

MARIA PIA ELLERO

LA POESIA E IL TEMPO.
LE DUE POETICHE DEI *FURORI*

Estratto dal volume:

BRUNO NEL XXI SECOLO

Interpretazioni e ricerche

ATTI DELLE GIORNATE DI STUDIO
(Pisa, 15-16 ottobre 2009)

a cura di
SIMONETTA BASSI

con una bibliografia bruniana 2001-2010
a cura di
MARIA ELENA SEVERINI



FIRENZE
LEO S. OLSCHKI EDITORE
MMXII

MARIA PIA ELLERO

LA POESIA E IL TEMPO.
LE DUE POETICHE DEI *FURORI*

1. *Una statua e due ritratti*

Una delle metafore che più ha affascinato Bruno è quella che lega poesia e pittura. Nella riscrittura di questo luogo comune umanistico e rinascimentale, c'è tutta la sua polemica antiaristotelica, ma anche i modi, di volta in volta diversi, in cui ha pensato al rapporto tra realtà e rappresentazione. Per questo credo si possa partire da alcune occorrenze della metafora della pittura, per comprendere le funzioni diverse che Bruno attribuisce alla letteratura nei *Dialoghi italiani*.

La prima viene dal proemio della *Cena delle Ceneri* ed è un luogo davvero molto familiare a tutti i lettori del Nolano. La *Cena*, dice, potrebbe sembrare un dialogo «circa particolari [...] alquanto troppo effuso», ma questo capita perché il suo autore si è comportato proprio come un pittore:

[...] al qual non basta far il semplice *ritratto* de l'istoria: ma anco, per empir il quadro, e conformarsi con l'arte a la natura, vi depinge de le pietre, di monti, de gli arbori, di fonti, di fiumi, di colline; e vi fa veder qua un regio palagio, ivi una selva, là uno straccio di cielo, in quel canto un mezo sol che nasce, e da passo in passo un ucello, un porco, un cervio, un asino, un cavallo: mentre basta di questo far veder una testa, di quello un corno, de l'altro un quarto di dietro, di costui l'orecchie, di colui l'intiera descrizione; questo con un gesto et una mina, che non tiene quello e quell'altro: di sorte che con maggior satisfazione di chi remira e giudica, viene ad istoriar (come dicono) la figura.¹

¹ G. BRUNO, *La cena de le Ceneri*, a cura di G. AQUILECCHIA, in ID., *Opere italiane*, testi critici di G. AQUILECCHIA, introduzione di N. ORDINE, 2 voll., Torino 2002, I, p. 435. Il corsivo è mio. Si capisce da queste poche battute che Bruno conosceva almeno in parte il dibattito contemporaneo sulla teoria del genere dialogo. Era stato Castelvetro infatti a osservare: «[...] perciocché, come non peccano simili ragionamenti in vanità, raccontandovisi cose non degne di memoria né di conserva,

Nella *Cena* il *topos* dell'*ut pictura poesis* è piegato nel senso della varietà e della rappresentazione realistica: il poeta fa come il pittore, perché rappresenta la natura nella sua ricchezza e pienezza. È un'idea di *imitatio naturae* tradizionalmente legata all'*ut pictura poesis* dai teorici del primo Rinascimento,² ma molto diversa da quella che dagli anni '40 i commentatori della *Poetica* attribuivano ad Aristotele, che invece valorizzava l'unità contro la varietà, la selezione e l'astrazione dei dati empirici contro la loro rappresentazione realistica. Bruno conosceva bene il dibattito sull'*imitatio naturae* e lo dimostrano con chiarezza alcuni passaggi dei *Furori*. Ma su questo torneremo.

Il pittore della *Cena* riproduce gli aspetti infinitamente vari della natura empirica. L'efficacia del dipinto nell'imitare la natura non dipende soltanto dalla rappresentazione della «figura» – il tema del «ritratto» –, ma anche dalla riproduzione di particolari secondari e disomogenei. L'*imitatio naturae*, anzi, presuppone il rifiuto di astrarre il «ritratto de l'istoria» dal *continuum* del reale, per quanto questo appaia accessorio, marginale o difforme. Questo modo di declinare il paragone tra poesia e pittura cancella il confine ontologico tra i vari aspetti dell'esistente: non c'è differenza tra primo piano e sfondo, tra «selva», «asino», «cervio» e uomo.³ Ma suggerisce anche, ancora in polemica con Aristotele, una dissoluzione della gerarchia tra i vari aspetti del lavoro dell'artista, perché la sua abilità è visibile, nello stesso modo, tanto nella rappresentazione del «ritratto dell'istoria» quanto nella rappresentazione delle «minuzzarie» che semplicemente riempiono il quadro: il disgregarsi della scala dell'essere si riflette sul piano dell'artificio e cancella la gerarchia di *inventio* e *ornatus*.

I modelli estetici autorizzati dall'aristotelismo tardocinquecentesco, invece, implicavano una valorizzazione estrema dell'*inventio*, perché il momento inventivo poteva filtrare e modellare l'esperienza attraverso processi di selezione e astrazione dei dati empirici, in modo da rappresentare non tanto la

quali sono proposte e risposte da non tenerne conto niuno e atti oziosi, per rassomigliare i parlanti, non essendo l'istoria altro che una narrazione di cose memorevoli et non communi?» (L. CASTELVETRO, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, a cura di W. ROMANI, 2 voll., Bari 1978, I, p. 38). Occorre tuttavia precisare che Castelvetro imputava il peccato di vanità ai soli dialoghi diegetici; quelli di Bruno, dunque, mimetici, ne sarebbero stati esenti.

² Per il tema dell'*ut pictura poesis* nel Rinascimento si vedano J. H. HAGSTRUM, *The Sister Arts*, Chicago 1958; R. W. LEE, *Ut pictura poesis. La teoria umanistica della pittura*, Firenze 1967; C. BRAIDER, *The Paradoxical Sisterhood: 'ut pictura poesis'*, in *The Cambridge History of Literary Criticism*, III, *The Renaissance*, ed. G. P. NORTON, Cambridge 1999, pp. 168-175.

³ Su questo tema rinvio a M. CILIBERTO, *Giordano Bruno*, Bari 1990, pp. 67-71; M. JEANNERET, *La Tête et l'estomac: Giordano Bruno, les banquets et le détournement de la philosophie*, in *Philosophical Fictions and the French Renaissance*, ed. N. KELLY, London 1991, pp. 91-100: 93; N. TIRINIANZI, *Umbra naturae. L'immaginazione da Ficino a Bruno*, Roma 2000, p. 273.

natura sensibile, quanto i suoi archetipi universali e astratti. Riempiendo il quadro di dettagli non sempre pertinenti rispetto al «ritratto dell'istoria», il pittore della *Cena* non procede per selezione e astrazione, ma tende a riprodurre la realtà empirica nei suoi infiniti aspetti. In questa molteplicità infinita si riflette un'unica bellezza, della quale, al contrario che nelle poetiche rinascimentali, non è più possibile ricostruire il modello ideale e unitario.

Il secondo e il terzo 'ritratto' si trovano nei *Furori* e delineano quelle che chiamerei le due poetiche dei *Furori*: due modi diversi di pensare la letteratura. Il primo si trova nel primo dialogo della seconda parte:

MARICONDO: [...] ditemi: chi conoscerebbe Achille, Ulisse e tanti altri greci e troiani capitani, chi arrebbe notizia de tanti grandi soldati, *sapienti et eroi de la terra*, se non fussero stati messi alle stelle e deificati per il sacrificio de laude, che nell'altare del cor de illustri poeti et altri recitatori have acceso il fuoco, con questo che comunmente montasse al cielo il sacrificatore, la vittima et il canonizzato divo, per mano e voto di legitimo e degno sacerdote?

CESARINO: Ben dici di degno e legitimo sacerdote; perché degli apposticci n'è pieno oggi il mondo, li quali, come sono per ordinario indegni essi loro, cossì vegnono sempre a celebrar altri indegni [...]. Ma la providenza vuole che, in luogo d'andar gli uni e gli altri al cielo, sen vanno giontamente alle tenebre de l'Orco; [...] perché l'uno ha intessuta una *statua* di paglia, o *insculpito* un tronco di legno [...].⁴

Qui è questione delle statue di paglia e degli idoli di legno che sacerdoti e poeti indegni modellano per uomini indegni. Ora, del paragone tra poesia e pittura/scultura non è più rilevante il rapporto con la natura, ma quello con la memoria, e il ritratto è l'equivalente iconografico dell'encomio, perché entrambi celebrano gli individui e le loro azioni.⁵ Anche in questo caso Bruno

⁴ G. BRUNO, *De gli eroici furori*, a cura di M. A. GRANADA, in ID., *Opere italiane*, cit., II, p. 652. I corsivi sono miei.

⁵ Sul valore encomiastico del ritratto si veda É. POMMIER, *Il ritratto. Storia e teorie dal Rinascimento all'Età dei Lumi*, Torino 2003, pp. 106-115. L'idea che i diversi generi letterari siano riconducibili all'encomio (o al suo contrario) deriva da AVERROIS *In librum Poeticae Aristotelis*, in ARISTOTELIS *Opera cum Averrois commentariis*, Venetiis, apud Junctas, 1562-74 (ripr. an. Frankfurt am Main 1962), II, c. 218E-F. Per la ricezione del commento di Averroè nel dibattito sulla *Poetica* si veda A. CONTE, *La rinascita della Poetica nel Cinquecento Italiano*, in *La poetica di Aristotele e la sua storia*, a cura di D. LANZA, Pisa 2002, pp. 45-58. Su Bruno lettore di Averroè rinvio a R. STURLESE, «Averroè *quantumque arabo et ignorante di lingua greca...*». *Note sull'averroismo di Giordano Bruno*, «Giornale critico della filosofia italiana», LXXI, 1992, pp. 173-201; M. A. GRANADA, «Esser spogliato dell'umana perfezione e giustizia». *Nueva evidencia de la presencia de Averroes en la obra y en el proceso de Giordano Bruno*, «Bruniana & Campanelliana», V, 1999, pp. 305-331; E. CANONE, *Bruno lettore di Averroè*, in ID., *Il dorso e il grembo dell'eterno. Percorsi della filosofia di Giordano Bruno*, Pisa-Roma 2003, pp. 79-120.

richiama motivi tematici tradizionali, ma li lega a un tema nuovo, suo, non tradizionale: quello del rapporto tra poesia e religione, sviluppato per la prima volta nei *Furori*. Da una parte, il Nolano polemizza con le religioni riformate e in particolare con Calvino: è alla sua *Istituzione della religione cristiana* che rinvia il riferimento polemico al sacrificio di lode e ai sacerdoti illegittimi e indegni.⁶ Dall'altra, contrappone alla religione riformata, incentrata sul *soli Deo gloria*, una religione civile, incentrata sulla gloria dell'uomo e molto simile a quella che Machiavelli attribuiva ai Romani, proprio come aveva fatto nello *Spaccio*. La novità dei *Furori* consiste nel collegare questi temi alla letteratura: in questo passaggio, il cristianesimo, che nello *Spaccio* rompe i legami tra civiltà e religione, separa religione e poesia.

Il terzo 'ritratto' è menzionato in uno dei sonetti del primo dialogo e non rinvia all'*ut pictura poesis*, ma è un ritratto mentale dell'amata:

Amor per cui tant'alto il ver discerno,
 ch'apre le porte di diamante nere,
 per gli occhi entra il mio nume, e per vedere
 nasce, vive, si nutre, ha regno eterno;
 fa scoger quant'ha 'l ciel, terr', et inferno;
 fa presenti d'absenti effiggie vere [...].⁷

È ancora un'immagine tradizionale, che deriva stavolta dal codice della poesia lirica, ma alla quale Bruno attribuisce una funzione e un significato nuovi.⁸ L'amore dipinge nella coscienza del furioso l'immagine dell'amata, «fa presenti d'absenti effiggie vere», rendendo sempre presente ciò che sarebbe destinato a dissolversi a causa dell'instabilità degli individui. In questo caso, il ritratto è uno degli strumenti del furore, è una forma di rappresentazione della quale però Bruno mette in rilievo più la capacità di agire sulle passioni del furioso che il contenuto rappresentazionale o il rapporto con la realtà rappresentata. Vedremo più avanti come mettere in relazione il *topos* lirico del ritratto mentale e la poesia dei *Furori*.

⁶ Il rapporto intertestuale tra questo luogo dei *Furori* e il libro di Calvino è stato tracciato esaurientemente da A. INGEGNO, *Regia pazzia. Bruno lettore di Calvino*, Urbino 1987, pp. 81-89.

⁷ BRUNO, *De gli eroici furori*, cit., p. 539.

⁸ Sul motivo dell'immagine interiore nella lirica siciliana e stilnovista si vedano B. NARDI, *Filosofia dell'amore nei rimatori italiani del Duecento e in Dante*, in ID., *Dante e la cultura medievale*, Bari 1949², pp. 1-92, e M. CORTI, *Una diagnosi dell'amore*, in EAD., *Scritti su Cavalcanti e Dante*, Torino 2003, pp. 9-41. Per il motivo del ritratto mentale nella lirica del Cinquecento, mi permetto di rinviare al mio *Narciso e i Sileni. Il ritratto mentale nella lirica da Lorenzo a Tasso*, «Italianistica», XXXVIII, 2009, 2, pp. 271-283.

Dagli esempi che abbiamo visto finora emerge l'idea che nei Dialoghi italiani il *topos* dell'*ut pictura poesis* richiami almeno due modi diversi di pensare alla rappresentazione letteraria. Nei singoli dialoghi, le due diverse idee di letteratura possono intrecciarsi, ma la semiotica/estetica di Bruno è rigorosamente funzionalista: prevede cioè che le parole siano adeguate alle cose e perciò tende a far corrispondere le differenti idee di poesia ai diversi contenuti dei dialoghi nei quali si trovano. Così, la valorizzazione dell'*imitatio naturae* come rappresentazione realistica incentrata sulla varietà e sulla pienezza è quasi sempre legata ai dialoghi cosmologici; mentre l'idea che la letteratura vada ricondotta, in forme diverse, alla memoria corrisponde alle due diverse prospettive etiche dei dialoghi morali: quella degli eroi della terra e quella del furioso.

Nei dialoghi cosmologici, dove non sono in gioco gli uomini e i loro destini, ma la natura e i processi che la regolano, ciò che importa della letteratura e delle sue immagini sono il contenuto rappresentazionale e la *forma* della rappresentazione. La poesia/pittura è un prolungamento dell'occhio, che coglie l'infinito proliferare dei dettagli nella natura sensibile e lo imita con la fedeltà e la non selettività di uno specchio. Nei dialoghi morali, invece, dove i destini degli uomini sono in gioco, l'*ut pictura poesis* attraversa delle profonde variazioni.

2. *La poesia e il tempo: vana e vera gloria*

Torniamo adesso sulle statue di paglia dei *Furori*. Non mi fermo sul tema del sacrificio di lode e sulla polemica anticristiana e anticalvinista a proposito della vana e vera gloria e provo invece a ricostruire ciò che rimane implicito in quel passaggio riguardo ai temi della rappresentazione e della letteratura.⁹ Diversamente da quanto accade nel passo della *Cena* che abbiamo visto, ora l'*ut pictura poesis* non riguarda più la varietà delle immagini né il loro realismo: i modi e le forme della rappresentazione, il rapporto tra parole e cose, stile e materia non sono più pertinenti. Conta invece il rapporto tra letteratura e vita e ancora di più fra letteratura e tempo.

⁹ Si veda BRUNO, *De gli eroici furori*, cit., p. 653. Attraverso la contemplazione e l'azione, sapienti ed eroi conseguono vera gloria e immortalità; vana gloria invece è sia la gloria effimera degli indegni (e la «vilissima» dei petrarchisti) sia il *solì Deo gloria* delle religioni riformate. Per il tema della vana gloria si veda anche G. BRUNO, *Spaccio de la bestia trionfante*, a cura di M. P. ELLERO, in *Id., Opere italiane*, cit., II, p. 238.

Nel brano dei *Furori* che abbiamo letto, il brevissimo canone degli eroi («Achille, Ulisse e tanti altri greci e troiani capitani») rinvia ai modelli riconosciuti del genere epico: i due poemi omerici. L'epica, dice Bruno, è una forma dell'encomio e in questo senso ha la funzione di contrastare il lavoro distruttore del tempo. Proprio per questo suo valore etico-morale è analoga al ritratto sul piano iconografico e alla memoria su quello psicologico. Poesia eroica, ritratto e memoria fissano la ruota del tempo e rendono eterno ciò che sarebbe destinato a essere divorato dal ventre della materia, ma contrastano anche la cecità iniqua della vicissitudine, rendendo immortali gli eroi e facendosi espressione della giustizia. Per questa sua funzione, il genere epico non è troppo diverso dalla religione degli antichi, che, secondo l'interpretazione di Machiavelli, ampiamente citata nello *Spaccio*, rendeva immortali i forti, proponendoli alla moltitudine incolta come modelli di comportamento.¹⁰

Un concetto analogo è alla base della definizione di genere eroico tracciata nel primo dialogo della prima parte dei *Furori*:

Possono vantarsi d'allori quei che *degnamente* cantano cose eroiche, istituendo gli animi eroici *per la filosofia speculativa e morale*, overamente *celebrandoli* e mettendoli per specchio *exemplare* a *gli gesti politici e civili*.¹¹

Anche in questo caso, l'epica celebra i sapienti e gli eroi della terra ed è vera poesia solo se distingue i degni dagli indegni. A differenza che nei dialoghi cosmologici, la poesia ora non imita tanto la natura quanto le azioni dell'uomo ed è saldamente legata all'etica. Da qui il suo rapporto con il tempo.

Il primo dialogo della seconda parte, infatti, si apre con una riflessione sul tempo, che è ciclico ed eterno dal punto di vista della materia infinita, ma è lineare e irreversibile per gli individui.¹² Nei dialoghi cosmologici, l'attenzione di Bruno aveva messo a fuoco il ciclo perenne della materia, la vicissitudine naturale, rispetto al quale la vita degli individui è una configurazione

¹⁰ Si veda N. MACHIAVELLI, *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio*, a cura di C. VIVANTI, Torino 1983, II, 2, p. 224: «La religione antica [...] non beatificava se non uomini pieni di mondana gloria; come erano *capitani* di eserciti e principi di repubbliche. La nostra religione ha glorificato più gli uomini umili e contemplativi che gli attivi. Ha poi posto il sommo bene nella umiltà, abiezione e dispregio delle cose umane: quell'altra lo poneva nella grandezza dello animo, nella forza del corpo ed in tutte le altre cose atte a fare gli uomini fortissimi». Il corsivo è mio. La rete di rimandi intertestuali tra i Dialoghi italiani e i *Discorsi* è stata analizzata da varie prospettive, si veda in particolare M. CILIBERTO, *La ruota del tempo. Interpretazione di Giordano Bruno*, Roma 1986, pp. 176-178; N. BADALONI, *Giordano Bruno. Tra cosmologia ed etica*, Roma-Bari 1988, pp. 114-115.

¹¹ BRUNO, *De gli eroici furori*, cit., p. 527. I corsivi sono miei.

¹² Si veda in particolare *ivi*, pp. 642-644.

momentanea e accidentale; nei dialoghi morali, invece, questo tempo della vita e dell'esperienza non è interpretato come vanità e accidente, ma è valorizzato come il solo terreno sul quale l'uomo può sviluppare una propria specificità.¹³ Dal punto di vista ontologico, nessuna discontinuità separa l'uomo dagli animali, ma sul piano dell'etica è possibile vivere una vita da uomo dando forma e senso al tempo.

La funzione che Bruno attribuisce alla poesia eroica è l'esito dello sviluppo impresso a questo tema: epica ed encomio contrastano l'azione del tempo naturale, non solo perché rendono eterno ciò che è drammaticamente transitorio, ma anche perché la vicissitudine naturale è indifferente alla giustizia e al destino dei singoli e non distingue i degni dagli indegni. L'epica invece rende immortali gli eroi e lascia che gli indegni «sen vadano giuntamente a le tenebre de l'Orco», e perciò determina il tempo della vita nel senso della giustizia e permette all'uomo di superare l'orizzonte della *vanitas*. Adesso la poesia non riproduce più l'effimero, l'«istoria della natura»,¹⁴ come nei dialoghi cosmologici, ma ciò che è degno di essere eterno nella storia degli uomini.

Nei *Furori*, il *topos* dell'*ut pictura poesis* indica che la letteratura ha la funzione di fissare il tempo finito dell'esistenza. E in questo modo istituisce un sacerdozio civile «legittimo e degno», in opposizione ai falsi riti (sacrificio di lode e sacrificio eucaristico) celebrati da sacerdoti «apposticci»: la poesia dunque è il doppio rovesciato del cristianesimo, che invece non esalta gli eroi.

Tutti i temi di questo passaggio, il rapporto tra poesia ed etica, poesia e giustizia, poesia e religione, poesia e tempo,¹⁵ il tema della vana e vera gloria¹⁶

¹³ Sul tema del tempo nella filosofia di Bruno rinvio a M. CILIBERTO, *Introduction* à G. BRUNO, *De la cause, du principe et de l'un*, in ID., *Oeuvres complètes*, III, texte établi par G. AQUILECCHIA, notes de G. AQUILECCHIA, trad. de L. Hersant, Paris 1996, pp. IX-LI; N. BADALONI, *Sulla struttura del tempo in Giordano Bruno*, «Bruniana & Campanelliana», III, 1997, pp. 11-45; M. CILIBERTO, *Tempo ed eternità*, in ID., *Umbra profunda. Studi su Giordano Bruno*, Roma 1999, pp. 209-225; M. A. GRANADA, *El concepto de tiempo en Bruno: tiempos cósmicos y eternidad*, in *La filosofía de Giordano Bruno. Problemi ermeneutici e storiografici*, Atti del Convegno internazionale, Roma, 23-24 ottobre 1998, a cura di E. CANONE, Firenze 2003, pp. 55-113.

¹⁴ Si veda G. BRUNO, *De l'infinito, universo et mondi*, a cura di J. SEIDENGART, in ID., *Opere italiane*, cit., II, pp. 24-25: «Ecco la raggion della mutazion vicissitudinale [...] dalla qual contemplazione [...] verremo certamente più grandi che que' dèi che il cieco volgo adora, perché doverremmo veri contemplatori dell'istoria de la natura [...]». Il corsivo è mio.

¹⁵ Nei *Furori*, la tensione tra l'eternità della natura, nella cui prospettiva tutte le esistenze e tutti i comportamenti umani sono uguali, e l'eternità dell'arte, che distingue esistenze e comportamenti, fissando nella memoria collettiva quelli degni di essere celebrati, orienta la ricezione del petrarchismo e contribuisce a definire il terreno stesso della polemica, fin dalle prime battute dell'Epistola dedicatoria. Su questi temi rinvio al mio *Lo specchio della fantasia. Retorica, magia e scrittura in Giordano Bruno*, Lucca 2005, p. 113.

¹⁶ I petrarchisti credono di rendersi immortali fissando nel tempo dell'arte la bellezza effimera delle loro donne, ordinata dalla natura al solo «serviggio della generazione». Ma la gloria che essi

erano stati già trattati nella polemica antipetrarchesca che apre l'Epistola dedicatoria e che non si spiega del tutto se non nel confronto a distanza con le argomentazioni del primo dialogo della seconda parte. Petrarca e i suoi imitatori per esempio sono senz'altro tra quelli che intessono statue di paglia, perché non adattano il loro linguaggio alle diverse scansioni del reale e cantano gli indegni, proprio come fa l'epica rovesciata dei poemi eroicomici (e il cristianesimo), che usa il linguaggio che rende immortali gli eroi per cantare l'asino e la pulce:

E per mia fede, se io voglio adattarmi a defendere per nobile l'ingegno di quel toscano poeta che si mostrò tanto spasimare alle rive di Sorga per una di Valclusa, e non voglio dire che sia stato un pazzo da catene, donarommi a credere [...] che lui per non avere ingegno atto a cose migliori, volse studiosamente nodrir quella melancolia, per celebrar non meno il proprio ingegno su quella matassa, con esplicar gli affetti d'un ostinato amor volgare, animale e bestiale, ch'abbiano fatto gli altri ch'han parlato delle lodi della mosca, del scarafone, de l'asino, de *Sileno*, de *Priapo* [...].¹⁷

I petrarchisti sono come quei poeti che celebrano gli dei da «vino rinvettato», Sileno o Priapo, nelle stesse forme in cui canterebbero quelli da ambrosia e da nettare; non sanno imitare la natura in modo efficace perché non adattano le forme della rappresentazione alle diverse nature dei tempi e degli individui, e separano parole e cose. Ma proprio per questo rompono anche il nesso tra poesia e giustizia, tra letteratura e sacerdozio civile, privando la letteratura del suo fondamento etico. La lingua della vera poesia infatti non è cieca alle differenze e alle discontinuità del reale, ma si adatta ai suoi diversi aspetti, come i riti della vera religione sono appropriati agli aspetti diversi del divino:

[...] tutte le cose de l'universo, perché possano aver fermezza e consistenza, hanno gli suoi pondi, numeri, ordini e misure, a fin che siano dispensate e governate con ogni giustizia e ragione. Là onde *Sileno*, Bacco, Pomona, Vertunno, *il dio di Lampasaco*, et altri simili che son dèi da tinello, da cervosa forte e vino rinvettato, come non siedono in cielo a beber nettare e gustar ambrosia nella mensa di Giove, Saturno, Pallade, Febo et altri simili: cossì gli lor fani, tempii, sacrificii e i culti denno essere differenti da quelli de costoro.¹⁸

ricevono dalle loro opere è «vanissima, vilissima e vituperosissima» (BRUNO, *De gli eroici furori*, cit., pp. 497-498). Anche in questo caso Bruno rende tematica, a proposito della poesia, la riflessione sulla vana e vera gloria che aveva già sviluppato nello *Spaccio* riguardo alla giustizia, in polemica con le religioni riformate.

¹⁷ BRUNO, *De gli eroici furori*, cit., p. 498. I corsivi sono miei.

¹⁸ Ivi, p. 493. I corsivi sono miei.

Poesia e religione dunque devono essere pensate come linguaggi in grado di riprodurre le differenze che articolano il piano della natura: è ancora la prospettiva dei dialoghi cosmologici, dove la riflessione sulla lingua e sulla letteratura era incentrata sulla nozione retorica di *aptum*, così familiare e cara a Bruno, cioè sulla capacità dei segni di imitare la natura e di adattarsi alla pluralità infinita del mondo, creando linguaggi diversi per cose diverse.¹⁹ Ora però, nel terzo dialogo morale, la diversità dei linguaggi non soltanto imita gli aspetti superficiali della natura, ma con questo si fa espressione della giustizia e della ragione, perché rende visibili i pesi, numeri e misure nei quali si esprime l'ordine del mondo: è per questo motivo che la poesia può essere collegata alla religione e la diversità dei linguaggi è analoga a quella dei riti.²⁰

A differenza dei dialoghi cosmologici, in quelli morali, l'arte non ha solo un valore conoscitivo, non riguarda solo la *verità* dei linguaggi (e del linguaggio della poesia in particolare) e il loro rapporto con la natura, ma anche la loro dimensione etica. Trovando parole appropriate alle cose, la retorica dell'*aptum* esprime nell'ambito delle istituzioni umane una giustizia che i cicli della natura non fanno e non possono garantire, perché divorano nello stesso modo gli asini e gli eroi.

3. *La poesia e il tempo: Aristotele e l'«inventore della Clavis magna»*

Il rapporto tra poesia e tempo era un tema al quale aveva accennato anche Aristotele: nella *Poetica*, la storiografia riproduce come uno specchio lo scorrere insensato del tempo, mentre la poesia, che non riproduce le catene evenemenziali, può interpretarlo e riempirlo di senso.²¹ I commentatori tar-

¹⁹ Sebbene il *decorum* sia pensato – a torto – come una categoria retorica di derivazione classicista, tra la retorica dell'*aptum* e la poetica bembiana fondata sull'imitazione si articola un solido sistema di opposizioni, anche in base a una diversa prospettiva sul tempo. La prima è fondata su un forte senso dell'anacronismo linguistico, cioè sulla percezione della differenza nelle scansioni della storia e nei diversi ordini del reale, e perciò tende a elaborare linguaggi 'appropriati' ai diversi momenti del tempo e ai molteplici aspetti del mondo; la seconda, invece, mira a creare modelli di scrittura storici, assoluti, e universali.

²⁰ Si veda *Sap.*, 11, 21: «[...] sed omnia in mensura, et numero, et pondere dispoisti». Le fonti bibliche dei Dialoghi italiani e dei *Furori* in particolare sono discusse da H. GATTI, *La Bibbia nei Dialoghi italiani di Bruno*, in *La filosofia di Giordano Bruno*, cit., pp. 199-216. La conversione dal singolare al plurale dell'espressione biblica «numero, pondere et mensura» indica che per Bruno «giustizia» e «ragione» sono fondate sul riconoscimento delle differenze che rendono incommensurabili i singoli.

²¹ ARISTOTELE, *Poetica*, a cura di F. ALBEGGIANI, Firenze 1974, p. 16 (1451b): «[...] storico e poeta sono diversi perché il primo rappresenta fatti effettivamente accaduti, il secondo cose quali

docinquecenteschi della *Poetica* interpretavano questa proprietà della letteratura come un processo di organizzazione e ‘de-materializzazione’ del tempo. Il poeta che narra le azioni degli uomini non racconta l’accaduto, ma ciò che sarebbe potuto accadere; e cioè svincola i fatti dai legami con la materia e con la casualità del tempo storico e in questo modo li rende leggibili, perché ne rivela la forma universale.

Bruno conosce bene questo dibattito, credo attraverso una lettura diretta dei testi: lo si vede in trasparenza nel primo dialogo dei *Furori*, sia nelle argomentazioni attribuite ai «pedantacci dei nostri tempi», che rinviano in maniera (sorprendentemente?) circostanziata alle dispute sull’*Orlando Furioso*,²² sia nel canone dei poeti non ‘ammessi’ da chi li giudica con le regole di Aristotele:

Son certi regolisti de poesia che a gran pena passano per poeta Omero, riponendo Vergilio, Ovidio, Marziale, Exiodo, Lucrezio et altri molti in numero de *versificatori*, examinandoli per le regole de la *Poetica* d’Aristotele.²³

«Versificatori» e non poeti sono per Castelvetro quegli scrittori che mettono in versi leggi, scienze o arti, come fanno Esiodo, Lucrezio, e anche Virgilio, nelle *Georgiche*:

[...] ha saputo loro [ai «più famosi uomini di lettere de’ nostri tempi»] troppo reo che [...] Empedocle, Lucrezio, li quali hanno esaminato le cose di natura in versi, e che Esiodo, Virgilio, che hanno mostrata l’arte del coltivare la villa in versi [...] non debbano essere stimati aver fatto bene, e perdano la gloria e ’l nome di poeta, avendo fallato in eleggere il soggetto; e amando meglio di contraddire all’autorità d’Aristotele, avegna che dal mondo sia reputato filosofo verace e a cui non si possa con-

potrebbero accadere. E perciò la poesia è più filosofica e più elevata della storia, perché la poesia esprime piuttosto l’universale, la storia il particolare».

²² BRUNO, *De gli eroici furori*, cit., p. 529: «Dunque han torto certi pedantacci de tempi nostri, che escludono dal numero de poeti alcuni, o perché non apportino favole e metafore conformi, o perché non hanno principii de libri e canti conformi a quei d’Omero e Vergilio, o perché non osservano la consuetudine di far l’invocazione, o perché intessono una istoria o favola con l’altra, o perché non finiscono gli canti epilogando di quel ch’è detto e proponendo per quel ch’è da dire [...]». Si potevano leggere argomentazioni molto simili a queste tra le accuse al *Furioso* riferite da Pigna a Giraldis in G. B. GIRALDI CINZIO, *Carteggio*, a cura di S. VILLARI, Messina 1996, pp. 224-225. Sulla ricezione cinquecentesca del *Furioso* si vedano B. WEINBERG, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, 2 voll., Chicago 1961, II, pp. 954-1073; D. JAVITCH, *Ariosto classico. La canonizzazione dell’Orlando Furioso*, Milano 1999; F. SBERLATI, *Il genere e la disputa. La poetica tra Ariosto e Tasso*, Roma 2001; K. W. HEMPFER, *Lecture discrepanti. La ricezione dell’Orlando Furioso nel Cinquecento. Lo studio della ricezione storica come euristica dell’interpretazione*, Modena 2004.

²³ BRUNO, *De gli eroici furori*, cit., p. 528. Il corsivo è mio.

tradire senza mostrare di sentire dello sciamo, che di riprovare tanti degni *versificatori per non poeti* [...].²⁴

In questo primo dialogo, il rifiuto del valore normativo e storico della *Poetica* è puntuale e radicale, ma il rapporto tra poesia e tempo è senz'altro il terreno di maggiore contatto con Aristotele. Per Bruno però le forme attraverso le quali l'arte dà senso al tempo naturale non dipendono da un processo di astrazione che può ricondurre gli eventi empirici alle sostanze universali. Nelle opere mnemotecniche, per esempio, il paragone fra il ritratto e le immagini della memoria è fondato sulla comune proprietà di fissare il singolo nella sua condizione di unicità e irripetibilità:

Forma vero extrinseca, atque figura inventoris clavis magna per artem duro committitur lapidi vel adamanti. Item conditiones, actus et nomen memoriae, et cogitativae obiectis perpetuanda committuntur, quae tamen natura retinere non potuissent, quandoquidem fluctuantis materiae stomachus mature omnia digerit.²⁵

Nel *De umbris*, l'arte affida il ritratto dei sapienti (Lullo, in questo caso) alla pietra e al diamante, e guarda agli individui e non alle sostanze, ai particolari e non all'universale. Allo stesso ordine di idee va ricondotto l'*exemplum*, al quale Bruno allude nella definizione di *epos* che abbiamo già visto. È un modo di raccontare che parla contemporaneamente di individui e di modelli universali, senza però ricorrere a procedimenti di astrazione. Al contrario, anzi: perché l'*exemplum* funzioni, perché agisca sul lettore come modello di comportamento, è preferibile che rispecchi la realtà empirica e che racconti cose, particolari, individui. Era una delle chiavi di lettura con le quali nella giuntina (l'edizione di riferimento delle opere di Aristotele, anche per Bruno) Pier Vettori interpretava l'imitazione poetica.²⁶

²⁴ CASTELVETRO, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, cit., I, p. 43; il corsivo è mio. Poche pagine prima (ivi, p. 35) Castelvetro aveva disapprovato Marziale, per avere scritto dei prosimetri, «sì come mostruos»; proprio come stava facendo Bruno nei *Furori*. Per l'esclusione degli *Halieutica* di Ovidio dal canone della poesia, si veda ivi, pp. 56-57: «è da dividere la materia dell'istoria in tre maniere; una delle quali è quella che è sempre d'una forma, e sempre fu e sarà quella stessa a tutti gl'istorici in tutti i secoli [...]. Ora la poesia non può prendere, né prende, la prima maniera per materia, perciocché sempre è quella stessa, né si varia, né riceve rassomiglianza, né porge diletto per rassomiglianza; e in ciò presero errore Ovidio, che scrisse in verso il libro *De' pesci*, e Oppiano, che pure scrisse in verso di simile materia». È probabile dunque che Bruno abbia mutuato da Castelvetro il canone dei poeti rigettati dai «regolisti».

²⁵ G. BRUNO, *De umbris idearum*, in ID., *Opere mnemotecniche*, I, edizione diretta da M. CILIBERTO, a cura di M. MATTEOLI, R. STURLESE, N. TIRINNANZI, Milano 2004, p. 128.

²⁶ PETRI VICTORII *In libros Poeticae Aristotelis*, Ad Lectores Praefatio, in *ARISTOTELIS Opera*, cit., II, c. 199r: «[...] qua enim alia re magis ad virtutem colendam adolescentibus, quam vocibus poe-

L'autore dei *Furori* però non è un poeta eroico, o almeno non è *solo* un poeta eroico, ma «riluce più di invenzione che di imitazione» proprio perché inaugura un genere nuovo, un genere misto, come facevano i letterati antiaristotelici degli ultimi decenni del Cinquecento. Una specie di lirica epica, che permette al suo autore di incoronarsi di mirto oltre che di alloro. L'*epos* rende immortali gli eroi e realizza un processo di deificazione che li fa diventare dei della terra, ma il furioso non ha scelto la loro strada per farsi dio.

Torniamo allora al terzo e ultimo ritratto.

4. *Il ritratto dell'amante*

Il ritratto della verità, una, immobile ed eterna, non si imprime in un soggetto transitorio e instabile: la materia del suo corpo è in continua metamorfosi, come tutto ciò che è sottoposto ai cicli della vicissitudine naturale; le facoltà dell'anima sono agitate dal fluttuare delle immagini della fantasia e dal ritmo altalenante delle passioni.

Che verità, che ritratto può star dipinto et impresso dove le pupille de gli occhi si dispergono in acqui, l'acqui in vapore, il vapore in fiamma, la fiamma in aura, e questa in altro et altro, senza fine discorrendo il soggetto del senso e cognizione per la ruota delle mutazioni in infinito?²⁷

Questa doppia metamorfosi dell'anima e del corpo è la condizione naturale dell'uomo, che lo rende cieco rispetto all'infinita unità, esponendolo al succedersi delle informazioni che provengono dai sensi o agli stimoli di desideri sempre diversi. È una legge naturale che il furioso cerca di forzare, a costo del «disquarto di sé», mettendo in discussione la sproporzione che lo separa dall'unità infinita dell'Essere e cercando di cogliere l'Uno, oltre i cicli del tempo e della mutazione.

Come per l'amante ficiniano, il ritratto dell'amata ha un ruolo centrale in questa esperienza, perché può modificare il vettore del tempo, fermando la doppia metamorfosi che acceca l'uomo. Amore infatti può far «presenti d'absenti effigie vere», dipingendo nell'anima del furioso l'immagine dell'amata

tarum inflammantur? aut quomodo illi magis a vitiis revocantur, turpitudinemque eorum *prope oculis intuentur, quam spectatis, et tamquam ante pedes positus exemplis* illarum rerum, quae summo consilio a poetis, ea de causa, describuntur?». Il corsivo è mio.

²⁷ BRUNO, *De gli eroici furori*, cit., p. 734.

e rendendo sempre presente ciò che sarebbe destinato a essere travolto nel divenire del mondo interiore. È un'immagine diversa da quelle che normalmente agitano la fantasia, perché può occupare l'intero orizzonte della coscienza e renderlo stabile, chiudendo le porte a ogni altra passione o immagine. La presenza costante del ritratto dell'amata nella galleria della memoria ferma il ciclo delle metamorfosi interiori e l'avvicinarsi continuo delle passioni, permettendo al furioso di sperimentare una concentrazione innaturale e dunque dolorosa: «Ma l'intelletto in atto *con sua continua pena* (perciò che questo non è per natura e condizione umana in cui si trova così travaglioso, combattuto, invitato, sollecitato, distratto e come lacerato dalle potenze inferiori) sempre vede il suo oggetto fermo, fisso e costante, e sempre pieno e nel medesimo splendor di bellezza». ²⁸ Il ritratto interiore, che solo il furore ha reso «fermo fisso e costante», vive in uno stato di eterno presente e per questo può rendere l'amante impassibile verso le immagini sempre diverse della fantasia e permettergli di indirizzare le facoltà inferiori verso la dimensione stabile della mente, che orienta l'anima dal molteplice all'uno.

Ficino aveva sviluppato il motivo del ritratto mentale commentando il discorso di Diotima nel *Simposio*. Il tema non era nel testo e forse Ficino lo aveva introdotto nel suo ragionamento raccogliendo suggestioni che provenivano da tradizioni diverse: da un lato la psicologia aristotelico-tomista, dall'altro la lirica stilnovista e la trattatistica medica sulla malattia d'amore (strettamente legate nel commento di Dino del Garbo a *Donna me prega* di Cavalcanti, entrambe fonti dichiarate del libro di Ficino). Affascinato dalla bellezza dell'amante, l'innamorato

[...] ricognosce come cosa sua la imagine di colui che gli si fece innanzi, la quale quasi interamente è tale quale ab antiquo egli ha in sé medesimo [...] e quella subitamente appicca alla sua interiore imagine, e quella riformando migliora, se parte alcuna gli manca alla perfetta forma del corpo gioviale; e dipoi essa imagine così riformata ama come sua opera propria. Di qui nasce che gli amanti sono tanto *ingannati* che giudicano la persona amata essere più bella che non è; *imperò che in processo di tempo e' non veggono la cosa amata nella propria imagine presa pe' sensi, ma veggono quella nella imagine già formata nella loro anima ad similitudine della loro idea.* ²⁹

Nella tradizione medica medioevale, il ritratto interiore ingannava gli amanti e corrompeva il giudizio: per questa ragione, l'immagine mentale era

²⁸ Ivi, pp. 620-621. Il corsivo è mio.

²⁹ M. FICINO, *El libro dell'amore*, a cura di S. NICCOLI, Firenze 1987, p. 123. Il corsivo è mio.

una delle cause della malattia d'amore.³⁰ Il desiderio infatti si orientava verso quella rappresentazione interna e non poteva essere appagato da alcun oggetto reale d'amore. Da qui la sofferenza degli innamorati e, al limite, la malattia mentale. Rispetto alla trattatistica medica, Ficino rende oggettivo il contenuto dell'immagine interiore – e infatti dà istruzioni precise su come costruirla, chiamando in causa i processi di astrazione descritti dalla filosofia scolastica, che più tardi i commentatori della *Poetica* di Aristotele assumeranno in proprio per spiegare la capacità della poesia di rappresentare modelli ideali.³¹

Per Ficino, dunque, il ritratto interiore non rientra nell'ambito delle rappresentazioni soggettive; la sua oggettività è ancorata alla sua parziale dipendenza da una delle forme superiori dell'essere: la mente angelica, che imprime nelle anime le idee delle cose. Nella prospettiva dell'*ascensus*, il *contenuto rappresentazionale* del ritratto mentale è decisivo per l'amante: questo infatti gli permette di risalire i gradi dell'essere, secondo una scala che va dal corpo all'anima, alla mente angelica.

Nell'esperienza eccezionale e dolorosa dell'eroe dei *Furori*, invece, il ruolo del ritratto interiore non dipende dal suo contenuto rappresentazionale: conta più ciò che il ritratto *fa* che ciò che il ritratto *è*. Il rapporto tra l'immagine e il modello non è più pertinente e la sua funzione rappresentazionale rimane sullo sfondo, mentre è centrale la sua funzione operativa, il suo ruolo nell'organizzare l'esperienza del furioso e ridefinire la gerarchia dell'anima. L'itinerario mentale che porta alla più alta forma di verità accessibile all'uomo, la visione della Monade-Natura, non si presenta come atto rappresentazionale o come teoria del riferimento, ma come un processo cognitivo tutto interno al soggetto. Il furioso «bandisce da sé gli pensieri, che gli appresentano altri oggetti che non hanno forza di commuoverlo tanto»,³² perché non dipinge nella sua coscienza le immagini più 'simili' al vero, ma quelle che sanno attivare l'infinità del desiderio.

³⁰ Su questi temi si vedano G. AGAMBEN, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino 1993², pp. 96-97; M. CIAVOLELLA, *Eros and the Phantasms of Hereos*, in *Eros & Anteros. The Medical Tradition of Love in the Renaissance*, ed. by D. BEECHER-M. CIAVOLELLA, Toronto 1992, pp. 75-85: 80; M. CIAVOLELLA, *Eros e memoria nella cultura del Rinascimento*, in *La cultura della memoria*, a cura di L. BOLZONI e P. CORSI, Bologna 1992, pp. 319-333: 329.

³¹ Si veda FICINO, *El libro dell'amore*, cit., p. 167: «La bellezza di tutti e corpi è questo lume del sole che tu vedi macchiato delle tre decte cose, cioè di moltitudine di forme, [...] di spatio locale, di temporale mutatione. Lieva via la sedia che questo lume ha nella materia [...]: tale è appunto la bellezza della anima. Lieva ancora di qui la mutatione del tempo [...] e resteratti un lume chiarissimo senza luogo e movimento, ma sarà scolpito delle ragioni di tutte le cose: questo è lo angelo, questa è la bellezza dello angelo».

³² BRUNO, *De gli eroici furori*, cit., pp. 649-650.

Nei *Furori*, il concetto di poesia subisce una trasformazione analoga a quella del ritratto. Nel primo dialogo, infatti, la definizione del lavoro del poeta non è centrata sulla descrizione delle forme in cui la letteratura imita la natura, ma guarda invece alla ricezione, al rapporto tra poesia e lettore: «CICADA. Or come dunque saranno conosciuti gli veramente poeti? TANSILLO. Dal cantar de versi: con questo, che cantando o vegnano a delectare, o vegnano a giovare, o a giovare e delectare insieme».³³

È un passaggio dei *Furori* sul quale tutti abbiamo riflettuto e che ci lascia sempre lievemente delusi. Ne vogliamo un po' a Bruno per aver concluso la lunga e circostanziata polemica antiaristotelica con questa citazione, così comune, da Orazio, senza accorgerci che in questo modo il Nolano ha spostato il terreno sul quale si definisce la letteratura dal rapporto tra segno e referente, letteratura e realtà, al rapporto tra letteratura e lettore. Bruno lascia cadere la riflessione sull'*imitatio naturae* e sulla referenza, e dirige la sua attenzione sui diversi effetti che il linguaggio dei poeti ha sui lettori. Ora il rapporto tra poesia e pittura resta sullo sfondo ed è possibile invece raccogliere una nuova suggestione che avvicina letteratura e musica. Ad alcuni di noi lettori, la risposta secca di Tansillo a Cicada – i veri poeti si riconoscono dal «cantar dei versi» – è sembrata tautologica. È una definizione formalista della poesia (e siamo un po' delusi anche per questo, ma è perché dimentichiamo che definire la letteratura su base formale è un'operazione straordinariamente innovativa in tempi di Controriforma e che d'altra parte Castelvetro, che Bruno mostra di conoscere bene, aveva dedicato molte pagine a dimostrare che è la forma del contenuto, l'*imitatio naturae*, che definisce la poesia, non la forma dell'espressione, il verso),³⁴ ma non mi pare una definizione tautologica. Forse, invece, possiamo accogliere la suggestione contenuta nel rapidissimo accenno al «cantar dei versi» e cercare di capire se e come l'analogia tra musica e letteratura si sviluppi nelle opere di Bruno. Mi sembra una strada da percorrere, anche alla luce delle caratteristiche formali dei sonetti dei *Furori*. Sono poesie che variano la forma-sonetto con l'inclusione di settenari, in genere disposti in modo da mettere in rilievo la bipartizione

³³ Ivi, p. 528.

³⁴ Bruno è molto più fedele dei suoi contemporanei al testo di Orazio, che cita alla lettera, riconoscendo, proprio come nell'*Ars poetica*, un valore autonomo a ciascuna delle possibili funzioni dei testi letterari. Infatti, le due prerogative della letteratura, il *delectare* e il *docere*, non sono legate in un nesso inscindibile (*delectare et docere*), come nelle poetiche di orientamento controriformista di fine Cinquecento. Per Bruno (come per Castelvetro), il piacere del testo non richiede legittimazioni esterne. Sulla ricezione dell'*Ars poetica* nel Rinascimento si veda A. Moss, *Horace in the Sixteenth Century: Commentators into Critics*, in *The Cambridge History of Literary Criticism*, III, *The Renaissance*, cit., pp. 66-75.

in fronte e sirma; inoltre, lo schema rimico dei diversi componimenti inclusi in uno stesso dialogo tende a rimanere costante. Queste due osservazioni suggeriscono che i sonetti di Bruno si comportano in modo molto simile alle stanze di una canzone, un genere lirico che il Nolano avverte come una composizione per musica, come si vede per esempio nella canzone degli illuminati dell'ultimo dialogo dei *Furori*. Ma ho già raccontato un'altra volta questa storia e non è il caso di ripercorrerla adesso.³⁵

Vorrei osservare invece che il tema del furore modifica profondamente la definizione della poesia e delle sue funzioni già nello *Spaccio*. Il Nolano menziona la poesia a proposito della costellazione della Lira: le nove corde dello strumento evocano un nuovo canone dei saperi che comprende le arti del quadrivio (tra le quali la musica), la logica, la poesia, la fisica, la metafisica e l'etica, mentre non è menzionata la tradizionale analogia tra poeti e pittori: «Prendi questo [unguento]» dice Giove alla Poesia, «che con suscitare certo melancolico appulso è potente ad incitare a delettevole furore e vaticinio».³⁶ Anche nello *Spaccio*, proprio come nei *Furori*, la prospettiva etica del dialogo sposta l'attenzione dal rapporto tra natura e testi poetici al piano della loro ricezione. Bruno ora preferisce mettere in rilievo da una parte il ruolo della poesia nel suscitare le passioni, come nelle considerazioni sulla Lira; dall'altra il rapporto tra poesia e profezia, che può mettere in comunicazione gli uomini e gli dèi.

Poche pagine più avanti, Bruno torna sullo stesso tema. Pegaso è cacciato dal cielo alla Terra e incaricato di sgombrare la sorgente delle Muse dai versificatori asini che vi si abbeverano.³⁷ Il suo posto in cielo sarà occupato dal Furore divino, attraverso il quale l'acqua degli dèi scorrerà fino agli uomini: «Et in questo luogo del cielo succeda il Furor divino, il Rapto, l'Entusiasmo, il Vaticinio, il *Studio et Ingegno*, con gli lor cognati e ministri: onde eternamente da su l'acqua divina, per lavar gli animi et abbeverar gli affetti, stille a gli mortali».³⁸ Accanto a una poesia che rimane con Pegaso sulla Terra, a occupare il proprio posto legittimo, usurpato dai versificatori, c'è anche una poesia capace di collocarsi in una dimensione intermedia tra il mondo

³⁵ Rinvio al mio *Lo specchio della fantasia*, cit., pp. 136-137.

³⁶ BRUNO, *Spaccio de la bestia trionfante*, cit., p. 300.

³⁷ «Dimandò Minerva che il cavallo Pegaseo [...] se ne vada al fonte caballino già per molto tempo confuso, destrutto e inturbidato da bovi, porci et asini. E veda se con gli calci e denti possa far tanto, che vendiche quel loco da sì villano concorso: a fin che le Muse veggendo l'acqua del fonte posta in buono ordine e rassettata, non si sdegnino di ritornarvi e farvi gli lor collegii e promozioni» (ivi, p. 339).

³⁸ *Ibid.* I corsivi sono miei.

degli dèi e la comunicazione umana. Ma il processo che mette in comunicazione uomini e dèi e che l'uomo intraprende autonomamente, per ingegno e studio, senza la mediazione divina, riguarda la capacità del furore di modificare l'orizzonte interiore, di «lavar gli animi» e nutrire gli affetti, lasciando invece in secondo piano il rapporto tra discorso e descrizione del mondo. In questa prospettiva, la poesia è la forma di espressione più diretta del *furor* e rende presente e visibile la luce divina, non perché è in grado di ridescriverla, ma perché dà voce e forma a un processo di riorganizzazione della mente che slancia l'uomo sulle tracce dell'Uno. L'approssimazione alla verità non si realizza attraverso forme di rappresentazione che, secondo gradi diversi, si avvicinano all'Uno, come per Ficino, ma attraverso un processo interno alla mente, che coinvolge anche le passioni del soggetto, ne riorganizza l'esperienza e lo rende capace di pensare l'Uno: il ritratto interiore che porta lo sguardo del furioso a vedere la Monade-natura non è una forma della *rappresentazione*, ma una forma dell'*esperienza*.

