campo de' Fiori e assistere alla manifestazione in memoria del rogo di Giordano Bruno (Joyce, 2016, p. 217; Ellmann, 1982, p. 240). Il Nolano era stato arso vivo nei pressi della piazza che oggi ospita di giorno un famoso mercato, e di sera la movida della capitale, 307 anni prima. In quel periodo Joyce abitava a un centinaio di metri dall'attuale teatro Tor di Nona, sulle rive del Tevere, luogo che aveva ospitato nei secoli precedenti le Carceri di Tor di Nona, ovvero la "presone del lo papa", secondo l'espressione di allora. Proprio da lì era uscito anche Bruno il 17 febbraio del 1600, con il fruscio del Tevere ancora nelle orecchie, per esser portato nudo su un carro, con la lingua in una morsa di legno per non farlo parlare, fino al rogo fatale, allestito in un luogo non distante da Campo de' Fiori (Firpo, 1993, p. 348-355).

Il motivo per cui il giovane irlandese, appena venticinquenne, si sia ritrovato ad abitare così vicino all'ultima dimora del suo primo mentore, è una casualità. O forse no. Vero è che meno di quattro anni prima aveva pubblicato sul *Daily Express* – il 30 ottobre del 1903 – una recensione di un bel libro di Lewis McIntyre su Bruno (Joyce, 2016, pp. 897-9) in cui l'informazione circa l'ubicazione dell'ultima prigione del nolano era fornita in modo chiaro (McIntyre, 1903). Proprio come Bruno, Joyce aveva una memoria poderosa, quasi infallibile. Lo dimostrano il suo capolavoro, *Ulisse*, una vera e propria mappa della capitale irlandese, da cui la stessa città avrebbe potuto esser ricostruita, vantava lui, qualora per qualche motivo fosse stata rasa al suolo. Probabilmente, nel cercare un appartamento adatto a ospitare la sua famiglia, nella seconda parte del suo soggiorno romano, avrà anche pensato alla vicinanza con l'ultima dimora di Bruno. Joyce aveva come il Nolano sì una grande capacità mnemonica, ma in più dava un valore fondamentale a quelle che definiva epifanie, ovvero luminose manifestazioni della *quidditas* di un oggetto o un evento (Buttigieg, 1987). Tutto ciò, com'è ben noto, andava a mescolarsi con un'indole superstiziosa,

molto attenta a coincidenze e sincronicità. Anni dopo si sarebbe ricordato nelle sue opere dei giorni passati in quella casa a Tor di Nona da cui si vedeva il fiume (Joyce, 1973): un fiume che appena arrivato nella capitale gli aveva fatto paura (Joyce, 2016, p. 153).

A Roma ebbe per la prima volta l'intuizione di scrivere *Ulisse*. Era nella sua mente un racconto da includere in *Gente di Dublino* e avrebbe riguardato la storia di un tale Hunter di cui si diceva fosse ebreo e che la moglie lo tradisse (pp. 150, 195, 418). Hunter, insieme a tanti altri modelli reali, tra cui Svevo (McCourt, 2005), sarebbe divenuto anni dopo l'ebreo non-ebreo, una sorta di eretico *sui generis*, Leopold Bloom, un altro fiore (di campo?). E sì, perché *bloom* significa “fiore” in inglese, ma la storia non finisce qui. È anche la traduzione del cognome originario di questo ebreo proveniente dall'Ungheria, il cui padre, una volta stabilito nella cattolicissima Irlanda, decide di smettere di chiamarsi Virag (Joyce, 1992, p. 438; trad. mia) e di diventare Bloom, adottando così la versione inglese del significato del proprio cognome. Il figlio va anche oltre: nella sua corrispondenza privata e segreta con un'amante epistolare (Martha Clifford), sceglie per sé uno pseudonimo apparentemente innocuo, eppure assai rivelatore: Henry Flower (Joyce, 1992, 188).

Nell'episodio più onirico di *Ulisse*, il quindicesimo, *Circe*, una vera e propria “memoria interna” del testo dacché vi tornano tutti ma proprio tutti i personaggi del libro – e non a caso in questo compare anche la parola bruniana per eccellenza, “mnemotecnica” (p. 631), cavallo di battaglia di quel filosofo che aveva scritto il *Canto Circeo* – sia Bloom che il suo avatar Flower fanno la propria comparsa nei sogni-incubi del personaggio. A un certo punto del capitolo, Bloom viene accusato di essere “il toro bianco dell'Apocalisse” e un “adoratore della Donna Scarlatta”, leggiamo: “le fascine per il rogo sono per lui!”, e poi ancora: “Linciato! Arrostitelo” (p. 612, trad. mia). Dopo pochissimo, compaiono prima un Nunzio Papale e poi un tale Frate Buzz che lo “consegna” al braccio secolare, proprio come era avvenuto a Bruno l'8 febbraio del 1600. È allora che l'ebreo si ritrova “eretto tra le fiamme della fenice” e “mostra ai giornalisti di Dublino i segni di varie bruciature” (p. 617, trad. mia).

Quali le colpe di Bloom prima del rogo? Questo aveva proclamato: “Mondi nuovi per rimpiazzare i vecchi. L'unione di tutti, ebrei, musulmani e gentili... Un'amnistia generale... libero amore e una chiesa libera e laica in uno stato libero e laico”. Certo, aveva anche annunciato: “tre acri e una mucca per tutti i figli della natura”, “parchi pubblici aperti giorno e notte. Lavapiatti elettriche”, e persino un “carnevale a settimana, con licenza di maschera” (p. 610).

La cosa più interessante, nel modo in cui Joyce, nella sua opera eterna, fa rivivere il morente Nolano che aveva annunciato nuovi e infiniti mondi, è il fatto che un Nolan in *Ulisse* c'è eccome. È un personaggio, e si chiama per intero John Wyse Nolan (*passim*): John come Giovanni, padre di Filippo Bruno (e come

John Joyce, padre di James); e poi Wyse, quasi come *wise*, ovvero saggio. E infatti lui non viene bruciato vivo nel libro.

E poi, sempre in quel capitolo onirico, abbiamo non uno, ma due Filippi: “Filippo Sobrio” e “Filippo Ubriaco” (pp. 635-6) sono un’altra versione farsesca della *coincidenza oppositorum*: la teoria che Bruno, traendola dal Nolano (Yates, 1992), fece poi per sempre sua; e che Joyce, traendola da Bruno, rese il principio fondante della propria arte. I contrari che coincidono sono infatti per entrambi la forza trainante dell’esistenza.

Così ricorda Joyce il giorno in cui andò alla commemorazione di Bruno:

Il giorno della processione per Bruno stavo in mezzo alla folla in attesa che apparisse il corteo. Era una giornata piovigginosa e, poiché era domenica, non mi ero lavato. Portavo in testa un feltro bianco, scolorito dagli acquazzoni. Il mantello da cinque corone di Scholz mi scendeva sul deretano. Le scarpe, poiché era domenica, avevano lo sporco di tutta la settimana e non mi ero rasato. In effetti, ero un orribile esempio di libero pensiero. Vicino a me c’erano due giovani donne carine, femmine, popolane, accompagnate da una donna anziana e da un signore di mezza età... Una aveva un amuleto attaccato a una lunga catenella e se lo sollevava continuamente piano piano fino alle labbra e ce lo appoggiava, aprendole lentamente, mentre si guardava tranquillamente intorno. L’ho osservata per qualche tempo prima di accorgermi che l’amuleto era una rivoltella in miniatura! (Joyce, 2016, p. 217)

Quest’ultimo dettaglio lo scioccò enormemente. A Roma, dove si era definito socialista, (p. 102) leggeva riviste anarchiche (pp. 148, 151, 160, 164) e si era interessato profondamente al dibattito interno al partito socialista italiano tra i promotori di posizioni massimaliste e i più moderati riformisti (Bigazzi 1998; Melchiori 1984; Corsini 1979).

È in questa cornice politica che vorrei notare come in *Ulisse*, romanzo nato a Roma, esistano dei passi in cui ci è dato di leggere sottotraccia echi assai perturbanti, che riguardano una stranissima connessione del tutto idiosincratica operata da Joyce, tra la figura di Bruno e impeti rivoluzionari riferiti però alla situazione irlandese.

Iniziamo col dire che *Ulisse*, benché ambientato nel 1904, è scritto in gran parte dopo la famosa insurrezione di Pasqua del 1916, definita inizialmente la rivolta di *Sinn Féin*, che vide la città di Dublino bombardata e messa a ferro e fuoco dall’esercito britannico. Proseguiamo ricordando che, sempre in *Ulisse*, è imputata al protagonista Leopold Bloom la “dritta” di aver suggerito il nome di *Sinn Féin* al fondatore di questo partito rivoluzionario, Arthur Griffith (Joyce 1992, p. 436). E finiamo col dire – e qui il volo solo apparentemente pindarico – che quel “campo de’ fiori” in cui Bruno morì bruciato nel

1600 sembra affiorare nella Dublino del 1904 dipinta da *Ulisse*, sebbene in maniera ultra-subliminale. Ciò accade per ben tre volte, e tramite quello che sembra un mero calco linguistico: “Bloomfield” (p. 778, 833, 925): *Bloom* infatti significa proprio “fiore”, mentre *field* sta ovviamente per “campo”.

Date queste premesse, e stante anche la realtà di fatto per cui *Ulisse*, come la *Divina Commedia*, è da considerarsi un libro che, tramite dettagli apparentemente insignificanti, parla molto più al presente e al futuro che al passato – ergo il contesto post 1916 è forse più importante di quello di ambientazione, il 1904 – risulta assai significativo come proprio quella “Bloomfield house” (ovvero “la casa del campo del fiore”, se volessimo procedere a una traduzione letterale) citata nel libro (p. 778), fu la dimora, a partire dal 1910 fino alla sua esecuzione per mano britannica l’8 maggio 1916, di Eamonn Ceannt, uno dei più importanti leader della citata insurrezione. Ceannt fu tra i sette firmatari della proclamazione del governo provvisorio della repubblica irlandese. Il governo rivoluzionario rimase, per così dire, “in carica” per meno di una settimana, dal 24 al 30 aprile 1916, dopodiché – vale a dire, dopo la resa incondizionata – i suoi leader furono tutti giustiziati (Coogan 2016). Perché Joyce associa il luogo del rogo Giordano Bruno all’ultima dimora del grande rivoluzionario irlandese, anch’egli martirizzato? A chi stava parlando? A chi voleva parlare Joyce in un modo tanto criptico ed ermetico?

A ben vedere, è proprio tramite queste tecniche di nascondimento e rivelazione che Roma, come recita la targa dettata da Giorgio Melchiori sulla prima casa abitata da Joyce nella capitale del Regno d’Italia in via Frattina 52, diviene “il nostro universo”: un universo infinito, che non ha e non può avere barriere, come non dovrebbero averne le nazioni. Ma anche un universo-mondo la cui infinitudine costa cara a chi ne persegue l’affermazione. Può costare infatti un sacrificio di sangue la sua difesa.

Apparirà, allora, ancor più perturbante come, sempre a Roma, Joyce racconti d’aver avuto incubi in cui scopriva attonito di essere lui l’omicida (Joyce, 2016, p. 159); il che poi tornerà in maniera trasfigurata in *Ulisse*, in un ricordo turbato di Stephen dei suoi giorni parigini: “eri solito portare con te biglietti forati per provare un alibi in caso ti arrestassero per omicidio da qualche parte. Giustizia. La notte del diciassette febbraio 1904 il prigioniero fu visto da due testimoni” (Joyce, 1992, p. 51, trad. mia).

17 febbraio, due testimoni: che scena definitiva. Di Bruno, della sua ombra che aleggia in tutte le opere di Joyce, o di quel fiore di campo che con Bloom rinacque dalle sue stesse ceneri, nel rogo mai definitivo della fenice? Giova ricordare, qui, che Joyce possedeva una copia del dialogo bruniano *De gli eroici furori* (Ellmann 1977), in cui l’immagine della fenice torna più volte (Bruno 2002). La fenice non finisce mai davvero poiché la sua fine coincide con l’inizio; e questo vale anche per la notte, o per il giorno se è per questo, perché l’una si tramuta in alba e l’altra in tramonto, prima di riprendere il loro andamento ricircolante. Sta in questo la grande rivoluzione di Joyce: nel far materializzare, tramite le sue opere, la

coincidentia oppositorum di Bruno in tutta la sua carica rivoluzionari. Joyce è in ciò il massimo tra i contemporanei del futuro, e non a caso per il suo biografo Richard Ellmann, trattasi di uno scrittore di cui ancora dobbiamo imparare a divenire contemporanei. (Ellmann, 1982, p. 3).

Non c'è dubbio che la visione di Joyce sia del tutto umbratile, e quindi bruniana. Lo diviene sempre più nel passaggio da *Ulisse* a *Finnegans Wake*. Lo era anche dal punto di vista fisico e materiale, in quegli anni di transito dal libro del giorno a quello della notte: per gran parte della sua vita matura Joyce non vide che ombre, sagome sfumate, attorno a sé come fantasmi a cui dar voce. E quando tentò di scrivere il buio, il *Finnegans Wake*, il suo libro dell'oscuro (Bishop, 1986), la sua visione, di sogno, di incubo, sarà quella del buio. E nel buio ci conduce, brancolanti, in preda alla bruniana asinità.

Nel primo capitolo del libro terzo del *Wake*, infatti, quando ha inizio la notte delle notti dell'opera, una notte per tutte, e una notte per tutti, Joyce lascia la parola e la conduzione a un personaggio del tutto inaspettato: un asino. È lui, il *poor ass* (FW 405.6)¹ – un “povero somaro”, in tutti i sensi – a fare da narratore, e a interrogare (da bravo asino tentatore) il protagonista, Shaun. Siamo all'interno di un panorama in cui nessuna certezza è data; e non a caso il dubbio che sorge ben presto, già alle prime righe, è di trovarci nientemeno che nell'inconscio dell'asino.

Ma a ben vedere, quello di Joyce è un asino alquanto saggio, in grado di fare le domande giuste, domande a cui il protagonista, invece, non sa che rispondere sproloquiando. Le domande che pone sono quattordici, e rappresentano le tappe della *via crucis*. Nel capitolo precedente (il quarto del libro III) l'asino aveva accompagnato i quattro evangelisti, i *Mamalujo* – Mark, Matthew, Luke e John (saranno loro, quattro in uno, a tornare nel terzo capitolo del libro terzo, per interrogare l'inconscio di Shaun, nel frattempo addormentatosi e divenuto Yawn, “sbadiglio”). La figura dell'asino è ambigua nel *Wake*, perlomeno biunivoca, dotata com'è di una *sofia* animale, e avrà certamente ricordato al giovane Joyce il proprio interesse, documentato nelle prime opere, per il *poverello* di Assisi, che chiamava il suo corpo “frate asino”. Quel passo del romanzo della notte diviene quindi un onirico vangelo secondo l'asino, in cui è persino possibile tracciare le linee di un parallelo con la visione sognante di Bottom nel *Sogno di una notte di mezz'estate* di Shakespeare. In quello il folletto Puck aveva trasformato la testa dell'artigiano Bottom in una testa d'asino, creando non pochi comici fraintendimenti su cui anche Joyce ama giocare. Primo tra tutti il fatto che sia *bottom* sia *ass* vogliono dire (con diverse sfumature) deretano. Nel *play* shakespeariano, Bottom racconta così la sua visione sognante: “Ho fatto un sogno che non c'è testa di scienziato che

¹ Il *Finnegans Wake* di Joyce viene di norma citato per numero di pagina e riga. L'edizione di riferimento è quella della Oxford University Press, 2012.

possa dire che sogno era. Se uno si mette a spiegare questo sogno, è un somaro... non c'è lingua che abbia mai toccato, e tanto meno cuore che abbia mai raccontato un sogno come il mio" (Shakespeare, 2005, atto IV, scena I, trad. mia). In fondo Bottom (che vuol dire anche "fondo") sogna un sogno senza fondo. Un sogno abissale, senza capo né coda; ma soprattutto senza capo, se è vero che il suo è divenuto una testa d'asino. Ma anche il sogno del *Wake* è abissale, e le profondità della sua notte non hanno mai fine; ovvero, non hanno confine (con fine?).

Il sogno immenso che ci dona Joyce è bruniano fin nell'intimo, in quanto è un sogno universale, nel senso di un universo sconfinato in cui periferia e centro sanno, perché possono, coincidere. La prima lezione che Joyce apprende da Bruno è infatti una lezione di relatività, perché il Nolano aveva avvertito nel *De immenso et innumerabilibus* che rispetto all'universo, nessuno è più al centro che in qualsiasi altro luogo (Bruno, 1980).

Un cosmo einsteiniano, dunque, in cui ogni visione nitida si perde sulle soglie dell'infinito consegnandoci un universo di ombre: un universo fatto in gran parte di materia che è oscura in tutti i sensi, essendo quella stessa pasta di cui sono fatti i sogni. E spiegarne la plastica malleabilità è obiettivo principale sia per Joyce che per Bruno (ma anche forse per Shakespeare).

Lo spazio che all'uomo è dato, in questa pervasiva notturnità del *caosmo* (conio joyciano), è proprio uno spazio d'ombra, in cui i confini sono sfumati, e dove stadi di opposizione possono tendere al ricongiungimento. Esattamente come nelle figurazioni dell'asino; e anche qui il debito di Joyce è principalmente nei confronti del Nolano. Lo spiega Nuccio Ordine, che l'interesse di Bruno per il simbolo dell'asino nasce da un filone letterario assai diffuso nella cultura rinascimentale ispirato all'*Asinus aureus* di Apuleio, passando per l'*Asino* del Machiavelli, fino ad arrivare all'Agrippa di Nettesheim, Folengo e tanti altri (Ordine, 2017).

Nella *Cabala del cavallo pegaseo* il Nolano ha parlato di due tipi di asinità, una negativa, quella che tutti conosciamo, e un'altra positiva, che nasce invece dalla consapevolezza dei propri limiti. Dunque umiltà, tolleranza, e preparazione a lavorare duramente contro immobilismo, ignoranza, presunzione, rinuncia, attesa. L'asinità positiva spinge a preferire la difficoltà alla semplicità ma era tutto già stato scritto ne *La cena de le ceneri* (Bruno, 2002). Ed è questa una lezione che Joyce apprende appieno, ovvero pretendere, persino dal lettore, risposte complesse, e risposte alla complessità, e non invece fermarsi pigramente a chiedere quel che non implica fatica, umiltà, e infine tolleranza. Al netto delle oscurità, questa è la vera essenza dello scrivere democratico. Nulla, infatti, può mai esistere di più democratico di un testo che non sopporti autorità esegetiche definitive, ma che si consegna sempre e immancabilmente a letture individuali, eretiche. Letture uniche, perché periferiche e centrali al tempo stesso. Tutte lezioni che Joyce

apprende dal Nolano, i cui scritti aveva incontrato giovanissimo, quando a Dublino il gesuita Padre Ghezzi li aveva utilizzati per insegnargli l'italiano. Il furore bruniano è anche la battaglia di Joyce, consapevole che siamo tutti in un certo senso asini, ovvero, siamo il nostro opposto; ma sapendo anche che è opportuno far di tutto per tendere verso l'asinità positiva piuttosto che sprofondare nell'immobilismo bestiale di quella negativa.

E allora, se il cammino della verità (e della scoperta) non può che essere una faticosa salita, tornano a mente le parole di un Joyce poco più che ventenne: "Nessuno, disse il Nolano, può essere amante del vero e del bene a meno che non abbia in odio la moltitudine; e l'artista, per quanto possa ricorrere alla folla, è molto attento a isolarsi. Tale radicale principio di economia artistica torna particolarmente utile in tempi di crisi" (Joyce, 2016, p. 862). Siamo nel seminato dello *Spaccio della bestia trionfante*, libro che Joyce cita nel suo incompiuto *Stephen Hero* (Joyce, 1944, 1963). Lì Bruno aveva spiegato che la verità ama la compagnia di pochi e sapienti, e non la moltitudine (Bruno, 2002).

Se le qualità dell'asinità-positiva, come l'umiltà, e la fatica, possono sole condurci a migliorarci, il loro contrario, ossia la pigrizia e l'immobilismo non consentono di imbarcarsi in alcuna affascinante avventura di ricerca. Non a caso Joyce parlando di Bruno ci consegna l'immagine di un

professore vagabondo... commentatore di antiche filosofie e ideatore di nuove, drammaturgo, polemista, avvocato della propria difesa e, infine, martire arso sul rogo di Campo dei Fiori... Bruno diventa uno di quei superbi che non temono la morte. Per noi, la sua rivendicazione della libertà dell'intuizione deve sembrare un monumento duraturo, e tra coloro che hanno intrapreso una guerra così onorevole, la sua leggenda deve sembrare più onorevole, più santificata, più disinteressata di quella di Averroè o di Scotus Eriugena... (Joyce, 2016, p. 898)

Anche Joyce fu un professore zingaro. I suoi viaggi per l'Europa, principalmente verso sud, fanno da contraltare a quelli, principalmente verso nord, di Bruno, e come ben si vede nelle parole appena citate, il Nolano diviene per lui qualcosa di più di una semplice ispirazione: diventa un modello complesso, un umbratile exemplum, un nuovo esponente del *non serviam* luciferino proclamato a gran voce da Stephen Dedalus (ovvero dal Joyce giovane). E un esempio lo restò fino agli ultimi anni. Joyce non abbandona mai Bruno, e Bruno non abbandona mai Joyce. Nel *Finnegans*, libro in cui il nome del Nolano è scomposto e ricomposto in decine e decine di varianti, e dove persino l'incipit del *Candelaiò* ("In tristizia hilaris, in hilaritate tristis") si trasforma e s'incarna in due personaggi opposti e uguali, Tristopher e Hilary (Bruno, 2002).

I contrari sono intesi quali dualità discordanti ma tendenti alla riunificazione. Così riassumeva Joyce uno dei principi cardine della nolana filosofia, la *coincidentia oppositorum* già del Cusano: “Ogni potere nella natura o nello spirito deve sviluppare un opposto come unica condizione e mezzo per la propria manifestazione; e ogni opposizione tende per questo alla riunificazione” (Joyce, 2016, p. 898). È un principio, questo, fondamentale nell’opera tutta di Joyce. In *Ulisse* l’abbiamo già visto all’opera, ma è utile tornarci su brevemente.

Nel capitolo del giornalismo, il settimo, Joyce descrive la proverbiale inclinazione ai voltagabbana di taluni addetti ai lavori nel mondo della stampa, con un geniale parallelo “corporeo”: “hot and cold in the same breath” (Joyce, 1992, p. 159), scrive, ovvero grossomodo persone in grado di dire due cose contrarie contemporaneamente. Ma questa espressione ha anche un valore non metaforico, che si rifà alla natura stessa dell’umano, al principio vitale della respirazione, che è appunto calda (espirazione) e fredda (inspirazione). Il principio della vita è dunque una *coincidentia*, un’unione di opposti, e questo ben si rispecchia anche nelle due asinità, entrambe pertinenti all’umano, ovvero all’ombra profonda che sempre siamo.

Il tutto si lega e torna, in un ricircolo vichiano che unisce *Ulisse* al *Finnegans*, al concetto di ombra, poi, che è possibile intravedere un altro debito fondamentale per Joyce. Le due ombre (della luce e delle tenebre) identificano lo spazio che ci è dato di abitare. Ma Joyce in questo caso si spinge, per così dire, oltre la soglia dell’ombra. Nel *Finnegans* abbiamo la parola *Shaddo* (FW 404.13), che è al contempo ombra (*shadow*) e dunque l’umano, e *El Shaddai*, uno dei nomi ebraici di Dio (quando ci siamo trovati a tradurre questa sintesi meravigliosa, con Fabio Pedone abbiamo coniato il termine “ombripotente”, in cui coesistono, abbracciandosi, l’Onnipotente, l’ombra, e lo spagnolo per uomo, *hombre*) (Joyce, 2017, p. 5). La traduzione consente l’impossibilità dell’incrocio degli opposti, se mai due lingue tra loro distanti possano leggersi quali “contrarie”. La traduzione, questo incontro di lingue che poi è un bacio, come è stato detto, e tutto sia per Joyce che per Bruno. L’italo-inglese John Florio, amico di Bruno e di Shakespeare, aveva scritto, nella prefazione alla sua traduzione inglese dei saggi di Montaigne che secondo il Nolano m’ha detto dalla traduzione nasceva ogni scienza (Terrinoni, 2019, p. 65). Per scienza leggiamo sapere, conoscenza: un qualcosa che, come il sangue, vive soltanto nella circolazione, nell’esser messo a disposizione, in comune. Continua sempre Florio:

E sì che non sarebbe patrimonio comune, il sapere. Già, ma non esiste un sapere troppo comune, e più è comune, meglio sarà. Ma chi non sarebbe geloso di un’amante tanto prostituita? Sì, ma quest’amante è come l’aria, il fuoco,

l'acqua, più la respiri più si raffina; più copre, più riscalda; più la assaggi, più ti è dolce. Sarebbe inumano racchiuderla in una coppa, e una ruberia bella e buona tenerla segretamente nascosta. (Terrinoni, 2014)

Il sapere vive e ha sempre vissuto circolando, spostandosi da un luogo all'altro: un sapere zingaro, per intenderci. E un sapere che sa darsi, prostituirsi perfino, sempre se per una buona causa. È, il sapere, "acqua battesimale" che i greci hanno preso "dagli acquedotti degli egizi, e questi dai pozzi degli ebrei o dei caldei", e allora, si chiede Florio, "[p]ossono mai tali pozzi esser al contempo tanto dolci e profondi, e la loro acqua tanto infetta e putrida? Può mai, quel che se ne trae aver reso sì nobili quelle genti, avanzate e raffinate, e al contempo guidato le nostre nobilissime colonie contro gli scogli della rovina?" (Terrinoni 2014)

Sono parole ispirate, tratte, ancora una volta dalla sapienza di Bruno. In *De la Causa, Principio Et Uno*, pubblicato a Londra nel 1584, ci viene spiegato che è dalla conoscenza delle lingue che procede quella di ogni scienza qualsivoglia (Bruno, 2002). Joyce, nell'ambizione di abbracciare la materia oscura delle lingue, tenta brunianamente di abbracciare l'ombra traducendo e mescolando diversi saperi: "Browne umbracing Christina Anya" (FW 537.7). Qui abbiamo, invece, di "embracing" (*to embrace*: "abbracciare") l'*umbra*. Ovviamente poi, Browne è Bruno, ma è anche un vescovo di Dublino di nome Browne che nel 1535 abbracciò la riforma protestante (qui simboleggiata da Christiania in Norvegia). Come c'è da aspettarsi, abbiamo anche tanto altro: ad esempio Anna, il fiume di Dublino e protagonista femminile del libro, e poi Cristina che già in *Ulisse* era stata la parodia femminizzata di Cristo, e al contempo un riferimento alla parte femminile del Dio delle *sephirot* nella cabala ebraica.

Ma scavando ancor più in profondità, in queste segrete d'ombra, ritroviamo un ennesimo riferimento ultrasubliminale a Bruno. C'è infatti, nel passo (come non vederlo?), un altro vescovo di nome Browne, quello che a fine Seicento fece una furiosa battaglia contro il filosofo irlandese John Toland, che era stato educato dai francescani prima di abbracciare anch'egli la riforma. Toland fu traduttore dello *Spaccio*, e Joyce gioca molto col suo nome, come fa anche con quello del Nolano: Nolan diviene nel *Wake* tra l'altro *Noland* (No land?) come Toland può ben rimandare, nell'onirismo joyciano, a *to land*, "sbarcare". Fu infatti proprio allo sbarco di Toland a Dublino, nel 1696, che il vescovo Browne diede inizio alla sua crociata perché il libro dell'irlandese dal titolo *Christianity not Mysterious* venisse bruciato. Bruciato come Bruno; e nel dibattito che infuocò il parlamento irlandese vi fu persino chi non ebbe il pudore di suggerire che fosse Toland stesso a bruciare le copie del suo libro, e anche che venisse arso assieme alla sua opera. Per fortuna, la vicenda si concluse con il saggio ritorno di Toland in Inghilterra, e con un boia che bruciò, in una piazza di Dublino, tutte le copie del suo trattato (Terrinoni, 2019, 67).

Altro nome in cui viene “tradotto” il Nolano nel *Wake* – come a dire che tutto, per Joyce, è traducibile, proprio perché tutto è traduzione – è *Nayman of Noland* (FW 187.28), ovvero “l’uomo del no” proveniente da una “non-terra” ovvero “senza terra”: appartenente a una vera “nolandia” che è poi una terra del “no” (il contrario del finale di *Ulisse*, verrebbe da dire, che infatti non si conclude, come molti pensano, con la parola *yes*, ma con la data 1921: data in cui, in Irlanda, chi disse “no” alla divisione dell’isola in due, andò spesso incontro alla morte).

Il “no” del *non serviam* luciferino e joyciano (Joyce, 1964) può condurre eccome alla dipartita, sebbene non possa mai farci morire del tutto. Perché noi viviamo, e moriamo, nell’ombra; ed è nell’ombra dell’inconscio che rivivono persino i morti. Nella memoria, nei sogni, questo sembra suggerire Joyce. Perché ogni cosa è relativa, insegnamento che passa dal magistero di Bruno a quello di Joyce con alcune tappe illustri. Come quell’Einstein che nel *Wake* diviene *Winestain* (FW 149.28), una “macchia di vino”; o anche “Eyeinstye” (FW 305.6), ove *sty* è “porcile”, ma *stye* è anche “orzaiolo”.

Einstein è un occhio abissale che guarda in un porcile, dunque, ma la cui visione è adombrata per via dell’orzaiolo: un occhio umano, un occhio malato, come quello di Joyce, ma un occhio che guarda l’umano (come a dire che l’universo è infinito quanto la mente, ma come questo soggetto a espansione e restringimenti). Un occhio che scruta l’ombra che siamo, uno spazio umbratile, i cui contorni, ci insegna Bruno sono sempre sfumati.

Come insegna anche quel Joyce che alla fine degli anni venti aveva già subito più di dieci operazioni agli occhi, non viviamo nella luce, non ci è data che una visione offuscata delle cose; ma è proprio questa visione imperfetta a consentirci di vedere la bellezza dei confini che sfumano, persino quelli tra l’umano e il divino; perché nell’ottica della coincidenza degli opposti, anche l’umano e il divino possono, alla luce dell’ombra, rivelarsi contigui. Il tutto in un’oscurità splendente, un buio ancestrale e perenne che da solo rende umbratile, e dunque umana, tutta l’infinitudine bruniana dell’universo: “Adesso smetto. Ho gli occhi stanchi. Da più di mezzo secolo scrutano nel nulla dove hanno trovato un bellissimo niente”. (Joyce, 2016, p. 632).

Bibliografia

Bigazzi, C., 1998, *La Roma di Joyce/Joyce’s Rome*, Roma, Il Bagatto.

Giordano Bruno : Politique et infini

- Bishop, J., 1986, *Joyce's Book of the Dark*, Madison, University of Wisconsin Press.
- Bruno, G., 1908, *Opere latine*, a cura di C. Monti, Torino, Utet.
- Bruno, G., 2002, *Opere italiane*, a cura di N. Ordine, Torino, Utet.
- Buttigieg, J., 1987, *A Portrait of the Artist in Different Perspective*, Athens, Ohio UP.
- Coogan, T.P. 2016, *1916: The Easter Rising*, London, Orion Publishing.
- Corsini, G., 1979, "La politica di Joyce" in Joyce, J. *Scritti italiani*, a cura di G. Melchiori, Milano, Arnoldo Mondadori editore
- Ellmann, R., 1977, *The Consciousness of James Joyce*, Oxford, Oxford UP.
- Ellmann, R., 1982, *James Joyce*, Oxford, Oxford UP.
- Firpo, L., 1993, *Il processo di Giordano Bruno*, Roma, Salerno editrice.
- Joyce, J., 1944/1963, *Stephen Hero*, ed. J. J. Slocum and H. Cahoon, New York, New Directions
- Joyce, J., 1964, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, ed. R. Ellmann, New York, Viking Press.
- Joyce, J., 1973, *Exiles*, New York, Penguin.
- Joyce, J., 1992, *Ulysses*, ed. D. Kiberd, Harmondsworth, Penguin.
- Joyce, J., 2012, *Finnegans Wake*, eds. R-J. Henkes, E. Bindervoet and F. Fordham, Oxford, Oxford UP.
- Joyce, J. 2016, *Lettere e saggi*, a cura di E. Terrinoni, Milano, Il saggiatore

Joyce, J., 2017, *Finnegans Wake* III.1-2, a cura di F. Pedone e E. Terrinoni, Milano, Mondadori.

McCourt, J., 2005, *Gli anni di Bloom*, Milano, Mondadori.

McIntyre, J.L., 1903, *Giordano Bruno*, New York, MacMillan.

Melchiori, G. (a cura di), 1984, *Joyce in Rome*, Roma, Bulzoni.

Ordine, N., 2017, *La cabala dell'asino. Asinità e conoscenza in Giordano Bruno*, Milano, La Nave di Teseo.

Shakespeare, W., 2005, *The Complete Works*, eds. J. Jowett, W. Montgomery, G. Taylor, and S. Wells, Oxford, Oxford UP.

Terrinoni, E. a cura di, 2014, *L'apologia della traduzione di John Florio*, in "Tradurre", n 7

Terrinoni, E., 2019, *Oltre abita il silenzio. Tradurre la letteratura*, Milano, Il saggiatore.

Yates, F., 1992, *Giordano Bruno e la tradizione ermetica*, Bari, Laterza.

Stéphane Hervé

La scène infinie de Giordano Bruno

ABSTRACT: In this paper, we propose to consider how Giordano Bruno's thought of infinity challenges the Renaissance or baroque concept of the *theatrum mundi*. The universe can not be a theatre. Yet, the theatre dispositive keeps coming back in the philosopher's work, but as a redefined theater, constantly problematizing its limits and the spectatorship. And then, in *Il Candelaio*, Bruno seems to us to define what would be a theatre of vicissitudes, in a kind of landscape theatre, which resonates with certain contemporary experiments.

Keywords: Theatre, *Il Candelaio*, *theatrum mundi*, landscape, spectatorship.

*On leur assuré que l'œil de la divinité est posé sur eux, scrutateur, oui, presque angoissé,
que tout le théâtre du monde est construit autour d'eux afin qu'eux,
les agissants, puissent faire leurs preuves dans leurs rôles grands ou petits.
Que diraient les miens s'ils apprenaient de moi qu'ils se trouvent sur un petit amas de pierres
qui, tournant à l'infini dans l'espace vide, se ment autour d'un astre, petit amas parmi beaucoup d'autres,
passablement insignifiant de surcroît. [...]
Il n'y a donc aucun œil posé sur nous, disent-ils. C'est à nous d'avoir l'œil sur nous,
incultes, vieux et usés comme nous le sommes ?
Personne ne nous a pourvus d'un autre rôle que celui-ci, terrestre, pitoyable,
sur un astre minuscule, dans la dépendance de tout, autour duquel rien ne tourne ?
Bertolt Brecht, *La Vie de Galilée**

Le théâtre est un monde, le monde est un théâtre.

Et l'univers ? Le théâtre est-il un univers, l'univers est-il un théâtre ?

Peut-on faire un théâtre de l'univers qui « est tout infini parce qu'il n'a ni limite, ni terminaison, ni surface » (Bruno, 2006, p. 61) ? Non, semble dire le Galilée de Brecht : une

pensée de l'infini fait disparaître le théâtre et, avec lui, la soumission à l'ordre. Il ne peut plus y avoir de spectateur privilégié. Mais avant Galilée, il y eut Bruno, qui, ne cesse d'ailleurs de hanter la pièce allemande.

La pensée nolaine de l'infini porte un défi au théâtre. En effet, le théâtre se définit, depuis son étymologie jusqu'à ces actualisations les plus contemporaines par une topologie fondée sur la disjonction : disjonction de deux espaces (le lieu que l'on regarde, le lieu d'où l'on regarde, le fameux *θέατρον*), disjonction d'avec le monde. Le théâtre est une chose finie, définie par ses limites nécessaires (la scène n'existe que délimitée). Le théâtre ne pourrait figurer donc l'univers, si ce n'est sur le mode de la synecdoque, l'idée de théâtre serait antithétique à celle d'infini et l'on devine pourquoi Bruno a élu la poésie, et non le théâtre, comme modalité expressive de l'infini dans son dernier dialogue italien, à la fois philosophique et esthétique, *De gli eroici furori* (1585). De plus, le théâtre est un « espace réservé [...] espacé de l'espace ambiant », comme le formule Jean-Luc Nancy (Lacoue-Labarthe, Nancy, 2013, p. 87), c'est-à-dire que clos sur lui-même, il se disjoint de l'existant. La question récurrente d'une certaine manière de l'histoire du théâtre est celle du rapport entre cet espace réservé et le reste de l'existant. Lorsqu'on invoque le *theatrum mundi*, ce rapport participe de la modélisation. Certes cette modélisation put connaître des variations bien différentes, il n'en demeure pas moins que, dans cette perspective, le théâtre donne à voir un genre de paradigme du monde. Or, le rapport contraire est aussi prégnant dans l'histoire théâtrale, à savoir la figuration d'un monde clos différent, à l'envers du monde existant, qui répond à d'autres lois. On reconnaît là la définition sommaire des fameuses hétérotopies foucaaldiennes, parmi lesquelles le philosophe français inclut la scène théâtrale, ces « sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés » (Foucault, 2001, p. 1574). Nous voudrions faire ici l'hypothèse que Giordano Bruno a pensé le théâtre comme hétérotopie¹, c'est-à-dire comme un lieu différent, délimité mais paradoxalement digne de l'infini, rendant justice à l'infini, a proposé une topologie du théâtre, toujours étrangement précieuse pour

1

□ Loin de nous l'idée de faire du motif théâtral le nœud de la philosophie du Nolain. Il y occupe, il faut bien l'avouer, une place mineure, voire a été abandonné au profit d'autres arts, comme nous l'avons dit précédemment. Il n'en demeure pas moins important pour envisager la possibilité d'un dispositif esthétique assorti à l'infini.

appréhender la question de l'infini scénique telle qu'elle se pose encore aujourd'hui, en tout cas distincte voire opposée à cette idée de *theatrum mundi*, réinstituant sans cesse l'ordre et l'identité mais impuissante devant l'infini brunien.

Pour saisir les puissances de l'idée de théâtre chez Bruno, voir leur singularité, il faut alors repartir de cette fameuse notion de *theatrum mundi*, dont elles se démarquent. L'identité du monde et du théâtre supposées par l'expression procède d'au moins deux principes topologiques : tout d'abord, si le théâtre est un monde, c'est parce qu'il le résume, il le répète à son échelle propre. En d'autres termes, il se caractérise par sa « scalabilité »², c'est-à-dire par sa puissance à pouvoir s'étendre spéculativement sans perdre sa structure propre : un théâtre élargi aux dimensions du monde ne verrait pas sa structure se défaire, mais coïncider avec celle du monde, puisqu'elles sont semblables. Le théâtre peut donc signifier le monde. C'est que Frances Yates a voulu pointer dans ses recherches sur l'influence vitruvienne dans les traités d'architecture de la Renaissance anglaise de Dee et de Fludd. Le théâtre du monde n'est pas seulement une métaphore appartenant à la topique issue de la rhétorique antique, mais également un principe structurant l'architecture même du théâtre élisabéthain « cosmique dans son plan de base » (Yates, 2019, p. 258). Ainsi, elle insiste sur le redoublement opéré par le « Ciel », c'est-à-dire l'auvent qui protégeait la scène, pour en faire une répétition du plan cosmique du théâtre, élaboré selon le schéma zodiacal (p. 183). Mais la scalabilité du théâtre implique un monde fini, puisque le théâtre n'existe que par ses limites, les limites de la scène, les limites de la salle. Ainsi, l'identité n'est fondée que parce que le monde n'est constitué comme un théâtre que par ses limites, et forme une totalité finie. Et Yates de citer quelques vers du traité théâtral de Thomas Heywood, *An Apology for Actors*, datant de 1612 : le monde semble « voué » à être un théâtre, « de par sa forme ronde, / Cerné de galeries de très hautes étoiles » (p. 229).

2

□ Nous empruntons cette notion à Anna Tsing, en la modifiant quelque peu. Pour l'anthropologue américaine, il s'agit d'une des caractéristiques du capitalisme moderne, à savoir la « capacité d'un projet à changer d'échelle sans problème, c'est-à-dire sans que se modifie en aucune manière le cadre qui définit ce projet [...] La scalabilité présuppose que les éléments du projet soient insensibles au caractère indéterminé des rencontres : c'est ainsi qu'ils rendent possible une expansion sans problème. Bref par la même occasion, la scalabilité élimine la diversité tapie entre les lignes, celle-là même qui pourrai bouleverser l'ordre des choses » (Tsing, 2017, p. 78). Dans notre propos, la scalabilité n'est pas tant une puissance pratique, qu'une puissance signifiante. Il n'en demeure pas moins qu'elle est y également synonyme d'un certain holisme niant l'hétérogénéité de l'existant.

Le vers suivant du traité élisabéthain nous conduit au second principe : les galeries stellaires sont là « Où trône Jéhovah, ainsi qu'un spectateur » qui décide des applaudissements. Le *theatrum mundi* ne peut se penser que par l'existence d'une double extériorité à celui-ci : celle de Dieu au monde, celle du spectateur au théâtre. Dieu juge le monde, comme le spectateur le spectacle, parce qu'il lui est extérieur. La position de spectateur implique alors un rapport de transcendance :

Le spectateur est une posture métaphysique, un regard passif mis en présence des mouvements du monde. [...] Le spectacle, en inventant l'espace de la salle, dépouille l'homme qui s'y installe de toute singularité, l'élève au-dessus du monde, lui enlève le corps qui l'y attache encore et le constitue en instance métaphysique. [...] Devenir spectateur, c'est être placé au-dessus du monde, c'est être élevé à la verticale de sa propre existence, être sorti de sa condition, c'est transcender le monde. (Dommange, 2010, pp. 71-72).

Ce rapport de transcendance prospère également dans l'autre espace du théâtre, la scène. L'idée même de jeu scénique, de représentation suppose un dédoublement entre la personne réelle et l'apparence scénique, réduite à un masque ou un rôle, l'action dramatique renvoie à l'existence de puissances invisibles qui gouvernent les vies, bref, la scène théâtrale est aussi porteuse d'une extériorité en puissance, celle d'une vérité qui rendrait intelligible le monde des apparences, d'une « autre scène », pour reprendre la formule de Matthieu Haumesser, c'est-à-dire, ainsi « cet espace de plus grande réalité, à la fois très imaginaire et très concret, et en tout cas chargé de sens, auquel le théâtre peut – parfois – faire accéder le public » (Haumesser, 2018, p. 9).

On comprend alors en quoi l'idée de *theatrum mundi* ne peut s'accorder à l'idée d'infini selon Bruno. Le philosophe nolaïn n'a eu de cesse de réfuter l'existence d'un ordre scalaire du monde : « Où est donc ce bel ordre, cette belle échelle de la nature... » (Bruno, 2006, p. 210) s'interroge-t-il rhétoriquement avant d'en venir à une objection définitive quelques lignes plus bas : ce sont des « songes », des « fantaisies », des « chimères », des « folies » (p. 212). Certes, il est question ici de la soi-disant hiérarchie des éléments, mais cette négation de la scalabilité est inhérente à la pensée de l'infini : l'infini ne peut tenir d'un ordre, puisque par définition il ne peut y exister de centre et d'ordre si ce n'est imposé par la spéculation

maladive des pédants. De même, l'infini brunien, impliquant une coïncidence de la puissance et de l'acte, condamne toute position de transcendance : celle-ci ne peut se tenir en réserve de l'acte, à moins qu'elle ne soit nuisible et veuille que l'existant soit mauvais. On ne peut s'opposer aux apparences matérielles de l'univers, sauf si l'on s'oppose à l'infini (ce que font les pédants en superposant à l'existant une vérité fictive et destructrice).

L'infini brunien semble donc incompatible avec la topologie théâtrale, ou tout au moins, celle du *theatrum mundi*. Et pourtant, le philosophe ne la condamne pas, l'utilise même, mais en la reconfigurant.

1. Sur la scène philosophique

Le Nolain ne récuse jamais, pour autant, le topos du *theatrum mundi*. Il l'emploie même dans toute sa vigueur critique au début de *De gli eroici furori* :

Quelle tragicomédie, quelle représentation, dis-je, pourrait-elle nous être donnée sur ce théâtre du monde, sur cette scène de nos consciences, qui serait plus digne d'inspirer la pitié et le rire que le spectacle de tels et si nombreux individus rendus songeurs, contemplatifs, constants, fermes, fidèles, amants, dévots, adorateurs et esclaves d'une chose sans foi, dénuée de toute constance, dépourvue de tout génie, vide de tout mérite, sans reconnaissance ou gratitude aucune, aucune incapable de sensibilité, de bonté et d'intelligence qu'une statue ou qu'une figure peinte au mur... (Bruno, 1999b, pp. 4-6)

Prisonniers des apparences et soumis à leurs désirs sexuels, comme des personnages de Calderón victimes des illusions de la matière et de la morale mondaine dans ses drames métaphysiques ou ses *autos sacramentales*, les amoureux pétrarquisants apparaissent sur la scène de la comédie, risibles, et se détournent non de la transcendance, mais de l'infini. Il s'agit là, par conséquent, d'un usage rhétorique. Difficile donc d'en tirer une conclusion, si ce n'est l'impossible alliance entre théâtre, synonyme de pétrification obstinée de la pensée, et infini. D'autres occurrences moins frappantes du mot « théâtre » (*teatro*) dans le corpus brunien, d'autres apparitions implicites du dispositif scénique, sont de fait plus intéressantes. Ainsi dans l'épître introduisant le texte du *Spaccio de la bestia trionfante*, Bruno dit donner quelques conseils explicatifs alors que les principaux protagonistes de l'œuvre (les dieux) sont

en train de se préparer à une représentation en attendant que la musique retentisse et que ces figures apparaissent (les dieux jouent leur propre rôle). Le théâtre s'apparente ici au lieu de la pensée, son emplacement à une scène philosophique. Il est d'ailleurs remarquable que Bruno emploie le mot de « théâtre » dans une longue énumération, pointant par là une analogie entre l'activité théâtrale et « l'ordre, la tablature, la disposition, l'index méthodique, l'arbre généalogique » (Bruno, 1999a, p. 18). En cela, le philosophe nolin s'inscrit dans une longue tradition qui fait du théâtre une technique gnoséologique, capable de donner une forme visuelle à l'étendue des connaissances. Le schème théâtral est omniprésent dans tous les *ars memoriae* de la Renaissance, et nous ne pouvons que suivre Nicoletta Tirinnanzi quand elle dit que Bruno emprunte au théâtre sa topologie, comme d'autres spécialistes de l'époque, en formant « une scène dont les éléments ne servent pas seulement à stimuler l'imagination et les facultés cognitives, mais incarnent également les syllabes des mots que l'on recherche » (Bruno, 2013, p. 387). En disposant des savoirs simples dans l'étendue scénique, le théâtre offre un ordre méthodique à la connaissance.

Cette puissance gnoséologique de la topologie théâtrale a été employée, avons-nous dit, pendant toute la Renaissance, mais c'est sans doute dans le théâtre de Giulio Camillo qu'elle connut sa plus grande gloire. Camillo a été rendu célèbre par son installation sculpturale en bois (qui inverse la relation théâtrale, puisque le spectateur est placée sur la scène, les figures dans les gradins), qui prétendait donner une image par laquelle il est possible de représenter, par un nombre fini de combinaison d'images, la somme de toutes les choses, idées et concepts, c'est-à-dire la totalité du monde connaissable : « Il faut savoir que dans la grande machine de mon Théâtre se trouvent, disposés en lieux et en images, tous les lieux qui peuvent suffire à rassembler et gouverner tous les concepts humains, toutes les choses qui existent dans le monde entier » (Camillo, 1996, p. 29). La machine théâtrale de l'humaniste italien rend éclatante l'articulation serrée entre théâtre, connaissance et ordre, puisqu'il ne s'agit pas moins, comme le révèle cette formule pléonastique, « d'ordonner l'ordre [...] avec une clarté telle que nous rendions les savants semblables aux spectateurs » (Camillo, 2001, p. 53)³. Or, Bruno, tout en accordant à la scène cette même puissance gnoséologique, qui

3

□ Citons un exemple comparable issu du domaine français. Jean Bodin publie en 1596 un *Universae naturae theatrum*, qu'il traduit un an plus tard en français. Le théâtre consiste ici en un ordonnancement de la connaissance universelle, un espace mental (le théâtre équivaut ici à un livre) régi par un principe de classification, « un tableau de tout ce monde universel, afin que la distribution de toutes choses nous étant mise

tiendrait de l'exposition et de la distribution des figures, s'écarter de ce paradigme réglé. En nommant *agentes* les figures qui peuplent la scène de la mémoire, traduction latine de *prattontas*, les fameux personnages agissant de la poétique d'Aristote (πράττονταῖ), il récuse l'idée d'une immuabilité du savoir. Les savoirs se meuvent, entrent en relation, en combinaison, l'ordre ne peut y apparaître si ce n'est que sous forme transitoire, jamais achevé, à chaque moment défait par l'action des idées.

Cela a une conséquence importante : les savoirs ne demeurent jamais constitués, mais « chassés sur le théâtre » (Bruno, 1993, p. 17 – Nous traduisons), ils sont sans cesse mis à l'épreuve. La topologie théâtrale n'est pas tant constituante que destituante. Le théâtre ne pétrifie pas le savoir, il le soustrait à son devenir institution toujours funeste, par son exposition fluctuante. Mais qu'est-ce qui meut ces personnages sur la scène de la mémoire ? La réponse est double. D'une part, comme l'a bien montré Saverio Ansaldi, « la constitution d'un ordre humain s'effectue toujours *dans et à partir* des formes-idées de l'ombre-matière » (Ansaldi, 2010, p. 35), c'est-à-dire que la scène de la pensée n'est jamais indépendante des variations des formes mondaines, elle en est même tributaire. La scène de la mémoire dépend des mouvements incessants de l'univers, qui régissent les actions des personnages. Mais dans le même temps, Bruno n'aura de cesse de souligner l'imagination comme puissance spécifiquement humaine, « capable de produire des idées comme images mentales des formes nouvelles » (p. 37). Or, cette amphibologie nous semble essentielle pour saisir les éléments distinctifs d'une topologie brunienne de la scène : la scène n'est jamais close sur elle-même ; elle suppose un spectateur paradoxalement interne (il ne peut y avoir de regard externe).

Mais, pourrions-nous dire, cette amphibologie dépend de la dualité intrinsèque du sujet humain dans l'art de la mémoire, à la fois créateur et spectateur. Or, si nous quittons le théâtre mental de la mémoire pour nous tourner vers la scène de la dispute philosophique, cette amphibologie persiste. Bruno utilise la topologie théâtrale dans *De la causa, principio e uno* : Gervasio, son porte-voix plébéien, y explique que le philosophe nolaïn « se trouve sur le même théâtre, dans la même famille ou la même société » (Bruno, 2016, p. 162) que Platon, Aristote ou autres autorités philosophiques. Mais, loin d'être le lieu monumental de la sacralisation philosophique, la scène renvoie ici à un lieu de dispute, de controverse, de lutte

en devant les yeux pour y regarder, comme dans un théâtre, nous entendions plus commodément l'essence et faculté de chacune chose » (cité in Jacomy, B., 2014, p. 16)

même, si l'on pense aux rapports conflictuels de Bruno avec le philosophe macédonien. Le philosophe n'est pas en retrait du monde, il s'y engage, il y participe, il jette sa pensée dans la lutte, pourrait-on dire en pastichant la célèbre formule pasolinienne. On pourrait alors prolonger la réflexion en considérant comment Bruno ne cesse de mettre en scène le conflit qu'il l'oppose aux autorités académiques de son époque par le choix du dialogue philosophique. Peu de maïeutique ou de diffraction de la pensée dans les dialogues londoniens, mais une répétition insistante des oppositions, des luttes que Bruno mène contre les pédants et autres docteurs autorisés. Et Bruno de se figurer à travers différents hétéronymes ou porte-paroles qui l'engagent directement sur la scène de la pensée, sans cesse parcourue par des querelles. La scène de la philosophie, sur laquelle Bruno se figure, est animée à la fois par des relations productives entre idées (le théâtre de la pensée) et par des relations antagoniques entre pensées (le théâtre des philosophes)⁴.

Plus capitale encore est la dénonciation de la position de spectateur telle qu'elle est occupée par les pédants. Ceux-ci en effet restent à l'écart du débat pour en rester spectateurs et juger. Ils jugent, avec leur suffisance grammaticale et leurs savoirs abstraits, et peuvent condamner les différentes idées, grâce à cette distance, cette coupure qui les affranchissent de toute risque de pensée (ibid.) Implicitement, c'est la posture dégagée du spectateur, celle-là même qui réinstaure de la transcendance au sein des apparences matérielles qui est critiquée. Le spectateur ne peut se faire juge (en cela, il reproduit le pouvoir souverain et transcendant dans une position nécessairement abusive). Il doit s'engager lui aussi sur la scène. Non pas physiquement ou matériellement (il ne s'agit pas de faire de Bruno un précurseur de la condamnation de la passivité du spectateur) au nom de la participation, mais par la projection de lui-même au sein du dialogue. Les interlocuteurs antagonistes de Bruno sont aussi ceux du spectateur, invités par la forme du dialogue, par l'incarnation des idées, par la référentialité plus ou moins explicite des situations, à venir s'insérer dans le débat. Le théâtre philosophique implique de Bruno donc la présence scénique de l'auteur et du spectateur, au

4

□ En nous appuyant sur les propos de Jacques Rancière, nous pourrions dire que la scène philosophique, telle qu'elle apparaît dans les dialogues londoniens, est aussi soustraite à un retour de la transcendance, puisqu'il s'agit de faire jouer « apparence contre apparence » (Rancière, Jdey, 2018, p. 14) sur cet espace. La scène permettrait, à travers de la confrontation de personnages distincts, de rendre sensible, de condenser la pensée, dégagée ainsi de l'emprise de l'idée de vérité transcendante : « Il y a donc bien dans la scène, si l'on veut, tout un hors-scène [la pensée]. Mais il fonctionne pour constituer l'épaisseur du tissu sensible et intelligible qui donne au tableau sa puissance sensible de condensation, et non comme dévoilement de ce que la scène cacherait » (p. 18)

milieu des personnages. Un théâtre donc qui refuse l'extériorité (la salle) et la stabilité (le consensus).

2. *Il Candelaio* : le théâtre d'un monde, le théâtre dans le monde.

Cependant, il y a le premier texte italien publié, cette comédie isolée dans le corpus brunien, *Il Candelaio*, qui a été à de nombreuses reprises rapportées au topos du *theatrum mundi*. Il est vrai la description de la pièce faite par le personnage impossible du Prologue nous y ramène sans conteste :

Sous vos yeux vont défiler des théories oiseuses, des manigances débiles, des idées creuses, de frivoles espérances, des explosions d'amour, des révélations sentimentales, de fausses suppositions, des dérangements d'esprit, des fureurs poétiques, des sens offusqués, des troubles de l'imagination, des égarements de l'intellect ; des croyances déraisonnables, des préoccupations insensées, des recherches hasardeuses, des grains de folie trop tôt semés et de splendides fruits de la démence. (Bruno, 1993, p. 42)

L'emploi insistant d'épithètes négatifs ne laisse pas de doute : le monde est détraqué, insensé, a perdu toute consistance de vérité, et ce dévoiement peut s'expliquer par l'absence de transcendance, le retrait des dieux, selon Ciliberto (*Il Candelaio* représente « un monde abandonné à lui-même, au désordre structurel qui le gouverne » – Ciliberto, 1992, p. 33), par la méconnaissance de sa propre conscience selon Nuccio Ordine dans son introduction à l'édition de l'œuvre italienne du philosophe nolaï (Bruno, 2002, p. 47) ou encore par l'univocité et la pétrification de la perspective choisie par les protagonistes (Fabris, 2018, p. 169), incapables de « saisir le flux incessant qui anime la vie » (p. 170). En bref, le monde représenté est défaillant au regard d'une vérité transcendante (Dieu, la connaissance de soi, le devenir du vivant), il est marqué par un manque qui le disqualifie aux yeux du spectateur.

Nous ne voudrions pas négliger la question éthique qui parcourt *Il Candelaio*. Les trois protagonistes sont les cibles de la critique de Bruno, et apparaissent comme les prémisses des adversaires du philosophe dans ses dialogues postérieurs. La dérision avec laquelle sont

traités le pédant Mamfurio, l'amoureux pétrarquiste Bonifacio et l'alchimiste Bartolomeo anticipe les dénonciations à venir, même si ces personnages participent encore de la typologie traditionnelle de la comédie de la Renaissance et ne renvoient pas à des types sociaux contemporains⁵. Nous ne voudrions pas minorer l'héritage de la comédie latine ou de la comédie érudite, souvent mis en valeur par la critique qui voit dans la pièce l'achèvement paroxystique d'une période historique. Il est indéniable que la pièce recourt à la farce ou au comique pour dénoncer la vacuité des pédants, alchimistes et autres pétrarquistes vaniteux, coupables de négliger l'existant au profit de leurs idées et de leurs valeurs inconsistantes. Seulement, *Il Candelaio* nous semble proposer une pensée de la scène, sans postérité immédiate ou lointaine, qui déroge à cette conception du *theatrum mundi* dont nous avons parlé plus haut.

À la lecture de la pièce (*Il Candelaio* est sans doute destiné à cette pratique solitaire, et non à la scène ; ce qui n'empêche pas qu'une pensée de la scène la parcourt), il est indéniable que la règle aristotélicienne de l'unité d'action est transgressée. D'abord, le prologue souligne la pluralité des intrigues, centrées sur trois protagonistes, qui, malgré les rencontres contingentes de ceux-ci, sont juxtaposées plus qu'intriquées. De fait, l'intelligibilité de la pièce est problématique, en raison de cette pluralité et du foisonnement impressionnant de personnages intervenant de près ou de loin dans ces intrigues parallèles, ouvrant fréquemment des actions centrifuges nous éloignant encore d'une signification ou d'une leçon morale unique et stable. Bien plus, nous pourrions dire que les intrigues impliquant les trois protagonistes ne sont que des concessions faites au système aristotélicien ou à la tradition, permettant simplement d'offrir une cohésion seulement apparente à la diversité du réel. D'ailleurs, les explications causales du destin de Bonifacio données par Gioan Bernardo à la fin de la pièce s'apparentent à une contrefaçon sommaire de la poétique d'Aristote, résumée trivialement à une généalogie : « De là découlent toutes les autres bizarreries qui se sont succédé comme aux enfants succèdent les petits-enfants, et aux petits-enfants les arrière-petits-enfants. Il ne reste plus, désormais, qu'à serrer les nœuds et à apporter les dernières retouches » (Bruno, 1993, p. 380). Finalement, cette histoire attendue n'apparaît que comme prétexte au déploiement de la diversité du monde. D'ailleurs, il est notable que la

5

□ Comme le dit Ciliberto, Mamfurio est « seulement un personnage grotesque, caricatural » et non l'image d'un groupe social, comme pourront l'être les pédants des dialogues successifs, inspirés des docteurs d'Oxford (Ciliberto, 1992, p. 30)

résolution de ces « nœuds », d'ailleurs très fragile, n'achève pas la pièce. Quant aux deux autres intrigues, elles ne sont qu'à peine ébauchées (l'alchimiste fou Bartolomeo se fait simplement gruger par son coursier) ou répétitives (Mamfurio n'est le vecteur d'aucune action, seulement le destinataire de railleries ou de manigances incessantes).

En ne donnant pas la primauté à l'action, Bruno donne une figuration à « l'abondance infinie des choses » (Bruno, 2006, p. 61) à la pluralité de l'existant, selon Vuarnet : « dans l'apparente dispersion, et *Le Candelaio* est certes l'œuvre la plus excentrique, c'est de la dispersion même de l'univers que nous trouvons le reflet » (Bruno, 1986, p. 153). Ainsi, la profusion du personnel dramatique équivaut à l'énumération, figure expressive souvent employée par le philosophe pour tenter de dire la diversité des choses. De même, la multiplicité et la diversité des actions donnent l'impression une forme copieuse à cette hétérogénéité du monde :

Vous verrez encore, pêle-mêle, des filouteries en tout genre, des manœuvres frauduleuses, des entreprises scélérates, et aussi de douces répugnances, des plaisirs amers, de folles résolutions, des confiances trahies, des espérances boiteuses, des bienfaits plutôt rares ; sur les affaires d'autrui, des avis pleins de componction, mais peu de jugeote quand on est soi-même en cause ; des femmes viriles, des hommes efféminés. (Bruno, 1993, p. 50)

La présence de nombreux oxymores dans cette énumération nous conduit à penser cette pluralité sans hiérarchie ni identité, puisque confusion des genres littéraires, sexuelles, des valeurs morales, des émotions, des comportements. Dramaturgiquement, ce désordre des genres et des modes d'être se traduit par un traitement égalitaire de tous les personnages, étranger aux principes du théâtre de cour contemporain, ou de l'esthétique classique à venir. Même un personnage secondaire issu du peuple, à la moralité douteuse, a droit à son monologue, dans lequel peuvent apparaître sentences morales ou maximes philosophiques. Le monde du *Candelaio* est donc un monde décentré et pluriel.

Et un monde spécifique. On a beaucoup glosé sur le choix de Bruno de situer sa pièce à Naples (nostalgie de ses jeunes années, héritage de la tradition). Peu importe finalement les raisons. Le fait est que *Il Candelaio* se situe dans un environnement particulier, loin des espaces utopiques de la pastorale, ou des lieux abstraits de la tragédie (la fameuse antichambre) et de la comédie (une place quelconque). Nous sommes dans le quartier du Nilo, comme l'annonce le Prologue, et la comédie regorge de toponymes divers

(tavernes, boutiques, rues, églises) qui renvoient à un espace particulier ou encore d'usages sociaux propres à la ville napolitaine, sans compter la constitution du personnel dramatique, reflet de la plèbe urbaine de la cité parthénopéenne, avec sa « procession effarante de putains, maquereaux, voleurs, travestis et petites frappes » (Quadri, 1974, p. 130). Nous, spectateurs, sommes placés devant un paysage spécifique, situé, non pas devant le monde, mais un monde. Le théâtre étant une chose finie, il ne peut prétendre à dire l'étendue infinie des choses finies. Ce n'est que par une succession de pièces qu'il pourrait s'étendre et englober la diversité des lieux. On pourrait même rêver à d'autres pièces équivalentes écrites par Bruno dans les nombreuses villes traversées par Bruno (Genève, Toulouse, Paris, Londres, Francfort...) et aux différentes formes qu'elles pourraient prendre selon le lieu représenté⁶. Le théâtre de Bruno n'est pas un « théâtre du monde », mais le « théâtre d'un monde ».

Mais, nous voudrions aller plus loin, en délaissant la question du monde représenté pour nous attacher au mode de représentation, pour nous rapprocher de la puissance hétérotopique du lieu théâtral selon Bruno. Selon Foucault, le théâtre est hétérotopique parce qu'il « fait succéder sur le rectangle de la scène toute une série de lieux qui sont étrangers les uns aux autres » (Foucault, 2001, p. 1577). Mais, Bruno ne fait pas tant succéder des lieux, que des formes, à travers le carrousel incessant et insensé des figures plurielles dans *Il Candelaio*. Certes, le théâtre est le lieu des métamorphoses, pourrait-on dire, puisqu'il suppose le travestissement. Les filous qui, déguisés, piègent Bonifacio, s'en amusent : « on jurerait une vraie comédie » (Bruno, 1993, p. 384) disent-ils en s'affublant de fausses barbes. Et *Il Candelaio* n'est pas avare de déguisements et de quiproquos sur l'identité des personnages. Mais nous ne voulons pas tant évoquer ici l'identité (un des grands enjeux du théâtre), que les formes que peuvent prendre le lieu et la matière scénique. Ne peut-on parler des figures humaines apparaissant dans la matière mouvante théâtrale comme de « *sglomeramenti* » (désagglomérations)⁷, ce mot brunien, mis en valeur par Luca Salza, qui

6

□ D'une certaine manière, la traversée nocturne de Londres, narrée dans *La Cena de gli ceneri*, nous en donne une idée.

7

□ L'idée de désagglomération théâtrale pourrait servir d'antidote à la menace d'une « pétrification » ou un d'un « épaississement » de la figure, de « l'assignation figurale et fictionnelle de la présentation de l'être et/ou de la vérité » qui guette toujours la scène théâtrale selon Philippe Lacoue-Labarthe (Lacoue-Labarthe, Nancy, 2013, p. 40).

évoque « une activité proprement opératoire des choses visant à désagréger, à disséminer l'unité de fond » (Salza, p. 129). Finalement, la scène n'est-elle pas cette unité de fond matériel qui se désagrège sans cesse pour faire apparaître des formes, ou, au théâtre, des figures. C'est sans doute par cette puissance vicissitudinale que le théâtre s'approche de l'infini. Chez Bruno, l'infini s'actualise selon deux modes : dans la coïncidence immédiate de la puissance et de l'acte si l'on considère l'étendue illimitée ou dans le principe vicissitudinal si l'on considère le mouvement et le devenir des choses finies :

J'affirme donc que la cause du mouvement local – non seulement de l'ensemble, mais de chacune des parties – est la fin de la vicissitude, non seulement pour que toutes choses occupent toutes les places tour à tour, mais aussi que tout prenne toutes les dispositions et toutes les formes. (Bruno, 1994, p. 258)

La scène figure la vicissitude et comme, « c'est en vertu de leur vicissitude qu'elles [les choses] participent de l'infinité divine » (Salza, 2005, p. 339), elle donne à voir l'infini. Comment concrètement voit-on dans la pièce du *Candelaio* la vicissitude à l'œuvre ? Tout simplement par les entrées et sorties des personnages. Rien de bien singulier. Mais elles s'enchaînent tellement rapidement dans cette pièce-monstre que le lecteur/spectateur peut se perdre dans cette accumulation d'apparitions/disparitions. Et surtout, elles semblent pour la majeure partie d'entre elles immotivées. À certains moments, il est question bien sûr d'évitement, de dissimulation, éléments traditionnels de la comédie, mais finalement les entrées et les sorties paraissent le plus fréquemment fortuites, déliées de tout enchaînement causal. L'effet produit par cette incessante substitution contingente de figures humaines participe d'une nouvelle conception de la scène, jamais figée, prise dans un mouvement de métamorphoses incessantes. Mais alors, qu'est-ce qui distingue la scène du monde, en quoi est-elle une hétérotopie, puisque la vicissitude est le principe d'actualisation de toute la matière ? Nous pourrions dire que la scène procède à une accélération de la vicissitude qui la rendrait sensible aux yeux humains, qu'elle lui accorderait une figure anthropomorphique, mais nous préférons dire qu'elle fait d'elle un paysage, et c'est ce en quoi elle peut être hétérotopique.

Pourquoi un paysage ? La notion est très en vogue depuis trois décennies dans le champ des études théâtrales. Elle a été utilisée par Michel Vinaver pour décrire l'économie des nouvelles

écritures dramatiques, dans laquelle « l'action tend à être plurielle, acentrée – une juxtaposition d'instantanés se reliant de façon contingente [...] il n'y a pas d'exposition préalable d'une situation, celle-ci émerge peu à peu comme on découvre un paysage avec tous les composants du relief » (Vinaver, 1993, p. 44). Hans-Thies Lehmann l'a développée, en s'inspirant des *landscape plays* de Gertrude Stein et des spectacles de Robert Wilson, pour décrire ce qu'il appelle le théâtre postdramatique dans lequel « le concept de l'action se dissout au profit d'un accomplissement de métamorphoses continues, l'espace d'action apparaît un paysage sans cesse transformé » (Lehmann, 2002, p. 126). Ces deux définitions semblent s'accorder parfaitement avec la dramaturgie de *Il Candelaio*. Et nous pouvons évoquer ici l'esthétique du paysage formulée dans le champ de l'histoire de l'art, par Raffaele Milani, tout aussi adéquate :

La nature, en revanche, est, si nous voulons reprendre un autre raisonnement fécond de Simmel, l'infinie connexion des causes, la naissance et la destruction ininterrompues des formes, l'unité fluctuante du devenir, qui s'exprime dans la continuité de l'existence temporelle et spatiale. Toutefois, le paysage, en tant que forme spirituelle, accueille l'illimité dans ses propres limites... (Milani, 2005, p. 54)

La scène serait, en reprenant cette terminologie, une forme spirituelle⁸ propre à rendre visible la vicissitude, à accueillir l'infini.

Mais surtout la notion de paysage implique un type double, paradoxal de réception : la contemplation, bien sûr, dans le retrait spatial, temporel (la salle du théâtre), contemplation qui n'est pas nécessairement passive puisque le paysage des métamorphoses provoque une

8

□ Dans la soixante-dixième livraison de sa *Dramaturgie de Hambourg*, Lessing est proche de cette idée lorsqu'il écrit : « Dans la nature toutes les choses sont reliées entre elles ; tout s'entrecroise, tout alterne, tout se fait changement de forme à forme. Mais selon cette diversité infinie la nature est spectacle seulement à l'esprit infini. Pour que des esprits finis puissent jouir des plaisirs qu'elle procure, il fallut leur conserver le pouvoir de lui imposer des limites qu'elle ignore, de séparer et de diriger leur attention selon leur bon plaisir. Ce pouvoir nous l'exerçons à tous les moments de la vie ; en son absence, il n'y aurait pour nous pas de vie possible ; l'excès de sensation nous empêcherait de sentir ; nous serions toujours en proie à l'impression du moment [...] Le propre de l'art est de nous éviter cette séparation dans le royaume du Beau, de nous permettre de fixer plus facilement notre attention. Tout ce que nous séparons ou souhaitons pouvoir séparer en esprit dans la nature, qu'il s'agisse d'un objet ou d'un assemblage d'objets divers, selon le temps ou l'espace, l'art le sépare vraiment et nous le garde – objet ou assemblage d'objets divers – avec la pureté et la concentration que permet seule la sensation qu'ils doivent faire naître » (Lessing, 2010, pp. 238-239). Certes, Lessing introduit une dimension supplémentaire (l'infini des sensations), mais il pose la puissance de l'art, et principalement du théâtre, à savoir la figuration de l'infini au sein des limites.

surprise toujours renouvelée (Lehmann) ou induit le spectateur à produire du sens lui-même (Vinaver), mais aussi le dessaisissement du sujet-spectateur, appelé comme le dit Milani à entrer dans le paysage, habité par un désir de se perdre, de se répandre dans cette scène : « nous cherchons à nous perdre en lui, entre les domaines de la sensation et de la perception » (p. 27). En bref, le paysage conduit à une perte de l'identité et de la stabilité du sujet. Dans *Il Candelaio*, le paysage des vicissitudes ne se constitue pas sans inquiéter de fait les positions extérieures à lui, normalement attribuées à des sujets souverains et transcendants : l'auteur et le spectateur. Il a été souvent dit que, derrière les traits du personnage du peintre Gioan Bernardo, on pouvait reconnaître le philosophe nolain : mêmes initiales, goût pour la peinture, relative sagesse exercée dans un retrait de l'action. Or, si nous acceptons cette identification, nous ne pouvons pas, pour autant, faire de Gioan Bernardo uniquement un vecteur du regard de l'auteur sur ses créatures. En effet, le peintre participe pleinement aux vicissitudes et profite de la multitude d'intrigues pour assurer ses intérêts pécuniers et libidineux. Ne s'insère-t-il pas avec plaisir dans la manigance qui doit confondre Bonifacio ? Ne profite-t-il pas du piège tendu à celui pour s'en venger et s'unir charnellement à Carubina, l'épouse du benêt piégé ? Si Gioan Bernardo est un avatar dramatique de Giordano Bruno, nous pouvons en déduire que l'auteur, analogiquement, est inclus dans son œuvre et est pris dans le cycle des vicissitudes. Il en va de même pour le spectateur si nous considérons la fin. Cette fin s'apparente à un dénouement canonique de comédie latine (la requête du *plaudite*) et de drame baroque à travers la reconnaissance ultime du public et de la dimension ludique de tout ce qui a précédé. Mamfurio, interrogé sur ce qu'il voit, ne peut que confesser : « je vois la guirlande d'une foule de spectateurs » (Bruno, 1993, p. 416). Mais au-delà de cet héritage formel, nous voulons voir paradoxalement dans cette fin la présence latente de l'infini. D'une part, son artificialité manifeste dénonce implicitement l'impossibilité de finir. Il faut finir, puisque la représentation a nécessairement un terme, mais celui-ci n'est pas un achèvement, seulement une coupure temporelle, quasiment immotivée (Mamfurio met fin à la pièce en refusant de se faire encore moquer ou battre, ce qui aurait donc continué sans le *plaudite*). D'autre part, cette fin marquerait, lit-on souvent, la dénonciation de l'illusion théâtre et le dévoilement de la réalité matérielle ? Mais y a-t-il quelque chose à dévoiler, à dénoncer, dans une pièce destinée à la lecture, qui s'ouvre sur une série de textes liminaires, à la fois appartenant à l'œuvre et en marge du texte, trahissant l'impossible clôture du texte théâtral sur lui-même ? Finalement, la scène finale n'a-t-elle pour fonction première

de ramener le spectateur dans la fable, ou la fable au spectateur, c'est-à-dire de montrer le refus de la position transcendante d'extériorité dont nous avons parlé en introduction ? Le spectateur contemple les vicissitudes des choses, non depuis l'extérieur, mais dans une coprésence. C'est le sens que nous pouvons dégager de cette remarque d'Ascanio à Mamfurio : « donner le signal des applaudissements – autrement tous ces gens vont monter sur scène » (Bruno, 1986, p. 133)⁹. La scène hétérotopique de Bruno est celle d'un théâtre du monde (le lieu cadré et particulier de certaines vicissitudes) et d'un théâtre dans le monde, un théâtre dans lequel nous contemplons et nous nous projetons en même temps, nous comprenons et nous expérimentons. La contemplation est aussi une dépossession.

Extrapolations contemporaines pour (ne pas) finir.

Rien ne tient, mais tourne et roule
 tout ce qui dans le ciel, et sous le ciel se voit.
 Toute chose court, tantôt vers le haut, tantôt vers le bas [...]

 Tant le seau tourne l'eau sens dessus dessous,
 qu'une même partie, la voilà partie
 tantôt de haut en bas, tantôt de bas en haut,
 et la même pagaille
 à tous assigne le même sort. (Bruno, 2006, p. 182).

Si *Il Candelaio*, est une œuvre-monstre et présente une certaine singularité, cette pièce doit également beaucoup aux conventions théâtrales de l'époque, et, si elle joue avec le primat de l'action, reste tributaire d'une certaine poétique, indissociable de la narration. Pour le dire brutalement, *Il Candelaio* n'est pas une des *Landscape plays* de Gertrude Stein. Et pourtant, lorsque Heiner Goebbels ouvre son opéra *Landschaft mit entfernten Verwandten* (*Paysage avec parents éloignés*, toujours le paysage), avec ce poème tiré de *De l'infinito*, il affirme l'importance de la pensée nolaine pour repenser le théâtre, un théâtre débarrassé de transcendance et de point de vue assigné¹⁰. Le compositeur-metteur en scène allemand crée dans son œuvre une

9

□ Nous choisissons de nous référer à la traduction de J.N. Vuarnet, sans doute infidèle à la lettre, mais qui a le mérite de mettre en avant cette possibilité de l'entrée sur scène de tous les individus.

10

généalogie insolite entre les textes de Bruno (sur l'absence d'ordre, sur la coïncidence des contraires) avec des textes de la modernité : des extraits de récits de Gertrude Stein dans lesquels l'anodin côtoie le dramatique sans solution de continuité, des poèmes d'Henri Michaux célébrant les pouvoirs de l'explosion et de l'imagination, la fameuse analyse des Ménines de Foucault... Comment peut-on regarder quand l'ordre et la hiérarchie des choses disparaissent, quand rien n'est stable, quand on passe de l'intérieur du tableau de Velázquez à une école de danse newyorkaise en passant par le Far West ? Qui regarde qui ? Dans le paysage des mutations infinies, n'est-ce pas le sujet spectateur qui est destitué ? Celui qui crée de la transcendance, du mythe, ou encore du jugement, sources de violence sociale ? Et selon Goebbels, ces questions ne sont pas seulement esthétiques mais aussi politiques : « dissocier la différence du jugement, reconnaître que quelque chose n'est pas meilleur ni pire, mais différent – et s'y tenir. Tout cela était évident à Giordano Bruno » (Goebbels, 2012, p. 29).

Bibliographie

Ansaldi, S., 2010, *Giordano Bruno. Une philosophie de la métamorphose*, Paris, Garnier.

Bel, J., Charmatz, B., 2013, *Emails 2009-2010*, Dijon, Les Presses du Réel.

Bruno, G., 1986, *Le Candelaio*, adapté par J.-N. Vuarnet, Paris, Point Hors Ligne.

□ Par manque de place, nous n'évoquerons, rapidement, dans cette fausse conclusion que l'œuvre d'Heiner Goebbels, mais nous aurions pu convoquer certaines pièces anciennes de Peter Handke, les expérimentations du Théâtre du Radeau, ou encore les dernières pièces de Boris Charmatz, *10000 gestes* (2017) et *infini* (2019) qui tentent de donner à voir l'infinité des variations corporelles et à inquiéter le regard. Le corps, écrit Charmatz, « est fait d'une infinité de gestes accomplis ou reçus qui le construisent au quotidien [...] il est aussi la masse brouillonne qui permet de réagir et d'inventer les actions et les postures d'aujourd'hui et de demain » (Bel, Charmatz, 2013, p. 14).

Bruno, G., 1993, *Le Chandelier, Œuvres complètes I*, tr. fr. Y. Hersant, Paris, Les Belles Lettres ; éd. or. 1582, *Il Candelaio*, Paris.

Bruno, G., 1994, *Le Souper des centres, Œuvres complètes II*, tr. fr. Y. Hersant, Paris, Les Belles Lettres, éd. or 1584, *La Cena de le ceneri*, London.

Bruno, G. 1997, *Le ombre delle idee. Il canto di Circe. Il sigillo dei sigilli*, Milano, BUR/Rizzoli.

Bruno G., 1999a, *L'Expulsion de la bête triomphante, Œuvres complètes V*, tr. fi. J. Balsamo, Paris, Les Belles Lettres, éd. or. 1584, *Spaccio de la bestia trionfante*, London.

Bruno, G., 1999b, *Des fureurs héroïques, Œuvres complètes VII*, tr. fr. P.-H. Michel, Paris, Les Belles Lettres ; éd. or. 1585, *De gli eroici furori*, London.

Bruno, G., 2002, *Opere italiane, vol. 1*, Novara, UTET.

Bruno, G., 2006, *De l'Infini, de l'Univers et des Mondes, Œuvres Complètes III*, tr. f. J.-P. Cavaillé, Paris, Les Belles Lettres ; éd. or. 1584, *De l'infinito, universo e mondi*, London.

Bruno, G., 2016, *De la Cause, du principe et de l'un, Œuvres complètes IV*, tr. fr. L. Hersant, Paris, Les Belles Lettres ; éd. or. 1583, *De la causa, principio e uno*, London.

Camillo, G., 1996, *De l'imitation*, tr. fr. F. Graziani, Paris, Les Belles Lettres ; éd. or. 1544, *Trattato dell'imitazione*, Venezia.

Camillo, G., 2001, *Le Théâtre de la mémoire*, tr. fr. E. Cantavenera et B. Schefer, Paris, Allia ; éd. or. 1550, *Idea del teatro*, Venezia.

Ciliberto, M., 1992, *La Ruota del tempo. Interpretazione di Giordano Bruno*, Roma, Editori Riuniti, 1992.

Dommenge, T., 2010, *Instruments de résurrection. Étude philosophique de la Passion selon saint Matthieu de Bach*, Paris, Vrin.

Fabris, A., 2018, *Itinéraires du désir dans la philosophie de Giordano Bruno*, Thèse de doctorat de philosophie, Université de Lyon (<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01997578/document>)

Foucault, M., 2001, *Des espaces autres*, in *Dits et écrits II, 1976-1988*, Paris, Gallimard, pp. 1571-1581.

Goebbels, H., 2012, *Ästhetik der Abwesenheit. Texte zum Theater*, Berlin, Theater der Zeit/Recherchen 96.

Haumesser, M., 2018, *L'Autre scène, philosophie du théâtre*, Paris, Vrin.

Jacomy, B., 2014, *Dans la chambre des merveilles*, Paris, Lyon, Flammarion, Musée des Confluences.

Lacoue-Labarthe, P., Nancy, J.-L., 2013, *Scènes*, Paris, Christian Bourgois.

Lehmann, H.-T., 2002, *Le Théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, éd. or. 1999, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main, Verlag der Autoren.

Lessing, G. E., 2010, *Dramaturgie de Lessing*, tr. fr. J.-M. Valentin, Paris, Klicksiek ; éd. or. 1767-69, *Hamburgische Dramaturgie*.

Milani, R., 2005, *Esthétiques du paysage. Art et contemplation*, tr. fr. G. A. Tiberghien, Arles, Actes Sud ; éd. or. 2001, *L'Arte del paesaggio*, Bologna, Il Mulino.

Quadri, F., 1974, *Ronconi ou le rite perdu*, tr. fr. O. Volta, Paris, UGE ; éd. or. 1973, *Il Rito perduto*, Torino, Einaudi.

Rancière, J., Jdey, A., 2018, *La Méthode de la scène*, Paris, Lignes.

Salza, L., 2005, *Métamorphoses de la Physis. Giordano Bruno : infinité des mondes, vicissitudes des choses, sagesse héroïque*, Naples, Paris, La Città del Sole, Vrin.

Salza, L., 2007, *Désagglomérations brunniennes*, in « Europe », n°937, pp. 121-131.

Tsing, A. L., 2017, *Le Champignon de la fin du monde. Sur les possibilités de vie dans les ruines du capitalisme*, Paris, La Découverte ; éd. or. 2015, *The Mushroom at the End of the World: On the possibility of life in capitalist ruins*, Princeton, Princeton University Press.

Vinaver, M. (dir.), 1993, *Écritures dramatiques*, 1993, Actes Sud.

Yates, F. A., 2019, *Le Théâtre du monde*, Paris, Allia ; éd. or. 1969, *Theatre of the World*, London, Routledge.

Fabio Pedone

L’evasione sulla scena. Joyce, Bruno e la “panteomima” del Tempo

ABSTRACT: This paper aims at bringing to light the role of Giordano Bruno and *coincidentia oppositorum* in *Finnegans Wake*. It discusses a number of issues regarding Bruno’s influence on Joyce, the dialogue sketch of “Muta & Juva”, Ulyssean “parallax” seen as a decentering device, the invention of an infinite language as a consequence of the revolt of the Joycean *artifex*, and the shadowy presence of Bruno’s *Eroici Furori* in the textual “dislocations” of the *Wake*.

Keywords: *Finnegans Wake*, Joyce, Bruno, Translation, Time, Parody.

1. Stephen eresiarca

Fra le identificazioni simboliche e i “doppi” ottativi su cui il giovane James Joyce costruisce un’ostinata ribellione, per chiarire la sua missione di artista nella fase aurorale della sua opera, c’è anche la figura dell’eretico o dell’eresiarca. Fin dal saggio del 1904 *A Portrait of the Artist* il ventenne Joyce cita Gioacchino da Fiore, Giordano Bruno, Swedenborg e Francesco (“the mild heresiarch of Assisi”, nel c. XXIII di *Stephen Hero*). Più di trent’anni dopo, il *Finnegans Wake*, in una pagina tutta orientata sui temi del divenire e della metamorfosi, dichiarerà “I am *simpliciter arduus*” (FW 487.33)¹. Joyce si sta in realtà rifacendo anche a un punto lontano della sua opera, a un antico dialogo tra Stephen e Cranly a proposito del Bene, che conclude quello stesso capitolo di *Stephen Hero*.

La Chiesa fa una differenza tra il bene che tutti costoro cercano e il mio bene. V’è un *bonum simpliciter*. Coloro che mi hai nominato cercano un bene di quella specie perché sono spinti da passioni ben dichiarate anche se sono servili: voluttà, ambizione, gola. Io cerco un *bonum arduum* (Joyce, 1993, p. 238).

Di *bonum simpliciter* aveva ragionato il faro estetologico di Joyce, Tommaso d’Aquino, e il giovane scrittore intreccia con audacia questo riferimento dottorale a una postura polemica nutrita anche dell’esempio “eroico” di Bruno. Nel movimento – sempre attivo in Joyce – di una “*postponed clarification*” del senso (per dirla con Fritz Senn), la formula del 1939 “*simpliciter arduus*” si rivela allora come revisione e ridiscussione di precedenti formulazioni di poetica, qui risolte nell’unità di una *coincidentia oppositorum* che dice la postura dell’artista ribelle: lo stesso che nel finale del *Portrait*, il romanzo del 1916, si affranca dalle reti che lo

¹ Su questo passo di *Finnegans Wake* si è soffermato Enrico Terrinoni, estrapolandone le inquietudini trinitarie di Joyce e immaginando che in *arduus* convivano allusioni alla teologia di Ario, che tanta importanza ha avuto in *Ulysses* (cfr. Terrinoni, 2019, pp. 46-49).

stringono volando come un Icaro, con allusione implicita al volo del terzo sonetto proemiale dell'*Infinito universo e mondi* (“Quindi l’ali sicure a l’aria porgo; / Né temo intoppo di cristallo o vetro, / Ma fendo i cieli e a l’infinito m’ergo”). In quella frase che è una divisa araldica della missione del giovane Dedalus, “*to forge in the smithy of my soul the uncreated conscience of my race*”, va considerato l’aggettivo *uncreated*, che si carica di inedite rifrazioni se osservato in “*retrospective arrangement*” da una posizione successiva: quella di *Proteus*, terzo episodio di *Ulysses*, dove Stephen cita l’eresiarca Ario in un modo che ne certifica l’appartenenza a una genealogia di *negatori antidogmatici* perseguitati: nelle dispute trinitarie del IV secolo, infatti, fu Ario a discutere la consustanzialità delle persone della Trinità, fino a negare l’attributo di *increated* alla persona del Figlio, riservandolo unicamente al Padre. Lo stesso Joyce, che dietro la maschera di Dedalus si definisce “libero pensatore”, si associa a queste figure eretiche ed eroiche continuandone la lotta sul piano di quel sacerdozio dell’immaginazione che è l’arte². Da qui scaturiranno le future identificazioni dell’artista in *Finnegans Wake*, come lo *scribicide* Shem, maestro di *stolentelling*, e una curiosa figura di teppista spiantato che invia suppliche di danaro via telegrafo: “Negoist Cabler”.

L’*artifex* per spiccare il volo deve unire le *disiecta membra* del vecchio mondo con un’arte ancora ignota, eleggendosi Nuovo Artefice di mondi ancora a venire. L’esergo del *Portrait*, l’unica epigrafe mai apposta da Joyce a un suo libro, è da Ovidio, dal libro VIII delle *Metamorfosi*, e legge: “*Et ignotas animum dimittit in artes / naturamque novat*”. È Dedalo, costruttore di labirinti, che si sta organizzando la fuga via aria, che sta forzando il limite, così come Bruno vola verso gli infiniti mondi. È l’artefice che congiunge altrimenti gli atomi del mondo esistente per formare un nuovo congegno. La sua sapienza tecnica è ancora sconosciuta: va inventata passo passo. Ma l’*animus* è lo stesso che agisce nell’incipit delle *Metamorfosi*: “*In nova fert animum mutatas dicere formas / corpora [...]*”. Siamo nell’ottica di una *renovatio mundi*, nel regno anche bruniano della vicissitudine, della trasformazione e del movimento. La metamorfosi crea “nuovi corpi”³.

2. Danza del tempo e dello spazio

Si racconta che Giordano Bruno, novizio a Napoli, partecipò intorno al 1565 a un gioco molto popolare tra gli aristocratici definito “le sorti”, e praticato soprattutto durante la veglia dell’Epifania. Era una specie di esercizio di bibliomanzia: si apriva un libro a caso e si puntava il dito alla cieca su una pagina, oppure

² Su Joyce/Stephen “libero pensatore” è imprescindibile Lernout, 2010, “*You behold in me a horrible example of freethought*”, capitolo 6 del suo studio (pp. 140-157). Sull’evoluzione della poetica del giovane Joyce in rapporto a un modello nicciano cfr. Slote, 2013. Per le strategie di lettura dell’opera joyciana in una dinamica di “corrective unrest” è importante Fritz Senn, 1984, da cui si preleva la formula “postponed clarification”.

³ Questi temi e i loro addentellati nel quadro dell’evoluzione della poetica joyciana saranno approfonditi e particolareggiati in un altro saggio in corso di elaborazione.

si estraeva un verso. Poi il verso “trovato” veniva associato, sempre a caso, al nome di uno dei presenti. Quando i suoi commensali giocano alle sorti con Bruno, il libro da cui si estraggono i versi è l'*Orlando furioso*, e quello che per caso o per coincidenza è assegnato a lui si rivela decisamente incisivo: “d’ogni legge nimico e d’ogni fede” (che nel poema si applica a Rodomonte). Lungi dall’esserne infastidito, il Nolano si riconosce in questo verso, lo legge come adatto alla sua natura, lo interpreta (ha scritto Lina Bolzoni) “come un segno veritiero della sua indole e del suo destino”, e anni dopo racconterà l’aneddoto ai compagni di prigionia a Venezia. Dalla postura eroica elaborata da Joyce per se stesso nel saggio del 1904 *A Portrait of the Artist*, proprio chiamando in causa fra gli altri il Nolano, si dipana un filo rosso che ne attraverserà tutta l’opera. Il motto terribile di Dedalus, *Non serviam*, che gli servirà per affrancarsi a volo dalle reti della famiglia, dello stato e della religione verso l’esilio scelto, ripete il Lucifero di Milton ma riecheggia anche gli sdegnosi atteggiamenti bruniani e le disobbedienze assolute del *voyou* Rimbaud; comunque l’ombra del Fastidito continuerà a comparire nella scrittura fino all’opera estrema di Joyce, *Finnegans Wake*, dove incarna un ruolo sia dialogico che ribelle.

Joyce incontra Bruno quando è molto giovane, nel momento del fervore entusiasta e polemico successivo all’autopunizione raccontata nel *Portrait*; nel 1903 dedica una recensione appassionata al libro su Bruno di McIntyre; e oltre alla postura ribelle e all’atteggiamento “comico”, improntato all’andare incontro alla *varietas* dell’esperienza, mutua da lui nei suoi libri maggiori una quantità di dispositivi stilistici, che qui ai fini del nostro discorso potremmo ridurre sostanzialmente a due: *coincidentia oppositorum* e *decentramento*. Ovvero un principio di unità e un principio di disunione: attivi sia sul piano della parola sia su quello più ampio della strutturazione concettuale dell’opera. Due o tre volte, nelle lettere e nei saggi, Joyce sintetizza il pensiero bruniano (qui nei *Temì di Padova*): “Giordano Bruno stesso dice che ogni potere, sia nella natura che nello spirito, deve creare un potere opposto, senza il quale non può realizzarsi ed aggiunge che in ogni tale separazione c’è una tendenza alla riunione”. Già in *Ulysses* Joyce aveva fatto le prove onomaturgiche della coincidenza dei contrari, basti pensare al conio abbastanza vertiginoso «*contransmagnificandjewbangtiantiality*» di *Proteus* (in cui “consustanziale” e “transustanziazione” si intrecciano nel segno delle polemiche antiche relative ai dogmi della Chiesa) e al finale di *Ithaca*, con quel “*Darkinbad the Brightdayler*” che allude a Lucifero e all’arrivo dell’aurora dopo la notte del 16 giugno 1904. È proprio nella notte di *Ithaca* che nascono le prime luci del *Wake*.

Bruno e Vico danzano in tutto *Finnegans Wake*, sulla musica di tempo e spazio, proprio le due categorie su cui si interrogava Stephen a Sandymount, e i due principi che sovrintendono al *book of the dark*. Se Vico appare a prima vista chiamato a tutelare il tema del tempo quando il FW “inventa un nuovo tempo” per liberarsi dall’incubo della storia, sembra che Bruno si incarichi di simboleggiare l’infinito spazio

dell'universo; ma è vero che le due figure si scambiano le parti, secondo quella dinamica di mutazione inesausta e vicissitudine ciclica (nel segno della rigenerazione) che muove tutto il libro.

3. Una presenza in ombra

Proviamo adesso a isolare alcuni momenti del testo wakeano che vedono questa disseminazione bruniana, a volte palese altre volte nascosta dietro un'elaborazione in codice. Il Nolano fa la sua comparsa subito in *Finnegans Wake*, fin dalla prima pagina: nell'espressione "commodius vicus of recirculation" sembra infatti che sia leggibile e visibile soltanto Vico, l'altro cardine filosofico dell'opera, a cui si lega il tempo. Ma, come nel *Candelaio* bruniano, l'apparenza inganna: dentro *commodius* c'è l'allusione non solo all'imperatore Commodo (quindi alla violenza della storia e del potere) ma alla commedia e alla *commode*, al vaso da notte, che in gergo a Dublino era detto *jordan*. Rientra qui in gioco non solo la minzione-defecazione, ma più in generale un "ciclo delle acque" che dalle onde di *Proteo* giunge alla pagina del fluviale *riverrun* passando per le notturne condutture arborescenti di *Ithaca* (con il suo virtuosistico e splendido elogio dell'acqua). E un'altra irradiazione di senso si fa presente, quella che rimanda al battesimo (Giovanni Battista lo impartiva sul fiume Giordano), e che proprio nello spazio in cui il testo viene battezzato, poche righe più giù, trova un nodo celtico nell'espressione *thuartpeatrick*: Pietro e Patrizio, la fondazione della chiesa, il santo battezzatore d'Irlanda (con l'acqua del pozzo). Con il segno dell'arte (*art*) e della beffa (*trick*), come dire l'*alfa* e l'*omega* dell'esperienza joyciana nella scrittura.

Direttamente dagli *Eroici furori* giunge poi un gioco linguistico che convoca Trieste, la *tristitia hilaris* bruniana che inaugura la commedia del *Candelaio*, il vero e il finto, la figura dell'artista truffatore: "Ah trieste, and trieste, ate I my liver! *Se non è vero son trovatore*" (FW 301.16-17). Appare Verdi, non solo per via di Trieste (il teatro Verdi frequentato dal giovane Joyce) ma per il tema della lotta tra fratelli: nel *Trovatore* Manrico e il Conte di Luna sono fratelli in lotta che si affrontano come nemici senza sapere di essere consanguinei. Ed è, deformata, una risposta di Laodonio nei *Furori*: "Se non è vero, è molto ben trovato: e se non è cossí, è molto bene iscusato l'uno per l'altro", quando si parla di due infiniti a confronto ("e un infinito l'altro non eccede") dalla cui tensione scaturisce la perfezione della mente eterna; un passo che intende difendere la funzione dei sensi, che permettono di conoscere la verità: "Sciocco è colui che sol per quanto appare / al senso ed oltre a la raggion non crede" (Bruno, 1999, p. 318). Ammicchi, espedienti bruniani, particelle sparse nel testo di Joyce.

Uno dei conii joyciani che diventa motivo ricorrente in *Finnegans Wake* è il calembour *Nolans Volans*: lo leggiamo incistato dentro quella *mise-en-abyme* del testo, parodia di parodia, che è la *Gracehoper's Song* nel libro III, in cui la *coincidentia oppositorum* e l'eterna vicissitudine sono la forza strutturante della poesia. “Till Nolans go volants and Bruneyes come blue”, dice un verso (FW 418.31). La prima lettura porterebbe forse a ricordare il modo di dire “quando gli asini voleranno” (e non sfugga il motivo dell’asino e dell’asinità in Bruno). Ma andando oltre, gli atomi verbali che vanno a comporre questo intreccio saranno *nolens volens* (volente o nolente), che rende il senso della necessità inesorabile, di un dovere o di un fato, di un compito da eseguire “per forza”, e che viene pervertito con il Nolano che “vola”, come nel sonetto in apertura dell’*Infinito universo e mondi* (“ma fendo i cieli e a l’infinito m’ergo”).

Se però facciamo entrare in gioco anche qui la “*postponed clarification*” con un occhio a Bloom in *Ulysses*, ecco che *volente o nolente* rivela in filigrana un’aria musicale: *vorrei e non vorrei*, e il coraggio eroico del sapiente si converte nell’esitazione erotica del *Don Giovanni*, proprio in quel verso del duetto *Là ci darem la mano* (“*Vorrei e non vorrei*”) su cui Bloom sbaglia (“*Voglio e non vorrei*”). Eccoci nell’incertezza, nella *struggle for meaning* già attiva dentro il romanzo del 1922, nelle evoluzioni cognitive di Stephen, nelle divagazioni mentali di Bloom. *Ulysses* del resto brulica di doppi, ombre, riflessi, fantasmi, prefigurazioni e reincarnazioni. In FW la duplicità è un principio costitutivo del testo: basti pensare che ogni parola può significare almeno due cose, quando va bene, e che *Dublin* è inteso anche come omofono di *doubling*, “raddoppiare”. Il libro viaggia sull’eterna vicissitudine che dal “dividual”, attraverso scomposizioni e ricomposizioni di atomi-etimi, giunge all’unificazione. Le proiezioni dei contrari sono Shem e Shaun, i due figli di HCE, che nella loro polarità incarnano Tempo e Spazio e Mente e Mondo (i due poli dell’odissea percettiva di *Proteus*); i fratelli coltelli dovranno riconoscere nel punto dell’unione di essere gli stessi: siamesi, o “soamheis” – “Answer: *Semus sumus?*” (FW 168.14) – nel paradosso di una “andthisishis” (177.33).

C’è un punto in cui questo balletto aristotelico chiama in causa di nuovo il Nolano:

[...] entwined of one or atoned of two. Let us hear, Art simplicissime!

— Dearly beloved brethren: Bruno and Nola, leymon bogholders and stationary lifepartners off orangey Saint Nessau Street, were explaining it avicendas all round each other ere yesterweek out of Ibn Sen and Ipanzussch. When himupon Nola Bruno monopolises his egobruno most unwillingly seses by the mortal powers alionola equal and opposite brunoipso, *id est*, eternally provoking alio opposite equally as provoked as Bruno at being eternally opposed by Nola. Poor omniboose, singalow singelearum: so is he! (Joyce, 2019, p. 32; FW 488.03-12).

[...] intrecciata duuno o espiunata da due. Facci sentire, Art seimplicissime!

– Cari amati fratelli: Bruno e Nola, veditori limaici e soci cartolari in pressorangia San Nessau Street, stavano a spiegarselo avicenda sempre in torno l'un l'altro fin l'ultima ebdomada pasquasi da Ibn Sen e Ipanzussch. Quando lui suso Nola Bruno monopolizza il suo egobruno recalcitra al veserese colto dai posterì mortali alionola l'uguale e doppostutto brunoipso, *id est*, infinifinita eternamente provocando alio opposto equalmente provocato quanto Bruno nell'esser eternamente infinifinita opposto da Nola. Pori omnibevusi, in segola segolarsum: Sem plus è!

Gli ammicchi a nomi di filosofi, come Avicenna, nascondono l'allusione a un moto eminentemente bruniano, alla vicissitudine; e all'eterno scambio di posizione, all'avvicendamento fra i contrari, l'io-stesso e l'altro, il mortale e l'eterno (per questo c'è *avicendas*); mentre è difficile monopolizzare e vedere e "afferrare" (*sese*: *sees*, e *seizes*) il mutamento. Il fulcro di questo teatro delle identità opposte/scambiate è la formula latina *id est*, propria delle dimostrazioni scolastiche, che svolge una duplice funzione: marca l'identità della cosa (*id*) richiamando un soggetto riflessivo (quel *sese* latino che gli esegeti non sembrano aver colto in *sese*). E segna un passaggio dall'uno all'altro stato ("cioè, vale a dire"). Ma infine è facile (*so easy*) cogliere l'identità dei contrari, *in saecula saeculorum*, all'infinito, che in inglese è reso convenzionalmente anche con *world without end* (formula liturgica che aveva un certo peso in *Proteus*). L'altro è lo stesso, *so is he*: "Id est". E non sembra privo d'importanza che Joyce potesse trovare questa formula convenzionale usata come mossa dimostrativa nei dialoghi bruniani come gli *Eroici furori*.

3. Il teatro dei contrari

E allora, in un'opera dove tutto è "dividual" e tende a unirsi in una "polar andthisishis" (l'antitesi che separa e identifica l'essere con l'essere, l'è con *il suo essere*), Joyce sceglie di teatralizzare questa polarità, e lo fa tramite il dialogo come forma aperta, condividendo l'atteggiamento di Bruno nei suoi riguardi e sposandolo con la tendenza a sé coeva che vedeva il successo di una forma spettacolare come la pantomima (ma non dimentichiamo la tradizione delle commedie di scambio tra fratelli, da Menandro e Terenzio in poi)⁴.

Sono tre i dialoghi in commedia che vengono inscenati da Shem e Shaun, i fratelli coltelli, opportunamente mutati sul calco di una popolare *comic strip* dei primi del '900: "Mutt & Jute", "Butt & Taff", "Muta & Juva"⁵. A un primo sguardo sembrerebbero intermezzi, strategie desublimanti, vignette

⁴ Federico Sabatini fa notare la stretta connessione fra scelta stilistica e immagine di un cosmo infinito, aperto alla *varietas*: "Bruno's *poetics of the enlarging style* [...] by mirroring his cosmologic expansion, presupposes the literary self-enlarging form of the *dialogue*, as well as the invention of new words, the use of amplified figures of speech, particular lexical choices, and a vortex-like use of syntax" (Sabatini, 2013, p. 28).

⁵ Si fa riferimento a *Mutt and Jeff*, striscia disegnata da Conway Fisher Henry che esordì nel 1907 sul «San Francisco Chronicle», e fu tra i precursori di Stanlio & Ollio.

di passaggio, ma è un sospetto che cade subito quando ci si soffermi a considerare la posizione di queste “scenette” o pantomime nel quadro complessivo del *Wake*. “Mutt & Jute” prende piede a pagina 16, nelle prime pagine del libro, “Butt & Taff”, la più lunga e intricata, a pagina 338, mentre “Muta & Juva” comincia a pagina 609. Non sono spazi scelti a caso: si tratta dell’inizio, della metà e della parte conclusiva di *Finnegans Wake*. Basta già questo a immaginare che detengano una funzione preordinata nell’economia geometrica e nella composizione dell’opera.

Spicca, leggendo l’inizio del primo dialogo, un evidente carattere di satira della comunicazione e delle sue storture:

Jute. – Are you jeff?

Mutt. – Somehards.

Jute. – But you are not jeffmute?

Mutt. – Noho. Only an utterer.

Jute. – Whoa? Whoat is the mutter with you?

Mutt. – I became a stun a stummer (Joyce, 1982, p. 17)⁶.

Per rifarci alla sapienza popolare dei modi di dire, questi sono dialoghi tra un muto e un sordo (*mute, deaf*), tra apparenze che ingannano, balbettii, qui pro quo, quindi come prima indicazione di lettura potremmo dire che il dialogo si rivela *mise en abyme* dello stesso dispositivo stilistico che informa il *Finnegans*, la babelica *confusio linguarum* che fa dell’errore/erranza la sua forza propulsiva. È uno dei modi, occulti o manifesti, con cui il FW conosce se stesso, si legge o ri-legge da sé. Anche nel secondo dialogo, quello di Butt & Taff, gravato di elaborate e prolisse didascalie come fosse una riedizione dell’episodio di “Circe” in *Ulysses*, alla fine i due litiganti prima diventano “one and the same person” (FW 354.08), poi si separano con odio, o forse sono i clienti del pub che gridano: “Vociferagitant. Viceversounding. [...] In alldconfusalem” (Joyce, 2011, p. 355)⁷. Il fallimento della comunicazione cade nel momento centrale in cui il conflitto si fa incandescente: le due polarità si scontrano. E si scatena la caccia ad HCE, il padre caduto, il gran colpevole.

Il carattere di miniatura e *mise en abyme* di questi tre momenti del testo è segnalato dal riferimento a tre scontri epocali nell’economia enigmatica del *Wake*: la medievale battaglia di Clontarf (1014) nel primo quadro, quella di Inkerman nel secondo (quindi la guerra di Crimea, e la storiella di Buckley e del Generale

⁶ “Jute. – Sei jefftordo? / Mutt. – Un durettino. / Jute. – Ma non sei jefftordomuto? / Mutt. – Noho. Soltanto un utteratore. / Jute. – Chiii? Chiicco’sè che mutteri? / Mutt. – Sono diventato uno stordino stummerante” (Traduzione di Luigi Schenoni).

⁷ “Vociferagitante. Viceversonante. [...] In tuttaconfusalemm” (Traduzione di Luigi Schenoni).

russo), lo scontro fra Patrizio e l'arcidruide a Tara nell'ultimo dialogo. Dove ritroviamo tutt'altra situazione: siamo nel libro IV, il libro della luce, quello della definizione dei contrasti, dove le posizioni di Shem e Shaun, tempo e spazio, oscurità e luce, convergono. Qui il dialogo comincia nel segno del fuoco, e del fumo. Un fumo (domestico ma anche sacrificale) che rimanda al paterno e al divino: l'inno al sole (*Hymn*) è l'attesa di Lui (*Him*), in quell'idioma liturgico che è il latino (*Deus > Dies*).

Muta: Quodestnunc fumusiste volhvuns ex Domoyno?

Juva: It is Old Head of Kettle puffing off the top of the mornin.

Muta: He odda be thorly well ashamed of himself for smoking before the high host.

Juva: Dies is Dorminus master and commandant illy tonobrass (Joyce, 2019, p. 273; FW 609.24-27).⁸

Il *Wake*, si direbbe, ha buon gioco a reimpastare qui con ironia una serie di cruciali immagini bruniane, imperniate sul discorso degli *Eroici Furori* a proposito di luce e ombra. Basterà anche solo questo sospetto per andare a riaprire i *Furori*, del resto tenuti ben presenti da Joyce che li cita esplicitamente nella sua ultima opera (Sabatini, 2011, p. 185). In quell'*host* si vede l'inglese ("ospite, anfitrione") e si scorge in ombra il latino con senso contrario (*hostis*: "nemico, rivale, straniero"). Perché l'eco bruniana? Nel dialogo V della prima parte dei *Furori* Tansillo presenta il primo sonetto sulla fenice accompagnandolo con il motto "Hostis non hostis"; come farfalla spinta dalla brama a "svanir nelle fiamme de l'amoroso ardore", il sapiente nella sua tensione conoscitiva è "unico con la fenice unica", la sua costanza "non si muta con la luna" (Bruno, 1999, pp. 198-199).

La fenice è una delle presenze cardinali nel *Wake*, fin dalla prima pagina (004.17: "*a setdown secular phoenish*"): conio, manco a dirlo, incarnante la *coincidentia* di rinascita e di fine, con *phoenix* e *finish*). Come nella tradizione religiosa e filosofica a cui Joyce guarda, è simbolo di morte e palingenesi, ma allude in FW anche al tema del mistero notturno, alla colpa di cui si è macchiato il capofamiglia HCE di notte in Phoenix Park. Ciononostante, la fenice è per convenzione una figura solare. L'espressione maccheronica "the ubideintia of the savium is our ervics fenicitas", che compare più in là nel dialogo, è il motto della città di Dublino (*Obedientia Civium Urbis Felicitas*), e la deformazione *ervics* riconduce per somiglianza fonica a HCE (Earwicker, *earnwig*, l'insetto forfecchia). Probabilmente si sta parlando della sua epopea di "costruttore di città" e sindaco di Dublino, nel libro III, il precedente, che si era conclusa con il suo crollo. La fenice diviene allora simbolo di rinascita, ciclo, ritorno, ma questa rinascita implica un *savium*,

⁸ "*Muta*: Quodestnunc fumusiste volhvuns ex Domoyno? / *Juva*: È Vecchio Capo Teiera che sfumacchia la cima del mattino. / *Muta*: Oddovrebbe proprio verthorgnarsi perché fuma davanti all'alto ostite. / *Juva*: Diorno è Dorminus nostro e commandante su quille ottonibre" (Traduzione di Enrico Terrinoni e Fabio Pedone).

un saggio o sapiente, e però leggendo sotto un filtro bruniano qui il *savium* è chi si india (“ubideintia”) pretendendo di possedere il suo sapere. Per Bruno la Fenice rappresenta il contrario della sorte del “furioso”, che arde, muore dissolto nel suo desiderio di verità ma nella ruota del tempo e nell’eterna vicissitudine non vede mai tornare nulla; come scrive Ciliberto, la scelta bruniana è non rassegnarsi alla sorte e alla conoscenza del sapiente, “immerso nel ciclo della vicissitudine”. Il Furioso invece “sforza al massimo, con tutte le sue forze, la legge della realtà, cercando di afferrare, oltre il cerchio della vicissitudine, il punto originario dell’unione” (Ciliberto, 1999, p. 85)⁹. Torna il sapiente, dunque, che pretende di possedere la sapienza in un acquietamento, mentre l’entusiasmo eroico spinge al movimento, alla tensione oltre i limiti della realtà. E allora forse non è così pacificante il motto latino di cui parliamo: l’obbedienza a dio del sapiente (non Furioso) è la felicità del Pater colpevole.

Il paradosso della conoscenza lo si vede in un secondo sonetto sulla Fenice, nel dialogo primo della seconda parte: l’ardore del Furioso, che vuole annientarsi bruciando al sole della sapienza, copre con il fumo dell’incendio proprio quella luce solare, la oscura (Bruno, 1999, p. 250). E chissà se allora quel “fumusiste” che all’inizio dello *sketch* di Muta & Juva si leva verso il solare *high host* non abbia qualcosa a che fare con questa lettura. Basti comunque immaginare che siamo ancora in volo, che con la Fenice la metafora del volo dice ancora l’alternanza ciclica di morte e rigenerazione, *rise and fall* che informa il *Finnegans Wake*. E il senso profondo del dialogo si rivela allora una volta di più come una *mise en abyme*, e una ripetizione parodica in miniatura, dello scontro fra due sapienze solari diverse, quella di Patrizio e quella pagana dell’arcidruide Bulkeley (in cui si cela anche George Berkeley, che già in *Ulysses* percorreva subdolamente l’universo visibile di *Proteus*). Ma al pari del Furioso bruniano, il dedaleo artista joyciano non possiede la sapienza in una forma compiuta, invece si proietta verso l’ignoto: l’inappagabilità del furioso, scrive Nuccio Ordine, “descrive la incommensurabile sproporzione che si crea tra un essere finito e un sapere infinito”, e la sua esperienza è segnata “dalla drammatica convivenza tra la consapevolezza della propria finitudine e la necessità di rifiutare ogni conoscenza parziale” (Ordine, 2003, p. 139).

Nel caso di questo dialogo “solare”, dove il tema della metamorfosi è già alluso dalla mutazione del primo personaggio (Mutt, Butt) in *Muta*, la comparsa di una “teoria dei contrari” manifestamente squadernata nel *book of the night* allude alla bruniana unità di forma e materia e dà inoltre origine a una rara e bizzarra chiarezza di linguaggio (bizzarra per essere nel *Finnegans Wake*, va da sé):

⁹ Si riferisce al sonetto sulla Fenice.

Muta: So that when we shall have acquired unification we shall pass in to diversity and when we shall have passed on to diversity we shall have acquired the instinct of combat and when we shall have acquired the instinct of combat we shall pass back to the spirit of appeasement?

Juva: By the light of the bright reason which daysends to us from the high (Joyce, 2019, p. 275; FW 610.23-29)¹⁰.

Adesso è come se la luce di quella “chiara ragione” avesse investito il linguaggio nel momento in cui si scatena la sfida fra Patrick e il druido. L’esposizione dei punti di vista opposti sta per giungere al suo punto nodale e unitario: la *parallasse* (strumento decentrante e desoggettivante) che FW eredita da *Ulysses* fa convergere le posizioni opposte in questa pantomima degli equivoci, fino a portare una chiarezza solare nel linguaggio, proprio quando nel sogno di *Finnegans Wake* sta per levarsi il sole.

4. Re-visione e identificazione

Difficile in questa sede cercare di giungere a conclusioni più definite. Il percorso ci mostra come Joyce – partito da percezioni aristoteliche in gioventù, e dalla stringente estetica tomistica applicata a un artista “egoista” à la *Nietzsche* agguagliato al dio della creazione, poi ancora negatore ostinato del dogma – trova adesso una risoluzione metamorfica nell’identificare principio e fine: in *Finnegans Wake* la *contradictio in terminis* (e *in adjecto*) è ammessa e anzi ricercata, il principio di non contraddizione aristotelico è detronizzato. L’identificazione dei contrari avviene tramite un decentramento progressivo che conduce le polarità in lotta ad interiorizzare l’Altro e a riconoscersi infine identiche. Inizio e fine si uniscono ad anello: è questa la concezione joyciana del tempo (non a caso il *Wake* è “the book of Doublends Jined”: Jim di Dublino ma anche *double ends joined*, le due estremità unite: con il gesto dell’*artifex* che unisce e lega insieme ciò che è separato). Shem e Shaun sono allora due eroi e due zeri (*des héros / deux zéros*, omofonia, aggiungiamo, già sfruttata da Rimbaud), e letto in questo modo “orizzontale” lo svolgimento di FW accoglie al suo centro il nodo in cui si incrociano le due istanze dei “fraltrelli”: un otto disteso, figura dell’infinito, eterna circolazione di contrari, come ha rilevato Clive Hart¹¹. *Letter from litter*: la parodia – forza destituente nei confronti di norma, potere, autorità – raccoglie i rifiuti della storia e la storia del rifiuto, lo stesso rifiuto del giovane Joyce di fronte alla “luce” della fede che pretendeva di scacciare le

¹⁰ “*Muta*: Sicché quando avremo acquisito unificazione passeremo alla diversità e quando saremo passati alla diversità avremo acquisito l’istinto della lotta e quando avremo acquisito l’istinto della lotta passeremo di nuovo allo spirito di acquiescenza? *Juva*: Per la luce della chiara ragione che discende a noi dall’alto” (traduzione di Enrico Terrinoni e Fabio Pedone).

¹¹ Si veda Hart, 1962, p. 130: “‘Mutt and Jeff’ and ‘Muta and Juva’ are the same event looked at from opposite sides; the book begins and ends at one of the two nodal points, while, when Joyce has cut the circles and stretched them out flat, the other nodal point falls exactly in the centre of the fabric. Represented in this way, the basic structure of *Finnegans Wake* thus looks rather like a figure 8 on its side, which forms the ‘zeroic couplet’ (FW 280.11) oo, or the symbol for *infinity*”. Su come Joyce *metamorfosa* le concezioni bruniane nella sua opera cfr. Sabatini, 2011.

ombre. Del resto la forza gnoseologica del comico è alla base anche dell'atteggiamento bruniano: è l'unica strada che garantisca l'accoglienza della *varietas* delle forme del mondo nella mente: per dirla con Ordine, "una filosofia fatta di frammenti, è vero, ma anche travestita di scarti, abbigliata in costume, presentata 'in commedia'" (2003, p. 37).

Dunque i dispositivi bruniani di cui fa un uso spregiudicato ed estremo non servono a Joyce come scorciatoie verso il *calembour* immediatamente parodico e irridente, ma esprimono – sul piano della strutturazione concettuale – una visione antidogmatica, scettica, non deterministica del tempo; una visione intrinseca a FW e al progetto artistico joyciano, al suo realismo della mente e alla sua concezione della storia, del soggetto umano, dell'infinito e del linguaggio. Concezione che affonda le sue radici nella giovinezza di Joyce, nelle teorie estetiche "eroiche" pronte a essere ripercorse e revisionate dai libri maggiori. Dalle posizioni manifestamente ribelli della giovinezza, volte ad *affermare la sua negazione*, Joyce si è mosso dopo *Ulysses* sempre più verso l'esitazione, lo scetticismo (Senn), piegando anche questa postura in funzione antidogmatica.

Anche FW funziona come "arrangiamento retrospettivo" di momenti del passato testuale joyciano. Tornando a quella petizione di principio così enigmatica, "I am *simpliciter arduus*", vediamo che nel 1939 può esser letta come la *postponed clarification* di semi di ribellione gettati dal Joyce ventenne. Un anello ciclico con cui il tempo futuro rilegge il passato e fa coincidere i contrari della propria storia. Quel Bene "arduo" che si cercava è il gesto incondizionato dell'artista. La strutturazione del senso lavora anche *backwards* (FW 487.32), indietro nel tempo, e nel testo da destra a sinistra, lo stesso FW è una re-visione e retroattiva risemantizzazione dell'opera di Joyce. Il tempo ha stabilito i testi e la ri-lettura del FW li rimette in gioco, in una nuova incertezza e possibilità (quindi destituendo la fissità di ciò che aspira a norma, *sta*).

Lo si può fare se il tempo è un anello i cui estremi coincidono, e lo Stesso ritorna ma sempre sotto la veste di Altro. Il punto di vista allora gioca, si arricchisce, si complica con la visione *da dopo* propria delle letture successive e più avanzate nel tempo.

Così in *Finnegans Wake* Joyce allo stesso tempo corregge e realizza l'aspirazione del suo Stephen in gioventù: superare il limite della finitezza (l'aristotelico "limite del diafano" di *Proteus*), entrare nell'infinito ma *dentro l'immanente*; l'accesso all'infinito si apre dentro un linguaggio finito che si proietta verso l'ombra e l'ignoto, l'invisibile e l'impensato in una sorta di superepifania – "pantheomime" (FW 180.01) – trovando in esso *la speranza* dell'infinito. E questo diventa possibile tramite la concezione (esperita direttamente nell'erranza e nelle contraddizioni di un testo in divenire) di un linguaggio-sfera, curvato su

se stesso, in cui ogni atomo si ibrida e mischia infinitamente con tutti gli altri, riavviando in circolo il tempo e la storia: quell' "incubo" da cui in *Ulysses* Stephen dichiara di volersi liberare.

Se il linguaggio – nelle fessure che si aprono nella sua ombra – è lo strumento che consente al soggetto isolato (che sente la frattura tra finito e infinito) il passaggio dall'ignoto al noto, la mimesi con il percettibile, la resurrezione ("to live, to err, to triumph, to fall, to recreate life out of life"), allora l'identificazione è la *vis abdita* e la reale potenza estetica di Joyce. La mimesi e l'identificazione, le strategie estetiche principi di Joyce, vanno in quest'ottica spinte fino all'estremo di un indefinito: nelle identificazioni indefinite (che secondo Julia Kristeva Joyce non smette mai di agire) il soggetto si fa proteifome, sfugge alle determinazioni, pratica una "transcorporeità" che "contende il posto al sacro" (Kristeva, 1998, p. 197). Fino ad attingere un'inversione magna: rovesciare l' "Io sono Colui che Sono" del dio veterotestamentario dell'Esodo, portatore di una norma di eternità increata (*lex eterna*), e rintracciarlo in una infinità attiva nel secolo, nell'immanenza: "io non sono chi sono", aveva scritto nei suoi *Notebooks* Joyce nel 1924, proprio elaborando la cruciale pagina 487, in cui fra reduplicazione metamorfica e unione si rappresenta e si ripresenta come *simpliciter arduus*: "I'm not meself at all", e "In the becoming was the weared", scrive con "dislocazione" dell'incipit del *Vangelo* giovanneo (in una prospettiva plurale: "we are", e l'Old English *nyrd* "tempo, mutazione, destino"). E ancora: "I realise bimiselves how becomingly I to be going to become". Il mezzo è rendere infinito (e infinibile) il linguaggio, proiettandolo sempre in un *plus ultra*. "In the buginning was the woid", dice *Finnegans Wake*: un vuoto-parola (*void, word*) che non è il nulla né un essere cancellato, ma lo spazio del possibile. L'inizio di una parola nuova nata dalla distruzione delle vecchie. E Joyce cita il "vuoto increato" nel suo saggio su Blake, negli anni triestini, proprio con un'immagine relativa alla creazione artistica: il disegno. Al pari di Bruno, rigetta l'idea che il vuoto sia non-essere, gli riconosce la dignità di un "luogo"¹². In questo atto di destituzione e riscrittura della parola-mondo, a essere trasformata è proprio l'identità, la norma che identifica ogni cosa in ciò che è ("id est"). La scrittura, lungi dall'essere "fantasma di un fantasma", crea allora un secondo corpo, un Altro umbratile e desiderante che si fa carico della possibilità, e che come nella concezione bruniana nella sua ombra, unica mediazione aperta alle percezioni dell'uomo, non porti il segno della finitezza ma dell'infinito. Insomma: *solo si vince Proteo diventando Proteo*. Aprendo nuovi mondi nella parola sulla norma dell'errore. A tanto giunge l'antideterminismo che Joyce condivide con il Fastidito.

¹² Su questo aspetto in Bruno cfr. Ordine, 2003, p. 88.

A questo punto la rete suprema che ingabbia l'artista, o fuor di metafora la determinazione inaggrabile, non è più lo stato, la chiesa o la famiglia. È l'essere stesso. Il dato insostenibile, il segno del limite, del malessere, è quello che richiamandoci a Lévinas possiamo definire “*l'incatenamento più radicale, più irremissibile, il fatto che l'io è se stesso*” (Lévinas, 1983, p. 20). L'evasione indica un bisogno di eccedenza che fugge dall'essere stesso, dal “fatto stesso dell'essere”, sentendo, oltre le categorie di finito e infinito, il “peso dell'essere schiacciato da se stesso”. Ma, aggiunge il filosofo, si tratta di pensare qualcosa che vada oltre l'essere, giacché l'evasione non si risolve con l'eternità... “L'essere basta a se stesso?” (pp. 42-43). Altra possibilità: vedere questo movimento come simile alla desoggettivazione pensata da Agamben in *Karman*: ovvero il mezzo slegato da un fine, non condizionato, come nella danza del mimo, sorgente di se stessa: “un'attività o una potenza che consiste nel disattivare e rendere inoperative le opere umane e, in questo modo, le apre a un nuovo, possibile uso” (Agamben, 2017, p. 138).

5. L'infinito rispecchiamento

E allora il nome “Joyce” non è più né figlio né padre, né artista, né nome, ma semplicemente testo. Un testo che si fa specchio di se stesso da dopo, rilegendosi dalla fine, muovendosi in ogni punto del tempo, come in una prefigurazione straordinaria che leggiamo in *Ulysses*: “He is young Leopold. There, as in a retrospective arrangement, a mirror within a mirror (hey, presto!), he beholdeth himself”. Quello specchio dentro uno specchio in cui Bloom si rivede, istante presente che si riflette nell'istante passato, è una immagine molto concreta dell'infinito: la teoria di specchi, ricordi ricordati e presentificati, non avrà mai termine. Nella lingua infinita del *Wake* a essere destituito è l'ordine del tempo: “Yet is no body present here which was not there before. Only is order othered. Nought is nulled” (FW 613.13-14). Possiamo vederlo anche in *Proteus* quando Stephen chiude gli occhi e li riapre per capire se il mondo continua a esistere: “See now. There all the time without you: and ever shall be, world without end”. Eternità e istante si fondono: “all the time without you” (*Proteus*), εἰς τοὺς αἰῶνας τῶν αἰώνων: *in saecula saeculorum*¹³. Ma forse, negli abissi della lingua inglese, potremmo leggere altro: *all the time* (“sempre” avverbiale) potrebbe essere anche “tutto il tempo” sostantivato. Tutto il tempo è lì: è il mare davanti a te; ma è anche tutto il tempo che è stato, che è e che sarà. E che fa a meno di te, creatura mortale.

Per Joyce – meditante dietro il suo Stephen gli aspetti della percezione – il problema non è mai stato l'infinità del Padre, ma l'azione del Figlio, finito, all'interno di un linguaggio-mondo infinito: l'azione estetica dell'artista finito ma *godlike*. Il nodo della questione non è l'essenza delle persone o ipostasi

¹³ Su questa formula in Joyce cfr. Senn, 1984, p. 28.

trinitarie ma il passaggio dall'una all'altra: il rapporto, la trasmissione, la mediazione. La lotta di Joyce è in questo senso una ripresa di quella di Ario e di Bruno, ed è una lotta che riguarda la dignità dell'immanente non in quanto materia "caduta" ma proprio in quanto infinito (materia infinita in potenza, o porta verso un infinito della mente). Le sue preoccupazioni trinitarie riflettono quelle di Bruno, accusato, come si legge nei costumi, di negare la Trinità, cioè un dogmatismo metafisico inverificato nell'esperienza. Ciliberto ha indicato come tutta la riflessione bruniana muova «dal convincimento di una sproporzione radicale fra finito e infinito», e rimarca che questo nocciolo teorico, da cui non si sarebbe mai mosso, è stato da lui acquisito tramite la critica antitrinitaria di Ario e Sabellio (Ciliberto, 1999. P. 223). Anche la tensione che anima il pensiero joyciano ha a che fare con l'idea di superare il limite standovi dentro, di trovare l'infinito del tempo nel finito dell'istante, muovendo verso lo stesso discorso costituente del Bruno dei *Furori*: l'istante è tutto il tempo, "perché se non fusse l'istante, non sarebbe il tempo: però il tempo in essenza e sostanza non è altro che istante" (Bruno, 1999, p. 223).

Da "egoista" che era, Stephen diviene un James Joyce maturo e "negoista", e concepisce *Finnegans Wake* forse, potremmo dire, come una "*postponed skeptification*" della propria storia, prendendo dentro tutto e il contrario (il rifiuto) di tutto, nell'economia enigmatica del testo infinibile, usando il FW come dispositivo desoggettivante, che attiva nello stesso dato verbale, sempre cangiante, sia l'asserzione sia la sua negazione o inversione o parodia. In un libro dove "chiunque è anche qualcos'altro", la memoria diventa *mummery*, comica e pantomima, e l'*in-stans* oggetto di destituzione è qualcosa di estremamente fondante: l'identità. La norma dell'essere. Come fa il tempo ciclico, anche l'artista si ripresenta a se stesso, in un movimento di ritorno, autocitazione, revisione, che lo porta a ri-essere, sempre Altro, in un universo infinito di *nova corpora* composti di linguaggio. "*Naturamque novat*", come Dedalo: con il suo gesto rinnova la natura.

Bibliografia

Agamben, G., 2017, *Karman. Breve trattato sull'azione, la colpa e il gesto*, Milano, Bollati Boringhieri.

Attridge, D., 2004, *Joyce Effects. On Language, Theory, and History*, Cambridge, UP.

Bruno, G., 1999, *Eroici furori*, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli.

Ciliberto, M., 1999, *Umbra profunda. Studi su Giordano Bruno*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.

Hart, C., 1962, *Structure and motif in Finnegans Wake*. Evanston, Illinois, Northwestern University Press.

Joyce, J., 1982, *Finnegans Wake. H.C.E.*, introduzione di Giorgio Melchiori, traduzione italiana e appendici di Luigi Schenoni, Milano, Mondadori; ed. or. 1939, *Finnegans Wake*, London, Faber&Faber.

Joyce, J., 1993, *Le gesta di Stephen*, traduzione italiana di Carlo Linati, Giorgio Melchiori, Giorgio Monicelli, Milano, Mondadori; ed. or. 1944, *Stephen Hero*, London, Jonathan Cape; 1955, New York, New Directions [edizione accresciuta].

Joyce, J., 2011, *Finnegans Wake. Libro II, capitoli 3 e 4*, a cura di Luigi Schenoni, aggiornamento bibliografico a cura di Serenella Zanotti, Milano, Mondadori.

Joyce, J., 2016, *Un ritratto dell'artista da giovane*, a cura di Franca Cavagnoli, Feltrinelli, Milano; ed. or. 1916, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, New York, Huebsch.

Joyce, J., 2012, *Ulisse*, a cura di Enrico Terrinoni, traduzione di Enrico Terrinoni con Carlo Bigazzi, Roma, Newton Compton; ed. or. 1922, *Ulysses*, Paris, Shakespeare&Company.

Joyce, J., 2017, *Finnegans Wake. Libro III, capitoli 1 e 2*, a cura di Enrico Terrinoni e Fabio Pedone, Milano, Mondadori.

Joyce, J., 2019, *Finnegans Wake. Libro III, capitoli 3 e 4, Libro IV*, a cura di Enrico Terrinoni e Fabio Pedone, Milano, Mondadori.

Kristeva, J., 1998, *Joyce «the Graceoper» o il ritorno di Orfeo*, in *Le nuove malattie dell'anima*, traduzione di Roberta Clemenzi Ghisi, Roma, Borla, pp. 182-197.

Lernout, G., 2010, *Help My Unbelief. James Joyce and Religion*, London-New York, Continuum.

Lévinas, E., 1983, *Dell'evasione*, traduzione di Donatella Ceccon, Reggio Emilia, Elitropia.

Ordine, N., 2003, *La soglia dell'ombra. Letteratura, filosofia e pittura in Giordano Bruno*, Venezia, Marsilio.

Sabatini, F., 2011, *The Immemorial Instant: Finnegans Wake and Giordano Bruno's Philosophy of Time*, in Franca Ruggieri (ed.), *Joyce, Metamorphosis and Rewriting*, Roma, Bulzoni (serie *Joyce Studies in Italy*), pp. 177-190.

Sabatini, F., 2013, *James Joyce and Giordano Bruno: An Immarginal and Interdisciplinary Dialogue*, in Daniel Ferrer, Sam Slote and André Topia (eds.), *Renascent Joyce*, Selected Papers from the XXI International James Joyce Symposium, University of Florida Press.

Senn, F., 1984, *Joyce's Dislocations. Essays on Reading and Translation*, ed. John Paul Riquelme, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.

Senn, F., 2007, *Joycean Close-ups*, Roma, Bulzoni.

Slote, S., 2013, *Joyce's Nietzschean Ethics*, London, Palgrave Macmillan.

Terrinoni, E., 2019, *Oltre abita il silenzio. Tradurre la letteratura*, Milano, Il Saggiatore.

Thomas Berns

Une philosophie *bondage* ? Politique du lien chez Giordano Bruno

ABSTRACT: In this article, I would like to focus on the power and originality of the relationship thinking developed by Giordano Bruno. In order to do so, I will focus on the small treatise "De Vinculis" that he explicitly devotes to this issue. First of all, I will show how original this treatise is by its frontal treatment of the question of the relation - we will then have to wait for the work of Gilbert Simondon to find such a way of ensuring an ontological content to the relation. Next, I will resituate the main contributions of this text in the whole of Bruno's philosophy of nature, indicating that they are very often the most accomplished and synthetic expression of it. Finally, I will follow Bruno's own suggestions (especially on the notion of "philautia") to draw from this philosophy of relationship practical, political and ethical consequences, which will very naturally inscribe Bruno in a materialist tradition ranging from Machiavelli to Spinoza, and even to certain readings of Marx.

Keywords: Relation, Giordano Bruno, materialist tradition, "philautia", political philosophy

Le traité *De Vinculis* (*Des liens*), texte tardif de Giordano Bruno, est souvent considéré comme une œuvre mineure, sans doute le fruit d'une retranscription¹. Ce traité n'en est pas moins en parfait accord avec les grandes thèses métaphysiques de Bruno. On peut même considérer qu'il les conclut en nourrissant le projet de se concentrer exclusivement et de manière totale sur les relations entre les êtres et productrices des êtres, quels qu'ils soient. Cet intérêt pour la question de la relation situe incontestablement Bruno dans une tradition propre à la Renaissance : la réflexion sur l'amour – amour de Dieu, amour érotique, amour civil... – dont on peut dire qu'elle rythme la période de la Renaissance, du *Secretum* de Pétrarque aux *Eroici Furori* de Giordano Bruno. Les exemples de traités d'amour sont multiples : Pic de la Mirandole, Léon l'Hébreux, Pietro Bembo, Agostino Nifo, Tullia d'Aragona, Baldassare Castiglione si on élargit le champ à l'ensemble des relations de cour... Et bien entendu Marsile Ficin, dont le *Commentaire sur le Banquet de Platon* ou *De Amore* représente sans doute la source majeure de Bruno pour le texte qui nous concerne. Surtout, Ficin ouvre la voie en faisant de l'amour et du désir le principe d'organisation de l'univers², avec dès lors les conséquences qu'on peut en tirer aussi bien sur le plan d'une philosophie de la nature que sur le plan d'une éthique.

C'est ce qu'on pourra constater aussi dans le traité *Des liens* Bruno (aussi bien d'ailleurs que dans son pendant *De la magie*). Mais ce traité nous semble franchir une étape supplémentaire encore en tirant les conséquences ontologiques de cette idée que la relation, l'amour ou le désir offrent le principe général d'organisation de la réalité. Par conséquences ontologiques, j'entends le fait que Bruno semble poser

¹ Je fais ainsi suite à un travail collectif mené dans T. Berns et A. Del Prete (éditeurs), *Giordano Bruno. Une philosophie des liens et de la relation*, Editions de l'Université de Bruxelles, 2016.

² Voir le très beau commentaire de Pierre Hadot (Hadot, 1982, pp. 283–292).

frontalement sur cette base la question du statut ontologique de la relation : est-il encore possible de la considérer comme « relative » aux termes qu'elle lie, ou au contraire s'agit-il en toute logique de lui assurer, comme le dira bien plus tard Gilbert Simondon « rang d'être », c'est-à-dire aussi de considérer que la relation excède ou déborde toujours ce qu'elle relie, au plus loin donc de toute socialité interindividuelle, que celle-ci s'enracine dans une métaphysique de la substance ou dans une philosophie du sujet ? Ainsi pensée dans sa primauté ontologique, « la relation ne jaillit pas entre deux termes qui seraient déjà des individus », mais elle devient « la résonance interne d'un système d'individuation » (Simondon, 2005, p. 29)³. Ces processus d'individuation doivent alors eux-mêmes être considérés depuis leur inscription dans un champ préindividuel, ou du moins comme porteurs d'une dimension préindividuelle, préalable à leurs mouvements de différenciation et se conservant en eux. Une telle dimension préindividuelle doit toutefois être habitée de métastabilité, c'est-à-dire que son équilibre peut toujours être rompu par une modification interne au système, même minime. Cette non stabilité du champ préindividuel est inhérente à la possibilité d'une prise de forme par différenciation. Ces différents éléments qui, chez Simondon, rythment la tentative d'assurer « rang d'être » à la relation, me serviront de révélateur⁴ pour témoigner de l'originalité du petit traité de Bruno, dont nous allons maintenant parcourir quelques-unes des lignes de force en montrant qu'on y constate en effet un processus de « dérelativisation » des relations, qui n'apparaissent plus comme secondes, comme relatives aux êtres dans leur apparente individualité, mais qui les constituent véritablement.

1. Métaphysique du lien

Bruno structure cette la question du lien en l'analysant successivement selon ses multiples perspectives : d'abord du point de vue du lieu, ensuite du point de vue du liable, avant d'en venir enfin au lien lui-même, qui s'impose ainsi comme l'objet du traité aussi bien que comme la composante première du réel.

Pour ce faire, Bruno suit les relations jusqu'à leur singularité la plus radicale – le lien lie toujours de manière diverse ce qui est différent, ou mieux, ce qui diffère ainsi –, tout en saisissant cette dynamique du lien en ce qu'elle structure l'univers dans sa totalité, c'est-à-dire aussi en ce que le lien est lui-même

³ La précieuse analyse de Muriel Combes, *Simondon. Individu et collectivité* (PUF, Paris, 1999), nous a fortement aidé.

⁴ Même si d'autres tentatives peuvent être cherchées, par exemple, dès les pensées de Spinoza ou de Marx, à la suite, pour le premier, de Vittorio Morfino, *Le temps de la multitude*, Paris, Amsterdam Editions, 2010, et pour le second d'Etienne Balibar, *La philosophie de Marx*, Editions La Découverte, Paris 1993, p. 27-33, qui lui aussi s'appuie sur Simondon pour révéler cette consistance relationnelle de Marx.

l'expression de l'esprit du tout ou encore de l'unité de la substance, mais une unité et un esprit qui restent parfaitement immanents à chacune de ses expressions singulières.

Cette dimension métaphysique du traité est en résonnance parfaite avec le reste de l'œuvre du Nolain et en particulier avec *De l'infini* et avec *De la cause*. Elle s'affirme en particulier dans les paragraphes centraux (11 à 15) de la troisième partie : les choses, dans l'univers, doivent être pensées depuis leur « coordination », comme par un « flux continu », de telle sorte qu'une « progression » de l'une à l'autre est possible, qu'elle soit directe, ou qu'elle réclame de transiter par des intermédiaires (III, 11, 70 ; 691)⁵. La « force divine » par laquelle chaque chose peut être ainsi liée, est, comme chez Ficin, l'amour : celui-ci est la « substance » même de chaque chose, et il est l'objet de « la doctrine du lien ». La substance (ou « constitution », ou même « hypostase », dit Bruno) de chaque chose est donc le lien lui-même (III, 12, 72 ; 692). Ce lien est donc unique. Plus encore, par cet amour ou ce lien unique, toutes les choses sont unes. À l'aide de ce petit traité, on peut donc mieux comprendre et affronter, sinon résoudre, certaines des ambiguïtés majeures de la métaphysique brunienne qui oscille entre, tantôt, l'affirmation de deux principes premiers, forme et matière, tout en refusant de considérer la première dans son extériorité et la seconde dans sa passivité, et tantôt dans l'affirmation de l'unicité de la substance.

Mais, comme je l'ai déjà dit, ce même lien unique prend des « visages différents » et donc « lie différemment » dans la diversité des choses (III, 13, 72 ; 692). Dans le *De la causa*, l'unité de la substance ou de l'être s'exprime de manières toujours multiples en 'surface', selon les « conditions et circonstances » (Bruno, 1958, p. 327). De même ici, « des êtres divers sont liés diversement » (III, 5, 64 ; 688). Et cette diversité des liens est considérée comme indépassable (III, 7). Tout au long du traité, Bruno ne cesse en effet de montrer la diversité et même l'ambivalence des liens qu'il tente de cerner : ils sont changeants (I, 7), évolutifs (II, 7), passagers et amenés à « migrer » sans cesse (II, 11), ils peuvent être simples ou composés voire paradoxaux (II, 15, III, 2 ou 4 et surtout III, 9 où Bruno définit le lien comme « une tristesse gaie, une gaîté triste »). Plus concrètement, les liens peuvent concerner une partie des êtres liés ou leur totalité, relever de l'esprit ou du corps, de la raison ou de l'imagination et de l'opinion (I, 17 à I, 30 ; II, 8 à II, 10, nous reviendrons longuement sur cette question), être naturels ou artificiels, essentiels ou accidentels, agir de manière directe ou transiter par des intermédiaires.

⁵ Giordano Bruno, *Des liens*, IIIe partie, § 11. Nous citons le texte en français en nous inspirant de la traduction de Danielle Sonnier & Boris Donné parue aux Éditions Allia et en revoyant celle-ci quand nous estimons qu'elle s'éloigne trop d'une transposition littérale du texte latin telle que consultée dans l'édition Tocco & Vitelli (Iordani Bruni Nolani, *De vinculis in genere*, in *Opera Latina Conscripita*, Vol. III, Florentiae, 1891). Les références au traité *Des liens* seront désormais placées directement dans le texte en reprenant la partie du traité concernée, le paragraphe, la page de l'Édition Allia, et enfin la page de l'Édition Tocco & Vitelli, c'est-à-dire, pour ce qui est de la présente citation : III, 11, 70 ; 691.

Ces éléments à la fois profondément systématiques et descriptifs étant posés, il me semble qu'on peut prendre acte de la dynamique qu'ils dessinent en l'approchant à deux niveaux, l'un métaphysique, et valant pour toute l'œuvre de Bruno, l'autre politique, au sujet duquel l'apport de ce traité pour l'ensemble de l'œuvre brunienne me semble primordial. Nous allons traiter de ces deux niveaux l'un à la suite de l'autre, mais tout l'intérêt du texte réside dans leur imbrication.

Le lien lui-même, comme mise en connexion des choses, n'est donc ni bon ni beau, mais il est ce par quoi chaque chose dans sa singularité, et toute les choses dans leur unité, recherchent le bon et le beau. Sur cette base, Bruno peut revenir, dans le § 14, à la question classique du manque propre à la matière : si son appétit pour le beau et le bon témoigne d'une privation de ceux-ci à la mesure de cet appétit, cette privation ne signifie pas pour Bruno que la matière est pour autant laide ou mauvaise, c'est-à-dire une pure privation⁶, comme le considèrent, selon lui, Aristote et les péripatéticiens, puisqu'elle a l'appétit pour le bien.

En effet, comme il dit l'avoir développé ailleurs (dans *De la causa*, II), « la matière a en son sein les *inchoationes* de toute les formes », dont elle peut tirer toute chose, bref elle n'est pas une pure privation, une pure exclusion de la forme : « hors du giron de la matière, il n'est nulle forme », toutes « sont latentes » en elle, toute en « émanent » (III, 14, 75 ; 694).

Le § 15 poursuit encore ce refus de raisonner à partir de la privation et du manque : si rien n'est sans lien, de même que sans nature, ce n'est pas pour autant qu'il faut considérer que le lien ou l'amour sont simplement imperfection⁷, si on se place du point de vue de la matière : Bruno entend ici se détacher avec force de l'idée que ce qui se parfait est imparfait, que ce qui se lie ou aime est donc manque. Au contraire, il doit y avoir une certaine participation à la perfection dans ce qui veut se parfaire et est donc imparfait : c'est précisément cela la matière, « hors de laquelle n'existe aucune forme », « ce principe qui veut devenir toutes choses, et qui ne se porte pas vers une forme particulière et vers une perfection particulière, mais vers la forme universelle et la perfection universelle », pour de la sorte accueillir « en ses parties, successivement, par quelque vicissitude, toutes les formes ». Bref, si la forme est divine, la matière l'est peut-être tout autant. En cela, « donner à la matière le nom de Dieu », comme l'ont fait David de

⁶ Sur ceci, voir avant tout *De la causa*, IV.

⁷ On trouve la même discussion, et le même souci d'assurer à l'amour et au désir une force dynamique, dans le *Commentaire au Banquet de Platon* de Ficin, et en particulier au chapitre 10 du VI^e discours, où il qualifie l'amour de magicien, sans jamais aller jusqu'à accepter par ailleurs de considérer ultimement le caractère indivis de la matière et de la forme.

Dinant et Avicbron, et comme il l'a lui-même montré dans *De l'infini* et dans *De la cause*, n'est « point stupide ».

Ceci signifie aussi qu'on ne peut plus se contenter de raisonner depuis la dualité dessinée par la passivité de la matière et l'activité de la forme : activité et passivité reposent sur « un seul fondement indivis », « pouvoir faire » et « pouvoir être fait » sont une même chose ; « ce qui peut tout faire » et « ce qui peut être fait tout » « se donnent », mais aussi, ajoute immédiatement Bruno, « se dérobent en même temps ». (III, 15, 77-78 ; 695-696). C'est bien de cela que témoigne une nature pensée dans son unité depuis la multiplicité infinie des liens qui la constituent, où chaque forme particulière est elle-même envisagée depuis les liens qui la constituent, qui la traversent et qui se défont, ce qui signifie aussi que l'Un et le Multiple se rejoignent.

2. Politique du lien

En effet, chaque élément particulier de cette matière, hors de laquelle « n'existe nulle forme » est aussi envisagé par Bruno comme ayant en lui, de manière « latente » toutes les formes, et c'est ceci qui me permet d'ouvrir sur le second aspect du traité, politique cette fois, en suivant au plus près le texte brunien qui articule la possibilité d'un usage politique sur l'absence d'extériorité de la forme par rapport à la matière, c'est-à-dire sur le fait que toutes les formes sont en elle, à même chacune de ses parties : bref tout être particulier comprend d'autres formes possibles – voilà la leçon politique d'une ontologie de la relation. Il me faut donc citer sur ce point un long passage du § 14 de la III^e partie du traité *Des liens* :

La matière elle-même contient en son sein l'ébauche de toute les formes – elle en tire alors toutes choses et les produit au jour ; il n'y a pas là la moindre forclusion – la matière concevrait alors toutes choses depuis l'extérieur, comme étrangères. Car hors le giron de la matière n'existe nulle forme : elles demeurent toute latentes en elle, et en émanent toutes. Dès lors, pour qui considère les liens dans la vie civile, et selon toute raison, ceci doit être évident : si, dans toute matière ou partie de matière, en tout individu ou tout être particulier, tous les germes demeurent latents et sont contenus dans les profondeurs, il s'ensuit alors que les applications de tous les liens peuvent être accomplis par quelque artifice habile (III, § 14, 75 ; 694).

Cette dimension pratique ou appliquée du traité *Des liens* est attestée, plus encore que par le caractère toujours extrêmement concret des exemples qui y sont donnés, par le fait que Bruno annonce d'entrée de jeu que son traité a pour fin une « réflexion d'ordre civil » (*civili speculatione*, préambule, 8 ; 654). L'usage

de l'expression « *civiliter* »⁸ et de celle de « liens civils » est extrêmement régulier. De même, Bruno insiste parfois sur leur évidente analogie aux liens amoureux⁹, et il affirme qu'une « spéculation » sur l'amour n'est pas étrangère à « l'institution civile »¹⁰.

Il n'y a donc rien d'anecdotique dans le passage cité de la fin du § 14 de la IIIe partie où Bruno insiste sur le fait que de fortes conséquences à un niveau « *civiliter* » peuvent être tirées du fait que tous les germes de forme sont présents, de manière latente, dans les profondeurs de la matière de chaque être particulier. En conséquence, par des « artifices habiles », tous les liens et donc toutes les transformations pourraient lui être appliqués : bref, toute transformation est toujours possible (III, 14, 75 ; 694). Dès les premières lignes de son traité, Bruno annonçait qu'il est primordial que celui qui veut « lier un homme » ait une « connaissance universelle des choses » (préambule, 7 ; 653), ce qu'il répète au début du § I, 11.

Nous pouvons mettre en lumière cette politique du lien au travers de deux rapprochements avec Machiavel : l'un sur la science de l'occasion qui est ainsi dessinée, l'autre sur la réciprocité inhérente à tout lien, c'est-à-dire sur le fait que dès lors, tout pouvoir est relation.

Ni bons ni mauvais, toujours particuliers et jamais définitifs, les liens dépendent des contextes et même des « occasions » (I, 14 ; I, 26) ou encore du « temps juste » qui, par la « disposition adéquate des sujets » permet aux liens de se développer de manière efficace (III, 17, 80 ; 697). Comme chez Machiavel¹¹, le fil des déterminations multiples et variables ne peut mener au final qu'à une connaissance de l'occasion. Dans I, 26, Bruno insistait, de manière toute machiavélienne, sur la nécessité d'être rapide pour lier, en fonction des vicissitudes ; dans I, 14, il va jusqu'à affirmer que « rien n'existe qui soit un et simple » !

Cette analyse de la temporalité et de l'évolutivité des liens donne aussi lieu, dans le chef de Bruno, à une perception fine des phénomènes de réciprocité des liens (II, 29 ; III, 2) et même d'interdépendance du lieur et du liable, prenant acte des 'effets retours', selon lesquels « le lieur aussi peut être relié par celui qu'il a lié » (I, 21, 25 ; 664, l'exemple étant ici celui de la joie et de la gloire éprouvées par le lieur, a fortiori quand le lié a de l'excellence). Bref, si le monde tient véritablement en ce qu'il est universellement

⁸ Voir II, 15 (45 ; 676), II, 27 (54 ; 682, où les liens civils et les liens magiques sont évoqués côte à côte), III, 2 (61 ; 686), III, 5 (65 ; 688), III, 8 (67 ; 689), III, 14 (75 ; 694).

⁹ Voir I, 21 (25 ; 65), III, 1 (60 ; 685), III, 3 (62 ; 687), III, 10 (70 ; 691).

¹⁰ Dans la préface de la partie III, il insiste sur l'importance de la question du « lien de Cupidon » pour « l'institution civile » (58 ; 684).

¹¹ Voir mes articles « Knowing the Occasion : Rome and Fortune in Machiavelli », *Graduate Faculty Philosophy Journal*, The New School for Social Research, vol. 28 n°2, 2007, p. 89-102, et « Penser le politique depuis le caractère expansif de la liberté », *Historia Philosophica*, 2013, 11, p. 35-45.

déterminé par le désir, et s'il s'agit toujours de le comprendre à partir de ce désir pour agir, c'est toujours moins en ce que le désir et les liens qu'il meut seraient disponibles et maîtrisables (comme si le chemin était simple d'une métaphysique à une science pratique) et toujours plus en ce que les variations infinies du désir étaient ce dans quoi les êtres étaient pris, ce par quoi ils étaient constitués sans jamais pouvoir s'en extirper (comme si dès lors toute tentative de penser sur le plan le plus pratique devait être ce qui mène nécessairement à une métaphysique de l'unité immanente de la substance), et ce, en brouillant toutes les ruptures à partir desquelles sont habituellement réfléchies les actions humaines.¹²

Avant celle de Spinoza, la leçon de Machiavel était en effet que tout pouvoir se comprend comme relation, d'où le jeu de miroir du prince et du peuple dans le *Principe*, d'où plus encore le fait de lire les institutions depuis la confrontation entre le désir de dominer de la noblesse et le désir de ne pas être dominé du peuple dans les *Discorsi sopra la prima déca di Tito Livio* : car de la sorte, ce que nous indique Machiavel, c'est qu'il n'y a de peuple ou de noblesse que dans la relation antagonique qui les lie¹³, au même titre que dans la lutte des classe chez Marx, il fait alors mettre la lutte « au premier rang » (Althusser, 1973, p. 30). Pas de classe sans lutte. Je multiplie rapidement ces références pour rendre manifeste les effets d'une tradition politique qui trouve sa consistance dans l'intransigeance avec laquelle elle réfléchit la nature ontologiquement relationnelle du politique.

3. Ethique du lien

Nous pouvons enfin en venir à la dimension éthique du lien en articulant celle-ci sur un passage énigmatique du traité où Bruno indique que les liens peuvent être à la fois naturels et artificiels, relever de la vérité et de l'apparence ou de l'opinion, et ce, non pas pour séparer ces dernières, mais pour affirmer que « l'imagination sans la vérité peut lier véritablement, et véritablement attacher le liable par imagination », au même titre que même si l'enfer n'existe pas, l'imagination peut créer « véritablement un vrai enfer » (II, 30, 56 ; 683, où Bruno scande merveilleusement quelques lignes sur l'apparence à l'aide d'une série de dérivés de *verum*).

La question que je veux poser – en tenant compte du fait que ce passage clôture la partie consacrée au liable, semblant donc justifier le fait de considérer la relation « au rang d'être », indépendamment de ce

¹² Et en particulier en refusant, comme plus tard Spinoza (*Ethique*, II, 48-49), l'existence de toute forme d'autonomie d'une volonté libre et absolue (*Des Liens*, II, 18), quelle que puisse être par ailleurs la force de cette volonté (voir *Eroici Furori*, I, 3).

¹³ Sur ce point, je me permets de renvoyer au chapitre consacré à Machiavel dans mon dernier livre *La Guerre des philosophes*, PUF, 2019.

qu'elle relie – est celle de savoir si dès lors tout lien s'équivaut, c'est-à-dire si le point de vue relationnel adopté induit de facto l'impossibilité de discerner les liens portés par une imagination sans fondement et sans vérité des liens « véritables ». Bref, si les relations ont « rang d'être », et si imagination et vérité lient semblablement, ou, autre manière de le dire, si l'imagination a autant d'être que la vérité puisqu'elle lie comme elle et que ce qui prévaut sont les liens, peut-on encore produire une éthique ?

Notons d'abord que Bruno signale que « l'imagination et l'opinion lient plus de gens que ne fait la raison, et bien plus étroitement qu'elle : beaucoup, parce qu'ils aiment sans raison (encore qu'ils n'aiment pas sans qu'une cause les y pousse), sont liés tout en ignorant d'où vient qu'ils sont liés » (I, 22, 26). Il y aurait donc une différence entre imagination et opinion, d'une part, et raison d'autre part, au minimum au sens où l'imagination sans raison désignerait alors le fait d'ignorer pourquoi il y a lien. Le chapitre qui suit, I, 23, insiste toutefois sur le fait que cette « raison des liens » échappe au savant, c'est-à-dire à toute « raison générale » (de même que Machiavel, dans son chant sur l'occasion, considère que celui qui veut la maîtriser au travers d'une connaissance générale, ne peut que la laisser passer). Dans ce même paragraphe très critique sur l'aveuglement des savants, Bruno insiste aussi sur le fait que les choses « supérieures et immatérielles – voire imaginaires, introuvables » lient au plus haut point (I, 23, 27). Si la raison peut malgré tout se distinguer de l'imagination, ce n'est alors nullement, on s'en doute, sur la base d'un partage ferme, mais tout au plus comme conscience de la liabilité elle-même, c'est-à-dire comme connaissance du fait que derrière cette diversité et ces variations, dont témoignent les longues énumérations qui parsèment le texte de Bruno, c'est toujours une même « intelligence » (*ingenium* ; I, 3, 10 ; 655) qu'il faut chercher et admirer. Si la diversité des liens amènent Bruno à réfléchir les choses les plus intellectuelles dans un vocabulaire fondamentalement érotique et à réfuter toute forme de discontinuité et de rupture entre le sensible et le spirituel, entre l'humain et l'animal (II, 25), c'est aussi en ce que c'est toujours le même « esprit de l'univers » qui agit dans chaque élément de la nature (II, 25, 53 ; 680), même si c'est toujours au final de manière occulte (I, 23 ; II, 24). S'il s'agit ainsi, pour agir, d'accepter les variations infinies d'un monde animé ultimement et 'uniment' par le désir, c'est toujours en ce que cette unité ultime par le désir, c'est-à-dire aussi cette unité de la forme et de la matière, du pouvoir faire et du pouvoir être fait¹⁴, ou encore la « puissance absolue et simple », se « donne » *et* se « dérobe » en même temps (III, 15, 78 ; 696).

¹⁴ Rappelons que pour Bruno, il n'y a pas de différence entre la puissance absolue de Dieu et sa puissance ordinaire (voir le *De infinito*, I), au même titre que Dieu tend à équivaloir avec la nature.

Dans un tel cadre, où l'unité se dérobe en se donnant, la question est de savoir ce qui assure, sur le plan pratique, la force structurante du savoir des liens mobilisé par Bruno. Peut-on distinguer, dans ce petit traité, en plus de la conscience du lien, quelque chose comme un principe discriminant nécessairement interne au lien, ou au moins comme une limite, sur le plan pratique ?

Au § II, 13, Bruno mobilise la notion aristotélicienne de *philautie*, soit l'amour de soi. Aristote (*Eth. Nic.* IX, iv et viii) considère l'amour de soi comme nécessaire à l'amitié pour autrui. De la sorte, la *philautie* est entendue comme la traduction d'une cohérence morale, d'une unité et d'une honnêteté de celui qui l'éprouve ; au contraire, les êtres vicieux sont par définition divisés, et ne peuvent s'aimer eux-mêmes. Dans la tradition aristotélicienne, l'amour ou l'amitié réclament donc l'amour de soi, quitte à devoir distinguer dès lors différentes manières, bonnes ou mauvaises, cohérentes ou divisées, de s'aimer soi-même, corrélées à différentes manières de se reporter à autrui. À l'opposé d'une telle perspective, la pensée chrétienne non aristotélicienne, dès Augustin, considérera que le véritable amour – exemplairement bien sûr l'amour de Dieu – se distingue radicalement de toute forme d'amour de soi, et se définit même en opposition à celui-ci. À la Renaissance, et de la manière la plus visible depuis Erasme (*Adages* 292 et *Eloge de la folie* XXII), l'amour de soi avait revêtu une acception globalement péjorative¹⁵ (elle n'est qu'un aveuglement menant à l'illusion et à la folie¹⁶).

Le paragraphe II, 13 de *Des liens* se distingue radicalement de toutes ces acceptions, et rompt donc incontestablement avec le rejet de l'amour de soi qui s'imposait à son époque : opposer amour de soi et véritable amour ne peut avoir de sens dans le cadre de la pensée brunienne. Mais si celle-ci s'inscrit incontestablement dans une veine aristotélicienne, l'enjeu ne peut toutefois plus être de distinguer entre bon ou mauvais amour de soi : l'amour de soi, quelle qu'en soit la nature, est désormais le principe à partir duquel se pense la liabilité des êtres. Pourquoi cela ? En ce que son extinction, nous dit Bruno, permettrait une liabilité totale, une liabilité qui lierait le liable absolument au gré du pouvoir (*potens*) du lieu, c'est-à-dire une forme de liabilité qui échapperait précisément à l'art du lien que Bruno cherche à développer. Nous sommes ici exactement face à la même limite que celle que Spinoza ne cesse de questionner, dans le *Traité théologico-politique*, quand il évoque la possibilité d'une violence qui ferait des sujets des « esclaves inutiles à eux-mêmes » (Spinoza, 1965, p. 281)¹⁷, des « bêtes brutes », des

¹⁵ Voir J. Mesnard, « Sur le terme et la notion de *philautie* », in *Mélanges sur la littérature de la Renaissance à la mémoire de V.-L. Saulnier. Travaux d'Humanisme et de Renaissance*, CCH, Genève, Droz, 1984, pp. 197-214.

¹⁶ À l'exception cependant de Charles de Bovelles (*De Sapiente*), mais aussi, bien sûr, de Montaigne, qui tout en critiquant l'affection inconsidérée vis-à-vis de soi, ne cesse par ailleurs de montrer l'utilité de nourrir une amitié envers soi-même (voir par exemple *Essais* III, 10).

¹⁷ Spinoza, *Traité théologico-politique*, trad. Ch. Appuhn, *Œuvres II*, Paris, Garnier-Flammarion, 1965, XVII, p. 281.

« automates » (p. 329)¹⁸, et qu'il reconnaît devoir « concevoir », comme une limite ultime, qu'un homme peut être « suspendu à la parole » d'un autre « à ce point qu'on peut dire justement qu'il appartient à cet autre, en tant qu'être pensant (p. 327)¹⁹.

Au contraire, attisée, la *philautie* permet de développer des liens d'autant plus naturels, mais aussi d'autant plus forts, avec l'être lié. L'espace pratique, aussi bien politique qu'amoureux, est ainsi très précisément borné : il nous mène d'une liabilité que Bruno ne cherche jamais à limiter mais au contraire à approfondir, en insistant constamment dans son traité sur le fait que les êtres les plus imaginatifs et les plus cultivés sont aussi toujours d'autant plus liables, au danger d'une liabilité absolue (laquelle, me semble-t-il, rejoindrait l'idée, que Bruno ne cesse de refuser, d'une matière parfaitement définie par le manque et la passivité), avec ce paradoxe, aussi étrange que parfaitement pratique, qui est que le plus liable est aussi le plus éloigné de la liabilité totale.

Mais il serait alors tout à fait erroné de voir dans la *philautie*, telle qu'évoquée par Bruno, une sorte de condition interne de la liabilité des êtres, dont la cohérence serait mise en jeu, et qui relativiserait en quelque sorte cette liabilité, en rendant la relation extérieure à ce qu'elle relie. Comme nous l'avons vu, aucune unité de l'être individuel n'est jamais atteinte, ni supposée, ni visée : au contraire, c'est toujours le caractère profondément paradoxal, divisé et passager de l'être singulier qui apparaît. Il s'agit ainsi bien plutôt d'inscrire la dynamique du lien au sein même des êtres liés, au plus profond d'eux, et c'est cela que permet une nouvelle fois de penser aussi l'idée que c'est une seule et même substance qui se déploie - et donc se dérobe - toujours différemment dans ses circonstances diverses. De même, dès lors que l'esprit du monde est immanent à toute chose, de même que c'est au final un seul amour qui lie chaque chose, chaque être auquel un autre être est lié lui est apparenté au plus profond de lui-même, et c'est toujours à ce titre qu'être lié à autrui met en jeu par principe un amour de soi.

On retrouve exactement la même dynamique dans le paragraphe III, 13. Ici, après avoir affirmé l'unité de toute chose au nom de l'unique lien d'amour qui les unit malgré la diversité de ses manifestations et donc aussi malgré la diversité des manières d'être-lié propres à chacune de ces manifestations qu'est chaque être particulier, Giordano Bruno s'arrête longuement sur le fait que cet unique amour est ce qui

¹⁸ *Ibid.*, XX, p. 329.

¹⁹ Voir à ce sujet le très bel article de Laurent Bove, « Spinoza, le “droit naturel propre au genre humain”, une puissance commune de revendiquer des droits », in J. Allard et T. Berns (dir.), *Humanités*, Bruxelles, Éditions Ousia, 2005, p. 171-190 ; et plus globalement L. Bove, *La Stratégie du conatus. Affirmation et résistance chez Spinoza*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1996, ou encore T. Berns, « Le droit naturel spinoziste et ses chimères », in Q. Landenne, T. Storme (dir.), *L'Actualité du Tractatus de Spinoza et la question du théologico-politique*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2014, p. 189-200.

fait que les diverses choses « demeurent en elles-mêmes » et assurent ainsi la « pérennité de leur espèce ». Mais ce même amour, « pour la vicissitude des êtres particuliers, [...] fait en sorte que, d'une certaine manière, individuellement, elles s'écartent d'elles-mêmes », c'est-à-dire que par rapport à elles-mêmes, elles se « délient, s'entr'ouvrent, s'ouvrent ». Bref, le lien est ce qui fait que les choses « veulent être là où elles sont » mais aussi « veulent être *partout*, et avoir ce qui leur manque » en se déliant d'elles-mêmes. Mais Bruno va plus loin, en rétablissant ici aussi un enjeu universel (déjà dessiné dans le fait que vouloir ce qui manque signifie vouloir être *partout*) : mélange de « contentement » et « d'appétit pour ce qui est éloigné », le lien, précise Bruno est toutefois toujours aussi un « amour pour *toutes choses* », dès lors que l'appétit et l'intellect particulier ne se peuvent assouvir au travers d'un « bien et d'une vérité particuliers et finis » sinon en regardant « leurs objets en vue du *bien universel et du vrai universel* [*qui ad universum bonum et universum verum respiciunt obiecta*]» (III, 13, 73 ; 692, je souligne).

Comment surgit, au sein de l'amour particulier pour ce qui manque particulièrement, l'amour universel pour toute chose, sachant que Bruno reconnaît dans le § III, 13, que c'est bel et bien depuis une dynamique qui lie le particulier au particulier que s'impose un enjeu universel ? Si l'unité de la substance se joue incontestablement dans chaque lien et est à rechercher en lui, représentant donc comme tel l'horizon universel à partir duquel s'articulent et même se coordonnent les choses particulières comme dans un flux continu (III, 11), ce n'est pas au nom d'un processus d'universalisation du particulier, lequel reste pris dans sa spécificité, mais seulement au nom d'une unité ultime de la puissance, c'est-à-dire du pouvoir faire et du pouvoir être fait. De cette unité, la doctrine des liens est l'expression et l'invitation pratique, l'invitation à agir *civilter*, mais en sachant que cette unité ne se donne qu'en se déroband, c'est-à-dire dans le fait même que c'est par un seul et même mouvement de « constriction » et de « desserrement, morcellement et dispersion » (III, 13, 73 ; 692) que se constitue ou se manifeste chaque être singulier.

Bibliographie

Althusser, L., 1973, *Réponse à John Lewis*, Paris, Maspero.

Bruno, G., 1958, *De la Causa, Principio e uno*, in *Dialoghi italiani. I. Dialoghi metafisici*, Firenze, Sansoni, Firenze.

Bruno, G., 2011, *Des liens*, tr. fr. B. Donné et D. Sonnier, Paris, Allia.

Hadot, P., 1982, *L'Amour magicien. Aux origines de la notion de Magia Naturalis : Platon, Plotin, Marsile Ficin*, in « Revue Philosophique De La France Et De L'Étranger », vol. 172, n° 2, pp. 283–292.

Spinoza, B., 1965, *Traité théologico-politique*, tr. fr. C. Appuhn, in *Œuvres II*, Paris, Garnier-Flammarion.

Bruno Moroncini

Memoria e vincolo

Giordano Bruno fra l’*analogia entis* e l’*ars combinatoria*

Abstract This contribution on Giordano Bruno would like to read some texts of the Nolan philosopher such as *De umbris idearum*, *Ars memoriae*, *De magia* and *De vinculis* in genere starting from the opposition between the primacy of analogy and combinatorics, the art of correspondences and digital language, life and structure.

Keywords Analogy, Language, Memory, Sign, Constraint.

1. Analogia entis e ars combinatoria

Nonostante le infinite resistenze concettuali e politiche di chi vuole conservare una concezione verticale e gerarchica della società, dovrebbe essere acquisito, almeno dalla svolta strutturalista in poi, che quel che Levi-Strauss ha definito il pensiero “selvaggio”, il pensiero fondato sulla logica digitale – quella che funziona con due soli numeri o segni (1 e 0, + e -), che applica il principio di differenza invece di quello dell’identità e incornicia l’esperienza in una griglia formale formata da tutte le combinazioni dei segni fra di loro – costituisca il pensiero “naturale” e originario dell’umanità, mentre la logica aristotelica fondata sulla multivocità dell’essere, sull’analogia e sull’eminenza, sul rapporto sostanza-predicato, sia un prodotto tardo nato dall’esigenza di controllare le spinte innovative che si manifestano in società dinamiche e complesse. La convinzione che la logica aristotelica rappresentasse la forma naturale del pensiero è durata almeno fino a Kant e non è stata scalfita dal tentativo stoico di passare da una logica delle sostanze ad una degli eventi e degli incorporei. È stato necessario attendere un rivolgimento sociale catastrofico, l’avvento del modo di produzione capitalistico e la presa del potere da parte della classe che lo rappresentava, la borghesia imprenditoriale e manifatturiera, per liquidare definitivamente la logica delle sostanze e il criterio dell’*analogia entis*.

In questa lotta millenaria fra l’*ars combinatoria* e l’*analogia* un posto preminente spetta a Giordano Bruno il cui pensiero sembra fare, rispetto a questo punto, per un verso da rottura ma per un altro anche da cerniera. Da un lato la dissoluzione dell’universo tolemaico-aristotelico in seguito allo sfondamento della calotta celeste e dell’infinitizzazione del cosmo non richiedono più un sistema di rimandi analogici fra, per esempio, il mondo sublunare con i suoi movimenti locali ed imperfetti e le sue metamorfosi misteriose e affascinanti, e il cielo superiore con i suoi corpi celesti immobili e perfetti o dotati di un movimento circolare, anch’esso perfetto in fin dei conti, fra, ancora, le intelligenze finite e quelle astrali, fra un pensiero umano costretto a occuparsi del diverso e un pensiero divino che resta identico a sé perché

pensa se stesso; dall'altro invece c'è il persistere del demone dell'analogia presente ad esempio nell'*ars memoriae* e nei trattati sulla mnemotecnica nonostante l'apertura in essi riscontrabile ad un gioco combinatorio fra i simboli e le immagini.

Prima però di analizzare alcuni testi bruniani dedicati alla memoria e alla magia è necessario illustrare brevemente le due forme di pensiero cui ci siamo riferiti. Per quel che riguarda l'analogia è fuor di dubbio che la sua fortuna debba tutto alla tesi aristotelica della multivocità dell'essere, anche se la sua forma eminente, l'analogia *entis* o di attribuzione, sembra in realtà un prodotto del tomismo e della Scolastica. In Aristotele infatti il termine compare solo in sede etica quando è in gioco la giustizia e si presenta come proporzione: "Il giusto, pertanto, consiste in una sorta di proporzione (*analogon*) [...] La proporzione infatti è un'eguaglianza di rapporti e comporta per lo meno quattro termini" (Aristotele 1986, p. 337)¹. Come dice René Alleau "nell'analogia di proporzionalità non si ha più un 'analogato principale', ma reciproche proporzioni o rapporti che creano l'unità tra gli 'analogati'" (Alleau, 1983, p. 75). Valga l'esempio della visione che sta all'occhio come l'intellezione all'intelligenza.

In *Categorie* come in *Metafisica*, invece, non si parla dell'analogia: nel primo caso (Aristotele, 2016, pp. 56-57), all'inizio, ci si occupa soltanto del rapporto complesso che intercorre fra l'essenza e i nomi. Si distingue fra le realtà "omonime" (o equivoche per i medievali), ossia che hanno lo stesso nome ma definizioni d'essenza diverse, quelle "sinonime", in cui coincidono essenza e nome (uomo e bue sono entrambi animali, nome e essenza gli stessi) e le "derivate" (*parónuma*), come grammatico da grammatica o coraggioso da coraggio. Nel secondo, prima in *I* e poi in *K* (nel passo che sarà commentato da Tommaso), Aristotele afferma nell'ordine: 1) che esiste "una scienza che considera l'essere in quanto essere e le proprietà che gli competono in quanto tale"; 2) che tale scienza "non si identifica con nessuna scienza particolare" dal momento che nessuna di esse tratta l'essere in universale, ma solo dopo averlo delimitato; 3) che l'essere però "si dice in molteplici significati, ma sempre in riferimento ad una unità e ad una realtà determinata"; 4) che, di conseguenza "l'essere non si dice per mera omonimia, ma nello stesso modo in cui diciamo sano tutto ciò che si riferisce alla salute" (Aristotele, 1993, p. 131). L'essere quindi è multivoco, ma non omonimo, ossia equivoco, semmai sinonimo: stessa essenza e stesso nome applicati però a realtà diverse.

Per risolvere quello che appare come un'*impasse* nel ragionamento di Aristotele, Tommaso e gli scolastici elaborano il concetto dell'analogia di attribuzione o analogia *entis*: l'essere si dice dell'ente supremo e per analogia lo si attribuisce anche a quello finito, certo in scala e con un grado di eminenza diverso. Nel passo di *K* commentato da Tommaso, Aristotele ribadisce il già detto: esiste una scienza che ha per

¹ Sulla logica classica si veda Chenique, 2006.

oggetto l'essere in quanto essere, l'essere considerato in universale e non nelle sue parti; ma l'essere si intende in molteplici significati e non in uno solo; tuttavia questi significati non sono puri omonimi: se lo fossero infatti non ci sarebbe nulla in comune fra di essi e non potrebbero far parte di un'unica scienza (cfr. p. 493). La grandezza di Tommaso consiste nell'estrarre dal testo di Aristotele l'affermazione per cui "tutto ciò che è essere si riferisce a qualcosa di uno e di comune (*en ti kai koinon*)" (p. 495) e far ruotare tutto il ragionamento intorno ad essa. Se è vero, infatti, "che tutte le cose si riconducono a qualcosa di uno" (Tommaso, 2005, p. 365) o "che di tutte le cose esiste la riduzione all'uno" (p. 367), ma che allo stesso tempo quest'uno si dice in molteplici significati, se ne deve dedurre che "le cose che si predicano" nel modo suddetto risultino "intermedie tra gli univoci e gli equivoci" (ib.)², univoche perché si predicano di "cose diverse con un significato totalmente identico: per esempio animale di un cavallo o un bue", equivocate non perché, come sarebbe secondo la definizione esatta, "lo stesso termine si predica di cose diverse in un significato totalmente diverso", tipo "cane" che si usa per la costellazione e per l'animale, ma perché, come in questo caso, "lo stesso termine si predica di cose diverse in un significato in parte identico, in parte diverso: diverso, considerando i diversi modi di relazione; identico, considerando ciò a cui si fa la relazione" (ib.), vale a dire l'uno. Termini di questo tipo, univoci ed equivoci allo stesso tempo, "vengono chiamati 'analoghi' in quanto hanno una proporzione all'uno" (ib.). Una proporzione, non come quella orizzontale e egualitaria a quattro o tre termini, ma una proporzione verticale che va da un minimo a un massimo di partecipazione a quell'uno e comune di cui tutte le cose che sono costituiscono, pur nella loro diversità, parti integranti e intrinseche.

Il punto si chiarisce ancora meglio se, cambiando di registro, ci si riferisce alla questione 13 della prima parte della *Somma* dedicata al problema connesso con lo statuto degli attributi o nomi di Dio. Le domande poste da Tommaso sono chiare; ci si chiede nell'ordine: "se possiamo attribuire dei nomi a Dio", se "alcuni nomi di Dio designano la sua sostanza", se "alcuni nomi si dicono di Dio in senso proprio o invece tutti gli vengono attribuiti in senso metaforico", se "i vari nomi di Dio sono sinonimi", se "alcuni nomi vengono attribuiti a Dio e alle creature univocamente o equivocamente", se "supposto che tali nomi si dicano analogicamente, sono attribuiti primariamente a Dio o alle creature" (Tommaso, 2014, pp. 151-152). Se tralasciamo un'altra serie di domande che seguono quelle che abbiamo riportato è perché queste ultime ci appaiono sufficienti per affrontare il problema dell'analogia. Se volessimo ora provare a compendiare il senso complessivo dell'argomentazione di Tommaso, si potrebbe dire che da un lato l'Aquinate cerca di combattere le tesi della teologia negativa per la quale i nomi di Dio, posto che lo si voglia nominare, indicano non ciò che Dio è, ma ciò che non è: sono nomi negativi. In realtà per la

² Sull'analogia in Tommaso si veda Tommasi, 2020.

teologia negativa Dio non ha nome per il fatto che “la sua essenza è al di sopra di tutto ciò che noi possiamo concepire o esprimere a parole riguardo a Dio” (p. 153). Dall’altro, ad evitare che fra la ragione umana e l’essenza di Dio si scavi un solco insormontabile, rendendo la divinità del tutto inconoscibile e incomunicabile, con gravi conseguenze per la Chiesa e la sua funzione intermediaria, Tommaso tenta di giustificare una via in salita, che vada cioè dalle creature a Dio, nonostante le differenze, se non d’essenza, di rango e di importanza, che sussistono fra loro. Di nuovo è ripresa la discussione sui sinonimi o gli equivoci e gli univoci e di nuovo si è costretti a riconoscere l’appartenenza simultanea dei nomi di Dio agli uni e agli altri. Si prenda come esempio il termine “sapiente”: se lo “attribuiamo all’uomo indichiamo una perfezione distinta dalla essenza dell’uomo, dalla sua potenza, dalla sua esistenza e da altre cose del genere” (p. 161) perché nell’uomo, ossia nella creatura, le perfezioni si trovano in modo frammentato, molteplice e diviso. Se invece lo attribuiamo a Dio in questo caso “non intendiamo indicare qualcosa di distinto dalla sua essenza, dalla sua potenza e dal suo essere” (ib.), perché in lui le perfezioni “preesistono in semplice unità”, cioè sono ricondotte all’uno. Di conseguenza, se da un lato non è “secondo l’identico concetto” che il termine “sapiente” “si dice di Dio e dell’uomo” e di conseguenza non è attribuito in modo univoco, dall’altro neppure lo si può ridurre del tutto all’equivocità. Perché altrimenti – e qui Tommaso invoca la testimonianza dei filosofi e di Paolo – “nulla si potrebbe conoscere e dimostrare intorno a Dio partendo dalle creature, ma si cadrebbe continuamente nel sofisma chiamato ‘equivocazione’” (p. 162). Se ne conclude quindi che “tali termini vengono affermati di Dio e delle creature in modo analogo, cioè proporzionale” (ib.).

Resta solo un problema: se è vero che si conosce Dio dalle creature, attraverso un’analogia proporzionale, è vero anche che Dio preesiste alle creature, e preesistono quindi in lui e con lui anche gli attributi o nomi con cui tentiamo di conoscerlo. Richiamandosi ancora una volta ad Aristotele e alla tesi secondo la quale “di tutte le cose esiste la riduzione all’uno”, Tommaso stabilisce che un nome “si dica primariamente di quella prima cosa che è posta nella definizione delle altre e secondariamente delle altre, a seconda che si avvicinino più o meno alla prima” (p. 164). Così, se in un primo tempo sembra che attribuire a Dio l’essere buono voglia dire che “Dio è causa della bontà della creatura” e che quindi “questo nome *buono*, detto di Dio, conterrebbe nel suo significato la bontà della creatura e perciò *buono* si direbbe della creatura prima che Dio”, a guardar meglio e tenendo conto che “tali nomi si dicono di Dio in ragione non solo della sua causalità, ma anche della sua essenza”, quando “si dice che Dio è *buono* oppure è *sapiente*, non si vuol dire solo che egli è causa della sapienza e della bontà, ma che la bontà e la sapienza preesistono in lui in modo più eminente” (p. 165). Si è passati così dall’analogia di proporzione all’analogia di attribuzione o analogia *entis*, introducendo indirettamente la categoria dell’eminenza.

Nel suo monumentale studio sull'analogia Enzo Melandri oppone l'analogia alla logica. Ricostruendo a grandi linee e con qualche sovrappiù di ironia i loro rapporti, Melandri scrive che “dapprima l'Analogia scopre di non essere la figlia illegittima del Pensiero, ma di poter accampare almeno gli stessi diritti dell'altra sorellastra, la Logica”, ma che poi, in un secondo tempo, “tenti di rifarsi dei torti subito rovesciando il rapporto”, vale a dire insinuando il sospetto “che la legalità della Logica non sia nulla di più di un titolo nobiliare, sancito bensì dalla tradizione, ma privo di qualsiasi contenuto effettivo”. Ma a questo punto, a controbilanciare le pretese esorbitanti dell'analogia, interviene la madre di entrambe, la Dialettica, “la quale segna il limite dell'Analogia e definisce il rapporto di complementarità di questa con la Logica” (Melandri, 2004, p. 17).

Quello che Melandri vuole sostenere è che se si resta in questa prospettiva l'analogia non verrà mai considerata come un autonomo modo del pensiero ma sempre e solo come un rimedio ad un qualche inconveniente tipo quello che deriva dalla difficoltà che la Logica, inchiodata al principio elementare dell'identità – $A = A$ –, incontra nel confrontarsi con la realtà del diverso, del differente e del non-identico. È appunto il caso di Tommaso e della Scolastica, dai quali l'analogia è concepita non come “un autonomo terzo incluso fra univocità e equivocità, ma come un principio *ad hoc*, subordinato alla prassi della fede e semplicemente restrittivo della dilagante equivocità”, come una dialettica negazione della negazione in cui “l'equivocità nega l'univocità e l'analogia nega, in parte, l'equivocità” (p. 18). Fin quando l'univocità sarà definita in termini di Logica, ossia del principio d'identità $A = A$, dove A è un individuo “isolato, atomico assoluto”, e l'equivocità come il principio complementare del diverso, ossia come la “proliferazione demoniaca della negazione, della contraddizione, dell'alienazione mondana”, l'analogia non potrà che essere “un'imitazione, molto imperfetta, dell'identico nel diverso, dell'univoco nell'equivoco, del divino nel demoniaco”(ib.), dunque appunto un *remedium peccatoribus* e non un modo di conoscenza autonomo. Cosa che accadrà solo quando reciderà qualunque rapporto con la Logica, cessando quindi di valere solo come mediatore proporzionale fra quest'ultima e la molteplicità empirica e istituendosi come una facoltà del conoscere autonoma e specifica. A render possibile tutto questo non sarà per Melandri la Scolastica che è rimasta irretita nelle maglie strette dell'univocità, ma il Kant della terza Critica e del giudizio riflettente in cui si può vedere un'Analogia finalmente liberata dal dominio sia della Logica che della Dialettica.

Non seguiremo Melandri in questa direzione che dopo il Kant della *Critica del giudizio* passa al discorso diltheyano sulle scienze dello spirito ed all'ermeneutica individuati come esempi decisivi del processo di autonomizzazione dell'analogia dal primato della logica. Ci interessa ritornare piuttosto sulla differenza fra la logica e l'analogia per poter poi capire la posizione che Melandri assegna a quello che potremmo definire il pensiero strutturale così come si è sviluppato a partire da Saussure per arrivare fino a Barthes

e a Lacan. Mentre la logica si basa per Melandri sui principi del tutto-o-nulla, di bivalenza (vero-o-falso) e del terzo escluso, l'analogia al contrario si fonda su quelli della gradazione continua, della bipolarità (si va da un massimo di vero a un minimo, mai al falso) e del terzo incluso. Per la logica valgono i principi della contraddizione esclusa e dell'identità elementare, per l'analogia quelli di contraddizione inclusa e dell'identità funzionale: l'individuo non ha un'identità definita una volta per tutte, vera o falsa, ma un'identità volta per volta, un'identità non assoluta ma variabile perché rispondente "alle condizioni richieste dalla funzione da cui dipende" (p. 375).

Al di fuori di questa opposizione non c'è nulla, non esiste terza via. Anche se in gioco fossero delle ipermoderne macchine calcolatrici, la loro ideazione e produzione si articolerebbe in base alla stessa opposizione: ci sarebbero macchine calcolatrici logiche, che computano cioè "a partire da unità discrete, ciascuna univocamente orientata sul 'sì' (1) o sul 'no' (0), e di cui il risultato è la sommatoria integrale", e macchine calcolatrici che al contrario "funzionano secondo il principio analogico" (p. 379). Dal momento che il punto chiave di questo ragionamento è il carattere univoco delle unità discrete dei linguaggi digitali, se ne deduce che questi ultimi appartengono in linea di diritto alla logica dell'identità, cui non sfugge di conseguenza nemmeno la linguistica strutturale di Saussure che è caratterizzata dal principio dell'"arbitrarietà del segno", definito da Melandri "il grado sintomatologico uguale a zero" (p. 59).

Cosa intende Melandri con il termine "sintomatologia"? Tutti i casi in cui un segno sia, anche se casualmente, "connesso con il suo designato" (p. 57), in cui cioè per comprendere il valore del segno si debba ricorrere a un'esperienza extra-linguistica, si debbano fare i conti con la realtà del designato, con il significato che varia per posizione ed eminenza, in cui insomma si deve ricorrere al metodo analogico. Se prevale al contrario l'arbitrario del segno, la struttura del linguaggio la fa da padrone assoluto e il significato coincide con il gioco combinatorio dei segni fra di loro, diventa, agli occhi di Melandri, astratto e logico, identitario e ricorsivo. È per questo d'altronde che per l'autore della *Linea e il circolo* Barthes risulta più colpevole di Saussure: se quest'ultimo aveva considerato "la linguistica una sottospecie della semiologia" (ib.)³, aveva cioè concesso il primato alla sintomatologia, con Barthes si assiste al loro completo rovesciamento: la semiologia si risolve in linguistica, ogni sistema di segni, dai mitemi e i ruoli occupati dai soggetti negli scambi matrimoniali secondo Levi-Strauss agli elementi significanti minimi in letteratura secondo Jakobson, dai miti d'oggi e dalla moda per Barthes alle tracce mnestiche inconsce di Lacan (Melandri, 2004, 118), ha l'aspetto del, e si comporta come il, linguaggio. E il linguaggio nella prospettiva strutturalistica si fonda per Melandri sul principio di univocità, ossia sull'identità logica.

³ Ma in verità non è così: pur confermando che la linguistica non è che un sistema particolare, tuttavia per Saussure essa "può diventare il modello generale di ogni semiologia" (Saussure, 1967, p. 86).

Ma è proprio così? A leggere Saussure sorge qualche dubbio. Il punto di partenza di Saussure è la lingua come istituzione sociale, fatto umano, non il linguaggio come facoltà del vivente uomo di cui è soltanto “una determinata parte, quantunque, è vero, essenziale” (Saussure, 1967, p. 19). Tuttavia, pur essendo un’istituzione sociale “si distingue per diversi tratti dalle altre istituzioni politiche, giuridiche ecc.”, e ciò che la differenzia è il fatto che essa “è un sistema di segni esprimenti idee”, confrontabile quindi con la “scrittura, l’alfabeto dei sordomuti, i riti simbolici, le forme di cortesia, i segnali militari” (p. 86).

Il segno è dunque l’unità minima della lingua ed è la combinazione del concetto – la rappresentazione psichica, il significato – e dell’immagine acustica – il significante. Detto questo, il primo principio che bisogna enunciare per costruire una scienza della lingua è il carattere arbitrario del segno: seguendo l’esempio di Saussure

l’idea di “sorella” non è legata da alcun rapporto interno alla sequenza di suoni *s-œ-r* che le serve in francese da significante; potrebbe anche esser rappresentata da una qualunque altra sequenza: lo provano le differenze tra le lingue e l’esistenza stessa di lingue differenti: il significato “bue” ha per significante *b-œ-f* da un lato ed *o-k-s* dall’altro lato della frontiera (p. 87).

E allora perché il suono “s-o-r-e-l-l-a” in italiano è il significante del significato “sorella”, cioè individuo di sesso femminile nato dai miei stessi genitori, e non, ad esempio, animale che vive solo nell’Antartide, ossia “pinguino”? Perché la combinazione fra il significante sonoro “s-o-r-e-l-l-a” e il significato “sorella” dipende dal rapporto differenziale fra i significanti dal punto di vista fonico. È perché c’è una opposizione pertinente fra un certo suono e un altro che il primo sarà il significante di quel significato e non di un altro: l’arbitrarietà del segno vuol dire soltanto che il rapporto fra il significante e il significato è immotivato, non che è modificabile a piacere (ib.). Ciò significa infine – ed è per Saussure un punto fondamentale – che non si dà l’arbitrarietà del segno senza differenzialità o che “nella lingua, come in ogni sistema semiologico, ciò che distingue un segno, ecco tutto ciò che lo costituisce. La differenza fa il carattere, così come fa il valore e l’unità”. In altri termini ciò che costituisce un segno e il suo valore significativo è esattamente ciò che lo distingue da tutti gli altri. Il segno e, radicalizzando come farà Lacan, il significante, non ha nessun significato proprio, non è identico a se stesso e non significa se stesso, mentre può significare ogni altra cosa. La logica del segno è una logica della differenza e non dell’identità: per la logica del segno non vale il principio “ $A = A$ ”, semmai “ $A = \text{non } A$ ”. Il segno non è originariamente connesso a sé stesso ma all’Altro.

Abbiamo così tre logiche come forme del pensiero:

1) la logica dell’identità in cui $A = A$;

- 2) una logica dell'analogia in cui $A = B$ per somiglianza e corrispondenza, che si divide a propria volta in
 - a) proporzionale in cui $a:b = c:d$;
 - b) attributiva in cui si va dalla creatura al creatore, dal visibile all'invisibile e viceversa;
- 3) logica della differenza in cui $A = \text{non } A$.

2. L'interprete e il mago

Prima di passare finalmente a Giordano Bruno e verificare come nel suo pensiero convivano una logica analogica e una logica della differenza e quindi un'ars combinatoria, mentre sembra definitivamente collassata la logica dell'identità, soffermiamoci ancora per un attimo sulla posizione di Saussure e in particolare sul suo uso del termine "simbolo". Ci si serve spesso del termine simbolo, scrive nel *Corso*, "per designare il segno linguistico o più esattamente ciò che chiamiamo significante" (p. 86). Tuttavia, tale uso presenta molti inconvenienti, primo fra i quali il fatto che "il simbolo ha per carattere di non essere mai completamente arbitrario": il simbolo della giustizia, la bilancia, "non potrebbe essere sostituito da qualsiasi altra cosa, per esempio, da un carro" (ib.)⁴.

Se ci siamo soffermati su di un passo francamente irrilevante del *Corso* di Saussure è perché è invalsa l'abitudine soprattutto nel secondo Novecento di chiamare "simbolici" tutti quei sistemi produttori a vario titolo di senso che di volta in volta venivano ricondotti per la comprensione del loro funzionamento al modello del linguaggio così come era stato pensato dal linguista svizzero. In Lacan, ad esempio, si chiama registro del simbolico quello che attraverso Saussure è definito ordine del significante, ossia il freudiano "sistema Inc", così come costituisce un sistema simbolico l'insieme delle regole della parentela o la struttura dei miti in Lévi-Strauss. Già Saussure d'altronde aveva annoverato i riti simbolici, nonché le forme di cortesia e i segnali militari, fra i sistemi di segni trattabili linguisticamente.

Si può dire a questo punto che ci troviamo di fronte a due teorie del simbolo, entrambe radicate nella nostra cultura sebbene opposte: per la prima ogni simbolo, non essendo sottoposto al principio dell'arbitrarietà del segno, ha un significato proprio e originario per cui i rapporti fra i simboli si fondano su corrispondenze, proporzioni e analogie; per la seconda il simbolo coincide col significante linguistico, per cui il suo significato è l'effetto a posteriori dei rapporti arbitrari e pertinenti dei significanti fra di loro. Questa differenza fra le teorie del simbolo ha molte conseguenze: fra queste una diversità di opzioni per quel che riguarda lo statuto dell'interpretazione. Va ricordato infatti che i sistemi simbolici articolano un

⁴ Su tutta la questione si veda Todorov, 1984, pp. 357-373.

sapere intorno ad un campo d'esperienza e ne sono, in un certo senso, anche una modalità di memorizzazione. Ma tale sapere giace incapsulato nella rete dei simboli e necessita quindi di un'arte dell'interpretazione capace sia di riattivare nel presente un sapere già dato e già formalizzato, sia di produrne di nuovo, di inventarlo, giocando, o per via analogica o per via combinatoria, sulla complessità e inesauribilità dei rapporti dei simboli e/o dei significanti fra di loro. Bisogna dunque essere capaci di sprofondare negli strati più remoti dei sistemi simbolici per poterne estrarre con l'interpretazione significazioni vecchie e nuove che aiutino a comprendere sia lo sfondo comune da cui attinge l'esperienza soggettiva, sia il carattere singolare e idiosincratico di quest'ultima, che indichino cioè sia quel che si è e non si può non essere, sia quel che di mai visto prima si può e si deve diventare.

Si può quindi affermare che tutti i sistemi simbolici affinché espletino la loro funzione peculiare richiedano un'*ars memoriae* e una scienza dei vincoli e che l'interpretazione non possa evitare di essere confusa con la mantica e l'interprete col mago. Sia il caso della psicoanalisi freudiana: nessun dubbio che lo psicoanalista sia un interprete della *Deutung*, ossia del significato, del sogno e dei sintomi, del sogno come sintomo privilegiato, via regia dell'inconscio. E quante volte, a causa del metodo impiegato, il metodo delle associazioni libere che poi non sono affatto libere, degli atti mancati che sono in realtà riusciti, delle negazioni prese perentoriamente per affermazioni, non è stata proposta, per screditare la pratica analitica o per riannodarla a momenti culturali del passato, la somiglianza dell'analista al mago se non addirittura al ciarlatano (Forrester, 1993)?

Ma Freud ha detto anche che "l'isterica soffre di reminiscenze", tracce mnestiche che riaffiorano isolate o connesse ad altre con cui non hanno nessun rapporto intrinseco e che un lavoro dell'interpretazione deve reimmettere nella catena dei significanti inconsci da cui traevano il loro significato reso latente dalle figure retoriche dello spostamento e della condensazione (metonimia e metafora). La psicoanalisi quindi, in quanto scienza dell'inconscio inteso come un sistema simbolico implica un'arte della memoria e una teoria dei vincoli (il determinismo freudiano che impedisce di fare della psicoanalisi un'ermeneutica o un'arte interpretativa fondata sull'analogia come nel caso di Jung).

Per quanto abbia scritto anche lui opere sulla mnemotecnica e si sia confrontato con l'*Ars brevis* di Raimondo Lullo, tuttavia per Giordano Bruno l'*ars memoriae* è un'altra cosa. In realtà l'arte della memoria è una vera e propria teoria della conoscenza umana che solo in un secondo momento "consente di acquisire capacità mnemoniche": in prima istanza "apre la via e introduce alla scoperta di molte facoltà" (Bruno, 2004, p. 37). E la prima facoltà umana messa in rilievo è quella di conoscere per ombre. La conoscenza umana è umbratile, non "dimora per virtù propria nel campo stesso della verità", ma siede nell'ombra che fanno "il vero e il bene". Se l'ombra non è la luce piena ed implica una certa oscurità, nemmeno però fa tutt'uno con le tenebre: essa è piuttosto "traccia della tenebra nella luce, o traccia delle

luce nella tenebra, o partecipe di luce e tenebra, o composto di luce e tenebra, o mistione di luce e tenebra, o elemento distinto da luce e tenebra, e separato da entrambe”. Qui tuttavia, conclude Bruno, la si assume “invece come traccia della luce, partecipe della luce, luce non piena” (pp. 45-47).

Che cosa si cela dietro questa metafora dell’ombra intesa come luce non piena, luce in parte oscurata? Intanto che il conoscere umano è ben lontano dalla logica dell’identità: il solo fatto che le idee siano come le ombre, misto della luce e del suo contrario, se non del suo contraddittorio – la non luce –, indica che non siamo più nella sfera metafisica e ipersostanziale in cui A è eguale a A , ma in un mondo in cui A è in parte A e in parte non A . Se non siamo nel dominio della differenza piena, gli siamo tuttavia molto vicini. In secondo luogo, ricordandoci che le idee non sono che immagini riflesse, tracce labili del vero e del bene, le uniche che l’anima dell’uomo può sperimentare data l’opacità connessa al corpo, la metafora dell’ombra accenna al fatto che il conoscere umano è limitato alla e dalla capacità rappresentazionale: le umbratili idee non vanno prese tanto come copie sbiadite di una verità inattuabile per la via diretta, ma raggiungibile in modo trasversale e obliquo, quanto come sostituti, *Ersatz*, segni e/o significanti, di un originario assente, posto da sempre sotto barratura.

Certo questa è un’interpretazione tendenziosa: l’ombra di nuovo tende nel testo bruniano ad occupare la posizione mediana. In quanto l’ombra “ha qualcosa della tenebra e della luce”, essa si sdoppia e l’uomo quindi “si trova sotto due specie d’ombra”, l’ombra della tenebra e della morte che si ha quando prevalgono le potenze inferiori e l’animo “si racchiude nei limiti del corpo e dei sensi”, e l’ombra della luce che si produce quando “le potenze inferiori si fanno dominare da quelle superiori” e ci si innalza al cielo “schiacciando con lo spirito gli stimoli della carne” (pp. 47-49). Se il nostro orizzonte rimane circoscritto all’ombra, tuttavia proprio per la sua duplicità costitutiva, ci si può conformare al vero o al falso, privilegiare il bene o il male, salire verso l’alto o sprofondare in basso. Gradazione, proporzionalità e analogia tornano in campo.

Anche qui trionfa l’uno. Certo un uno molteplice e differenziato, infinito e cangiante, ma nel quale vige sempre la legge della similitudine per causa della quale un “ente inferiore prossimo è indirizzato al più vicino ente superiore per certi gradi” che, quando avrà percorso per intero, lo avranno fatto diventare “uguale all’altro” (p. 55). Se c’è discesa, di tipo ficiniano e neoplatonico, dall’unità soprasostanziale fino alla molteplicità infinita, così c’è risalita dalle realtà inferiori a quelle superiori e dal moto e dalla molteplicità alla quiete e all’unità.

Se l’ombra oscilla fra l’ordine del significante – la rappresentazione sta al posto di un’origine irrecuperabile che si dice solo per metonimia o per metafora – e quello del significato – la rappresentazione rinvia per somiglianza o analogia ad un’altra rappresentazione e in tal modo l’origine è di nuovo ricostituita –, anche l’arte della memoria in senso stretto segue lo stesso itinerario. Qui sembra decisivo il confronto con l’*Arx*

brevi di Raimondo Lullo. L'elemento più interessante di queste mnemotecniche che sconfinano spesso nell'arte della divinazione (Cambi, 2002, p. 20; p. 204) – come ad esempio nel caso dei Tarocchi o dei segni zodiacali, anch'essi in fin dei conti sistemi simbolici complessi (Wirth, 2002; Garin, 1976) – è la struttura a ruote. Si parte dalle lettere, nove da B a K. Ad ognuna si associano diversi significati, quindi sono termini equivoci, con uno più eminente al quale gli altri si rapportano per analogia. Ogni lettera indica i principi e la regione per la ricerca della verità: B ad esempio significa Bontà, Differenza, se?, Dio, Giustizia e Avarizia (Lullo, 2002, p. 87). Successivamente si relazionano i principi, i nomi sostantivi e i predicati essenziali con le categorie di luogo, provenienza, grandezza, tempo, etc.; poi con i soggetti – Dio, l'Angelo, il Cielo –; e infine con i vizi e le virtù. Se tutti questi termini vengono disposti su ruote, su figure sferiche, e si fanno ruotare in senso antiorario quelle secondarie si avrà una serie di combinazioni alcune delle quali note, altre invece sconosciute che spingeranno la mente a nuove conoscenze. Dal momento che le ruote su cui sono disposti i segni sono tre e la prima sta ferma mentre le altre due ruotano (Bruno cambierà lo schema facendo muovere solo la mediana⁵) si formeranno una serie di triplette, il cui calcolo si lascia al lettore dell'*Ars brevis*, che offriranno connessioni e rapporti molto spesso inauditi e trasformeranno l'*ars memoriae* in un'un'*ars inveniendi*. Sembra evidente che nonostante il linguaggio tradizionale dell'analogia, dell'eminenza e del termine medio fra gli estremi – perciò la tripletta⁶ –, si faccia strada un'*ars combinatoria* che lega i termini al di fuori dei loro significati presupposti, ma solo per il casuale intreccio provocato dalla rotazione delle ruote. Per cui alla fine il significato potrebbe scaturire non da un repertorio retorico, metafisico e morale già costituito, ma dalle opposizioni pertinenti formatesi arbitrariamente.

Se c'è tuttavia un tratto premoderno sia in Lullo che in Bruno è proprio questa persistenza del primato della forma sferica. Se è Keplero, molto più di Copernico, colui che inaugura l'astronomia moderna, è proprio perché allunga l'orbita sulla quale girano i pianeti e la fa diventare da circolare ellittica. Ellissi significa mancanza, la mancanza del centro: non basta quindi affermare che in un universo infinto il centro è dappertutto e la circonferenza in nessun luogo e viceversa, è necessario curvare l'universo in modo che non vi sia più centro, che la terra sia sempre decentrata ed il suo movimento non si regoli in riferimento ad un sole centrale rispetto al quale mantenga sempre la stessa distanza, ma segua i due fuochi dell'ellissi, trovandosi ora vicina ora lontana, ora qui ora là, al modo del gioco del “yo-yo” o del “fort-da”.

⁵ Cfr. Cambi, 2002, p. 45. Sull'arte della memoria in generale si veda Yates, 1994.

⁶ Figura logica quella della tripletta che si ritrova ma mutata nel seminario sulla *Lettera rubata* di Lacan in cui, sulla base della logica strutturale, esse sono composte dalla combinazione dei segni + e - e si dispongono in sequenze lineari. Su ciò si veda Moroncini, 2012.

Da questo girare delle ruote che pure permette una combinatoria quasi infinita – basta aumentare il numero dei termini per ciascuna lettera per accrescere esponenzialmente le triplette – non cade mai niente, manca il termine che manca, il termine eccedente, quello che non trova posto sulle ruote e fa inceppare il meccanismo. Paradossalmente il termine in più o in meno, quello che non rientra nel conto, l'elemento che Poe definiva *odd*, bizzarro, e a partire dal quale Dupin risolveva il caso altrimenti inestricabile, quello che Lévi-Strauss chiamava il *trickster*, traendolo dalla mitologia americana, ossia il termine medio che non media fra gli estremi ma li conserva nella loro differenza, si trova nel sistema dei Tarocchi: è il Matto, la carta senza numero, l'arcano che nella ruota (secondo un'etimologia fantastica ruota viene per inversione da Taro), sta al posto dello zero.

Resta vero comunque che Bruno, a differenza di Lullo o forse in continuità con lui⁷, collochi l'*ars memoriae* “sotto l'ombra delle idee” (Bruno, 2004, p. 12), la ancori cioè ad una teoria generale della conoscenza umana, dal momento che la sua funzione è quella di incitare “una natura torpida”, di dirigerla quando “devia o eccede”, di rafforzarla quando “è stanca o mutila”, di correggerla se “erra”, e tutto ciò affinché sulla scala della conoscenza salga e non scenda. Proprio per questo l'arte della memoria non dipende, come una qualunque mnemotecnica, da una sola facoltà dell'anima, ma coincide con l'intero arco delle sue potenze. È un'arte che non si limita a farci ricordare, ma ci aiuta anche ad intendere, a discorrere, “a produrre rappresentazioni fantastiche, desiderare e talvolta perfino a sentire come vogliamo” (p. 125).

Fra le conseguenze di questa impostazione ce n'è una che ci sembra importante: fermo restando che per perseguire il proprio fine l'arte della memoria non possa servirsi che “di realtà sensibili, formate, figurate, contratte ad un determinato tempo e luogo”, ciò non vuol dire che “tutte le cose si devono utilizzare in quanto immagini”. Esistono infatti cose come la sostanza, l'ipostasi e la mente, che non “sono suscettibili di rappresentazione fantastica né si possono riprodurre in forma di effigie” (pp. 139-141). In questi casi non avremo immagini ma segni, sebbene i segni rimandino alle immagini e le immagini ai segni. Si potrebbe dire che accanto ai simboli nell'accezione classica, Bruno aggiunga i segni nel senso moderno, segni la cui potenza di significazione non risiede nella loro forma visibile, nel loro *eidos*, ma nella loro capacità di stare al posto del non rappresentabile.

Più facilmente attualizzabile, nonostante l'atmosfera premoderna e prescientifica in cui è avvolta, sembra l'analisi bruniana dei vincoli da cui ci troviamo involontariamente avvinti e che molto spesso ci impediscono di vivere secondo libertà. Scioglierli, come anche annodarli, sembra oltretutto poter essere solo l'opera del mago, anche se, come nota Cambi, citando il *De magia*, qui mago così “come viene assunto da filosofi e fra filosofi significa uomo sapiente, dotato di capacità operativa” (Bruno, 2000, 167)⁸. La

⁷ Sul punto si veda Ricci, 1990, pp. 13-19. Più in generale su Lullo: Yates, 2009.

⁸ Vedi Cambi, 2008, p. 19.

figura del mago quindi sembra pendere più verso l'interprete moderno quando ricerca la *Deutung* del testo letterario o di quello inconscio, che rivolgersi all'apprendista stregone che anima le scope.

Eppure se si dà una prima occhiata al *De magia* ci si trova gettati in un universo olistico e animato, in cui tutto è in tutto, tutto si compenetra con tutto, non c'è vuoto. Come in Lucrezio in questo universo ogni cosa copula – in tutti i sensi del termine: si predica e fa l'amore – con ogni altra e quindi dietro l'apparente fratellanza si cela piuttosto un primo vincolo perverso, quello dell'incestuosità. È vero altresì, che, come nota Finzi, Bruno risponde a questa iniziale promiscuità con una richiesta di distanziamento, di una spaziatura, fra i corpi, siano essi astrali o semplicemente umani (Finzi, 2000, pp. 219-231).

In questo universo come Bruno lo descrive non si dà soltanto vicinanza e compenetrazione, ma anche comunicazione a distanza, influenza indiretta, telepatia e lettura del pensiero. Si estende quindi a dismisura la possibilità per i demoni e gli spiriti perversi di sottoporre a vincolo le anime turbate. Ma non si equivochi: distanza vuol dire per esempio vincolare attraverso lo sguardo, ossia per mezzo della pulsione scopica, o attraverso i fantasmi il cui ventaglio si estende dalle fantasticherie fatte ad occhi aperti o chiusi alle allucinazioni vere e proprie (Bruno, 2000, pp. 275-277). Seguono infine i vincoli dovuti alla parola (p. 283), forse i più potenti: come non pensare a questo punto al fatto che in psicoanalisi sono proprio le parole dette da chi incarna per il soggetto l'Altro – coppia genitoriale, nonni e bisnonni, cioè tutti coloro che tramandano i miti familiari e fondano o rafforzano le prime identificazioni del bambino – a incatenarci per la vita decidendo a priori chi dovremo desiderare e come? Sono parole dette molto spesso senza nessuna voglia di far male, nemmeno rivolte intenzionalmente alla persona che invece le interpreta come indirizzate proprio a lei, ma che nonostante tutto hanno l'effetto di comandi, di imperativi categorici, cui è impossibile sfuggire.

Infine tutti i vincoli sono vincoli d'amore (p. 493) e poiché sono inconsci – nei termini di Bruno sono dovuti più al caso che alla natura e all'arte (p. 499) – la cosa più difficile, quella che impegna maggiormente il mago interprete, è scoprirli. Ma dietro l'amore si cela il desiderio (*appetitus*) senza il quale nessun tipo di vincolo è possibile; solo che, per la natura stessa del desiderio, non si potrebbe vincolare un altro se non si fosse a propria volta sottoposti a vincolo. Ad esempio, per vincolare l'altro e costringerlo ad amarci, siamo obbligati ad amare a nostra volta, l'amante deve diventare amato e l'amato amante. Tuttavia chi vincola, pur essendo a sua volta vincolato, ha un vantaggio non da poco: egli è il padrone (*dominus*) dei vincoli, può in qualche caso non patire l'amore o non provarlo come il vincolato. Ma in generale vige la reciprocità oppure il caso contrario a quello del padrone: in forza di una specie di misterioso vincolo spirituale accade che la cosa amata si leghi “ad un amante che talvolta neppure conosce, e tantomeno ama” (p. 487). Caso estremo del vincolo: amare non si sa chi e perché e per questo piangere e sentirsi infelici.

È stato Ioan Culianu a leggere nel suo *Eros e magia nel Rinascimento* il *De vinculis in genere* e il *De magia* come le opere di Bruno il cui oggetto è “la manipolazione psicologica delle masse”, paragonandole al *Principe* di Machiavelli in cui viene trattata invece la manipolazione politica (Culianu, 2006, p. 144). Dopo aver accennato al sogno del mago, così come Bruno lo tratteggia, di diventare “il Padrone universale” che dispone “a volontà della natura e della società umana” (p. 143) e aver ripetuto che “il *De vinculis in genere* è lo scritto che oggi meriterebbe il vero e solo posto d’onore tra le teorie della manipolazione delle masse” (ib.), Culianu passa senza soluzione di continuità agli epigoni moderni, citando per Machiavelli la coppia Marx e Engels e il moderno Principe di Gramsci, e per Bruno, prima Le Bon, e poi, dulcis in fundo, Freud, quello di *Psicologia della masse e analisi dell’io*. Ma questa evocazione del medico viennese è meno elogiativa di quel che può sembrare: poche pagine dopo analizzando le figure del mago, del medico e del profeta, figure “a suo parere indissolubilmente legate e senza limiti precisi”, aggiunge ad esse anche lo psicoanalista “la cui sfera d’azione confina con l’illecito e il sovraumano” (p. 163).

Ma forse Culianu, da pensatore reazionario quale era, ha visto della figura del mago nell’opera di Bruno solo un lato, quello del manipolatore, e non l’altro, quello di chi, proprio perché scopre e conosce i vincoli, patendone d’altronde anche lui gli effetti, può aiutare a spezzarli. Se questo è vero, allora apostrofare un analista con l’epiteto di mago, potrebbe non essere considerato più un insulto. Merito anche questo, fra tanti altri, di Giordano Bruno.

Bibliografia

Alleau, R., 1983, *La scienza dei simboli*, traduzione italiana di G. Bogliolo, Firenze, Sansoni; ed. or. 1976, *La Science des symboles. Contribution à l’étude des principes et des méthodes de la symbolique*, Paris, Payot.

Aristotele, 1986, *Etica nicomachea*, a cura di M. Zanatta, Milano, Rizzoli.

Aristotele 1993, *Metafisica*, a cura di G. Reale, Roma, Rusconi.

Aristotele 2016, *Organon*, a cura di M. Migliori, Milano, Bompiani.

Bruno, G., 2000, *Opere magiche*, edizione diretta da M. Ciliberto, Milano, Adelphi.

- Bruno, G., 2004, *De umbris idearum*, in Id., *Opere mnemotecniche*, vol. I, edizione diretta da M. Ciliberto, Milano, Adelphi.
- Cambi, M., 2002, *La macchina del discorso. Lullismo e retorica negli scritti latini di Giordano Bruno*, Napoli, Liguori.
- Cambi, M., 2008, *Giordano Bruno e la solitudine del mago*, introduzione a Bruno, G., 2008, *La magia dei vincoli*, Napoli, Filema.
- Chenique, F., 2006, *Èlèments de Logique classique. L'art de penser, de juger et de raisonner*, L'harmattan, Paris.
- Culianu, I. P., 2006, *Eros e magia nel Rinascimento*, traduzione italiana di G. Ernesti, Torino, Bollati Boringhieri, ed. or. 1984, *Éros et magie à la Renaissance: 1484*, Paris, Editions Flammarion.
- Finzi, S., 2000, *La scienza dei vincoli*, Milano, Moretti & Vitali.
- Forrester, J., 1993, *Le seduzioni della psicoanalisi. Freud, Lacan e Derrida*, Bologna, traduzione italiana di M. Marzari, Il Mulino, ed. or. 1990, *The Seductions of Psychoanalysis. Freud, Lacan and Derrida*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Garin, E., 1976, *Lo zodiaco della vita. La polemica sull'astrologia dal trecento al cinquecento*, Bari, Laterza.
- Melandri, E., 2004, *La linea e il circolo. Studio logico-filosofico sull'analogia*, Macerata, Quodlibet.
- Moretti, F., 2020, *Il pensiero di Dio: l'analogia nella teologia occidentale*, Milano, Mimesis.
- Moroncini, B., 2012, *Lacan, il mito, la logica, ovvero quanta intelligenza si nasconde sotto le 'sciocchezze' del piccolo Hans*, in AA.VV., *Fobia e perversione nell'insegnamento di Jacques Lacan*, a cura di R. Armellino e M. Parisi, Napoli, Cronopio, pp. 195-199.
- Ricci, S., 1990, *La fortuna del pensiero di Giordano Bruno 1600-1750*, Firenze, Le Lettere.

Saussure, F., 1967, *Corso di linguistica generale*, traduzione italiana di T. De Mauro, Bari, Laterza; ed.or. 1916, *Cours de linguistique générale*, Lausanne-Paris, Payot.

Todorov, T., 1984, *Teorie del simbolo*, traduzione italiana di E. Klesy Imberciadori, Milano, Garzanti; ed. or. 1977, *Théories du symbole*, Paris, Editions Du Seuil.

Tommaso d'Aquino, 2005, *Commento alla metafisica di Aristotele*, vol. III, libri 9-12, a cura di L. Perotto, Bologna, Edizioni Studio Domenicano.

Tommaso d'Aquino, 2014, *La somma teologica*, Bologna, Edizioni Studio Domenicano.

Wirth, O., 2002, *I Tarocchi*, con una introduzione di R. Callois, traduzione italiana di R. Rambelli, Roma, Edizioni Mediterranee, ed. or. 1927, *Le tarot des imagiers du Moyen-Age*, Paris, Édition Le Symbolism et Émile Nourry.

Yates, F., 1994, *L'arte della memoria*, traduzione italiana di A. Biondi, Torino, Einaudi, ed or. 1966, *The art of Memory*, London, Routledge & Kegan Paul.

Yates, F., 2009, *Raimondo Lullo e la sua arte. Saggi di lettura*, traduzione italiana di S. Muzzi, Roma, Antonianum, ed. or. 1982-1984, a cura di J. N. Hillgarth e J. B. Trapp, J. B., *Lull and Bruno. Collected Essays*, London, Routledge & Kegan Paul.

Stefano Giordano et Manon Benedito

L’infini au cours des siècles

ABSTRACT: The fascinating history of the concept of infinity is indissolubly associated with the development of religions, philosophies, mathematics and natural sciences. At the time of the first Greek philosophers, the infinity, or *ápeiron*, was a negative concept to be avoided in all rigorous statements. Later, Aristotle partially accepted the idea of infinity by distinguishing *potential infinity* from *actual infinity*. While the former was acceptable, being represented by a growing sequence with no last element, the latter was regarded as impossible, being idealized with a complete infinite sequence consisting of infinitely many elements. These earlier concepts are the basis of all the following developments that led thinkers like Euclid, Archimedes, Galilei, Cauchy, Dedekind, Cantor, Gödel and many others to clarify the concept of infinity and to reach its modern formulation. We propose here a brief outline of the history of the concept of infinity, with particular emphasis on its mathematical definition and implications.

Keywords: concept of infinity, numbers theory, sets theory, geometry, history of mathematics.

On se trompe fort, si l'on croit que l'intelligence de l'homme est parfaite et peut tout découvrir.

Les limites de notre intelligence se manifestent clairement dans l'insolubilité du problème de l'infini : les moments, les espaces, les nombres qui se succèdent, aussi est-il impossible de connaître tout ce qui ressortit au domaine du temps et de l'espace. L'intelligence de l'homme est aussi faible et nulle par rapport à la compréhension de ce qui est, que l'intelligence (moyen de connaissance) de l'insecte comparée à celle de l'homme. Un problème d'algèbre paraît insoluble à celui qui ne connaît pas les mathématiques, tandis qu'il est limpide pour qui les pratique. Telle est notre situation vis-à-vis de l'infini.

Seulement, on peut apprendre les mathématiques alors qu'aucune étude ne peut résoudre le problème de l'espace et du temps, car notre connaissance est limitée.

Léon Tolstoï, 1917

Le concept d'infini a toujours inspiré, au cours de l'histoire de la philosophie et des mathématiques, une certaine crainte révérencielle, de par l'absence d'une définition universellement acceptée. Ce vide a souvent laissé place à l'indétermination, à l'imprécision et à la confusion dans l'utilisation de la notion d'infini. L'idée d'un univers éternel et sans frontières peut en effet générer un sentiment de terreur, bien décrit par les mots de Blaise Pascal (1623-1662) :

Quand je considère la petite durée de ma vie absorbée dans l'éternité précédente et suivante – *memoria hospitis unius diei praetereuntis* – le petit espace que je remplis et même que je vois abîmé dans l'infinie immensité des espaces que

j'ignore et qui m'ignorent, je m'effraye et m'étonne de me voir ici plutôt que là, car il n'y a point de raison pourquoi ici plutôt que là, pourquoi à présent plutôt que lors.

Qui m'y a mis ?

Par l'ordre et la conduite de qui ce lieu et ce temps a-t-il été destiné à moi ? (Pascal, 1670).

En ce qui concerne le monde antique, par exemple les civilisations babylonienne ou égyptienne, nous n'avons reçu aucune information sur l'utilisation du concept d'infini, bien que nous sachions qu'il existait des compétences assez raffinées en géométrie, en mathématiques et en astronomie. En revanche, à l'époque des penseurs grecs, l'infini, ou *ápeiron*, était considéré comme un concept à éviter car il provoquait le désordre et les malentendus (ce rejet est appelé *horror infiniti*). De plus, l'utilisation de la notion d'infini a été fortement déconseillée afin ne pas tomber dans des paradoxes logiques, au risque d'échapper à la vérité dite rationnelle. Littéralement, *ápeiron* représente l'absence de frontière, mais exprime également un caractère indéfini ou indéterminé. Par conséquent, dans l'arithmétique et la géométrie grecques, il était d'usage d'interdire les définitions et les démonstrations qui ne pouvaient être décrites en termes finis et précis. Néanmoins, nous devons mentionner la pensée audacieuse d'Anaximandre, qui était basée sur le concept d'*ápeiron*, considéré comme la substance ou le principe de la génération et de la destruction de toutes choses (Zellini, 1993). Il semble même que l'utilisation du mot *ápeiron* soit à attribuer à Anaximandre lui-même. Anaximandre a également été le premier à concevoir un modèle mécanique cosmologique du monde, où la terre est en équilibre au centre de l'infini, sans être soutenue par aucune force. Pour Pythagore (580/570 av. J.-C. - 495 av. J.-C.), l'école éléatique et Platon (428/427 av. J.-C. - 348/347 av. J.-C.), l'infini était un concept au sens négatif du terme : il était inaccessible à la rationalité et donc irrationnel (Zellini, 1993). Cet infini ou *ápeiron* était considéré comme amorphe puisque rien ne pouvait être ajouté ou enlevé pour changer sa forme. Pythagore pensait que le monde pouvait être exclusivement décrit avec des nombres naturels finis (c'est-à-dire des entiers positifs) et leurs combinaisons. Platon pensait que le Bien, comme toute réalité observable, devait être fini et bien défini, contrairement aux penseurs ultérieurs qui soutenaient l'infinité de l'Absolu (Dantzig, 1930 ; Zellini, 1993).

L'école de Pythagore, par sa description de la nature avec des nombres entiers simples et positifs, a lentement montré des dérives qui en ont quasiment fait une secte de numérologues. Tout cela eut des implications positives car leur recherche maniaque a permis plusieurs découvertes importantes sur les propriétés des nombres (Boyer, Merzbach 2011 ; Kline, 1990). L'évolution de l'école de Pythagore s'est poursuivie jusqu'à l'observation, ou plutôt la découverte d'un objet qui ne pouvait pas être représenté

simplement par les nombres naturels et leurs combinaisons. Et cette impossibilité, comme nous le verrons, rapprocha dangereusement Pythagore du concept d'infini, qu'il voulait plutôt rejeter. Hippias de Métaponte (vers le V^{ème} siècle avant J.-C.) était l'un des plus brillants disciples de l'école de Pythagore et est probablement à l'origine du résultat suivant : si l'on prend un carré de côté égal à une unité, la longueur de la diagonale, à laquelle est aujourd'hui associée la valeur racine de deux, ne peut être exprimée comme un rapport entre deux nombres naturels. Cela signifie que la longueur du côté et la longueur de la diagonale d'un carré sont des quantités incommensurables, i.e. dont le rapport est représenté par un nombre qualifié d'irrationnel en mathématiques.

Pour mieux comprendre ces concepts et leur rapport à l'infini, introduisons brièvement quelques notions de théorie des ensembles ainsi que certaines propriétés des principaux ensembles numériques. Il est difficile de définir le concept d'ensemble sans utiliser de synonymes basiques tels que collection, classe, famille, etc. ... Considérons donc le concept d'ensemble comme élémentaire et a priori connu. Si les éléments $a, b, c, \dots$ sont contenus dans l'ensemble A , nous écrivons $A = \{a, b, c, \dots\}$ et nous exprimons le concept d'appartenance avec la notation $a \in A, b \in A, c \in A$, etc. Nous avons également besoin du quantificateur dit « universel » $\forall$ (lire « pour chaque »), qui est utilisé pour indiquer qu'une certaine proposition est vraie pour chaque élément d'un certain ensemble. Par exemple, si nous considérons deux ensembles A et B , nous pouvons dire que A est un sous-ensemble de B (et nous écrivons $A \subseteq B$) si et seulement si $\forall a \in A$, nous avons $a \in B$ (cela signifie que tous les éléments de A doivent également être contenus dans B). Par conséquent, on dit que deux ensembles coïncident si chacun est un sous-ensemble de l'autre. En outre, on dit que A est un sous-ensemble propre de B (cela s'écrit $A \subset B$) lorsque A est un sous-ensemble de B et lorsqu'il y a au moins un élément de B qui n'appartient pas à A (en pratique, B contient les éléments de A mais A et B sont différents). Dans le champ des mathématiques, le concept de fonction ou d'application entre deux ensembles est fondamental. Certaines propriétés des fonctions seront utiles dans la suite pour mieux comprendre la signification de l'infini. On appelle fonction ou application f entre deux ensembles M et N une règle qui associe à chaque $m \in M$ (argument) un et un seul $n \in N$ (image). La fonction est indiquée par la notation $f: M \rightarrow N$ et s'écrit $n = f(m)$. On dit que la fonction f est *surjective* sur l'ensemble N si $\forall n \in N$, il existe un élément $m \in M$ tel que $f(m) = n$. Cela signifie qu'une fonction f est surjective lorsque tous les éléments n de N peuvent être obtenus à la suite de l'application f avec un m approprié. On dit aussi que la fonction f est *injective* sur l'ensemble M si $\forall n_1, n_2 \in N$ (avec $n_1 \neq n_2$), on a $f(n_1) \neq f(n_2)$. Ainsi, cela signifie que si la fonction est injective, des arguments différents génèrent des images différentes. Enfin, une fonction $f: M \rightarrow N$ est dite *bijjective* (ou *biunivoque*)

lorsqu'elle est surjective sur N et injective sur M . En pratique, lorsqu'une fonction est biunivoque, chaque argument correspond à une et une seule image.

Ces définitions couvrent des ensembles de toute nature qui peuvent donc contenir des éléments de toute sorte. En mathématiques, les ensembles principaux contiennent différents types de nombres. Le plus simple est l'ensemble des nombres entiers *naturels*, qui contient les nombres 0, 1, 2, 3, etc. Il est indiqué par la notation $\mathbb{N} = \{0, 1, 2, 3, \dots\}$. On y retrouve les opérations élémentaires de somme (+) et de multiplication (×) apprises à l'école primaire. Cet ensemble est généralisé avec l'introduction de nombres négatifs et devient ainsi l'ensemble des nombres entiers *relatifs* représenté par $\mathbb{Z} = \{\dots, -3, -2, -1, 0, 1, 2, 3, \dots\}$. Aux opérations de somme et de multiplication s'ajoute l'opération de soustraction (−) dans l'ensemble des entiers. Une autre généralisation consiste à définir les fractions et plus précisément l'ensemble des nombres *décimaux* $\mathbb{D} = \{n/10^p, \forall n \in \mathbb{Z}, p \in \mathbb{N}\}$ et celui des nombres *rationnels* $\mathbb{Q} = \{n/m, \forall n \in \mathbb{Z}, m \in \mathbb{N}, m \neq 0\}$. L'ensemble des rationnels a été accepté par les Pythagoriciens et dans celui-ci, l'opération de division (/) s'ajoute aux opérations précédemment introduites de somme, multiplication et soustraction. Les nombres décimaux sont issus d'un rapport $n/10^p$ dont le résultat comporte un nombre fini de chiffres après la virgule. Au contraire, les nombres rationnels peuvent avoir une séquence périodique infinie de chiffres après la virgule. On pourrait penser que ces quatre ensembles épuisent le champ des nombres utilisés en mathématiques, mais ce n'est pas le cas. Comme l'a probablement découvert ou prouvé Hippase de Métaponte (les sources sont très incertaines), le rapport entre la diagonale et le côté du carré n'est pas exprimable comme le rapport de deux entiers naturels et n'est donc pas rationnel. Par conséquent, il doit exister d'autres nombres qui ne sont pas inclus dans les quatre structures $\mathbb{N}$, $\mathbb{Z}$, $\mathbb{D}$ et $\mathbb{Q}$ venant d'être définies.

Nous pouvons prouver strictement que $d/l \notin \mathbb{Q}$ si d et l sont respectivement la diagonale et le côté du carré. En raisonnant par l'absurde (*reductio ad absurdum*), admettons que $d/l = n/m$ où n et m sont deux nombres naturels et que n/m est une fraction réduite, c'est-à-dire simplifiée. Pythagore avait établi ce que nous appelons aujourd'hui *le théorème de Pythagore*, qui stipule la chose suivante : *dans un triangle rectangle, l'aire du carré construit sur l'hypoténuse est égale à la somme des aires des carrés construits sur les cathètes* (autrement dit, selon la version apprise à l'école : *dans un triangle rectangle, le carré de l'hypoténuse est égal à la somme des carrés des côtés*). Une simple application de ce théorème au triangle formé par deux côtés contigus du carré et de la diagonale permet d'affirmer que $l^2 + l^2 = d^2$, c'est-à-dire $2l^2 = d^2$ ou encore $d^2/l^2 = 2$. L'hypothèse faite au départ $d/l = n/m$ implique que $n^2/m^2 = 2$, c'est-à-dire que $n^2 = 2m^2$. Cela signifie que n^2 doit être pair et donc que n doit également être pair. Si n est pair, on peut toujours l'écrire comme $n = 2p$ où p est un nombre naturel approprié. Néanmoins, nous obtenons la relation $4p^2 = 2m^2$, équivalente à $2p^2 = m^2$. Le

dernier rapport obtenu indique que m doit également être pair. Ainsi, dans l'hypothèse où l'on considère le rapport rationnel (simplifié) $d/l = n/m$, il s'ensuit que n et m sont deux nombres pairs. Cela contredit l'hypothèse de la fraction réduite et le ratio d/l ne peut donc pas être rationnel. Aujourd'hui, nous utilisons la notation $d/l = \sqrt{2}$. L'Histoire semble indiquer que ce raisonnement (certainement sous une forme très différente) a été développé pour la première fois par Hippase de Métaponte. Ironiquement, il a (peut-être) dû utiliser le théorème sur les triangles découverts par son maître Pythagore.

La démonstration d'Hippase a établi que certaines quantités ne peuvent être représentées par des nombres entiers et leurs rapports, trahissant les règles fondamentales de l'école pythagoricienne. La légende veut qu'Hippase ait été tué pour cette raison ou soit mort dans un naufrage ordonné par Jupiter lui-même. Le philosophe grec Proclus de Lycie dit *Le Diadoque* (412 après J.-C. - 485 après J.-C.) écrit à ce sujet : « On dit que les gens qui ont divulgué les nombres irrationnels ont péri dans un naufrage jusqu'au dernier, car l'inexprimable, l'informe, doit être absolument tenu secret ; ceux qui l'ont divulgué et ont touché à cette image de la vie ont instantanément péri et doivent rester éternellement ballottés par les vagues. » (Dantzig, 1930). De nos jours, les nombres non rationnels, c'est-à-dire qui ne sont pas représentés par une fraction, sont dits irrationnels. L'union des nombres rationnels et irrationnels forme le champ des nombres qualifiés de réels en mathématiques, qui est symbolisé par $\mathbb{R}$. On peut imaginer, selon une vision géométrique, que les nombres réels représentent les positions de tous les points d'une ligne droite (une formulation précise de cette vision nécessiterait une approche plus rigoureuse). Comme autre généralisation, rappelons le domaine des nombres complexes $\mathbb{C} = \{a + ib, a \in \mathbb{R}, b \in \mathbb{R}, i^2 = -1\}$, formé par un couple de nombres réels et l'unité imaginaire i , solution de l'équation $i^2 + 1 = 0$. Pour le lecteur intéressé, l'histoire et la théorie des nombres complexes peuvent être trouvées dans divers textes de la littérature mathématique (Bottazzini, 1990 ; Courant, Robbins, 1941 ; Kline, 1990). Les ensembles numériques introduits sont clairement liés par le rapport $\mathbb{N} \subset \mathbb{Z} \subset \mathbb{D} \subset \mathbb{Q} \subset \mathbb{R} \subset \mathbb{C}$.

Il est intéressant d'expliquer pourquoi la découverte de nombres irrationnels (tels que $\sqrt{2}$) rapproche du concept d'infini. Si l'on considère un nombre décimal ($\in \mathbb{D}$), la fraction correspondante est exprimée par un nombre décimal fini. Par exemple, les fractions $1/4 = 25/100 = 0.25$, $7/5 = 14/10 = 1.4$ et $9/4 = 225/100 = 2.25$ ont une représentation décimale finie. Si l'on considère un nombre rationnel ($\in \mathbb{Q}$), la fraction correspondante est exprimée par un nombre décimal périodique infini (Conway, Guy, 1996). Par exemple, les fractions $1/3 = 0.33333... = 0.\bar{3}$ et $7/6 = 1.16666... = 1.1\bar{6}$, $1/7 = 0.142857142857... = 0.\overline{142857}$ ont une représentation décimale illimitée mais périodique (un certain nombre de chiffres, appelé *la période*, est répété indéfiniment et généralement surligné). Dans le cas d'une représentation

périodique infinie, il suffit de connaître les chiffres précédant la période et la période elle-même, finie, pour connaître le nombre rationnel correspondant. En revanche, il n'en est pas de même pour les nombres irrationnels. Dans ce cas, il est démontré qu'ils admettent une représentation décimale infinie et apériodique (Conway, Guy, 1996). Cela signifie que l'on doit connaître la série infinie de chiffres pour connaître le nombre exact. Par exemple, nous avons $\sqrt{2} = 1.41421\ 35623\ 73095\ 04880\ 16887\ 24209\ 69807\ 85696\ \dots$, où nous avons seulement écrit les quarante premiers chiffres de la représentation décimale. Il n'existe pas de moyen simple de décrire complètement la séquence de chiffres après la virgule. Il est donc clair que l'introduction de nombres irrationnels est étrangère à la vision pythagoricienne de la nature et admet explicitement la nécessité de travailler avec le concept d'infini.

Zénon d'Élée (489 av. J.-C. - 431 av. J.-C.) a posé un paradoxe logique, en essayant de démontrer l'inexistence du mouvement, qui frise les questions délicates liées au concept d'infini (Radice, 2014). Ce problème est appelé *le paradoxe d'Achille et de la tortue*. Il s'agit d'une course entre Achille, dit *le plus rapide*, et la tortue, nettement plus lente que lui. Les deux coureurs partent en même temps mais la tortue a un avantage de L mètres. Le paradoxe repose sur la logique suivante : pendant le temps nécessaire à Achille pour atteindre le point où se trouve initialement la tortue, celle-ci aura parcouru une petite distance. Lorsqu'Achille aura parcouru ce petit tronçon, la tortue aura à nouveau avancé d'un autre tronçon, encore plus petit. Et ainsi, dit Zénon, Achille n'atteindra jamais la tortue, car il devra parcourir un nombre infini d'espaces couvrant la distance entre les concurrents. Ce paradoxe a suscité de nombreuses perplexités dans le passé, car il est évident (et on peut le constater expérimentalement) que le coureur le plus rapide atteint et dépasse toujours le plus lent, quel que soit son avantage initial. Mais la somme des espaces infinis qu'Achille doit couvrir est-elle finie ou infinie ? La question est résolue en recourant à des concepts mathématiques que les Grecs ne pouvaient pas maîtriser. En effet, nous savons aujourd'hui que la somme d'une infinité d'ajouts peut aboutir à un nombre fini (la distance qu'Achille parcourra pour flanquer la tortue). Pour décrire la solution rigoureuse du paradoxe, nous définissons la vitesse v_a d'Achille et la vitesse v_t de la tortue. Le temps nécessaire à Achille pour atteindre la position initiale de la tortue est $t_1 = L/v_a$. Pendant ce temps, la tortue avance d'une longueur $v_t t_1 = L(v_t/v_a)$. Ainsi, au temps t_1 , Achille est arrivé à la distance L et la tortue à la distance $L + L(v_t/v_a)$. Puis, Achille prend le temps $t_2 = L(v_t/v_a)^2$ pour passer de la position L à la position $L + L(v_t/v_a)$. En même temps, cependant, la tortue avance d'une distance $v_t t_2 = L(v_t/v_a)^2$. Ainsi, au temps t_2 , nous avons Achille en position $L + L(v_t/v_a)$ et la tortue en position $L + L(v_t/v_a) + L(v_t/v_a)^2$. En poursuivant ce raisonnement, nous pouvons facilement voir qu'Achille atteint la tortue après la distance totale donnée par $L + L(v_t/v_a) + L(v_t/v_a)^2 + L(v_t/v_a)^3 + L(v_t/v_a)^4 + \dots$, où nous devrions considérer un nombre infini de termes dans la somme. Zénon considère que cette somme est infinie (en fait, les paradoxes qu'il propose questionnent la divisibilité du mouvement).

Dans les mathématiques actuelles, cette opération est appelée série et dans ce cas précis, elle donne un résultat fini : la distance finie parcourue par Achille pour atteindre la tortue. Si nous posons $x = v_t/v_a$, cette distance est réécrite comme $L(1 + x + x^2 + x^3 + x^4 + \dots)$, avec $x < 1$ puisque $v_t < v_a$. La somme finie $S = 1 + x + x^2 + x^3 + x^4 + \dots + x^N$ peut être calculée comme suit. Considérons le produit $xS = x + x^2 + x^3 + x^4 + \dots + x^{N+1}$ et déterminons la différence $S - xS$. Nous obtenons immédiatement $S - xS = 1 - x^{N+1}$ puis nous factorisons par $(1-x)$ et nous trouvons finalement $S = (1 - x^{N+1})/(1 - x)$. Maintenant, intéressons-nous à la valeur limite de S pour N très grand (idéalement infini). Comme $x < 1$, lorsque N croît, la valeur de x^{N+1} devient de plus en plus petite, se rapprochant progressivement de zéro. Par conséquent, pour de grandes valeurs de N , nous avons $S = 1/(1-x)$. La distance parcourue par Achille pour atteindre la tortue est donc égale à $L/(1 - x) = L(1 - v_t/v_a) = L v_a/(v_a - v_t)$, ce qui est une valeur positive et finie ! La conclusion de Zénon est donc erronée mais ce paradoxe nous a permis de mener une réflexion poussée sur le concept d'infini. Son erreur est acceptable si l'on pense que la première formulation rigoureuse du concept de série numérique n'a été proposée qu'au milieu du XIX^{ème} siècle, grâce aux travaux d'Augustin-Louis Cauchy (1789-1857) (Cauchy, 1821). Ces travaux ont contribué à la création du calcul infinitésimal où des quantités très petites ou très grandes ont permis le développement de techniques de calcul modernes (Boyer, 1959).

Les considérations ci-dessus ont conduit Aristote (384/383 av. J.-C. - 322 av. J.-C.) à repenser le concept d'infini sans l'éliminer complètement de la discussion scientifique et philosophique de l'époque. Néanmoins, il supposait que l'univers était fini et pouvait donc toujours identifier son centre. Afin de faire accepter l'infini, il a défini *l'infini potentiel* (ou *en puissance*) et *l'infini actuel* (ou *en acte*) (Gazalé, 2000 ; Moore, 1995 ; Rucker, 1991 ; Zellini, 1993). L'infini en puissance est une forme d'infini observée lorsqu'une succession d'éléments peut croître indéfiniment sans jamais atteindre complètement l'infini. Par exemple, si nous considérons l'ensemble des nombres naturels, nous pouvons toujours en ajouter à la liste, sans jamais terminer l'opération. C'est la raison pour laquelle nous parlons d'infini potentiel, il pourrait être infini mais en réalité, nous n'arrivons jamais au bout de la procédure pour l'approcher. La procédure incrémentale de Zénon représente exactement le concept d'infini potentiel. Au contraire, l'infini en acte représente une forme d'infini accompli, auquel il n'est pas nécessaire d'ajouter d'autres éléments pour le réaliser, mais dont la complétude est déjà évidente. Par exemple, si nous pensons à une ligne droite, nous devons admettre qu'elle est infinie telle que nous la concevons, sans avoir à imaginer une procédure pour atteindre l'infini progressivement. Eh bien, Aristote pensait que le concept d'infini potentiel était acceptable et utile dans l'analyse des mathématiques et de la nature, alors que l'infini actuel devait être nié sans aucun doute. Selon cette conception, l'infini en tant que totalité accomplie, c'est-à-dire l'infini actuel, n'existe pas.

La profondeur de la pensée de l'école grecque peut être davantage appréciée dans les *Éléments* d'Euclide (vers 300 avant J.-C.) où, outre une sublime formulation de la géométrie (qui est restée intacte jusqu'au début du XX^{ème} siècle, sans tenir compte du développement des géométries dites non euclidiennes), d'importantes observations sur le concept d'infini sont fournies (Boyer, 1959). En particulier, Euclide est capable de démontrer que les nombres premiers sont infinis en nombre. En effet, comme il ne pouvait pas, à l'époque, se permettre de citer un infini actuel, il formula le théorème en ces termes : *étant donné une collection arbitraire de nombres premiers, il existe un nombre premier différent de ceux-ci* (Courant, Robbins, 1941 ; Schroeder, 1984). Comme nous le verrons, cette formulation nous permet d'aborder le problème à travers un infini potentiel. Voici quelques définitions utiles pour mieux comprendre le théorème d'Euclide et sa démonstration. Tout d'abord, un nombre premier est un nombre naturel (supérieur à un par définition) qui n'est divisible que par un et par lui-même. Les premiers nombres premiers (inférieurs à 100) sont les suivants : 2, 3, 5, 7, 11, 13, 17, 19, 23, 29, 31, 37, 41, 43, 47, 53, 59, 61, 67, 71, 73, 79, 83, 89, 97. Les nombres premiers sont d'une extrême importance dans toutes les mathématiques et, en particulier, dans la théorie des nombres. Ils interviennent dans le théorème fondamental de l'arithmétique qui peut être énoncé sous cette forme : *tout nombre naturel (supérieur à un) est soit un nombre premier, soit un produit de nombres premiers* (Schroeder, 1984 ; Weil, 2001). Ceci étant, nous pouvons montrer l'élégance de la démonstration d'Euclide. Considérons la collection de nombres premiers donnés et faisons leur produit. A cette quantité, nous ajoutons ensuite 1. Nous obtenons un nombre N , plus grand que tous les nombres de la collection originale. Si nous divisons ce nombre N par l'un des nombres premiers donnés, nous obtenons naturellement 1 comme reste de cette division. Ce nombre N ne peut donc pas être décomposé à l'aide des nombres premiers initiaux à sa composition. Cependant, ce nombre doit être pris en compte comme un produit d'autres nombres premiers pour le théorème fondamental de l'arithmétique. Il est donc conclu qu'il existe au moins un nombre premier différent des nombres premiers donnés initialement. Essayons d'utiliser récursivement la procédure décrite dans la démonstration en partant des deux premiers nombres premiers, c'est-à-dire de la collection $\{2, 3\}$. Nous avons $N = 2 \times 3 + 1 = 7$, qui est premier. Reprenons à partir de la collection $\{2, 3, 7\}$. Nous obtenons $N = 2 \times 3 \times 7 + 1 = 43$, qui est aussi premier. Nous pouvons alors recommencer avec $\{2, 3, 7, 43\}$. Un simple calcul nous indique que $N = 1807$, qui se décompose en $N = 13 \times 139$ (où 13 et 139 sont les premiers). Nous pouvons ensuite utiliser la nouvelle collection $\{2, 3, 7, 13, 43, 139\}$, de laquelle on obtient $N = 3263443$, qui est un autre nombre premier. Nous constatons donc qu'à chaque itération, nous ajoutons au moins un nombre premier à la liste (dans un ordre assez complexe), ce qui prouve que l'ensemble des nombres premiers est infini.

Le brillant test d'Euclide est un parfait exemple d'infini potentiel. Le théorème est si important que certains auteurs en rapportent six démonstrations différentes (Aigner, Ziegler, 1998). Un résultat plus fort mais beaucoup plus récent est donné par le théorème de Joseph Louis François Bertrand (1822-1900) : *pour chaque entier naturel n supérieur à un, il existe un nombre premier p tel que $n < p < 2n$* . Cette propriété nous en dit plus sur la distribution des nombres premiers mais sa démonstration nous mènerait trop loin (Aigner, Ziegler, 1998). Les nombres premiers sont la base de la théorie des nombres et les lecteurs intéressés sont invités à consulter des textes spécifiques (Weil, 2001 ; Schroeder, 1984).

D'autres problèmes mathématiques formulés par les Grecs ont plus tard permis d'approcher différents aspects du concept d'infini. Notamment, la géométrie développée par les Grecs posait des problèmes fondamentaux qui n'ont été rigoureusement résolus que deux mille ans plus tard. Trois problèmes, en particulier, ont occupé les plus grands esprits mathématiques de tous âges : la duplication du cube, la trisection de l'angle et la quadrature du cercle (Boyer, Merzbach 2011 ; Courant, Robbins, 1941). Les Grecs aimaient résoudre les problèmes de géométrie en utilisant exclusivement la règle (non graduée) et le compas, et les trois problèmes doivent donc être interprétés comme suit :

- 1) Au vu du côté d'un cube, peut-on construire à l'aide d'une règle et d'un compas un autre côté appartenant à un cube de double volume ?
- 2) Etant donné un angle, peut-on construire avec une règle et un compas un autre angle qui vaut le tiers de l'angle initial ?
- 3) Partant d'un cercle, peut-on construire avec une règle et un compas un carré de même surface ?

La caractérisation définitive des problèmes qui peuvent être résolus uniquement à l'aide de la règle et du compas est due à Pierre-Laurent Wantzel (1814-1848), qui a prouvé la propriété suivante (1837) : *la condition nécessaire et suffisante pour qu'un problème de géométrie plane puisse être résolu à l'aide de la règle et du compas est que les solutions soient obtenues à partir des données par des opérations rationnelles successives (+, -, ×, /) et des extractions de racine carrée*. Il ne serait pas difficile de présenter la démonstration ici ; néanmoins, par souci de concision, les lecteurs intéressés sont renvoyés vers des textes spécifiques (Courant, Robbins, 1941). Ce théorème nous permet d'affirmer que les deux premiers problèmes de la géométrie grecque sont insolubles parce que leurs solutions sont écrites au moyen de racines cubiques, comme on peut facilement le prouver. Une nouvelle fois, les Grecs avaient posé des problèmes qui, pour être résolus, supposaient une bonne connaissance des propriétés des nombres irrationnels. Quant à la solution du troisième problème, qui concerne la quadrature du cercle, il faut attendre la grande révolution culturelle concernant l'infini, qui eut lieu vers la fin du XIX^{ème} siècle et en particulier le théorème de non-constructibilité de π ,

qui a été prouvé en 1882. Ces résultats seront décrits plus loin. Malgré les difficultés engendrées par le troisième problème à son époque, Archimède de Syracuse (environ 287 av. J.-C. - 212 av. J.-C.) a réussi à démontrer qu'un cercle a la même surface qu'un triangle dont la base est aussi longue que la circonférence et la hauteur aussi longue que le rayon. Pour obtenir ce résultat exact, Archimède a approximé le cercle avec des polygones réguliers inscrits (à l'intérieur) et circonscrits (à l'extérieur). Il avait compris qu'en faisant croître indéfiniment le nombre de côtés (vers l'infini), les deux séries de polygones inscrits et circonscrits se rapprocheraient de plus en plus de la forme du cercle. Avec cette méthode, il a pu déterminer une bonne estimation de π (symbole moderne du rapport entre la circonférence et le diamètre d'un cercle donné) dans l'intervalle $223/71 < \pi < 22/7$. Nous pouvons comparer ce résultat avec la valeur exacte connue aujourd'hui $\pi = 3.14159\ 26535\ 89793\ 23846\ 26433\ 83279\ 50288\ 41971\ \dots$, où nous avons indiqué les 40 premières décimales.

Les problèmes classiques de la géométrie grecque et le problème de la définition de l'infini sont restés sans solution jusqu'au XIX^{ème} siècle et il n'y eut que quelques contributions importantes au Moyen Age et à la Renaissance. Au Moyen Age, le théologien franciscain Guillaume d'Ockham (1295-1349) se consacra au concept d'infini et soutint une thèse révolutionnaire pour son époque : selon lui, il n'était pas impossible que la partie d'une grandeur ne soit pas plus petite que la totalité : en effet, « cela arrive chaque fois qu'une partie du tout est infinie ... » (Zellini, 1993). Cette vision est exactement à la base de la définition moderne de l'infini et est antérieure à la théorie de Dedekind, exposée ci-dessous. Nicolas de Cues (1401-1464) s'est servi des idées d'Ockham pour introduire courageusement l'idée d'un univers infini et sans centre, idée qui a influencé le cours des études astronomiques jusqu'à l'époque moderne. C'est Giordano Bruno (1548-1600) à la Renaissance, influencé par les œuvres de Nicolas Copernic (1473-1543) et de Nicolas de Cues, qui a déclaré avec force que l'univers est infini, ouvrant les portes de l'infini actuel introduit par la vision aristotélicienne, avec ces mots : « Un est donc le ciel, l'espace immense, le sein, le contenant universel, la région éthérée à travers laquelle le tout se déplace et se meut. Là les sens nous montrent d'innombrables étoiles, astres, globes, soleils et terres, et la raison nous en fait admettre une infinité. L'univers immense et infini est le composé qui résulte de cet espace et de tous les corps qu'il comprend ». (Bruno, 1584).

Malgré ces importantes ouvertures vers le concept d'infini, De Cues et Bruno n'étaient pas des mathématiciens et leurs idées devaient être formalisées. Galilée (1564-1642) a suivi les idées d'Ockham sur l'infini. Conformément au paradoxe de Zénon, Galilée a réalisé qu'il pouvait diviser un segment fini en éléments infinitésimaux. Il a admis que si le segment est divisé en un nombre infini de parties, celles-ci doivent être toujours plus petites. Suivant la logique d'Archimède, il a également observé qu'un segment

peut être déformé de façon continue pour former n'importe quel polygone régulier avec un nombre arbitraire de côtés. Ainsi, en lui faisant prendre la forme d'un cercle, on peut dire qu'il a atteint l'infini actuel, contre le credo d'Aristote. En plus de ces arguments, Galilée a présenté un paradoxe important sur le concept d'infini, appelé *le paradoxe des carrés*. Il a considéré l'ensemble des entiers naturels $\mathbb{N} = \{0, 1, 2, 3, 4, \dots\}$ et l'ensemble des carrés des naturels $S = \{0, 1, 4, 9, 16, \dots\}$. Galilée a constaté une correspondance bidirectionnelle entre les deux ensembles $\mathbb{N}$ et S . Les ensembles devraient donc comporter le même nombre d'éléments. Voici le commentaire original de Galilée : « C'est bien là une des difficultés qui surgissent quand nous discutons, avec notre esprit fini, des choses infinies, et leur attribuons les épithètes que nous utilisons pour les choses finies et limitées ; ce qui, à mon avis, est incorrect, car j'estime que des épithètes comme « plus grand », « plus petit » et « égal » ne conviennent pas aux grandeurs infinies, dont il est impossible de dire que l'une est plus grande, plus petite ou égale à une autre. » (Galilée, 1638).

Mais il est également clair que l'ensemble des carrés comporte, dans un certain sens, moins d'éléments que $\mathbb{N}$. Galilée a écrit à ce sujet : « A mes yeux la seule issue possible est de dire que l'ensemble des nombres est infini, que le nombre des carrés est infini, et le nombre de leurs racines pareillement ; que le total des nombres carrés n'est pas inférieur à l'ensemble des nombres, ni celui-ci supérieur à celui-là et, finalement, que les attributs « égal », « plus grand » et « plus petit » n'ont pas de sens pour les quantités infinies, mais seulement pour les quantités finies. » (Galilée, 1638).

Eh bien, ce paradoxe et les idées de Guillaume d'Ockham et de Galilée ont conduit à la définition moderne d'un tout infini. Vers la fin du XIX^{ème} siècle, le concept d'infini est entré en force dans les recherches des mathématiciens, qui, pour la première fois, ont employé une définition de l'infini actuel. Dans ces études, l'anatomie de l'infini a été réellement explorée. Cette théorie est basée sur la possibilité de comparer la quantité des éléments contenus dans deux ensembles différents. Raisonnons d'abord avec deux ensembles finis (c'est-à-dire avec un nombre fini d'éléments). Il est évident que deux ensembles finis ont le même nombre d'éléments si et seulement si nous pouvons définir une correspondance à double sens entre eux (bijective). Ainsi, la comparaison entre les deux ensembles passe par la construction d'une fonction entre eux avec certaines propriétés. Ces considérations ont conduit Richard Dedekind (1831-1916) à donner en 1872 la définition suivante d'un ensemble infini : *un ensemble est dit infini s'il existe au moins une application biunivoque entre lui-même et un de ses sous-ensembles propres*. Par conséquent, *on dit qu'un ensemble est fini s'il n'est pas infini*. S'il existe effectivement une correspondance biunivoque entre deux ensembles finis ayant le même nombre d'éléments, ce principe est violé pour les ensembles infinis. Par exemple, il existe une correspondance biunivoque entre tous les entiers positifs et leurs carrés, même si

l'ensemble des carrés semble plus petit (paradoxe de Galilée). Les définitions de Dedekind ont définitivement formalisé l'infini (en particulier l'infini actuel) et ont permis d'approfondir son étude (Dedekind, 1872 et 1893). L'ensemble infini le plus simple que nous ayons introduit est l'ensemble des nombres naturels $\mathbb{N}$. Il est infini car il existe une correspondance à double sens entre $\mathbb{N}$ et, par exemple, l'ensemble des carrés des éléments de $\mathbb{N}$, comme nous l'avons déjà observé.

Pour comparer les ensembles, donnons la définition suivante : deux ensembles A et B sont équivalents s'il existe une application biunivoque entre eux. De plus, on définit par puissance d'un ensemble fini son nombre d'éléments (cardinalité) et on dit que deux ensembles infinis ont la même puissance s'ils sont équivalents. La chose intéressante à approfondir est la suivante : tous les ensembles infinis sont-ils en correspondance biunivoque avec $\mathbb{N}$, l'ensemble infini le plus simple que nous connaissions et sachions traiter ? Commençons par qualifier d'ensemble dénombrable un ensemble A s'il existe une application biunivoque entre A et $\mathbb{N}$. Comment se comportent $\mathbb{Z}$, $\mathbb{D}$, $\mathbb{Q}$ et $\mathbb{R}$ en matière de dénombrabilité ? Les entiers $\mathbb{Z}$ représentent un ensemble dénombrable et il est facile de le prouver en considérant ses éléments dans l'ordre $\{0, -1, +1, -2, +2, -3, \dots\}$. Cette séquence est en évidente correspondance biunivoque avec $\mathbb{N} = \{0, 1, 2, 3, \dots\}$ et ainsi, $\mathbb{Z}$ est dénombrable. Les ensembles des nombres décimaux $\mathbb{D}$ et rationnels $\mathbb{Q}$ sont également dénombrables. Pour vérifier cette déclaration, considérons $a \in \mathbb{Q}$, c'est-à-dire $a = n/m$ avec $n \in \mathbb{Z}$ et $m \in \mathbb{N}$. Pour une fraction a ainsi définie, introduisons la *hauteur* $h(a) = |n| + m$, qui est un nombre naturel (rappelons que la valeur absolue $|x|$ de x vaut x si $x > 0$ et vaut $-x$ si $x < 0$). Il est évident que le nombre de fractions de hauteur donnée est fini. Par suite, pour dénombrer $\mathbb{Q}$, il suffit de trier les rationnels en classes de hauteur égale. Il est intéressant de noter que $\mathbb{N}$, $\mathbb{Z}$, $\mathbb{D}$ et $\mathbb{Q}$ sont équivalents et ont donc la même puissance. Cela signifie que $\mathbb{N}$, $\mathbb{Z}$, $\mathbb{D}$ et $\mathbb{Q}$ sont représentés par le même type d'infini. Le fait que $\mathbb{Q}$ puisse être dénombré est assez surprenant si l'on imagine la densité des nombres rationnels sur la ligne et qu'on la compare à celle des ensembles $\mathbb{N}$ et $\mathbb{Z}$. L'étape suivante dans cette analyse de l'infini a été franchie par Georg Cantor (1845-1918) qui a prouvé la non-dénombrabilité de l'ensemble des nombres réels $\mathbb{R}$ (Cantor, 1891). Cela signifie que l'ensemble des nombres réels présente un type d'infini complètement différent de celui des ensembles dénombrables et, dans un certain sens, supérieur aux nombres entiers ou rationnels. La démonstration par l'absurde de Cantor est si originale qu'elle sert aujourd'hui de modèle à de nombreux autres développements. Tout d'abord, Cantor, au lieu d'utiliser toute la droite réelle $\mathbb{R}$, utilise l'intervalle $[0,1]$ de la ligne elle-même. Ce point de départ ne pose aucun problème car $\mathbb{R}$ et $[0,1]$ sont équivalents, vu leurs nombreuses correspondances (par exemple, $y = (1/\pi)$

$\arctan(x) + 1/2$ associe l'intervalle $[0,1]$ à l'axe réel $\mathbb{R}$). Supposons, en raisonnant par l'absurde, avoir numéroté tous les réels de l'intervalle $[0,1]$, en les disposant dans un tableau comme suit :

1^{er} nombre = 0. $a_1a_2a_3a_4...$

2^{ème} nombre = 0. $b_1b_2b_3b_4...$

3^{ème} nombre = 0. $c_1c_2c_3c_4...$

4^{ème} nombre = 0. $d_1d_2d_3d_4...$

et ainsi de suite, où les lettres numérotées représentent les chiffres après la virgule. Il est admis que cette séquence dénombrable contient tous les réels de l'intervalle $[0,1]$. Un nouveau nombre, non présent dans la liste, peut maintenant être construit en utilisant le *procédé diagonal* de Cantor. Il est défini par $z = 0.abcd...$, où $a \neq a_1$ (et aussi $a \neq 0$ et $a \neq 9$), $b \neq b_2$ (et aussi $b \neq 0$ et $b \neq 9$), $c \neq c_3$ (et aussi $c \neq 0$ et $c \neq 9$), $d \neq d_4$ (et aussi $d \neq 0$ et $d \neq 9$), etc. Tous les chiffres autres que 0 et 9 sont utilisés pour éviter les ambiguïtés générées par des égalités telles que $1.000... = 0.999...$ ou similaires. Le nombre z qui vient d'être défini n'est pas dans la liste, qui n'est par conséquent pas exhaustive. Il s'ensuit que $[0,1]$, $\mathbb{R}$ ou tout autre intervalle de $\mathbb{R}$ sont des ensembles non dénombrables. Nous avons donc trouvé des ensembles qui présentent un nouveau type d'infini, différent de celui des ensembles dénombrables. Ainsi, nous connaissons pour l'instant deux types d'infini bien définis et distincts. Introduisons donc la puissance m des ensembles dénombrables qui est indiquée par $\aleph_0$ ($\aleph$, aleph, première lettre de l'alphabet hébreu) et s'écrit $m(\mathbb{N}) = m(\mathbb{Z}) = m(\mathbb{D}) = m(\mathbb{Q}) = \aleph_0$; la puissance m des nombres réels est appelée puissance du continu, indiquée par $\aleph_1$ et s'écrit $m(\mathbb{R}) = \aleph_1$. Cantor lui-même et de nombreux mathématiciens qui l'ont suivi ont traité deux problèmes importants :

1) Existe-t-il des ensembles avec une puissance comprise entre $\aleph_0$ et $\aleph_1$? Ce problème a ouvert les portes à une formalisation très fine de la théorie des ensembles (l'inexistence d'ensembles dont la cardinalité se situe strictement entre celle des entiers et celle des nombres réels est appelée *l'hypothèse du continu*) (Hilbert, 1926 ; Dauben, 1983 ; Radice, 2014).

2) Existe-t-il des types d'infinis plus grands que $\aleph_0$ et $\aleph_1$? Cette question a conduit à la définition des ensembles de Cantor dits transfinis représentés par la séquence $\aleph_0, \aleph_1, \aleph_2, \aleph_3, \dots$, qui généralisent les ensembles dénombrables et la puissance du continu.

Toutefois, une discussion approfondie de ces deux problèmes nous mènerait trop loin (Hilbert, 1926 ; Radice, 2014 ; Courant, Robbins, 1941 ; Bottazzini, 1990).

Les réels n'étant pas dénombrables, à la différence des rationnels, on pourrait en déduire que ce sont les nombres irrationnels qui confèrent à $\mathbb{R}$ la puissance du continu. Mais, à nouveau, notre intuition est faussée. Effectivement, il existe une classe de nombres beaucoup plus importante que $\mathbb{Q}$ qui reste dénombrable. Ce sont les nombres dits *algébriques*. Un nombre est dit algébrique s'il est la solution d'une équation polynomiale avec des coefficients entiers. En d'autres termes, un nombre est algébrique s'il est la solution d'une équation de la forme $a_0 + a_1x + a_2x^2 + a_3x^3 + \dots + a_nx^n = 0$, avec des coefficients a_i entiers. Par exemple, $\sqrt{2}$ n'est pas rationnel mais il est algébrique en tant que solution de $x^2 - 2 = 0$. Eh bien, *l'ensemble des nombres algébriques est dénombrable*, comme l'a d'abord prouvé Cantor. La démonstration est simple et, une fois de plus, très élégante. Faisons correspondre à chaque équation du type $a_0 + a_1x + a_2x^2 + a_3x^3 + \dots + a_nx^n = 0$ avec a_i , le nombre suivant $b = |a_0| + |a_1| + \dots + |a_{n-1}| + |a_n| + n$, dit *hauteur de l'équation*. Nous pouvons facilement constater que pour chaque valeur de b , il existe un nombre fini d'équations. Mais chacune de ces équations a tout au plus n racines distinctes (comme l'indique le théorème fondamental de l'algèbre) (Courant, Robbins, 1941). Ainsi, pour chaque hauteur b , il y a un nombre fini de nombres algébriques. Cela implique la possibilité de les dénombrer dans une séquence et démontre donc leur caractère dénombrable. Le concept de nombre algébrique est également important pour la question des constructions géométriques réalisées à l'aide d'une règle et d'un compas uniquement. Il ne serait pas difficile de démontrer le théorème suivant : *les nombres qui peuvent être construits avec la règle et le compas à partir du segment d'unité sont algébriques* (Courant, Robbins, 1941).

Comme les nombres algébriques sont un ensemble dénombrable contrairement aux nombres réels, il faut admettre l'existence de nombres réels non algébriques. On les appelle les *nombres transcendants*. Après avoir démontré que la classe des nombres algébriques, qui est beaucoup plus grande que celle des nombres rationnels, a la puissance des ensembles dénombrables, nous concluons que ce sont précisément les nombres transcendants qui confèrent au système des nombres réels la densité suffisante pour donner naissance à une puissance plus élevée. Cantor, avec la théorie exposée, a pu prouver l'existence de nombres transcendants. En outre, Joseph Liouville (1809-1882) a introduit une méthode pratique pour construire des nombres véritablement transcendants (Kline, 1990 ; Boyer, Merzbach 2011). En 1873, Charles Hermite (1822-1901) a prouvé que le nombre d'Euler (ou de Néper) $e = 2,7182818284590\dots$ est transcendant. En 1882, Ferdinand von Lindemann (1852-1939) a publié la démonstration de la transcendance de π . En conclusion, le troisième des problèmes des mathématiques grecques classiques, la quadrature du cercle, est insoluble parce que π est transcendant alors que tous les nombres qui peuvent être construits avec la règle et le compas sont algébriques.

L'approche de l'infini de Dedekind et Cantor était si profonde et révolutionnaire qu'elle a influencé toutes les mathématiques ultérieures, de la théorie des ensembles à la théorie des nombres. Cantor a dû faire d'immenses efforts pour convaincre ses contemporains de l'exactitude de ses théories car les mathématiciens de l'époque étaient encore imprégnés de cette *horror infiniti* de l'école grecque. Parmi ses détracteurs, on trouve Léopold Kronecker (1823-1891), qui a été son professeur, et qui a dit que « Dieu a fait les nombres entiers, tout le reste est l'œuvre de l'Homme » (Kronecker, 1893) (rappelez-vous les idées des Pythagoriciens) et Jules Henri Poincaré (1854-1912), dont les propos sont les suivants : « [La théorie de Cantor n'est qu'] une maladie, une affection perverse dont les mathématiques guériront un jour » (Bellos, 2011). Probablement aussi à cause de cet ostracisme d'une partie de la communauté scientifique, Cantor souffrit de périodes de profonde dépression qui le conduisirent à la mort dans un asile à Halle en 1918. Il trouvait parfois du réconfort dans les louanges de deux grands mathématiciens. Bertrand Russell (1872-1970) a déclaré : « La solution des difficultés qui entouraient auparavant l'infini mathématique est probablement le plus grand succès dont notre époque puisse se glorifier » (Russell, 1918). David Hilbert (1862-1943) a dit cela : « Du paradis que Cantor a créé pour nous, personne ne doit pouvoir nous chasser. » (Hilbert, 1926). Et il a ajouté : « Je veux dire la théorie des *nombres transfinis* ; celle-ci m'apparaît en effet comme le produit le plus étonnant de la pensée mathématique, comme une des plus belles réalisations de l'activité humaine dans le domaine du pur intelligible. » (Hilbert, 1926). Et encore : « Ainsi, grâce au gigantesque travail collectif de Frege, Dedekind, Cantor, l'infini fut-il finalement élevé sur le trône, et connut-il son plus grand triomphe. L'infini, d'un vol audacieux, était parvenu à un succès vertigineux » (Hilbert, 1926).

La recherche sur l'infini ne s'arrête pas aux théories de Cantor et, au contraire, la partie la plus intéressante (mais plutôt complexe) se développe plus tard. L'hypothèse du continu (posée par Hilbert comme le premier de ses problèmes ouverts) est en fait intimement liée à la cohérence des axiomes de l'arithmétique et de la théorie des ensembles (Dauben, 1983 ; Bottazzini, 1990). Au début du XX^{ème} siècle, de nombreux paradoxes ou antinomies mettant en grande difficulté les fondements mathématiques ont été proposés. Russell a travaillé pendant des années pour tenter de reconstruire l'ensemble des mathématiques en se basant sur quelques axiomes et concepts, en accord avec l'école de Hilbert. En réaction et en parallèle à cette vision logiciste, un programme intuitionniste s'est développé grâce aux travaux de Luitzen Egbertus Jan Brouwer (1881-1966), selon lequel il était impossible de déduire toutes les mathématiques de la logique pure (Bottazzini, 1990). En vertu de cette vision, les mathématiques se développent à partir de certaines intuitions a priori fondamentales. En ce sens, Brouwer était d'accord avec Poincaré sur la critique des théories de Cantor sur l'infini. Dans les années 1930, Kurt Gödel (1906-1978), exploitant à la fois le formalisme hilbertien et l'intuitionnisme, a travaillé sur la complétude des systèmes formels et

les démonstrations de leur nature non contradictoire. Ces travaux, ainsi que les travaux ultérieurs de Paul Joseph Cohen (1934-2007), ont clarifié la relation entre l'hypothèse du continu, l'axiome du choix et les axiomes de l'arithmétique et de la théorie des ensembles (Bottazzini, 1990). Plus précisément, les trois étapes de ce parcours peuvent être résumées comme suit :

- 1) la théorie des ensembles a été formalisée au début du XX^{ème} siècle avec un système d'axiomes nommé ZFC d'après Ernst Friedrich Ferdinand Zermelo (1871-1953) et Adolf Abraham Halevi Fraenkel (1891-1965). La lettre C représente l'axiome du choix : étant donnée une collection d'ensembles non vides, il existe toujours un ensemble ayant exactement un élément commun avec chacun de ces ensembles.
- 2) Gödel a prouvé en 1938 que si le système d'axiomes ZFC est non contradictoire, alors il ne peut pas démontrer que l'hypothèse du continu est fausse (Gödel, 1938).
- 3) Cohen a prouvé en 1963 que si le système d'axiomes ZFC est non contradictoire, alors il ne peut pas démontrer l'hypothèse du continu (Cohen, 1963, 1964). Donc, l'hypothèse du continu est un énoncé *indécidable* de la théorie ZFC.

Le programme futur est clair : ajouter un ou plusieurs axiomes « raisonnables » à ZFC pour savoir si l'hypothèse du continu est vraie ou non (Delahaye, 2019a). Donc, le problème théorique de l'infini est encore largement étudié aujourd'hui et plusieurs lignes de recherche sont ouvertes (les grands cardinaux, les théories des types, les univers de Grothendieck, ...). Le concept d'infini est aussi très proche des sciences physiques étudiant des quantités extrêmement petites et extrêmement grandes. Pensons d'une part au développement des nanotechnologies pour des applications physiques, chimiques et biologiques (un atome d'hydrogène a un rayon de 53×10^{-12} m et une masse de 1.6×10^{-27} kg) et d'autre part à l'étude de l'univers avec les planètes, les étoiles et les galaxies (l'univers observable a un diamètre d'environ 9×10^{26} m et une masse de 1.5×10^{53} kg). En réalité, la physique utilise toujours des quantités finies (bien que très petites ou très grandes) et n'a pas vraiment besoin de nombres réels car ces quantités sont connues avec une précision limitée (Delahaye, 2019b). De plus, il n'y a, pour l'instant, aucune relation entre l'hypothèse du continu et la réalité physique. Néanmoins, même si les recherches sur l'axiomatisation complémentaire de ZFC sont plutôt abstraites, ces travaux pourraient un jour avoir des applications physiques : en effet, le fait d'ajouter des axiomes à une théorie peut avoir des conséquences sur ce qui peut être démontré sur les nombres entiers et donc sur des quantités finies. En particulier, peut-être donc que ces théories pourront donner un jour un aperçu plus approfondi sur l'extrêmement petit et l'extrêmement grand de la physique.

Bibliographie

Aigner, M., Ziegler, G. M., 2002, *Raisonnements divins : Quelques démonstrations mathématiques particulièrement élégantes*, traduction française de Nicolas Puech, Paris, Springer-Verlag France ; éd. or. 1998, *Proofs from THE BOOK*, Berlin, Springer.

Bellos, A., 2011, *Alex au pays des chiffres*, Anatole Muchnik (traduction), Paris, Robert Laffont.

Bottazzini, U., 1990, *Il flauto di Hilbert. Storia della matematica moderna e contemporanea*, Torino, UTET Libreria.

Boyer, C. B., Merzbach, U. C., 2011, *A history of mathematics*, Hoboken, New Jersey, John Wiley & Sons.

Boyer, C. B., 1959, *The history of the calculus and its conceptual development*, Mineola, N.Y., Dover Publications Inc.

Bruno, G., 2006, *De l'infini, de l'univers et des mondes*, traduction française de Pierre Cavaillé, Paris, Les Belles lettres ; Bruno, G., 1985, *De l'infinito, universo e mondi*, a cura di Giovanni Aquilecchia, Firenze, Sansoni ; éd. or. Bruno, G., 1584, *De l'infinito universo et mondi, All'illustrissimo Signor di Mauvissiero*, Stampato in Venezia, Anno MDLXXXIII.

Cantor, G., 1992, *Sur une question élémentaire de la théorie des ensembles*, traduction de Hourya Sinaceur, in *Logique et fondements des mathématiques, Anthologie (1850-1914)*, Paris, Payot ; éd. or. 1891, *Über eine elementare Frage zur Mannigfaltigkeitslehre*, in *Jahresbericht der Deutschen Mathematiker-Vereinigung*, n°1, pp. 75-78.

Cauchy, A.L., 1821, *Cours d'analyse de l'Ecole Royale Polytechnique*, 1ère partie (seule parue) : Analyse algébrique, Paris, Chez Debure frères.

Cohen, P. J. 1963, *The Independence of the Continuum Hypothesis*, *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America*, 50, n.6, 1143–1148.

Cohen, P. J. 1964, *The Independence of the Continuum Hypothesis, II*, Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America, 51, n.1, 105–110.

Conway, J. H., Guy, R. K., 1996, *The books of numbers*, New York, Springer-Verlag.

Courant, R., Robbins, H., 2015, *Qu'est-ce que les mathématiques ? Une introduction élémentaire aux idées et aux méthodes*, traduction de Marie Anglade et Karine Py, Paris, Cassini ; éd. or. 1941, *What is mathematics? An elementary approach to ideas and methods*, Oxford, Oxford University Press.

Dantzig, T., 1931, *Le Nombre, langage de la science*, traduction du Colonel Georges Cros, Paris, Payot ; éd. or. 1930, *Number: The Language of Science: A Critical Survey Written for the Cultured Non-Mathematician*, Londres, Macmillan.

Dauben, J. W., 1983, *Georg Cantor and the Origins of Transfinite Set Theory*, Scientific American (Volume 248, Issue 6, June 1983).

Dedekind, R., 2008, *La Création des nombres*, traduction de Hourya Sinaceur, Paris, Vrin, coll. « Mathesis » ; éd. or. 1872, *Stetigkeit und irrationale Zahlen*, Wiesbaden, Vieweg Verlag et 1893, *Was sind und was sollen die Zahlen*, Wiesbaden, Vieweg Verlag.

Delahaye, J.-P., 2019a, *En finir avec l'hypothèse du continu*, Pour la Science n°504.

Delahaye, J.-P., 2019b, *La physique a-t-elle besoin des nombres réels ?*, Pour la Science n°506.

Galilée, 1995, *Discours concernant deux sciences nouvelles*, traduction de Maurice Clavelin, Paris, Presses universitaires de France ; Galilei, G., 1958, *Discorsi e dimostrazioni matematiche intorno a due nuove scienze, a cura di Adriano Carugo e Ludovico Geymonat*, Torino, Bollati Boringhieri Editore, éd. or. Galilei, G., 1638 *Discorsi e dimostrazioni matematiche intorno a due nuove scienze*, Leida, Elseviri.

Gazalé, M., 2000, *Number: From Abmes to Cantor*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press.

Gödel, K., 1938, *The Consistency of the Axiom of Choice and of the Generalized Continuum-Hypothesis*, Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America, 24, n° 12, 556–557.

Hilbert, D., 1926, *Sur l'infini*, traduction d'André Weil, in « Math. Ann. », n°95, pp. 161-190 (conférence prononcée le 4 juin 1925 à Münster pour le congrès de la Société Mathématique de Westphalie en l'honneur de la mémoire de Weierstrass).

Kline, M., 1990, *Mathematical Thought from Ancient to Modern Times*, Volume 1-3, Oxford, Oxford University Press.

Kronecker, L., 1893, cité par Heinrich Weber dans la nécrologie « Leopold Kronecker », Jahresbericht der Deutschen Mathematiker-Vereinigung, n°2, 19 (conférence prononcée en 1886 à la Conférence des Sciences Naturelles de Berlin).

Moore, A. W., 1995, *A brief history of infinity*, in « Scientific American », n°272, issue 4.

Pascal, B., 1960, *Pensées*, Lausanne, Éditions Rencontre, éd. or. Pascal, B., 1670, *Pensées de M. Pascal sur la religion et sur quelques autres sujets, qui ont été trouvées après sa mort parmi ses papiers*, Paris, Les éditions de Port-Royal.

Radice, L. L., 2014, *L'infinito. Itinerari filosofici e matematici di un concetto base*, Roma, Editori Riuniti.

Rucker, R., 1991, *Infinity and the mind: the science and philosophy of the infinite*, Princeton, Princeton University Press.

Russell, B., 1922, *Le Mysticisme et la Logique*, traduction de Jean de Menasce, Paris, Payot ; éd. or. 1918, *Mysticism and logic*, Mineola, Dover Publications.

Schroeder, M. R., 1984, *Number Theory in Science and Communication*, Berlin, Springer-Verlag.

Tolstoï, L., 1917, *Journal intime*, traduction française de Natacha Rostowa et Marguerite Jean-Debrit, Paris, Flammarion.

Weil, A., 2001, *Number theory: an approach through history from Hammurabi to Legendre*, New York, Springer Science + Business Media.

Zellini, P., 1993, *Breve storia dell'infinito*, Milano, Adelphi Edizioni.

Michele Pavan

***Furore* istituyente.**

L’infinita rinascita del politico

ABSTRACT: In this text Giordano Bruno's philosophy is compared with aristotelian tradition and Thomas Hobbes' thought in a metapolitical perspective. The final part investigates the possibility of defining Bruno's political conception on the basis of the Deleuzian paradigm of institution.

Keywords: metapolitic, instituting thought, immanence, infinite, *furore*.

1. La *nova* filosofia e la tradizione occidentale del pensiero politico

Gli studi che fino a oggi hanno tentato di ricavare una visione politica dal pensiero di Giordano Bruno sembrano delineare un quadro interpretativo assai variegato. Dalla lettura che ne fecero alcuni esponenti dell’idealismo italiano (Spaventa e Gentile) fino a quelle di stampo marxista (Mondolfo) e di matrice più espressamente liberale (Corsano), il pensiero di Bruno ha rappresentato un punto di ancoraggio per lo sviluppo di teorie e visioni del politico molto differenti fra loro¹. Una tale eterogeneità potrebbe dipendere proprio dal fatto che non vi è traccia in Bruno di una visione specificatamente politica. Nelle opere in cui l’impegno civile appare più evidente essa sembra confluire nella proposta di un’*etica* orientata ad armonizzare l’azione del singolo con l’eterna *vicissitudine*. Ed è probabile che proprio la generica politicità della proposta abbia permesso di accomunare il Nolano alle più disparate correnti e categorie del pensiero politico, rischiando talvolta di condurre più a una politicizzazione del suo pensiero che all’individuazione, in esso, di una chiara visione politica.

Per quanto riguarda il presente contributo, anziché forzare il nesso fra la nova filosofia e qualche particolare corrente della tradizione, l’intento sarà quello di mostrare il ruolo centrale che la prima potrebbe rivestire nel tentativo di pensare il politico, in generale, al di là delle sue categorie e correnti tradizionali. Non vi è alcuna pretesa di delineare un quadro politico inedito e compiuto a partire da Bruno. Si tenterà piuttosto di riconoscere tale centralità nei differenti tipi di presupposti che il Nolano propone rispetto a quelli su cui si sono fondati i due paradigmi politici di riferimento della tradizione occidentale, quello classico/aristotelico e quello moderno/hobbesiano. L’ipotesi di fondo è che la concezione bruniana della natura e dell’universo infinito siano tali da minare le fondamenta su cui tale tradizione – per quanto in maniera via via differente nel corso dei secoli – si è sempre sorretta.

¹ Per un quadro approfondito delle interpretazioni in senso politico del pensiero di Bruno cfr. Raimondi, 2002.

2. Prospettive metapolitiche

In un saggio del 1975 il filosofo tedesco Manfred Riedel fornisce la seguente definizione di “metapolitica”:

Classe di concetti e principi che, non derivando dalla politica in quanto scienza pratica, appartengono ad altri ambiti problematici o che “trascendono” la sfera dell’argomentare politico [...] Il titolo non è qui usato nel senso (positivo) di una metariflessione sul linguaggio politico, bensì come espressione critica per indicare la commistione, rilevabile dapprima in Aristotele e poi divenuta tradizionale, di politica e metafisica (Riedel, 1990, pp. 79-80).

L’indicazione illumina il terreno entro cui diventa possibile stabilire un confronto tra la nova filosofia e le teorie politiche della tradizione occidentale. Sulla scorta di essa si tratterà, da qui in avanti, di far emergere tale terreno nel pensiero prima di Aristotele e poi di Hobbes, in modo tale da poter individuare più agevolmente differenze e somiglianze fra essi e il pensiero di Bruno.

3. *Polis* e *physis*

Nel primo libro della *Politica* Aristotele definisce l’ambito della *polis* sulla base di principi e concetti ricavati dalla sua concezione della natura. Come sottolinea Roberto Esposito, il concetto aristotelico di *physis* “rinviava da un lato alla genesi di un processo, dall’altro al suo *telos* ultimo” (Esposito, 2015, p. 2). Sulla base di esso, la *polis*, in quanto cosa (oltre che modello) presente in natura, da una parte è ciò su cui si fonda il processo di civilizzazione di una società (*koinonia*), dall’altra ne rappresenta il naturale punto di arrivo, nonché la forma specifica della società propriamente civile o politica (*koinonia politike*). Il processo a cui rinviano i termini *polis* e *physis* descrive, tanto nella *Metafisica* (Aristotele, 2013b, pp. 306-308, VII 7, 1032 a 17–1033 a 21) quanto nella *Fisica* (Aristotele, 2013a, p. 158, II 1, 193 a 13-19) e nella *Politica* (Aristotele, 2013c, pp. 653-654, I 2, 1252 b 31-34), la dinamica generativa degli enti in generale. In relazione a essa si può sostenere che ciascun ente – compresa la società – diventa ciò che esso è una volta raggiunto il suo fine. La *polis*, dunque, non solo sarebbe il punto in cui le altre società (dalla “casa” al “villaggio”) raggiungono il livello più alto di civilizzazione, ma anche quello in cui esse diventano più propriamente ciò che sono, dal momento che la *polis* “è il loro fine e la natura [o l’essenza] di una cosa è il suo fine”, o meglio, “la natura di ciascuna cosa è quello che essa è quando si è conclusa la sua generazione, come avviene per l’uomo, il cavallo, la casa” (ib.).

4. Il progetto immanentista

La teoria aristotelica della *polis* è strettamente collegata alla concezione della natura e dell'ente in generale. La distanza che intercorre fra esse e l'ontologia bruniana è un dato di cui Bruno stesso non fa mistero. Diversi sono i luoghi e le modalità con cui il Nolano si confronta direttamente con le tesi di Aristotele, denunciandone spesso e volentieri le contraddizioni interne². Il punto di maggiore disaccordo riguarda lo sviluppo delle premesse al discorso sulla *physis*. Pur accogliendo l'idea della natura come principio di movimento³, il Nolano rifiuta l'identificazione di tale principio con quello formale⁴ e il conseguente declassamento della materia al rango di mera passività⁵. L'operazione di Aristotele si fonda su tutta una serie di esempi riportati nel secondo libro della *Fisica*. In essi lo Stagirita dimostra che “la forma [...] è natura in misura maggiore della materia” (Aristotele, 2013a, p. 158, II 1, 193 b 3-7), dal momento che è sulla base di essa che si dice che una determinata cosa è quello che è, così come il letto o la statua si dicono tali in virtù della forma che possono assumere rispettivamente il legno e il bronzo alla fine del processo di lavorazione. L'errore di Aristotele, secondo Bruno, consisterebbe nell'aver attribuito al prodotto finale del movimento (o della generazione) la valenza di un principio che al contempo lo determina. In questo modo il movimento, nel suo complesso, verrebbe considerato solamente a partire da dei casi specifici, i quali, evidentemente, non possono in alcun modo essere elevati a principio di qualcosa che li eccede all'infinito. Il principio di movimento, in altri termini, non può consistere in una delle forme che il movimento stesso produce, dal momento che “l'atto, per essere tutto, bisogna che non sia qualche cosa [...] sì come il principal essere del legno e *raggione di sua attualità* non consiste ne l'esser letto, ma ne l'essere di tal sustanza e consistenza che può esser letto, scanno, trabe, idolo e ogni cosa di legno formata” (Bruno, 1958b, pp. 305-310, corsivo mio). La forma specifica non possiederebbe i requisiti di necessità e universalità tali da produrre il movimento e la generazione di un numero infinito di altre forme. Ed è per questo motivo, afferma Bruno, che non vi è luogo in cui lo Stagirita “poté mai

² Cfr. Bruno, 2008, in cui il Nolano pubblica le tesi antiaristoteliche già esposte nel Maggio del 1586 in un confronto tenutosi al College de Cambrai con gli accademici peripatetici dell'Università di Parigi. Il testo rappresenta un unicum nella produzione bruniana. In esso la concezione della natura e dell'universo infinito vengono articolate, per la prima volta, in forma sistematica e sulla base di un confronto serrato con la *Fisica* e il *De Coelo* dello Stagirita. La critica all'aristotelismo, in generale, attraversa in forme differenti l'intera opera del Nolano, con una particolare ricorrenza nei dialoghi cosmologici (Bruno, 1958a, 1958b, 1958c) e nei poemi latini del periodo francofortese (Bruno, 1980a, 1980b, 1980c).

³ “È certamente la stessa *natura* o sostanza universale che si offre alla riflessione scientifica (se ve n'è alcuna). Mi riferisco a quella natura che per Aristotele è il *principio di ogni movimento*; che è sostanza di ciò che ammette in se stesso il principio di movimento” (Bruno, 2008, p. 112 corsivo mio).

⁴ “Tutte le forme particolari si corrompono e *né insieme né l'una separata dall'altra possono avere la natura di quel principio che è necessario che sempre permanga*” (Bruno, 2008 p. 129 corsivo mio).

⁵ “Non può essere immaginato *nulla di più sterile* di quella materia prima che Aristotele considera principio degli enti naturali e che scopriamo esser stata *giustamente* demolita dagli assiomi dello stesso Aristotele, dato che gli enti naturali richiedono un principio che sia il più possibile naturale, non matematico e logico” (Bruno, 2008, p. 127 corsivo mio).

dimostrare che la forma fosse più degna del nome di natura che la materia” (Bruno, 2008, p. 129), essendo vero (se mai) l'esatto contrario.

Le stesse forme, se sono tratte fuori dalla potenza della materia [come il letto dal legno e la statua dal bronzo] e non sono introdotte estrinsecamente da un efficiente, sono nella materia nel modo più autentico e dalla materia hanno la *ragione dell'atto*. Quindi, ciò che per Aristotele è forma è non ente per altri, che attribuiscono tutto l'atto e la verità alla materia, perché questa è genitore e genitrice di tutte le forme: per contro nessuna delle forme (qualsiasi forma Aristotele consideri) è principio della sua materia. Ciò che propriamente persiste è la materia, perché permane sempre non meno in modo particolare, come è in me e nella pietra, che in modo universale; qualsiasi cosa invece sia chiamata forma da Aristotele (a meno che non faccia riferimento agli universali), consiste in un esser nuovo e in un vanire, cioè sempre nuovamente appare e scompare sulla superficie della materia (ib. corsivo mio).

Con questa operazione per il Nolano non si tratta, semplicemente, di sostenere che la materia è “natura” in misura maggiore della forma, ma più profondamente di porre – trasferendo il principio di movimento all'interno della materia – la consustanzialità di “ciò che muove” e “ciò che è mosso” in natura. L'intento più o meno dichiarato è quello di portare a termine il progetto di immanentizzazione con il quale lo stesso Aristotele intese dimostrare la permanenza delle cause prime (poste da Platone nell'Iperuranio) nella dimensione propriamente fisica del cosmo⁶. Lo Stagirita avrebbe impostato in maniera adeguata, secondo Bruno, il suo discorso sulla *Fisica*, definendo con il termine “natura” la “sostanza di ciò che ammette in se stessa il principio di movimento”. Tuttavia, una volta posta la separazione, “più logica che fisica”, tra materia e forma, egli avrebbe confuso la natura *tout court* con quest'ultima, ponendo il principio di movimento in posizione di esteriorità (o trascendenza) rispetto alla materia.

Ostenti, dunque, quanto vuole Aristotele la distinzione logica di materia e forma, poiché mai, come un vero filosofo, addurrà una forma che sia principio reale e fisico, a meno che o, divenuto platonico, ricorra alle idee o, pitagorico, ai numeri (pp. 129-130).

Compiendo il passo finale del programma immanentista, “combattendo Aristotele con Aristotele medesimo” (Tocco, 1889, p. 118) e anticipando in un certo qual modo il motivo spinoziano della *causa sui*, la concezione bruniana della natura apre ora all'idea che dalla materia non sia possibile trarre effetti

⁶ A tal proposito, nella spiegazione annessa all'articolo VIII del *Camoeracensis Acrotismus*, il Nolano riconosce ad Aristotele il merito di aver “giustamente” criticato, nel terzo libro del *De Coelo*, “i punti, le linee e le superfici platoniche: là, in modo coerente e aderente al vero, afferma che nessun grave deriva dal non grave, nessun corpo dal non corpo” (Bruno, 2008, p. 127); cfr. Aristotele, 1995, pp. 322-325, III 1, 298b 33-300a 12. Su questo tema cfr. inoltre l'importante studio di Amato, 2005.

(o atti) di cui non sia essa stessa la causa (o la potenza), anche perchè, accogliendo in sé l'infinità della natura, non vi sono propriamente delle cause che possano sussistere *all'infuori* (e tanto meno *al di sopra*) di essa: "Il primo e ottimo principio [la materia] è tutto quel che può essere, e lui medesimo non sarebbe tutto se non *potesse essere* tutto; in lui dunque l'atto e la potenza son la medesima cosa" (Bruno, 1958b, p. 281 corsivo mio).

5. La (ri)nascita del politico

Affermando la consustanzialità di materia e forma Bruno pone correlativamente le basi per un'ontogenetica non riducibile al paradigma aristotelico. Non avendo più come riferimento una forma che ne indica il *telos* ultimo, il processo di generazione troverebbe solo ed unicamente in seno all'*esigenza metamorfica* della materia la propria ragion d'essere e il proprio fine. Ciascuna forma che sorge all'interno della materia non è che un fine parziale e temporaneo del processo stesso, poiché non vi è cosa "alla quale naturalmente convenga essere eterna eccetto che alla sostanza che è la materia; a cui non meno conviene che essere in continua mutazione" (Bruno, 1958a, p. 156).

Sottratte dall'orizzonte di trascendenza entro cui le aveva poste Aristotele, le forme naturali non sono che il prodotto accidentale di un *processo di trasmutazione* che riguarda tanto la materia nel suo complesso quanto le singole parti che la compongono. Processo che coincide, potremo dire, con la realtà stessa delle cose, la quale "non è banalmente ciò che c'è, non è semplicemente 'data', come si dice, [ma] è *l'esigenza stessa di trasformazione delle cose*" (Solla, 2019, p. 310).

Questa terra, se è eterna ed è perpetua, non è tale per la consistenza di sue medesime parti e di medesimi suoi individui, ma per la *vicissitudine* de altri che diffonde, ed altri che gli succedono in luogo di quelli; in modo che, di medesima anima ed intelligenza, il corpo sempre si va a parte a parte cangiando e rinnovando. [...] siamo in continua *trasmutazione*, la qual porta seco che in noi continuamente influiscano nuovi atomi e da noi se dipartano li già altre volte accolti (Bruno, 1958c, pp. 412-413 corsivo mio).

Su queste basi diventa possibile avanzare una definizione del politico liberata dalle maglie dell'aristotelismo tradizionale. Attenendosi alle revisioni apportate da Bruno in seno alla concezione aristotelica della natura, e intendendo da qui il termine "politica", in generale, come indicativo del "rapporto attivo con l'ordine (quindi con le immagini) della creazione, la quale non si presenta mai come qualcosa di già dato, ma come qualcosa che si realizza *infinitamente*, ossia solo attraverso la necessaria partecipazione del creato stesso al suo crearsi" (Raimondi, 1997, p. 258-259), si definisce nello specifico "il politico" come l'ambito dei saperi e delle pratiche orientate a soddisfare l'esigenza produttivo-

trasformativa del reale. Esigenza che sarebbe forse più corretto definire *impersonale*, anziché universale, dato che con essa Bruno non sembra riferirsi a un'istanza che comprenda in sé la totalità dei suoi casi, ma, più profondamente, a un *conatus* che, pur esprimendosi ogni volta in maniera *singolare*, rimane irriducibile tanto alla particolarità delle forme quanto all'universalità delle specie. *La vita* della forma, per usare le parole di Gilles Deleuze, lascia qui il posto a “*una vita* impersonale, e tuttavia singolare, che esprime un puro evento affrancato dagli accidenti della vita esteriore e interiore, ossia dalla soggettività e dall'oggettività di ciò che accade” (Deleuze, 2010, p. 10).

Il cambio di paradigma è tale da poter determinare tutta una serie di effetti all'interno della teoria socio-politica di Aristotele, soprattutto se si considera che in virtù del valore universalistico e paradigmatico assunto in essa dalla *polis*, il filosofo greco poteva ancora stabilire una distinzione gerarchica fra gli uomini del tutto conformi alla propria essenza di animali sociali (tutti gli individui autosussistenti che, in quanto tali, erano considerati “membri effettivi” della *polis*) e quelli non del tutto conformi (schiavi, donne e bambini che, in quanto individui non autosussistenti, cioè dipendenti da altri individui – il padrone o il capo famiglia – non ne facevano realmente parte) (Aristotele, 2013c, pp. 655-658, II 1, 1253 b-1255 a). Nell'universo delineato da Bruno queste distinzioni gerarchiche saltano, mancando di fatto i modelli specifici sulla base dei quali poterle stabilire. L'universo di Bruno è infinito, infatti, non solo in quanto privo di confini, ma anche in quanto infinite sono le forme di riferimento da cui è possibile considerarlo, senza che nessuna di esse possa assumere un valore maggiormente paradigmatico di altre.

6. L'errore meccanicista

Correggendo la concezione aristotelica del moto si potrebbe dire che Bruno abbia aperto la strada al meccanicismo moderno. Nel corso Seicento, sull'onda della Rivoluzione scientifica, cominciò ad affermarsi l'idea che il movimento fosse l'effetto di un processo immanente alla natura, consistente in una dinamica di incontri/scontri fra parti eterogenee di materia. Thomas Hobbes, uno dei suoi principali esponenti, ne fece il terreno concettuale per una teoria innovativa dello Stato (Riedel, 1990, soprattutto p. 171-172 e p. 182-196). Come avviene per l'ordine naturale, anche l'ordine politico, secondo Hobbes, non dipenderebbe dalla realizzazione spontanea di certi fini, bensì da un modo contingente e localizzato con cui i corpi possono muoversi e incontrarsi al suo interno. Se lasciato in balia del suo movimento, in particolare, un corpo qualsiasi può rappresentare un ostacolo per il movimento degli altri⁷. La costituzione di una comunità politica dipenderà così dalla possibilità di istituire delle “condizioni di movimento” tali

⁷ “Si può provare che tutto ciò che si muove procederà per la medesima via e con la medesima velocità, se non riceve *impedimento* da un altro corpo contiguo e mosso” (Hobbes, 1972, p. 174 corsivo mio)

da garantire per ciascun individuo un margine minimo di libertà d'azione. Essa sarà il prodotto di un atto per così dire “artificiale”⁸, nonché di un patto (o contratto) sulla base del quale gli uomini rinunciano ai propri diritti naturali e assegnano alla sola persona del sovrano la facoltà di impedire qualsiasi azione che travalichi il margine di libertà consentito a ciascuno.

La causa finale, il fine o il disegno degli uomini (che naturalmente amano la libertà e il dominio sugli altri) nell'introdurre quella restrizione su loro stessi (in cui li vediamo vivere negli stati) è la previsione di ottenere con quel mezzo la propria preservazione e una vita più soddisfacente, vale a dire, di uscire da quella miserabile condizione di guerra, che è necessariamente conseguente alle passioni naturali degli uomini, quando non c'è un potere visibile per tenerli in soggezione, e legarli, con il timore della punizione, all'adempimento dei loro patti (Hobbes, 2011, p. 177).

La nascita del politico presuppone in Hobbes l'uscita dallo *stato di natura* e, conseguentemente, l'esistenza di una dimensione che lo trascenda. Nella prospettiva di Bruno tale possibilità è del tutto esclusa. Da una parte perché la separazione di “comunità politica” e “stato di natura” semplicemente non si accorda con l'idea di un universo che è sempre uno e medesimo in ogni sua parte, dall'altra perché bisognerebbe ammettere al suo interno – venendo meno ai presupposti dell'ontologia bruniana – l'esistenza di una dimensione incorruttibile e non soggetta al movimento naturale. Le forme del politico sono pensabili in Bruno solamente in quanto effetti interni, parziali e temporanei del movimento stesso, anche laddove esse abbiano di mira (paradossalmente) il contenimento o la repressione di quest'ultimo; in Hobbes, invece, sono necessariamente il prodotto di un intervento esterno, capace di dar vita a un corpo artificiale, stabile e duraturo, “che si muove da sé mediante ‘molle’ e ‘ruote’, secondo il modello del movimento automatico degli orologi e macchine affini” (Riedel, 1990, p. 172; cfr. Hobbes, 2011, p. 5).

7. Aprire all'*infinito*: dal modello della legge al *paradigma istituyente*

Sia in Aristotele che in Hobbes il politico assume l'aspetto di una forma-legge che limita dall'esterno la potenza trasformativa del reale. Nel caso di Bruno, sia che lo si intenda nei termini del diritto, piuttosto che dell'agire umano nello spazio pubblico, esso dovrà essere tale da consentire l'espressione e l'attualizzazione di questa medesima potenza.

⁸ “Dall'*arte* viene creato quel gran Leviatano chiamato comunità politica o Stato (in latino *civitas*) il quale non è altro che un *uomo artificiale*, sebbene di statura e forza maggiore di quello naturale, alla cui protezione e difesa fu designato”. (Hobbes, 2011, p. 5 corsivo mio)

Il Nolano ammette certamente, nel suo universo, l'esistenza di forme che, irrigidendosi, si oppongono al moto di trasmutazione che tuttavia le attraversa. Ma è proprio sulla base di ciò che l'intervento della politica può assumere un ruolo centrale nel suo orizzonte di pensiero.

L'irrigidimento delle forme dipende dal fatto che ciascuna di esse è di per sé impossibilitata ad abbracciare l'infinità del principio che ne rende possibile l'esistenza. *Politico* sarà allora lo *sforzo* che, nonostante tutto, ciascuna forma potrà attuare per riprodurre in sé tale principio; per assecondare un'*esigenza* che, tuttavia, la riguarda intimamente e che, riguardando al tempo stesso anche le altre, è collettiva non meno che individuale, *impersonale* non meno che *singolare*.

Siccome ogni legge è necessariamente nella vicissitudine non lesiva sarà quella che riproduce la natura potenziale e dunque massimamente reale del principio che ne rende possibile l'esistenza, mentre lesiva sarà quella che pur esistendo grazie a questa potenza mirerà però a eliminare le infinite possibilità che la costituiscono cercando d'imporsi come unica forma della legge universale (Raimondi, 2003, p. 243).

Il caso di una forma politica lesiva, dal punto di vista di Bruno, è perfettamente incarnato dalla "legge" delle teorie contrattualiste, la quale presuppone non tanto l'infinità di un principio, quanto una serie di diritti definiti sulla base di un contratto. Essa è lo strumento, potremmo dire, con il quale il diritto stesso limita, vieta o esclude tutto ciò che non si conforma a esso, e non ha nulla a che vedere, dunque, con l'affermazione del principio da cui dipenderebbe la creazione stessa del diritto.

Il torto delle teorie contrattualiste – afferma Deleuze nel suo saggio dedicato a Hume – è di presentarci una società la cui essenza è la legge, il cui unico oggetto è garantire determinati diritti naturali preesistenti, la cui unica origine è il contratto: il positivo è messo fuori dal sociale, il sociale è messo da un'altra parte, nel negativo, nella limitazione, nell'alienazione. Tutta la critica di Hume allo stato di natura, ai diritti naturali e al contratto mira a dimostrare che bisogna rovesciare il problema. La legge non può, da sola, essere fonte di obbligazione, perché l'obbligazione della legge presuppone un'utilità. La società non può garantire dei diritti preesistenti: se l'uomo entra in società è appunto perché non ha diritti preesistenti (Deleuze, 2012, pp. 44-45)⁹.

Se la società è l'insieme delle norme non esistenti prima della sua istituzione, questo significa che è nell'*istituzione* stessa *della società* che va ricercato il principio che rende possibile l'esistenza di infinite norme sociali. L'atto istituyente è, originariamente, una risposta *utile* che l'individuo o il gruppo sociale elabora in relazione a un'*esigenza reale*. Per mezzo di un'*istituzione* il politico esprime – soddisfacendola in un certo

⁹ Il tema dell'istituzione, in questo testo, rappresenta un punto cruciale dell'analisi che Deleuze fa del rapporto fra natura e cultura nel pensiero di Hume. Esso verrà poi trattato direttamente in Deleuze, 2014.

modo – l'esigenza stessa del reale, individuale o sociale che sia, senza che ciò implichi l'impossibilità di quest'ultima di trovare soddisfazione anche in altre.

L'istituzione non è una limitazione come la legge, ma al contrario un modello di azioni, un'autentica impresa, un sistema inventato di mezzi positivi, un'invenzione positiva di mezzi indiretti. Questa concezione istituzionale rovescia effettivamente il problema: ciò che è fuori dal sociale è il negativo, la mancanza, il bisogno. Quanto al sociale, è profondamente creativo, inventivo, positivo (Deleuze, 2012, p. 45).

Lo scarto tra legge e istituzione è articolato da Deleuze in relazione a come esse si rapportano diversamente all'esigenza del reale, o alla realtà dell'esigenza (definita qui nei termini del "bisogno" o, in altre parti del testo, con il termine "tendenza"). Il rapporto che l'istituzione instaura con essa, da una parte è *positivo*, nel senso che è ciò che consente all'esigenza di esprimersi e al contempo di soddisfarsi in un certo modo (la sessualità nel matrimonio, l'avidità nella proprietà, ecc.), dall'altra è *indiretto*, obliquo, dal momento che l'istituzione *non si spiega* mai attraverso la tendenza (la sessualità, in sé, non spiega infatti il matrimonio, poiché esistono infiniti altri modi per soddisfarla).

Il modo con cui la legge si relaziona alla tendenza presuppone invece un'istituzione specifica, nonché una tendenza sempre già istituzionalizzata, sulla base della quale *si spiega* il suo modo di vietare o concedere determinate soddisfazioni. La legge presuppone sempre, in altri termini, un'istituzione particolare, intesa come modello regolativo per la soddisfazione generale delle tendenze, sebbene l'istituzione stessa, o l'atto istituyente, non miri di per sé a stabilire cosa è concesso e cosa no, ma solamente ad attualizzare un certo modo con cui la tendenza può soddisfarsi ed esprimersi.

Malgrado l'atto istituyente sia, a differenza della legge, essenzialmente inventivo, bisogna specificare che esso non inventa mai dal nulla, non si relaziona mai ad una tendenza nuda e pura, vuota di contenuti, proprio perché quest'ultima – così come la materia e la potenza di Bruno non sono mai separate dalla forma e dall'atto – è sempre già in qualche modo formata, attuata, soddisfatta, in una parola, istituzionalizzata. L'istituzione si rapporta sempre, in altri termini, ad un'altra istituzione che la precede, rispetto alla quale rappresenta il *risveglio in essa di un'esigenza sospesa*, solo temporaneamente soddisfatta.

La creazione istituyente è sempre condizionata da vincoli e situazioni date che ne incanalano l'azione in un alveo almeno parzialmente già scavato. Ma 'condizionata' non significa 'determinata', perché il significato creato non si lascia spiegare integralmente da quello preesistente [...] Qualcosa emerge da qualcos'altro, senza esserne determinata e anzi trasformandola (Esposito, 2020, p. 168).

L'atto istituyente è ciò che ricollega un'istituzione preesistente al processo di trasmutazione da cui essa stessa è fiorita e dal quale è ora sospinta a modificarsi o a svanire per fare spazio a nuove istituzioni. Esso è l'unico atto autenticamente politico nella prospettiva di Bruno, dal momento che in quest'ultima non vi è politica possibile se non nella misura in cui essa (nei suoi atti e nelle sue forme) riproduce in se stessa il *processo di infinita trasmutazione* da cui dipende.

8. L'impresa istituyente

La vera politica, per Bruno, deve saper agire più nel senso dell'istituzione che della legge, il che vuol dire sapersi predisporre il più possibile all'*ascolto* delle *variazioni di stato* sempre già in corso in ciascuna delle infinite forme che compongono il reale. Bisogna saper individuare “il ritmo del mutamento” – scrive Bruno nel *De vinculis in genere* – saper “scorgere sotto la forma che precede le potenzialità della forma successiva” (Bruno, 2003, pp. 448-449). Una politica che pretenda di fondare l'intero processo di soddisfazione sul modello universalistico – oltre che omologante – della legge, dimostra solamente di non saper cogliere la dinamica tanto singolare quanto impersonale che descrive l'essenza metamorfica del desiderio umano. Il nostro modo di desiderare è *vincolato* – afferma Bruno – da principi che rimangono fondamentalmente celati agli occhi della ragione ordinatrice e alle categorie dell'intelletto.

Che valore ha, infatti, ricorrere all'*analogia*, alla *somiglianza*, all'*omogeneità di genere* e ad altri vocabili insensati di questo tipo, quando vediamo che l'uomo null'altro odia tanto quanto l'altro uomo, legato a lui da una sorte comune e a lui così simile, ma talvolta anche null'altro tanto ama, e ciò per una causa ignota?” (p. 443 corsivo mio)

Ciò che è soggetto a vincoli [il desiderio] è qualcosa di *profondo e appena presente alla sensibilità, che si può esaminare solo fuggacemente*, leggermente, come dalla superficie; ed ancora, è *soggetto a trasformazioni momento dopo momento*, comportandosi nei confronti di chi vuole imbrigliarlo non diversamente da Teti quando cerca di sottrarsi all'abbraccio di Peleo” (p. 447 corsivo mio)

Nelle opere in cui l'impegno civile traspare con maggior evidenza, la prassi politica è concepita da Bruno sul modello del *furioso* – “specchio exemplare a gli gesti politici e civili” (Bruno, 1958e, p. 957) – capace di armonizzare se stesso e il proprio agire con l'ordine dell'eterna vicissitudine.

Nello *Spaccio della bestia trionfante* tale figura è incarnata da Giove, il quale afferma – prendendo parola durante il consiglio degli dei – che per “mutar stato” è necessario che ciascuno modifichi innanzitutto i propri “costumi”: “se vogliamo che *quello* sia buono o migliore, *questi* non sieno simili o peggiori”. In virtù di ciò, conclude, è importante che “purghiamo l'interiore affetto: atteso che dall'informazione di

questo mondo interno, non sarà difficile di far progresso alla riforma di questo sensibile ed esterno” (Bruno, 1958d, p. 612 corsivo mio).

L’orazione di Giove si colloca nel contesto generale di un *mea culpa*, con il quale egli ammette – chiedendo alle altre divinità di fare altrettanto – che gli errori degli uomini sono in fondo il riflesso “de misfatti nostri” (p. 598). La colpa degli dei è quella di aver disdegnato il “fato” e la “giustizia”, nonché l’eterna vicissitudine, dalla quale dipendono le sorti di ciascun essere umano e divino. Ma proprio in ragione di essa, ci è ora “conceduto – afferma Giove – il possere risorgere, mediante la riparazione che sta nelle nostre mani”, convertendoci “alla giustizia, dalla quale essendo noi allontanati, siamo allontanati da noi stessi di sorte che non siamo più dèi, non siamo più noi. Ritorniamo dunque a quella, se vogliamo ritornare a noi” (p. 610).

L’esempio di Giove è qui funzionale a “donar ad intendere, come in ogni uomo, in ciascuno individuo si contempla un mondo, un universo; dove per Giove governatore è significato il lume intellettuale che dispensa e governa in esso, e distribuisce in quel mirabile architetto gli ordini e sedie de virtudi e vizii” (p. 560).

La disposizione d’animo a cui Giove richiama è ciò che può condurre ciascun individuo ad agire in conformità alle proprie *reali* esigenze, travalicando le forme, le azioni e le idee fisse che, viceversa, lo spingerebbero ad entrare in contrasto con esse. Una volta che un’istituzione – che si tratti di un sistema di leggi, convenzioni o semplici abitudini – comincia ad assumere, ad esempio, una forma stabile, essa diventa al contempo la causa e il modello di azioni che non consentirebbero all’agente di mantenersi in relazione con ciò che in esso continua a variare. Egli è perciò chiamato dal proprio stesso essere a compiere quella che si potrebbe definire un’*impresa istituyente*, che Bruno non esita a definire “eroica”, poiché implica il coraggio – oltre che la capacità – di abbandonare senza sosta la condizione di stabilità che l’essere umano continua pur sempre a ricercare. Eroismo che in tal senso è “capacità di porre in risalto il divino che è nell’uomo” e che “equivale a un depotenziamento dell’umano in quanto esclusivamente umano” (Raimondi, 2003, p. 416).

Il coraggio di seguire le proprie tendenze, l’impeto vitale che sospinge l’uomo al di là delle sue forme, sono propri di quel sapiente che non orienta il suo agire entro i limiti di un supposto sapere, ma che agisce, viceversa, in maniera tale da ampliare quest’ultimo all’infinito, sforzandosi di guardare l’universo al di là della prospettiva limitata entro cui la condizione umana tuttavia lo costringe.

L’amore per il sapere è ciò che conduce a riconoscere la cecità che esso stesso produce ancorandosi ogni volta ad un oggetto. Motivo per cui, afferma Bruno, “è doppiamente cieco chi non vede la sua cecità: e questa è la differenza tra gli profettivamente studiosi, e gli ociosi insipienti” (Bruno, 1958e, p. 942).

Il politico che agisce come il furioso e il sapiente è consapevole, in definitiva, che non è possibile stabilire delle condizioni entro cui la libertà e la felicità dei viventi siano garantite una volta per tutte, e che tale illusione è mantenuta in piedi solamente dalla parte più miserabile dell'essere umano, la quale, mirando unicamente a realizzare e a consumare ciò che di volta in volta desidera, lo conduce al disconoscimento della realtà essenzialmente trasformativa del desiderio stesso.

Colui che ama profondamente, con “eroico furore”, pur essendo anch'egli orientato, in un certo qual modo, a trovare soddisfazione negli oggetti finiti, non è accecato al punto tale da disconoscere che la propria felicità e la propria libertà consistono essenzialmente nell'*amare l'infinito*.

Gli occhi lacrimosi significano la difficoltà della separazione della cosa bramata dal bramante, la quale acciò non sazie, non fastidisca, si porge come per studio infinito, il quale sempre ha e sempre cerca: atteso che la felicità dei dèi è descritta per il *bevere* non per l'aver bevuto il nettare, per il *gustare* non per aver gustato l'ambrosia, con *aver continuo affetto al cibo et alla bevanda*, e non con esser satolli e senza desio di quelli. Indi hanno la sazietà come in moto et apprensione non come in quiete e comprensione, *non son satolli senza appetito, né sono appetenti senza essere in certa maniera satolli* (p. 1138 corsivo mio).

Bibliografia

Amato, B., 2005, *Aspetti dell'antiaristotelismo bruniano nel “Camoeracensis Acrotismus”*, in “Bruniana & Campanelliana”, XI, 1, pp. 143-165.

Aristotele, 2013a, *Fisica*, in Id., *Opere filosofiche Vol. III*, Novara, Utet.

Aristotele, 2013b, *Metafisica*, in Id., *Opere filosofiche Vol. I*, Novara, Utet.

Aristotele, 2013c, *Politica*, in Id., *Opere filosofiche Vol. I*, Novara, Utet.

Aristotele, 1995, *Del Cielo*, in Id., *Opere 3 – Fisica, Del Cielo*, Roma-Bari, Laterza.

Bruno, G., 1958a, *La Cena delle ceneri*, in Id., *Dialoghi italiani*, Firenze, Sansoni.

Bruno, G., 1958b, *De la causa, principio et uno*, in Id., *Dialoghi italiani*, Firenze, Sansoni.

- Bruno, G., 1958c, *De l'infinito, universo e mondi*, in Id., *Dialoghi italiani*, Firenze, Sansoni.
- Bruno, G., 1958d, *Spaccio della bestia trionfante*, in Id., *Dialoghi italiani*, Firenze, Sansoni.
- Bruno, G., 1958e, *De gli Eroi furori*, in Id., *Dialoghi italiani*, Firenze, Sansoni.
- Bruno, G., 1980a, *Il triplice minimo e la misura*, in Id., *Opere latine*, Torino, Utet.
- Bruno, G., 1980b, *La monade, il numero e la figura*, in Id., *Opere latine*, Torino, Utet.
- Bruno, G., 1980c, *L'immenso e gli innumerevoli, ossia l'universo e i mondi*, in Id., *Opere latine*, Torino, Utet.
- Bruno, G., 2003, *De vinculis in genere*, in Id., *Opere magiche*, Milano, Adelphi.
- Bruno, G., 2008, *La disputa di Cambrai. Camoeracensis Acrotismus*, Roma, Di Renzo Editore.
- Deleuze, G., 2010, *Immanenza: una vita...*, Milano-Udine, Mimesis.
- Deleuze, G., 2012, *Empirismo e soggettività. Saggio sulla natura umana secondo Hume*, traduzione italiana di A. Vinale, Napoli, Cronopio; ed. or. 1953, *Empirisme et subjectivité. Essai sur la nature humaine selon Hume*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Deleuze, G., 2014, *Istinti e istituzioni*, Milano-Udine, Mimesis.
- Esposito, R., 2005, *Metafisica e teologia politica*, in "Philosophical Readings", VII, 3, pp. 1-6.
- Esposito, R., 2020, *Pensiero istituyente. Tre paradigmi di ontologia politica*, Torino, Einaudi.
- Hobbes, T., 1972, *Il corpo*, in Id., *Elementi di filosofia. Il corpo – L'uomo*, traduzione italiana di A. Negri, Torino, Utet; ed. or. *Elementorum Philosophiae Sectio prima De corpore*, in Id., *Thomae Hobbes Malmensburiensis Opera Philosophica quae latine scripsit omnia, in unum corpus nunc primum collecta, studio et labore Gul. Molesworth*, Londini, 1839-1845, 5 voll.

Hobbes, T., 2011, *Leviatano*, Milano, Bur.

Raimondi, F., 1997, *L'immaginazione politica di Giordano Bruno*, in "Filosofia Politica", XI, 2, pp. 239-259.

Raimondi, F., 2002, *Giordano Bruno politico: stato della ricerca (1850-2000)*, in "Il pensiero politico. Rivista di storia delle idee politiche e sociali", XXXV, 2, pp. 273-292.

Raimondi, F., 2003, *La repubblica dell'assoluta giustizia. La politica di Giordano Bruno in Inghilterra*, Pisa, ETS.

Riedel, M., 1990, *Metafisica e metapolitica. Studi su Aristotele e sul linguaggio politico della filosofia moderna*, traduzione italiana di F. Volpi, Bologna, Il Mulino; ed. or. 1975, *Metaphysik und Metapolitik. Studien zu Aristoteles und zur politischen Sprache der neuzeitlichen Philosophie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.

Tocco, F., 1889, *Le opera latine di Giordano Bruno esposte e confrontate con le italiane*, Firenze, Le Monnier.

Giancarlo Riccio

Ambivalenza comica e riflessione etico-politica in Giordano Bruno

ABSTRACT: The purpose of this paper is re-reading the role played by ethical-politic reflection in Giordano Bruno's works through the features of comic language. The object of the analysis is the famous Bruno's comedy *Candelaio*, considered as a foretaste of the most important tasks of Bruno's philosophy. The concept of comic is considered, by Freud's and Bakhtin's point of view, as a language marked by contradiction and ambiguity, such as the new universe described by the philosopher.

Keywords: *Candelaio*, comedy, comic language, ambiguity, contradiction, ethical-politic reflection, Freud, Bakhtin.

Ci è sembrato interessante, nel tentativo di illustrare il ruolo giocato dalla componente etico-politica nel percorso filosofico di Giordano Bruno, ritornare sul *Candelaio* (1582), una delle più originali e affascinanti commedie di tutto il repertorio cinquecentesco italiano ed europeo, cercando di tenere al centro della nostra analisi, come nucleo stilistico-concettuale, la questione del comico. Proprio il comico, infatti, ci sembra essere non solo, com'è ovvio, la lente imprescindibile per una lettura corretta della commedia, ma anche per un'interpretazione dell'intero sistema filosofico di Bruno che possa suscitare nuove possibilità di comprensione della sua concezione della “Vita-materia”, dei rapporti fortissimi che questa concezione stringe con le declinazioni politiche del suo pensiero, e del contesto socioculturale in cui il Nolano ha mosso i suoi passi vagabondi e instancabili.

Quello che si vorrebbe sottolineare, in particolare, è lo stretto rapporto che il linguaggio comico, in quanto linguaggio contrassegnato dalla “doppiezza”, dall’“ambiguità”, dalla compresenza di istanze contraddittorie, si trova ad allacciare con lo spirito generale della nolana filosofia, la quale esprime il proprio nucleo concettuale nelle dottrine della *vicissitudine* e della *coincidentia oppositorum*, ossia in una visione contraddittoria e “umbratile” del cosmo, in nessun modo superabile, sfondo imprescindibile dello stesso operare filosofico.

Sarà opportuno, affinché questo discorso sull'ambivalenza del comico risulti più chiaro, prendere le mosse dalle ricerche di Sigmund Freud e Michail Bakhtin sulla comicità: entrambi, infatti, nell'evidente diversità d'impostazione e di finalità, hanno proposto una concezione del fenomeno comico (e, per certi versi, del riso) che vede come elemento fondamentale proprio la possibilità di condensare, in una sola espressione, istanze contraddittorie e significati ambivalenti.

Nel celebre saggio *L'analisi del motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio* (1905), prendendo in considerazione le varie tipologie di motti, Freud si trova a dover distinguere tra motti “innocenti” e motti “tendenziosi”, e a prendere atto che la componente “formale”, ossia il modo in cui è disposto il materiale linguistico, costituisce l'elemento principale nello scatenamento del piacere, e non solo in quanto l'effetto spiritoso risulta perduto nel momento in cui il motto viene sottoposto a quello da lui definito “processo di riduzione”. Il motto “innocente”, infatti, sembra rapportarsi all'inconscio nel suo mero proporsi come

“gioco” linguistico “infantile”, a prescindere da particolari contenuti “proibiti”, seguendo leggi che non prevedono il rispetto del principio di non-contraddizione tipico del ragionamento conscio-adulto (Freud, 2007, pp. 114-140). Il linguaggio spiritoso (che Freud distingue da quello comico in sé) mostra delle affinità “formali” con l’inconscio, e sembra seguire le sue stesse regole, permettendo quindi la compresenza di elementi contraddittori (Freud, 2007, p. 227).

Partendo da queste premesse si sviluppa il discorso del critico Francesco Orlando, il quale allarga la riflessione sull’importanza dell’aspetto formale dal discorso spiritoso al discorso letterario in generale, riconoscendo a quest’ultimo la possibilità di far riemergere, in un atto comunicativo “volontario e istituzionale” quale si mostra l’espressione letteraria, una dimensione sociale “repressa”. Il linguaggio letterario, così come quello spiritoso, avrebbe, già solo in virtù delle sue “qualità formali” (Baldi, 2015, pp. 49-55), la capacità non solo di esprimere dei contenuti “proibiti” nel momento stesso in cui vengono “negati” ad un livello espressivo più manifesto, ma di permettere un’identificazione “inconscia” tra il fruitore e quei contenuti (Orlando, 1992). Di conseguenza, ancora più interessante si fa la questione quando si tratti di analizzare un testo letterario che fa dell’effetto comico il suo scopo precipuo (Orlando, 1990).

Secondo questa interpretazione “formale”, quindi, il *Candelaio* sarebbe portatore di ambiguità e contraddittorietà almeno in due sensi: in quanto opera letteraria e in quanto opera comica.

Michail Bachtin, invece, in *L’opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale* (1965), sviluppa la celebre intuizione per cui le declinazioni del comico legate alle forme della festività “popolare” (che Bachtin sintetizza nell’espressione *riso carnevalesco*) non possono essere catalogate e spiegate attraverso la concezione “moderna” e “puramente negativa e formale” che si ha del discorso comico dal Romanticismo in poi, bensì soltanto rendendosi conto del costitutivo carattere “ambivalente” della “cultura comica popolare del Medioevo e del Rinascimento” (Bachtin, 1979, pp. 5-20)¹.

Sarà utile tenere conto del fatto che Bachtin, sviluppando il proprio discorso sul linguaggio letterario (con particolare riferimento al romanzo), finirà con il delineare una prospettiva che vede l’intero meccanismo del linguaggio funzionante secondo la logica della compresenza e dell’alterità (non necessariamente contraddittoria), secondo la celeberrima definizione di *pluridiscorsività* (per il concetto di *bivocalità* della parola si veda Mizzau, 1994, p. 43).

¹ Come vedremo, per l’analisi del *Candelaio*, si mostrerà fondamentale non solo la questione dell’ambivalenza linguistico-ideologica del riso popolare, ma anche la riflessione sulla sua “generalità” e “universalità”, essendo nostro proposito mostrare come la commedia e il linguaggio comico di per sé si facciano in Bruno anticipatori di una visione “totale” dell’universo, della natura e dell’uomo, sviluppata poi nei veri e propri dialoghi filosofici.

Nell'interpretare il *Candelaio* utilizzando le ricerche e le categorie freudiano-bachtiniane cercheremo di seguire la strada indicata da Giacomo Morbiato nel suo brillante articolo *Rovesciare il mondo rovesciato. Risvolti linguistico-stilistici del carnevale nel Candelaio di Giordano Bruno*², in cui il concetto di “rovesciamento”, utilizzato da Bachtin per indicare la capacità del riso carnevalesco di situarsi al di fuori di ogni gerarchia prestabilita e ribaltare le “autorità dominanti” attraverso la “coscienza della gioiosa relatività” di ogni “verità” (Bachtin, 1979, p. 14), viene accostato alla concezione bruniana della “mutazione vicissitudinale” ed individuato nelle “logiche permutazionali”, negli “elementi tematici” e nell’“enunciazione” linguistica della commedia.

Per avvicinarci all'opera ci serviremo inoltre della preziosa *Introduzione* di Nuccio Ordine alle *Opere italiane* di Bruno, dove a essere sottolineata è proprio la specificità del linguaggio comico e la sua ambiguità che, come vedremo, si riflette sull'opera (e su tutto il procedere filosofico bruniano) a più livelli (Ordine, 2013, p. 39).

Il *Candelaio*, infatti, si mostra opera ambigua già nella scelta del “genere” cui appartiene, e “le apparenze ingannano sul piano della poetica”:

Aristotele nella *Poetica* sancisce una separazione netta fra tragedia e commedia, non solo sul piano dell'imitazione ma anche su quello dello stile: la prima deve mettere in scena con un linguaggio aulico personaggi e azioni nobili, mentre la seconda deve avvalersi di personaggi vili che agiscono e parlano in sintonia con l'ambiente sociale di cui sono espressione. La distinzione, nella trattatistica cinquecentesca, viene tradotta in una serie di formule prescrittive che hanno contribuito ancor più a marcare la distanza tra i due generi. Il *Candelaio*, ma lo stesso discorso vale anche per i dialoghi successivi, si fonda proprio sulla commistione di tragedia e commedia, di riso e pianto³. Al di là del motto che campeggia sul frontespizio (“In tristitia hilaris, in hilaritate tristis”) sono molteplici le allusioni all'impossibilità di separare due opposti che interagiscono continuamente nella *pièce* (pp. 48-49).

Ancora, “le apparenze ingannano sul piano dei contenuti”:

² Il proposito dell'autore è quello di utilizzare anche, “in misura minore”, il lavoro di Orlando, grazie al quale riesce, in alcuni punti, a segnalare figure che permetterebbero la riemersione del “represso” nella commedia.

³ La “commistione di tragedia e commedia” e il venir meno di ogni schema gerarchico di separazione tra generi letterari (si veda il concetto di “catarsi comica” in Borsellino, 1989, pp. 50-51 e in Bonora, 1970, pp. 159-160) si lega indissolubilmente alla visione cosmologico-ontologica elaborata da Bruno in dialoghi successivi quali la *Cena de le Ceneri*, il *De la causa, principio et uno* e il *De l'infinito, universo e mondi*, così come la tendenza “manieristica” all'accumulo di dettagli apparentemente insignificanti e ad una sintassi “turgida” (Ordine, 2013, pp. 72-73; Ciliberto, 2005, p. 68; Bárberi Squarotti, 1997; Tisisoni, 1960). Per apprezzare meglio l'originalità del capolavoro bruniano rispetto alla tradizione comica del XVI secolo si veda anche il capitolo sulla teoria teatrale nel Cinquecento inserito da Bonora nel suo *Retorica e invenzione* (Bonora, 1970, pp. 145-184).

[...] alla stessa maniera il comico non può essere separato dal serio⁴. Dietro l'involucro ridicolo del *Candelaio*, Bruno ci presenta i semi di una nuova filosofia. La poetica del Sileno, insomma, trova già nella struttura della *pièce* la sua concreta anticipazione. Qui il comico non è solo *divertissement*, è soprattutto uno strumento di conoscenza, un meccanismo al servizio di una *Weltanschauung* (pp. 49-50).

A confermare questa compresenza di contenuti opposti basterebbe una breve citazione dal *Prologo*, in cui ci si riferisce alla tradizionale coppia Eraclito-Democrito: "Considerate chi va chi viene, che si fa che si dice, come s'intende come si può intendere: che certo contemplando quest'azioni e discorsi umani col senso d'Eraclito o di Democrito, arrete occasione di molto o ridere o piangere" (Bruno, 2013, p. 277). Il *Candelaio*, quindi, si presenta subito, nella struttura e nella trama, contrassegnato dai fenomeni del "rovesciamento", della "maschera" e del "travestimento", facendo della "scissione tra apparire e essere" il fondamento del proprio discorso.

Passando ad un ulteriore livello interpretativo, infatti, Ordine mette in correlazione quest'aspetto della commedia con la grande questione del rapporto tra "teatro" e "mondo" ("rapporti tra vita e arte, tra verità e finzione"), che troverà grande sviluppo e considerazione nel Barocco:

Nel *Candelaio* il rapporto vita-commedia non sembra tanto esemplificare la *vanitas* della nostra esistenza, il valore transitorio della vita umana [...] Dalla tensione tra questi due piani, invece, scaturisce con maggiore forza la scissione tra realtà ed apparenza che dalla scena teatrale si trasferisce sulla scena del mondo. In effetti, gli smarrimenti, le pazzie, gli errori non riguardano solo gli attori in teatro, ma soprattutto gli uomini sul palcoscenico della vita (Ordine, 2013, p. 57).

Il *Candelaio*, allora, è un testo ambiguo anche perché nel momento in cui si mostra come opera teatrale (e quindi come finzione consapevole⁵), soprattutto nel gioco illusorio portato avanti attraverso gli espedienti introduttivi, in realtà mette in scena la "verità", nel momento in cui si mostra come *divertissement* letterario sta proponendo la *nova filosofia* bruniana per la quale, come vedremo, la conoscenza non può mai darsi

⁴ Di qui sarebbe facile arrivare alle conclusioni di Pirandello, il quale vede in Bruno un alfiere dell'umorismo "moderno" (Pirandello, 2015, pp. 144-149), quello che, secondo Bachtin, contrassegna la civiltà occidentale almeno dal Romanticismo in poi (si veda anche Sabbatino, 2003, p. 183). Qui si cercherà di mostrare quanto, pur presentando la *pièce* del Bruno vari elementi tipici di quell'umorismo, essa conservi numerose caratteristiche che la avvicinano, anche in virtù del proprio sostrato filosofico, ad una comicità di tipo diverso, molto vicina a quell'idea di "realismo grottesco popolare" che Bachtin individua come tipica del Medioevo e del Rinascimento.

⁵ "[...] il gioco di travestimenti e di sdoppiamenti denuncia soprattutto gli inganni che si vivono sulla scena del mondo. Come spesso accade nel teatro inglese fra Cinque e Seicento [...] la menzogna, la finzione architettata sulla scena, risponde a una strategia di 'svelamento'. Proprio nei momenti più intensi di metateatralità si apre uno spiraglio di luce che la *pièce* pone al servizio della verità" (Ordine, 2013, pp. 61-65; ma si veda anche Padoan, 1996, pp. 172-177 e, sulla commedia come genere "bastardo" a metà strada tra "disonestà" e "verità", Borsellino, 1989, p. 49).

come sguardo diretto e totale sulla verità ultima, ma è costretta a situarsi sempre in una condizione di “umbratilità”.

Così come il discorso comico (e, per Orlando, anche quello letterario) dice e non dice, o meglio, dice nascondendo e “negando”, il *Candelaio* ci parla il linguaggio della doppiezza anche quando l'autore, nel componimento proemiale *A gli abbeverati nel fonte caballino*, lo manda in scena “nudo com'un Bia” (su questo si veda Puliafito Bleuel, 2007, pp. 9-34), ossia senza “un epigramma, un sonett', un encomio, un inno, un'oda che mi sii post'in poppa over in proda”, nel momento stesso in cui “implora parodisticamente” (p. 19) per esserne adornato, in modo da mostrare, senza alcuna allusione ma con espressione oscena alquanto diretta, “scuovert' alla signora mia il zero e menchia com'il padre Adamo” (Bruno, 2013, p. 259), rafforzando quel rapporto dialettico per il quale la verità non potrebbe venire alla luce se non fosse continuamente coperta – in questo caso, dalla “facciata” (Orlando, 1990, pp. 143-163) comica.

A proposito di questa necessaria convivenza tra elemento negativo e quello positivo nell'espressione linguistica, citiamo Bárberi Squarotti:

La letteratura offre la possibilità di presentare l'altra faccia del mondo, quella che non può essere raffigurata che parodicamente, perché appartiene alla confusione delle credenze, agli errori del pensiero, alle vane immaginazioni, ai sogni malati dei “pedanti”, agli inganni della religione, soprattutto di quella cristiana [...] C'è un'intera e amplissima parte del mondo, della storia, del pensiero, che non può essere fatta oggetto di rappresentazione se non per satira: è il petrarchismo e la poesia seriamente amorosa, come sono i vecchi continuatori della vuotamente formale cultura umanistica in latino [...], gli amori volgari idoleggiati in un linguaggio metaforico insensato, che stravolge la comunicazione razionale con il suo sistema di immagini e figure che non possono essere ripetute se non in falsetto, parodicamente, tanto assurde e insensate sono (Bárberi Squarotti, 1997, p. 32).

È il mondo stesso, quindi, a darsi necessariamente nella doppiezza, nella costitutiva compresenza dei due aspetti della vicissitudine⁶, a muoversi tra negativo e positivo, nel movimento ritmico, fondamentale per la cosmologia, l'ontologia e la gnoseologia del Nolano, della “crisi”⁷:

⁶ A questo proposito, sarà utile ricordare la famosa conclusione della dedica *Alla signora Morgana B*: “Ricordatevi, signora, di quel che credo che non bisogna insegnarvi: – Il tempo tutto toglie e tutto dà; ogni cosa si muta, nulla s'annihila; è un solo che non può mutarsi, un solo è eterno, e può perseverare eternamente uno, simile e medesimo. – Con questa filosofia l'animo mi s'aggrandisse, e me si magnifica l'intelletto. Però qualunque sii il punto di questa sera ch'aspetto, si la mutazione è vera, io che son ne la notte aspetto il giorno, e quei che son nel giorno, aspettano la notte. Tutto quel ch'è, o è cqua o llà, o vicino o lungi, o adesso o poi, o presto o tardi. Godete dunque, e si possete state sana, et amate chi v'ama” (Bruno, 2013, pp. 263-264). Per un'analisi dettagliata della dedica, si veda ancora Puliafito Bleuel, 2007, pp. 35-62.

⁷ “Le festività hanno sempre un rapporto essenziale con il tempo. Alla loro base sta sempre una concezione determinata e concreta del tempo naturale (cosmico), biologico e storico. Inoltre esse, in tutte le fasi di evoluzione storica, sono state legate a periodi di *crisi*, di svolta, nella vita della natura, della società e dell'uomo. Il morire, il rinascere, l'avvicinarsi e il rinnovarsi sono sempre stati elementi dominanti nella percezione festosa del mondo” (Bachtin, 1979, p. 12).

Si può, intanto, essere netti su un punto importante: fin dall'inizio la riflessione bruniana sul tempo si intreccia alla concezione della vicissitudine universale come alternarsi di luce e di tenebre, di giovinezza e di vecchiaia, di morte e di vita. Si intreccia, cioè, alla posizione messa a fondamento del *Lamento* ermetico. E ciò incide in un duplice senso: nella valutazione del ciclo ebraico-cristiano inteso come età di radicale decadenza e nell'interpretazione, via via più netta, del proprio tempo come età di "crisi" universale (Ciliberto, 2005, p. 61).

Dal punto di vista linguistico, il *Candelaio* si inserisce inequivocabilmente nella tradizione del teatro rinascimentale, se, come afferma Bárberi Squarotti, "il teatro rinascimentale è un teatro di azione e di gesto, di intrigo e di avventura, di invenzione di eventi e di reazione e di scontro continuo di linguaggi" (Guerrini Angrisani, 2017, p. 46). Questo "scontro continuo di linguaggi" è l'oggetto principale dell'analisi di Morbiato, il quale utilizza la "categoria bachtiniana di carnevalesco" per mostrare quanto la componente linguistica detenga, in primo luogo, il potere di riassetare "quello che per la coscienza autoriale è un mondo sovvertito nel suo corretto assetto di valori [...] mediante un rovesciamento del rovesciamento" (Morbiato, 2016, p. 2; si veda anche Bachtin, 1979, p. 13). Morbiato individua le logiche del rovesciamento nell'accostamento parodico dei diversi "codici"⁸, in modo da mettere in risalto soprattutto l'aspetto "rigenerante" tipico del riso carnevalesco. Mentre Bárberi Squarotti centra l'attenzione soprattutto sul gesto antiautoritario (Bárberi Squarotti, 1997, p. 40), critico-negativo, del riso "furfantesco" (questo è il volto che il riso popolare assume nella commedia bruniana), mettendo l'accento sulla sua attività di "erosione", Morbiato cerca di conservarne i risvolti positivi e allegri, il "potenziale rigenerante" in esso contenuto.

Altri indicatori d'ambiguità che saltano all'occhio sono la quantità di movimento fisico-spaziale e la ricorrenza ossessiva del travestimento e dello scambio d'identità.

Il *Candelaio* si apre con una forma d'imperativo in senso spaziale – "BONIFACIO: – Va' lo ritrova adesso adesso, e forzati di menarlo cqua. Va', fa', e vieni presto" (Bruno, 2013, p. 283) –, regalandoci subito il senso di un'azione in corso (segnata anche da una certa urgenza); la preponderanza dell'azione è segnalata anche dalla rarità dei monologhi e dalla ricorrenza di dialoghi quasi sempre finalizzati ad uno scopo (le richieste dei tre beffati ai loro truffatori, le circuizioni compiute dai furfanti popolari, il reciproco burlarsi dei discorsi altrui), mentre difficilmente si riesce a tenere il conto degli spostamenti e delle sostituzioni

⁸ Il personaggio più importante, da questo punto di vista, è di sicuro Manfurio, definito da Morbiato "pedante geniale", rappresentante di una cultura che non riesce più ad incontrare il reale e che sembra anticipare quel divorzio tra "parole" e "cose" in cui Foucault vedrà "vagare" Don Chisciotte (Foucault, 2010, pp. 62-63), tenendo ovviamente conto dell'enorme distanza che separa la comicità "carnevalesca", violenta e impietosa (su questa violenza, tutta rabelaisiana, si legga Brugnolo, 1994, pp. 13-16), di cui è vittima Manfurio dalla partecipazione "umoristica" (Alfano, 2016, pp. 71-91) che accompagna le disavventure dell'*hidalgo*.

dei personaggi sulla scena (in particolare a partire dal IV atto, quando i meccanismi della beffa cominciano ad attuarsi)⁹. La velocità di alcuni momenti, infine, riesce a riprodurre perfettamente la vivacità e l'energia del gesto eccessivo della piazza e della festa, che si tramuta spesso in atto violento¹⁰.

Per quanto riguarda il travestimento, elemento diffusissimo e davvero emblematico dell'opera (Padoan, 1996, p. 173), esso si può sicuramente accostare ai temi, tipici del carnevale, dello scambio d'identità e della maschera, sui quali così si esprime Bachtin:

Ancora più importante è il motivo della *maschera*. È il motivo più complesso e più ricco di significato della cultura popolare. La maschera è legata alla gioia degli avvicendamenti e delle reincarnazioni, alla relatività gaia, alla negazione gioiosa dell'identità e del significato unico, alla negazione della stupida coincidenza con se stessi; la maschera è legata agli spostamenti, alle metamorfosi, alle violazioni delle barriere naturali, alla ridicolizzazione, ai nomignoli; in essa è incarnato il principio giocoso della vita [...] (Bachtin, 1979, p. 47).

Lo scambio d'identità, che raggiunge punte estreme nell'incontro "quasi fichtiano" (Stimilli, 1991-1992, p. 6)¹¹ tra Gioan Bernardo e Bonifacio travestito, simboleggia perfettamente la visione ambivalente che il linguaggio bruniano, e in particolare quello comico, riesce a restituire, evitando che il mondo possa risolversi nella "stupida coincidenza" con se stesso e permettendogli di convivere con un'altra versione di sé, mutata e "rigenerata".

Dispositivi ambivalenti di nascondimento-disvelamento possono essere considerati anche la figura del Sileno¹² e quella dell'asino, "maschere" ricorrenti in tutto il *corpus* dell'opera bruniana (si vedano le riflessioni di Bachtin sulla presenza dell'asino nelle forme della festività carnevalesca e sul suo significato allo stesso tempo "abbassante" e "rigenerante" in Bachtin, 1979, pp. 88-89)¹³.

Infine un riferimento al significato ambivalente che, secondo il discorso bachtiniano, sarebbe intrinseco al linguaggio osceno¹⁴, onnipresente nel *Candelaio*, e alla ricorrenza dell'elemento "basso" e "corporeo", componenti tipiche di quello che il critico russo definisce *realismo grottesco*. Scrive Bachtin:

⁹ Si pensi alla quantità di movimento sprecato, nell'atto V, scena XII e XIII (Bruno, 2013, pp. 389-391), da Consalvo e Bartolomeo legati l'uno all'altro con le mani dietro la schiena, scena in cui l'effetto comico è legato prevalentemente alla gestualità concitata e alla goffa fisicità, o all'andare e venire continuo dei furfanti travestiti da "birri".

¹⁰ Si veda l'episodio del furto di Corcovizzo ai danni di Manfurio nell'atto III, scena XI-XII (pp. 338-343).

¹¹ L'articolo di Stimilli risulta interessante per l'analisi del "ritratto caricato" nell'opera bruniana, soprattutto in rapporto alla "fisiognomica" (così com'è sviluppata, per esempio, nell'opera di Della Porta), e dell'effetto comico legato a questi elementi.

¹² Sulla figura del Sileno e le sue radici platonico-erasmiane si tenga in considerazione Ordine, 2017, pp. 189-206, e ancora Sabbatino, 2003, pp. 108-109.

¹³ Per un'analisi approfondita della figura dell'asino nell'intera opera bruniana e della sua ambivalenza, si veda il già citato Ordine, 2017.

¹⁴ Si pensi soltanto alle continue allusioni sessuali, a cominciare dal titolo, e alle numerose bestemmie-imprecazioni, sulle quali Bachtin così si esprime: "C'è da dire, infine, che questa concezione del corpo è alla base delle imprecazioni, delle maledizioni e delle bestemmie, il cui significato è enorme per la comprensione della letteratura del realismo grottesco [...] Un'imprecazione molto elaborata [...] umilia colui al quale è destinata secondo il metodo grottesco, cioè lo spedisce nel 'basso' corporeo

Le immagini del principio materiale e corporeo [...] sono un'eredità della cultura comica popolare, di quel tipo particolare di *imagerie* e, più in generale, di quella particolare concezione estetica della vita quotidiana che è caratteristica di questa cultura [...] chiameremo tale concezione estetica, in modo del tutto convenzionale, *realismo grottesco*. Nel realismo grottesco l'elemento materiale e corporeo è un principio profondamente *positivo*: non è presentato né sotto forma egoistica né staccato dalle altre sfere della vita. *Il principio materiale e corporeo* è percepito qui come *universale e proprio dell'insieme di tutto il popolo*, ed è appunto come tale che si oppone a qualsiasi tipo di *distacco dalle radici materiali e corporee del mondo, a qualsiasi isolamento e confinamento in se stesso*, a qualsiasi idealità astratta, a qualsiasi *pretesa di significato staccato e indipendente dalla terra e dal corpo* (p. 24).

Inoltre, elemento messo ben in risalto nell'articolo di Morbiato, "il tratto caratteristico del realismo grottesco è l'abbassamento [...] cioè il trasferimento di tutto ciò che è alto, spirituale, ideale ed astratto, sul piano materiale e corporeo, sul piano della terra e del corpo nella loro indissolubile unità" (p. 25; p. 161), trasferimento che viene attuato da Bruno tenendo sempre conto del movimento ascensionale, già contenuto nello stesso "abbassamento", che questo rovesciamento del rapporto corpo-spirito (o concreto-astratto) implica.

Per descrivere i legami strettissimi che quest'opera, con tutte le caratteristiche fin qui osservate, intreccia con il resto delle opere di Bruno, quelle che trattano "seriamente" di argomenti filosofici, sarà utile partire dall'articolo di Marco Arnaudo *Alla palestra dell'intelletto: una lettura del "Candelaio" di Giordano Bruno*, in cui si cerca di dimostrare come il *Candelaio* non possa essere considerato affatto quale "puro *divertissement* slegato dal resto dell'opera bruniana", bensì quale "cassa di risonanza" (Arnaudo, 2007, p. 691)¹⁵ di forme e temi costitutivi dell'intera opera del Nolano. Infatti, gli scritti successivi (ci riferiamo soprattutto ai dialoghi in volgare) conservano, sia dal punto di vista formale che da quello contenutistico, rapporti evidenti con gli aspetti più significativi della commedia. La stessa forma del dialogo, utilizzata da Bruno in modo anomalo rispetto alla tradizione di questo genere fortunatissimo per tutto il XVI secolo, si presenta come indice d'ambiguità che subito apparenta la produzione filosofica con quella artistico-comica¹⁶. I dialoghi si appropriano infatti di quella stessa libertà, che avevamo individuato nel *Candelaio*,

topografico assoluto, nella regione degli organi genitali e del parto, nella tomba corporea [...] dove egli sarà distrutto e poi di nuovo rigenerato" (Bachtin, 1979, p. 34).

¹⁵ Interessanti sono i tentativi del critico di mostrare quanto alcuni temi e stilemi del *Candelaio* anticipino i concetti delle opere cosmologiche, come l'"elenco" tipicamente manieristico che provocherebbe al lettore un senso di "vertigine", o la costruzione di un spazio "straniante e surreale" che "ci invita a ripensare [...] il nostro ruolo e le nostre possibilità in esso", e come la *pièce* si configuri quale "palestra mentale" finalizzata a "sopportare [...] le dissertazioni teologiche e cosmologiche delle opere filosofiche" (Arnaudo, 2007, pp. 696-702).

¹⁶ Basti citare dall'*Epistola explicatoria* anteposta allo *Spaccio*, in cui si sostiene la natura temporanea e indefinita dei punti di vista esposti nel dialogo, e la convivenza del registro "serioso" con quello "giocosso": "Or mentre ciò si mette in esecuzione, se vedete vituperar cose che vi paiono indegne di vitupèro, spreggiate cose degne di stima, inalzate cose meritevoli di biasimo; e per il contrario: abbiate tutto per detto (anco da quei che possono nel suo grado dirlo) indefinitamente, come messo in

nel mescolare i generi tradizionali e nello spostarsi senza limiti tra gli argomenti più disparati, dichiarando la necessità di essere letti attraverso una duplice chiave interpretativa, così come accadeva per la commedia¹⁷.

Scriva infatti Arnaudo su questa mescolanza e questa duplicità:

Si esprimono qui [si riferisce a un noto passo della *Cena*] due idee principali: primo punto, il discorso va compreso a fondo al di là del suo aspetto apparente, e infatti Bruno paragona il suo lavoro a uno sgraziato Sileno che nasconde all'interno le immagini degli dei. Secondo e più importante punto, la verità segreta va cercata dietro un velo compiaciutamente raffazzonato di "stracci" provenienti da tutte le discipline e da forme di discorso collocabili a livelli anche molto distanti (l' "alto" della lode come il "basso" del vituperio). L'inarrestabile movimento che per Bruno mescola e ridispone la materia-vita universale in sempre nuove forme sembra qui riflettersi in una concezione testuale che, per descrivere efficacemente l'interscambio tra i livelli del reale, si avvale a sua volta di una vibrante mescolanza tra modi di comunicazione e pensiero (teatro, scienza, filosofia, arte...) (p. 692)¹⁸.

Una volta confermata la strettissima parentela tra gli stilemi della commedia e i procedimenti formali delle opere prettamente filosofiche, sarà necessario esporre brevemente il contenuto delle opere cosmologiche, risultando impossibile, infatti, avvicinarsi alla riflessione etica bruniana non tenendo conto di quelle, e senza una previa riflessione sulla particolare gnoseologia che contraddistingue l'uomo bruniano. La ricerca del Nolano nella sua interezza si staglia sullo sfondo della nuova visione del cosmo, e soltanto su quello sfondo, dopo aver spazzato via ogni limite tradizionale e aver spalancato l'universo nella sua infinità, il riformatore religioso e politico potrà muovere i propri passi. Inoltre, concentrando la nostra attenzione soprattutto su quei concetti che implicano una visione contraddittoria e ambivalente della realtà di quest'universo, quali la *coincidentia oppositorum* di matrice cusaniana e la convivenza di *contractio* ed

difficultade, posto in campo, cacciato in teatro; che aspetta di essere esaminato, discusso e messo al paragone [...] Se vedete seriosi e giocosi propositi, pensate che tutti sono egualmente degni d'essere con non ordinari occhiali remirati" (Bruno, 2013, pp. 179-180).

¹⁷ Si ricordi che il *Candelaio* si proponeva anche quale "candela" che "potrà chiarir alquanto certe *Ombre dell'idee* le quali in vero spaventano le bestie" e, allo stesso tempo, si rivolgeva così ai propri lettori-spettatori: "Considerate chi va chi viene, che si fa che si dice, come s'intende come si può intendere [...]" (p. 263-277), palesando così la struttura "ambigua" del testo e l'opportunità di una duplice lettura.

¹⁸ Si pensi, inoltre, alla dialettica, discussa da Bárberi Squarotti, tra la dichiarata ricerca di un linguaggio trasparente e aderente al reale nell'*Epistola explicatoria* dello *Spaccio* e un linguaggio che, nel momento in cui utilizza le tecniche e i materiali della comicità e si rende oggetto di una (almeno) duplice lettura, si mostra tutt'altro che trasparente (Bárberi Squarotti, 1997, pp. 58-59; Bruno, 2013, pp. 173-175).

Sarà interessante notare l'analogia tra queste dinamiche interne all'opera bruniana e il discorso di Orlando sul comico letterario, dove quest'ultimo è visto come rapporto tra una "facciata" comica immediata (che spinge il fruitore a prendere le distanze) e un contenuto "serio" celato con il quale il fruitore dovrebbe identificarsi in maniera inconscia. Certo, per quanto riguarda il *Candelaio*, trattandosi di un'opera che cerca di dare voce ad una ben consapevole dottrina filosofica, non si potrebbe parlare di contenuto "represso" se non, come già ha notato Morbiato, nei termini di quella che Orlando definisce "situazione D", ossia di "represso propugnato ma non autorizzato" (Morbiato, 2016, p. 11).

explicatio, di Uno e molteplice, mostreremo quanto la presenza così forte del discorso comico in Bruno si presti ad essere interpretato, secondo il discorso di Bachtin, come elemento che “si riferisce a *tutto* il processo della vita” (Bachtin, 1979, p. 74), come punto di vista totale sulla realtà.

I tre dialoghi cosmologici (*Cena de le Ceneri*, *De la Causa*, *De l'Infinito*) portano avanti un discorso, per usare le parole di Ciliberto, finalizzato alla dimostrazione dell'infinità dell'universo come “effetto infinito” di quell’“efficiente infinito” (Ciliberto, 2005, p. 106) che è Dio, ma allo stesso tempo pongono il problema fondamentale del rapporto tra Dio, che si mostra quale “primo principio”, “coincidenza di atto assoluto e di potenza assoluta [...] al tempo stesso stabilissimo e immobilissimo” (ib.), e il suo esprimersi nell'infinità degli enti molteplici che vediamo sottoposti alla legge della mutazione universale¹⁹. Come può qualcosa di essenzialmente immobile ed immutabile esplicarsi nello “spettacolo” della “Vita-materia” senza snaturarsi e senza perdere la propria stabilità, senza che il loro rapporto si risolva in insolubile paradosso (p. 107)?

Questo complesso problema ontologico sembra dissolversi nel momento in cui si abbandona una visione unilaterale della natura e si individua la sua “doppiezza”, la sua ambivalenza costitutiva. Infatti, la realtà va osservata e analizzata tenendo conto di due livelli ontologici assolutamente differenti:

Alla luce di queste riflessioni, la natura viene concepita come “uno infinito simulacro” in cui si esplica “la eccellenza divina incorporea per modo corporeo”²⁰. L'universo infinito, insomma, coincide con l'*explicatio* della divina potenza, diventa “immagine” aperta della divina unità (*contractio*): se Dio è “tutto l'infinito complicatamente e totalmente”, l'universo invece è “tutto in tutto [...] explicatamente, e non totalmente”. La distinzione non è superflua. Mira a spiegare ancora meglio la differenza tra finito e infinito. L'universo infinito è composto da innumerevoli aggregati finiti. L'infinità, quindi, riguarda non le singole parti ma la loro totalità, cioè l'universo in quanto insieme di infinite parti finite. Ma, anche in questo caso, il dualismo (Dio e universo) si salda: “complicatio” ed “explicatio”, “causa” ed “effetto” si identificano con la forza vitale che anima tutto ciò che esiste (Ordine, 2013, pp. 87-88).

¹⁹ Ciliberto descrive dettagliatamente questo rapporto problematico nei termini di un contrasto tra il molteplice visto come “il ‘ritratto’, l'immagine, la ‘figura’, il ‘vestigio’” e l'Uno visto come ““infinito ripresentante di ripresentato infinito e spettacolo conveniente all'eccellenza ed eminenza di chi non può esser capito, compreso, appreso”” (Ciliberto, 2005, p. 103). Ritornano, anche nella descrizione della particolare natura dell'universo, il tema della maschera e del travestimento tipiche della produzione comica.

²⁰ Alla luce della convivenza di concetti opposti o comunque distanti vanno letti anche il ragionamento di Bruno sull'identità di “forma” e “materia” e quello sulla coincidenza tra “elemento corporeo” e “elemento incorporeo”. Per quanto riguarda il concetto di *coincidentia oppositorum*, che percorre come un filo rosso tutta l'opera di Bruno, si prenda in considerazione Del Giudice, 2005, pp. 44-50.

Uno e molteplice, verità e ritratto coincidono, e possono coincidere in quanto l'Uno si configura come la totalità che mai si rivela agli occhi di colui che interroga il cosmo, ma che allo stesso tempo è condizione e possibilità del rivelarsi degli “innumerabili suppositi” che formano il “simulacro”:

Come si è detto, è appunto questo che interessa a Bruno: il simulacro, l'ombra, l'universo. E quindi necessariamente il moto, la vicissitudine. Il ragionamento su Dio (di matrice cusana) e sulla “materia di cose superiori” (di matrice plotiniana) è coerente, e funzionale, a questo quadro speculativo. L'uno e l'altra sono la condizione negativa della prospettiva cosmologica di Bruno (Ciliberto, 2005, p. 86).²¹

L'“umbratilità” costitutiva dell'universo, che abbiamo visto esprimersi perfettamente nella “doppiezza” interpretativa della scrittura bruniana nella sua componente letteraria e in quella comica, non può non comunicarsi dal discorso cosmologico-ontologico a quello gnoseologico, in quanto la conoscenza che di questo universo è possibile raggiungere si concretizza sempre in una visione “parziale” dell'esistente: “Prigioniero nell'orizzonte della ‘vanitas’, l'uomo non può accedere senza mediazioni al ‘campum veritatis’, né può accostarsi direttamente alla luce divina: la forma più alta di felicità consiste pertanto nel ‘sedersi’ ‘sub umbra veri bonique’”(Tirinnanzi, 2008, p. 9).

Nel momento in cui “ciò che vale per la luce, per l'Uno, per Dio, non vale per l'uomo, il ‘dettaglio’, l'ombra finita” (Ciliberto, 2005, p. 114), il discorso etico-politico dovrà tener conto, a sua volta, di questa strutturale duplicità su cui si basa la natura dell'universo, e dovrà tener conto del problematico rapporto tra la “Provvidenza divina” e la “libertà” e la “responsabilità” di quel singolo uomo che Bruno definisce “dettaglio”²². Solo nel contesto dell'“ombra finita” e del “limite”, quindi, avrà senso parlare di un'eticità individuale che possa esprimersi anche a dispetto di ciò che si pone al di là del tempo²³.

²¹ Anche Fulvio Papi, nel suo *Antropologia e civiltà nel pensiero di Giordano Bruno*, in riferimento alla *Lampas triginta statuarum* e al discorso sulla “materia” ivi contenuto, mette in risalto l'aspetto “negativo” della riflessione bruniana sull'unità sottesa al molteplice (Papi, 2006, p. 172).

²² Su questo rapporto, individuato nella dialettica tra “fortuna”, azione individuale e “necessità” vicissitudinale, si veda anche Badaloni, 1988, pp. 25-31 e pp. 69-78.

²³ “Dio, la luce, l'infinito cancellano il moto, il tempo, la libertà, identificandoli con la quiete, l'istante, la necessità. Il finito, all'opposto riscatta il tempo, il moto, la libertà [...] Qui, e solo qui, possono germinare, e germinano, le vicissitudini individuali e collettive degli atomi, delle parti, dei dettagli, dell'uomo, dei mondi finiti. E solamente a questo livello possono germinare le civiltà che, nel ciclo universale, l'uomo costruisce con l'opera concorde dell'intelletto e delle mani. Nel tempo, nel moto, nella libertà si fa strada, oltre la *vanitas*, la *renovatio*, la ‘transmutazione’. Sono due livelli della realtà, due punti di vista, due piani del ragionamento del Nolano. Non vanno né confusi né contrapposti [...] essi sono geneticamente e strutturalmente connessi all'unità della Vita [...] Ponendo l'uno si pone, al tempo stesso, l'altro. L'assoluto pone il comunicato” (Ciliberto, 2005, p. 115). Si noti come la comicità, rivelandosi quale modalità espressiva che permette la convivenza di livelli plurimi (e, spesso, contraddittori) dal punto di vista formale e contenutistico, si configuri davvero, bachtinianamente, quale cifra interpretativa della *coincidentia oppositorum* che struttura la “totalità”.

A dimostrazione di quanto la riflessione etico-politica trovi nello spazio del “simulacro” il proprio contesto e il proprio obiettivo, si consideri l’inizio dello *Spaccio*, in cui protagonisti assoluti si stagliano il tema della mutazione e quello della *coincidentia oppositorum*:

SOFIA: – Talché se ne li corpi, materia et ente non fusse la mutazione, varietade e vicissitudine, nulla sarebbe conveniente, nulla di buono, niente delettevole [...] Ogni delettazione non veggiamo consistere in altro, che in certo transito, camino e moto. Atteso che fastidioso e triste è il stato de la fame; dispiacevole e grave è il stato della sazietà; ma quello che ne delecta è il moto da l’uno a l’altro [...]

SAULINO: – Cossì mi par vedere, per che la giustizia non ha l’atto se non dove è l’errore, la concordia non s’effettua se non dove è la contrarietà [...]

SOFIA: – Quello che da ciò voglio inferire è: che il principio, il mezzo et il fine; il nascimento, l’aumento e la perfezione di quanto veggiamo, è da contrarii, per contrarii, ne’ contrarii, a contrarii: e dove è la contrarietà, è la azione e reazione, è il moto, è la diversità, è la moltitudine, è l’ordine, son gli gradi, è la successione, è la vicissitudine (Bruno, 2013, pp. 197-198).

La “giustizia” e l’“ordine”, concetti sui quali si basa l’ideale politico di Bruno e che hanno la funzione precipua di attuare l’armonia all’interno del consorzio civile (e, quindi, tutto “umano”²⁴), possono prendere forma e concretizzarsi soltanto in un universo che prevede, nel suo movimento di fondo eterno, un livello “comunicato” dove la “perfezione” non è mai raggiunta completamente²⁵.

Ci può essere giustizia, e quindi etica, soltanto lì dove il peccato e il male sono di casa:

Nell’esplicarsi dei contrari sta dunque la prima radice della nostra individuale responsabilità, la possibilità di inserirsi consapevolmente nel ritmo della vicissitudine [...] Nello *Spaccio*, al centro dell’analisi è Giove, che – scrive Bruno – rappresenta ciascuno di noi. Al centro è cioè l’uomo; il quale proprio perché uomo può peccare, purgarsi,

²⁴ “‘Tutti quei ch’hanno giudicio naturale’ disse Apolline, ‘giudicano le leggi buone perché hanno per scopo la pratica [...] perché de tutte leggi altre son state donate da noi, altre finte da gli uomini massime per il comodo de l’umana vita’ [...]” (Bruno, 2013, p. 240). Questo spiega l’atteggiamento ambivalente di Bruno, nello *Spaccio*, nei confronti della religione cattolica, vista come la “miglior legge”, nonostante la “mostruosità” antinaturale della figura di Cristo, proprio perché riesce a dare, con la corrispondenza stabilita tra meriti, opere buone e premi, un ordinamento stabile e pacificatore al consorzio civile. La “vera” religione appare, dunque, come la strategia politica per eccellenza che, guardando alla natura, deve dare forma alla civiltà umana secondo le sue leggi. Non è un caso che la religione ideale, per Bruno, sia da ricercarsi da un lato in quella romana, esempio fulgido della funzione “civile” della religione, e dall’altro in quella egizia, religione “naturale” per eccellenza.

²⁵ Non solo, ma la stessa etica “eroica” del “furioso” sembra acquistare senso soltanto in rapporto all’“ambiguità” umana, alla sua condizione di essere “duplice” formato da corpo e anima, la quale è “uno statuto naturale che non può mai esser risolto: qualsiasi soluzione essa abbia questa è sempre nell’ambito della natura” (Papi, 2006, p. 178). Sulla “apparente” contraddizione, in Bruno, tra etica “contemplativa” ed etica “pragmatica”, su cui tanti storici della filosofia hanno discusso, e sulla loro costitutiva unità nel segno del rapporto indissolubile tra “costanza vicissitudinale” e “vicende naturali e umane”, si veda ancora Badaloni, 1988, pp. 79-117.

redimersi. Può farlo, insomma, perché, a differenza di Dio, è sotto il fato della mutazione [...] Il peccato come la redenzione suppone, strutturalmente, la mutazione (Ciliberto, 2005, pp. 122-124).

Mentre, se ci poniamo dal punto di vista dell'Uno:

“...per comprendere tutte contrarietà nell'esser suo in convenienza e unità, e nessuna inclinazione posser avere ad altro e novo essere, o pur ad altro e altro modo di essere, non può esser soggetto di mutazione secondo qualità alcuna, né può aver contrario o diverso, che lo alteri, perché in lui è concorde ogni cosa”. È un ragionamento coerente, una volta assunto il punto di vista dell'Uno [...] (p. 123).

Solo nella caduta del “peccato” l'uomo può trovare la “redenzione” (così come il giorno seguiva la notte nella dedica del *Candelaio Alla signora Morgana B*), e solo tenendo lo sguardo fisso sulla duplice natura dell'universo (consapevoli dell'“unità” che soggiace al molteplice) potrà veramente attuarsi quella *renovatio*, quella “riforma” (ben lontana dai “riformati” luterani e calvinisti) voluta da Giove.

Non stupisce, quindi, che anche un dialogo “morale” come lo *Spaccio*, in cui Bruno si pone l'obiettivo assolutamente “serio” di riformare del tutto l'assetto valoriale del mondo presente, trovi molto spesso la propria cifra stilistica ed espressiva nel linguaggio della comicità²⁶. Proprio quest'ultima, infatti, si è rivelata uno strumento utilissimo per confermare quanto la visione cosmologico-gnoseologica di Bruno innervi in modo straordinario il suo linguaggio, e quanto la dimensione del “politico”, che acquista concretezza pratica e slancio morale soltanto all'interno del “simulacro”, del “limite” e del “negativo”, debba per forza di cose esprimersi nel linguaggio della “doppiezza” e dell'ambivalenza.

Bibliografia

Alfano, G., 2016, *L'umorismo letterario. Una lunga storia europea (secoli XIV-XX)*, Roma, Carocci.

Arnaudo, M., 2007, *Alla palestra dell'intelletto: una lettura del Candelaio di Giordano Bruno*, in “*Italica*”, vol. 84, n. 4.

²⁶ Gli esempi da fare sarebbero innumerevoli, ma basti pensare alla scelta del *tòpos*, derivato dalla tradizione satirica luciana, che vede il concilio delle divinità olimpiche impegnate a discutere della situazione degli uomini e della Terra, o al contesto di sicuro non aulico del “banchetto” che Giove decide di ribaltare in riunione “seria”, o ancora alla presenza, allo stesso tempo comica e “critica”, di Momo, messa bene in risalto dal commento di Maria Pia Ellero (Ellero, 2013, p. 186).

- Bachtin, M., 1979, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, traduzione di Mili Romano, Torino, Einaudi; ed. or. 1965, *Vorcestvo fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa*, Izdatel'stvo, Chudozestvennaja literatura.
- Badaloni, N., 1988, *Giordano Bruno. Tra cosmologia ed etica*, Bari-Roma, De Donato.
- Baldi, V., 2015, *Il sole e la morte. Saggio sulla teoria letteraria di Francesco Orlando*, Macerata, Quodlibet.
- Bárberi Squarotti, G., 1997, *Parodia e pensiero: Giordano Bruno*, Milano, Greco & Greco.
- Bonora, E., 1970, *Retorica e invenzione. Studi sulla letteratura italiana del Rinascimento*, Milano, Rizzoli.
- Borsellino, N., 1989, *La tradizione del comico*, Milano, Garzanti.
- Brugnolo, S., 1994, *La tradizione dell'umorismo nero*, Roma, Bulzoni.
- Bruno, G., 2013, *Candelaio*, in Id., *Opere italiane (volume primo)*, Novara, UTET.
- Bruno, G., 2013, *Spaccio de la bestia trionfante*, in Id., *Opere italiane (volume secondo)*, Novara, UTET.
- Ciliberto, M., 2005, *Giordano Bruno*, Roma-Bari, Laterza.
- Del Giudice, G., *La coincidenza degli opposti. Giordano Bruno tra Oriente e Occidente*, Roma, Di Renzo.
- Ellero, M. P., 2013, *Commento a Bruno, G., Spaccio de la bestia trionfante*, Novara, UTET.
- Foucault, M., 2010, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, traduzione di Emilio Panaitescu, Milano, BUR Rizzoli; ed. or. 1966, *Les mots e les choses*, Paris, Gallimard.
- Freud, S., 2007, *Il motto di spirito*, traduzione di Silvano Daniele ed Ermanno Sagittario, Torino, Bollati Boringhieri; ed. or. 1905, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag GmbH.
- Guerrini Angrisani, I., 2017, *Introduzione a Bruno, G., Candelaio*, Milano, BUR Rizzoli.
- Morbiato, G., 2016, *Rovesciare il mondo rovesciato. Risvolti linguistico-stilistici del carnevale nel Candelaio di Giordano Bruno*, in "Between", vol. VI, n. 12,
- Ordine, N., 2013, *Introduzione a Bruno, G., Opere italiane*, Novara, UTET.
- Ordine, N., 2017, *La cabala dell'asino. Asinità e conoscenza in Giordano Bruno*, Milano, La nave di Teseo.

- Orlando, F., 1990, *Due letture freudiane: Fedra e il Misanthropo*, Torino, Einaudi.
- Orlando, F., 1992, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi.
- Padoan, G., 1996, *L'avventura della commedia rinascimentale*, Padova, Piccin Nuova Libreria.
- Papi, F., 2006, *Antropologia e civiltà nel pensiero di Giordano Bruno*, Napoli, Liguori.
- Pirandello, L., 2015, *L'umorismo*, Milano, Garzanti.
- Puliafito Bleuel, A. L., 2007, *Comica pazzia. Vicissitudine e destini umani nel Candelaio di Giordano Bruno*, Firenze, Olschki.
- Sabbatino, P., 2003, *A l'infinito m'ergo. Giordano Bruno e il volo del moderno Ulisse*, Firenze, Olschki.
- Stimilli, D., 1991-1992, *Caricatura e carattere. Una lettura del Candelaio*, in "Carte italiane", vol. XII, pp. 4-11.
- Tirinnanzi, N., 2008, *Introduzione a Bruno, G., Gli eroici furori*, Milano, BUR Rizzoli.
- Tissoni, R., 1960, *Saggio di un commento stilistico al «Candelaio»*, in "Giornale storico della letteratura italiana", vol. CXXXVII, ,n. 417, pp. 41-60.

Interviews

Désir d’infini. Giordano Bruno et nous

Conversation avec Bruno Pinchard*

Infini, fureur, amour, métamorphose, antihumanisme : nous abordons dans cette conversation quelques sujets majeurs de la philosophie brunienne. Ce sont les thèmes caractérisant ses dialogues, son style de pensée, son mode d’existence même, jusqu’à sa mort. Un des grands problèmes que Bruno a laissés à la modernité (son image la plus persistante, pourrait-on dire) est la relation que sa vie entretient avec la recherche de la vérité. C’est la raison pour laquelle Actéon devient le personnage conceptuel de la *Nolana filosofia*. Pourtant Actéon – l’histoire est connue – meurt, déchiré par ses propres chiens, lorsqu’il parvient à entrevoir, après de nombreuses courses, Diane (l’image de la nature) en train de se baigner. La recherche de la vérité comporte effectivement un *danger*. Bruno ne cesse de le dire dans les *Fureurs héroïques* et par son existence même. Dans l’aphorisme 110 (Origine de la connaissance) du *Gai savoir*, Nietzsche écrit : « Dans quelle mesure la vérité supporte-t-elle l’assimilation ? – Voilà la question, voilà l’expérience à faire ». On pourrait alors affirmer que Bruno, avec Actéon, fait réellement l’expérience dont parle Nietzsche. C’est probablement le destin de toutes les figures se plaçant sur le seuil entre deux espaces incomparables (la clairière et la forêt...) ou entre deux époques (le vieux monde et les temps modernes...) et qui essaient de franchir ces limites. Le programme de la philosophie de Bruno se définit, en plus, comme la tentative de dépassement de tout seuil. Or, l’infinitisation de l’univers pose également la question du dépassement de la philosophie. Comme nous l’enseignait le regretté Aldo Masullo dans les salles de la vieille Université de Naples, l’éclatement de l’univers postulé par Bruno provoque aussi la liquidation de la métaphysique comme science de l’être en tant qu’être et comme logique générale des mesures immuables. Dans la catastrophe que nous vivons – catastrophe sociale, économique, politique, morale –, dans un monde qui s’étouffe dans la pollution et qui étouffe par un petit virus, quelle pourrait être la signification

*

Interview réalisée par Luca Salza.

d'un tel geste philosophique et anti-philosophique ? Sur la base de quelques-uns des textes de Bruno, nous avons proposé à Bruno Pinchard d'essayer de nous offrir quelques pistes de réflexion.

K. : D'une certaine manière nous sommes obligés de commencer cette conversation en parlant de la question de l'infini. Bruno, inspiré par les théories de Copernic, pose l'infinitude de l'univers et la pluralité des mondes, idée à partir de laquelle il va penser la réforme cosmologique, scientifique et morale nécessaire, à ses yeux, aux temps de crise que l'Europe traversait alors. Voici une première citation tirée du *De l'infini* :

Il y a un champ et espace contenant infini qui comprend et pénètre tout : en lui se trouvent une infinité de corps semblables à celui-ci, dont l'un n'est pas plus au milieu de l'univers que l'autre, parce que l'univers est infini et de ce fait dépourvu de centre et de limite (De l'infini, de l'univers et des mondes, traduction de J.-P. Cavaillé, Paris, Les Belles Lettres, 1995, p. 234).

Comment situer cette position dans l'histoire des idées de la Renaissance ? Et, au-delà de l'histoire, quel type de problèmes pose la question de l'infini à la philosophie, aujourd'hui encore ?

Bruno Pinchard : L'infini de Bruno a été l'événement philosophique de la Renaissance et le prélude des Temps modernes. Certes, la redécouverte de Platon, la promotion de la dialectique en lieu et place des règles du syllogisme, la réécriture rhétorique des savoirs, le nouveau rapport entre l'écriture et l'image, la géométrisation du système harmonique de l'univers, le déplacement des frontières de la foi et du savoir sont des événements impossibles à négliger, mais ils resteront tous ce qu'ils sont : des effets de la nouvelle affirmation brunienne de l'être. C'est elle qui a transgressé les anciens ordres de l'antérieur et du postérieur, qui a contraint la pensée à la totalité, a décentré l'univers des qualités secondes et a inventé l'interaction universelle. Tel est l'acquis des modernes et Bruno est le premier d'entre eux.

Seulement rien ne dit que ce qui est moderne est ultime. Tout nous invite au contraire à comprendre que le monde, comme dans le *Politique* de Platon, commence à rouler en sens inverse et de post-moderne, on finit par se découvrir sinon antimoderne, à tout le moins en rupture avec l'infinitisme des modernes. La conscience philosophique contemporaine est soumise à ce retournement mondial et ne peut plus penser sans cette réticence à l'égard de

l'infini. Il reste cependant à concevoir la méthode de cette régression gigantesque, faute de quoi on pourrait devenir complice de la destruction des ressorts conquérants de l'univers. Il faut restituer des barrières à l'infinitisme, mais si nos barrières sont seulement des réactions, nous n'allons pas seulement perdre la promesse de liberté que recelait l'infini, nous allons devenir des fous de l'originaire et des barbares de l'ancestral. Notre avenir me semble donc suspendu à la capacité à inscrire un message de finitisation dans le mouvement infini lancé par Bruno. Or Bruno a lancé l'infini si fort et si vite, il a tellement brisé les anciennes barrières et les limitations seulement autoritaires qu'il devient la mesure de ce qu'il faut comprendre et vaincre si l'on veut accompagner le mouvement de fond du temps présent. Réapprendre le fini au chantre de l'infini, voilà la tâche, voilà l'épreuve, voilà le programme.

K. : Oui, mais Bruno nous met déjà en garde contre la possibilité de destruction du monde, implicite dans une certaine volonté de puissance de l'ontologie moderne. En décentrant la Terre de son trône, le Nolain ôte également toute primauté ontologique à l'homme. Si bien qu'il devient même difficile de parler d'humanisme dans cet espace déhiérarchisé. En refusant une hiérarchie spatiale, Bruno arrive à l'idée de l'absence d'une hiérarchie entre les formes d'existence, puisque toutes participent de façon équivalente à la vie de l'univers, à ce que Bruno nomme la « transmutation circulaire des choses ». Dans la *Cabale du cheval pégaséen*, Bruno, par exemple, détruit ainsi tout privilège humaniste :

Sebasto : *Tu soutiens donc avec constance que l'âme de l'homme n'est pas différente en substance de celle des bêtes ? et qu'elles ne diffèrent point, sinon par la figure ?*

Onorio : *Celle de l'homme est semblable par son essence spécifique et générique à celle des mouches, des huîtres marins, des plantes et de tout ce qui est animé ou a une âme [...]. J'ajoute à cela que s'il était possible, ou s'il se trouvait effectivement que la tête d'un serpent se formât et se modelât en la figure d'une tête humaine, et que son buste grandît dans toute la mesure qu'admet cette espèce, si sa langue s'élargissait, si ses épaules se développaient, si se ramifiaient des bras et des mains et si, à l'endroit où se termine sa queue, des jambes apparaissaient par gémination, alors il ne comprendrait, n'apparaîtrait, ne respirerait, ne parlerait, ne travaillerait ni ne marcherait autrement qu'un homme, parce qu'il ne serait rien d'autre qu'un homme. De même, à l'inverse, l'homme ne serait autre qu'un serpent s'il venait à contracter comme dans un tronc ses bras et ses jambes, et si tous ses os s'unissaient pour former une épine dorsale, s'il s'enroulerait et prenait à cet animal toutes les apparences de ses membres et les dispositions de sa complexion (Cabale du cheval pégaséen, traduction de T. Dagron, Paris, Les Belles Lettres, 1994, pp. 92-94). Par rapport à ce type de*

pensée, disons, pour aller rapidement, *matérialiste*, quelle serait la réaction de quelqu'un comme Pascal qui pense lui aussi l'infini et le décentrement, voire la petitesse, de l'homme ?

B. P. : Ce n'est pas d'abord à Pascal qu'on pense en lisant ce passage sur la double métamorphose de l'homme et du serpent, mais à Dante, puisque Bruno ne fait ici que paraphraser *Enfer*, chant XXV, 46 sq., où Dante se vante de proposer une métamorphose jamais tentée avant lui, la métamorphose « double », de l'homme vers le serpent et du serpent vers l'homme. Le problème de cette reprise joueuse de l'Enfer par le Nolain, c'est qu'on risque à force de matérialisme rêveur d'anticiper l'Enfer réel. Car à force de transformisme, de transhumanisme et d'éloge de la métamorphose des acquis au-delà de toute frontière et coupure, ne joue-t-on pas avec un pur et simple nihilisme des formes et des qualités, seules protectrices des êtres finis ? Je retrouve l'argument précédent : les modernes nous flattent d'une promesse de divinisation qui ne se réalise, en fait, que dans l'affolement de toute identité vitale : tu voulais être un dieu, attends, je vais faire de toi un ange si je te tue... Comme le dit précisément Dante dans le passage visé, les vieilles métamorphoses de l'antiquité sont ici toutes dépassées. Vient un monde à double entrée ou à double hélice, où les matières sont fluides et les formes accidentelles. Voilà le temps futur. Et Bruno de se laisser prendre au piège ! En se recommandant du sort infernal des voleurs florentins torturés par Dante, il nous annonce ce paradis où nous serons tordus, dissociés, écartelés sous la surveillance de l'État. Car si nos corps jouent ainsi sur les rives de la matière infinie, l'État lui ne reste-t-il pas fixe comme la loi de l'Enfer et ne vérifie-t-il pas que nous souffrons d'un supplice que nous ne cessons de tolérer pour nous-mêmes ?

Quant à Pascal, le monde qui vient l'effraie, c'est pourquoi il demande in *extremis* à la charité de lui improviser un ordre. En attendant ce jeu de dupe, il torture non les morts de l'Enfer, mais les ambitieux de la cour et les libertins dans les salons. Il exhibe leurs corps de serpents et d'hommes entremêlés, en cherchant à reconduire chaque masque de la comédie à sa place, comme il conduira pour finir les bus aux quatre coins de Paris. Mais en vrai mathématicien, Pascal désigne dans l'infini une singularité dont le pli lui fait anticiper un ordre caché derrière l'infini : ce pli, c'est le Pêché originel. C'est l'attracteur de l'espace qui vient compliquer les déploiements trop linéaires. Par le coup de génie du péché, on peut partager soudain les jésuites et les provinciaux, les juifs et les chrétiens, l'histoire et le salut, et pour finir vaincre presque la quadrature du cercle de l'humanité pécheresse et sauvée. Le péché est la chance de

l'infini pascalien et l'ordre discret de sa concupiscence. Pascal s'en empare et parie qu'il peut, grâce à cette ressource négligée, gagner une longueur d'avance sur le grand renversement qu'il observe. Tel est le regard du joueur sur le furieux. Il joue sa carte maîtresse, et pour un temps, gagne, jusqu'à ce qu'une dernière vague d'infini donne raison à Bruno : dès *Foi et Savoir*, Hegel inscrit son œuvre sous le signe de Pascal, mais donne pour finir raison à Bruno en célébrant sans limite les raisons de l'infini.

K. : Toutefois chez Bruno l'égalité des formes d'existence n'est pas une condamnation de l'homme. Au contraire, l'homme a le devoir de jouir de sa liberté, de son imagination et de son intellect. C'est toute la question de la « fureur héroïque ». Voici comment Bruno présente cette fureur :

Les uns, parce qu'ils sont devenus la demeure des dieux ou d'esprits divins, disent et opèrent des choses admirables dont ni eux-mêmes ni les autres n'entendent la raison ; et c'est là le plus souvent d'un état d'inculture et d'ignorance qu'ils ont été élevés à ce degré ; vides d'un esprit et d'un sens qui leur seraient propres, en eux, comme en une maison nettoyée, s'introduit le sens divin, l'esprit divin, lequel a moins lieu de se manifester chez eux qui sont comblés de raison propre et de sens propre, car il veut parfois que le monde sache avec certitude que ceux-là, si de toute évidence leurs discours ne s'inspirent pas de l'expérience et de l'étude, parlent et agissent nécessairement sous l'effet d'une intelligence supérieure ; en sorte que la foule des hommes leur témoigne, et à juste titre, plus d'admiration et de foi. D'autres, accoutumés ou habiles à la contemplation et naturellement doués d'un esprit lucide et intellectif, sous l'effet d'un aiguillon interne et d'une ferveur spontanée que suscite l'amour de la divinité, de la justice, de la vérité, de la gloire, qu'attisent le feu du désir et le souffle de l'intention, aiguissent leur sens, et, dans le souffle de la faculté cogitative, allument la lumière de raison, grâce à laquelle leur vue excède l'ordinaire. Ceux-ci en arrivent enfin à parler et à opérer, non comme réceptacles et instruments, mais comme principaux artisans et premiers auteurs.

Cicada : De ces deux espèces, laquelle estimes-tu la meilleure ?

Tansillo : Les premiers ont en eux plus de dignité, de puissance et d'efficace, car ils ont la divinité ; les seconds sont, eux-mêmes, plus dignes, plus puissants, plus efficaces ; et ils sont divins. Les premiers sont dignes comme l'âne qui porte les sacrements ; les seconds, comme une chose sacrée. Dans les premiers la divinité s'offre elle-même à la considération et à la vue ; c'est elle qui est admirée, adorée et obéie ; dans les seconds on considère et on voit l'excellence de leur propre humanité. (*Des fureurs héroïques*, traduction de P.-H. Michel, revue par Y. Hersant, Paris Les Belles Lettres, 1999, pp. 116-120).

Bruno définit cette forme d'héroïsme par une figure conceptuelle. Il utilise le mythe d'Actéon comme allégorie du furieux. La quête d'Actéon est la recherche de l'infini. Il est à la poursuite de Diane, « image » ou « ombre » de la nature infinie. Dès lors qu'il l'entrevoit, Actéon est mangé par ses propres chiens. Ainsi, le « sujet » se transforme en « objet » de la quête, participe d'une autre existence qui demeure en l'objet de son désir. Peut-on penser une figure héroïque dans le monde d'images, d'ombres (et d'illusions) dans lequel nous vivons aujourd'hui ? Et est-ce que le terme de furieux vous semble pertinent au sens où l'emploie Giordano Bruno, à savoir un sujet non pas possédé par la transcendance, mais dépossédé par son désir de l'infini ? Ou pour le dire autrement, qu'en est-il du désir dans l'infini ?

B. P. : Le désir aujourd'hui s'est attaché aux corps en métamorphose. Il est devenu pitoyable de désirer une forme substantielle, un être fixé dans son essence, un sujet qui ne sacrifie pas en tout ses actes à ses puissances. Et de fait, le désir est devenu « furieux », cherchant toujours l'autre de son même. Mais est-ce assez désirer que de ne désirer que l'autre de soi ? À force de désirer l'autre, l'autre est bien là, en personne *propre*, mais en défaut de désir ! L'autre du désir, n'est-ce pas finalement l'autre sans le désir ? Mais comment recourber le désir vers un univers courbe sans tomber dans les illusions de l'ascétisme, du renoncement ou de la décroissance ? Peut-on concevoir une fureur capable de revenir à soi, ne serait-ce que pour pouvoir raconter l'histoire de son propre désir ? C'est sous ce signe, peut-être, qu'il faut déchiffrer les nouvelles chastetés, les couples libres de l'épreuve du désir, toutes les voies de l'évitement phallique qui s'identifient aujourd'hui à la liberté et à l'égalité ? Le gynécée et le harem (en l'absence du maître, qui est définitivement absent) ne sont pas des modèles à dédaigner pour tenter la mise à l'écart d'un infini phallique qui finit toujours en démembrement symbolique. Un monde vulvaire cherche à se mettre à l'abri de la castration, au risque des pieuses vengeances de Lacan et de son école. Une certaine féminisation du désir est donc l'inévitable réponse à l'orgasme de la fureur. Mais de même que les revendications en faveur de la décroissance, véganisme et autres interdits alimentaires en vogue se paient d'une certaine pâleur, rien n'assure que l'évitement de la castration a un autre avenir que la castration chimique, la consolation en cachets et la liste d'attente sur le marché mondial de l'enfance.

K. : Dans un univers infini il me semble qu'il ne peut pas y avoir de manque. Le furieux ne devient jamais un sage, il est contraint de vivre dans l'« *eccesso delle contrarietà* » (l'« excès des contraires »). Il ne peut faire autrement parce qu'il sait qu'il ne saurait atteindre aucun havre de paix. Ainsi le sourire du furieux n'est pas le sourire des bienheureux, mais le sourire de celui qui éprouve un sentiment de joie toujours renouvelé. Ceci n'est nullement le signe d'un sentiment d'incomplétude. Au contraire il s'agit de la seule possibilité de vivre heureux sur cette terre. La naturalisation du désir comporte ce « zèle infini ». Bruno parle : « d'un infini tourment de suave amour, d'où la peine de ne pas avoir ce que l'on désire est absente, et présente la félicité de trouver toujours ce que l'on cherche ; et cependant la satiété ne vient jamais, car jamais ne diminue l'appétit ni par conséquent ne faiblit le goût » (p. 418). Nous ne désirons pas pour répondre à une absence, car nous ne pouvons manquer de rien dans un univers infini. Mais c'est aussi parce que nous vivons dans l'infini que nous ne sommes jamais rassasiés, nous désirons sans fin, mus par une volonté toujours inassouvie, puisque rien ne peut interrompre le procès infini des « modes » de l'univers, dont les « liens » se font et se défont.

Pour changer de sujet, on peut remarquer que ce métamorphisme universel agit également sur l'écriture de Bruno. Un des mots d'ordre de la *Nolana filosofia* « tout est en tout » se transpose dans le domaine de la production littéraire dans le commandement « chaque mot renvoie à chaque mot » de sorte que la fixité de la ressemblance humaniste du rapport entre les mots et les choses, dont parlait Michel Foucault, vole en éclats chez Bruno. Carlo Ossola a fait remarquer que c'est la vicissitude universelle qui a rendu toutes les choses métamorphiques ; ce qui revient, sur le plan des concepts et non plus des formes, à transposer le langage dans « une auréole métaphorique, où même la parole assume son libre mouvement sémantique ». En effet, le Nolaïn conclut de l'infini et de l'absence de centre la fin de la hiérarchie entre genre sérieux et genre bas. Il y a une page remarquable au début du *De la cause* où Bruno présente son style sous l'image d'un « souper » :

Filoteo : [...] *cela ne fut pas autre chose qu'un souper [...]. De ce que peut être le souper matériel et corporel découle donc, logiquement, le souper verbal et spirituel : le souper dialogique comporte donc des parties aussi diverses et différentes que celle que comporte d'ordinaire l'autre souper ; et le premier a des conditions, des particularités et des moyen aussi personnels que ceux que peut avoir le second.*

Armesso : *De grâce, aidez-moi à vous comprendre.*

Filoteo : *Dans un cas (comme à l'ordinaire et comme il se doit) on trouve habituellement des salades et des plats, des fruits et des ordinaires, de la cuisine et des épices, de la nourriture pour les bien-portants et pour les malades, des aliments froids et chauds, crus et cuits, d'origine aquatique et d'origine terrestre, domestiques et sauvages, rôtis et bouillis, mûrs et verts, des plats de résistance ou des plats pour gourmets, substantiels ou légers, salés ou insipides, natures ou sucrés, aigres ou doux. De même dans l'autre cas, par une espèce d'enchaînement, sont apparues ses contradictions et ses diversités, appropriées aux estomacs et aux goûts contraires et divers de ceux à qui il peut plaire d'assister à notre symbolique banquet : il ne doit y avoir personne qui puisse se plaindre de s'y être rendu en vain, et celui qui n'aime pas telle chose doit pouvoir prendre telle autre [...]. Tu verras qu'en cela non plus notre souper ne diffère pas d'un autre, quel qu'il puisse être. De même donc que dans un cas, au beau milieu du repas, ou bien tu te brûles avec une bouchée trop chaude, de telle sorte qu'il faut la recracher ou la promener sur le palais en pleurant et en larmoyant, jusqu'à ce qu'il soit possible de lui donner cette maudite poussée pour la faire descendre dans l'œsophage, ou bien tu as une dent qui s'engourdit, ou bien tu te mords la langue en même temps que ton pain, ou bien c'est un petit caillou qui se brise et se colle entre tes dents, pour te faire rejeter toute la bouchée, ou bien c'est un poil, un cheveu du cuisinier qui se colle à ton palais, pour te faire presque vomir, ou bien c'est une arête de poisson qui te reste dans le gosier, pour te faire délicieusement tousser, ou bien c'est un petit os qui se met en travers de ta gorge, risquant de te faire suffoquer, de même notre souper a-t-il comporté (pour notre déplaisir à tous) des faits équivalents et analogues. (De la cause, du principe et de l'un, traduction de L. Hersant, Paris, Les Belles Lettres, 1996, pp. 52-54).*

La longue citation témoigne de la volonté brunienne de faire entrer dans son discours, dans sa langue, le réel, tout le réel, jusqu'à l'infini, et de procéder au multilinguisme. Bruno utilise toutes les langues, le napolitain, l'italien, le latin, tous les registres (du plus élevé au plus bas), tous les styles, tous les genres (traité, dialogue, comédie...) pour dire ce monde chaotique, et plus généralement l'infini. Il y a une ligne « plurilingue » dans la littérature italienne, pour reprendre une expression de Gianfranco Contini, qui remonte au « père » de la langue italienne, Dante, et qui arrive probablement jusqu'à Bruno. En tant que dantologue, comment situeriez-vous les rapports entre Bruno et Dante ?

B. P. : Je l'ai supposé, le Nolain parle la langue de l'Enfer dantesque et transforme en monde du désirable ce que Dante range sous le signe de la malédiction. Bruno c'est l'Enfer de Dante se confondant en Paradis et l'on pourrait dire à cet égard que Bruno annonce Sade par cette capacité à inscrire la jouissance dans l'enfer et l'enfer dans la jouissance. Peut-être l'œuvre de

Bruno n'est-elle au fond qu'une *Divine Comédie* lue à l'envers, commençant par l'amour qui meut les mondes et finissant dans la forêt obscure des liens. Ce serait le moins qu'on puisse attendre d'un penseur qui s'efforce de penser à rebours de toutes les ontologies fixistes et qui s'essaie à la révolution des mondes, y compris le sien propre. Il reste que Bruno, aux côtés de Tansillo, est un grand poète et qu'il soumet à des mètres, en vulgaire ou en latin, sa pensée en croissance et il faudrait s'interroger sur la régression linguistique d'un auteur qui commence par le vulgaire et finit par le latin austère sinon des scolastiques, du moins de Lucrèce. Peut-être cette médiation linguistique annonce-t-elle une autre lecture de son œuvre, infinitiste dans son dessein, mais finitisée par la forme toujours plus fermée de son énonciation. Ainsi le fini ne serait-il pas tant expulsé de la grande causalité brunienne que protégé par le mètre de la parole et c'est par la langue que le grand génie de Bruno redeviendrait notre hôte, loin du bûcher où, papillon embrasé, il est allé s'annuler pour la gloire des jours où nous achevons de nous perdre.

K. : Nous pourrions finir notre conversation en parlant justement du bûcher de Bruno. Un poème de Czesław Miłosz, intitulé *Campo dei Fiori*, la place romaine où Bruno est brûlé en février 1600, met en lumière d'une manière à mon avis admirable la façon dont la société, ou mieux : l'Histoire peut ébranler les destins des *divers*, des réfractaires, de ceux qui ne s'associent pas à ses normes établies, à ses croyances, hier comme aujourd'hui. L'histoire n'est qu'un « cauchemar » (Joyce), un moteur de production incessante de violences. Miłosz écrit son poème à Varsovie le jour de Pâques en 1943. En effet, au nom de cette conception de l'histoire, il entend instituer un parallèle entre le bûcher de Bruno et la destruction du ghetto de Varsovie. Toutefois, quand un nouveau langage naîtra (la langue de l'infini ?), un poète pourra susciter sur un nouveau Campo dei Fiori une « révolte » pour racheter toutes les existences brisées par l'histoire. La « légende » de Bruno devient alors puissante dans l'effectivité. Voici comment Miłosz termine son poème :

Notre langue s'est faite étrangère

Comme d'une planète morte

Pour ceux qui mouraient solitaires

Promptement oubliés du monde.

Enfin tout deviendra légende

Et après bien des années

Sur un nouveau Campo dei Fiori

La révolte s'enflammera au verbe du poète.

(version française de Frédéric Wandelère en coopération avec Rolf Fieguth).

Par la *poésie*, par la possibilité de la poésie, d'une nouvelle poésie, peut-on enfin rendre justice à Bruno ?

B. P. : Le brasier de Bruno, c'est le futur de son temps, c'est l'holocauste de l'histoire, c'est l'abîme du néant promis à l'univers. Je ne crois pas que Bruno soit sauvé par le feu dans lequel il a été plongé, ni qu'il faille chercher un sens jusque dans ses cendres. Ne serait-ce pas trouver une forme de justification au martyr et succomber à la prétention que de mesurer l'abjection à l'aune d'une œuvre providentielle ou divine. En revanche, lire Bruno, vivre de sa vie et parler sa langue, voilà la mémoire qu'il attend. Mesurer combien il a été présent chez Descartes, chez Spinoza, chez Leibniz, voir combien il a été craint par Mersenne ou défié par Malebranche, entrer dans la fortune de Bruno, voilà une piété qui pourrait honorer ses fidèles. Mais rien ne pourra empêcher que désormais on interroge la soif de l'infini et la bacchanale des furieux qui s'y abolissent. Quelle vie pour l'humanité dans l'infini ? N'est-ce pas encore de la théologie que de nous promettre un salut par la Cause, fût-elle unique, n'est-ce pas sans un doute qu'on doit conduire les formes fragiles à se fondre dans la métamorphose universelle, n'est-ce pas un attentat déclaré que de vouloir mettre en œuvre une cabale qui dévore plus qu'elle ne pose, une cabale qui n'implique pas en elle une loi de limitation et la préservation de l'unique regard avant de le précipiter dans la convergence de tous les autres pour une vision ultime ?

Il est cependant un domaine où Bruno restera pour nous éternel, c'est sa liberté de pensée : par sa revendication d'une écriture sans censure, par son rire homérique devant les prédateurs du pouvoir, par son théâtre de la farce face aux oppresseurs du scrupule, par son impatience à épouser toutes les servantes de Salomon avant de s'arrêter à l'unique colombe de sa sagesse, Bruno est nôtre, il est de chair et de sang, il est le colosse de nos vœux. Le Bruno éternel est un grand vivant, pas un supplicié à la langue arrachée, et nous n'avons rien à gagner à introduire un nouveau martyr dans la liste des victimes du bourreau et de la justice. Ils ont assez leur punition dans la société sans grandeur qu'ils protègent de leurs soins funèbres. Mais Bruno passe, Bruno somme, Bruno vole et si on le voit passer sur un char dans les rues de Rome, ce n'est pas celui des condamnés, mais celui d'Élie quand il

s'arrache à la terre et va rejoindre, d'un mouvement plus sûr que celui de Phaéton, les hauteurs de la Voie lactée.

Works

Giordano Bruno

La nature des choses

Nous publions un extrait du livre huitième, chapitre X, du De innumerabilibus, immenso et infigurabili, poème philosophique en latin que Bruno fait imprimer à Francfort en 1591. Nous remercions vivement la traductrice, Séverine Clément-Tarantino¹.

Dieu est infini dans l’infini, il est partout, en toutes choses – ni au-dessus d’elles, ni en dehors ; il est parfaitement présent <en elles>, tout comme l’être, qui ne se trouve ni au-dessus ni en dehors des êtres, comme la nature, qui n’est pas en dehors des choses naturelles, la bonté, qui n’existe pas en dehors du bien. Par ailleurs l’essence se distingue de l’être seulement d’un point de vue logique, et de la même manière que la raison se distingue de ce dont elle est raison.

Allons, tu dois comprendre où sont la Nature et Dieu ;

car là se trouvent les causes des choses, la force des principes,

le sort des éléments, les germes des choses qui vont être produites

les formes-modèles, la puissance active qui <d’elle> fait tout

sortir, elle qu’on connaît sous le nom de substance première ;

s’y trouve aussi la matière, la puissance passive sub-sistante

consistante, présente, qui vient presque toujours comme un tout.

Car il n’y a pas un formateur qui arriverait d’en haut pour, de l’extérieur, diviser, configurer.

L’art fonctionne au moyen de discours, de réflexions ; la nature fonctionne sans discours.

L’art traite une matière qui lui est étrangère, la nature, une matière qui lui est propre. L’art entoure la matière ; la nature est à l’intérieur de la matière – bien plus, elle *est* la matière.

Oui, la matière fait tout couler de son sein :

1

□ NdIT : je ne suis pas spécialiste de Bruno, mais le défi – traduire un texte qui ne l’a peut-être pas encore été – m’a intéressée. Le latin lui-même n’est pas très difficile, mais l’enchaînement des idées et la variété du vocabulaire notionnel constituent une vraie difficulté que je ne prétends pas avoir surmontée. Puisse cette traduction être vue avec l’indulgence que mérite un *essai*. Je remercie Fanny Eouzan et Luca Salza pour leur confiance et leurs conseils, Luigi Tarantino et Stéphane Hervé pour leurs relectures.

puisque sa nature interne elle-même est artiste,
 qu'elle est un art vivant, une puissance dotée d'un discernement admirable,
 actualisant ce qui est sien et non d'un autre,
 elle ne tarde pas, elle médite mais sans discours ; c'est d'elle
 qu'elle tire ce qu'elle fabrique facilement, comme le feu resplendit et brûle,
 comme la lumière se répand partout, sans effort ;
 elle bouge sans se diviser : constante, une, paisible,
 elle tempère, appose, compose, distribue.

Ils sont grossiers – n'est-ce pas ? – l'écrivain, qui pense, et le citharède,
 dont l'apprentissage est tout récent². En outre, pour la nature, c'est sans cesse
 qu'elle produit son œuvre sans qu'elle accroisse ni ne diminue son sens.
 La formatrice la plus proche d'elle est l'âme, la force intime de chacun ;
 comme la matière, elle se gouverne elle-même,
 telle la limace qui, grâce à une poussée venue de l'intérieur d'elle-même, s'étend, puis
 se rassemble en une masse compacte – cependant elle fait que n'existe
 aucune figure d'elle – l'instant d'après, elle fait revenir à son front
 de petites cornes, montre sa tête, avance sa bouche
 et avec l'apparence d'un ver, allongeant son corps agile,
 elle progresse, comme si elle l'avait déroulé depuis le centre.
 L'esprit qui fabrique le germe depuis les profondeurs du centre,
 la nature efficiente, le formateur de la matière
 présente à l'intérieur, qui entraîne, qui façonne, qui ordonne – ils sont comme cela :
 c'est le moteur intérieur.

2

² Il me semble que ces deux exemples sont donnés en référence à l'art dont est distinguée la nature. Dans la traduction italienne de Carlo Monti (*Opere latine. Il triplice minimo e la misura; La monade, il numero e la figura; L'immenso e gli innumerevoli*, Torino, UTET, 1980) sur laquelle je me suis appuyée, est suppléé un complément pour le verbe *cogitat, contraria (uel sim.)* – « qui pense le contraire est un écrivain grossier... » – mais un tel ajout m'a semblé excessif.

À quoi bon, alors, de Platon

ces inventions sur l'origine première³, ces archétypes, ces idées, ces images, statues colossales,

chars pleins de fictions, navires pleins d'inepties,

qui se tiennent à l'extérieur du monde corporel ?

Bien plus, si tu te représentes ce monde comme fermé par une limite

déterminée, à quoi sert-il d'en disjoindre les espèces ?

Il est clair que ce ne sont pas les choses qui ont une constance à elles ;

ce sont les principes et les éléments qui restent ce qu'ils sont, dans un ordre

éternel, ils s'accomplissent en parcourant leur course propre,

dont ils ne dévient jamais : l'eau ne s'élève pas en plus grande quantité

Dans l'air, quand elle est mue sous l'apparence de la vapeur

Que lorsque, redensifiée, elle regagne son espace propre.

L'efficient n'a pas non plus besoin de retourner vers les astres

Et de les contempler comme des images élevées de son travail.

N'allons pas nous représenter la condition de la nature comme misérable

sous prétexte qu'elle est dépassée par notre art :

elle est dirigée et de façon suffisante par son sens intérieur ;

plusieurs espèces animales sont également dirigées par un génie intérieur,

et elles ont une remarquable sagesse selon leur espèce propre : les fourmis, les abeilles

soucieuses qui ne nécessitent pas de suivre un exemple en dehors d'elles.

De fait, plus qu'elle n'y est présente, la nature est implantée dans les choses,

Elle n'est éloignée de rien car rien n'est éloigné de l'être

nulle part, jamais, en rien – si ce n'est le faux –

et tandis que l'aspect extérieur des choses seulement change,

3

³ Je comprends *arches* comme un génitif complément de *technai*, et ne tiens donc pas compte de la virgule présente dans l'édition avec laquelle j'ai travaillé : *Jordani Bruni Nolani, opera Latine conscripta*, rec. F. Fiorentino, vol. I, pars II continens *De Immenso et Innumerabilibus* (lib. 4, 5, 6, 7, 8) et *De Monade, Numero et Figura*. Napoli, Morano, 1884 (elle est consultable ici https://warburg.sas.ac.uk/mnemosyne/Bruno/pdf/oplatI_II.pdf, le passage traduit se trouve aux p. 312-314).

elle agit plus intimement en elles toutes qu'elles ne le sont chacune à elles-mêmes,
elle qui est le principe de ce qui est, la source de toutes les espèces,
le Discernement, Dieu, l'Être, l'Un, le Vrai, le Destin, la Raison, l'Ordre.

Durs Grünbein “ Fiamma e legno. Discorso in occasione dello svelamento di un monumento a Giordano Bruno a Berlino”,

K. Revue trans-européenne de philosophie et arts, 4 - 1/ 2020, pp.175-185



Alexander Polzin, Monumento a Giordano Bruno, Potsdamer Platz, Berlino (Wikimedia Commons)

Durs Grünbein

Fiamma e legno**Discorso in occasione dello svelamento di un monumento a Giordano****Bruno a Berlino¹**

Misteriose sono le vie degli artisti. Cosa potrebbe indurre, anno Domini 2008, un giovane scultore berlinese ad onorare il filosofo Giordano Bruno con un monumento scultoreo? Ti rendi subito conto, quando parli con Alexander Polzin, che non si tratta solo di arte su commissione. Il solitario monaco domenicano deve averlo attirato con grande forza. È possibile che Bruno abbia ricordato a Polzin la solitudine cosmica dell'uomo nell'infinità dello spazio; un certo nervo della sua volontà è stato stimolato. Altrimenti, non si sarebbe recato a Nola, un piccolo paese a poca distanza dal Vesuvio. Qui è nato Bruno ed è qui che – su richiesta di Polzin e con la benedizione delle autorità locali – è stato installato nel municipio l'archetipo unico della scultura lignea a ricordo del grande figlio perduto della città. Partecipe della genealogia del progetto di Polzin è anche l'Università centroeuropea di Budapest, l'Istituto di formazione fondato con l'aiuto del commerciante finanziario miliardario George Soros. L'istituzione si è rivolta all'artista con una richiesta aperta per una scultura autonoma e in grado di attirare l'attenzione da installare in una posizione di rilievo negli spazi dell'università. Polzin ha detto che non è stato necessario per lui pensarci a lungo, anzi, Giordano Bruno gli è venuto in mente spontaneamente. In modo assolutamente lampante e al tempo stesso con effetto piuttosto inedito, l'eretico è facilmente interpretabile anche come figura emblematica di un'Europa giovane e indipendente. E siccome abbiamo a che fare con vie misteriose, scopriamo che Polzin è stato incoraggiato a portare avanti il suo progetto nient'altro che dal drammaturgo Heiner Müller, che aveva intenzione di scrivere un dramma su Giordano Bruno, ma è morto prima di avere la possibilità di farlo.

La fantasia del drammaturgo tedesco era stata catturata dalla famigerata figura rinascimentale di un uomo che aveva frequentato la Londra shakespeariana, chiedendo invano di ottenere un posto di docente a Oxford. Ci si trova facilmente in un sogno ad occhi aperti quando si immagina il filosofo nel suo saio mentre si reca al Globe Theatre «passando dinanzi a taverne, case di puttane, tane di assassini», come scrisse Müller. Sappiamo che Bruno è stato a Wittenberg, il centro della Riforma, dove elogiò Lutero. A Praga comunicò la sua tesi contro la geometria euclidea all'imperatore Rodolfo II, patrono delle arti e delle scienze. È stato a Tolosa, Avignone, Parigi, Zurigo e Ginevra. Stranamente, non abbiamo prove

¹ Testo originale: Grünbein, 2013. Trad. it. di G. Miglino. La redazione della rivista è disponibile ad assolvere le proprie obbligazioni riguardanti i diritti di questo testo e della riproduzione delle immagini fotografiche.

documentali che sia passato da Budapest (a pensarci bene, anche da Berlino), a quel tempo un insieme di capanne fangose ai margini delle principali linee di comunicazione. Questo monaco itinerante attraversò un'Europa come mai prima lacerata dal confessionalismo, sempre più diffidente nei confronti di tutti le varianti locali di fede cristiana, perché allora era pericoloso essere cristiano. Percorse migliaia di chilometri, per lo più a piedi, fino a quando non lo rinchiusero in una cella a Venezia. Iniziò così la sua battaglia di otto anni contro l'Inquisizione, una battaglia che non poteva, e anzi non voleva, vincere. La quiddità di questo illuminista ardente e precoce si esprime nella sua dichiarazione ai cardinali: «Voi pronunciate questa frase contro di me con più paura di quanto io non la accolga». Nell'anno giubilare 1600, Bruno fu bruciato pubblicamente sul rogo; un gesto che servì da saluto al nuovo secolo da parte di una vittima dell'intollerante Controriforma.

Era la leggenda dell'intellettuale eretico ed eroico che attirava lo scultore? O, piuttosto, era la vita del poeta e del brillante filosofo della natura? Non disturberò Polzin per avere una risposta definitiva. Mi accontento semplicemente della cronaca del suo progetto europeo. La sua creazione di una tradizione della memoria è un atto tipico di una mente solitaria dietro la quale non c'è stata nessuna istituzione, nessuna alma mater, nessuna accademia di scienze. Sì, a Roma c'è un monumento abbastanza potente dedicato a Bruno, e i turisti non possono fare a meno di notarlo. Si trova a Campo de' Fiori, il luogo dell'esecuzione di Bruno, dove c'è, ancora oggi (come allora), un mercato dei fiori. La testa incappucciata di Bruno, il suo sguardo penetrante, cade su chi passeggia indifferente intorno ai suoi piedi. La statua invita alla muta protesta contro l'indifferenza dilagante e a una solenne veglia contro il sonno della ragione, contro il pensiero convenzionale che rafforza continuamente le presunzioni di realtà e le prospettive unidimensionali sul mondo.

L'opera di Alexander Polzin, una sorta di riparazione nei confronti del suo soggetto, è una composizione di natura completamente diversa dal monumento romano del 1889, con le sue vivide rappresentazioni a rilievo tipiche di quello che è chiaramente uno stile di "pittura storica". Per scelta o per caso, Nola, Budapest e Berlino sono i luoghi delle invenzioni scultoree di Polzin. A Berlino, l'approccio doveva essere nettamente diverso. È stata necessaria una profonda opera di persuasione svolta dietro le quinte per portare a buon fine l'inaugurazione. Suppongo che solo le persone che conoscono bene il lavoro di Polzin – con la sua forma altamente idiosincratica di arte commemorativa, la sua gentile insistenza e la sua capacità (ogni volta e di nuovo) di attraversare i muri – ne coglieranno compiutamente l'elemento esotico. Se non mi sbaglio, si tratta di questo: fare una dichiarazione proprio qui, dove tutte le dichiarazioni sono neutralizzate dalla transitorietà e si dissolvono in fumo. Dare una risposta in forma contratta alla possibile domanda, prima che ci sia la possibilità di ritirare la domanda stessa – sapendo fin troppo bene quanto velocemente tutte le risposte possibili possano annegare nel calpestio generale dei piedi e nel frastuono fugace delle voci che (va detto) caratterizzano gli spazi pubblici di oggi. Non è esagerato dire che nessun sito potrebbe essere più alienante di quello scelto: Giordano Bruno a Berlino? Una scultura in mostra

permanente all'ingresso della stazione di Potsdamer Platz? No, non c'è una spiegazione semplice. Tuttavia, ciò che è *presente* qui è il simbolismo terribilmente concreto di una figura umana alta sei metri e capovolta. L'originale è stato scolpito in un unico tronco di abete rosso prima di essere fuso in bronzo. È (in forma e in parole compresse) un segnale iconografico di allarme.

Una frase visiva molto espressiva che racchiude, per esempio, la caduta di Icaro o quella di Lucifero o il dolore di un essere umano torturato dalla Santa Inquisizione. In tutto ciò è implicito un movimento contorto, frutto di un taglio o di una caratteristica naturale delle radici, chi può davvero dirlo con certezza? Senza dubbio, questa è la rappresentazione di carne umana nuda e martoriata con piedi, braccia e mani allungati oltre misura. Si potrebbe speculare a lungo sul significato delle sei dita su una delle mani o delle protuberanze femminili sul tronco. Sì, si potrebbe, se tutto questo lavoro speculativo alla ricerca di simboli non fosse proibito ai nostri giorni, sull'esempio del silenzio generale delle arti nella modernità. L'essere a sei dita evoca contemporaneamente il mago, l'anormale e il teorico del soprannaturale. I suoi seni nascenti suggeriscono le dimensioni recondite, quasi femminili, della filosofia naturale di Bruno, o quantomeno, dovremmo osare andare in questa direzione. Consideriamo il legno che è stato utilizzato nel modello della scultura (materiale a base di carbonio) e pensiamo poi al minerale (una lega rame-stagno) in cui è stata fusa, conservando tutta la sua tessitura. Qui abbiamo tutto quello che ci serve: una retorica del fuoco che è a misura di quest'uomo, un'intimazione proferita in quel linguaggio dell'alchimia e della metamorfosi che dava slancio al suo intimo panteismo. Bruno era certamente il più impavido e sincero di tutti i cosmologi moderni. La chiarezza dei suoi dialoghi mise fine al gioco a nascondino nato intorno alle idee di Copernico e Keplero. Qui si esponeva qualcuno che considerava l'universo come un *continuum* unitario e che non temeva che lo spazio fosse incostante e infinito.

La figura storica di Giordano Bruno emana sicuramente un grande pathos. Non è del tutto ingiusto che ad essa si sia richiamato un ateismo scientificamente pio. Eppure, l'attuale venerazione per Bruno sa della stessa spietatezza che un tempo ha caratterizzato la sua condanna. Si ha l'urgenza di proteggerlo tanto dai suoi falsi amici, quanto dai suoi antichi, arretrati nemici. Anche i più radicali tra gli evoluzionisti, propagandisti della "God Delusion" (come lo zoologo britannico Dawkins²), hanno rivendicato Bruno come uno dei loro. Ma questo è davvero troppo. Il mondo intellettuale di quest'uomo era molto più cabalistico, molto più enigmatico, di quanto un riduzionista di oggi possa mai sognare. Questo filosofo volò per il mondo a cavallo di Pegaso; il suo pensiero era così polimorfo, così in contrasto con se stesso. Ci si può trovare immersi nei suoi scritti proprio come un riccio di mare è punteggiato di spine. Credo che l'appropriazione di Bruno come esempio di una specie di scientismo sicuro di sé sia profondamente fuorviante. L'aforisma 109 della *Gaia scienza* di Friedrich Nietzsche sembra anticipare la mia preoccupazione. L'ammiratore di Bruno, fraternamente infiammato dalla sete storica di vendetta per un

² Cfr. Dawkins, 2017.

individuo così atrocemente torturato – così crudelmente costretto alla reclusione – si ritrova solidale con le implicazioni del suo pensiero, quando lamenta:

Guardiamoci dal pensare che il mondo sia un essere vivente. In che senso dovrebbe svilupparsi? [...] Guardiamoci dal supporre esistente universalmente e in ogni luogo qualcosa di così formalmente compiuto come i movimenti ciclici delle stelle nostre vicine: basta uno sguardo alla via lattea per domandarci se non esistano movimenti molto più imperfetti e contrastanti [...]. Il carattere complessivo del mondo è invece caos per tutta l'eternità. [...] Guardiamoci dal dire che esistono leggi nella natura³.

Questo è il crudo mondo esterno che Bruno (tra i primi) percepì una volta bucata la volta celeste. Questa è prosa che ricorda la sua cosmologia brutale, letteralmente esorbitante. Questo Giordano Bruno – e nessun tentativo artistico cambierà le cose – è stato un astro-anarchico senza compromessi, un pre-socratico smarrito nel Medioevo, un dionisiaco in saio da monaco. Non sorprende, quindi, che coloro che vivevano in un'epoca di grande incertezza religiosa lo considerassero una mostruosità intellettuale, il “Principe degli Eretici”. Anche se ha toccato uno dei nervi scoperti della Chiesa con la sua messa in discussione della dottrina ortodossa della creazione e con le sue diatribe contro Gesù Cristo e la Santissima Trinità (qualcosa con cui possiamo tranquillamente convivere oggi, indignati come siamo dalla crudeltà dell'omicidio giudiziario). I fascicoli sono ormai negli archivi, ma il suo caso non è chiuso. Mentre Galileo è stato recentemente riabilitato, in Vaticano Bruno rimane un tabù. Lì sembra ancora regnare l'idea che fosse qualcuno che meritava la sua sorte e che fosse stato lui stesso a voler finire sulla ruota dove gli strapparono le braccia, per poi legarlo nudo ad un palo (spero mi perdonerete se rendo conto del suo aspetto, facendo riferimento ad un solo testo: un uomo di media corporatura, con barba biondo castano).

Bruno era anche un sublime poeta orfico, che scriveva commedie e sonetti e che si inebriò della musica della parola scritta. Gli artisti, nel corso del tempo, hanno sempre percepito tutto questo e, di conseguenza, hanno sempre sentito un'affinità con lui. Schopenhauer, che vide in lui il buddista, lo definì una pianta tropicale in Europa⁴. Ho già accennato prima all'indifferenza verso il tratto più straordinario del suo destino: la solitudine della vittima. La morte di Bruno evoca sia l'immediata prossimità alla grandezza eroica, sia l'ignoranza più ordinaria. Era come se un po' di quel gelo proveniente dallo spazio profondo si fosse fatto strada nella folla che svolgeva tranquillamente i propri affari mentre, in mezzo a loro, un uomo veniva bruciato vivo. C'è una poesia del premio Nobel Czesław Miłosz, intitolata *Campo dei Fiori*⁵, che esprime questa amara esperienza, la esprime così esattamente che si vorrebbe averla scritta noi. È quindi giusto che il monumento berlinese a Giordano Bruno si trovi all'ingresso di una stazione

³ Nietzsche, 1965, pp. 117-118.

⁴ Cfr. Schopenhauer, 2013, p. 538, n. 12.

⁵ Cfr. Miłosz, 1983, pp. 32-33.

della metropolitana, sotto lo sguardo delle telecamere di sicurezza; quale altro luogo, con la sua neutralità da grande città e la sua freddezza sociale, potrebbe meglio testimoniare una simile, spietata giustapposizione?



Alexander Polzin, Monumento a Giordano Bruno, Potsdamer Platz, Berlino

Nota critica a cura di Gianluca Miglino

Il testo di Durs Grünbein qui tradotto risale ad un discorso tenuto in occasione dell'inaugurazione, avvenuta il 2 marzo 2008, di una singolare scultura di Alexander Polzin, installata nell'ingresso principale della stazione ferroviaria berlinese di Potsdamer Platz.

La storia della committenza di quest'opera di Polzin è piuttosto articolata. Commissionata nel 2000 dalla Central European University (CEU) in occasione del settantesimo compleanno del suo fondatore George Soros, la scultura commemora il quattrocentesimo anniversario della morte di Giordano Bruno. Prima di quella berlinese, erano state inaugurate altre due versioni dell'opera: la prima, in bronzo, nel 2001 nella sede della CEU di Budapest; la seconda, l'originale in legno, nel 2003, presso il municipio di Nola.

Si tratta di dati importanti per comprendere il discorso di Grünbein, che fa più volte esplicito riferimento a queste vicende⁶. La prospettiva di Grünbein si snoda in un sapiente contrappunto tra riferimenti alla concreta attualità dell'inaugurazione dell'opera in quel preciso luogo, e improvvisi affondo metaforici, poetici e teorici, che puntano a mettere in luce il senso per la cultura europea contemporanea della costruzione di una "tradizione della memoria" relativa alla figura di Bruno.

Nel caso specifico della poetica di Grünbein, la figura di Giordano Bruno non può non assumere un ruolo problematico. A partire dalla sua prima produzione saggistica, e poi col poema *Della neve* e le "meditazioni" su Descartes⁷, il poeta nato a Dresda ha decisamente individuato nella cesura epocale tra la fine del Cinquecento e il primo Seicento non solo le premesse della propria complessa posizione poetologica, ma anche i riferimenti ineludibili per comprendere le condizioni della soggettività (poetica) moderna. Se per il *poeta doctus* sopravvissuto alla fine della storia lo spazio della poesia è situabile solo in

⁶ La ricostruzione più chiara di questo contesto è fornita dallo stesso Alexander Polzin in un'intervista di quattro anni fa: "Prendiamo, per esempio, il monumento a Giordano Bruno che si trova a Berlino. La prima versione del monumento si trova a Budapest, nell'università americana. [...]. L'idea che avevano era di avere, semplicemente, qualcosa di decorativo, che riducesse l'immenso spazio libero. Dato che avevo, già da tempo, in mente di fare qualcosa su Giordano Bruno, questa si rivelò essere l'occasione perfetta. Proposi così ai committenti di fare qualcosa su Giordano Bruno. Loro furono entusiasti dell'idea. Secondo me, però ciò non era abbastanza: sentivo che c'era la necessità di dare a questo monumento una visibilità maggiore, come poteva offrirla la città di Berlino. Fu però la città di Nola la prima ad interessarsi al modello in legno del monumento, chiedendo di poterla avere. Visto che si trattava della città natale di Bruno, mi sembrava perfetto, per cui non ci dovetti pensare su molto. Oggi il monumento è esposto negli uffici del Comune di Nola. Mi ricordo l'inaugurazione con immenso piacere perché ho sentito, in quell'occasione una perfetta sintonia tra il pubblico e la mia opera. Mentre a Budapest e a Berlino mi trovavo costretto a spiegare alle persone il messaggio dell'opera, a Nola tutti conoscevano la storia di Giordano Bruno [...]. Tra il pubblico di Nola c'erano contadini, operai, impiegati e docenti, un miscuglio di mestieri e interessi. E fu proprio un professore di filosofia, originario di Napoli, a conclusione della laudatio del sindaco, a fare un discorso spontaneo su Giordano Bruno e sull'opera, spiegando le ragioni per le quali, secondo lui, la mia opera era una trasposizione perfetta delle opere di Giordano Bruno" (Polzin, 2016). Polzin fa riferimento all'intervento di Aldo Masullo, che, in occasione dell'inaugurazione nolana, aveva citato un passo dell'opera di Bruno: "Farebbe forse male qualcuno che volesse mettere in piedi un mondo rovesciato?"

⁷ Cfr. Grünbein, 1996; Grünbein, 2005; Grünbein, 2008.

quel sottile margine esistente fra fisiologia e pensiero scientifico, memoria culturale e riflessione vivisezionante, la figura di Giordano Bruno è difficilmente conciliabile con i significati che assumono figure di riferimento come quelle di Galileo o Descartes. Il discorso propone per questo una diversa possibile genealogia, suggerita dai riferimenti a Schopenhauer, a Nietzsche e, in senso più intimamente poetico, a Miłosz, ma aperta in realtà dal mentore degli esordi poetici dello stesso Grünbein, Heiner Müller (riferimento cruciale che accomuna il poeta allo scultore Alexander Polzin, che pure ha condiviso col grande drammaturgo un'importante fase del suo lavoro artistico). Una genealogia all'interno della quale la figura di Bruno può tornare a provocare, in modo tanto nascosto quanto dirompente, l'anonima, globalizzata, immemore transitorietà del nostro presente descritta in tanta lirica e saggistica dello stesso Grünbein.



Alexander Polzin, Monumento a Giordano Bruno, Central European University, Budapest.

Bibliografia

Dawkins, R., 2017, *L'illusione di Dio. Le ragioni per non credere*, traduzione italiana di L. Serra, Milano, Mondadori; ed. or. 2006, *The God Delusion*, London *et al.*, Bantam Press.

Grünbein, D., 1996, *Galilei vermisst Dantes Hölle und bleibt an den Maßen hängen. Aufsätze 1989-1995*, Frankfurt a. M., Suhrkamp.

Grünbein, D., 2005, *Della neve ovvero Cartesio in Germania*, traduzione italiana di A. M. Carpi, Torino, Einaudi; ed. or. 2003, *Vom Schnee oder Descartes in Deutschland*, Frankfurt a. M., Suhrkamp.

Grünbein, D., 2008, *Der cartesische Taucher. Drei Meditationen*, Frankfurt a. M., Suhrkamp.

Grünbein, D., 2013, *Flame and Wood. A Speech on the Occasion of the Unveiling of a Giordano Bruno Monument in Berlin*, in Hufnagel, H., Eusterschulte, A. (eds.), *Turning Traditions Upside Down: Rethinking Giordano Bruno's Enlightenment*, Budapest/New York, Central European University Press, pp. 251-256.

Milosz, C., 1983, *Campo dei Fiori*, in *Poesie*, a cura di P. Marchesani, Milano, Adelphi, pp. 32-33; ed. or. 1981-1982, *Poezje*, 3 voll., Paris, Instytut Literacki.

Nietzsche, F., 1965, *La gaia scienza*, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, ed. it. diretta da G. Colli e M. Montinari, Milano, Adelphi, 1965, volume V, tomo II, pp. 11-276; ed. or. 1967 segg., *Die fröhliche Wissenschaft*, in *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, hrsg. von G. Colli und M. Montinari, Berlin/New York, Walter de Gruyter, vol. V, t. II, pp. 11-335.

Polzin, A., 2016, *L'espressione della visibilità dell'arte. Intervista*, in «ViviSaar - Das deutsch-italienische Kulturmagazin im Saarland», 12/2/2016, <https://www.vivisaar.com/20160212alexander-polzin-lespressione-della-visibilita-dellarte/>

Schopenhauer, A., 2013, *Il mondo come volontà e rappresentazione, Appendice. Critica della filosofia kantiana*, a cura di G. Brianese, Torino, Einaudi; ed. or. 1988, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, in *Werke in fünf Bänden*, hrsg. von L. Lütkehaus, 5 voll., Zürich, Haffmans Verlag, vol. I.



Alexander Polzin, Monumento a Giordano Bruno, originale in legno, Municipio di Nola (NA).

Alexandre Koutchevsky

Dans le jardin de Bruno

« Partout les Soleils, et, tout comme celui-ci,
chacun d’eux est entouré par ses propres planètes »

(Giordano Bruno, *De immenso*)

De Giordano Bruno je ne connaissais que l’héliocentrisme, l’infinité des mondes, et sa mort. En cherchant des informations plus précises sur ses écrits, je me suis rendu compte qu’il avait exprimé par l’intellect ce que des milliers d’astronomes amateurs avaient pu sentir des siècles plus tard en plongeant leur regard dans la nuit.

Les pieds dans l’herbe humide, Saturne dans la pupille, c’est l’hiver en cette pointe bretonne, le ciel est parfaitement sombre. Le froid atténue les turbulences, pacifie l’atmosphère.

J’ai vingt ans, suis abonné depuis quelques années à la revue *Ciel et espace*, et apprends à me servir du télescope récemment acheté par mes parents.

Silence relatif de la nuit, parsemé de chouettes, aboiements ponctuels, voitures ou mobylettes au loin, et de temps à autre le raclement des trois pieds métalliques du télescope dans l’herbe du jardin.

Après la Lune qui, révélant ses reliefs nous plonge dans le paysage des astres, Saturne est certainement la seconde révélation de l’astronome débutant. Le 114/900 Newton¹ suffit au petit miracle. Une fois que l’on sait distinguer à l’œil nu les planètes des étoiles – éclat fixe pour les premières et scintillement pour les secondes – on oriente le tube du télescope vers ce qu’on pense être une planète², on s’accroche au chercheur grand angle, petite lunette parallèle au tube, on y repère le point lumineux, on le centre au collimateur, on serre les vis

1

114 mm = diamètre du miroir, 900mm = longueur focale.

2

□ À cette époque il n’y a pas de guidage internet ou de visée automatisée des objets célestes... on passe donc beaucoup de temps à comparer les cartes papier éclairées à la lumière rouge à ce qu’on voit dans la voûte étoilée.

des axes de rotation³, on approche son œil de l'oculaire à fort grossissement, on ferme l'autre paupière, et enfin, si l'on a bien visé, la planète vous saute aux yeux.

Saturne n'est plus un point lumineux mais une petite sphère jaune parfaitement découpée sur fond noir, entourée comme prévu de son anneau tout aussi net et sidérant.

Mais ce qui frappe aussi dans cette première image au télescope d'une planète lointaine, c'est la profondeur de champ. À ça, on ne s'attendait pas : Toute planète, toute étoile, aperçue dans l'oculaire, se positionne dans un volume de ciel. Voici que nous éprouvons soudain les distances en trois dimensions. Ainsi les satellites de Saturne, qui non seulement se révèlent à l'oculaire, mais dont on peut dire tout à coup qu'ils sont « *plutôt devant* » ou « *derrière* » ou qu'ils « *forment tel angle* » avec leur planète mère. C'est la troisième révélation de l'astronome débutant, car savoir est une chose, mais voir nous atteint sans retour : on ne regarde plus une voûte sur laquelle seraient piqués des points lumineux, nous voici plongés dans un volume d'univers. De même que la haie s'intercale entre nous et la façade sombre de la maison du voisin, Titan, par la perception de l'angle qu'il forme avec sa planète mère, s'interpose entre Saturne et nous.

Ce vertige bouleverse car nous voici soudain positionnés dans l'univers. De même qu'il y a une distance – si minime soit-elle – entre l'oculaire et nous, entre le ver de terre et le pied du télescope, il y a une distance mesurable entre Titan et Saturne, entre Titan et nous, entre Saturne et nous. Et tout cela tourne ensemble l'air de rien : nous, le télescope, la haie, la maison du voisin, le ver de terre, la Lune, Saturne, Titan. Sentir soudain que l'on fait partie de ce grand manège apporte calme et sérénité.

Alors, une fois que l'on a, chevillée au corps, cette sensation des distances dans un volume d'univers, on s'attelle à plus loin, on se met en quête de ce qu'on appelle les objets du ciel profond, on cherche notre première galaxie. Il faut, cette fois-ci, percer le volume du système solaire pour aller chercher au-delà, très au-delà. Et cette fois, l'affaire est plus compliquée qu'attraper Saturne, Mars ou Jupiter. Combien d'heures ai-je passé à chercher ma première galaxie ? Je ne sais plus. Ce qui est sûr c'est que j'ai pointé le télescope plus d'une fois dans les bonnes régions du ciel désignées par mes cartes et que je suis « passé sur » les galaxies sans les voir. Cette recherche m'a appris la différence entre voir et regarder. Je scrutais ces

3

□ Une monture équatoriale est un dispositif comportant un axe de rotation parallèle à l'axe de rotation terrestre. Elle permet de suivre facilement un astre lors de son parcours dans la voûte céleste.

volumes de nuit lointaine sans savoir ce que je devais y voir. À quoi ça ressemble une galaxie dans un 114/900 ? Il y avait bien quelques photos dans mon guide d'astronomie, et quelques phrases du type « dans un télescope 114/900 la galaxie XX apparaît vue par la tranche sous la forme d'une tâche laiteuse », mais pour moi cela n'avait pas suffi à les voir du premier coup. C'est pourquoi la nuit où j'ai vu M81 et M82⁴ réunies dans le même champ, j'ai crié dans le jardin de mes parents : « C'est ça ! »



Voilà, c'était donc ça une galaxie. Ce que je voyais, ce que mes doigts s'appliquaient à conserver dans l'oculaire, c'était deux assemblées de milliards d'étoiles à 12 millions d'années-lumière. Il y avait par conséquent, invisibles sous mes yeux, des centaines de milliards de planètes. Ce vertige du nombre a toujours suscité chez moi un léger mouvement de retrait. Il me fallait ôter l'œil de l'oculaire pour mieux concevoir ce que j'observais : « il y a

4

□ « M » pour « Messier », astronome français (1730-1817), célèbre pour avoir créé le catalogue d'objets du ciel profond.

sous mes yeux des milliards de mondes. » me disais-je en reposant mon regard sur la haie du voisin ou sur la proche, visible et rassurante Lune.

Bruno ne pouvait pas connaître les galaxies, c'est Edwin Hubble et Georges Lemaître au XX^e siècle qui ont compris ce qu'étaient et où se situaient ce qu'on appelait alors indistinctement des « nébuleuses ». Mais Bruno, se fondant sur la simple observation des étoiles de notre galaxie, avait postulé l'existence d'«innombrables soleils [et d'] un nombre infini de terres tournant autour de ces soleils »⁵, c'est-à-dire l'existence des exoplanètes⁶ dont la première fut observée seulement en 1995.

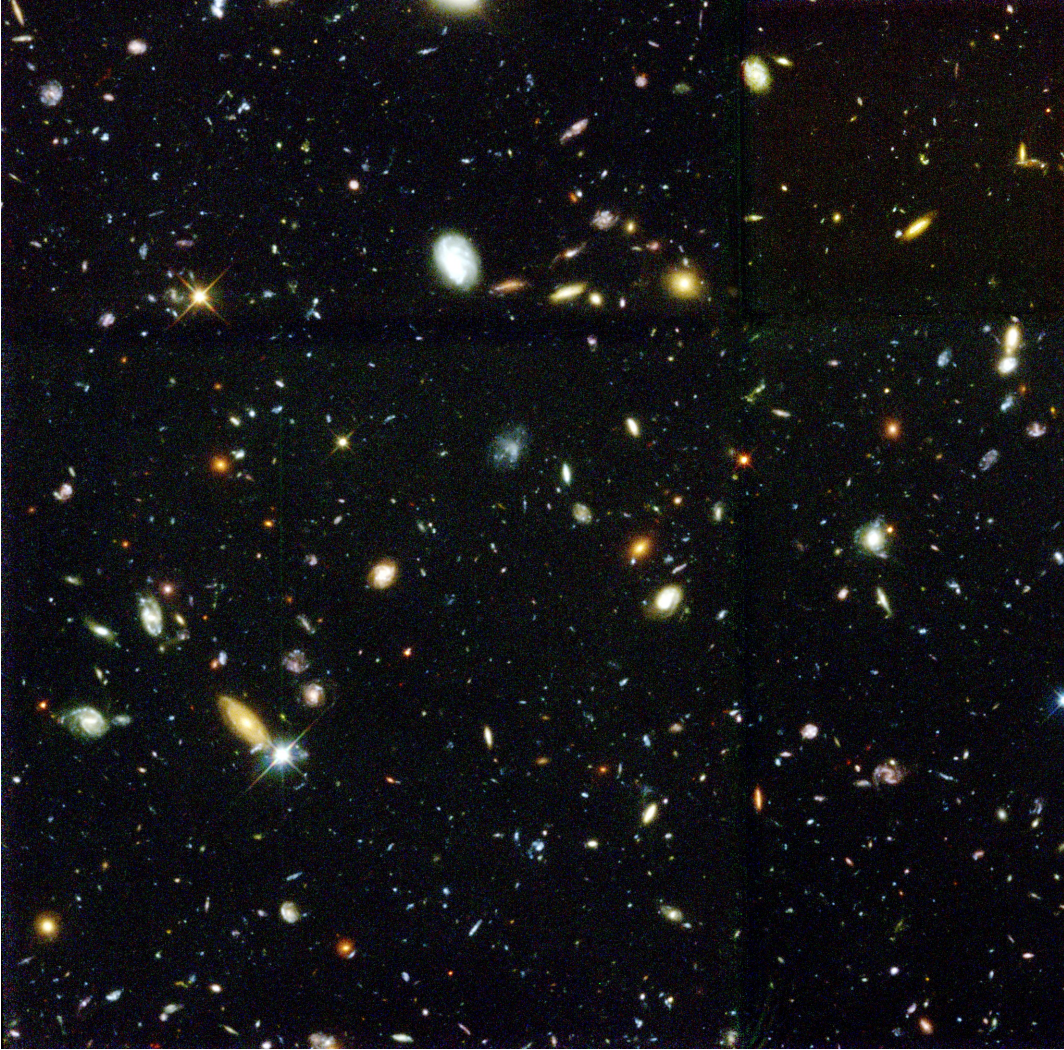
Et qu'aurait-il ressenti, Giordano Bruno, s'il avait pu voir l'image du champ profond prise par le télescope spatial Hubble ?

5

□ *L'infini, l'Univers et les Mondes*, 1584.

6

□ Planètes situées hors de notre système solaire.



En 1995, les astronomes pointent le télescope spatial vers une région du ciel proche de la Grande Ourse. La surface couverte par la photo obtenue correspond à peu près à 1/30 millionième de la surface du ciel, c'est-à-dire une tête d'épingle tenue à bout de bras. La région est si petite que seules quelques étoiles de notre galaxie sont visibles au premier plan, chacun des points lumineux restants est une galaxie. On en dénombre plus de 3000 dans ce trente millionième de surface céleste, certaines d'entre elles figurent parmi les plus jeunes et plus lointaines jamais observées.

Quand je montre des galaxies dans mon petit télescope, il arrive parfois que certaines personnes rejettent ce qu'elles voient. Plus exactement, quand je leur explique par exemple

que M81, cette petite tâche lumineuse, imprimée dans leur rétine, renferme des centaines de milliards de planètes, elles refusent d'y croire. Cela est pour elles proprement inconcevable. Elles sont, comme tout un chacun qui observe le ciel et se questionne sur ce qu'il voit, saisies par le vertige existentiel, philosophique, qu'impliquent leurs observations, mais le bouleversement est trop fort. J'ai ainsi assez souvent entendu cette phrase : « je n'y crois pas ».

Aujourd'hui, écrivant ces lignes, je trouve qu'elle résonne étrangement avec ce qu'ont pu dire les contemporains de Giordano Bruno. Et je pense – sans pour autant les amalgamer à mes observateurs déboussolés – aux tenants actuels de la théorie d'une terre plate, un exemple parmi d'autres de constructions mentales consternantes. Le monde de Bruno n'est parfois pas si loin du nôtre.

Références des images :

- M81 et M82, crédit photo Christophe Mercier, Société d'Astronomie Populaire de Limoges
- Champ profond de Hubble : Hubblesite.org

Cristian Izzo “ *Dell'eroico furore di colui che arde*. Documentazione intorno ad una performance avvolta dalle fiamme”,

K. Revue trans-européenne de philosophie et arts, 4 - 1/ 2020, pp.192-206

Cristian Izzo

Dell'eroico furore di colui che arde

Documentazione intorno ad una performance avvolta dalle fiamme

*L'Unità prima, Luce, Vita, Intelligenza, contiene tutte le specie,
perfezioni, virtù, e tutta la moltitudine e i gradi delle cose;
e le cose che in natura sono diverse, contrarie e differenti,
in Essa sono identiche, e concordano in una.*

Giordano Bruno

La sola libertà possibile per l'uomo è quella di creare: la creazione di simboli, idoli, sistemi, è l'unica attività in cui l'essere umano può manifestare in tutta la sua violenza il suo istinto di dominio e sovversione del reale. Chi crea, crea tutto l'Universo e disfa tutto l'Universo che è giunto fino a lui: creando, l'uomo, nella ristrettezza della assoluta illibertà della sua natura che invisibilmente lo spinge verso la direzione presso cui, anche avendo la possibilità di divergere, tenderebbe in ogni circostanza (“tu mi conduci là dove io già stavo dirigendomi” dirà Macbeth all'apparire del pugnale che lo accompagna al letto di Duncan), rinnova il gioco eterno del fanciullo cosmico, che si bea della invenzione delle forme e delle materie e che si specchia come fa Dioniso nel mito e che in questo giocare con le parvenze e con le sostanze come un chimico o un mago, sempre distrugge ciò che precedentemente creò. È il creare una Volontà prima, un primo movimento, un trarre fuori dal Nulla: è perciò esso un atto dalla tradizione delegato al divino e sottratto all'uomo, cui è concesso come indennizzo per tale censura la libertà di bruciare i creatori di mondi, di sistemi, di opere, di crocifiggerli, di farsi Morale a danno di colui che crea. L'uomo espropriato dall'onere/onore della partecipazione all'eterna creazione del divenire, viene così appagato nell'atto catartico della vendetta presso colui che si è fatto carico di quanto non ha potuto rifiutare e non ha saputo essere privo: di quanto magneticamente ha attratto la sua natura, tiranna fino al fondo del suo destino.

Più di tutti però è odiato colui che vola.

[...] Ingiustizia e sporcizia essi gettano verso il solitario: ma, fratello, se vuoi essere una stella, non di meno devi brillare anche per loro.

E guardati dai buoni e i giusti! Essi crocifiggono volentieri coloro che si inventano la propria virtù – essi odiano il solitario.

Guardati anche dalla santa semplicità! Per essa tutto è empio ciò che non è semplice; essa scherza volentieri col fuoco – dei roghi.

[...] solitario, tu vai per la via che porta a te stesso! E la tua via passa davanti a te stesso e ai tuoi sette demòni!

Sarai eretico per te stesso e strega e indovino e buffone e dubitatore ed empio e malvagio.

Devi voler ardere nella tua stessa fiamma: come vorresti rinnovarti senza essere prima diventato cenere?

(F. Nietzsche, Così parlò Zarathustra – del cammino del creatore)

E dunque, nel tentativo complesso di evitare la facile scappatoia di occuparmi di Giordano Bruno unicamente come martire della libertà di pensiero, come percepisco venga preferita sempre più spesso quale narrazione intorno alla sua figura, a danno della sua opera, quale è stato il mio approccio e cosa ho tentato io di creare a partire dal suo lavoro?

Nel maggio del 2018 mi trovavo presso il Museum Principia, ad Alba Iulia, in Transilvania, Romania, per presentare la mia performance “Achille – sulla semidivinità”, quale evento di apertura del Festival Internazionale di Teatro “Apollo”, quando vengo raggiunto, come in vero accade ogni anno dal 2016, anno in cui per la prima volta presi parte alla vita culturale della capitale transilvana, dall’abbraccio e dall’entusiasmo dell’artista figurativo, scultore e pittore Stefan Balog, cui mi lega una profonda stima artistica e ormai una fratellanza spirituale e personale: la discussione muove ben presto, insieme a Viorel Cioflica, direttore del Festival, sulla comune intenzione di produrre insieme, per la cerimonia d’apertura dell’anno successivo (2019), un’opera che combinasse insieme il mio lavoro sul corpo e sulla voce e sull’immagine del poeta tragico sulla scena, con una installazione di Stefan che da sempre predilige lo stile gotico, i colori della resina ed il particolare effetto che permette ai volti delle sue opere di fuoriuscire dalla scultura, sfondando la tridimensionalità statica. “Ed alla fine” – aggiunse Stefan – “voglio che la mia opera venga bruciata.”



Cristian Izzo, Carmen Orazzo (*help director*), presso “Apollo International Theatre Festival”

D'un sí bel fuoco e d'un sí nobil laccio
 Beltà m'accende, ed onestà m'annoda,
 Ch'in fiamm'e servitù convien ch'io goda.
 Fugga la libertade e tema il ghiaccio.
 L'incendio è tal ch'io m'ardo e non mi sfaccio,
 E 'l nodo è tal ch'il mondo meco il loda,
 Né mi gela timor, né duol mi snoda;
 Ma tranquillo è l'ardor, dolce l'impaccio.
 Scorgo tant'alto il lume che m'infiamma,
 E 'l laccio ordito di sí ricco stame,
 Che nascendo il pensier, more il desio.
 Poiché mi splend'al cor sí bella fiamma,

E mi stringe il voler sí bel legame,
 Sia serva l'ombra, ed arda il cener mio.
 (Giordano Bruno, *De gli eroici furori*)

Ciò che io ben presto intesi della profondità della sensibilità di Stefan, fu ch'egli colse la particolarità che distingue nei millenni il mio lavoro dal suo, che gli conferisce insieme un frustrante senso di nichilismo ed il fascino della percezione dell'effimera consistenza di ogni evento della vita: una scultura resta, per sempre, una volta realizzata e la sua forma è preservata eternamente; un atto performativo è invece svanito nel momento stesso in cui è compiuto, sicché il suo essere coincide con il suo non essere, come la vita di tutto ciò che vive. Voleva, in quel sacrificio eroico della sua fatica, ancor di più Stefan affratellarsi con me. E fu lo stesso Stefan che suggerì il soggetto, Giordano Bruno, a cui aveva dedicato qualche pagina del suo libro di "incubi" e storie dell'orrore. Il mio primo compito, una volta tornato in Italia, è stato quello di studiare l'immensa e straordinaria Opera del filosofo Nolano: a questa fase di studio, come sempre faccio, dedicaí tutta l'estate, fino al mese di ottobre. Successivamente restrinsi il campo, focalizzando la mia attenzione su tre delle opere di Bruno che, a parer mio, sintetizzassero ed evidenziassero a pieno il suo pensiero: le tre cui dedicaí più attenzione furono *De la causa et principio primo*, *De l'Universo et infiniti mondi* e *De gli eroici furori*: da questi estrassi brani significativi, alcuni discorsi del Teofilo, personaggio portatore della filosofia bruniana e la maggior parte degli scritti in versi, materiale quest'ultimo già adatto per la scena e la traduzione orale. A questo punto, viene la parte più complessa del percorso, la traduzione per la scena.



Cristian Izzo (sx), Stefan Balog (dx) insieme alla scultura di Balog dedicata a Bruno, durante la passata edizione dell'“Apollo International Theatre Festival”.

A ciò è utile rimandare il pensiero a quella affermazione con cui ho aperto questa disquisizione: la libertà di creare, come sola libertà dell'uomo. Chi crea crea, prima che ogni altra cosa, nuovi valori e nuove tavole di valori e nel farlo egli spezza le vecchie tavole e svuota i vecchi valori del loro significato: si tratta, in sintesi, dello scontro tra una cultura dominante che si è affermata nei secoli precedenti, che viene insidiata dal genio di un che porti con sé una nuova visione del mondo stesso. Si tratta di confutare un sistema di leggi oramai divenuto tradizione e Morale e proporre uno nuovo che il più delle volte rovesci completamente ciò che lo ha preceduto. Abbiamo dunque, da una parte, la Legge dominante, la Morale incrollabile, la tradizione, il limite, il Dio: dall'altra abbiamo il sovvertitore, il genio, colui che intende sostituirsi al Dio. Ciò che dunque accade è, per l'appunto, lo scontro eroicamente vano tra queste due forze: vano perché il primo è inconoscibile, insuperabile, inarrivabile ed indistruttibile e tuttavia può essere sfidato!

O tu limpido spirito di limpida fiamma, che su questi mari un tempo io adorai, finché mi bruciasti tanto che ancora ne porto la cicatrice; ora ti conosco, chiaro spirito, e so che il modo giusto per adorarti è la sfida. Non è un pazzo

temerario che ora ti affronta: riconosco la tua potenza senza verbo e senza dimora, ma fino all'ultimo sussulto del terremoto che è la mia vita, ti contenderò il predominio assoluto e universale che hai su di me. Oh tu, limpido spirito, tu mi hai fatto del tuo fuoco, e come un vero figlio del fuoco io torno a respirartelo contro.

Tu puoi accecare; ma io posso ancora brancolare. Tu puoi ardere, ma io posso ancora essere cenere. Accetta l'omaggio di questi poveri occhi e delle mani che li coprono. La folgore mi attraversa il cranio; le pupille mi fanno sempre più male, tutto il cervello contuso mi pare si stacchi dal capo e rotoli su qualche terreno sassoso. Tu sei luce, ma esci dalla tenebra; io sono tenebra che esce dalla luce, che esce da te! Tu non sai come nascesti, e perciò ti dici non generato; tu certo non conosci il tuo principio, e perciò ti dici senza principio. Io so di me quello che tu non sai di te, onnipotente. C'è qualcosa di trascendente oltre di te, limpido spirito, dinanzi a cui tutta la tua eternità non è che tempo, la tua creatività cosa meccanica. Attraverso di te, attraverso il tuo io fiammeggiante, i miei occhi riarsi lo vedono confusamente. Oh tu fuoco trovatello, tu eremita da sempre, anche tu hai il tuo enigma incomunicabile, il tuo dolore indivisibile. Qui ancora col mio superbo dolore riconosco mio padre. Balza! Balza in alto e sfiora il cielo! Io salto con te, io brucio con te, e vorrei fondermi con te, e sfidandoti io ti adoro!

(H. Melville, *Moby Dick* - i corpisanti)



In foto la compagnia *Skepsis* più Cristian Izzo. Inizio della performance: Giordano Bruno viene condotto al rogo.

Quando si produce un'opera tragica, è bene sempre non dimenticare che non si può scindere la tragedia dal mito, dalla poesia, dalla musicalità: queste tre cose sono esse stesse la tragedia, laddove fosse possibile darsi tragedia senza possedere (come non possediamo ormai più) la lingua greca tragica. Dunque il mio lavoro fu questo: la transustanziazione dell'umano nel divino, la trasformazione e connessione di Giordano Bruno al mito. A ciò io lo connessi a due figure: inevitabilmente il *Prometeo incatenato* di Sofocle, da cui estrassi i soliloqui e le decine di versi dedicati alla sua impresa blasfema, quella di sostituirsi a Zeus e donare agli umani – che il dio del tuono, ci dice Prometeo, voleva cancellare – il fuoco: quel fuoco che, sebbene spesso identificato con la conoscenza, a me è sempre parso essere piuttosto “il linguaggio” e con il linguaggio, creatore di simboli, la capacità di creare, fino ad allora esclusiva degli dei. La seconda figura che accostai a Bruno, traendo la sua immagine fiera e potente dal *Paradise lost* di Milton, è Lucifero: l'avversore massimo dell'ordine costituito, il profanatore del cielo e propositore di una democrazia *ante litteram* contro il Monarca assoluto e il suo Principe, in nome della eguaglianza di tutti coloro nati presso il cielo, che egli intende essere una cosa sola con la stessa libertà. Essendo questa ultima opera quasi contemporanea alla morte del Nolano – scritta nel 1608 – mi convinsi a introdurre nel lavoro anche uno sguardo sul secolo XVII, sul Barocco come eccedenza della forma, prossima al frantumarsi: a ciò introdussi come musica che restasse dopo il finale del lavoro, le musiche di Vincenzo e Michelagnolo Galilei, padre e fratello di quel Galileo che porterà a compimento la rivoluzione scientifica copernicana di cui Bruno fu grande promotore, insegnando in tutta Europa, con rischi inimmaginabili, quella dottrina che lo stesso Copernico era stato inibito dal citare.

«È questo il Luogo, la Terra, il Suolo»
 disse allora l'Arcangelo perduto, «questo il seggio
 che abbiamo ottenuto a cambio del Cielo? – questa lugubre oscurità
 in cambio di quella luce celestiale? E sia, giacché Colui
 che adesso è Sovrano può disporre e decidere
 ciò che dev'essere giusto: tanto meglio più è lontano da lui,
 la cui ragione eguaglia, e la cui sola forza ha reso supremo
 sui suoi eguali. Addio, Campi felici,
 ove la gioia sempre s'intrattiene! Salute, orrori! salute,
 mondo Infernale! e tu, profondissimo tartaro,
 accogli il tuo nuovo Padrone – qualcuno che reca
 un pensiero che non ha da cambiare per il Tempo o il Luogo.
 Il pensiero è luogo a se stesso, ed esso stesso

rende Paradiso l'Inferno, Inferno il Paradiso.
 Che importa il luogo, se io sarò ancora me stesso,
 e cosa mai dovrei essere, tutto e pur meno di Colui
 che il Tuono ha reso grande? qui almeno
 saremo liberi; l'Onnipotente non ha edificato
 questo luogo per chi lo invidia, non ci ha portati qui:
 qui regneremo sicuri; e io ho scelto
 il regnare, degna ambizione, seppur nell'Inferno:
 meglio regnare all'Inferno che servire nel Paradiso..."

(J. Milton, *Paradise Lost*, II capitolo)

"Cielo divino, alito di vento
 Rapide ali di vento
 Sorgenti dei fiumi, sorriso interminabile del mare,
 terra madre di tutto io vi invoco!
 Guardate! Un dio che soffre a causa degli dei!
 Guardate quale pena mi consuma e quale oltraggio e mi torturerà
 Il nostro signore degli dei
 Ha offerto a me catene di vergogna!
 Ahi! Lamento una sventura che è stata e che sarà e quando
 Dovrà sorgere l'ultimo giorno della mia sventura?
 No, che mi dico!
 Tutto il futuro conosco esatto e uguale
 Bisogna che sopporti la mia pena
 Paziente e riconosca
 Che la forza del fato non si vince
 Ma non posso sopportare né tacere
 Il mio dolore, il mio essere: ho spartito
 Con gli umani un dono degli dei,
 per questo fui legato alla mia pena."

(Eschilo, *Prometeo Incatenato*)

Mentre il lavoro di Stefan fu quello di realizzare un'opera ispirata al monumento in campo de' Fiori ed una maschera che mi permettesse di identificare il mio viso con quello della scultura, io cominciai a tradurre il materiale raccolto in lavoro fisico: scelsi di servirmi di un telo rosso di lycra, che mi permettesse

di dare un senso plastico/scultoreo a tutti i miei movimenti, alla cui estremità legai un bastone, a che si trasformasse in una spada di fuoco, o in un remo della barca Flegias guidata da Caronte e scelsi il rosso per il mio abito stesso, in modo che il mio corpo non potesse essere scisso all'occhio dal telo stesso: la sfida era quella, attraverso il movimento di scena, di far salire il telo come una lingua di fuoco delle fiamme infernali e del rogo, fino a che non mi avesse sommerso del tutto.



Cattedrale cattolico-romana di Alba Iulia, Romania. Lettura del V dialogo da *De la causa e principio primo*.

Decisi di partire dal “Quinto Dialogo” enunciato da Teofilo ne *De la causa e principio primo*: dopo un primo momento in cui tale dialogo viene letto da una figura incappucciata che rimanda immediatamente all’immaginario con cui Giordano Bruno è da tutti riconosciuto, allo svelarsi del volto appare il viso e la maschera di Pulcinella, intento a leggere e ridicolizzare, filtrandola attraverso la sua visione ignorante e volgare del Mondo, la filosofia di Bruno che appare a lui in tutto e per tutto follia e blasfemia; inoltre,

l'inserimento della figura di Pulcinella, rientra nel discorso sopracitato sul '600, essendo la maschera napoletana e tutta la Commedia dell'Arte italiana ed europea, nata e sviluppata proprio in quel secolo.



Ed è proprio Pulcinella – e in lui, con lui, tutta la volgarità e l'ignoranza del potere e della Morale dominante, la cui brutalità deve, per sopravvivere, reprimere e reprimendo difendersi da qualsiasi nuovo sistema di valori e di pensiero proposto – maschera di quella terra e di quella cultura originaria da cui Bruno, nato a Nola, proviene, a decretare in nome di Dio e per bocca del popolo, la prigionia ed il rogo per Giordano Bruno: intesi sintetizzare questo momento in un canto tribale, eseguito sulle musiche colme di violini ed archi del musicista rumeno Ovidiu Bartha, in cui il rogo veniva evocato danzando intorno alla effigie di Bruno realizzata da Balog, come in una cerimonia sacra di tribù primitive, a testimoniare la barbarie di tutta quella intelligenza che decretò quella sentenza. Era mia premura, sul finire del canto, legare la estremità del telo rosso libera dal bastone alla mia caviglia, sì da tramutare il telo in una catena: da quel momento, di fatti, cominciava la parte centrale della performance e il lungo oratorio poetico che

partendo dal canto XXXIII dell'Inferno, dalla *Divina Commedia* (altro mio riferimento letterario fu infatti Dante: e per aver trovato nei versi di Bruno chiari richiami alla poesia del Petrarca e dell'Alighieri e per il destino stesso del Sommo, esiliato dalla sua terra per ragioni politiche e destinato a morire in Ravenna), in cui si canta della prigionia del conte Ugolino, qui sovrapposta appunto a quella del Giordano Bruno, mescola i versi di Eschilo a quelli di Milton in modo che essi appaiano inscindibili ed irricognoscibili, fino a tornare a Dante, nel momento in cui il telo rosso divenuto fiamma si solleva al di sopra del corpo del performer, come il maggior corno della fiamma antica che si crolla e mormora come lingua che parli, nel canto dedicato ad Ulisse e Diomede, simboli di quella Hybris alla quale tutti i sovvertitori e gli innovatori hanno sacrificato la loro libertà e la loro vita, primo tra tutti proprio il Titano Prometeo, per poi ridiscendere finalmente negli Inferi insieme a Lucifero, che si battezza signore degli orrori abissali.

I' non so chi tu sie né per che modo
Venuto sei quaggiù, ma fiorentino
Mi sembri veramente quand'io t'odo

tu dei saper ch'i' fui conte Ugolino
e questi è l'Arcivescovo Ruggeri
or ti dirò per ch'i' son tal vicino

che per l'effetto dei suoi mai pensieri
fidandomi di lui io fossi preso
e poscia morto dir non è mestieri.

(*Divina Commedia, Inferno, Canto XXXIII*)

Lo maggior corno de la fiamma antica
cominciò a crollarsi mormorando
pur come quella cui vento affatica;
[...]
Noi ci allegrammo, e tosto tornò in pianto,
ché de la nova terra un turbo nacque,
e percosse del legno il primo canto.

Tre volte il fé girar con tutte l'acque;
a la quarta levar la poppa in suso
e la prora ire in giù, com'altrui piacque,

infin che 'l mar fu sovra noi richiuso.

(*Divina Commedia, Inferno, Canto XXVI*)

Qui, l'oratorio termina con un intreccio delicato: l'Eroico furore di cui Bruno dichiara esser la base dello speculare e dell'agire di ogni filosofo, uomo di scienza, innovatore, si manifesta dapprima nel canto ancora dantesco, il V dell'*Inferno*, celeberrimo: ma gli ancora più celebri tre "Amor", con cui Francesca termina il suo primo discorso, qui vengono proseguiti con un quarto "Amor": quello dei versi di Giordano Bruno, estratti da *De la causa et principio primo*, "Amor per cui tant'alto il ver discerno/ch'apre le porte di diamante e nere". Qui, il filosofo e poeta, si libera della catena, man mano che vengono cantati versi tratti da *De gli eroici furori*, fino a terminare con "Non sta, si svolge e gira/ quanto nel ciel e sotto il ciel si mira/ ogni cosa discorre or alto or basso/ che sia 'n lungo o 'n breve/ o sia grave o sia lieve/ e forse tutto va al medesimo passo/ ed al medesimo punto/ tanto il tutto discorre sin ch'è giunto/ tanto gira sotsopra l'acqua il buglio/ che la medesima parte/ or di su in giù or di giù in su si parte/ e 'l medesimo garbuglio, medesme tutte sorti a tutti imparte", sonetto che pare essere un manifesto del panteismo eroico del grande filosofo.

Amor che al cor gentil ratto s'apprende
Prese costui della bella persona
Che mi fu tolta; e 'l modo ancor m'offende.

Amor che a nullo amato amar perdona
Mi prese del costui piacer sì forte
Che come vedi ancor non m'abbandona.

Amor condusse noi ad una morte
Caina attende chi a vita ci spense."

[.]

Amor per cui tant'alto il ver discerno
Ch'apre le porte di diamante e nere
Per gli occhi entra il mio nume; e per vedere
Nasce, vive, si nutre, ha regno eterno.
Fa scorger quant'ha il ciel terr'ed inferno,
Fa presente d'absenti effigie vere,
Repiglia forze, e, trando dritto, fere,

E impiaga sempre il cor, scuopre ogn'interno.
 O dunque, volgo vile, al vero attendi,
 Porgi l'orecchio al mio dir non fallace,
 Apri, apri, se puoi, gli occhi, insano e bieco.
 Fanciullo il credi, perché poco intendi;
 Perché ratto ti cangi, ei par fugace[.]
 Per esser orbo tu, lo chiami cieco.

(*Divina Commedia, Inferno, Canto V* + Giordano Bruno, *De gli eroici furori*)



Qui la parte poetica termina: Bruno è sciolto dalle catene ed enuncia la frase che pronunciò dinanzi ai suoi aguzzini - “tremate più voi nell’emettere questa sentenza, che io nell’udirle!” – il suo volto è coperto da una maschera (che altera anche la voce, richiamando anche alla morsa ch’egli si vide apporre durante il tragitto presso il rogo, perché non pronunciassero “blasfemie”) identica a quella della effigie alle cui spalle scompare, pochi minuti prima che dei druidi, adducendo secondo una banalissima logica e clamorosa

ignoranza le loro ragioni, brucino la statua. Ma l'ombra di Bruno riappare poco più su, alle sue spalle. L'idolo è bruciato, il simbolo crolla: ciò che resta, che non può essere consegnata all'oblio, è la sua Opera: solo l'ombra delle idee può essere intaccata. Significativa, in quella occasione, fu che la installazione e la performance avvennero dinanzi al portone della Cattedrale Cattolica Romana di Alba Iulia.



Alla performance ha assistito, tra la gente che gremiva la piazza della Cittadella Medievale di Alba Iulia, Dan Viktor, attore e regista rumeno, per quindici anni appartenuto al gruppo *Grotowskyego* del ghera polacco del teatro d'avanguardia della seconda metà del '900 Jerzy Grotowsky ed attualmente docente di performance all'università di Pechino. Il suo commento è stato:

De l'eroico furore di colui che arde. Uno spettacolo creato da Cristian Izzo. Durante l'APOLLO International Youth Theatre Festival, Alba Iulia, evento organizzato dal Gruppo *Skepsis* quest'anno, tra il 9 e il 13 maggio, tra molte proposte, ispirate dagli organizzatori, ho partecipato a uno spettacolo

che mi ha profondamente turbato, creato da Cristian Izzo e il coinvolgimento dell'artista Stefan Balog, attraverso il suo lavoro plastico che rappresenta Giordano Bruno. Anche la musica firmata da Ovidiu Bartha è ispirata a Bruno.

La sesta edizione del Festival è stata incentrata su FUOCO. Nella proposta artistica di Cristian Izzo ho sentito acutamente tutto ciò che può rappresentare l'effetto del fuoco, al mio livello ma soprattutto metaforicamente. Quella combustione che ha consumato Giordano Bruno, di passione, sacrificio e dedizione totale è stata trovata nell'interpretazione di Cristian Izzo che ha disegnato la sua sceneggiatura nel testo di Giordano Bruno, “De l'eroico furore di colui che arde”, introducendo frammenti degli scritti per i quali fu condannato a morte e frammenti di Prometeo e Lucifero del “Paradiso perduto” di Milton. Ottima idea della maschera di Pulcinella, della Commedia dell'arte, che dà un colore speciale alla concezione della regia, esprimendo sottilmente l'assurdità delle autorità religiose che hanno condannato a morte Giordano Bruno. Come, alla fine dello spettacolo, l'opera plastica creata da Ștefan Balog brucia in fiamme violente, così l'attore, pieno di grazia, Cristian Izzo brucia intensamente, in maniera sorprendente, in ritmi magnetici con una furia eroica, per tutta la durata dello spettacolo. In tutto il mondo, il teatro cerca una soluzione di opposizione alla valanga di tecnologia che, sfortunatamente, rischia di distruggere una delle capacità più profonde dell'essere umano: la comunicazione vivente, dall'umano all'umano.



Tutte le foto sono realizzate da Zoltan Balog.

Readings

Giacomo Tagliani

Giordano Bruno: quanto può una vita?

ABSTRACT: Giuliano Montaldo's *Giordano Bruno* is a biopic that marks a turn in the history of Italian biographical cinema. This essay analyses this movie in the light of Bruno's thought, highlighting its relevance for the present “biographical turn” as well as the importance of film theory and practice in the framework of the so-called “Italian Thought”. By considering them as strictly intertwined, the essay aims at underlying the crucial theoretical role played by biopics in the definition of specific key concepts of the present time.

Keywords: *Giordano Bruno*, visual critical theory, biopic, Italian thought, political theology.

“Non più scrivere la vita della gente, ma soltanto la vita. La vita da sola”. È questo il famoso progetto di romanzo che Ferdinand/Pierrot espone in *Pierrot le fou* (1963) di Jean-Luc Godard, a partire dell'esempio di James Joyce. Vuol dire, altrimenti, passare dal racconto della vita individuale – la biografia legata a un nome proprio e a un principio di individuazione – al racconto di una vita che, con Gilles Deleuze, “è ovunque in tutti i momenti attraversati da questo o quel soggetto vivente e misurati da tali oggetti vissuti: la vita immanente porta in sé gli eventi o le singolarità, e questi non fanno che attualizzarsi nei soggetti e negli oggetti” (Deleuze, 2009, p. 20). È facile ritrovare, dietro questo progetto estetico, il pensiero di Giordano Bruno, con la sua messa in discussione del posto dell'essere umano nell'universo e la sua liquidazione di ogni teleologia esistenziale e narrativa. Ma se Bruno è il filosofo che forse per primo irrompe sulla scena della filosofia europea con questa destituzione del *dispositivo della persona*, è possibile raccontarne la vita secondo un modello biografico classico?

È questa la domanda che attraversa *Giordano Bruno*, film del 1973 di Giuliano Montaldo dedicato alla parte terminale dell'esistenza del filosofo nolano. È emblematico che sia proprio un film dedicato a Bruno a scardinare per la prima volta quella linea di coerenza che ha definito il canone classico della cinematografia biografica italiana, decostruendo il nodo tra teologia e politica ben al di là di ogni polemica legata alla cronaca del tempo. Filosofia e politica, pensiero e vita si fondono nelle parole del personaggio interpretato da Gian Maria Volonté, al cui cospetto ospiti e conoscenti si interrogano sulla sua vera natura e sulla frattura con l'ordine cosmologico condiviso apportata dalle sue ricerche. Quanto può allora una vita, qual è “l'espressione di potenza” (Deleuze, 2007, p. 109) di una vita e la sua ricaduta rfigurativa nell'istante in cui viene messa in forma? Se per Bruno – come ricorda Mino Gabriele nella sua *Introduzione al Corpus Iconographicum* – “immaginare e pensare non sono altro che due aspetti complementari di una stessa attività gnoseologica” (Bruno, 2001, p. XC), un film incentrato sull'esistenza del filosofo nolano può essere il luogo privilegiato per sondare la specifica dimensione di un pensiero che si esprime attraverso le immagini.

Questo saggio affronta il film di Montaldo proprio come momento esemplare di riflessione sulle possibilità teoriche e critiche della biografia filmata, un oggetto strettamente *contemporaneo* nel cui alveo è possibile interrogare la relazione inestricabile tra vita, storia e politica che, come ha sostenuto Roberto Esposito, attraversa il “pensiero italiano” e ne definisce la specificità (Esposito, 2010). *Giordano Bruno* è il punto di concrezione delle tensioni che avrebbero inaugurato una nuova stagione del cinema biografico italiano, un filone cinematografico ampio e frastagliato che di quella triplice articolazione è – alla lettera – l’espressione più paradigmatica. Alla luce di questo quadro di partenza, le pagine seguenti sono articolate in due sezioni: una tematica, dedicata alle strategie di rappresentazione degli snodi salienti dell’esistenza di Bruno, un’altra teorica, orientata a sondare gli aspetti del pensiero del filosofo che possono avere una ricaduta diretta sul pensiero filmico. L’obiettivo del saggio è dunque mostrare come il cinema biografico-politico italiano sia oggi il territorio forse più produttivo per indagare la relazione critica e antinomica – tipicamente bruniana – tra originario e attuale, un nucleo centrale che ha attraversato tutta la filosofia italiana, la quale, in tutti i suoi autori, sembra essersi continuamente interrogata “sul carattere contemporaneo di ciò che proiettiamo all’origine e sul nucleo arcaico situato nel cuore dell’attualità” (Esposito, 2016, p. 160).

1. Un film *su* Giordano Bruno

Giordano Bruno viene proiettato nelle sale italiane alla fine del 1973, terzo e ultimo capitolo di una ideale “trilogia sul potere” iniziata nel 1970 con *Gott mit uns* e proseguita l’anno successivo con *Sacco e Vanzetti*. Questi tre film sviluppano un percorso di regressione cronologica che intercetta evidentemente i nodi sensibili del presente di allora: la memoria traumatica della Seconda Guerra Mondiale e i conti irrisolti con quel passato, la violenza politica e la pista anarchica (da Piazza Fontana al Massachusetts di inizio Novecento), fino all’ingerenza della Chiesa sulla società italiana e sulla libertà di espressione (il referendum sul divorzio si sarebbe tenuto solo sei mesi dopo l’uscita del film). Già a partire da questo sguardo di sorvolo, quella tensione anacronistica tra origine e attualità messa poc’anzi in rilievo trova una sua specifica ragion d’essere proprio nel cinema di Montaldo, o almeno in quella particolare congiuntura della sua carriera.

Anziché genericamente “sul potere”, la trilogia in questione può tuttavia essere meglio definita come “trilogia del processo”: dunque una rappresentazione che affronta un particolare regime discorsivo all’interno di una specifica “scena della verità” (Foucault, 2015). Si tratta pertanto di una messa in scena di “secondo grado”, che si configura come indagine critica – o addirittura metacritica – sulle modalità *aleturgiche* (ovvero di espressione della verità, cfr. Foucault, 2011) all’interno di una data comunità o

cultura. Nella cornice del processo, infatti, la relazione tra l'individuo e il potere emerge nella sua nudità, facendo sì che il soggetto si possa mostrare spogliato della sua *maschera*, spogliato ma insieme a essa, soggetto al di là della persona. In questa trilogia del processo iniquo, dell'innocenza condannata, si trova allora un'ulteriore linea di sviluppo che può essere definita come lo spostamento da una colpa surreale (la condanna per diserzione dentro un campo di concentramento a guerra finita di *Gott mit uns*) a una colpa inesistente (il processo farsa in *Sacco e Vanzetti*, che infatti si concluderà con la frase di Vanzetti "I'm innocent") sino a una colpa rivendicata in quanto "colpa non colpevole" (la vicenda inquisitoriale di Bruno). Questo spostamento non designa solo un allargamento di orizzonte tematico, piuttosto permette a *Giordano Bruno* di uscire dalla stretta comparazione metaforica tra origine e attualità – invece ancora classicamente affrontata nei due film precedenti – per istituire una doppia linea di sviluppo: da un lato la necessità di pensare la vicenda di Bruno nella sua duplice e inseparabile componente speculativa ed esistenziale, dall'altro la volontà di misurarsi con la questione stessa dell'origine, cioè della legittimità di un uso della storia per pensare criticamente il presente, quantomeno in campo cinematografico.

Per questo motivo il film comincia illustrando lo "scandalo bruniano" nella pur aperta e tollerante Serenissima: in Bruno, infatti, si assiste "a un'identificazione tanto assoluta tra filosofia e vita – nel senso [...] della sua biografia – da far sì che la rinuncia dell'una debba portare con sé anche quella all'altra" (Esposito, 2010, p. 63). La vicenda processuale di fronte all'Inquisizione, dunque, non è che l'altra faccia della vicenda intellettuale in giro per le corti e le università d'Europa: "fa della morte un atto, e addirittura il più vitale perché indissolubilmente legato alla difesa di quel pensiero che coincide con la vita" (ib.). Bruno non ha scelta: non può che proclamarsi innocente e colpevole, se non vuole abiurare al proprio pensiero che coincide con la sua stessa vita.

Qui la ricostruzione biografica di Montaldo trova il suo fondamento di legittimità a livello tematico: il processo non è altro che il luogo di verifica della filosofia del Nolano, minuziosamente esposta nella prima parte del film ("Io sono pronto a discutere con tutti i dottori della Chiesa, se è questo che veramente volete", esclama il personaggio interpretato da Volontè appena arrivato a Roma). La dualità come principio strutturante articola dunque il racconto, disponendo una serie di opposizioni binarie che sono tuttavia legate indissolubilmente tra loro, finendo per configurarsi l'una come il rovescio dell'altra. Pensiamo ad esempio alla grande opposizione tra Venezia e Roma, anzitutto, risolta dal tradimento della Serenissima, ansiosa di disfarsi di un personaggio considerato un fattore di destabilizzazione troppo pericoloso; oppure al contrasto interno alla Chiesa, impersonato dai cardinali Bellarmino e Sartori, che si rivela essere una semplice questione di opportunità politica della condanna a morte in concomitanza con il Giubileo del 1600; ma si può considerare anche la marcata specularità della coda e dell'epilogo,

due spettacoli pubblici (una processione e un rogo) al quale il popolo è chiamato ad assistere per testimoniare la grandezza del potere politico che si esercita attraverso modalità estetizzanti nei termini di ricchezza della parata o splendore del supplizio. Una dualità che si presenta come netta viene pertanto sistematicamente ricompresa in una forma unitaria: su questo principio il film si congiunge sotterraneamente a quella destituzione del dispositivo del due che attraversa tutto il pensiero di Bruno e finanche la vita (Esposito, 2013).

Per quanto concerne la componente “espositiva”, Montaldo ricorre all’espedito di dar voce al suo protagonista attraverso documenti, libri e atti processuali. Una scelta di impronta classica, alla quale tuttavia si accompagna una discreta libertà d’azione della messa in scena finzionale, scandita soprattutto da una successione di quadri, perlopiù statici e caratterizzati da una marcata dualità (ancora una volta) risultante dall’alternanza tra un caravaggismo caldo e fortemente contrastato (il direttore della fotografia non a caso è Vittorio Storaro) proprio delle scene attraversate dagli “eroici furori” e i toni freddi e tendenti alla bicromia delle sequenze legate alla castrazione di questi stessi furori: una contrapposizione che rimanda chiaramente al doppio universo iconografico di riferimento della fine del ‘500, il primo barocco romano e la tarda maniera veneziana. Questa contrapposizione non è articolata su base cronologica, piuttosto su base tematica, e conosce via via zone di sovrapposizione più frequenti che si mostrano evidenti alla fine, nella reazione di Bruno in seguito alla lettura della sentenza (un movimento di macchina laterale si sposta avanti e indietro tra due ambienti definiti oppositivamente dalle scelte luministiche) e nel rogo conclusivo, dove la trasformazione della temperatura cromatica si carica di un chiaro significato metaforico. Quest’ultimo però non viene limitato alla semplice constatazione della fine di ogni “furore eroico” nel corpo di Bruno in seguito alla morte, ma più in profondità nel tentativo di soppressione del furore delle idee bruniane, della loro potenza destabilizzante e sovversiva. “Tenete più paura voi”, mormora infatti il filosofo di fronte alla corte riunita a sentenza, richiamando implicitamente l’ultimo dialogo tra Papa Innocenzo XVIII e i cardinali Bellarmino e Sartori: quanto impiegherà a spegnersi quel rogo pronto a essere appiccato in Campo de’ fiori?

2. Un film *attraverso* Giordano Bruno?

Questa compresenza di tempi – di ricordo e di proiezione futura, una sorta di futuro anteriore interno all’imperfetto della storia – è il tratto saliente delle tre sequenze in soggettiva, sequenze nelle quali la macchina da presa assume compiutamente e *ostentatamente* il punto di vista di Bruno e lo sovrappone a quello dello spettatore. È nella prima, in particolare, che questo programma anacronistico mostra la sua inclinazione *contemporanea* in quanto propriamente sfasato rispetto al proprio tempo (Agamben, 2008, p.

9). Collocato alla metà esatta del racconto, durante il viaggio che porta il filosofo da Venezia a Roma (e dunque, per la prima e ultima volta, in nessuna delle due città), questo primo “ricordo prospettivo” si innesta a partire da un intermezzo speculativo sul grande tema bruniano del rapporto nuovo tra cosmologia e antropologia che confluisce – quasi naturalmente – nella necessità della sua comunicazione (nel senso specifico di “metterlo in comune”), ovvero sulla composizione, la funzione e le finalità dell’insegnamento e delle istituzioni accademiche.

Nell’aula della Sorbona, rappresentata come una cattedrale del pensiero, due ali di folla accolgono il celebre filosofo dividendosi tra sostenitori e detrattori; tra questi ultimi si riconosce lo stesso Giuliano Montaldo, in un esplicito gioco ironicamente autoriflessivo che segnala la necessità della modalità discorsiva all’interno dell’enunciazione storica (Ricoeur, 1985). Lo sgretolamento delle partizioni fra i tempi del momento configurativo del racconto (la *mimesis II*) orienta e definisce le sue peculiari modalità rifigurative (ovvero la *mimesis III*), aprendo altresì la strada per una rinnovata funzione dello stesso cinema biografico, non più interessato a mostrare la carica esemplare di figure reali nella costruzione della storia pubblica, quanto piuttosto nella possibile estrazione da queste stesse figure di personaggi concettuali che “operano i movimenti che descrivono il piano di immanenza dell’autore e intervengono nella creazione stessa dei suoi concetti” e non hanno “niente a che vedere con una personificazione astratta, con un simbolo o un’allegoria” (Deleuze, Guattari, 2004, p. 53).

Non è forse una coincidenza che sia stata un’opera dedicata a Giordano Bruno a segnare una tappa fondamentale nello sviluppo del cinema biografico in Italia. In Bruno, infatti, quel carattere spurio e fortemente eterogeneo del pensiero italiano deflagra nella massima evidenza, facendone una figura incollocabile nella nascente tradizione della modernità filosofica e letteraria, arrivando ad “aprire un orizzonte prospettico situato anche oltre di essa” (Esposito, 2010, p. 65) e portando a compimento la questione del “pensare per immagini, ovvero della capacità di *porre-in-immagine* contestuale all’esercizio del pensiero, il fondamentale problema teoretico che il Rinascimento solleva” (Cacciari, 2019, p. 31):

Se la contemplazione e contrazione del furioso bruniano sono il prodotto dell’ingegno, della volontà e della libertà dell’individuo, proteso con le potenze dell’anima ad apprendere la verità, lo strumento cardine che pone in atto questo viaggio è l’immaginazione, facoltà che sta fra i sensi e l’intelletto, intermediaria tra il mondo corporeo e quello spirituale, fra il particolare e l’universale. Grazie ad essa l’uomo, partendo dalla realtà sensibile percepita esteriormente, può, come fa il pittore, dipingere o costruire dentro di sé le figure necessarie, il lessico pneumatico dovuto, ossia i gradini immaginali della scala della conoscenza, attraverso i quali l’anima può avvicinarsi e unirsi discorsivamente alle idee. (Bruno, 2000, p. LXXV)

Pensare per immagini e pensiero visivo sono due momenti evidentemente non dissociabili e che trovano nel cinema – e in particolare nel cinema che Deleuze ha chiamato “della modernità” (Deleuze, 1989) – un punto di concrezione particolarmente efficace. Da parte sua, il cinema italiano ne ha fornito una declinazione particolare, che accoglie e rilancia quel carattere costitutivamente “impuro” e “anacronistico” del pensiero italiano rispetto alle principali filosofie europee. Roberto De Gaetano ne ha recentemente sintetizzato tale carattere nella formula di un “cinema senza uniforme”, un cinema che è stato cioè nazionale senza essere mai stato nazionalista (nemmeno quanto avrebbe dovuto essere “l’arma più forte”):

Il “carattere italiano” del cinema sembra definirsi dunque come espressione di un’eterogeneità di forze che emergono dalla vita come faglia della storia, che fatica di per sé a comporsi nelle forme codificate della civiltà e dello Stato, e che appare costantemente in contraddizione fertile, aperta nel cuore di un intero Paese. (De Gaetano, 2014, p. 16)

La vita come faglia della storia che emerge in una tensione tutta politica con la struttura rigida dell’ordine statale: gli stessi tre poli del pensiero italiano esposti in precedenza con Esposito si riversano nelle forme cinematografiche per comporre quel caleidoscopio di maschere e di personaggi che attraversano la tradizione filmica dell’Italia. Il caso del cinema biografico, da questo punto di vista, diventa assolutamente paradigmatico, anche in questo caso guardando da vicino e insieme prendendo le distanze dalla tradizione – quella statunitense – che più di tutte ha definito le basi e le regole di un genere nato con l’invenzione stessa del cinematografo e che ha ritrovato nel nuovo millennio una rinnovata attualità. E se si prova a osservare più da vicino questa “svolta biografica” che accompagna la produzione filmica recente, si può vedere come la *biografia politica* – ovvero la storia della vita della politica – occupi uno spazio sempre più rilevante (Tagliani, 2019). Ma questa semplice constatazione ci riporta al punto dal quale siamo partiti:

Diversamente da quanto è accaduto altrove, la vita, all’interno del pensiero italiano, non è mai stata intesa in una modalità indifferenziata, o autonoma, di tipo biologico o metafisico. Se in Italia non vi è mai stata una particolare “filosofia della vita” assimilabile a quelle, novecentesche, cui comunemente ci si riferisce con tale espressione, è perché da un lato l’intero pensiero italiano ne è attraversato e determinato. Dall’altro perché la vita è sempre stata pensata insieme – in rapporto e in tensione – alle categorie di storia e di politica. (Esposito, 2010, p. 32)

Il fatto che Esposito insista a più riprese sull’idea di un pensiero italiano che ha preso progressivamente forma attraverso contributi eterogenei – attingendo così da territori più ampi rispetto al sapere specifico

della riflessione filosofica in senso stretto – ci obbliga a considerare sotto luce nuova il contributo delle arti, e di quella cinematografica nella fattispecie, alla prosecuzione di questo stesso pensiero: “a differenza della filosofia, e della teoria, il pensiero è in quanto tale sempre in atto, attivo e attuale, così come ogni atto porta dentro di sé una traccia di pensiero” (Esposito, 2016, p. 158). Il pensiero nasce dunque nell’atto cinematografico stesso. Ma cosa succede quando questo pensiero filmico incontra in una tonalità così incandescente il pensiero in atto – attivo e attuale – di un personaggio storico? Ecco che questi due atti interagiscono l’uno sull’altro, si compenetrano e traggono nuova linfa, gettano nuova luce sulle rispettive potenzialità ancora inesprese o ancora non colte: attraverso le immagini filmiche Giordano Bruno non ci appare più come una semplice figura metaforica della violenza dell’oscurantismo religioso (il carattere polemico della contingenza cronachistica), ma appunto come un personaggio concettuale attraversato dalla storia e dalla politica, proprio perché la sua vita era già completamente imbevuta di queste ultime, proprio perché la sua vita è stata l’incarnazione visibile della potenza del suo pensiero.

Il film lo mostra all’inizio, nell’efficacia sintetica propria dell’immagine: “Ci sono delle corrispondenze tra il mondo animale, vegetale e umano. Guarda quell’uomo: tiene la faccia di un uccello. Quello ha il muso del gatto, guarda. Qui ci sta un topo. ‘Oink Oink’ [rivolgendosi a uno con il viso porcino]. E quello tiene la faccia del bue; e tiene pure il carattere del bue”. I primi piani degli astanti, scettici e corruciati, si alternano a quelli di Volonté, che scruta questi volti nella penombra in accentuato chiaroscuro. La potenza dell’origine, sulla quale verte l’intero discorso intentato qui dal protagonista, trova corrispondenza nella *fotogenia* dell’immagine cinematografica, quella sua capacità di far sorgere dalla semplice superficie visibile un senso aperto e molteplice, ma mai riducibile sino in fondo alle maglie rigide della lessicalizzazione. Situata subito dopo la cacciata di Bruno dalla camera da letto di Fosca (Charlotte Rampling), cortigiana colta ed emancipata eppure anch’essa impaurita dalla radicalità delle parole e del pensiero del Nolano, questa sequenza condensa in poche battute la forza destituente del pensare per immagini, quella rottura radicale e sotterranea che dal Rinascimento conduce sino alla contemporaneità del visibile cinematografico.

3. Pensare per immagini

Che cosa trarre da questa comparazione tra il pensiero bruniano e il linguaggio cinematografico? È ancora una volta Roberto Esposito – sulla base dei lavori di Deleuze – a fornire una possibile traccia: si tratta della possibilità che il cinema sia in qualche modo in grado di incrinare il *brusio della macchina teologico-politica* in quanto soggetto di pensiero caratterizzato da una specifica declinazione impersonale

(Esposito, 2013, pp. 213-214). Il cinema non si limita a rappresentare in termini critici le forme esteriori di questo plesso tra teologia e politica, ma può essere in grado di cristallizzare dentro un'immagine le coordinate strutturali di questa relazione archetipica per disarticolarle, sovvertirle, decostruirle. Se si prende sul serio la portata di questo pensiero delle immagini, bisognerà mettere a punto un'iconologia che non sia più una semplice teoria critica applicata alle immagini, ma propriamente una *teoria critica delle immagini*, dei loro effetti e del loro uso sociale, nonché della loro costitutiva capacità di riconfigurare l'orizzonte storico e memoriale di una comunità.

Se il cinema è un luogo specifico di produzione di pensiero, è per questo che gli studi sul cinema sono diventati un luogo cruciale dove rinvenire delle elaborazioni teoriche complesse che, mettendo in relazione ambiti disciplinari eterogenei, sono in grado di riformulare i plessi concettuali della contemporaneità dentro una cornice empirica. Perché il cinema continua a essere, tra le tante altre cose, sempre e comunque *anche* una finestra sul mondo, a patto di intendere il cinema non più come il "Grande Cinema" definito esclusivamente dal canone degli autori e delle opere, ma considerarlo come un "fornitore di mondi d'immagine e di mondi virtuali di pressoché illimitata ampiezza. Non è più una forma d'arte celebrata solo in proiezioni pubbliche ma un medium di espressione culturale facilmente accessibile attraverso sistemi di comunicazione informali" (Casetti, 2015, p. 327). Il cinema è dunque sia la forma artistica sia il medium che più è uscito fuori da sé stesso, che è stato cioè capace di pensarsi al di fuori del suo tradizionale ambito di pertinenza:

Oggi è il cinema stesso che si sta rilocando su nuovi dispositivi e in nuovi ambienti sociali, e che dunque cerca di uscire da una propria strettoia. È lui che è messo in discussione, e che deve cercare un terreno su cui far valere la propria lezione. [...] Potremmo infatti pensare, un po' alla Ejzenštejn, che il cinema faccia oggi quello che ha fatto ieri con le altre arti; esso cercherebbe un nuovo terreno per potersi guardare dentro, e trovare così nuove inesprese ragioni. [...] In questo senso, il suo spostamento metterebbe in gioco un vero rinnovamento, non solo la voglia di sopravvivere. (p. 328)

Ecco che dunque il cinema pensa il mondo pensando sé stesso, proprio perché non esiste più una netta separazione tra cinema e mondo, tra cinema come immanenza di una trascendenza mondana che lo informa e lo definisce: quella finestra è sempre e comunque anche uno specchio, rivolto però in entrambe le direzioni. E se il pensiero cinematografico può appunto incrinare quel brusio della macchina teologico-politica è perché, più che altrove, "pensa solo ciò che non è riuscito ancora a pensare. Esso non è situato soltanto fuori del soggetto [...] ma anche fuori di sé stesso" (Esposito, 2013, p. 218), cioè fuori dal cinema e dentro il mondo, i quali però sono l'uno l'involucro dell'altro, l'uno l'orizzonte di intelligibilità dell'altro: "l'unico varco, non per uscire dall'orizzonte della macchina

ma per rovesciarlo in senso affermativo, è la definizione di un piano di immanenza non opposto alla trascendenza ma coincidente con essa” (p. 219).

Ma non era questo, in fin dei conti, il nodo cruciale dell'intero sistema gnoseologico-politico di Giordano Bruno? Un pensiero dell'infinito che pensa la conoscenza come comunione tra immagine e desiderio, come un fuoco che brucia per portare il soggetto al di fuori di questo mondo, un fuori che però non è più separato ma inerisce sullo stesso piano di immanenza: “Veramente l'intendere, il vedere, il conoscere è quel che accende il desio, e per conseguenza, per ministero de gli occhi, vien infiammato il core: e quanto a quelli fia presente più alto e degno oggetto, tanto più forte è il foco e più vivaci son le fiamme” (Bruno, 2000, p. 924). Il piano fisso del rogo che chiude il film, la pira che avvampa mentre gli spettatori lasciano la scena dello spettacolo capitale, mostra allora esattamente la scissione che attraversa l'immagine: alla fine della storia, in quanto riproduzione degli eventi della Storia, si sovrappone l'incandescenza del pensiero; sotto il tentativo di incenerire la sopravvivenza delle idee si trova la brace calda, sulla quale “basta soffiare dolcemente perché [...] ricominci a sprigionare il suo calore, il suo bagliore, il suo pericolo” (Didi-Huberman, 2009, p. 264).

Bibliografia

Agamben, G., 2008, *Che cos'è il contemporaneo?*, Roma, Nottetempo.

Bruno, G., 2000, *De gli eroici furori*, in Id., *Dialoghi filosofici italiani*, a cura e con un saggio introduttivo di M. Ciliberto, Milano, Mondadori.

Bruno, G., 2001, *Corpus Iconographicum. Le incisioni nelle opere a stampa*, a cura e con un saggio introduttivo di M. Gabriele, Torino, Adelphi.

Cacciari, M., 2019, *La mente inquieta. Saggio sull'Umanesimo*, Torino, Einaudi.

Casetti, F., 2015, *La Galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, Milano, Bompiani.

De Gaetano, R., 2014, *Il cinema senza uniforme*, in Id. (a cura di), *Lessico del cinema italiano. Forme di rappresentazione e forme di vita. Volume I*, Milano, Mimesis.

Deleuze, G., 2007 *Cosa può un corpo? Lezioni su Spinoza*, traduzione italiana di Paolo Pardi, Verona, ombre corte; ed. or. 2003, *Leçons sur Spinoza*, Paris, La table ronde.

Deleuze, G., 2009, *Immanenza: una vita...*, traduzione italiana di Fabio Polidori, Milano, Mimesis; ed. or. 1995, *Immanence: une vie...*, in "Philosophie", 47, 1995, pp. 3-7.

Deleuze, G., Guattari, F., 2004, *Che cos'è la filosofia?*, traduzione italiana di Carlo Arcuri, Torino, Einaudi; ed. or. 1991, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Les éditions de Minuit.

Didi-Huberman, G., 2009, *L'immagine brucia*, in Pinotti, A., Somaini, A. (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Milano, Raffaello Cortina, pp. 241-268.

Esposito, R., 2010, *Pensiero vivente. Origine e attualità della filosofia italiana*, Torino, Einaudi.

Esposito, R., 2013, *Due. La macchina della teologia politica e il posto del pensiero*, Torino, Einaudi.

Esposito, R., 2016, *Da fuori. Una filosofia per l'Europa*, Torino, Einaudi.

Foucault, M., 2011, *Il coraggio della verità. Il governo di sé e degli altri II. Corso al Collège de France (1984)*, traduzione italiana di Mario Galzigna, Milano, Feltrinelli; ed. or. 2009, *Le courage de la vérité. Le gouvernement de soi et des autres II. Cours au Collège de France 1983-1984*, Paris, Seuil/Gallimard.

Foucault, M., 2015, *Mal fare, dir vero. Funzione della confessione nella giustizia. Corso di Lovanio (1981)*, traduzione italiana di Valeria Zini, Torino, Einaudi; ed. or. 2012, *Mal faire, dire vrai. Fonctions de l'aveu en justice. Cours de Louvain, 1981*, Louvain/Chicago, Presses Universitaires de Louvain/University of Chicago Press.

Ricoeur, P., 1985, *Tempo e racconto. Volume 2. La configurazione nel racconto di finzione*, traduzione italiana di Giuseppe Grampa, Milano, Jaca Book; ed. or. 1984, *Temps et récit II. La configurations dans le récit de fiction*, Paris, Seuil.

Tagliani, G. 2019, *Biografie della nazione. Vita, storia, politica nel biopic italiano*, Soveria Mannelli (CZ), Rubbettino.

Melinda Palombi

De l’infini, de Giordano Bruno à Giacomo Leopardi.

ABSTRACT: It is under the sign of the *lonely sparrow* that Bruno and Leopardi choose to write: thinking the universe, thinking through song and in vibration, thinking through the heart. In spite of these fundamental links, Leopardi will only quote Giordano Bruno once, in his *History of Astronomy*. He will only allude to him once again in his *Small Moral Works*, with a text erected to the glory of Copernicus. Absences? Or *shadows*? What about the legacy of Giordano Bruno in one of the most influential poets and philosophers of Italian culture, famous precisely for his poem *The Infinite*?

Keywords: Giordano Bruno, Giacomo Leopardi, lonely sparrow, singing, infinite.

*De loin leur apparut, Majesté souveraine
La Présence au-delà des attributs, des mots
Présence qui surpasse et raison et science*

*Présence dont l’éclair de plénitude brillait
Qui brûlait, chaque instant, cent mondes dans son feu*

*Ils voyaient des milliers de soleils réunis
Et des milliers de lunes, d’étoiles éclatantes*

*Ébahis, stupéfaits, ils étaient des atomes
Dansant dans la lumière, ivres de ce spectacle*

Farîd od-dîn ‘Attâr

1. Le philosophe-*cantore*, ou le langage des oiseaux.

*Aussi je déploie dans l’air mes ailes confiantes,
Je ne crains de heurter ni cristal ni verre ;
Mais je fends les cieux, et à l’infini m’élance.
Giordano Bruno¹.*

Parmi ceux qu’on appelle *uccelli canori* en italien, ces *oiseaux chanteurs* qui se distinguent par leur capacité à émettre des notes mélodieuses, on remarque parfois quelques plus rares oiseaux, dotés d’une extraordinaire prédisposition pour le chant. On dit alors qu’il s’agit de *cantori*, comme on trouve par exemple chez les chardonnerets. Ces oiseaux sont des *maîtres (maestri)*, et on fait écouter leur chant aux

¹ Notre traduction.

plus jeunes, afin d'éveiller parmi eux les futurs *cantori*². Parmi tous ses semblables, le *cantore* est ainsi celui qui prend la parole et dont la voix s'élève, celui qui est écouté et qui montre aux autres la voie du chant. Si en « poésie, en philosophie et en peinture, la *fureur* est cette force, absolument humaine, qui permet de transformer le réel » et si Giordano Bruno incarne lui-même le *furieux* qu'il décrit, le philosophe-artiste, le philosophe-poète (Salza, 2009, p. 282, notre trad.), alors Bruno et Leopardi semblent partager une même conception du penseur-*cantore* : celui qui pense par le chant et dont les idées s'expriment et s'élèvent *en vibration*, par les vibrations mêmes du chant qui leur confère force et mouvement, naissance et propagation³.

Il n'est en rien étonnant que Giordano Bruno et Giacomo Leopardi prennent tous deux la parole sous l'égide d'une figure antique, celle du passereau solitaire, sujet certes biblique, comme beaucoup l'ont fait remarquer, mais peut-être plus encore, dans leur cas, d'inspiration pétrarquescue⁴ – et ce malgré l'attaque violente mise en œuvre par Bruno contre le pétrarquisme dans la préface des *Fureurs héroïques* (Pinchard, 2003, p. 207 ; Salza, 2009, p. 281).

Bruno montre un attachement évident à la figure du passereau solitaire, qui vient ponctuer en trois sonnets successifs l'épître liminaire de son *De l'infini, de l'univers et des mondes*, publié en 1584. Concluant l'épître, les sonnets précèdent immédiatement l'ouverture du premier Dialogue, et c'est donc sous le signe du passereau solitaire que Bruno décide d'entonner son discours consacré à l'infini. Il a valeur de signe, de renvoi, en tant qu'il appartient à une tradition qui le précède, mais il deviendra aussi un véritable emblème brunien, apparaissant à nouveau dans plusieurs autres textes : la même année, de façon fugace, dans le troisième Dialogue du *Spaccio della bestia trionfante* ; puis, un an plus tard, comme le souligne Gentile, dans les *Fureurs héroïques*, où le premier et le troisième sonnet du *De l'infini* seront partiellement repris⁵ (Bruno, 2006, p. 419).

Les enjeux de la *voix* sont cruciaux dans les vers brunien, au sein desquels le passereau, de sujet apostrophé dans le premier sonnet – « *Mio passar solitario* » –, devient locuteur dans les deux sonnets suivants : avec la liberté, c'est la parole qui lui est donnée, comme possibilité d'agir. Une « tâche » lui est

² On préférera ici le terme *cantore*, car seule sa seconde acception italienne, liée à la liturgie, a été conservée avec le français *cantor* ou *chantre*.

³ Sur les vibrations et ses variantes dans l'œuvre de Leopardi, voir notre étude *Ripetizione e poetica in Leopardi e Calvino: segni, moti oscillazioni* (Palombi, 2020).

⁴ Un passage des *Psaumes* est reconnu comme la source la plus évidente du motif du passereau solitaire chez Giordano Bruno (Bruno, 2006, p. 419), tout comme chez Giacomo Leopardi : « Je veille et je me plains comme un passereau solitaire sur le toit » (*Psaume* 102, v. 7). Si de nombreux commentateurs de Bruno et Leopardi rappellent l'influence certaine de la poésie de Pétrarque, qui souligne la ressemblance, puis la différence entre le poète et le passereau solitaire (« Jamais passereau sous aucun toit/Ne fut aussi solitaire que moi », CCXXVI, vv. 1-2), d'autres sources possibles sont évoquées pour le poète récanatais, comme Pulci avec le *Morgante*, Sannazaro, Panfilo Sasso, Cellini ou encore Giovanni Botero (Leopardi, 1966, p. 173 ; Corti, 1969, pp. 193-207 ; Binni, 1994, p. 504).

⁵ Jean Seidengart fait observer que les termes de ce même troisième sonnet seront également repris dans le *De Immenso*, I, ch. I ; *Op. lat.*, I, I (Bruno, 2006, p. 419).

confiée, celle « d'égaliser à l'objet les travaux et les arts », par celui qu'il nommera, dans le sonnet suivant, « ma voix », « mon soleil », « ma divine lumière », « sublime main » : tels sont les attributs par lesquels le passereau apostrophe à son tour son interlocuteur, qui ne sera pas autrement nommé. Celui qui l'a libéré, et qu'il « remercie », est aussi celui vers lequel le passereau se « tourne » et s'« élance » (Bruno, 2006, p. 50-51). Point de départ et ligne de fuite, la voix-lumière-main divine est à la fois le moyen et la destination de l'envol du poète-philosophe. Ce mouvement de renvoi, d'identification finale entre l'origine et le but, nous semble être une constante chez Giordano Bruno, et même l'une des forces à l'œuvre dans son écriture, puisqu'il s'agit d'un mouvement forcément infini.

Dans ses notes, Seidengart nous rappelle par ailleurs l'édition espagnole du *De l'infini*, où Granada considère que le passereau solitaire désigne Actéon, c'est-à-dire le philosophe lui-même (Bruno, 2006, p. 419). Or, dans le quatrième Dialogue des *Fureurs héroïques*, Giordano Bruno commentera son sonnet en expliquant qu'Actéon et ses chiens sont une représentation de l'esprit à la recherche de la vérité et de la beauté divine : ses propres chiens dévorent Actéon tout comme l'esprit doit se dévorer lui-même afin de trouver la divinité, puisqu'en lui elle se trouve. Il n'est pas nécessaire de la chercher ailleurs : cette conclusion est aussi celle du célèbre *Cantique des oiseaux*, comme le comprennent à la fin de leur épuisante course les trente oiseaux survivants voyant finalement Sîmorgh : ils s'aperçoivent que la divinité n'est autre qu'eux-mêmes⁶. Aussi dans *De l'infini* Bruno affirmera : « nous deviendrons alors de vrais contemplateurs de l'histoire de la nature, qui est écrite en nous-mêmes, et de scrupuleux exécutants des lois divines, qui sont gravées au centre de notre cœur » (Bruno, 2006, p. 38). L'œuvre du philosophe, son édifice, c'est-à-dire *l'histoire de la nature*⁷ qu'il construit par sa pensée, est déjà en lui.

La valeur du *chant* n'est pas plus anodine dans la pensée de Leopardi et son choix d'intituler *Canti* son recueil de poèmes révèle en ce mot, comme l'explique Michel Orcel, « une forme germinale, presque une matrice, d'où procède tout le discours, jusque dans ses variations les plus lointaines » (Leopardi, 2005, p. 11). Dans la chronologie des *Chants* léopardiens, *Le passereau solitaire* est un cas singulier : composé tardivement, bien après les textes définis comme *Idilli*, il les précédera pourtant dans le dernier recueil des *Chants*, l'édition napolitaine de 1935⁸. La place du *Passereau solitaire*, c'est aussi son sens, et en le déplaçant, Leopardi veut dire quelque chose : la position attribuée au texte dans l'ordre du recueil reflète l'importance de celle qu'occupe l'oiseau dans l'espace imaginé par le poète. Car l'espace du *Passereau*

⁶ Car *sî morgh* signifie, littéralement, *trente oiseaux* : comme le rappelle Leili Anvar, il s'agit du « jeu de mot le plus célèbre et le plus célébré de la littérature persane », qui « montre dans la chair même des mots et des oiseaux la vérité de leur nature, l'identité ontologique entre eux et la Sîmorgh éternelle » (Attâr, F., 2013, p. 331).

⁷ À propos de la valeur productive du verbe *istoriar* chez Bruno, voir Salza, 2009, p. 282.

⁸ La datation du *Passereau solitaire* est très controversée. Les démonstrations d'Angelo Monteverdi et de Walter Binni conduisent à penser qu'il a été composé après 1828, probablement en 1829, tandis que les *Idilli*, qu'il précède dans le recueil, datent de 1819-1821 (Binni, 1994).

solitaire précède immédiatement celui d'un autre célèbre poème, comme s'il en dessinait des prémisses imaginées plus tard, et ce poème est précisément *l'Infini*.

2. Un infini liquide.

*Nous, par les falaises et les vallées profondes,
Nager nous plaît dans les nuages, et la fuite
Vaste des troupeaux effrayés, ou d'un haut
Fleuve à la rive incertaine
Le bruit rageur et triomphant des flots.*
Giacomo Leopardi

Le passereau de Leopardi se distingue par son immobilité. Tandis que ses semblables occupent l'espace par leurs mille mouvements, il chante, en contemplation : c'est par le chant et ses vibrations qu'il investit l'espace. Alors que le temps passe et que les autres s'amuse ensemble, le passereau solitaire consacre au chant le meilleur de sa vie et son seul mouvement, à l'image du poète⁹. C'est au contraire l'élan qui définit le passereau de Bruno, et le choix de lui céder la première personne, le *je*, donne à sa fougue des accents plus manifestes encore : *a l'infinito m'ergo*, à l'infini il s'élance, il s'élève ; il s'érige, même, tel un édifice mu par une énergie qui lui serait propre. Il s'élance ainsi *vers l'infini*, mais aussi *à l'infini*, infiniment. Aussi pouvons-nous dire avec Samama que « [p]lus qu'une idée, un concept, une notion, l'infini est pour Bruno une sorte d'opérateur de la pensée à quoi rien ne résiste et dont la considération, à son aune, bouleverse toute pensée » (Samama, 2003, p. 266). L'infini chez Bruno est à la fois la cause et l'objet du désir, sa force et l'espace dans lequel il se déploie, son nombre et son horizon.

Chez Leopardi, tandis que le passereau est seul face à l'espace et à la multiplicité – doublement seul, il est un point dans l'espace et une unité dans la multiplicité – le poème suivant, *l'Infini*, montre une autre étape du rapport à l'espace pour le sujet chantant¹⁰. Ce n'est plus le poète qui chante l'oiseau *cantore*, mais le poète qui se chante lui-même, à la première personne, littéralement immergé dans l'espace dans lequel il se dissout : « au milieu de cette immensité se noie ainsi ma pensée :/Et le naufrage m'est doux en cette mer » (Leopardi, 2005, p. 102, notre trad.). Il se chante en dissolution dans l'immensité. Alors que le poète du *Passereau solitaire* distingue encore les temporalités, mesure la durée du jour, l'enchâsse dans le temps d'une année, elle-même enchâssée dans une vie, et qu'il assiste à l'écoulement de la jeunesse avec la

⁹ Le passereau n'est pas le seul alter ego *cantore* de la poésie léopardienne. Brutus s'insurge contre la vertu, tandis que Sappho, alter ego encore plus évident de Leopardi, chante son exclusion des beautés de la nature et de ses délices et que, dans les *Operette morali*, le *coq sylvestre* entonne lui un *cantique* de la fin de l'univers.

¹⁰ Les lectures de *l'Infini* léopardien sont innombrables, mais reste magistrale l'étude de Luigi Blasucci, en deux temps, dans *Leopardi e i segnali dell'Infinito* (Blasucci, 1985).

conscience des regrets futurs, celui de l'*Infini* évoque la dilution *in fieri* des temps en un souvenir qui se noie avec son « penser » – « l'éternel/ Et les mortes saisons, et la présente/ Vivante » : l'immensité même de ces trois dimensions du temps provoque le naufrage qui les engloutit. Temps infini(s), silence(s) infini(s), espace(s) infini(s) et sujet chantant sont à la fois les causes, les moteurs et les conséquences du mouvement ici narré, qui les dissout sans distinction.

L'élément liquide est une pièce maîtresse de la pensée brunienne et de son explication de l'univers et c'est en tant que flux qu'aucune hiérarchie ne soumet que Bruno décrit les mondes dans l'épître liminaire du *De l'infini* :

les mondes sont ces corps hétérogènes, ces animaux, ces grands globes, où la terre n'est pas plus grave que les autres éléments et où toutes les particules se meuvent, changent de lieu et de disposition de la même façon que le sang et les autres humeurs, esprits et parties intimes, qui fluent, refluent, affluent et effluent en nous et dans les autres petits animaux » (Bruno, 2006, pp. 26-28).

Par les flux et par leurs variations s'expliquent les rapports de l'univers, pensée que l'on peut mettre en relation avec une autre affirmation lapidaire, mais fondamentale : « puisque (pour autant que nous le comprenions) tous les corps sont dissolubles » (Bruno, 2006, p. 113, notre trad.). La dissolubilité de tous les corps signifie à la fois leur parfaite égalité et l'absence totale de hiérarchie entre eux. La dimension liquide est celle du corps, et plus précisément de l'intérieur ; si les mondes sont des éléments d'un seul et même corps, il n'est plus d'extérieur. Il n'est plus d'extranéité.

C'est une idée fort différente de celle de Leopardi, lequel pensait dans son *Infini* une dissolution qui était celle de l'individu singulier en un lieu singulier : Giordano Bruno nous montre une infinité d'*Infini* léopardiens en un espace infini, appliqués à toute chose.

Les conséquences sont toutefois comparables : il s'agit d'une perte d'équilibre. Une déstabilisation qui implique cependant chez Bruno l'univers tout entier. Si chez Leopardi le sujet perd pied, et s'annule *pour lui* tout point de repère, c'est comme si chez Bruno perdait pied l'univers même, avec pour seul témoin le lecteur.

3. Critique de la pure raison, ou la pensée du cœur.

*Donne donc à l'oiseau de la noble ambition
Les ailes enchantées du désir et du sens
Du cœur à la raison et à l'âme l'ivresse [...].
Farîd od-dîn 'Attâr.*

Le cœur et l'élan ne font qu'un pour le passereau de Bruno qui sort de sa prison obscure, libéré de l'erreur : « je te consacre mon cœur, sublime main », dit-il à celui qui l'a libéré, mais aussi « car vous avez guéri mon cœur malade », puis « Et qui donc m'emplume, qui me réchauffe le cœur ? » (Bruno, 2006, pp. 52-54). Ce n'est pas sa vie ni son travail que le passereau poète consacre à son libérateur – qui est à la fois Dieu, la vérité, la beauté, et l'infini lui-même –, mais son cœur. Ce n'est pas son esprit las de l'erreur qui fut guéri et restauré, mais son cœur. Ce n'est pas son cerveau qui reçoit l'énergie nécessaire, la chaleur et l'élan, mais encore son cœur.

Giordano Bruno et Giacomo Leopardi sont défenseurs de la pensée du cœur, forts de la certitude qu'il faille donner *du cœur à la raison*, car la raison seule analyse et défait. Elle manque pour eux du principe de vie indispensable à toute idée. « Quiconque examine la nature des choses avec la pure raison, sans l'aide de l'imagination ni du sentiment [...] pourra bien faire ce que signifie le mot *analyser*, c'est-à-dire résoudre et défaire la nature, mais il ne pourra jamais la recomposer », affirme Leopardi dans son *Zibaldone* (*Zib.* 3237-3238, notre trad.). Puis, plus loin, dans le même passage, toujours à propos de la nature – car Leopardi, par le mot nature, désigne le monde¹¹ :

On ne décèle rien de poétique dans ses parties en les séparant l'une de l'autre et en les examinant une à une sous le seul éclairage de la raison exacte et géométrique ; rien de poétique dans ses moyens, dans ses forces et ressorts intérieurs ou extérieurs, dans ses procès ainsi désagregés et considérés ; rien dans la nature décomposée et résolue, et presque froide, morte, exsangue, immobile, gisante, pour ainsi dire, sous le scalpel chirurgical, ou introduite dans le réchaud de chimie d'un métaphysicien qui n'utilise dans ses réflexions [...] aucun autre moyen, aucun autre instrument, aucune autre force ou agent que la pure et froide raison... [...] Finalement seuls l'imagination et le cœur, et les passions elles-mêmes, ou la raison – mais seulement avec l'intervention efficace de ces derniers –, ont découvert et enseigné et confirmé les plus grandes, les plus générales, les plus sublimes, profondes, fondamentales et importantes vérités philosophiques (*Zib.* 3241-3244, notre trad.).

Avant même les sonnets du passereau, c'est au nom de l'amour que débute le *De l'infinito, universo e mondi* avec l'épître liminaire adressée à Michel de Castelnau : *una che m'innamora*, « je n'ai qu'une passion. Celle qui me permet d'être libre sous le joug, content dans la peine, riche dans la nécessité et vivant dans la mort [...]. C'est [...] par amour de la vraie sagesse et pour l'étude de la vraie contemplation que je peine, m'afflige et me tourmente » (Bruno, 2006, pp. 4-6). Pensée et amour sont indissociables pour Bruno, le passereau-Actéon le montre de multiples façons, par l'évidence de l'image. Et si l'image ne devait suffire,

¹¹ « Qu'est-ce donc que le monde, si ce n'est la NATURE ? » (*Zib.* 1693-1694, notre trad.).

les *Fureurs héroïques* nous offrent avec l'explication du mythe d'Actéon une nouvelle preuve des liens brunien du cœur et de l'esprit¹² :

Actéon signifie l'intellect appliqué à la chasse de la divine sagesse, à l'appréhension de la beauté divine (...). Car l'opération de l'intellect précède l'opération de la volonté ; mais celle-ci est plus vigoureuse et efficace que celle-là, attendu qu'il est plus facile à l'esprit humain d'aimer la beauté-et-bonté divine que de la comprendre ; et de plus l'amour est ce qui meut et pousse en avant l'intellect afin que celui-ci le précède comme une lanterne (Bruno, 1999, p. 155).

L'amour est ce qui meut et pousse en avant l'intellect : sans cœur point d'héroïsme, ni de grandes actions, autre insistance récurrente chez Leopardi comme Bruno. L'héroïsme leopoldien se fonde sur le dépassement de la raison par sa conversion en passion (*Zib.* 293-294, notre trad.) et naît d'un désordre nécessaire. Car si « seule la nature est mère de la grandeur et du désordre » tandis que « La raison est tout le contraire » (*Zib.* 252, notre trad.), « les “actions héroïques” [...] se présentent comme l'irruption d'un “désordre” dans l'ordre plat de la raison » (Luporini, 2006, p. 13, notre trad.).

4. L'absence de Bruno et son ombre.

*L'ombre n'est pas les ténèbres, mais elle est soit
une trace des ténèbres dans la lumière, soit une
trace de la lumière dans les ténèbres, soit elle
partage la lumière et les ténèbres, soit elle est
composée de lumière et de ténèbres, ou encore elle
n'est ni lumière ni ténèbres et elle est séparée des
deux [...]*

Giordano Bruno¹³.

De fait « anarchiste » selon les conclusions du *Leopardi progressivo* de Cesare Luporini (Luporini, 2006, p. 123), Leopardi s'inscrit selon Antonio Negri « dans le contexte de cette partie de la philosophie italienne et européenne qui, à partir de Giordano Bruno et Spinoza, a continué à produire des parcours

¹² « le Nolain introduit le mythe d'Actéon au terme d'une méditation sur l'amour, dont il a distingué les différents degrés (p. 113 et début du 3^e dialogue, p. 119), comme l'a fait M. Ficini dans son *Commentaire au Banquet de Platon*, pour retenir ce qu'il appelle *l'amore intelletivo*, distinct de *l'amor divinus* ou de *l'amor humanus* ficiniens » (Casanova-Robin, 2014, pp. 239-259).

¹³ Sur le rapport de l'ombre chez Bruno avec la connaissance et l'écriture, voir les éclaircissements de Luca Salza (Salza, 2003).

de vérité sans se soucier de la compatibilité entre les savoirs et les pouvoirs en place » (Negri, 1987, notre trad.). Comme le rappelle Luca Salza, il s'agit pour Giordano Bruno de « faire de la connaissance de l'univers une forme d'engagement anthropologique » (Salza, 2007, p. 7).

On peut dès lors s'étonner des absences de Bruno, dont le nom n'apparaît qu'à une seule occasion dans les écrits léopardiens, pourtant foisonnants de références à d'autres écrivains, philosophes, astronomes. Des absences, car on s'attendrait à le voir surgir en certains lieux précis, comme le *Zibaldone di pensieri* où Leopardi propose autour de la question de l'infini une réflexion continue, nourrie de multiples lectures. La pensée léopardienne sur l'infini n'est en effet pas affine à celle de Bruno (Russo, 2007, pp. 61-62), et l'on ne peut quoi qu'il en soit mesurer le degré de connaissance des œuvres brunniennes de la part du poète recanatais. Il n'apparaît pas dans ses *Listes de lectures* (Santini, 1945), ni même dans le *Catalogo della Biblioteca Leopardi in Recanati*, et pourtant Leopardi connaît la pensée de Bruno dès son plus jeune âge, comme le montre son premier véritable livre, une histoire de l'astronomie dont il termine les quatre premiers chapitres en 1811, à l'âge de treize ans. La *Storia dell'astronomia dalla sua origine fino all'anno MDCCCXIII* est à la fois exercice d'écriture et œuvre de compilation, un travail d'une érudition rare¹⁴ qui constituera à notre avis les fondements de l'univers poétique léopardien, bien que la plupart des auteurs cités aient fait l'objet d'une lecture indirecte. On y trouve le nom de Giordano Bruno, au chapitre second, sans aucun commentaire, dans une longue liste de « philosophes modernes partisans de la multiplicité des mondes » (Leopardi, 2014, p. 140, notre trad.). Aucune autre référence à son œuvre, ni à sa vie. Pourtant l'idée de la pluralité des mondes enchante le jeune Leopardi, qui s'élance par l'imagination vers ces « espaces infinis » :

L'astre de la nuit est sous mes pieds, le voile azuré des cieux se déchire, et les recoins les plus lointains de l'espace s'ouvrent devant moi. [...] je me rends au milieu de ces resplendissants soleils, qui n'ont nul besoin de la lumière d'autrui pour [...] illuminer des espaces infinis. [...] Des milliers de mondes se meuvent sous mes pieds. [...] Si je me trompe en multipliant les mondes, il s'agit d'une erreur sublime, et elle a pour fondement l'idée de la divine grandeur [...] Qui osera poser des limites à la puissance divine ? Un seul de ses gestes peut faire exister des milliers de mondes (pp. 143-144, notre trad.).

C'est à Copernic, « homme immortel » (p. 232, p. 241), décrit comme un véritable « conquérant » qui renverse « le trône de Ptolémée » (p. 241), que va toute l'admiration du jeune Leopardi, qui tirera quelques années plus tard les conclusions philosophiques des avancées de la science des astres¹⁵ : « Le système de

¹⁴ Calvino lui-même insiste sur ce point dans ses *Lezioni americane* (Calvino, 1993, p. 30).

¹⁵ Sur l'influence du modèle copernicien dans l'œuvre de Leopardi, voir l'excellent ouvrage de Luigi Capitano, *Leopardi. L'alba del nichilismo*, et en particulier le chapitre « Un grandissimo rivolgimento » (Capitano, 2016, pp. 291-333).

Copernic enseigna aux philosophes l'égalité des globes qui composent le système solaire (égalité qui n'est pas enseignée par la nature, bien au contraire), de sorte que la raison et la nature enseignaient aux hommes et à tout être vivant l'égalité naturelle des individus d'une même espèce » (*Zib.*, 975, notre trad.), affirme-t-il dans le *Zibaldone*, tandis qu'une autre note souligne la nouveauté apportée par Copernic « dans le domaine de la métaphysique également » (*Zib.* 1858, notre trad.).

Car contrairement à Galilée – autre homme immortel dans son cœur – Leopardi s'intéresse d'emblée aux enjeux philosophiques du modèle copernicien, dès son *Histoire de l'astronomie* où il affirme que « le système de Copernic doit être examiné en philosophes plus qu'en astronomes » (Leopardi, 2014, p. 243, notre trad.). C'est la raison pour laquelle il fera de Copernic l'un des personnages conceptuels de ses *Petites Œuvres morales*, dans un dialogue avec le Soleil souvent cité comme la seule référence léopardienne à la condamnation de Giordano Bruno. Le personnage de Copernic craint d'être « brulé vif », et le Soleil le rassure quant à son futur, tout en précisant qu'en revanche, « certains de [ses] successeurs pourront attraper quelque brulure » (Leopardi, 1998, pp. 453-454, notre trad.). La référence à la condamnation de Giordano Bruno est évidente, mais l'on peut aussi voir dans ce passage une allusion aux risques encourus par Galilée¹⁶ (Polizzi, 2007, p. 145), dont Leopardi admirait tout particulièrement l'œuvre, comme le montre son anthologie de la prose italienne dans laquelle Galilée est l'auteur le plus cité.

Leopardi fut-il influencé par les silences de Galilée, qu'il admirait tant et qui jamais ne cita Giordano Bruno ? Ou encore par le jugement sans appel de l'un de ses plus proches amis, Pietro Giordani, qui accusait Bruno de « barbarie stylistique » et, en lui associant Campanella et Vico, « d'incapacité à exprimer les vérités qu'ils avaient peut-être confusément entrevues » (Timpanaro, 1965, p. 45, notre trad.) ? Ou encore par la crainte de la censure, qu'il dut affronter à plusieurs reprises¹⁷ ?

Plus que les absences de Giordano Bruno nous croyons déceler, chez Giacomo Leopardi, ses ombres.

Bibliographie.

¹⁶ « La seule occasion où Leopardi fit référence à ces événements dramatiques fut, comme on le sait, dans le *Copernic*, rédigé, comme par hasard, en 1827, c'est-à-dire au moment documenté comme étant celui plus grande immersion dans le monde de Galilée en vue de la préparation de la *Crestomazia della prosa* » (Galluzzi, 2001, p. 27, notre trad.) ; « un Galilée sans les pages duquel [...] la discussion de Copernic avec le Soleil mise en scène dans le dialogue [...] serait incompréhensible » (Bellone, 1993, p. 5, notre trad.).

¹⁷ On peut consulter à ce sujet l'article de Georges Saro, *Leopardi et la censure* (Saro, 1989).

Catalogo della Biblioteca Leopardi in Recanati, 1899, in « Atti e memorie della deputazione di storia patria per le province delle Marche », IV, Ancona, Morelli.

Andreoni Fontecedro, E., 2015, *Leopardi: i compagni di strada nella scrittura dell'Infinito*, in « Studium », année 111, n°2, pp. 263-277.

‘Attâr, F., 2013, *Le Cantique des oiseaux*, traduction française de L. Anvar, Paris, Diane de Selliers ; éd. or. 1177, *Manteq al-tayr* (منطق الطير), Iran.

Bellone, E., 1993, *Introduzione*, in G. Leopardi, *Il Copernico. Dialogo*, éd. E. Bellone, Padova, Muzzio.

Binni, W., 1994, *Lezioni leopardiane*, éd. N. Bellucci avec la collaboration de M. Dondero, Firenze, La Nuova Italia.

Blasucci, L., 1995, *Leopardi e i segnali dell'Infinito*, Bologna, Il Mulino.

Bruno, G., 1991, *De umbris idearum*, éd. R. Sturlese, préface de E. Garin, introduction de R. Sturlese, Firenze, Olschki.

Bruno, G., 1999, *De gli eroici furori, Des fureurs héroïques*, texte établi par G. Aquilecchia, introduction et notes de M. Á. Granada, traduction de P.-H. Michel, dans *Opere complete, Œuvres complètes*, t. VII, Paris, Les Belles Lettres.

Bruno, G., 2006, *De l'infinito, universo e mondi, De l'infini, de l'univers et des mondes*, texte établi par G. Aquilecchia, notes de J. Seidengart, introduction de M. Á. Granada, traduction de J.-P. Cavaillé, dans *Opere complete, Œuvres complètes*, t. IV, Paris, Les Belles Lettres.

Calvino, I., 1993, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Mondadori.

Capitano, L., 2016, *Leopardi. L'alba del nichilismo*, Napoli, Orthotes.

Casanova-Robin, H. 2014, *Le mythe de Diane et Actéon dans les Fureurs héroïques de Giordano Bruno (1585) : du commentaire d'un poème ovidien à l'élaboration d'un paradigme philosophique et esthétique*, in Boulègue, L. (dir.),

Commenter et philosopher à la Renaissance : Tradition universitaire, tradition humaniste, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, pp. 239-259.

Cassirer, E., 1983, *Individu e cosmos dans la philosophie de la Renaissance*, traduction de P. Quillet, Paris, Les Éditions de Minuit ; éd. or. 1927, *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*, Leipzig, Teubner.

Corti, M., 1969, *Passero solitario in Arcadia*, in *Metodi e fantasmi*, Milano, Feltrinelli, pp. 193-207.

Galimberti, C., 1998, *Un libro metafisico*, in Leopardi, G., *Operette Morali*, éd. C. Galimberti, Napoli, Guida, pp. 5-47.

Galluzzi, P., 2001, *Leopardi e la rivoluzione astronomica e fisica: Copernico e Galileo*, in G. Stabile (dir.), *Giacomo Leopardi e il pensiero scientifico*, Roma, Fahrenheit 451, pp. 21-42.

Leopardi, G., 2005, *Chants/Canti*, traduction et présentation de M. Orcel, préface de M. Fusco, Paris, Flammarion.

Leopardi, G., 1998, *Operette Morali*, éd. C. Galimberti, Napoli, Guida.

Leopardi, G., 2014, *Storia della astronomia dalla sua origine fino all'anno MDCCCXIII*, introduction de A. Massarenti, Appendice de L. Zampieri, Milano, La Vita Felice.

Leopardi, G., 1961, *Zibaldone di pensieri*, éd. F. Flora, Milano, Mondadori.

Luporini, C., 2006, *Leopardi progressivo*, Roma, Editori Riuniti.

Negri, A., 1987, *Lenta ginestra. Saggio sull'ontologia di Giacomo Leopardi*, Milano, SugarCo.

Palombi, M., 2020, *Ripetizione e poetica in Leopardi e Calvino : segni, moti, oscillazioni*, in Atti del XIV Convegno internazionale di Studi leopardiani, Recanati, 27-30 settembre 2017, *Leopardi e la cultura del Novecento. Modi e forme di una presenza*, Firenze, Olschki.

- Palumbo, M., 2003, *Fisica e metafisica nel « Copernico »*, in « Italies », Revue d'études italiennes, Université de Provence, n°7, *Leopardi. Poésie d'une prose*, pp. 97-114.
- Pinchard, B., 2003, *Au péril des liens*, in « L'art du comprendre », n°11/12, *Giordano Bruno et la puissance de l'infini*, pp. 197-211.
- Polizzi, G., 2007, *Galileo in Leopardi*, Firenze, Le Lettere.
- Russo, F., 2007, *Una linea di pensiero teso. Bruno-Leopardi-Marin*, Pesaro, Metauro.
- Salza, L., 2007, *Écrire le cosmos nouveau*, in « Europe », n°937, *Giordano Bruno/Galilée*, pp. 3-7.
- Salza, L., 2009, *Giordano Bruno, filosofo-artista*, in « Revue des Études italiennes », t. 55, n°3-4, *Poésie et philosophie dans la littérature italienne*, pp. 275-289.
- Salza, L., 2003, *La « vicissitude » de la nature chez Bruno. Entre ombre et vérité*, in « L'art du comprendre », n°11/12, *Giordano Bruno et la puissance de l'infini*, pp. 80-109.
- Samama, C., 2003, *Philosophie d'une existence. Existence de la philosophie. L'esthétique philosophique de Giordano Bruno*, in « L'art du comprendre », n°11/12, *Giordano Bruno et la puissance de l'infini*, pp. 254-284.
- Santini, E., 1945, *Elenchi di letture*, in *Leopardi : saggi critici*, Palermo, Palumbo.
- Saro, G., 1989, *Leopardi et la censure*, in « Chroniques italiennes », n°17, consultable en ligne à l'adresse <http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/17/17Saro.pdf>.
- Timpanaro, S., 1965, *Le idee di Pietro Giordani*, in *Classicismo e illuminismo nell'Ottocento italiano*, Pisa, Nistri-Lischi, pp. 41-117.

Irene Calabrò
Divenire nell’ombra
Su Bruno e Caravaggio

Abstract: This paper tries to think together Bruno and Caravaggio starting from two images: Caravaggio’s *Flagellation of Christ*, created for the Church of San Domenico Maggiore, and Bruno’s image of Acton metamorphosis from *De gli eroici furori*. The two images, through the motif of the shadow, present a body’s metamorphosis, that is sign of an ethical and political transformation.

Keywords: image, form, matter, metamorphosis, shadow.

Acquisire consistenza, senza perdere l’infinito

Gilles Deleuze e Félix Guattari

1. Nuove immagini

Il compito di questo contributo è indagare il rapporto tra Bruno e Caravaggio attraverso due immagini: la *Flagellazione di Cristo* di Capodimonte del pittore lombardo e l’incontro tra Atteone e Diana presente in *De gli eroici furori*. La componente delle immagini scelta per indagare il rapporto tra Bruno e Caravaggio è l’ombra, motivo che, in entrambe le immagini, conduce a una metamorfosi corporea in cui è implicita una trasformazione etica e politica. Prima di analizzare il motivo dell’ombra nelle immagini di Bruno e Caravaggio, è utile mostrare perché si è scelto di pensarli insieme a partire dalle immagini.

Bruno è un filosofo-pittore-poeta che pensa per immagini. Come sostiene nella *Explicatio triginta sigillorum*, l’immaginazione (o fantasia), che produce immagini e che accomuna filosofi, pittori e poeti e fa dei filosofi, pittori e poeti, dei “poeti, pittori e filosofi” e dei “pittori, filosofi e poeti”, permette di “osare qualunque cosa” – sostiene Bruno citando Orazio (Bruno, 2009, p. 121). L’immaginazione è la facoltà attraverso cui l’uomo, che “emula” la natura, la “grande madre”, ha la possibilità di produrre, a partire da uno stimolo interno, nuove immagini attraverso cui riformare la realtà (Bruno, 2004, p. 137). Emulare la natura, infatti, non significa imitare servilmente le “cose” della natura, bensì ripetere l’infinito processo della creazione naturale: la *natura naturans* (Salza, 2005, p. 134). La scoperta da parte del Nolano dell’infinita capacità creatrice e riformatrice dell’uomo, che lo accomuna alla natura, è conseguenziale alla scoperta dell’infinito, che conduce a una rivoluzione religiosa e politica (p. 211).

La rivoluzione religiosa e politica parte dunque per Bruno da una riforma delle immagini: l’immaginazione infatti non è semplicemente connessa alla conoscenza, ma è la facoltà che, a partire da una riforma interiore, crea nuove immagini – nuovi simboli – che sappiano esprimere i desideri sempre differenti

dell'umanità (p. 482). Ed è proprio nel desiderio di una rivoluzione religiosa, etica e politica, che si esprime nella creazione di nuove immagini, che Bruno incontra Caravaggio.

Caravaggio crea immagini in un periodo in cui, a causa delle norme post-tridentine e del celebre *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* del cardinale Paleotti, ai pittori è vietato creare “nuove” immagini. L'immagine, infatti, è lo strumento essenziale per unire gli uomini a Dio, e chi crea immagini deve *rappresentare* le forme decise dall'ideologia politica e religiosa del tempo, affinché sia controllata l'interiorità di ciascuno: il controllo del dato iconografico è infatti fondamentale per “guidare il popolo” (Bologna, 2006, p. 24). Ogni “novità” è dunque abolita, in quanto nega le “regole fondamentali del vivere civile e dell'ordine naturale” – ordine naturale gerarchico e che non accetta alcun mutamento (p. 35). È infatti proprio contro il divieto tridentino di “*insolitas ponere imagines*” che Caravaggio crea il “nuovo”: facendo ricorso all'immaginazione – che le norme post-tridentine e il *Discorso* del cardinale Paleotti invitano a mettere da parte - il pittore lombardo crea nuove immagini in cui la rivoluzione del dato iconografico, a partire da una rivoluzione stilistica, implica una rivoluzione religiosa, etica e politica.

2. Materia infinita

Ciò che innanzitutto condividono Bruno e Caravaggio è la scoperta di una materia infinita che contiene e genera tutte le forme.

Françoise Bardon definisce “tecnica dell'emergenza” il procedimento con cui Caravaggio, “schiarendo progressivamente e irregolarmente il colore bruno-nero dello sfondo”, fa emergere tutte le forme – singolarmente ma ugualmente - direttamente da un “fondo comune” (Bardon, 1978, pos. 1217). La “tecnica dell'emergenza” si impone come la “riflessione pittorica” di Caravaggio che permette di avvicinarlo alla concezione bruniana della materia infinita generatrice di infinite forme, “ciascuna diversa dalle altre, ciascuna, istante dopo istante, diversa da sé” (pos. 148; Ciliberto, 2018, p. 225).

La scoperta della generazione di tutte le forme dalla materia infinita conduce all'annullamento di ogni assetto gerarchico: in Bruno, infatti, l'universo, infinitamente vario, è esplicazione dell'infinita varietà e molteplicità dell'Uno che lo ha creato. Allora ogni gerarchia viene eliminata in quanto “tutto è centro”, perché in ogni forma generata è implicata la potenza dell'Uno. E anche nella pittura di Caravaggio tutte le forme che nascono dalla materia acquistano consistenza al di là di ogni gerarchia. Nella sua “pittura senza gerarchia”, Caravaggio rivoluziona l'iconografia rifiutando sia l'apriorismo formale sia la rappresentazione delle figure nella tela secondo l'ordine deciso dal sistema della prospettiva che – in particolare nella pittura di storia - altro non è se non la “proiezione speculare di una società gerarchica e concentrica” (Bardon, 1978, pos. 69).

3. Metamorfosi

Nelle immagini di Caravaggio, la scoperta della materia infinita generatrice di tutte le forme e il rifiuto di ogni apriorismo formale - e di ogni rappresentazione gerarchica e concentrica speculare di una società altrettanto gerarchica e concentrica – sono espressi innanzitutto dal decentramento della figura umana.

Già attraverso l'uso degli specchi durante la sua fase adolescenziale, Caravaggio sa che in pittura non è indispensabile la figura umana: nello specchio, infatti, quando l'uomo esce dal campo, continuano a riflettersi indifferentemente – nella loro singolarità – tutti gli altri enti, siano essi un muro, una mela o un nastro. Secondo Longhi, infatti, “il Caravaggio si rivolgeva alla vita intera e senza classi, ai sentimenti semplici e persino all'aspetto feriale degli oggetti, delle cose che valgono, nello specchio, al pari degli uomini, delle ‘figure’ (Longhi, 2013, p. 22). Contro l'autorità iconografica, che stabilisce una rappresentazione gerarchica delle diverse forme di vita, Caravaggio dipinge interessandosi ai modi in cui la vita si manifesta, oltre ogni possibile gerarchizzazione (Zucconi, 2018, pp. 55- 59).

Un punto di svolta nella rappresentazione della figura umana in Caravaggio si ha quando, per dirlo ancora con Longhi, gli “scuri ringagliardiscono”: il decentramento della figura umana avviene per mezzo della modulazione dell'ombra, che decide anche una metamorfosi del corpo umano che non è più rappresentato integralmente (Longhi, 2013, p. 37). La figura umana, infatti, nasce, al pari di tutti gli altri soggetti della rappresentazione, dalla materia, ossia dalla modulazione di ombre disposte sul fondo scuro (cfr. Deleuze, 2004, p. 53).

Lontano da ogni antropocentrismo rinascimentale, da ogni “apologetica del corpo umano” di matrice michelangiolesca, l'ombra di Caravaggio irrompe e “interrompe” i corpi, metamorfizzandoli e avvolgendoli tutti nella tela, quasi a prenderli in una sorta di “scherzo cosmico” (Longhi, 2017, p. 24) – “scherzo cosmico” che sembra indicare proprio l'infinito movimento della materia dalla quale ogni “figura” nasce e alla quale è vincolata.

Nella *Flagellazione di Cristo* di Capodimonte, la presa, o meglio, la nascita delle figure dal movimento dell'ombra è possibile perché, contro il chiaroscuro modellante, l'ombra non è più decisa dalla solidità del corpo rappresentato, né è tesa a modellarlo. E lo stesso Longhi insiste più volte su questo punto: le ombre di Caravaggio sono “incidentali”, in quanto sono indipendenti dalla presenza del corpo, ma anzi lo modulano e lo metamorfizzano. Longhi sostiene infatti che “uomini e santi, torturatori e martiri” sono ugualmente impigliati nello “scherzo cosmico”, e che i loro corpi sono “interrotti” da un'ombra “incidentale”, con la quale Caravaggio resta “fedele alla natura fisica del mondo”, “esimendosi così dal

riattribuire all'uomo l'antica funzione umanistica dirimente di eterno protagonista e signore del creato" (Longhi, 2013, pp. 36-37).

Nella *Flagellazione di Cristo*, l'ombra, dunque, "interrompe" ugualmente i corpi di Cristo e degli aguzzini: sembra infatti che i corpi, non più rappresentati integralmente, stiano nascendo a partire dal movimento dell'ombra. Assorbendo la rappresentazione tradizionale di corpo umano "integro", l'ombra della *Flagellazione* crea nuove forme, facendole emergere da un fondo comune. Le forme che nascono dal fondo sembrano però non cessare mai di formarsi: incessantemente in formazione, le forme della *Flagellazione* sono come le forme bruniane che nascono dalla materia, ossia differenti le une dalle altre e incessantemente differenti rispetto a se stesse.

Sembrerebbe, però, che, sottomessi alla potenza infinita dell'ombra, i corpi della *Flagellazione* siano destinati a perdersi nel movimento caotico della materia. In realtà, i corpi di Caravaggio presentano ancora una forma - seppur quella forma non è statica, in quanto ha sempre impresso l'infinito movimento della materia che la genera. Quasi volendo resistere al movimento caotico della materia, dalla quale nascono e dalla quale non possono separarsi, sono gli stessi corpi che tentano di trovare consistenza nel costante movimento dell'ombra.

I corpi della *Flagellazione* non sono altro allora che l'espressione di come, nella pittura di Caravaggio, il soggetto della "rappresentazione" diviene oggetto stesso della "riflessione pittorica". Ed è qui che l'immagine di Caravaggio incontra l'immagine bruniana della metamorfosi di Atteone: nell'"eroico furore", tanto dei corpi, quanto del pittore, di resistere al movimento infinito della materia tentando di affermare una forma. Facendo "esperienza della materia", infatti, nella pittura di Caravaggio si assiste alla "lotta fianco a fianco, colore contro colore della forma contro l'informe – guerra eterna di tutta la pittura" (Bardon, 1978, pos. 3916).

Come accade nella *Flagellazione*, anche nell'immagine bruniana il corpo di Atteone si metamorfizza nell'incontro con un'ombra: Diana. Diana è l'oggetto del "furioso" desiderio infinito - "infinitamente perseguitato" - di Atteone; è ombra e immagine di Dio; è la "natura che è nelle cose, la luce che è nell'opacità della materia, cioè quella in quanto splende nelle tenebre" (Bruno, 1999, p. 465; p. 907). Diana è infatti la *natura naturata* e *naturans* – anche se la sua potenza non è totalmente infinita come quella di Dio - in cui si manifesta la sostanza unica; è appunto la "luce che è nell'opacità della materia", ossia l'espressione dell'unità nella materia (Ordine, 2003, p. 142). Ed è proprio nell'incontro con l'ombra-Diana e nella sua metamorfosi – perché viene "convertito in quel che cercava" – che Atteone scopre di essere lui stesso oggetto del suo desiderio, ossia scopre che l'unità, molteplice nella molteplicità, risiede anche in lui (Bruno, 1999, p. 454). L'unità, però, in quanto "potenza" di affermare tutte le cose all'infinito,

deve essere intesa come costante costruzione, potenza infinita incessantemente in atto (Salza, 2005, p. 331, trad. mia). Ora, anche nell'immagine bruniana, come nella *Flagellazione*, il corpo di Atteone viene metamorfizzato dal movimento incessante dell'ombra e a quella metamorfosi segue, per Atteone, la morte. Ma alla morte segue una nuova rinascita: a partire dalla constatazione che una traccia del divino risiede anche in lui, Atteone scopre di avere la possibilità – finitamente infinita – di riformarsi, di affermare la propria – nuova - singolarità: “corre e *drizza i novi passi*; è rinnovato a procedere divinamente e più *leggermente*, cioè con maggior facilità [...]; da quel ch'era un uom volgare e commune, dovien raro ed eroico, ha costumi e concetti rari, e fa straordinaria vita” (Bruno, 1999, p. 455).

4. Forme infinite

Ci sembra dunque che l'immagine bruniana e l'immagine caravaggesca condividano questo: l'espressione del desiderio impossibile di affermare, nel movimento infinito della materia, alla quale si resta comunque vincolati, *una* forma. Caravaggio, infatti, che crea forme a partire dalla materia – dalla modulazione dell'ombra dal fondo bruno-nero – non disperde totalmente le “tradizionali” figure nella materia, ma le trasforma, a partire dunque dalle stesse componenti materiali della pittura di cui non si può liberare: cerca dunque di non soccombe al movimento incessante della materia, di resistervi, affermando delle forme. E non è forse la resistenza, il tentativo di conquistare un posto nella materia, che accomuna la pittura di Caravaggio all’“eroico furore” bruniano, che altro non è se non “la volontà inesauribile dei modi della sostanza unica di affermarsi nell’infinito” (Salza, 2005, p. 334; trad. mia)? La stessa unità, però, non si manifesta mai in un modo unico: l'unità è molteplice nella molteplicità di ciò che esiste. L'immagine della divinità di cui Atteone si scopre traccia è infatti “espressione sempre creativa”, costante produzione di novità (p. 358).

Dalla constatazione che le forme create dalla materia - alla quale si tenta di resistere - sono sempre in formazione, perché implicano la sostanza unica che si esplica in modi infinitamente diversi, è possibile pensare a una trasformazione etica e politica, sotto il segno del divenire espresso dalle immagini di Bruno e Caravaggio.

Come abbiamo già ricordato con Longhi, l'ombra di Caravaggio rimane “fedele alla natura fisica del mondo” eliminando da una parte le raffigurazioni antropocentriche di matrice rinascimentale – “l'apologetica del corpo umano” - e dall'altra catturando tutti i personaggi – “uomini e santi, torturatori e martiri”, come avviene nella *Flagellazione* – nello “scherzo cosmico” che è la stessa natura fisica del mondo. Dunque le figure di Caravaggio nascono tutte ugualmente dalla materia. Ma appunto ogni

“figura”, come abbiamo visto, tenta di singularizzarsi, di affermare una forma – seppur in continua formazione – nella materia. Tanto le figure della *Flagellazione*, quanto Atteone, che nascono e rinascono dalla materia, sono enti finiti tra gli infiniti enti finiti che la natura genera, ma, contemporaneamente, sono esplicazione della infinita potenza dell’Uno; dunque tentano di trovare consistenza, di singularizzarsi per non soccombere all’infinita mutevolezza della materia, della natura che li genera. Ma com’è possibile creare rapporti *naturali* tra corpi che sono costantemente e differentemente mossi dal desiderio – finitamente infinito – di formarsi e riformarsi?

A partire dalla costatazione della metamorfosi e del desiderio infinito di riformazione, che caratterizzano ogni ente in quanto traccia della stessa sostanza divina da cui “sempre nova copia di materia sottonasce”, è possibile dunque immaginare un nuovo ordine *naturale* in grado di mettere in relazione tutte le mutevoli forme che esistono e che desiderano, infinitamente e differentemente.

Bibliografia

AA.VV., 2004, *La flagellazione di Cristo. Il restauro*, Electa, Napoli.

AA. VV., 2014, *Giordano Bruno. Parole, concetti, immagini*, Edizioni della Normale, Pisa.

Bardon, F., 1978, *Caravage ou l'expérience de la matière*, Presses Universitaires de France, Paris.

Bologna, F., 2006, *L'incredulità di Caravaggio e l'esperienza delle “cose naturali”*, Bollati Boringhieri, Torino.

Bruno, G., 1999, *Gli eroici furori*, Rizzoli, Milano.

Bruno, G., 2009, *Explicatio triginta sigillorum*, in Id., *Opere mnemotecniche. Tomo II*, Adelphi, Milano.

Ciliberto, M., 2005, *Giordano Bruno*, Laterza, Roma-Bari.

Deleuze, G., 2004, *La piega. Leibniz e il Barocco*, Einaudi, Torino.

Longhi, R., 2013, *Caravaggio*, Abscondita, Milano.

Longhi, R., 2017, *Studi caravaggeschi*, Abscondita, Milano.

Ordine, N., 2003, *La soglia dell'ombra. Letteratura, filosofia e pittura in Giordano Bruno*, Marsilio, Venezia.

Panzerà, A. M., 2012, *Caravaggio, Giordano Bruno e l'invisibile natura delle cose*, L'Asino d'oro edizioni, Roma.

Salza, L., 2005, *Metamorphose de la physis. Giordano Bruno: infinité de mondes, vicissitudes des choses, sagesse héroïque*, La Città del Sole, Napoli.

Zucconi, F., 2018, *Displacing Caravaggio. Art, Media and Humanitarian Visual Culture*, translated by Zakiya Hanafi, Palgrave Macmillan, London

Gemma Daou

L’infini de Bruno, la dépense pure de Bataille et l’effondrement selon la collapsologie

ABSTRACT: This article presents the perception of the universe from the point of view of the Renaissance period as represented by Giordano Bruno’s thought, modern philosophy between the two Great Wars represented by Georges Bataille’s writings and the affirmations of contemporary thought of collapsology by Pablo Servigne and Raphaël Stevens. The infinite universe of Bruno and Bataille’s notion of expenditure form the basis of this article, which presents the idea of collapse based on scientific and philosophical arguments such as exponential growth, management and economy of natural resources.

Keywords: Bruno, Bataille, infinite, expenditure, collapsology

Nous tenterons, dans cet article, de mettre en lumière, à partir de l’articulation de la *Notion de dépense* et *La Part maudite* chez Bataille et de l’univers infini chez Bruno, la conception du monde et de l’univers du point de vue des dernières affirmations de la collapsologie. Nous présenterons donc l’infini de Bruno et la *dépense pure* de Bataille à partir des implications philosophiques de chacune de ces notions sur la représentation du monde ou la vision de l’univers en présentant, à la fin de cet exposé, le principe de l’effondrement. En soulignant en premier lieu l’affirmation de la prodigalité propre à une énergie excessive de l’univers, nous aborderons *l’économie générale* proposée par Bataille. Le problème de l’économie selon Bataille est l’abondance, *l’excès* d’énergie plutôt que sa rareté. Ainsi, sa proposition d’une « économie générale » est fondée sur la notion de *dépense pure* qui rendrait compte du mouvement et de l’élan qui caractérisent *la souveraineté* de la vie fondée sur un principe de « perte » (Bataille, 1976a, p. 43 et pp. 51-52)¹ lorsqu’il s’agit de résoudre le problème de l’excédent. Cette « économie à la mesure de l’univers » à l’envers de « l’économie restreinte » (p. 31 et p. 44) est basée sur une compréhension d’une liberté propre à *la souveraineté* et qui est celle de gaspiller, de détruire l’énergie excessive de façon ruineuse, luxueuse et inutile (ibid.). Dans ses réflexions sur l’univers, nous découvrons également Bataille précurseur d’une écologie contemporaine (voir Mong-Hy, 2010, p. 65), lorsqu’il s’agit pour lui d’un désir de retour à une innocence et une naïveté humaine que la civilisation industrielle par son principe d’accumulation rejette au plan de l’inutile. Nous retrouvons également cette écologie propre à sa pensée dans sa proposition d’une méditation qu’il considère comme une non-pensée de l’effondrement (Bataille, 1973b, p. 194). N’oublions pas aussi que Bataille s’était intéressée de près aux avancées de la science de son époque à travers ses échanges avec Ambrosino (Mong-Hy, 2010, pp. 65-70). Ces échanges ont justement mené à l’écriture de *La Part maudite* et à une vision philosophique qui prend en compte l’univers

¹ Voir à ce sujet Daou, 2017, p.101.

dans sa globalité. En second lieu, nous montrerons comment la thèse sur l'univers infini chez Bruno exprime une confiance dans le pouvoir absolu de la nature et de ses lois intrinsèques. Pour Bruno, l'univers est infini, identique et confondu avec Dieu même (Bruno, 2006, pp. 90-100), il peut se maintenir ou s'auto-détruire lorsqu'en lui coïncideraient l'acte et la puissance, preuve de son auto-détermination et de sa liberté absolue (ibid.). Nous allons donc faire un parallèle entre la pensée de Bruno et celle de Bataille quant à ces notions principales.

1. L'infini de l'univers chez Bruno et *la souveraineté* chez Bataille : le don sans réserve.

Si l'on tente de faire le parallèle entre l'univers infini brunien et *la souveraineté* de l'énergie de l'univers selon Bataille, nous pourrions le faire sur la base de l'identification que fait Bruno de l'univers avec Dieu. Même si le rapport à Dieu chez Bataille est plutôt de l'ordre d'une *expérience intérieure* qui tente de dépasser l'héritage de la mystique et de la phénoménologie sans se contenter d'une métaphysique panthéiste classique comme celle attribuée à Bruno², il est toujours possible de faire le lien entre la perspective de Bruno et la pensée de Bataille en partant de la notion du don, plus précisément le don sans réserve. Il est également possible de retrouver cette même conception du don sans réserve propre à la « dépense pure » chez Bataille puis chez Bruno lorsqu'il affirme la coïncidence entre l'acte et la puissance de Dieu. En effet, l'univers chez Bruno « déploie effectivement, *partes extra partes*, toutes les perfections compliquées dans le maximum divin. Dieu ne garde rien par devers soi » (Counet, 2016, pp. 45-46). En ce sens, la thèse de l'univers infini introduirait l'infini extensif qui actualiserait le divin de manière absolue et sans réserve. Cette absence de réserve, ce don total de Dieu peut être rapproché justement de *la dépense pure* qui prend donc la forme de don chez Bataille. C'est aussi dans le sens où Dieu chez Bruno n'accumule pas mais se déploie entièrement que ce parallèle entre le don divin comme explication de Dieu dans l'univers et la notion de *dépense pure* chez Bataille nous paraît possible. Nous verrons par la suite que d'autres parallèles sont possibles entre Bruno et Bataille quant à leur théorie de la connaissance. Ajoutons ici, que le rapport à Dieu chez Bataille n'est pas sans ambiguïté, les liens qui seront présentés chez les deux penseurs avec Nicolas de Cues nous permettront d'éclairer par la suite le rapport de chacun des deux avec le divin.

Cet univers infini puis cette énergie excessive propre à une « économie à la mesure de l'univers » peuvent donc être un point de départ pour une réflexion sur les similitudes et les divergences de la vision du monde et de l'univers à partir de l'évolution des paradigmes scientifiques sur l'univers et le système solaire

² Voir Del Prete, 2016, pp.19-49.

entre la Renaissance (Kuhn, 1977) et la philosophie moderne entre les deux-guerres (Jolly Vrin, E., 2017). C'est pour cette raison que lire Bruno défenseur de Copernic et Bataille conscient des conséquences de la révolution industrielle nous permet de montrer une filiation et une évolution paradigmatique des deux périodes quant à l'importance de réfléchir sur l'univers et questionner l'actualité de la collapsologie.

2. L'infini à partir de la croissance exponentielle selon la collapsologie

Le défi que nous nous sommes proposés est bien de confronter les positions des deux penseurs au mouvement contemporain de la collapsologie (Servigne, Stevens, 2015, pp. 19-26), basé sur la notion et les prévisions de l'effondrement de notre civilisation causé par « la croissance exponentielle » (pp. 30-31). C'est ainsi qu'à partir de l'analyse systémique et biophysique de la planète, un « effondrement »³ au sens d'une interruption de la conception linéaire de l'évolution de la société humaine, mais aussi d'un bouleversement de notre rapport à la Terre, à son énergie ainsi qu'aux ressources naturelles apparaît inévitable. Cette croissance exponentielle, introduisant la dimension de l'infini dans le mouvement de la vie des êtres humains basculera dans l'opposé, c'est-à-dire, nous nous retrouvons à la veille d'un renversement de la donne, d'un passage d'un développement excessif à un certain néant. C'est ce paradoxe-là qui est le principe de l'effondrement. Ainsi, la raison d'inquiétude pour les collapsologues tient au fait que cet « excès » ou cette croissance dont la courbe tend vers l'infini et se manifeste par la complexification de notre société, ne soit au final destinée qu'à l'effondrement. Concrètement, cela rendrait de plus en plus difficile, voire impossible de bénéficier des ressources naturelles qui pourtant abondantes, doivent faire l'objet d'imposition de limites nécessaires et urgentes (pp. 37-38) dans l'espoir d'atténuer l'impact de la catastrophe.

3. La *notion de dépense* selon Bataille et l'élan d'auto-destruction chez Bruno

Pour faire le lien avec cette proposition de l'effondrement, il est utile à ce moment de notre réflexion de rappeler d'une part, le point de vue de Bataille sur la gestion de l'énergie par le biais de la destruction luxueuse⁴ propre à la *notion de dépense*, dépense improductive ou la consommation de la *part maudite*, d'autre part, et d'identifier une résonnance avec l'élan d'auto-destruction de la matière et de l'intellect chez Bruno comme c'est le cas chez Actéon⁵. Actéon, le chasseur qui se réduit lui-même à une proie, qui se sublime

³ Voir l'effondrement selon Dimitri Orlov (Servigne, Stevens, 2015, pp. 187-196).

⁴ « Le luxe, les deuils, les guerres, les cultes, les constructions de monuments somptuaires, les jeux, les spectacles, les arts [et] l'activité sexuelle perverse (c'est-à-dire détournée de la finalité génitale) ». (Bataille, 1970a, p. 305)

⁵ Voir Casanova-Robin, 2014, pp. 239-259.

une fois anéantie pour atteindre la sagesse et l'absolu. Chez Bataille, un des exemples pour expliciter sa notion de part maudite était celui des civilisations disparues telles que les Aztèques. Non seulement cette société souveraine pratiquait la *dépense pure* par le sacrifice et le *potlatch*, mais devient elle-même objet de destruction lors de sa propre disparition. Pour Bataille, l'ordre de la nature et la dynamique de l'univers propre à la *souveraineté* de la vie fait que certaines sociétés s'auto-détruisent, ou plutôt détruisent ce qui en elle est de l'ordre de l'excédent, ou même se laissent détruire par leur propre naïveté. Ainsi, le destin de certaines civilisations était de s'éteindre pour céder la place à d'autres civilisations basées sur d'autres types d'économie telles que la civilisation rationnelle, industrielle et dont le principe était le calcul et l'accumulation. Paradoxalement, l'économie générale dont parle Bataille se veut d'être une sortie de ce type de rationalité et d'utilité propre à la « sphère de l'activité » (Bataille, 1973b, p. 194), basée sur la fonctionnalité et la transformation des êtres en objets d'usage⁶. Le choix d'une entrée dans la *souveraineté* sacrée, à travers la religion et ses rituels, la fête, l'érotisme, la guerre (la guerre rituelle et non pas la guerre organisée) est une destruction d'un certain rapport à l'objet (Bataille, 1976a, p. 61). C'est une destruction inutile de l'objet-même qui crée par son sacrifice une entrée dans un autre monde et qui est justement le monde de la *souveraineté*. Cela est bien clair dans les analyses du sacrifice dans les civilisations anciennes où la religion et le rituel sacré prenaient la charge d'accomplir cette destruction afin de garantir un certain ordre de l'univers (p. 52)⁷. Chez les Aztèques par exemple, il s'agissait de nourrir le soleil par le sacrifice humain afin qu'il continue sa trajectoire, le rapport à l'univers était bien de l'ordre d'un lien sacré.

Nous retrouvons chez Bruno une notion similaire à cette force de négation de soi propre à la *dépense pure*. Elle est le propre de la vie chez Bataille, le désir de dépasser la limite jusqu'à risquer son propre néant. Il s'agit donc d'un auto-anéantissement redoutable, *négativité sans emploi*⁸ dirait Bataille et qui doit être reconnue et valorisée pour ce qu'elle annonce pour lui comme liberté authentique ou « l'extrême liberté » (p. 21). C'est seulement en accueillant la part de l'inutile, l'inutilisable, l'inexploitable, l'inobjectivable qu'il est possible d'atteindre chez Bataille une véritable connaissance et sagesse de la vie, libératrices certes mais non sans paradoxe. Cette sagesse prend la forme d'une véritable acceptation de notre ignorance. Notre ignorance ou notre connaissance imparfaite, qui n'est pas de type rationnel, doit être fondée sur cette force destructrice, force qui est le propre du sacré selon Bataille. Une destruction sacrée est celle de l'anéantissement de l'objet du sacrifice qui n'aurait plus sa fonction initiale et utile et ouvre la voie à une

⁶ Voir mon article, « L'Expérience de l'ordinaire chez Benjamin Loyauté à partir de Schumacher et Bataille » in Benjamin Loyauté, *What have you done so far?*, Paris, Dilecta, 2019.

⁷ Dans *La Part maudite*, Bataille parle de l'« économie solaire » des Aztèques.

⁸ Dans une lettre adressée à Kojève, Bataille parle de « la négativité sans emploi », terme apparenté à « la notion de dépense » (Voir *Georges Bataille, Choix de lettres (1917-1962)*, édition Michel Surya, Les cahiers de la NRF, Gallimard, 1997 et Heimonet, 1990, pp. 25-28).

connaissance authentique faite d'extase, d'expérience intérieure, d'anéantissement de soi et des catégories du sujet rationnel.

Chez Bruno, il appartient aussi à la matière de se laisser transformer et consumer par le feu du divin (Salza, 2016, p. 72), l'auto-négation ou la destruction de soi fait partie de la nature de la matière comme étant mue par le divin. Elle doit ainsi se nier pour se transformer ou atteindre sa perfection car elle est « ce principe qui veut devenir toutes choses, et qui ne se porte pas vers une forme particulière et vers une perfection particulière, mais vers la forme universelle et la perfection universelle » (Berns, 2016, p. 11). Ainsi, la matière dont le centre est le divin, tend vers lui jusqu'à s'embraser à la manière d'une absorption totale. Cela n'est pas sans rappeler l'extase chez Bataille qui est elle-même l'expression de *la souveraineté* de l'homme dans l'état théopathique (Bataille, 1973b, p. 80).

Nous voyons qu'à la fois respectivement chez Bataille et Bruno, le rapport de la consommation de l'énergie au sacré, au divin, du point de vue de *la souveraineté* et du point de vue de la matière animée par l'âme nécessite un effort de destruction chez l'un, tandis que chez l'autre le rapport est compris comme une pulsion ou une tension qui s'interrompt par l'arrêt de tout effort, ne laissant survivre en soi que ce qu'il y a de plus pur et simple (Renaudet, 1955, pp. 318-319). Notons ici que l'homogénéité ou la simplicité chez Bruno (Del Prete, 2016, pp. 30-31) dans le rapport entre la matière et le divin, au sens du rapport des composantes de l'univers et de l'univers infini lui-même, ne peut pas être opposée sur un même niveau à *l'hétérogénéité* propre au sacré chez Bataille (Bataille, 1970b, p. 61). Même lorsque les opposés coïncident dans un même monde et que Bruno postule la multiplicité des mondes, le sacré chez Bataille étant fait d'un mélange, d'une simultanéité de souillure et de pureté, de transgression et de respect de l'interdit, du maintien de la limite et de son dépassement à la fois, le principe majeur du rapport au divin est l'ambiguïté d'un moment paradoxal dans l'expérience. Par contre, les fureurs héroïques d'Actéon s'expriment chez Bruno dans une inversion du tout au tout, mais l'ambiguïté reste à notre avis le privilège de la pensée de Bataille.

Il nous paraît dès lors évident, tant pour Bruno que pour Bataille, que notre manière de nous rapporter au monde, à l'univers porte des conséquences effectives sur l'agir humain, sur l'avenir de l'humanité, la civilisation, la « biosphère » et doivent être considérées du point de vue d'une écologie qui doit être pensée à partir d'une réflexion sur les liens des êtres vivants à l'univers. Cette réflexion ne peut pas non plus faire l'économie d'une réflexion sur le rapport de l'homme au sacré et au divin. Pour Bataille, la méconnaissance de la possibilité d'une destruction des richesses naturelles et le mouvement de l'énergie de l'univers était l'un des moteurs de l'écriture de *la Part maudite* et, qui comme nous l'avions dit, présente une écologie à partir des réflexions sur l'énergie, notion qui a été présentée à Bataille par Ambrosino (Bataille, 1976a, p. 23). Ainsi, pour Bataille, la vie sociale, religieuse, corporelle, mentale ou intellectuelle,

nécessite une énergie que partagent les êtres vivants dans l'environnement et toute réflexion sur la vie doit s'intéresser à ce mouvement afin d'éviter l'ignorance dans la gestion des ressources naturelles. Sa lecture nous donne une vision globale du mouvement de cette énergie dans le monde ainsi qu'un point de vue physique sur l'univers au sein duquel nous vivons et dont nous faisons partie (p. 29).

Chez Bruno, la pensée des liens qui régissent l'univers nous permet aussi de faire des rapprochements avec la collapsologie et la pensée sur l'effondrement. Cette tâche reste tout de même compliquée car même lorsque Bataille et Bruno parlent de cette destruction, cet anéantissement ou cette consommation de l'énergie de la vie, les plans de réflexion chez chacun des penseurs d'une part et d'autre part celui de la collapsologie restent différents. Néanmoins il est possible d'éclairer l'un par le biais de l'autre et de tenter de soulever l'intérêt actuel de leur pensée d'un point de vue écologique.

4. La loi de l'amour chez Bruno

Voyons ce que nous permettent de proposer la pensée des liens de l'univers chez Bruno et celle de Bataille en termes de rapports basés sur la « loi d'amour » (*lex amoris* – Salza, 2016, p. 77) homogénéisante et principe de liens chez l'un et comportements souverains de type érotiques et hétérogènes chez l'autre quant à notre réflexion sur l'écologie. Nous tenterons ensuite de comprendre leur intérêt du point de vue de l'effondrement selon la collapsologie.

Si l'on voudrait considérer une écologie à partir du point de vue des liens selon Bruno, il s'agit de reconnaître les phénomènes de « réciprocité » de ces liens à partir des analyses de leur temporalité et de leur évolutivité selon la « *lex amoris* » présentée par Salza⁹. Cette loi est le propre de l'« esprit de l'univers », principe de toutes choses. Berns nous parle de cette interdépendance brunienne, les liens se faisant de manière naturelle seraient toujours animés par l'« esprit de l'univers » qui agit dans chacun des éléments et les unit. En effet, le désir, l'amour, la philautie qui est le principe de la liabilité des êtres s'avère être un seul amour qui amène Bruno à l'idée d'une « loi d'amour ». En ce sens, la philosophie des liens chez Bruno nous guide vers une métaphysique et une politique d'interdépendance et de communication des êtres entre en eux et entre Dieu et l'univers à travers l'amour qui engendre une « communauté de l'univers » (Salza, 2016, p. 73). Selon cette interdépendance, Dieu ne serait ni transcendant, ni immanent, mais tout de même principe de tout lien possible. Selon Del Prete, il existe entre Dieu et l'univers chez Bruno « une relation symétrique » mais pour comprendre cette relation, il est préférable d'éviter de

⁹ Salza, L., 2016, p. 77 : « Ces liens ne seront plus fictifs, imaginaires, ils s'enracinent dans la nature même, ils expriment la '*lex amoris*' de la nature ».

recourir rapidement aux catégories de panthéisme ou d'émanatisme (Del Prete, 2016, p. 21) afin de rendre compte de la particularité de la pensée de Bruno qui reste dans la mouvance platonicienne et fortement inspirée de la voie négative selon Nicolas de Cues. En effet, selon Del Prete, c'est à partir de *La docte ignorance* et le *Dialogus de possess* que Bruno envisage l'univers comme l'explication de la divinité mais il ne s'agit pas pour autant d'une « théologisation du monde » mais bien d'une « naturalisation du divin » (p. 22). C'est ainsi que l'on pourrait comprendre que le rapport de l'homme à la nature doit être du même ordre que le rapport de l'homme à Dieu, ou plutôt qu'il y ait une possible confusion entre les deux.

Counet propose de réfléchir sur une possible « ontologie fonctionnelle » chez Bruno à laquelle il s'est initié en lisant Nicolas de Cues. Cette ontologie est présentée par H. Rombach à partir de la perspective de la structure, précédée par l'ontologie de la substance et l'ontologie du cosmos. H. Rombach parle du monde comme « un tout constitué par des corrélations essentielles », il s'agit de « faisceaux, des nœuds de relations ». Cette « ontologie fonctionnelle », associée à une conception de la réalité en structure ou en réseau, entre dans le sillage de la révolution épistémologique de la fonction mathématique. Elle est caractérisée par H. Rombach, premièrement par le *tout est dans tout*, ensuite par la mathématisation qui symbolise et décrit la réalité, et finalement par l'absence de centre qui est à la fois partout et nulle part.

Chez Bruno, disciple du cusain, l'impossibilité de connaître Dieu, rapportée à la limitation des sens humains face à l'infini nous met en lien avec l'athéologie de Bataille. Si cette athéologie se rapproche d'une théologie négative, Bataille ne cesse cependant de revenir à la théologie. Ainsi, il ne s'y oppose pas complètement au sens où cette négativité n'implique pas la négation de la religion et de ses fondements. Chez Bataille, l'aveu de l'ignorance n'est pas d'ordre cartésien, ni de l'ordre de refus mais une recherche d'humilité ultime exigée à l'humanité face à ce qui la dépasse. L'enjeu pour Bataille est de sortir du finalisme et de la morale intéressée, il souhaitait par ce geste se défaire de toute entreprise politique fondée sur le projet. En ce sens, la connaissance et la relation à Dieu et au sacré chez Bataille, contrairement à la lecture qu'en fait Agamben¹⁰, n'étant pas une relation rationnelle et objective, ne pourrait pas entrer dans le cadre de ce qui serait utile au projet politique. Pour Bruno, l'ignorance propre de l'humanité liée aux sens ne laisse que la possibilité d'une connaissance accessible à travers une sagesse active et pratique (Renaudet, 1955, p. 312). Suite à cette affirmation, nous comprenons que les fureurs héroïques ne sont pas synonyme de licence des mœurs au sens d'une transgression de type bataillen, mais d'une concentration sur l'unique objet divin. C'est seulement ainsi que pour Bruno, la créature humaine se divinise par l'effort ascétique de l'intellection. Bruno distingue deux types de fureur, celle qui est bestiale et qui ramène l'homme à la nature animale et celle qui est divine qui le convertit à Dieu. Ce type de

¹⁰ Voir Krzykowski, 2016.

mystique est l'inverse de ce que Bataille tentera des siècles plus tard de renverser lorsque toute pratique ascétique ou intellection pure ne peut assurer *la souveraineté* de l'expérience intérieure qu'il propose. Finalement, le rapport de l'homme à Dieu chez Bataille reste ambigu et empreint d'une liberté qui reste étrangère à une nécessité de type brunien, surtout si l'on voudrait confronter cette perspective à un point de vue aristotélicien. Plutôt que de s'intéresser à la puissance et à l'acte en vue de les contredire, il s'agit d'adopter avec Bataille un regard plein d'humour afin de penser une impuissance et un non-agir, une certaine passivité propre à *la souveraineté*. Cette *souveraineté* opère par le jeu dans une vie vouée au hasard. La création elle-même se fait par ce jeu-même au vrai sens d'une *chance*. Cette affirmation de Bataille ne peut supporter le postulat d'une nécessité : *la souveraineté* divine à laquelle l'homme aspire et qu'il imite par la création artistique, littéraire et poétique est tout autre d'une liberté recherchée ou limitée à la nécessité du projet.

Nous voyons bien dès lors que les points de divergence avec le rationalisme de Bruno portent également sur les conditions d'accès à la connaissance. Il est évident que lorsque Bruno parle d'une connaissance accessible à travers les fureurs héroïques, il ne s'agit pas du même type de folie amoureuse ou érotique comme moment de véritable savoir tel que Bataille l'énonce, car il s'agit plus précisément d'une entrée dans le domaine du non-savoir¹¹. L'exemple ultime de folie amoureuse, porteuse de liberté et d'un lien au souverain est la folie ou le scandale d'amour qui se manifeste à travers *la souveraineté* de la personne du Christ (Bataille, 1976b). Dieu lui-même en s'incarnant accueille l'impuissance et l'ignorance humaine par la preuve de son amour absolu sur la croix. L'humanité de Jésus est pour Bataille la manifestation de *la souveraineté* ultime du divin et le droit de l'humanité à *la souveraineté*. Cette *souveraineté* est le refus de prendre part à un certain agir, ne pas se défendre, se laisser porter, subir, supporter jusqu'au don pur de soi. Accepter la mort, la finitude humaine est ainsi l'expérience de *la souveraineté* ultime. Son interprétation du « *Eloi lama sabachtani* » est celle de l'abandon de Dieu par lui-même, Dieu qui se nie lui-même et accepte « la perte » dans une « dépense pure » de lui-même. Cette négation de soi est liée au principe de la théologie négative sur lequel Bataille s'appuie pour faire l'aveu d'une ignorance humaine fondamentale. Cette ignorance prend son sens dans *la souveraineté* de *l'expérience intérieure*. *L'expérience intérieure*, elle-même négative par rapport au sujet, contrairement aux méditations de Descartes chez qui la construction du sujet est fondée sur la connaissance de Dieu, n'est autre qu'une négation d'un sujet rationnel au profit d'une extase qui seule permet de se rapprocher d'une connaissance divine. Cette ignorance chez Bataille n'est pas un simple postulat de l'incapacité de l'homme de connaître l'infini par les sens, comme il est le cas chez Bruno, ou comme chez Descartes faisant l'économie des sens pour surmonter l'illusion,

¹¹ Voir Sasso, 1978.

recourant à Dieu pour éviter la folie. Chez Bataille, il est possible d'entrer en rapport avec l'infini à travers l'état de passivité, une interruption du moment rationnel et une entrée dans la folie de *l'exès*. C'est un état d'ouverture à l'inconnu et l'inconnaissable qui seul permet de faire l'expérience ultime et de goûter à l'extase des saints. En dehors de ce renoncement souverain, il serait difficile pour l'homme d'être semblable à Dieu. Entrer dans l'exercice d'une liberté négative, une liberté qui n'en est une que lorsque l'on arrête de la chercher, se fait par le rejet de l'attitude intellectuelle et intéressée pour le savoir. Une sortie de la dialectique donne un sens rationnel à l'histoire et une affirmation d'une création faite de jeu et de liberté authentique qui dépasse toute nécessité. Nous voyons donc que Bataille, s'éloigne de plus en plus des conséquences de l'affirmation de l'univers infini selon Bruno au profit d'une « dépense pure » faite d'exès et non d'ascèse.

Si l'anti-aristotélisme de Bruno lui permet de résoudre le problème du rapport entre Dieu et l'être humain à travers un rapport de symétrie et d'identité avec le divin (Del Prete, 2016, p. 27), l'ambiguïté dans la recherche du salut ne fait pas l'économie de la religion chez Bataille. Au contraire, *la souveraineté* de la religion est synonyme d'un droit à *l'expérience intérieure* mais aussi à la dépense luxueuse lors des fêtes sacrées. Si le salut n'en est plus un lorsqu'il est recherché à la manière d'une réalisation d'un projet utile ou d'un objet à acquérir, Bataille recherche sans cesse dans l'ombre du doute qui fait notre humanité la lumière vacillante d'une foi dans un monde de guerre, de misère et d'ignorance. Cette foi reste pour lui du côté de *la souveraineté*. Pour Bataille, Jésus est le souverain et l'Evangile le manuel de *souveraineté* par excellence, récit de l'amour inconditionnel, de la dépense et de la perte pure propre à Dieu. Ce n'est pas le cas de Bruno, chez qui Dieu apparaît comme une force, un élan vital, quasi anonyme et distant des êtres humains et à la fois identique à eux. Il en est tout autre chez Bataille pour qui l'érotisme comme transgression souveraine créatrice de liens avec autrui, avec l'univers, avec le « tout autre » à travers la blessure des corps est, vécue intérieurement de la même manière que toute expérience spirituelle et religieuse. Ce lien érotique et intime fait de transgression plonge celui qui l'accomplit dans l'extrême du paradoxe de dépassement et de maintien de la limite.

S'il existe une écologie selon Bataille, il ne s'agit pas de la penser à partir d'un projet politique ou d'un système économique classique, mais bien de penser une « économie naturelle » (Linné, 1972, p. 57). C'est en premier du point de vue de *la souveraineté* et dans un retour à un rapport naïf et presque sauvage à la nature, dans l'innocence où l'être humain se défait du calcul et du monde du travail propre aux sociétés capitalistes pour entrer dans des rapports de *communication*. Une écologie inspirée de Bataille serait une recherche de ralentissement, d'arrêt, d'interruption, de remise en question de l'utile et de l'accumulation par la pratique de « la dépense pure » tel que le potlatch, ou la méditation du yoga. L'énergie serait le pivot

de sa pensée dans *La Part maudite* dont la conception n'est pas limitée au domaine de l'économie mais qui considère le monde et l'univers de manière « générale » ou « globale ». Ce point de vue nous rapproche déjà du principe de l'écologie qui n'apparaît vraiment que dans les années 1960. En effet, c'est cette notion de l'énergie qui permettra à Bataille de réfléchir à la fois une économie et une écologie. Mong-Hy parle de Bataille écologue et non écologiste (Mong-Hy, 2010, p. 85) en présentant une écologie bataillienne basée sur l'image du soleil, qui donne l'énergie avec prodigalité, sans rien recevoir en retour. C'est ainsi que nous sommes invités avec Bataille à vivre dans *la souveraineté* du don sans attente de retour, à l'encontre du principe capitaliste. C'est dans les moments de fête, de l'érotisme, de la religion, de l'extase et de *la communication* dans une expérience de l'extrême que sont occasionnés les comportements d'une écologie qu'on peut appeler, écologie de *la souveraineté*.

5. L'effondrement selon la collapsologie

Le défi que nous nous sommes posés depuis le début de cet article était de réfléchir sur l'intérêt des acquis de la pensée de Bruno et de Bataille aux affirmations actuelles de la collapsologie. Pablo Servigne et Raphaël Stevens parlent dans leur *petit manuel de collapsologie à l'usage des générations présentes* de la « fin d'un monde » qui signifierait l'impossibilité à l'humanité de subvenir à ses besoins essentiels à des coûts abordables (Servigne, Stevens, 2015, p. 73). Ainsi la prévision d'un effondrement imminent se base sur l'exemple de la disparition des civilisations anciennes pour poser des questions écologiques actuelles en acceptant de « voir mourir un avenir qui nous était cher et qui nous rassurait, aussi irrationnel soit-il » (p. 23). Il s'agit bien de faire le deuil d'un imaginaire d'une continuité linéaire et progressive de l'histoire. En ce sens, la collapsologie propose de nous préparer à faire face à l'effondrement (pp. 187-200) en changeant nos paradigmes et notre conception de l'histoire. C'est sur ce point aussi que la pensée de Bataille nous permet de retrouver cette volonté de reconnaître non seulement la possibilité ou même l'exigence d'accepter l'effondrement de nos habitudes, de nos modes de vies mais surtout de notre manière de penser basée sur la continuité entre l'avenir et le passé, une pensée qui asservit l'instant présent en s'appuyant sur une morale du calcul. Toutefois, si Bataille propose une méditation qui est synonyme de vie dans l'instant présent, ce n'est pas par manque de sérieux, l'irrationnel qu'il propose est de vivre en évitant la pratique d'accumulation, le travail asservi à la fin, une fin qui n'est autre que la production illimitée. Car cela est pour lui le propre du système servile qui réduit l'homme à une chose, l'objet à un moyen et le travail à un servage (Bataille, 1976a, p. 62).

De son côté, Bruno nous propose une multiplicité des mondes dans lesquelles toutes les réalités sont possibles, y compris celle d'un effondrement : s'il doit se produire, c'est qu'il reste lié à la perfection divine

et à la part de néant ontologique. Ce néant n'est pas tout à fait un vide mais constitue la matière tant qu'elle n'aurait pas atteint l'objet du désir qui l'anime et qui est Dieu même.

Pour les collapsologues, sur une longue durée de temps, l'effondrement serait synonyme de l'entrée dans une nouvelle époque géologique. Ainsi l'Anthropocène qui suivrait l'Holocène ; un temps remarquable et de grande stabilité climatique ayant permis l'émergence de l'agriculture et des civilisations, serait au contraire un temps de grande incertitude pour l'ensemble de l'humanité et des êtres vivants, car les humains deviennent une force qui bouleverse les grands cycles biogéochimiques du système-Terre. Une fois cette affirmation de l'effondrement admise, un arrachement imposerait une sortie de l'imaginaire de continuité et de linéarité, et surtout du progrès de l'histoire. Il s'agit donc de réfléchir sur l'avenir de la civilisation industrielle depuis « la grande accélération » (p. 32). Cette accélération n'est pas seulement celle représentée par l'accélération de la voiture mais elle touche également la croissance mondiale. Le problème écologique majeur selon les collapsologues est le fait que la croissance mondiale est exponentielle. Nous retrouvons bien ici un postulat d'infini, lorsqu'en mathématiques, une fonction exponentielle monte jusqu'au ciel. Le point de vue contemporain sur l'infini, dans les prévisions des collapsologues, tout comme Bataille l'avait vu avant l'heure, est celui de la gestion de cette énergie infinie, tant au niveau de la production à travers l'usage des ressources naturelles, qu'au niveau de la démographie dont la croissance est bien évidemment en lien avec l'énergie vitale, la force de la vie et le mouvement de cette dernière. Si l'on essaye de comprendre cette croissance exponentielle d'un point de vue brunien, dans un univers infini, il est tout à fait plausible et comme nous l'avions dit précédemment, que cette croissance dépasse l'équilibre à travers la montée vers l'infini et que cette montée soit finalement synonyme d'un effondrement. A travers la figure d'Actéon nous pouvons proposer une interprétation de ce paradoxe à travers la métaphore du chasseur devenu proie. L'humanité, dans sa course effrénée motivée par le désir de posséder, se retrouve dans l'obligation d'entrer dans le plus grand détachement et d'exercer une sagesse philosophique pour laquelle elle aurait pour bien longtemps manqué d'assiduité. Nous pouvons également relever que c'est bien d'une succession des contraires qui nous permet de comprendre de manière actuelle, plus concrètement cette affirmation de la coïncidence des opposés chez Bruno. Ces mouvements paradoxaux sont aussi le propre de la pensée de Bataille, quoiqu'à des niveaux différents de Bruno et de Cues, lorsque dans la recherche du sommet à travers l'expérience intérieure, l'être humain doit se laisser perdre et expérimenter la chute et l'effondrement de sa pensée, faire le sacrifice de ce qui donne sens à sa vie même. Pour extrapoler ce moment au niveau global, il s'agit de considérer la *capacité de charge globale* de la Terre qui est dépassée et qui atteint son pic (pp. 43-51). Du point de vue du rapport à l'espace et au temps, les collapsologues dénoncent tout comme Bataille l'avait fait

dans sa proposition d'une méditation souveraine¹², le rétrécissement de l'espace et du temps, la réduction « du présent » au profit de l'avenir et l'augmentation des heures de travail au profit des heures de *souveraineté*. C'est ainsi que l'énergie comme « cœur de toute civilisation », particulièrement notre civilisation consumériste, surtout les énergies fossiles qui permettent la mondialisation, l'industrie, l'activité économique a emprunté la voie de l'exponentielle. Ainsi, « pour maintenir notre civilisation en état de marche, il faut sans cesse *augmenter* notre consommation et notre production d'énergie. Or, nous arrivons à un pic » (p. 42). Ce pic des ressources implique le « déclin du pétrole [qui] entraînera le déclin de toutes les autres énergies » (p. 49). Nous entendons alors « les derniers toussotements du moteur de notre civilisation industrielle avant son extinction » (ibid.).

Bibliographie

Bataille, G., 1970a, *Œuvres Complètes, t. I*, Paris, Gallimard.

Bataille, G., 1970b, *Œuvres complètes, t. II, 1922-1940*, Paris, Gallimard.

Bataille, G., 1973a, *Œuvres complètes, t. V*, Paris, Gallimard.

Bataille, G., 1973b, *Œuvres complètes, t. VI*, Paris, Gallimard.

Bataille, G., 1976a, *Œuvres Complètes, t. VII*, Paris, Gallimard.

Bataille, G., 1976b, *Œuvres Complètes, t. VIII*, Paris, Gallimard.

Bataille, G., *Georges Bataille, Choix de lettres (1917-1962)*, 1997, édition Michel Surya, Les cahiers de la NRF, Paris, Gallimard.

¹² Voir Daou G., 2019, pp. 279-280.

Berns, T., 2016, *Des Liens : désir, variation et philautie*, in Berns, T. (dir.) *Giordano Bruno, une philosophie des liens et de la relation*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, pp. 11-17.

Bruno, G., 2006, *De l'infini, de l'univers et des mondes*, tr. fr. J.-P. Cavaillé, Paris, Les Belles lettres.

Casanova-Robin, H., 2014, *Le mythe de Diane et Actéon dans les Fureurs héroïques de Giordano Bruno (1585) : du commentaire d'un poème ovidien à l'élaboration d'un paradigme philosophique et esthétique*, in Boulègue, L. (dir.), *Commenter et philosopher à la Renaissance*, Paris, Presses universitaires du Septentrion, pp. 239-259.

Counet, J.-M., 2016, *Nicolas de Cues, Giordano Bruno et l'ontologie fonctionnelle* in Berns, T. (dir.), *Giordano Bruno, une philosophie des liens et de la relation*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, pp. 35-49.

Daou, G., 2017, *La méditation comme expérience de l'extrême chez Georges Bataille, souveraineté et négativité*, thèse soutenue à l'Université Catholique de Louvain.

Daou G., 2019, *La nuit et le Yoga chez Bataille, la méditation négative ou l'expérience de l'extrême*, in Milon, A.(dir.), *Leçon d'économie générale : l'expérience-limite chez Bataille-Blanchot-Klossowski*, Paris, Presses universitaires de Paris Nanterre, pp. 273-286.

Del Prete, A., 2016, *La relation entre Dieu et l'univers chez Giordano Bruno*, in Berns, T. (dir.), *Giordano Bruno, une philosophie des liens et de la relation*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, pp. 19-49.

Heimonet, J.-M., 1990, *Négativité et communication, La part maudite du Collège de sociologie, l'Hégélianisme et ses monstres Habermas et Bataille*, Paris, Éditions Jean-Michel Place.

Jolly Vrin, E., 2017, *Entretien avec Nicolas de Warren*, in « Le Philosophoire », n° 48, pp. 39-57 (<https://www.cairn.info/revue-le-philosophoire-2017-2-page-39.htm>)

Krzykawski, M., 2016, *Pour quel sacré ? Agamben lisant Bataille*, in Bielska-Krawczyk, J., Żurawska, A., (dir.), *Homo Spiritualis of the 20th and the 21st centuries, aux XXe et XXIe siècles*, Kraków, Wydawnictwo Libron.
(https://www.academia.edu/34257282/Pour_quel_sacr%C3%A9_Agamben_lisant_Bataille)

Kuhn, T., 1977, *The Copernican Revolution: planetary astronomy in the development of Western thought*, Cambridge, Harvard, University.

Linné, C., 1972, *L'Équilibre de la Nature*, Paris, Vrin.

Mong-Hy, C., 2010, *Le Monde et Bataille. Études textuelles, contextuelles et prospectives. Littératures*. Thèse de doctorat de Lettres Modernes, Université de la Réunion (<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01328710/document>)

Renaudet, A., 1955, *Les fureurs héroïques de Giordano Bruno* in « Revue des deux Mondes », pp. 308-320.

Salza, L., 2016, *Le 'vinculum' comme puissance de relations mutuelles* in Berns, T. (dir.), *Giordano Bruno, une philosophie des liens et de la relation*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, pp. 67-88.

Sasso, R., 1978, *Georges Bataille : le système du non-savoir. Une ontologie du jeu*, Paris, Éditions de Minuit, 1978.

Servigne, P., Stevens, R., 2015, *Comment tout peut s'effondrer, petit manuel de collapsologie à l'usage des générations présentes*, Paris, Éditions du Seuil.

Francesca Gualandri “ Il ruolo dell’immaginazione nel pensiero di Giordano Bruno e nelle teorie sulla recitazione ”,

K. Revue trans-européenne de philosophie et arts, 4 - 1/ 2020, pp.252-266

Francesca Gualandri

Il ruolo dell’immaginazione nel pensiero di Giordano Bruno e nelle teorie sulla recitazione

Abstract: This paper analyzes the role of imagination in the theory of acting and rhetorical texts, comparing them with the writings of Giordano Bruno about memory, in which the imagination has a prime role in finding these theoretical and methodological elements to improve acting techniques.

Keywords: imagination, memory, drama, rhetorics, methodology.

1. Introduzione

Nel descrivere il funzionamento delle facoltà cognitive Bruno assegna alla fantasia un ruolo centrale nell’elaborazione del pensiero, descrivendola come quello spazio fisico/psichico in cui prendono forma le immagini create dalla mente a partire dai dati sensibili e dai ricordi che riemergono in forma di visualizzazioni, permettendo così di confrontare quanto proviene dall’esterno attraverso i cinque sensi con quanto appartiene già alla conoscenza ed è conservato nel magazzino della memoria (Matteoli, 2012a).

La fantasia, ovvero la facoltà della mente umana di creare immagini mentali, ha sempre avuto un ruolo centrale nelle mnemotecniche, fin dall’antichità. Anche l’arte della memoria di Bruno riprende le mnemotecniche tradizionali basate sulla visualizzazione di immagini, ma va ben oltre configurandosi come un metodo che oltrepassa le finalità dialettiche o retoriche per diventare strumento di conoscenza.

La sua arte infatti ricerca coerenza e conformità con i naturali processi conoscitivi, legati all’esperienza sensibile e vincolati al filtro cognitivo della fantasia. Per lui, quindi, privilegiare, come strumento metodologico e scienza del conoscere, un’arte che sia basata su questi strumenti è il modo migliore per allineare l’attività della mente con i naturali processi del pensare.

Oltre all’arte oratoria anche il teatro ha attribuito, fin dalle sue origini, un ruolo di rilievo all’attivazione della facoltà immaginativa, intesa come strumento per creare immagini mentali capaci di attivare nell’attore l’insorgere delle emozioni. E naturalmente anche in questo ambito la memoria ha sempre avuto un ruolo di importanza fondamentale.

Obiettivo del contributo è quello di mettere in relazione le modalità di produzione di immagini mentali, così come sono descritte nei testi teorici sulla recitazione teatrale, con quelle messe a punto da

Giordano Bruno, per verificare se quest'ultime possano trovare oggi applicazione in ambito teatrale e segnatamente all'interno delle tecniche di recitazione.

2. Uno sguardo alle teorie della recitazione

Nell'antichità classica l'arte dell'attore era oggetto di studio e riflessione, e ad essa continueranno ad ispirarsi anche i trattati di arte oratoria di epoca romana. Anche i Padri della Chiesa se ne occuparono, in chiave negativa, additandola come pericoloso strumento di corruzione del volgo. In seguito non si hanno più testimonianze scritte di riflessioni teoriche sull'argomento per circa dieci secoli, fino al *Discorso intorno al comporre delle commedie e delle tragedie*, di Giraldi Ginzio, del 1554 (Vicentini, 2012, p.9). Per questa ragione, quando tra quattro e cinquecento si assiste a un forte interesse verso il recupero della visione culturale dei classici greci e romani, in assenza di fonti scritte sulla recitazione, il nascente dibattito teorico sull'arte dell'attore non poté che far riferimento agli antichi trattati di arte oratoria.

Nei trattati più noti troviamo spesso ribadita la necessità che l'attore o l'oratore siano capaci di coinvolgere emotivamente il pubblico e di suscitare in esso gli stati d'animo necessari a renderlo partecipe della finzione scenica, o a persuaderlo a far proprie le argomentazioni del retore in ambito oratorio. Emerge la convinzione che affinché ciò sia possibile l'attore o l'oratore debbano essere essi stessi in prima persona coinvolti emotivamente, tanto da essere realmente animati dagli affetti che intendono trasmettere. La prima testimonianza in questo senso la incontriamo già nello *Ione*, un dialogo giovanile di Platone in cui il rapsodo, dialogando con Socrate afferma: "quando dico qualcosa di pietoso i miei occhi si riempiono di lacrime, quando qualcosa di pauroso o terribile i capelli mi si rizzano in testa dalla paura e il cuore sobbalza." (Cappuccino, 2005, p.37). Alla domanda, posta da Socrate a *Ione*, se egli fosse consapevole del fatto che così facendo produceva quegli stessi effetti sulla maggioranza degli spettatori, Ione rispondeva affermativamente, dichiarando:

Lo so, e molto bene: infatti li osservo, ogni volta, dall'alto della pedana, e li vedo piangere e lanciare sguardi atterriti e partecipare dello stupore per le cose dette. E bisogna che io presti loro tutta la mia attenzione, perché se li dispongo al pianto, riderò io per il denaro che otterrò, se al riso, sarò io a piangere per il denaro perso. (p.39).

Nel seguito del dialogo Socrate persuaderà il rapsodo del fatto che ciò che gli permette di essere così coinvolto e coinvolgente non è dovuto tanto alla sua bravura tecnica, quanto al privilegio di essere posseduto dallo spirito dello stesso Omero, autore dei versi declamati in scena.

Questa idea che l'interprete possa essere posseduto o invasato da una musa o da un dio, rimarrà sempre

sotto traccia nelle teorie della recitazione, nella forma di una misteriosa e non meglio definita “ispirazione” per riemergere potentemente a partire dalla prima metà dell’Ottocento, dove a possedere l’attore non è sarà più la divinità ma il personaggio stesso. L’attore, in questa visione, si configura come una sorta di guscio vuoto che si riempie della realtà del personaggio (Vicentini, 2014, pp. 13-14).

Anche nella *Poetica* di Aristotele troviamo argomentazioni molto simili a quelle dello *Ione*: “Il poeta deve anche, quanto più è possibile, rappresentare compiutamente con i gesti, perché, a parità di natura, i più persuasivi son quelli che si calano nelle passioni, e sconvolge altri chi è lui stesso sconvolto, e fa adirare chi è adirato. E perciò la poesia è propria di chi è naturalmente dotato o di chi è invasato” (Pesce, 1995, p. 101).

L’indispensabilità di un coinvolgimento emotivo da parte dell’oratore è ribadita anche da Cicerone, che spiega la trasmissione dei moti dell’animo al pubblico con la metafora del fuoco: “Perché come non v’ha materia si pronta a pigliar fuoco che possa accendersi, se non vi s’accosta la fiamma, così nessun animo è tanto disposto a sentire in sé la forza dell’orazione che possa venirne acceso, se ardendo tu prima non appressi a lui il tuo fuoco” (Cantova, 1828, p. 379).

Spostandosi dall’ambito teatrale a quello oratorio, possiamo osservare come la finalità persuasiva del secondo orienti differentemente la scelta delle emozioni da evocare: nel primo caso è richiesta la massima aderenza agli stati d’animo del personaggio che si interpreta o di cui si narrano le vicende, nel secondo caso invece le emozioni che l’oratore deve auto-indurre in sé stesso non sono quelle proprie del soggetto che sta difendendo o accusando, ma quelle che vuole ottenere di accendere nell’uditorio per orientarne il giudizio. L’aspetto manipolatorio in questo caso è molto più evidente, come possiamo osservare in Quintiliano:

Quanto alla mozione dei sentimenti, l’essenziale, almeno secondo me, sta nel commuoverci noi (...) Perciò, quando vorremo assumere atteggiamenti verosimili, dovremo noi stessi nelle emozioni somigliare a quelli che le provano davvero e il discorso dovrà provenire da un animo tale quale quello che intenderemo forgiare nel giudice (Quintiliano, 2019, p. 1027).

3. L’immaginazione nel teatro e nell’arte oratoria¹

Ma, qual’è l’elemento chiave che permette l’insorgere delle emozioni nell’interprete?

1 D’ora innanzi utilizzerò i termini “fantasia” e “immaginazione” come sinonimi perché spesso gli autori citati li utilizzano nella stessa accezione. Le differenze tra i due termini, sono molto sottili e le posizioni in merito tutt’altro che univoche, sia nella trattatistica classica e rinascimentale che nell’uso moderno. In Giordano Bruno il termine immaginazione sembra riferirsi alla dimensione più attiva e creativa della fantasia. Sull’argomento fantasia *vs* immaginazione cfr. Fattori, M. e Bianchi, M. L., 1988.

Una indicazione in questo senso era già accennata nello *Ione*, in cui si suggeriva come fossero le immagini mentali delle scene evocate dal racconto del rapsodo a innescare l'insorgere delle emozioni:

Allora tieni fermo questo, Ione, e non nasconderti nulla nel rispondere a ciò che ti chiedo: quando reciti bene versi epici e stordisci fortemente gli spettatori – che tu canti Odisseo che balza sulla soglia rivelandosi ai pretendenti e spargendo le frecce ai suoi piedi, o Achille che si lancia su Ettore, o anche uno dei brani pietosi su Andromaca, su Ecuba o su Priamo – in quel momento sei in senno o fuori di te e la tua anima, presa da entusiasmo, crede di trovarsi in mezzo ai fatti di cui narri, che si svolgano a Itaca, a Troia o in qualunque luogo i versi racchiudano? (Cappuccino, 2005, p. 37).

Il ricorso alle immagini mentali al fine di ottenere un convincente coinvolgimento emotivo dell'oratore, e di conseguenza del pubblico, viene suggerito anche da Quintiliano:

Grazie a quelle che i Greci chiamano *phantasiai* (e noi traduciamo pure con “visioni”), ci rappresentiamo nella mente immagini di scene cui non stiamo assistendo, in maniera tale che ci pare di vederle con gli occhi e di averle davanti a noi: ebbene chiunque ne saprà concepire di plausibili, sarà efficacissimo nel suscitare sentimenti. (Quintiliano, 2019, p. 1029).

Benché nessuno possa indurre volontariamente in se stesso uno stato d'animo, può però dirigere volontariamente la propria immaginazione su un oggetto da lui scelto, e poiché essa agisce sul tessuto emotivo, può rappresentare il tramite per attivare il sentimento voluto. Questa induzione volontaria delle emozioni, benché sia frutto di una scelta razionale, produce un'emozione reale. (Vicentini 2014, pp. 15-16).

Cerchiamo ora di ipotizzare quale possa essere il processo attraverso il quale l'attivazione della facoltà immaginativa inneschi il coinvolgimento emotivo del soggetto.

Aristotele, nel *De anima*, afferma che “quando la percezione in atto cessa, l'immaginazione ci consente di proseguire l'attività dei sensi, anche in assenza di stimoli diretti, permettendo di rappresentarci gli oggetti anche assenti” (Berti, 1997, p. 163). Negli organi di senso, infatti, sempre secondo Aristotele, si forma un'immagine dell'oggetto chiamata *phàntasma*, che viene conservata nella memoria e riprodotta dall'immaginazione (*phantasia*) (Frede, 1993, pp. 97-104). L'immaginazione, oltre che per la percezione, gioca un ruolo fondamentale anche per il pensiero. Per Aristotele infatti l'intelletto “è la forma delle forme (intelligibili), mentre la percezione sensibile è la forma dei percepibili”; l'immaginazione permetterebbe di superare questa dicotomia perché in grado di stabilire una “connessione tra l'intelletto e i suoi oggetti sensibili” (pp. 106-107). Potremmo quindi definire l'immaginazione come una facoltà

astrattiva capace di mediare tra sensibilità e intelletto permettendo a quest'ultimo di operare non in rottura ma in continuità con la sensibilità. (Id.) Vedremo, in seguito, quanto Giordano Bruno abbia approfondito e affinato questa dinamica, facendone un cardine della sua arte della memoria.

A partire da queste premesse potremmo ipotizzare dunque che il processo che permette all'attore o all'oratore di suscitare in sé stesso determinate emozioni funzioni in questo modo: il pensiero, attraverso l'immaginazione, attinge dalla memoria immagini sensoriali (*phantasmata*) cariche emozionalmente, che a loro volta producono una retroazione sulle percezioni sensoriali vere e proprie attivando le reazioni fisiologiche corrispondenti alle emozioni legate al ricordo evocato. In questa ipotesi la scelta delle immagini da evocare diventa un elemento determinante. Vediamo dunque se questo aspetto emerge dal dibattito teorico in ambito teatrale.

4. La scelta delle immagini

Le teorie della recitazione, durante tutta la storia del teatro, hanno oscillato tra due polarità che lo storico del teatro Claudio Vicentini, osservandole dal punto di vista dei processi che operano nell'interiorità dell'attore, ha definito con le nozioni di "identificazione con il personaggio" e "eliminazione del personaggio" (Vicentini, 2014). Nella prima l'attore, con modalità differenti, si lascia completamente possedere dal personaggio, annullandosi in esso (p. 4). Nella seconda, al contrario, la figura del personaggio viene nutrita "da impulsi, sentimenti, ricordi, cavati dal vissuto dell'attore, e stimolati attraverso procedure, immagini, fantasie, legami sotterranei che riguardano esclusivamente la privatissima storia e la personalità dell'interprete" (p. 18).

Il dibattito su quale dei due procedimenti sia il più efficace ha attraversato la storia del teatro ed è tuttora in corso. Queste due polarità comportano una differente produzione di immagini mentali: nel primo caso le immagini da evocare riguarderanno la vicenda che coinvolge in prima persona il personaggio, che l'interprete vedrà con gli occhi del personaggio stesso, come se fosse realmente presente in quel tempo, in quei luoghi, in quella situazione. L'efficacia di questo processo è però aleatoria, perché totalmente delegata alla capacità dell'attore di immaginare una scena talmente vivida e ricca di stimoli sensoriali da coinvolgerlo realmente sul piano emotivo.

Nel secondo caso, invece, l'attore o l'oratore attingerà ad immagini della sua vita reale, ad eventi vissuti realmente e conservati nella sua memoria visiva ed emotiva. Questa seconda opzione è suggerita anche dai manuali di retorica, nei quali si fa strada l'idea che le immagini, per essere efficaci, debbano attingere anche alle esperienze personali dell'oratore e a quei ricordi che abbiano per lui una carica emotiva forte, anche se tali ricordi sono avulsi dalle vicende di cui sta parlando.

Questo tema è ripreso nella trattatistica seicentesca, per esempio nel *Traité de l'action de l'orateur* (Le Faucheur, 1657), in cui l'autore osserva, a proposito dell'abilità degli attori antichi di produrre in sé con efficacia le dovute espressioni: “A questo scopo si sono serviti di diversi mezzi, ma il più efficace era quello di rivolgere segretamente la loro immaginazione a soggetti reali che stavano loro grandemente a cuore, al posto dei soggetti fantastici che rappresentavano, e che in effetti non li toccavano affatto” (Vicentini, 2014, p. 17).

Troviamo una descrizione di questo procedimento ne *L'art du comédien vu dans ses principes* (Tournon 1782), in cui in pratica si afferma che l'attore debba evocare con la propria immaginazione e nel modo più vivace possibile la situazione che il personaggio si trova a vivere, e poi immaginarsi in quella stessa situazione e chiedersi che cosa farebbe e che stato d'animo avrebbe lui stesso in tali circostanze (Vicentini 2012 pp. 16-17).²

Emerge dunque che le immagini migliori per accendere la partecipazione emotiva dell'attore non siano tanto quelle relative all'evento narrato quanto piuttosto quelle che riguardano le esperienze personali dell'interprete. Quindi l'attore non dovrà più chiedersi come avrebbe agito lui nelle circostanze del personaggio, ma piuttosto quali circostanze porterebbero lui ad agire come il personaggio (p. 18).

Quali che siano le immagini scelte, la procedura di fare ricorso alla facoltà immaginativa per agganciare il sentimento desiderato rimane un punto cardine nella dottrina della recitazione, godendo nel tempo di una fortuna duratura, fino a Stanislavskij che le dedicherà un intero capitolo ne *Il lavoro dell'attore su se stesso* (Stanislavskij, 2001, pp. 61-82).

Le considerazioni fatte fin qui rimangono circoscritte al dualismo tra lasciare che il personaggio si impadronisca del corpo materiale dell'attore o al contrario ridurre il personaggio a mero contenitore di una presenza che non è la sua. Tra la fine del '700 e i primi dell'ottocento comincia a emergere, nel dibattito teorico sulla recitazione, l'esigenza di andare oltre questa dicotomia. Si diffonde la convinzione che per cogliere realmente il personaggio nella sua complessità e profondità sia necessario ripercorrerne tutte le concrete esperienze esistenziali. L'attore è dunque chiamato a non solo a mettere in gioco

tutte le proprie, intime, esperienze personali per stabilire un'affinità profonda con la complessità della figura del personaggio, ma finisce con l'interrogarsi in forma diretta e immediata su come agirebbe - lui, proprio lui - nel gomitolo delle circostanze definite dal dramma. L'interpretazione della parte sembra insomma ruotare intorno alla coincidenza dei contenuti e della dinamica interiore dell'attore e del personaggio (Vicentini, 2012, pp.336-337).

2 Possiamo osservare una notevole analogia con il modo di procedere definito da Stanislavskij “del magico se” (Stanislavskij, 1988, p. 232).

Si viene a prefigurare così una terza via che nel corso dell'ottocento, applicando alla recitazione i principi elaborati dalla teoria dell'ermeneutica, invita l'attore a una sorta di intimo confronto con il personaggio, studiandone i comportamenti e arrivando addirittura a operare una ricostruzione immaginaria dell'ambiente in cui è nato e si è formato. Solo in questo modo si potrà “innescare un rapporto di ‘simpatia’, nel senso letterale del termine” (Vicentini, 2014, p.20), grazie al quale l'attore arriverà a comprendere e a “sentire” come il personaggio parlerebbe o agirebbe in una determinata situazione. In questo modo l'alterità del personaggio sarà mantenuta e contemporaneamente lo sarà anche l'identità dell'attore, che uscirà da questo confronto arricchita anche nella conoscenza delle proprie dinamiche interiori (Id.).

Dopo questo *excursus* in cui abbiamo sottolineato il ruolo determinante che l'immaginazione ha avuto, fin dall'antichità, nell'ambito della retorica e in quello teatrale, passiamo adesso a occuparci del ruolo che tale facoltà riveste nel pensiero di Giordano Bruno e in particolare nella sua arte della memoria che, come vedremo, si configura più come una vera e propria “arte del pensare”, che non come una mera tecnica strumentale all'accrescimento della memoria.

5. Il ruolo della fantasia/immaginazione nell'Arte della memoria di Giordano Bruno

Giordano Bruno nel *De imaginum compositione* esordisce affermando che “il nostro intelletto non può vedersi in se stesso né può vedere tutte le cose in se stesse, ma solo in una certa esteriore apparenza, simulacro, immagine, figura, simbolo” (D'Antonio, 1997, p.54) e a sostegno di questa affermazione riporta due noti passi del *De anima*: “Il nostro intendere (cioè le operazioni del nostro intelletto) o è fantasia o non si dà senza fantasia”, e ancora, poco dopo: “Non intendiamo se non osserviamo i fantasmi” (Id.), Forzando un po' queste considerazioni, Bruno, arriva ad affermare *tout-court*, che non si possa dare pensiero in assenza di fantasia, concetto che riprenderà spesso anche in altri scritti.

Lo studio e lo sviluppo delle tecniche di memoria costituiscono per Giordano Bruno uno dei motivi portanti della sua attività filosofica, andando molto oltre l'applicazione all'interno delle arti retoriche; l'arte della memoria si configura infatti per lui come “l'espressione pratica di una prospettiva gnoseologica che vede nel ruolo dell'immaginazione e della proiezione dell'esperienza nella fantasia la chiave di volta di tutto il sapere” (Matteoli, 2012c, p. 129).

La sua teoria delle “ombre delle idee” ridefinisce le concezioni della metafisica e della filosofia tradizionali definendo l'uomo come parte integrante di un infinito ente naturale e il cui potenziale

conoscitivo è racchiuso nella sola esperienza della natura. La fantasia è il *medium* cognitivo che permette di trasformare tale esperienza, di natura sensoriale, in una elaborazione concettuale (p. 130). Per questo l'arte della memoria, con il suo sistematico ricorso a luoghi e immagini interiori, è per Bruno lo strumento tecnico principe per acquisire conoscenza, poiché riproduce le modalità naturali di generazione e organizzazione delle informazioni nella mente umana, che a loro volta sono specchio dei processi naturali di creazione (ib.). Bruno, non solo afferma che il pensare per immagini abbia almeno la stessa efficacia, del pensiero razionale: “tutta la complessità dell’esperienza può essere resa in immagini nella fantasia, al pari di quanto è dato cogliere per mezzo dell’analisi razionale” (p. 143), ma va oltre, affermandone di fatto la superiorità:

Lo spirito interno è un certo mondo e un grembo per così dire insaziabile di forme e di specie che non solo contiene le apparenze delle cose concepite esternamente secondo la loro grandezza e il loro numero, ma anche con la forza dell’immaginazione aggiunge grandezza a grandezza e numero a numero. E ancora come in natura da pochi elementi si compongono e si sviluppano innumerevoli specie così anche ad opera di codesto intrinseco efficiente le forme delle specie naturali non solo sono conservate in codesto amplissimo grembo ma invero potranno anche essere moltiplicate per un aumento smisurato delle innumerevoli immagini da concepire, come quando da uomo e cervo, da uomo, cavallo e uccello, immaginiamo centauri alati, esseri razionali alati, e con una simile mescolanza possiamo dedurre infinite cose da innumerevoli, più abbondantemente che con le poche lettere dell’alfabeto con le quali si compongono le espressioni di molte lingue con combinazioni e coordinamenti vari (p. 75).

Quest’ultima considerazione mi appare della massima importanza considerando lo sbilanciamento nella direzione della *ratio* dominante ogni ambito del sapere contemporaneo. Imparare a riattivare le facoltà di associazione analogica nell’ambito delle arti performative, non in modo casuale ed estemporaneo e a volte anche arbitrario, come spesso accade, ma in modo organizzato, seguendo le leggi della natura, come direbbe Bruno, ovvero gli universali principi ordinatori delle cose, possa portare a rinnovate e interessanti direzioni di ricerca. In questo senso la possibilità ri-attualizzare l’aspetto tecnico e operativo proposto da Bruno per organizzare le immagini simboliche e metterle in relazione tra loro al fine di espanderne le potenzialità emotive, concettuali e ideative, penso che valga la pena di essere considerata.

6. Il mondo triplice

Giordano Bruno, nel *De imaginum compositione*, così parla della suddivisione in tre parti del mondo:

quando si sia osservato che il mondo è triplice, archetipico, fisico e umbratile, affinché dal primo si permetta la discesa al terzo tramite il medio, e dal terzo tramite il medio l'ascesa al primo (...) Così il nostro animo e il nostro senso si procura, ottiene e recepisce le figure protettive immediatamente dal mondo superiore, oppure per mezzo di cose naturali e sensibili. Ma, sia che siano di un modo o di un altro, non le otteniamo e conseguiamo se non con certi segni, archetipi, gesti e, come dicono, consacrazioni (D'Antonio, 1997, pp. 63-64).

Bruno considera le Idee come forme archetipiche, principi formatori della realtà fisica. Le immagini che noi umani creiamo in noi stessi, nella sua visione, seguono gli stessi principi formatori della realtà materiale, e sono dunque creazioni prodotte in base alle stesse leggi e modalità di generazione. Questa produzione, spiega, può avvenire sia passando per l'osservazione delle forme naturali, sia accogliendo direttamente le idee archetipiche dal mondo superiore (Id.). Soprattutto nelle sue opere "magiche" Bruno afferma a più riprese che la compatibilità analogica tra i diversi gradi dell'essere - Dio, natura, uomo - è infinita e necessaria all'unità del mondo, poiché ogni specie è specchio di un'altra, e così ogni "umbra" è specchio di un'idea e viceversa. (Bruno, 2000). Emerge qui dichiaratamente la possibilità, grazie al principio di analogia, di mettere in connessione diretta la nostra psiche in con gli archetipi universali, espandendo e ordinando le nostre idee grazie alla loro visione, conoscenza intuitiva, e comprensione.

Nel corso della mia attività di ricerca e insegnamento relativa alla retorica del gesto e alle modalità più funzionali, espressive e comunicative sul piano corporeo, di entrare in relazione con un testo poetico, un personaggio, una dinamica emotiva o relazionale, ho osservato quanto, un'attività immaginativa di tipo simbolico, permettesse di entrare in connessione con gli archetipi³. Gli archetipi sono eventi materiali e immateriali universali che nel corso della storia umana sono rimasti impressi nella memoria collettiva; i simboli, che ne sono la rappresentazione, sono ciò che ci permette di evocarli (Carpeoro, 2017, pp.14-15), richiamando dalla nostra memoria una enorme quantità di informazioni ad essi collegata, come per esempio narrazioni, miti, riti, altri simboli, allegorie, come anche emozioni, sensazioni, suoni, odori, sapori ecc.

Quando nelle nostra performance artistica ci agganciamo ad un archetipo, la nostra azione si carica più facilmente di significato, di calore, e anche di una certa aura spirituale, un po' come in quel fenomeno che in antropologia culturale viene chiamata *participation mystique*.

7. Le 5 facoltà

3 Cfr. Gualandri, 2001; Gualandri, 2020.

Giordano Bruno nel *Sigillus sigillorum* riafferma il ruolo centrale della sfera fantastica all'interno di ogni attività cognitiva, in base alla considerazione che i pensieri, sia che derivino dall'esterno, sia che siano prodotti dall'interiorità, hanno necessariamente “uno spazio comune di elaborazione”, da lui identificato nella fantasia/immaginazione. Ogni pensiero, inoltre, così come possiede uno spazio di elaborazione e valutazione dei suoi diversi aspetti cognitivi, è caratterizzato anche da un “comune spazio di conservazione” (la memoria), all'interno del quale vengono raccolti e tenuti insieme tra loro, grazie al dato mnemonico, elementi emotivi e affettivi, oltre che razionali e intellettuali (Matteoli, 2012b, p. 151). Bruno vuole dimostrare che i pensieri “costituiscono dei ‘nuclei’ di senso che assommano e raccolgono ‘contenuti differenti’” (Id.). Per questa ragione, dedica ampio spazio alla trattazione delle cinque facoltà che in progressione e comunicazione reciproca, conducono l'uomo dall'esperienza sensibile ad una sua comprensione intellettuale: senso, fantasia, immaginazione, ragione, intelletto, come aspetti differenti di una stessa funzionalità mentale e capacità creatrice. La loro analisi ne evidenzia le differenze, e le contiguità, in una progressione dal più concreto (enti naturali) al più astratto (enti logici) (pp. 151-152):

Il divario tra gli enti naturali e gli enti logici viene gradualmente e progressivamente colmato proprio grazie al riversarsi dei dati forniti dai sensi nella fantasia, nella quale le molteplici impressioni sensibili ‘rivivono’ come *phantasmata*, cioè proiezioni visive interiori; a questo grado vi è già, quindi, un primo e importante cambiamento di ‘stato’, ma è di fronte a tali immagini che l'occhio della ragione e l'intelletto astrae le prime concettualizzazioni (*intentiones primae*) e da queste ricava nozioni più astratte e universali (*intentiones secundae*). Grazie alle immagini fantastiche, attraverso una particolare competenza detta *imaginatio*, è inoltre possibile dare ‘corpo’ ad ogni contenuto astratto: questa particolare funzione, che presiede alla creazione *ex novo* di *phantasmata* a partire dalle *intentiones*, svolge un ruolo fondamentale per la conoscenza, poiché poiché la trasformazione di un concetto in un'immagine e la loro conseguente associazione, può servire, infatti, o a sottoporre ulteriormente quel dato intenzionale alla valutazione dell'intelletto - confrontandolo con altre immagini di concetti o con altre figurazioni formatesi a partire dai sensi - oppure per depositare quella informazione nella memoria (p. 152).

Questo modo di procedere della mente, che in progressione, attraverso le cinque facoltà, (senso, fantasia, immaginazione, ragione, intelletto) permette all'uomo di passare dall'esperienza sensibile alla comprensione intellettuale e viceversa, sembra essere uno strumento promettente per attivare e indirizzare questo interscambio analogico con il mondo archetipico. E sottolineo il viceversa perché, in particolare nelle arti performative che coinvolgono anche il corpo, spesso l'interprete, connettendosi con un'idea, riceve spontaneamente delle informazioni analogiche a livello intuitivo in forma di sensazioni, emozioni, movimenti corporei, sonorità della voce. Spesso però gli manca una procedura

chiara con cui ripercorrere a ritroso il processo che ha prodotto il manifestarsi di tali informazioni, ossia a risalire dall'esperienza sensibile, attraverso l'attivazione della facoltà immaginativa, alle associazioni mentali che l'hanno prodotta. La comprensione intellettuale del processo permetterebbe all'interprete almeno tre operazioni: legittimare a sé stesso le proprie intuizioni, poterne spiegare il senso ad altri, per esempio al regista, alla critica, al pubblico, e, ancora più importante, mettere a punto un metodo che permetta di attivare volontariamente il processo intuitivo. Ecco che forse, la "possessione" o la fantomatica "ispirazione", di cui abbiamo parlato in precedenza, trovano una loro spiegazione logica. Sulla scia di Bruno potremmo ipotizzare che, in entrambi i casi, l'interprete abbia ricevuto un'informazione dal mondo delle idee (intuizione), che a sua volta ha prodotto un influsso sul mondo sensibile (il corpo dell'interprete), ma che sia mancato, da parte dell'interprete, l'ultimo *step* ovvero quello della comprensione razionale del processo.

8. Il *Canto Circaeus*

Il *Canto Circaeus* è un testo di Bruno che sembra prestarsi bene a individuare precise operazioni pratiche che potrebbero per analogia essere applicate anche a un testo teatrale.

Il *Canto* è un testo di esercizio in forma di dialogo utilizzato da Bruno nelle sue lezioni parigine. Il secondo dialogo si configura come un sintetico manuale di arte della memoria. Nell'ultima pagina dell'opera c'è una parte relativa a quella che lui definisce "applicazione feconda" in cui insegna ad applicare le regole per la formazione dei luoghi e delle immagini esposte in precedenza (Matteoli, Sturlese, 2007, p. 471). Qui Bruno invita i suoi allievi ad operare una vera e propria decomposizione del testo allo scopo di individuarne la struttura, partendo dalle divisioni maggiori per arrivare agli elementi più piccoli. Il testo così frantumato andrà poi ricomposto in un linguaggio fatto di immagini interiori. Le divisioni maggiori dovranno essere trasformate in luoghi, gli elementi più piccoli in scene vere e proprie (pp. 471-472). Nel modo di operare proposto emerge un aspetto metodologico fondamentale della sua arte, quello di imitare il modo di operare della natura, ovvero dell'unico principio cosmico:

Come nella realtà fisico-naturale, le idee, i principi formali di sviluppo delle realtà sensibili, vengono a produrre diverse "figurazioni" nella materia, che devono considerarsi come loro manifestazioni, così i nostri contenuti concettuali devono tradursi in immagini o figure interiori, per divenire più evidenti, imporsi alla mente e imprimersi nella memoria (p. 472).

Cosa emerge in questa "applicazione feconda"? Due elementi in particolare: il primo è relativo alla

struttura del testo: per Bruno non si può veramente memorizzare un testo di cui non se ne sia compresa a fondo la struttura attraverso la decomposizione e la sua successiva ricomposizione in forma visiva, come griglia di luoghi che a loro volta devono essere essi stessi organizzati in una immagine che esprima l'ordine delle informazioni memorizzate (p. 474). Il secondo elemento riguarda la necessità che l'immagine sia in grado di condensare in sé non solo conoscenze ma anche emozioni e sentimenti in grado di coinvolgere lo spettatore, evocandogli e trasmettendogli contenuti astratti e complessi unitamente alla loro componente emozionali (ib.). Bruno offre qui un chiaro esempio del “modo di tradurre un contenuto astratto in una vera e propria scena vivissima e di come porsi poi di fronte ad essa con l'occhio interiore per risalire al contenuto rappresentato” (p. 475).

9. Conclusioni

Viviamo in un'epoca in cui abbiamo demandato a supporti esterni la conservazione di tutte le nostre informazioni, la nostra memoria non è che un'ombra della memoria che potevamo avere anche solo cinquant'anni fa, ed è lontana sideralmente da quella che potevano avere gli uomini di cultura del rinascimento. Potrebbe quindi sembrare anacronistico riproporre oggi alcuni aspetti legati alle complessissime tecniche di memoria proposte da Giordano Bruno, già considerate troppo difficili da apprendere anche per la maggior parte degli intellettuali europei della sua epoca. Ma vi sono certi aspetti del suo pensiero e alcune proposte metodologiche che potrebbero trovare una significativa applicazione nell'ambito delle attuali arti performative, in particolare in relazione alle tecniche di recitazione. Ricapitoliamo i principali:

1 - Primato della fantasia/immaginazione come *medium* per far dialogare corpo e mente, per evocare immagini capaci di coinvolgere emotivamente l'attore e permettergli di entrare in relazione con il personaggio.

2 - Sviluppo e padronanza del pensiero simbolico e analogico: la capacità di condensare i singoli dati in immagini specifiche capaci di contenere al loro interno tutte le informazioni concettuali, emotive, sensoriali, spaziali ecc. associabili a tali dati, potrebbe essere uno strumento prezioso da integrare nella pedagogia della recitazione. Non tanto e non solo come ausilio alla memoria, ma soprattutto in funzione creativa e interpretativa; infatti, il tipo di immagini a cui fa riferimento Bruno, essendo sintetiche, posseggono la complementare possibilità di espandersi a piacimento, richiamando dalla memoria, per analogia, molte altre informazioni di natura immaginale, sensoriale, emotiva, concettuale. Collegato al punto precedente vi è anche lo sviluppo della capacità di trasformare un pensiero discorsivo o narrativo in un pensiero per immagini e viceversa, operazione molto utile quando si ha che

fare con la resa scenica di un testo, soprattutto per quanto riguarda il linguaggio espressivo del corpo, per sua natura già rappresentativo.

3 - Comprensione e applicazione in chiave metodologica del processo operato attraverso le cinque facoltà (senso, fantasia, immaginazione, ragione, intelletto), visto in precedenza.

4 - Decomposizione del testo e successiva ricomposizione in forma visiva in immagini che contengano in sé anche la componente emotiva, ai fini della sua comprensione, memorizzazione e resa espressiva, come semplificato nel *Canto Circaeus*.

5 - Sviluppo e valorizzazione di un tipo di memoria che, grazie al dato visivo, può sintetizzare, conservare e soprattutto mettere in relazione tra loro una grande quantità di conoscenze. La creatività spesso nasce dall'intuizione di trasferire idee, tecniche e conoscenze, nate all'interno di una disciplina specifica, ad altri ambiti, come per esempio nel caso delle scoperte della fisica quantistica, che hanno apportato nuova linfa alla riflessione in ambito filosofico, o ancora alle scoperte delle neuro-scienze, che stanno rivoluzionando la psicologia. Perché questo sia possibile bisogna essere abituati all'esercizio di un pensiero sintetico, che non si perda nei mille rivoli dei dati tecnici e che sia uso a collegare per via analogica elementi che non hanno tra loro nessuna relazione apparente. In questo senso l'insegnamento di Giordano Bruno può essere oggi, più che mai, prezioso e attuale.

Bibliografia

Aristotele, 1995, *La Poetica*, traduzione e testo greco a fronte a cura di Pesce, D., Milano, Rusconi.

Berti, E. (a cura di), 1997, *Guida ad Aristotele*, Roma-Bari, Laterza.

Bruno, G., 2000, *Opere magiche*, a cura di Ciliberto, M., Bassi, S., Scapparone, E., Tirinnanzi, N., Milano, Adelphi.

Cantova, G. A., *I tre libri dell'oratore di Marco Tullio Cicerone recati in lingua italiana a riscontro del testo*, 1828, Milano, Silvestri.

Cappuccino, C., 2005, *Filosofi e rapsodi. Testo, traduzione e commento dello Ione platonico*, Bologna, Clueb.

D'Antonio, C., 1997, *Il primo libro della Clavis Magna ovvero il trattato sull'Intelligenza artificiale*, Roma, Di Rienzo.

Fattori, M. e Bianchi, M. L., 1988, (a cura di), *Phantasia-imaginatio*, Atti del V° Colloquio internazionale [del Lessico intellettuale europeo], Roma 9-11 gennaio 1986.

Frede, D., 1993, *La funzione conoscitiva della "phantasia" in Aristotele*, in Cambiano, G. e Replici, L., (a cura di) *Aristotele e la conoscenza*, Milano, Led, pp. 91- 118.

Gualandri, F., 2001, *Affetti, passioni, vizi e virtù. La retorica del gesto nel teatro del seicento*, Milano, Peri.

Gualandri, F., 2020, *L'arte del gesto tra evocazione e rappresentazione. Il corpo espressivo tra Cinque e Seicento*, in Pontremoli, A., Gelmetti, C. (a cura di), *Cesare Negri e la cultura del suo tempo*, Venezia, Marsilio Editore, in corso di pubblicazione.

Le Faucheur, M., 1657, *Traité de l'action de l'orateur, ou de la prononciation et du geste*, Paris, Courbé.

Matteoli, M., Sturlese, R., 2007, *Il canto di Circe e la "magia" della nuova arte della memoria del Bruno*, in Meroi, F. (a cura di), *La magia nell'Europa moderna tra antica sapienza e filosofia naturale. Atti del convegno (Firenze, 2-4 ottobre 2003)*, Firenze, Olschki.

Matteoli, M., 2012a, *Immaginazione, conoscenza e filosofia: l'arte della memoria di Giordano Bruno*, in Bassi, S. (a cura di), *Bruno nel XXI secolo. Interpretazioni e ricerche. Atti delle giornate di studio (Pisa, 15-16 ottobre 2009)*, Firenze, Olschki.

Matteoli, M., 2012b, *Intelletto, immaginazione e identità: la forza della contractio nel Sigillus sigillorum di Giordano Bruno*, in "Lo Sguardo – rivista di filosofia", III, n. 10, pp. 147-166.

Matteoli, M., 2012c, *Geometrie della memoria. Schemi, ordini e figure della mnemotecnica di Giordano Bruno*, in Pompeo Faracovi, O. (a cura di), *Aspetti della geometria nell'opera di Giordano Bruno*, Lugano, Agorà & Co.

Quintiliano, M. F., 2019, *La formazione dell'oratore*, testo a fronte e traduzione a cura di Corsi, S. e Calcante, C. M., vol. II (libri V-VIII), Milano, BUR-Rizzoli.

Stanislavskij, K., 1988, *Il lavoro dell'attore sul personaggio*, traduzione italiana di Morpurgo, A. e Fasanelli, M. R., Roma-Bari, Laterza; ed. or. 1957, *Rabota aktera nad rol'ju*, Moskva, Iskusstvo.

Stanislavskij, K., 2001, *Il lavoro dell'attore su se stesso*, traduzione italiana a cura di Guerrieri, G. e Malcovati, F., Roma-Bari, Laterza; ed. or. in russo, 1938.

Tournon, A., 1782, *L'art du comédien vu dans ses principes*, Amsterdam-Paris, Cailleau-Duchesne.

Vicentini, C., 2012, *La teoria della recitazione. Dall'antichità al Settecento*, Marsilio, Venezia.

Vicentini, C., 2014, *Per un'ecologia delle nozioni di lavoro. L'identificazione dell'attore con il personaggio*, in "Acting Archives Review", Anno IV, n. 7, pp. 1-21.

Climène Perrin “ Face à l’anthropocène : proposition d'un être-au-monde écologique. La pratique théâtrale de Guillaume Lambert au regard de la philosophie de l’infini de Giordano Bruno ”,

K. Revue trans-européenne de philosophie et arts, 4 - 1/ 2020, pp.267-280

Climène Perrin

Face à l’anthropocène : proposition d'un être-au-monde écologique

La pratique théâtrale de Guillaume Lambert au regard de la philosophie de l’infini de Giordano Bruno

ABSTRACT: In this paper, I set out to link the concepts of infinite, potency, matter and universe, as defined by Giordano Bruno in his book *On the Infinite, the Universe and the Worlds* with the works of Guillaume Lambert, a contemporary playwright. I will try to situate the discussion within the context of the ecological changes going on in today's world, using the concept of Anthropocene. What type of ecological way-of-beings are proposed in Giordano Bruno's philosophy and Guillaume Lambert's artistic proposals put together?

Keywords: Anthropocene, ecology, contemporary theater, Guillaume Lambert, creation process

Guillaume Lambert est un jeune auteur et metteur en scène. En parallèle de son travail d’assistant pour plusieurs metteurs en scène contemporains (Joël Pommerat, Caroline Guiela Nguyen), il crée quatre spectacles avec la Compagnie L’instant Dissonant, entre 2015 et 2019. Je le rencontre à la suite de la représentation de la création théâtrale *Petits effondrements du monde libre*¹, au théâtre de La Loge, en janvier 2018 à Paris. Nous partageons des affinités humaines et artistiques ; en octobre 2019, Guillaume Lambert me propose de l’accompagner en dramaturgie sur son futur projet. Nous entamons donc une correspondance dramaturgique par mail, qui s’est poursuivie jusqu’à aujourd’hui (mai 2020). Sélectionné par le programme artistique l’Atelier des Ailleurs², dispositif élaboré par le Fonds régional d’art contemporain (FRAC) de La Réunion, Guillaume Lambert bénéficie d’une résidence d’écriture de cinq mois (voyage inclus) sur l’île australe française Amsterdam, qui donnera ensuite lieu à un spectacle seul-en-scène. Située au sud de l’océan Indien, l’île Amsterdam est classée au patrimoine mondial de l’Unesco pour le caractère exceptionnel de sa biodiversité, sa faune et sa flore préservées du fait de l’éloignement d’avec toute activité humaine. Elle héberge une quarantaine de personnes pour des missions scientifiques et de conservation.

Durant ce temps de résidence, Guillaume Lambert a l’intention d’entreprendre un important travail

¹ <https://linstantdissonant.com/2017/01/11/petits-effondrements-du-monde-libre/> (Consulté le 11/05/20).

² L’Atelier des Ailleurs existe depuis 2015 et sélectionne deux artistes par le biais d’un appel à projet annuel. Il est également porté par l’administration supérieure des Terres australes et antarctiques françaises (TAAF) et le ministère de la Culture via la direction des affaires culturelles de La Réunion.

d'écriture, accompagné d'expérimentations corporelles, remettant en question son rapport à la nature, au corps et aux dominations, ce qu'indique le dossier du spectacle³ :

Écrire des mots-recherche, des mots-âme qui résonnent en moi, qui ouvrent des territoires à explorer, [...] sentir lesquels viennent à la rencontre de qui je suis à tel instant. [...] ...partir de mon corps [...], et me servir de lui pour explorer l'histoire du monde. Le corps comme ultime refuge et porte d'entrée au monde. En me rendant sur l'île Amsterdam, je vais prendre le chemin des colons et explorateurs européens des siècles passés. [...] Pour m'attaquer aux violences sexistes, coloniales et spécistes, je veux "jeter mon corps dans la bataille" et partir de lui.

La cosmologie de Giordano Bruno, les concepts d'infini et de puissance ainsi que sa pensée de la matière, d'après l'ouvrage *L'Infini, l'univers et les mondes*, me permettent d'analyser le travail artistique de Guillaume Lambert et d'en donner une lecture philosophique. À la différence de la doxa chrétienne de son époque, et dans le sillage de Copernic, Giordano Bruno défend l'idée que l'univers est infini, composé de mondes innombrables que sont les astres. Ceux-ci ne sont pas voués à se rencontrer ; en revanche, ils sont tous composés des mêmes quatre éléments (l'eau, la terre, l'air et le feu), mais de manière non-proportionnelle et changeante. Les mondes sont composés de corps mobiles et altérables, à la puissance infinie. Bien qu'étant mouvants, les corps tendent vers leur conservation, tandis que la matière (les quatre éléments) les modifie sans cesse. Cette puissance infinie, qui habite la matière, et par là l'univers entier, ne se définit pas comme ce qui attend de s'accomplir dans l'acte, mais comme l'acte lui-même. Elle est à la fois un mouvement et une réalisation constante. Grâce à elle, l'infini devient un concept qui a la possibilité de se matérialiser dans les choses et de devenir sensible.

La pratique théâtrale de Guillaume Lambert propose, à mon sens, de tels objets concrets qui mettront à l'épreuve la pensée de l'infini. Celle-ci est alors transportée dans le temps de l'anthropocène, concept structurant de l'époque contemporaine. Théorisé par le chimiste Paul Crutzen en 1995, l'anthropocène est une nouvelle ère géologique (son commencement reste sujet à débat) dans laquelle l'être humain a un impact prépondérant sur le fonctionnement de l'écosystème terrestre. Il est alors tenu responsable des dérèglements climatiques et des bouleversements écologiques qui seront, et sont dès à présent, les nôtres. Un tel contexte change profondément nos manières de penser et d'être-au-monde. Mises en relation, la pratique théâtrale de Guillaume Lambert et la pensée de l'infini de Giordano Bruno présentent ensemble un être-au-monde singulier, en prise avec les injonctions et interrogations écologiques contemporaines.

³ <https://linstantdissonant.com/2019/12/09/amsterdam/>, pp. 2-3 (Consulté le 08/05/20).

1. Manière d'écrire et écriture de l'infini

Au début de notre correspondance en octobre 2019, alors que Guillaume Lambert prépare sa résidence d'écriture, il écrit : « Je cherche les manières concrètes contemporaines de penser en dehors du capitalisme-occidentalisme. [...] Je suis plus en quête des pensées du dehors, des utopies » (Lambert, 24/10/19). En février 2020, je reçois, entre autres, des textes voués à être énoncés au plateau, qui matérialisent cette intention, notamment *La femme-ourse*, très largement inspiré de l'expérience de l'anthropologue Nastassja Martin⁴ :

[...]
 connais-tu mon histoire ?
 elle a commencé dans
 l'effondrement de l'union
 soviétique
 un jour dans la ville du
 Kamtchatka tout à l'est de la
 Russie
 les lumières se sont
 éteintes et dans la nuit
 les esprits sont revenus
 dans les rêves des gens (Lambert, 2020, « inédit »)

Le lecteur est déplacé dans un monde onirique et spirituel qui reste intégré à une réalité matérielle et historique précise. À travers l'écriture, Guillaume Lambert cherche à rendre les mondes poreux et à changer de focale autant à l'échelle d'un écosystème qu'à celle de l'individu, en s'écrivant lui-même dans *Lettre à la sœur* :

je pars pour m'isoler de l'actualité, de la répétition quotidienne du refus au consentement, à coup de 49.3 pour taire trois mois de grève, à coup de flash-ball dans les yeux, à coups de viols excusés pour les artistes, à coup de justice reniée pour les femmes. [...] je pars sur cette île déserte pour me transformer, pour jeter des sorts à cette masculinité, l'enterrer et dans mon chaudron, recréer de nouveaux genres inconnus. (Lambert, 2020, « inédit »)

⁴ Nastassja Martin raconte, dans son ouvrage *Croire aux faunes*, notamment sa rencontre avec un ours en Russie et les bouleversements tant théoriques qu'intimes que celle-ci a provoqué (Martin, 2019).

C'est le déplacement qui importe, tout comme chez Giordano Bruno qui affirme l'absence de centre et l'infinité de l'univers, des mondes, de la matière, la mobilité et l'altérabilité des corps. Le mouvement incessant de tout conduit à penser à l'échelle de l'univers infini et à décentrer l'individu, qui lui-même ne cesse de changer :

Mais le sujet premier et apte à la forme se meut infiniment à travers l'espace et à travers une infinité de formes, tandis que les parties de la matière ne cessent d'entrer et de sortir, changeant toujours de lieu, de partie et de tout. (Bruno, 2013, p. 88)

Ces mobilité et altérabilité se pensent au niveau des corps et des matières, et se traduisent dans les récits de Guillaume Lambert. Dans *Opération* (Lambert, 2020, « inédit »), celui-ci décrit l'ensemble des actions qu'il a effectué le jour de l'intervention chirurgicale, jusqu'au moment de l'anesthésie générale. Ici, l'opération est ce qui altère physiquement le sujet, provoquant par-là l'entrée dans un autre monde (au sens nolain), celui de l'hôpital. À travers une écriture fragmentée à la première personne, aux phrases courtes et simples structurées à l'identique qui traduisent la succession méthodique des événements liminaires à l'opération, Guillaume Lambert se montre en sujet soumis à un monde et à ses acteurs (l'infirmier, l'anesthésiste, le chirurgien, mais également l'ensemble des consignes hospitalières), pris dans un réseau faisant de lui un maillon, certes remarquable mais contingent.

Pour Giordano Bruno, l'infinité de l'univers, les mouvements incessants des corps et l'absence de centre s'inscrivent dans la structure cosmique suivante :

En effet, je dis qu'il n'est qu'un seul corps contenant qui comprend tous les corps et ces grandes machines qui nous semblent disséminées et éparpillées dans ce vaste champ, où chacun de ces corps, astres, mondes et lumières éternelles est composé de ce qu'on appelle terre, eau, air et feu. (p. 114)

Avant d'arriver aux quatre éléments, à quoi sont réductibles l'ensemble des corps de l'univers, Guillaume Lambert commence quant à lui par aborder l'échelle de l'individualité animale et humaine pour en explorer les contours. Cette rencontre entre les corps est rendue visible par l'écriture poétique et symbolique, elle-même ancrée dans une réalité corporelle, celle de la morsure d'un visage par un ours :

je suis née de la bouche d'un ours il a avalé une partie de mon visage
et depuis je marche entre les mondes (Lambert, 2020, « inédit »)

L'emploi d'un langage symbolique est peut-être le mieux à même de rendre compte de cette sortie du réel historique, et est en lui-même expérimentation d'une autre réalité plus monistique⁵. D'autre part, penser l'individualité en tant qu'être fini, traversé par l'infinité grâce à la matière qui le constitue, permet de sortir, au moins pour un temps, d'une différenciation par espèces. Le corps, qu'il soit humain ou animal, devient un lieu de passage, un élément transitoire non-référentiel. Tels sont les personnages qui habitent les récits de Guillaume Lambert : au cœur de la narration, mais non-référentiels et légèrement décalés par rapport à nous, lecteurs ancrés dans le présent matériel et situé. Leurs trajectoires sont pourtant similaires, reconnaissables (une opération chirurgicale, une lettre de départ à un proche) quoique parfois exceptionnelles (la rencontre entre une femme et un ours) ; néanmoins le langage employé pour les transcrire opère un léger déplacement, par le biais du poétique. Si les personnages s'oublient en tant que sujets à même de pouvoir interpréter et juger le réel, fuyant un temps la violence du quotidien social pour mieux y revenir, ils sont loin d'être immobiles, inactifs et paralysés. Au contraire, cette porosité avec le reste du vivant est un mouvement qui les traverse tant au niveau somatique, ce que traduit l'écriture poétique, que physique, dans le fait de partir à la découverte, de marcher ou d'écrire. La cosmologie de Giordano Bruno se traduit finalement par une écriture phénoménologique chez Guillaume Lambert, qui s'attache à décrire les phénomènes perçus, à présenter un mouvement en en retenant, pour l'instant, l'analyse. Cette suspension, qui n'est que temporaire, comme l'indique le projet initial aux intentions claires, mise sur cette « patience vécue, et qui se laisse surprendre » (Waldenfels, 2019, p. 120), cette attention du sujet placé dans un milieu étranger, la rendant plus accrue et factrice d'une potentielle transformation des personnages, ces sujets de l'écriture. L'attention, qui s'attache à « la modalité de l'expérience et non [à] ses contenus ni [à] leur potentiel de vérité » (p. 119), se traduit également dans la recherche d'une forme et d'un mode d'écriture spécifiques, ce que Guillaume Lambert développe à plusieurs reprises durant notre correspondance et lors d'un entretien en visioconférence :

...chercher [...] une forme qui surprenne, qui parle politiquement et esthétiquement, avant même d'aller dans le concret de l'écriture. (12/02/20, Perrin, Lambert)

Le mode d'écriture initial à l'ordinateur, rendu caduc après un verre renversé durant la traversée en bateau, est remplacé par le papier, le plein air et la marche. L'écriture devient alors en elle-même une pratique de l'attention :

⁵ « Monisme, subst. masc. : Tout système philosophique qui considère l'ensemble des choses comme réductible à l'unité: soit au point de vue de leur substance, soit au point de vue des lois (ou logiques, ou physiques), par lesquelles elles sont régies, soit enfin au point de vue moral » <https://www.cnrtl.fr/lexicographie/monisme> (Consulté le 02/05/20).

Hier par exemple, je sentais que ça venait, et en même temps que ça résistait un peu. Je suis parti marcher avec mon carnet, le long des falaises, en marchant les pensées fusent sans trop s'accrocher, et quand une me parle suffisamment je m'arrête pour l'écrire. (Lambert, 07/02/20)

Mieux, elle est le reflet d'un être-au-monde (strictement individuel) et d'une vision du monde très proche de la cosmologie nolaine :

Écrire au papier, sur un carnet ça me permet [...] de me laisser traverser par les éléments, de considérer que je ne suis pas seul à écrire, moi face à un ordinateur mais moi, [...] le vent, la marche, le soleil... (12/02/20, Perrin, Lambert)

2. Éprouver l'infinité par le corps

Guillaume Lambert s'attache sur l'île à effectuer des expérimentations corporelles, invitant à repenser le sujet à plusieurs niveaux. Il s'appuie en premier lieu sur l'écoféminisme, qui entend montrer, mais surtout agir contre l'exploitation conjointe des écosystèmes et des femmes, afin de relier l'exploration du genre (la masculinité et le caractère normatif de la sexualité) à l'exploration de la nature. L'action de Guillaume Lambert ne s'inscrit pas (encore ?) dans le militantisme écoféministe ; son action relève de la micropolitique, c'est-à-dire d'un travail de perception visant à produire une subjectivité en-dehors de celle imposée par le capitalisme, pratique développée par Nadia Vadori-Gauthier⁶ et Flore Garcin-Marrou :

...ce corps agit : sur un plan micropolitique, symptomatique d'une méfiance à l'égard d'une macropolitique capitaliste dont le propre est [...] d'imposer une subjectivation capitaliste qui, en connexion avec les grandes machines productives de contrôle social et psychique, définit une seule et unique manière de percevoir le monde. (Garcin-Marrou, 2018, p.115)

Pour Guillaume Lambert, il s'agit alors de se désidentifier à la fois du genre homme, par le biais de « techniques de désidentification, [...] de petits gestes-paroles accessibles » (Lambert, 07/02/20) à l'instar de Paul B. Preciado⁷, et de la désignation d'humain, à travers des expérimentations corporelles avec des éléments naturels. Ainsi, Guillaume Lambert me fait part de la reproduction de la performance *Burial Pyramid* de Ana Mendieta, aux pieds d'un immense rocher communément appelé « la cathédrale ». Nu, allongé au sol et silencieux, Guillaume Lambert se laisse recouvrir de roches par deux amis naturalistes, qui

⁶ Voir Vadori-Gauthier, 2018, pp. 271-287.

⁷ Paul B. Preciado est un philosophe contemporain qui s'intéresse à la transidentité, à la sexualité et au genre. Homme transgenre, il défend la nécessité de rejeter la normativité des genres et les comportements, en particulier sexuels, qu'ils impliquent.

les retireront s'il prononce le signal verbal convenu antérieurement. Silencieuse et intérieure, la performance est centrée sur la perception de Guillaume Lambert, volontairement soumis aux roches qui le recouvrent et l'écrasent ; par association d'idées, la performance et les sensations provoquées en conséquence évoquent à Guillaume Lambert l'expérience sexuelle du bondage et le rite funéraire de l'enterrement.

Cette expérimentation, qui relate le travail corporel intérieur de Guillaume Lambert, constitue une mise à l'épreuve concrète de la pensée de l'infini de Giordano Bruno. Le sujet, d'après la philosophie nolaine, prend place dans la cosmologie, du fait de l'infinité qui le traverse (comme toute chose corporelle) ; avec le sujet vient sa réalité propre. Ici, l'humain est en prise avec la construction sociale de sa réalité. L'infini se traduit par l'écriture ; il est aussi incorporé, travaillé par le corps de Guillaume Lambert. Dans cette performance, celui-ci cherche à se déposséder de son identité, en s'oubliant consciemment au sein de la matière rocheuse. Cette dépossession s'effectue dans le flux constant des idées et des sensations, c'est-à-dire dans l'acte réalisé, et sans cesse en devenir. Ce devenir constitue la puissance de l'infini de Giordano Bruno, caractéristique propre de la performance, mais également l'état de corps de Guillaume Lambert, dans une pleine présence passive, une concentration élevée. Il incarne un devenir-matière, en l'occurrence le devenir-roche, que l'on retrouve dans la pratique de nombreux artistes (Cie Singe Debout et le devenir-animal, Cie La Belle Meunière et le devenir-vase, etc.) : s'attacher à faire corps avec la matière en question, tout en observant avec attention les actions de la matière sur soi-même. L'errance infinie du sujet, ce qui le caractérise dans la conception nolaine de l'infini, est pleinement travaillée par la pratique artistique du devenir.

Le sujet infini se cherche et expérimente cet état intérieur en se référant à la théorie micropolitique, en puisant dans les ressources pratiques dont il a le privilège de disposer comme moyen de sortir temporairement du capitalisme : se détacher des violences étatiques en partant trois mois sur une île davantage peuplée d'otaries et d'albatros que d'humains, avec une faible connexion internet et un temps limité à deux heures de téléphonie par mois ; repenser ses modes d'écritures et son rapport à la technologie ; rechercher de nouvelles pratiques corporelles, c'est-à-dire d'autres manières d'être-au-monde. La désidentification et la transition qui caractérisent le sujet au niveau biologique sont elles aussi des manières d'expérimenter la puissance nolaine, et par-là de venir, à défaut de la détruire, troubler la catégorisation dominante, comme l'explique Guillaume Lambert :

Je peux commencer par ne plus m'identifier comme seulement humain. Accepter que ce mot est une fiction [...] qui a une force dans le réel, mais qui est une construction, et la reconnaissance de cette construction peut m'aider progressivement à être en transition, à avoir un devenir-animal, devenir-plante, devenir-roche... (Lambert, 07/02/20)

Cette mise en pratique de l'infinité est pour le moins radicale et interroge l'anthropocentrisme, aujourd'hui fortement critiqué dans la philosophie environnementale. Guillaume Lambert critiquera finalement la zoomorphie⁸ et l'anti-spécisme⁹, pourtant au cœur de ses expérimentations corporelles, en s'appuyant sur l'ouvrage *Le Complexe des trois singes. Essai sur l'animalité humaine* du philosophe Étienne Bimbenet dont il partage les conclusions (Bimbenet, 2017). Selon lui, s'il y a bien continuité biologique entre l'animal et l'humain, le comportement de ce dernier n'a en revanche rien à voir avec celui des animaux, d'où la nécessité d'intégrer les sciences humaines à la réflexion portant sur le zoocentrisme¹⁰. Étienne Bimbenet plaide plutôt pour un anthropocentrisme élargi aux autres formes de vivant, d'un compagnonnage respectueux avec ce dernier, d'une pratique de l'empathie par le retour à une parole subjective attachée à la pratique phénoménologique, à l'observation et à la description des phénomènes perçus.

La pensée de Giordano Bruno n'est en définitive pas si éloignée de l'injonction actuelle à agir et à penser les bouleversements écologiques présents et à venir. Giordano Bruno ne propose-t-il pas de penser simultanément au sein d'une pluralité d'échelles, d'interroger l'humanisme et le sujet, mesure de toute chose, et de sortir du capitalisme par le biais d'une pensée cosmique ? Chez Guillaume Lambert, la sortie n'est que temporaire, artistique et individuelle ; et quelle différence entre une sortie et un évitement, un déni de réel ? Le risque est d'en rester à la seule imagination d'un autre monde et de se défilé devant l'action politique à mener pour qu'il devienne réalité.

3. Faire parler la nature : le choix du plein-air

...le premier jour où j'ai posé le pied ici (y a une semaine) on a commencé par une rando en direction d'un couloir de lave au-dessus de la base. Ascension jusqu'à un cratère. Là c'était sublime. Petit cratère d'environ 20m de diamètre, 8m de profondeur. [...] Le cratère est rempli de scirpe ou jonc, ça pousse en touffe et par étages, on dirait un amphithéâtre romain. J'ai eu très envie de descendre au creux du cratère, une fois en bas on s'est allongé sur les joncs qui faisaient comme de gros matelas. Là, la sensation d'être comme enveloppé dans un cratère, dans la paume du volcan, c'était tellement reposant et puissant en même temps. J'ai pensé à Gaïa. [...] Et là, à marcher au bord des ravines, à m'allonger dans le volcan, tout est devenu concret et évident. (Lambert, 03/01/20)

⁸ La zoomorphie consiste à prendre la forme d'un animal et à l'imiter.

⁹ L'anti-spécisme s'oppose au spécisme qui stipule une hiérarchie entre les espèces et la supériorité de l'être humain, le conduisant à exercer des droits sur les autres espèces.

¹⁰ Le zoocentrisme est un courant de pensée qui défend la continuité biologique entre l'animal et l'humain, et l'absence de différence entre eux. Cet argument est souvent utilisé par le véganisme ou les mouvements pour la défense des droits des animaux.

Si de telles expériences micropolitiques, comme cette rencontre placée sous le signe de la découverte d'un environnement nouveau et de son exploration initiale, ne sont pas vouées à être mises en scène, Guillaume Lambert entend conserver et transmettre ce rapport particulier à la nature. Comment en rendre compte ? Comment faire parler la nature dans cet élargissement souhaité de l'anthropocentrisme ?

De ces expériences, Guillaume Lambert tire l'intime conviction d'un langage propre à la nature, et qui réside dans sa matérialité. Ainsi, « la forme [ou les caractéristiques matérielles] du cratère, c'est une forme de langage » (12/02/20, Perrin, Lambert) ; sa retranscription hors du contexte d'énonciation initial n'en demeure pas moins insolite, ce qu'il exprime lors de notre entretien : « il y avait quand même quelque chose, le cratère te dit “ tu vois on est pas bien ici ? “ (rires) » (12/02/20, Perrin, Lambert). Guillaume Lambert émettra alors l'hypothèse d'utiliser, dans le spectacle à venir, le langage imagé et le cadre spatio-temporel du rêve, comme manière de mettre en scène le langage propre de la nature.

Si la forme est langage, la matière, du fait de son infini renouvellement, la rend instable et changeante, sur un temps plus ou moins long en fonction des éléments en question. Néanmoins, ce mouvement de la forme est mû par ce que Giordano Bruno nomme « l'appétit d'autoconservation » (p. 135) :

Ainsi, nous voyons la flamme ramper sur le sol, se courber et se porter vers le bas afin d'atteindre l'endroit le plus proche où elle peut se nourrir, ne se troublant pas pour avancer vers le soleil, vers lequel elle ne saurait s'élever sans refroidir en chemin. (pp. 135-136)

Pris dans cette puissance active, autrement dit dans cet acte (qu'est le mouvement) qui ne cesse d'advenir, la forme de l'élément naturel constitue la communication sensorielle que Guillaume Lambert, sans avoir besoin d'autres outils que lui-même, est en capacité de percevoir.

Afin de prendre en compte ce langage fait d'actions, Guillaume Lambert imagine la création finale en plein air, ce qu'il a déjà expérimenté lors de la précédente mise en scène de *Mes parents morts-vivants*¹¹ (Lambert, 2019, « inédit »). Le rapport artistique à la nature en a été transformé, comme le montre cet exemple :

Zelda [une comédienne] plaçait les éléments de la cathédrale dans la baie, la voute céleste, les arbres, le bâtiment désaffecté. En superposant un lieu fictif au lieu concret du jeu, il y avait quelque chose de littéralement magique, qui transfigurait le lieu autour de nous et qui incarnait le lieu fictif dont elle parlait. (Lambert, 20/01/20)

Aux éléments naturels présents est superposé un décor fictionnel. Ainsi, il s'agit de fixer le récit dans le réel

¹¹ <https://linstantdissonant.com/2019/06/28/mes-parents-morts-vivants/> (Consulté le 11/05/20).

matériel pour ensuite aller vers l'imaginaire : actions fictionnelles en décalage par rapport au cadre spatio-temporel réel et fictionnalisation des entités réelles présentes. L'imaginaire est ancré dans le réel qui constitue son point de départ et permet ensuite, de sauts en sauts, de partir ailleurs, dans une forme d'infinité de possibilités. Le plein air, et l'emploi particulier de la nature qu'il permet, ajoute finalement celle-ci à la liste des personnages de la pièce et modifie les rôles de chacun ainsi que leur hiérarchie. L'humain interagit avec ses pairs dont la nature fait maintenant partie ; la nature n'est plus un décor statique au service de l'action dramatique, mais sa présence et son mouvement, qui sont langage, dialoguent avec l'humain et interviennent dans l'apport fictionnel de sa parole. Il s'agit bien là de reconnaître la puissance active de chacun et d'appliquer une telle conception du vivant dans la création artistique. Faire entrer les entités naturelles dans l'histoire racontée permet de montrer l'infinité des combinaisons possibles à disposition pour créer un environnement vivant, dont les possibilités sont décuplées par le biais de la fiction.

4. L'humain : nuisance ou puissance active ?

Giordano Bruno stipule une matière infinie et instable, qui fonde le caractère éternel de notre monde terrestre :

Nous en déduisons donc que si cette terre est éternelle, ce n'est pas tant du fait de la stabilité de chacune de ses parties ou de chacun de ses individus, mais grâce aux vicissitudes de nombreuses parties, certaines d'entre elles en étant expulsées, et d'autres prenant leur place. Ainsi, l'âme et l'intelligence persistent tandis que le corps ne cesse de changer et de se renouveler partie par partie. (p. 87)

Cependant, si nous revenons à notre présent géologique qu'est l'anthropocène, on verra la menace, déjà en cours d'exécution, de la matière qui, combinée aux effets de la puissance active de l'être humain mû par l'engrenage capitaliste, conduit à l'extinction de très nombreuses formes de vie. L'infinité de la matière n'est pas remise en cause, mais ses formes deviennent nocives à la vie d'espèces terrestres ; en témoigne l'uranium, élément de matière infini sans cesse en mouvement qui, combiné à l'industrie nucléaire militaire et civile, menace de mort les humains, les espèces animales, ainsi que les sols par la contamination radioactive. En témoigne également le rejet trop important de dioxyde de carbone dans l'atmosphère, réchauffant le climat, causant le dégel du permafrost, la mort d'oiseaux et de mammifères, l'acidification des sols et des océans. Inversement, de causes humaines émerge aussi la vie, comme le champignon matsutake en Oregon (Tsing, 2017) ou les espèces introduites sur l'île Amsterdam, notamment la plante Capucine.

Mais l'île est soumise à l'appellation réserve naturelle, dont l'intention est la protection de la nature, ce qui conduit par exemple les agents de la réserve à devoir arracher cette plante. Deux pensées de la nature entrent en confrontation : l'originelle et la statique, face à l'infiniment altérable et au mouvement, qui font aujourd'hui écho à la précarité, défendue par Anna L. Tsing comme notion structurante du monde dans lequel nous vivons. Dans le même temps, cette volonté de préserver la nature montre sa dépendance aux activités humaines, réalité que le concept d'anthropocène contribue à renforcer (Bill McKibben, *The End of Nature*, 1989). L'ambivalence des réglementations fait intervenir l'éthique, mais également les responsabilités historiques que certaines régions et industries du monde devraient assumer, auxquelles des lois pourraient contribuer.

L'état actuel du monde invite à repenser la notion de puissance et l'infinité de la matière. Il s'agit de réaffirmer l'interdépendance de toutes les entités, fonctionnant dans des systèmes ouverts qui eux-mêmes interagissent. Une fois encore, la place de l'humain est à reconsidérer ; sa puissance active ne se résume plus à la stabilité, à la domination (et par-là à la protection) et à l'invulnérabilité mais à l'ouverture, à la disposition et à la vulnérabilité, ce qui est le propre de la vie, comme le défend Joanna Macy dans son article « Agir avec le désespoir environnemental » :

Les systèmes de vie évoluent avec flexibilité et intelligence, non pas en se fermant à leur environnement et en érigeant des murs de défense mais en s'ouvrant toujours plus largement aux courants de matière énergétique et informationnelle. (Macy, 2016, p.178)

Une telle conception de la puissance active de l'homme est celle à laquelle Guillaume Lambert s'attache à la fois dans l'expérimentation corporelle, l'écriture et la mise en scène. Son travail constitue une application contemporaine de la philosophie nolaine, proposant, dans la pratique artistique, la réalité idéale d'un état de vulnérabilité au sein du mouvement incessant de la matière, nature même de toute forme de vie.

L'humain n'est de loin pas l'élément central de la pensée nolaine de l'infini. *L'Infini, l'univers et les mondes* le présente uniquement comme une chose corporelle disposant d'une âme ; le monde n'est pas à sa mesure, il ne fait que l'intégrer comme partie d'un réseau cosmique. Certes, l'humain a su tirer parti de sa position et de sa puissance ; mais la cosmopolitique de Giordano Bruno, mise en rapport avec l'anthropocène dans laquelle nous vivons aujourd'hui, nous rappelle à la fois la puissance active de tout corps (ici l'humain), et son interdépendance fondamentale à tous les éléments du système cosmique. Penser ce changement d'échelle bouleverse et complexifie notre rapport à l'histoire et aux sciences humaines : le partage entre histoire humaine et histoire naturelle ne semble plus faire sens, ce qu'analyse le philosophe Alexander Federeau (Federeau, 2017). Pour les sciences humaines, il s'agit à présent de penser au moins à l'échelle

du système terrestre.

Sur l'île Amsterdam, Guillaume Lambert se rapporte à la mythologie (Gaïa en particulier¹²) et au spirituel (*La femme ourse*), comme moyens d'engager une histoire non-anthropocentrée et par-là beaucoup plus étendue dans le temps :

Ici il n'y a pas d'humains autochtones. Il y a les otaries, les gorfous, les albatros qui sont là depuis au moins cent mille ans, le temps d'apparition du volcan. J'aimerais bien lire plus sur les apparitions animales, géologiques et botaniques sur l'île, essayer de raconter et fabuler sur cette histoire. Pour replacer les 500 dernières années de l'histoire de l'île (c'est-à-dire son histoire humaine) dans une histoire plus vaste. (Lambert, 03/01/20)

L'être-au-monde écologique proposé conjointement par la pratique théâtrale de Guillaume Lambert et la philosophie de l'infini de Giordano Bruno reste très limité, au vu de l'ampleur des changements qu'implique l'anthropocène. Il se borne à s'adresser à l'individu et à l'intime pour une application artistique ; il est expérimenté sur une île protégée, à distance des préoccupations quotidiennes et de l'organisation politique et sociale du monde. La puissance infinie, que Giordano Bruno s'est attaché à rendre sensible dans sa démonstration philosophique, traverse les différentes expérimentations, tant textuelles que corporelles, de Guillaume Lambert. L'expérience vécue de la puissance pourrait alors continuer de le mouvoir, lorsqu'il rentrera pour retrouver le quotidien laissé. Il s'agirait, non pas de garder, mais de retrouver cet être-au-monde vécu durant le voyage. L'être-au-monde écologique est lui aussi mû par cette puissance active ; l'enjeu serait donc de le chercher et de l'éprouver sans cesse, dans le mouvement qui le caractérise.

Bibliographie

Barbanti, R., Verner, L. (dir.), 2016, *Les Limites du vivant : à la lisière de l'art, de la philosophie et des sciences de la nature*, Bellevaux, Dehors.

Bimbenet, E., 2017, *Le Complexe des trois singes. Essai sur l'animalité humaine*, Paris, Seuil.

¹² À noter que Guillaume Lambert ne fait pas référence aux travaux de Bruno Latour et James E. Lovelock.

Bruno, G., 2013, *L'Infini, l'univers et les mondes*, tr. fr B. Levergeois, Paris, Berg International (4^{ème} éd.) ; éd. or. 1584, *De l'infinito, universo e mondi*, London.

Federau, A., 2017, *Pour une philosophie de l'anthropocène*, Paris, PUF.

Duququet, J., 2019, « *L'humanimalité en jeu* », entretien réalisé par Frédérique Aït-Touati et Flore Garcin- Marrou, in « thaêtre » [en ligne], n°4. <https://www.thaetre.com/2019/06/02/lhumanimalite-en-jeu/> (Consulté le 08/05/20).

Garcin-Marrou, F., 2018, *Que peut un corps micropolitique ?*, in Vadori-Gauthier, N. (dir.), 2018, *Danser, résister*, Paris, Textuel, pp. 114-119.

Guattari, F., 1977, *La Révolution moléculaire*, Fontenay-sous-Bois, Recherches.

Macy, J., 2016, *Agir avec le désespoir environnemental*, in Hache, E. (dir.), 2016, *Reclaim : recueil de textes écoféministes*, Paris, Cambourakis, pp. 161-182 ; éd. or. 1995, *Working through environmental despair*, in Roszak, T., Gomes, E.G., D. Kanner, A. (dir.), *Ecopsychology : restoring the earth, healing the mind*, San Francisco, Sierra Club Books, pp. 240-260.

Martin, N., 2019, *Croire aux fauves*, Paris, Verticales.

McKibben, B., 2003, *The End of Nature*, London, Bloomsbury.

Simon, A., 2019, *Le Champ, l'arche et la scène zoopoétique et zoomorphisme*, in « thaêtre » [en ligne], n°4. <https://www.thaetre.com/2019/04/05/le-champ-larche-et-la-scene/> (Consulté le 08/05/20).

Tsing, A. L., 2017, *Le Champignon de la fin du monde : sur la possibilité de vivre dans les ruines du capitalisme*, tr. fr. P. Pignat, Paris, La Découverte ; éd. or. 2015, *The mushroom at the end of the world : on the possibility of life in capitalist ruins*, Princeton, Oxford.

Vadori-Gauthier, N., *Alternatives transindividuelles et micropolitiques à la représentation*, in Beaufile, E., De Morant, A. (dir.), 2018, *Scènes en partage. L'être-ensemble dans les arts performatifs*, Montpellier, Deuxième époque, p. 271-287.

Waldenfels, B., 2019, *Phénoménologie de l'étranger : motifs fondamentaux*, tr. fr M. Bernard, Paris, Hermann ; éd. or. 2006, *Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.