



UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Italianistica

Scuola di dottorato di ricerca in Scienze linguistiche, filologiche e letterarie

Indirizzo: Italianistica

XX ciclo

Il divino entusiasmo del poeta: Ricerche sulla storia di un tópos

Direttore della Scuola : Ch.mo Prof. Furio Brugnolo

Supervisore : Ch.mo Prof. Mario Andrea Rigoni

Dottorando : Raoul Bruni

Padova, 31 gennaio 2008

...ogni poesia è misteriosa; nessuno sa interamente ciò che gli è stato concesso di scrivere. La triste mitologia del nostro tempo parla della subcoscienza ovvero, ciò che è anche meno piacevole, del subconscio; i greci invocavano la musa, gli ebrei lo Spirito Santo; il senso è lo stesso.

J. L. Borges

INDICE

Premessa (p.1)

I. Concezioni e immagini dell'ispirazione dell'antichità.

Platone e la divina mania del poeta (p. 5)

Immagini dell'entusiasmo in Aristotele (p. 12)

«Furor» e ispirazione nella cultura latina (p. 15)

Da Plutarco a Proclo (p. 21)

II. Poesia e ispirazione divina nel Medioevo.

Dalla bibbia alla lirica religiosa duecentesca (p. 33)

La poetica dello Stilnovo e il dettato d'Amore (p. 39)

Dante tra poesia e profezia (p. 45)

Albertino Mussato e l'inizio delle dispute umanistiche sulla poesia (p. 56)

Petrarca, Cicerone e l'afflato divino della poesia (p. 61)

Boccaccio e le Muse (p. 67)

Poesia e rivelazione nel «De laboribus Herculis» di Coluccio Salutati (p. 78)

III. Il tema del *furor* nella cultura rinascimentale.

Leonardo Bruni tra Platone e Dante (p. 81)

Marsilio Ficino: il furore e l'Idea (p. 84)

Da Landino a Poliziano (p. 90)

Il *furor* nel Cinquecento: poesia, arte, poetiche (p. 100)

Entusiasmo e imitazione da Aretino a Bruno (p. 110)

IV. Eclissi e rinascita dell'entusiasmo: dal Barocco al preromanticismo.

Il furore ingegnoso: ispirazione e poesia nella cultura barocca (p. 121)

La rivalutazione dell'entusiasmo nell'estetica settecentesca (p. 130)

Tra classicismo e preromanticismo (p. 136)

V. Romanticismo europeo e Romanticismo italiano.

Uno sguardo al paesaggio romantico europeo (p. 145)

Da Foscolo ai romantici italiani (p. 150)

Leopardi e l'entusiasmo (p. 155)

Riferimenti bibliografici (171)

PREMESSA.

La tesi ripercorre la storia del *tópos* dell'entusiasmo poetico da Democrito e Platone fino al Romanticismo, con particolare riferimento all'estetica e alla letteratura italiana. In ambito classico, il tema dell'entusiasmo, trattato nello *Ione* e nel *Fedro* e ripreso nelle *Enneadi* di Plotino e nel *Commento alla Repubblica di Platone* di Proclo, si trasmette alla cultura latina soprattutto attraverso il pensiero di Cicerone e l'opera poetica di Ovidio. Nel Medioevo il *tópos* viene recuperato in chiave cristiana e costituisce un tema non secondario di certa poesia religiosa duecentesca (basti pensare a Iacopone da Todi); ma il momento della storia letteraria italiana in cui l'ispirazione viene diffusamente ritenuta un presupposto essenziale della creazione poetica è rappresentato dall'avvento della lirica stilnovista. Con la *Commedia*, inoltre, Dante sarà il primo ad introdurre nella letteratura volgare la figura delle Muse, veicolo, per eccellenza, dell'ispirazione divina, e ad equiparare lo statuto del poeta a quello del profeta e dell'evangelista. Sul concetto di poesia come dono divino insisteranno anche Mussato, nelle sue *Epistolae* in difesa dell'arte poetica, e Petrarca (*Collatio laureationis, Invective contra medicum*), che trovò un fondamentale e autorevole riferimento nel *Pro Archia* di Cicerone. Nella scia di Petrarca si pone Boccaccio che, soprattutto negli scritti danteschi e negli ultimi due libri delle *Genealogie deorum gentilium*, nell'ambito di un'agguerrita apologia della poesia, sottolinea a più riprese come essa abbia un'origine divina. Alle *Genealogie* si rifà Salutati che, nel *De laboribus Herculis*, prospetta un'idea di poesia come rivelazione, assimilabile alla teologia.

Nel primo Quattrocento Leonardo Bruni si cimenta nella traduzione del *Fedro* e rimette in circolo il tema del *furor* attingendo di prima mano al testo greco di Platone (la lettera di Bruni a Marrasio costituisce infatti la prima testimonianza quattrocentesca sul *furor*); al Bruni si richiamò Ficino, che procede ad una traduzione

sistematica del *corpus* platonico, *Ione* compreso, e scrive la celebre e fortunata epistola *De divino furore*. Il tema del *furor* percorre gli scritti danteschi di Landino e diviene un tema ricorrente anche della poesia (dalle *Silvae* di Poliziano agli *Hymni naturales* di Michele Marullo). Nel Cinquecento sarebbe esplosa addirittura una sorta di “moda” del *furor*, non soltanto in Italia. Nella trattatistica cinquecentesca è difficile trovare uno scritto di poetica che non alluda, almeno cursoriamente, al tema del furore poetico. Se, in generale, i fautori di questa concezione appartengono al versante platonico, non mancano autori, come Lorenzo Giacomini e Girolamo Frachetta, che assorbono il *furor* nel quadro di poetiche di matrice sostanzialmente aristotelica. Ma gli esiti più interessanti in questa prospettiva si raggiungono nel versante platonico, con Francesco Patrizi che, esaltando la poesia divinamente ispirata delle origini, giunge addirittura a negare il principio aristotelico della *mimesis*, messo in discussione anche nel dialogo *De gli eroici furori* di Bruno, che può considerarsi in definitiva una sorta di trattato sull’entusiasmo.

Nel Seicento il tema del *furor* percorre ancora la trattatistica letteraria, da Campanella a Tesauro, ma in modo più sotterraneo. Invece, a partire dal primo Settecento, il tema dell’ispirazione torna ad essere un motivo centrale dell’estetica italiana ed europea. In questo senso, i testi-chiave sono la *Lettera sull’entusiasmo* di Shaftesbury e la voce «entusiasmo» del *Dizionario filosofico* di Voltaire. Nell’estetica italiana il *tópos* riemerge nella teoria del «delirio» prospettata in *Della ragion poetica* di Gravina (un testo amato e citato sia da Foscolo sia da Leopardi), nel «furor poetico» a cui si allude sia in *Della perfetta poesia* di Muratori sia nel *Trattato de’ fantasmi poetici* di Conti, nel *De mente heroica* e nel *De Ratione* di Vico, e, come è evidente fin dal titolo, in *Dell’entusiasmo delle belle arti* di Bettinelli. Né si può dimenticare che in un trattato importantissimo per l’estetica sette-ottocentesca, *Del Sublime* dello Pseudo-Longino, si allude all’ispirazione nei termini di un «soffio carico di entusiasmo» con il quale un dio penetra nelle anime nobili. Lo Pseudo-Longino è una fonte di Alfieri, il quale, nell’importante trattato *Del principe e delle lettere*, recupera in una chiave personale il concetto di entusiasmo, proponendo una teoria estetica basata sulla valorizzazione dell’energia

produttiva del genio poetico. Riferimenti all'entusiasmo sono inoltre riscontrabili anche in altri autori di non secondario rilievo riconducibili all'area del cosiddetto preromanticismo italiano, da Cesarotti a Pindemonte.

Con l'avvento delle poetiche romantiche, il tema dell'entusiasmo conosce, soprattutto in Germania e in Inghilterra, il momento della sua massima consacrazione. In ambito italiano, gli autori che sviluppano l'argomento in modo più esteso sono Foscolo, soprattutto nell'orazione *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura*, Di Breme, e Leopardi. Per quest'ultimo l'entusiasmo costituisce un motivo costante di riflessione, dalla giovanile *Lettera ai sigg. compilatori della Biblioteca italiana* alla memorabile pagina dello *Zibaldone di Pensieri* del 1828, in cui egli, dopo aver definito la poesia una «facoltà divina», afferma, come già Pope nella sua prefazione alle opere di Shakespeare, che il poeta non imita la Natura, ma che questa parla attraverso di lui. Il caso di Leopardi, inconsapevolmente sintonizzato con le più rivoluzionarie intuizioni dell'estetica romantica europea, mostra chiaramente come la riflessione sull'entusiasmo accompagni e solleciti il superamento del tradizionale principio mimetico, che rappresenta uno dei connotati più riconoscibili del pensiero estetico moderno.

Questo percorso tematico attraverso la storia della letteratura e delle idee non pretende certamente di essere esaustivo; esso rappresenta soltanto un primo passo verso la ricostruzione della storia di un *tópos*, di cui manca ad oggi una ricognizione organica. In ambito italiano, i saggi dedicati al *tópos* sono assai rari e, per quanto riguarda il periodo compreso tra Seicento e Ottocento, sarebbe addirittura difficile trovare un solo intervento specifico sull'argomento. Tuttavia, il concetto di entusiasmo attraversa pressoché tutta la storia della nostra letteratura, dalla lirica stilnovistica a Foscolo e Leopardi, non senza propaggini novecentesche; in certi momenti, il *tópos* assume un'importanza decisiva nello sviluppo dell'estetica e delle poetiche, ed ignorarne la presenza significherebbe trascurare aspetti e figure tutt'altro che marginali del nostro panorama letterario.

La scelta di fermarsi all'età romantica non è dovuta al fatto che il tema dell'entusiasmo non sia più riscontrabile dopo quel momento storico: esso, come si è detto, continua a perpetuarsi anche nel Novecento, seppure in maniera più occulta (anche sotto questo profilo, la presente ricerca non può non considerarsi provvisoria e lascia ampi margini per ulteriori approfondimenti e integrazioni); si è scelto di chiudere la ricerca con un capitolo sul Romanticismo perché è in quel contesto che il tema conosce il momento della sua ultima eclatante valorizzazione.

Oltre che a ripercorrere la storia del *tópos*, questa ricerca mira a mettere in luce il contributo che la teoria dell'entusiasmo fornisce, attraverso i secoli, alla revisione o al superamento del tradizionale principio mimetico. Se non tutti gli autori che attribuiscono importanza alla matrice entusiastica della poesia, mettono in discussione il principio della *mímesis*; tutti (o quasi) gli autori che mettono in discussione tale principio - da Proclo a Patrizi, da Bruno a Leopardi - danno grande rilievo al tema dell'entusiasmo, che diviene in tal modo il presupposto di una visione non mimetica della poesia.

Capitolo I

CONCEZIONI E IMMAGINI DELL'ISPIRAZIONE NELL'ANTICHITÀ

I.1 Platone e la divina mania del poeta.

Ogni ricerca sul concetto di entusiasmo poetico nella cultura occidentale non può non prendere le mosse da Platone, così come ogni storia dell'ispirazione poetica sarà inevitabilmente anche la storia della fortuna di certi persistenti motivi platonici. Se, infatti, allusioni all'entusiasmo sono rinvenibili già in alcuni frammenti di Democrito¹, è nei dialoghi platonici che questo tema viene svolto per la prima volta in forma organica e articolata. Ma cosa significa propriamente il termine greco *enthousiasmòs*, con cui sia Democrito sia Platone designarono l'ispirazione poetica? Esso si riferisce alla condizione di chi è *éntheos*, ossia a chi è posseduto dal dio

¹ Nel *corpus* democriteo si incontra la prima significativa testimonianza sull'entusiasmo poetico: «è veramente bella qualsiasi opera che un poeta scriva con passione [*enthousiasmòs*], e invasato da uno spirito sacro [*hierón pnéuma*]», DEMOCRITO, frammento 18 (si cita da *I presocratici. Prima traduzione con testi originali a fronte delle testimonianze e dei frammenti nella raccolta di H. Diels e W. Kranz*, a cura di G. Reale, Milano, Bompiani, 2006²). Il filosofo afferma anche: «Omero, cui toccò in sorte una natura divina [*phýsis theázousa*], ha generato un cosmo di parole di ogni sorta», ID., fr. 21 (alle prime testimonianze filosofiche sull'entusiasmo è dedicato lo studio di A. DELATTE, *Les conceptions de l'enthousiasme chez les philosophes presocratiques*, Paris, Les belles lettres, 1934). Democrito viene ricordato per la sua teoria dell'entusiasmo sia da Cicerone (*De Oratore*, II, 194; *De Divinatione*, I, 80) sia da Orazio (*Ars poetica*, vv. 295-298), nonché, in età umanistica, da Marsilio Ficino (*Epistola a Pellegrino Agli [De divino furore]*). Secondo lo stesso Platone, del resto, l'idea del divino entusiasmo del poeta costituisce un «antico mito [*palaiòs múthos*]» (*Leggi*, 719c). Pur tenendo conto di questa testimonianza platonica e dei frammenti democritei, Dodds sostiene che «la concezione del poeta “frenetico” che compone in stato di estasi non si incontra [...] prima del V secolo», mentre anteriormente l'ispirazione divina sarebbe stata attribuita soltanto alla Musa, e non al poeta (Cfr. E. R. DODDS, *I greci e l'irrazionale*, Nuova edizione italiana a cura di R. Di Donato, Presentazione di A. Momigliano, Milano, Sansoni, 2005², pp. 126-127).

(*theòs*); e, dunque, per i fautori della teoria dell'*entusiasmo*, il poeta è letteralmente *riempito, invaso* dalla divinità, e la poesia è da considerarsi un dono elargito dalla divinità. Curtius ha ravvisato nella teoria dell'*entusiasmo* il *tópos* del «divino furore del poeta», che, con poche variazioni, percorre la letteratura occidentale dai Greci fino al Rinascimento: «Alla base di questa concezione», afferma, «c'è il profondo pensiero che la poesia è ispirata dagli dèi – un'idea questa che affiora ripetutamente di epoca in epoca e si presenta quasi come un sapere esoterico sulla divina origine della poesia»².

Il nucleo della teoria platonica dell'ispirazione si ricava sostanzialmente dal dialogo giovanile *Ione*³. Ripercorriamone il contenuto. Socrate interroga il rapsodo Ione - che si è guadagnato una notevole reputazione per la sua straordinaria abilità nel recitare i poemi omerici - a proposito della sua arte e delle sue competenze. Al contrario di ciò che sostiene Ione, le cui argomentazioni vengono sistematicamente confutate con la consueta ironia socratica, la poesia, come l'abilità nel recitare la poesia, non è il frutto di conoscenze specifiche e non può dunque definirsi un'arte (*téchnē*), ma è ispirata dagli dei, e, più precisamente, trae origine da una «forza divina [*théia dýnamis*]»⁴. Ecco in cosa consiste il fenomeno dell'*enthousiasmòs*. La passione entusiastica investe, in vario grado, il poeta, chi ne recita i versi, e chi li ascolta (si ricordi il fatto che la poesia greca è intrinsecamente legata alla dimensione dell'oralità⁵). Per spiegare questo circolo di contagi emotivi, Platone utilizza la

² E. R. CURTIUS, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di R. Antonelli, Firenze, La Nuova Italia, 2002³, p. 528. Del *tópos* dell'origine divina della poesia si è occupato, sulla scia dello stesso Curtius, O. PÖGgeler, *Dichtungstheorie und Toposforschung*, in *Toposforschung*, herausgegeben von M. L. Baeumer, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1973 (si veda, in particolare, il capitolo *Der Topos vom göttlichen Wahnsinn der Dichter*, pp. 31-44)

³ Per un'aggiornata introduzione al dialogo, per il suo rapporto con l'insieme dell'opera platonica e per una prima informazione sulla sua fortuna, cfr. G. REALE, *Per una rilettura e una corretta interpretazione del dialogo «Ione»*, in PLATONE, *Ione*, Prefazione, saggio introduttivo, traduzione, note e apparati di G. Reale, Milano, Bompiani, 2001, pp.13- 76 (in questa edizione è contenuta anche un'ampia bibliografia critica sul dialogo compilata da M. Andolfo, pp. 183-189)

⁴ PLATONE, *Ione*, 533d (Le citazioni delle opere platoniche sono tratte da PLATONE, *Tutti gli scritti*, a cura di G. Reale, Milano, Bompiani, 2001³, con l'indicazione del traduttore).

⁵ Tra gli studi sull'argomento non possono essere trascurati i contributi di E. A. HAVELOCK (cfr., in particolare, *Cultura orale e civiltà della scrittura da Omero a Platone*, introduzione di B. Gentili, Roma-Bari, Laterza, 1973) e di W. J. ONG (*Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, Il Mulino, 1976).

celebre metafora della «pietra che Euripide ha chiamato “Magnete” e che la gente chiama pietra di Eraclea»⁶: come «questa pietra non solo attira gli anelli di ferro, ma infonde altresì una forza negli anelli medesimi», dando luogo in tal modo ad «una lunga catena di anelli che pendono l’uno dall’altro», «la Musa rende < i poeti > ispirati [*éntheoi*], e attraverso questi ispirati, si forma una lunga catena di altri che sono invasati dal dio [*enthousiázontes*]»⁷.

La fenomenologia dell’entusiasmo poetico è assimilabile al furore dionisiaco dei coribanti o all’ebbrezza delle baccanti⁸: cioè a quegli stati di estrema esaltazione in cui l’uomo diviene uno strumento della divinità. Allo stesso modo delle baccanti che, quando sono invasate, «attingono ai fiumi miele e latte», i poeti stessi «ci dicono che attingono i loro canti da fonti che versano miele e da giardini e da boschetti che sono sacri alle Muse, che a noi li portano come fanno le api, anch’essi volando come le api»⁹. In effetti, com’è noto, sia Omero sia Esiodo ricorrono alle Muse per intonare il loro canto. Nell’ *incipit* dell’*Iliade* «Canta, o dea [*theá*], l’ira di Achille figlio di Peleo, l’ira funesta che ha inflitto agli Achei infiniti dolori [...]»¹⁰, il soggetto del predicato «canta» è propriamente la Musa, e non il poeta. E lo stesso si può dire a proposito del proemio dell’*Odissea*: «L’uomo cantami, dea [*Moûsa*], l’eroe del lungo

⁶ PLATONE, *Ione*, 533d [trad. di G. Reale], Cfr. G. LOMBARDO, *Un’antica metafora dell’interestualità: la pietra di Eraclea*, in ID., *La pietra di Eraclea, Tre saggi sulla poetica antica*, Roma, Quodlibet, 2006, pp. 11-49. Il motivo del magnete avrebbe avuto un’ampia e prolungata fortuna nel corso della storia della letteratura e del pensiero europei. In piena temperie romantica, Shelley, che tradurrà lo *Ione* rimanendone profondamente suggestionato, riprende tale motivo nel suo importante trattato *A Defense of Poetry*: «Mai sono stati spezzati del tutto i sacri anelli di quella catena, che attraversando le menti di molti uomini, si unisce alle grandi intelligenze da cui, come da un magnete, emana l’invisibile fluido che connette, anima e regge la vita di tutti», P. B. SHELLEY, *Difesa della poesia*, in ID., *Opere*, edizione presentata, tradotta e annotata da F. Rognoni, Torino, Einaudi-Gallimard, 1995, p. 1029.

⁷ PLATONE, *Ione*, 533d-e.

⁸ Cfr. H. JEANMAIRE, *La «mania divina»*, in ID. *Dioniso. Religione e cultura in Grecia*, Appendice e aggiornamento bibliografico di F. Jesi, Torino, Einaudi, 1972, pp. 104-157 e R. VELARDI, *Enthousiasmòs: possessione rituale e teoria della comunicazione poetica in Platone*, Roma, Edizioni dell’Ateneo, 1989

⁹ PLATONE, *Ione*, 534 a-b.

¹⁰ Omero, *Iliade*, I, 1 (si cita da ID., *Iliade*, introduzione e traduzione di M. G. Ciani, commento di E. Avezzù, terza edizione riveduta e ampliata, Venezia, Marsilio, 2002).

viaggio, colui che errò per tanto tempo dopo che distrusse la città sacra di Ilio»¹¹. In questo senso, Walter Friedrich Otto può acutamente asserire: «Il poeta è *colui che ascolta* [*der Hörende*], e solo sulla base di questa esperienza è colui che parla»¹². Alle Muse – figlie di Zeus e di Mnemosine (la memoria)¹³ - Omero ricorre affinché gli rammentino il catalogo delle truppe greche¹⁴; mentre Esiodo, nella *Teogonia*, riceve dalle Muse, insieme all'ispirazione divina, la garanzia della veridicità del suo canto¹⁵.

Dell'ispirazione divina – è questa la tesi centrale dello *Ione* – il poeta non può assolutamente fare a meno, dal momento che questi è «incapace di poetare, se prima non sia ispirato dal dio e non sia fuori di senno, e se la mente non sia interamente rapita. Finché rimane in possesso delle sue facoltà nessun uomo sa poetare o vaticinare». Il poeta è tale per «sorte divina [*théia moira*]»¹⁶: e certamente Platone avrebbe sottoscritto il detto latino *poeta nascitur*¹⁷. In questo senso, il tema

¹¹ OMERO, *Odissea*, I, 1 (si cita da ID., *Odissea*, introduzione e traduzione di M. G. Ciani, commento di E. Avezzi, Venezia, Marsilio, 1994).

¹² W. F. OTTO, *Le Muse e l'origine divina della parola e del canto*, a cura di S. Mati, postfazione di F. Rella, premessa di G. Moretti, Roma, Fazi, 2005, p. 40. Sulle Muse, Otto scrive pagine assai illuminanti anche in *Teophania. Lo spirito della religione greca antica* (a cura di A. Caracciolo, Genova, Il melangolo, 1996, in particolare, pp. 47-49).

¹³ Sulle funzioni delle Muse, oltre agli studi di Otto appena citati, si possono vedere E. BARMEYER, *Die Musen. Ein Beitrag zur Inspirationstheorie*, München, Fink, 1968, M. T. CAMILLONI, *Le Muse*, Prefazione di G. D'Anna, Roma, Editori Riuniti, 1998 (con utili rimandi alla bibliografia pregressa), C. LAGANDRE, *L'inspiration des Grecs*, Paris, L'Harmattan, 2000 (di taglio più filosofico), *Cultivating the muse : struggles for power and inspiration in classical literature*, edited by E. Spentzou and D. Fowler, Oxford, Oxford University Press, 2002.

¹⁴ «Ditemi ora, Muse che in Olimpo avete dimora - dee che siete dovunque e tutto sapete, mentre noi nulla sappiamo e ascoltiamo solo la fama -, ditemi dunque chi erano i capi, i duci dei Danai: non parlerò degli uomini, non li chiamerò per nome, neppure se avessi dieci lingue, o dieci bocche, una voce instancabile, un cuore di bronzo nel petto; le Muse d'Olimpo soltanto, figlie di Zeus signore dell'egida, potrebbero ricordare quanti vennero ad Ilio; io invece nominerò tutti i condottieri e tutte le navi», OMERO, *Iliade*, II, 484-492.

¹⁵ «Questo discorso, per primo, ame rivolsero le dee, / le Muse d'Olimpo, figlie dell'egioco Zeus:/ "O pastori, cui la campagna è casa, mala genia, solo ventre;/ noi sappiamo dire molte menzogne simili al vero,/ ma sappiamo anche, quando vogliamo, il vero cantare"/. Così dissero le figlie del grande Zeus, abili nel parlare,/ e come uno scettro mi diedero un ramo d'alloro fiorito,/ dopo averlo staccato, meraviglioso; e m'ispirarono il canto/ divino, perché cantassi ciò che sarà e ciò che è,/ e mi ordinarono di cantare la stirpe dei beati, sempre viventi», ESiodo, *Teogonia*, vv. 24-33 (si cita dall'edizione a cura di G. Arrighetti, Milano, Rizzoli, 2004¹³).

¹⁶ *Ibid.*, 534b-c.

¹⁷ Non di rado, la teoria dell'origine divina della poesia si intreccia con l'idea del carattere innato della vocazione poetica: basti pensare al Boccaccio delle *Genealogie deorum gentilium* (XV, 10, 6-7),

dell'ispirazione divina può essere messo in rapporto ad un'altra idea-cardine del pensiero platonico: la teoria del *dàimon* - il «demone» depositario della vocazione inscritta in ogni destino umano che, secondo Platone, accompagna fin dalla nascita la nostra esistenza -, esposta nell'ultimo libro della *Repubblica*¹⁸ (già per Democrito, del resto, era impossibile «che si potessero e elaborare canti così belli e ricchi di sapienza [si riferisce ad Omero] senza avere una natura divina e demonica [*théia kai daimonía phýsis*]»¹⁹).

A sostegno della tesi sull'afflato divino della poesia, Platone fa riferimento al caso di Tinnico di Calcide, «il quale non compose alcun carme degno di ricordo, ma solo il peana che tutti cantano, che è forse il più bello di tutti i canti e che, come dice lui stesso, è interamente “invenzione delle Muse”». Se, dunque, i poeti sono «gli interpreti degli dei presso di noi», i rapsodi possono considerarsi «interpreti di interpreti [*hermēnéōn hermēnés*]»²⁰. Dopo avere svolto queste riflessioni, Platone si sofferma sul legame di totale identificazione emotiva che si crea, da una parte, tra il rapsodo e la materia dei poemi da lui recitati («Quando recito qualcosa che muove a compassione, gli occhi mi si riempiono di lacrime; e quando recito qualcosa di pauroso e terribile, i capelli mi si rizzano sul capo dallo spavento, e il cuore mi sussulta!»²¹, afferma Ione), e dall'altra, tra gli ascoltatori e le vicende cantate dal rapsodo («ogni volta, dall'alto del mio palco,» - è sempre Ione che parla - «li [gli

che affermava di essere «ad poeticas meditationes dispositum ex utero matris»; o al Sidney di *Defense of Poesie* (dove allo Ione si fa esplicito riferimento), che, pur non negando la necessità dell'esercizio, dichiarava: «La Poesia non va tirata per le orecchie; deve essere guidata con gentilezza, o meglio, deve essere lei la guida. Questo era in parte il motivo per cui gli antichi saggi la definivano un dono divino e non una capacità umana; infatti, tutti gli altri saperi sono alla portata di chi possiede un'acuta intelligenza, mentre la semplice diligenza non può trasformare nessuno in poeta, se non vi è predisposto per natura. Perciò l'antico proverbio recitava: *Orator fit, poeta nascitur*», P. SIDNEY, *Elogio della poesia*, a cura di M. Pustianaz, Genova, Il melangolo, 1989, pp. 65-66. Sul *tópos* della vocazione artistica come predestinazione si può vedere il densissimo studio di E. KRIS e O. KURZ, *La leggenda dell'artista: un saggio storico*, Presentazione di E. Castelnuovo, Prefazione di E. H. Gombrich, Torino, Boringhieri, 1980.

¹⁸ ID., *Repubblica*, XI, 614a- 621d. La teoria platonica del *dàimon* è stata brillantemente sviluppata, in chiave psicologica, da James HILLMAN nel suo fortunato libro *Il codice dell'anima. Carattere, vocazione, destino*, trad. di A. Bottini, Milano, Adelphi, 1997.

¹⁹ DEMOCRITO, fr.21.

²⁰ PLATONE, *Ione*, 534a.

²¹ *Ibid.*, 535c.

ascoltatori] vedo piangere, guardare attoniti e allibire alle mie parole»²²). Per spiegare la catena di empatia emotiva che lega la Musa al poeta, il poeta al rapsodo, e questi al pubblico, Platone ricorre nuovamente all'efficacissima metafora della «pietra di Eracela»; dice Socrate:

E sai che questo spettatore è l'ultimo degli anelli, che, come ti dicevo, ricevono, l'uno dall'altro, la forza della pietra di Eraclea?

Quello che sta in mezzo sei tu, rapsodo e attore; il primo è il poeta stesso.

E il dio, attraverso tutti questi anelli trae l'anima dell'uomo dove vuole, facendo in modo che ricevano la forza uno dall'altro.

E dal poeta come da quella pietra, pende un'assai lunga catena di coreuti, di maestri e istruttori, che stanno appesi lateralmente agli anelli che pendono dalla Musa²³

L'idea che il poeta sia ispirato dagli dei fa capolino anche nell'*Apologia di Socrate*, in un passo in cui viene ribadito il parallelismo, presente anche nello *Ione*, tra poesia e divinazione, basato sul fatto che i poeti «non per sapienza componevano le cose che componevano, ma per una certa dote di natura e perché erano ispirati da un dio, come i vati e gli indovini»²⁴. Ma la massima celebrazione dell'entusiasmo poetico è contenuta nel *Fedro*. Nel dialogo, Socrate contrappone alla tesi di Lisia (riferita da Fedro), secondo la quale l'amore si baserebbe sull'utile reciproco, l'idea di amore come forma suprema della «mania divina [*théia manía*]]»²⁵, dalla quale, secondo quanto si legge nel *Fedro*, derivano i beni più grandi: «i beni più grandi ci provengono mediante una mania che ci viene data per concessione divina»²⁶. Come ha rilevato Giorgio Colli, questa affermazione platonica mostra che «la follia dovrà essere assunta come intrinseca alla sapienza greca, sin dal suo primo apparire nel fenomeno della divinazione»²⁷. La divinazione deriva dal primo dei quattro tipi di «mania» elencati da Socrate: la mania mantica, il cui nume tutelare è Apollo. Ad essa

²² *Ibid.*, 535e.

²³ *Ibid.*, 535e-536a.

²⁴ PLATONE, *Apologia di Socrate*, 22b-c [trad. di G. Reale].

²⁵ Cfr. E. R. DODDS, *I divini doni della pazzia*, in ID., *I greci e l'irrazionale*, cit., pp. 109-147.

²⁶ PLATONE, *Fedro*, 244a.

²⁷ G. COLLI, *La nascita della filosofia*, Milano, Adelphi, 1975, p. 39. Secondo Colli, «la mania è qualcosa di più dell'ebbrezza, è l'unico approccio autentico alla divinità, quando l'uomo annulla la propria individuazione», ID., *Dopo Nietzsche*, Milano, Adelphi, 1974, p. 39

si affiancano la mania telestica, tipica dei coribanti, che proviene da Dioniso; la mania poetica, ispirata dalle Muse, che è quella che qui più interessa; e la mania erotica, che deriva da Eros e Afrodite. Come illustra Socrate, riprendendo in forma più radicale e suggestiva concetti già formulati nello *Ione*, la mania poetica

impossessatasi di un'anima tenera e pura, la desta e la trae fuori di sé nella ispirazione bacchica in canti e in altre poesie, e, rendendo onore ad innumerevoli opere degli antichi, istruisce i poeti. Ma colui che giunge alle porte della poesia senza la mania delle Muse, pensando che potrà essere valido poeta in conseguenza dell'arte, rimane incompleto, e la poesia di chi rimane in senno viene oscurata da quella di coloro che sono posseduti da mania.²⁸

Nella concezione di Platone il poeta è *musólēptos*, cioè «catturato/invasato dalle Muse», allo stesso modo in cui Socrate, mentre passeggia in compagnia di Fedro lungo l'Ilisso, è *nymphólēptos* («catturato/invasato dalle Ninfe»)²⁹. Naturalmente Platone tiene ben distinta la follia divina da quella patologica: come afferma Socrate, «ci sono due forme di mania: una derivante da malattie umane, l'altra, invece, derivante da un divino mutamento radicale delle consuetudini»³⁰

Le considerazioni platoniche sulla divina follia da cui la poesia trae la sua origine, da una parte illustrano la funzione essenziale attribuita alle Muse nella cultura poetica dell'antica Grecia, dall'altra rappresentano la meditazione sull'ispirazione poetica che più inciderà, se non come modello, come termine di confronto, nella storia della letteratura, dell'estetica e, più in generale, del pensiero occidentali, dal platonismo umanistico-rinascimentale fino a Nietzsche (e oltre). Vale la pena di

²⁸ PLATONE, *Fedro*, 245a.

²⁹ Socrate rivolge a Fedro queste parole: «Dunque, ascoltami in silenzio. Infatti, il luogo mi sembra proprio divino, e quindi se , procedendo nel discorso, io sarò spesso invasato dalle Ninfe, non ti meravigliare: non sono lontane dai ditirambi le parole che profferisco», *Ibid.*, 238c-d. Come afferma Calasso, «*nymphólēptos* è un anello di una catena di parole composte allo stesso modo, usando il verbo *lambánō* e il nome della potenza che presiede a un certo tipo di possessione. Così incontriamo il termine più vago e più vasto di *theólēptos*, che designa la possessione divina in genere e che ancora Giuliano l'Apostata usava come appellativo per Omero. Ma si può essere anche *musólēptos*, *daimoniólēptos*, *phoibólēptos*, *dēmetriólēptos*», R. CALASSO, *La follia che viene dalle Ninfe*, Milano, Adelphi, 2005, p. 22.

³⁰ PLATONE, *Fedro*, 265a [trad. di G. Reale]. Su questo argomento, cfr. M. G. CIANI, *Psicosi e creatività nella scienza antica*, Venezia, Marsilio, 1983.

citare, a questo proposito, una memorabile pagina di *Aurora*, che contiene un esplicito richiamo al *Fedro*:

Se nonostante quell'oppressione spaventosa dell'«eticità del costume», sotto la qual vissero le comunità umane molti secoli prima della nostra èra e ancora in essa in tutto e per tutto fino ai nostri giorni (noi stessi abitiamo nel piccolo mondo dell'eccezione e per così dire nella zona cattiva); se, dico, nonostante tutto questo, irrupero sempre, ancora una volta, pensieri, valutazioni, istinti nuovi ed irregolari, ciò avvenne con un accompagnamento che mette i brividi: quasi ovunque è la follia che ha aperto la strada a nuovo pensiero, che ha infranto il potere di una venerabile consuetudine e di una superstizione[...]. Mentre oggi risulta ancora una volta immediatamente constatabile che invece di un granello di sale è dato al genio un granello drogato di follia, a tutti gli uomini di una volta era molto più vicino il pensiero che, ovunque esista follia, esiste anche un granello di genio e di saggezza – qualcosa di «divino» come ci si andava bisbigliando all'orecchio. O piuttosto, come si andava esprimendo con discreta energia. «Mercè la follia i più grandi beni sono venuti alla Grecia», diceva Platone con tutta l'antica umanità.³¹

1.2 Immagini dell'ispirazione e dell'entusiasmo in Aristotele.

L'altro filosofo della classicità che, insieme a Platone, segnerà maggiormente lo sviluppo del pensiero occidentale è, si sa, Aristotele, al punto che, tra Umanesimo e Rinascimento, il dibattito sull'origine della poesia e sul furore poetico consiste essenzialmente in un confronto tra aristotelismo e platonismo, che peraltro, come si vedrà, presso certi autori, potranno anche ibridarsi e fondersi tra loro. Dai testi aristotelici emerge un'immagine sostanzialmente naturalistica dell'arte poetica, soprattutto se prendiamo come pietra di paragone i frammenti platonici sull'entusiasmo. Tuttavia, anche lo Stagirita riconosce che, in ambito poetico,

più convincenti [...] in conseguenza della loro stessa natura, sono le persone in preda a una passione, perché turba chi è turbato e suscita ira l'adirato nel modo più veritiero. Perciò la poetica è tipica delle persone dotate o ispirate [*manikòì*], perché, di esse, le une sono duttili, le altre estatiche [*ekstatikòì*].³²

³¹ F. NIETZSCHE, *Aurora. Pensieri sui pregiudizi morali*, nota introduttiva di G. Colli, versione di F. Masini, Milano, Adelphi, 2004⁹, p. 17.

³² ARISTOTELE, *Poetica*, 1455a (si cita dall'edizione a cura di A. Barbino, introduzione di F. Montanari, Milano, Mondadori, 1999).

Come si vede, Aristotele utilizza gli aggettivi *manikòs* ed *ekstatikòs* che possono ricondursi rispettivamente alla *mania* descritta nel *Fedro* e al sentimento dell'*ékstasis* («l'essere fuori di sé»), assai prossimo, anche semanticamente, all'*enthousiasmòs* platonico. Del resto, pure nella *Retorica*, Aristotele allude all'afflato divino della poesia affermando che gli oratori sono capaci di infiammare gli animi dei loro ascoltatori

con la lode o il biasimo, l'ira o la benevolenza, come fa ad esempio Isocrate alla fine del *Panegirico*, «Quale fama, quale rinomanza...», e anche «che sopportarono...». Pronunciano frasi del genere trasportati dall'ispirazione [*enthousiàzontes*], ed è di conseguenza evidente che l'uditorio le accetta perché si trova in una simile disposizione d'animo. Pertanto, questo stile è appropriato anche alla poesia, poiché essa è ispirata [*entheòn*].³³

Nella *Politica*, occupandosi degli effetti della musica, Aristotele riconosce all'entusiasmo un ruolo positivo per il raggiungimento della *kátharsis* (purificazione), che, com'è noto, rappresenta per il filosofo, la funzione essenziale dell'arte:

Perciò evidentemente risulta che bisogna far uso di tutte le armonie, ma non di tutte allo stesso modo, impiegando per l'educazione quelle che hanno un maggiore contenuto morale, per l'ascolto di musiche eseguite da altri, sia quelle che incitano all'azione, sia quelle che suscitano entusiasmo. E queste emozioni come pietà, paura e anche entusiasmo, che in alcuni hanno una forte risonanza, si manifestano però in tutti, sebbene in alcuni di più e in altri di meno. E infatti vediamo che quando alcuni, che sono esposti all'entusiasmo, odono canti sacri che trascinano l'anima, allora si calmano come se fossero nelle condizioni di chi è stato risanato o purificato. La stessa cosa vale necessariamente anche per quelli che provano pietà paura e in genere tutte le emozioni di cui abbiamo parlato; ma anche per gli altri nella misura in cui hanno queste emozioni. E tutti possono procurarsi una purificazione [*kátharsis*] e un piacevole alleggerimento.³⁴

Al tema dell'entusiasmo, inteso come presenza del divino nell'uomo, può essere ricondotto anche un passo dell'*Etica Eudemia*, in cui si afferma: «Quel che si ricerca è questo: come nella totalità dell'universo è Dio, così anche là, [nell'anima], muove

³³ ID., *Retorica*, 1408b (si cita dall'edizione a cura di M. Dorati, Introduzione di F. Montanari, Milano, Mondadori, 1996)

³⁴ ARISTOTELE, *Politica*, 1342a (si cita dall'edizione a cura C. A. Viano, Milano, Rizzoli, 2002).

tutto. Infatti, in certo senso, muove tutto il divino che è in noi e principio della razionalità non è la ragione, ma qualcosa di superiore: e dunque che cosa potrebbe essere superiore alla scienza <e all'intelligenza> se non il dio?»³⁵.

Ad Aristotele è tradizionalmente attribuito il frammento *Problemata*, XXX, 1, da cui non si può prescindere per ricostruire la storia del *tópos* dell'artista ispirato³⁶. Il tema centrale di questo testo è il nesso tra malinconia e genialità. Secondo l'autore, l'umore malinconico, cioè atrabiliare, contraddistingue molti uomini illustri e la maggior parte dei poeti: esso è simile al vino che «conferisce baldanza nelle opere a chi continua a bere, ma se la quantità è eccessiva rende sfrenati ed esaltati, e quando è decisamente troppa toglie ogni ambizione e fa impazzire»³⁷. Secondo una visione naturalistica, «Aristotele» lega l'umore malinconico al grado di riscaldamento dell'atrabile, cosicché quando questa si riscalda rende gli animi «invasati, geniali, inclini ad amare, facili agli scoppi d'ira e ai desideri, alcuni anche assai ciarlieri».

Molti, in cui questo fluido caldo è vicino all'organo intellettuale, sono preda di accessi di invasamento entusiastico: ne fanno parte le sibille, gli indovini e tutti i posseduti dalla divinità, quando sono tali per loro naturale temperamento e non per qualche causa patologica. Maraco di Siracusa era miglior poeta quando si estraniava da sé.³⁸

Il *furor melancholicus* di «Aristotele» rappresenta in certo senso una traduzione in termini più fisiologici e razionalistici del *furor divinus* platonico³⁹. I due tipi di *furor* finiranno poi per coincidere nelle interpretazioni elaborate dai neoplatonici fiorentini, e specialmente da Marsilio Ficino, che, come illustra Panofsky, avrebbero riscontrato nel *Problema*, XXX, 1 la «base scientifica alla teoria platonica del furore divino»⁴⁰.

³⁵ ARISTOTELE, *Etica Eudemia*, VIII, 148a (si cita dall'edizione tradotta, introdotta e commentata da P. Donini, Roma-Bari, Laterza, 1999)

³⁶ Cfr., in proposito, R. WITTKOWER, *Nati sotto Saturno: la figura dell'artista dall'antichità alla rivoluzione francese*, trad. di F. Salvatorelli, Torino, Einaudi, 2004⁶.

³⁷ ARISTOTELE, *Problemata*, XXX, 1, 953b (si cita da ID., *La "melanconia" dell'uomo di genio*, a cura di C. Angelino e di E. Salvaneschi, Genova, Il melangolo, 1981).

³⁸ *Ibid.*, 954a.

³⁹ Cfr., su questo aspetto, R. KLIBANSKY – E. PANOFSKY – F. SAXL, *Saturno e la melanconia. Studi di storia della filosofia naturale, religione e arte*, Torino, Einaudi, 1983, in particolare, pp. 19-39.

⁴⁰ E. PANOFSKY, *La vita e le opere di Albrecht Dürer*, Milano, Feltrinelli, 1967, p. 216.

I.3 «Furor» e ispirazione nella cultura latina.

Nella cultura latina il tema dell'entusiasmo continua a sopravvivere, tanto nella letteratura quanto nel pensiero, ma in modo meno diffuso. Il termine greco *enthousiasmòs* viene reso in latino con *furor*, espressione usata anche per tradurre *mania*, mentre il termine *entheus*, usato da Stazio⁴¹, è meno frequente. Come ricorda Curtius⁴², in Plinio si trova la frase «poetis furere concessum est (ai poeti è lecito abbandonarsi al furore)»⁴³. Il vocabolo *furor* può riferirsi alla passione amorosa, specie nella sua forma più frenetica: Virgilio descrive Didone come «subito accensa furore (arsa da repentina follia)»⁴⁴, quella stessa follia che travolse Medea e Fedra. Ma il *furor* indica innanzitutto lo stato di esaltazione in preda al quale venivano pronunciate le profezie. La prossimità tra profezia e poesia, d'altronde, spiega il fatto che il poeta venga chiamato anche *vates* («veggente/ profeta») ⁴⁵: il termine, usato per la prima volta in questa accezione da Virgilio nelle *Bucoliche* (VII, 28 e IX, 34), avrà, com'è noto, grande fortuna nella storia della letteratura occidentale⁴⁶.

⁴¹ Cfr. STAZIO, *Silvae*, I, 4, 25 e I, 5, 1.

⁴² Cfr. E. R. CURTIUS, *Letteratura europea e Medio evo latino*, cit., p. 527.

⁴³ PLINIO, *Epistolae*, VII, 4, 10 (Si cita ID., *Lettere ai familiari*, vol. I. (libri I-IX), introduzione e commento di L. Lenaz, traduzione di L. Rusca, Milano, Rizzoli, 1994 [la traduzione è stata lievemente ritoccata]).

⁴⁴ VIRGILIO, *Eneide*, IV, v. 697 (si cita dalla traduzione di M. Ramous, introduzione di G. B. Conte, commento di G. Baldo, Venezia, Marsilio, 1998).

⁴⁵ A questo riguardo, René Guénon ha proposto un affascinante parallelismo con la cultura induista: «in latino, i versi erano chiamati *carmina*, designazione che si riferiva al loro uso nella celebrazione dei riti, dal momento che la parola *carmen* è identica al sanscrito Karma, che deve essere preso qui nel suo senso speciale di "azione rituale"; e il poeta stesso, interprete della 'lingua sacra', attraverso la quale traspare il Verbo divino, era *vates*, termine che lo caratterizzava come dotato di un'ispirazione in qualche modo profetica», R. GUÉNON, *La Lingua degli Uccelli*, in ID., *Simboli della Scienza sacra*, trad. di F. Zambon, Milano, Adelphi, 1990, p. 59.

⁴⁶ Cfr., sul concetto di «vates», H. D. JOCELYN, «Poeta» and «vates». *Concerning the nomenclature of the composers of verses in republican and early imperial Rome*, in *Studia classica Iohanni Tarditi oblata*, a cura di L. Belloni – G. Milanese – A. Porro, vol. I, Milano, Vita e Pensiero, 1995, pp. 19-50. L'idea di poeta come profeta risale alla cultura greca. Basta pensare a Pindaro, il quale, in un frammento, dichiara: «Tuo sia il vaticinio/ Musa, e io sarò il tuo profeta», PINDARO, *I frammenti*, in ID., *L'opera superstite*, traduzione e note di E. Mandrizzato, vol. IV, Milano, SE, 1994, p. 149 (sul

Cicerone - che è senz'altro il principale traghettatore del concetto platonico di entusiasmo nella cultura latina - opera un'importante distinzione tra *furor* (la pazzia furiosa) e *insania* (la pazzia in senso lato): «Graeci autem μανίαν unde appellent, non facile dixerim; eam tamen ipsa distinguimus nos melius quam illi. Hanc enim insaniam quae iuncta stultitiae patet latius a furore disiungimus»⁴⁷. Il *furor* è una forma particolarmente acuta di pazzia e consiste in un totale obnubilamento delle facoltà mentali, come quello che colpì Atamante, Alcmeone, Aiace e Oreste. A chi versa in simile stato, secondo quanto è prescritto nelle Dodici Tavole, è vietato possedere beni. Ciò nondimeno, benché il *furor* sia una condizione persino più grave dell'*insania*, « eius modi est, ut furor in sapientem cadere possit, non possit insania [la sua natura è tale che il sapiente può essere soggetto della pazzia furiosa (*furor*), non alla semplice pazzia (*insania*)]»⁴⁸. Il *furor* può rappresentare contemporaneamente – in una variegata casistica che spazia dall'attacco epilettico all'ispirazione poetica - un segno di elezione e di lacerazione⁴⁹.

Del *furor*, inteso in modo positivo, cioè come *furor divinus*, Cicerone torna a discorrere (per bocca del fratello Quinto) anche in alcuni significativi paragrafi del *De divinatione*:

Fit etiam saepe specie quadam, saepe vocum gravitate et cantibus, ut pellantur animi vehementius, saepe etiam cura et timore, qualis est illa

« flexánima tamquam lýmphata aut Bacchí sacris
commóta in tumulis Técrum commemoráns suum.»

carttere profetico della poesia in Pindaro, cfr. J. DUCHEMIN, *Pindare poète et prophète*, Paris, Les belles lettres, 1955).

⁴⁷ CICERONE, *Tusculanae Disputationes*, III, 5, 11 (si cita da ID., *Tuscolane*, introduzione di E. Narducci, traduzione e note di L. Zuccoli Clerici, Milano, Rizzoli, 1996).

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ Parlando della facoltà di profetizzare, Sebastiano Timpanaro ha rilevato che «[q]uesto dono è in realtà, sia pure in varia misura, sofferenza: il “possesso” da parte di un dio è per lo più rappresentato come un accesso di pazzia furiosa [...], con caratteristiche analoghe in parte all'attacco epilettico, in parte all'orgasmo sessuale nel suo aspetto doloroso (la profetessa è in certo senso “violentata” dal dio), in parte anche all'ispirazione poetica [...]», S. TIMPANARO, *Il «De divinatione»*, in CICERONE, *Della divinazione*, a cura di S. Timpanaro, Milano, Garzanti, 1988, p. XXXI.

Atque etiam illa concitatio declarat vim in animis esse divina. Negat enim sine furore Democritus quemquam poetam magnum esse posse, quod idem dicit Plato. Quem, si placet, appellet furorem, dum modo ist furor ita laudetur ut in Phaedro [Platonis] laudatus est. Quid? Vestra oratio in causis, quid? ipsa actio potest esse vehemens et gravis et copiosa, nisi est animus ipse commotior? Equidem etiam in te saepe vidi et, ut ad leviora veniamus, in Aesopo, familiari tuo, tantum ardorem vultum atque motum, ut eum vis quaedam abstraxisse a sensu mentis videretur.⁵⁰

In questo passo Cicerone si rifà a Democrito e a Platone (citando esplicitamente il *Fedro* ed implicitamente lo *Ione*, laddove *divina vis* traduce letteralmente *théia dýnamis*), evocati anche nel *De Oratore* («saepe enim audivi poetam bonum neminem – id quod a Democrito et Platone in scriptis relictum esse dicunt – sine inflammatione animorum existere posse et sine quodam adflatu quasi furoris.»⁵¹). La tesi dell'ispirazione divina, stavolta in riferimento alle arti in generale, viene ribadita con particolare nettezza anche nelle *Tusculanae Disputationes*:

Mihi uero ne haec quidem notiora et inlustriore carere vi divina videntur, ut ego aut poëtam grave plenumque carmen sine celesti aliquo mentis instinctu putem fundere, aut eloquentiam sine maiore quadam vi fluere abundanter sonantibus verbis uberibusque sententiis. Philosophia uero, omnium mater artium, quid est aliud nisi, ut Plato, donum, ut ego, inuentum deorum?⁵²

L'origine divina della poesia costituisce uno dei nuclei tematici dell'importante orazione che Cicerone pronunciò in difesa del poeta Archia. In questo testo, che avrà un'influenza decisiva nella storia del nostro Umanesimo (a incominciare da Petrarca, che ne ritrovò il codice a Liegi nel 1333)⁵³, Cicerone asserisce:

⁵⁰ CICERONE, *De divinatione*, I, 26-27 (si cita da ID., *Della divinazione*, cit.). Come è stato correttamente osservato, «gli argomenti esposti da Quinto nel primo libro in difesa della divinazione, tutti sono sistematicamente confutati dal fratello nel secondo libro, tranne quello che riguarda l'ispirazione divina del poeta», E. MALCOVATI, *Cicerone e la poesia*, Pavia, Tipografia del Libro, 1943, p. 2 (nota 4).

⁵¹ CICERONE, *De oratore*, II, 194 (si cita da ID., *Dell'oratore*, con un saggio introduttivo di E. Narducci, Milano, Rizzoli, 1994).

⁵² CICERONE, *Tusculanae Disputationes*, I, 26, 64.

⁵³ Vittore Branca ha sottolineato l'importanza della scoperta del *Pro Archia* per gli umanisti definendo l'orazione ciceroniana «il codice della nuova cultura, della nuova fede nella poesia» (V. BRANCA, *Giovanni Boccaccio. Profilo biografico*, Nuova edizione riveduta e aggiornata, Firenze, Sansoni, 1997, p. 85).

Atque sic a summis hominibus ac eruditissimisque accepimus, ceterarum rerum studia et doctrina et praeceptis et arte constare, poeta natura ipsa valere et mentis viribus excitari et quasi divino quodam spiritu inflari. Qua re suo iure noster ille Ennius 'sanctos' appellat poetas, quod quasi deorum aliquo dono atque munere commendati nobis esse videatur.⁵⁴

Anche Orazio affronta a varie riprese il tema dell'ispirazione⁵⁵. Se nelle sue opere liriche invoca assai spesso l'ausilio delle divinità, specialmente di Apollo e delle Muse (in un'ode definisce se stesso «Musarum sacerdos»⁵⁶), nelle *Satire* afferma di considerare l'ispirazione divina un presupposto irrinunciabile per ogni vero poeta:

Primum ego me illorum, dederim quibus esse poetis,
 excerptam numero; neque enim concludere versum
 dixeris satis, neque, si qui scribat uti nos
 sermoni propiora putes hunc esse poetam.
 Ingenium cui sit, cui mens diviniior atque os
 magna sonaturum, des nominis huius honorem⁵⁷

La necessità dell'ispirazione è confermata anche nei versi dell'*Ars poetica*, nella quale Orazio approda ad una sorta di *coincidentia oppositorum* fra talento innato (*ingenium*) e conoscenza tecnica (*ars*):

Natura fieret laudabile carmen an arte,
 quaesitum est; ego nec studium sine divite vena
 nec rude quid prosit video ingenium; alterius sic
 altera poscit opem res et coniurat amice.⁵⁸

Questo passo è particolarmente importante in quanto dimostra che entusiasmo e *téchnē* non sono necessariamente in antitesi, ma, al contrario, presso certi autori,

⁵⁴ CICERONE, *Pro Archia*, 8, 18 (si cita da ID., *Il poeta Archia*, a cura E. Narducci, traduzione e note di G. Bertonati, Milano, Rizzoli, 1992).

⁵⁵ Un recente contributo sull'argomento è quello di A. LONGO, *Concezioni e immagini dell'ispirazione poetica in Orazio*, in *Incontri triestini di filologia classica*, 4 (2004- 2005), Trieste, EUT, 2006, pp. 429-478.

⁵⁶ ORAZIO, *Carmina*, III, 1, v.3.

⁵⁷ ORAZIO, *Sermones*, I, 4, vv. 39-44 (le citazioni oraziane sono tratte da ID., *Tutte le opere*, a cura di L. Paolicchi, introduzione di P. Fedeli, Roma, Salerno, 1993).

⁵⁸ ORAZIO, *Ars poetica*, vv. 408-411.

possono benissimo armonizzarsi divenendo in tal modo due facce della medesima medaglia.

Nell'*Ars poetica* di Orazio, incontriamo, però, anche una parodia dello stereotipo del poeta ispirato che, per avere un aspetto eccentrico, non si taglia né unghie né capelli e si rifiuta di lavarsi («*Ingenium misera quia fortunatius arte/ credit et excludit sanos Helicone poetas/ Democritus, bona pars non unguis ponere curat,/ non barbam, secreta petit loca, balnea vitat;/ nanciscetur enim pretium nomenque poetae,/ si tribus Anticyris caput insanabile nunquam/ tonsori Licino commiserit. O ego laevus qui purgor bilem sub verni temporis horam!*⁵⁹»). Un'appassionata celebrazione dell'ispirazione e del *furor* dionisiaco è invece l'ode III, 25, il cui esordio recita: «*Quo me Bacche, rapis tui/ plenum? quae nemora aut quos agor in specus/ velox mente nova?*»⁶⁰. Nonostante queste oscillazioni, l'atteggiamento generale di Orazio nei confronti dell'ispirazione resta sostanzialmente favorevole, come risulta anche dal celebre passo di un'altra importante ode nella quale l'*enthousiasmòs* è descritto come un'«*amabilis insania*»:

Descende caelo et dic age tibia
regina longum Calliope melos,
seu voce nunc mavis acuta
seu fidibus citharve Phoebi.

Auditis ? an me ludit amabilis
insania ? audire et videor pios
errare per lucos, amoenae
quos et aequae subeunt et aurae.⁶¹

Molto importante per la storia della poesia medievale e rinascimentale è anche l'immagine dell'ispirazione poetica che emerge dall'opera poetica di Ovidio. I versi ovidiani sono percorsi dall'idea del poeta come depositario di un afflato sovranaturale, vate infiammato dal sacro ardore di Apollo e delle Muse.

⁵⁹ *Ibid.*, vv. 295-302.

⁶⁰ ORAZIO, *Carmina.*, III, 25, vv. 1-3.

⁶¹ *Ibid.*, III, 4, vv. 1-8.

Paradigmatica la famosissima espressione ovidiana «Est deus in nobis» che restituisce il significato profondo dell'*enthousiamòs* greco: «Facta canam; sed erunt qui me finxisse loquantur,/ nullaque mortali numina visa putent. /Est deus in nobis, agitante calescimus illo;/ impetus hic sacrae semina mentis habet: / fas mihi praecipue voltus vidisse deorum,/ vel quia sum vates, vel quia sacra cano»⁶². Entrando in comunicazione con il divino che ha dentro di sé il poeta, come si legge nelle *Epistulae ex Ponto*, trasmette la *vox dei*: «ista dei vox est, deus est in pectore nostro, / haec duce praedico vaticinorque deo»⁶³.

Il tema della poesia come ispirazione divina si trova anche in una delle opere più celebri di Seneca, il *De tranquillitate animi*, in cui l'autore avverte che occorre spingere l'animo «all'esultanza e alla libertà, e la triste sobrietà va per un po' abbandonata (in exultationem libertatemque extrahendus tritisque sobrietas remouenda paulisper)»:

Nam siue Graeco poetae credimus 'aliquando et insanire iucundum est', siue Platoni 'frustra poéticas fores compos sui pepulit', siue Aristoteli 'nullum magnum ingenium sine mixtura dementiae fuit': non potest grande aliquid et super ceteros loqui nisi mota mens. Cum uulgaria et solita contempsit instinctuque sacro surrexit excelsior, tunc demum aliquid cecinit grandius ore mortali. Non potest sublime quicquam et in arduo positum contingere quam diu apud se est: desciscat oportet a solito et efferatur et mordeat frenos et rectorem rapiat suum eoque ferat quo per se timuisset escendere.⁶⁴

Riferimenti all'ispirazione poetica sono rinvenibili anche nel più monumentale e sistematico trattato di retorica dell'antichità classica, l'*Institutio oratoria* di

⁶² OVIDIO, *Fasti*, VI, vv.3-8 (si cita da ID., *I Fasti*, introduzione e traduzione di L. Canali, note di M. Fucecchi, Milano, Rizzoli, 1998). L'espressione «Est deus in nobis» si trova, sempre in riferimento all'afflato divino del poeta, anche nell'*Ars amatoria*: «Vatibus Aoniis faciles estote, puellae;/ numen inest illis Pieridesque favent./ Est deus in nobis et sunt commercia caeli; / sedibus aetheriis spiritus ille venit», OVIDIO, *Ars amatoria* III, vv. 547-550 (si cita da ID., *Dalla poesia d'amore alla poesia dell'esilio*, a cura di P. Fedeli, Torino, Einaudi, 1999).

⁶³ OVIDIO, *Epistulae ex Ponto*, III, 4, vv. 93-94. In un altro passo delle *Epistulae*, composte, come si sa, nel periodo dell'esilio, così Ovidio, rivolgendosi all'amico poeta Severo, lamenta la scomparsa del sacro impeto dell'ispirazione: «Da veniam fasso, studiis quoque frena remisi,/ ducitur et digitis littera rara meis./ Impetus ille sacer, qui vatum pectora nutrit, / qui prius in nobis esse solebat, abest./ Vix venit ad patres, vix sumptae Musa tabellae/ inponit pigras paene coacta manus», *Ibid.*, IV, 3, vv. 23-28.

⁶⁴ SENECA, *De tranquillitate animi*, 17, 9-11 (si cita da ID., *La tranquillità dell'animo*, introduzione di G. Lotito, traduzione e note di C. Lazzarini, Milano, Rizzoli, 2006⁷).

Quintiliano. Qui, l'ispirazione - intesa come uno *spiritus* attraverso il quale l'oratore conferisce alle sue parole quell'energia che le rende efficaci⁶⁵ - è inserita entro un assai complesso sistema di norme e procedure retoriche, e non deve sorprendere il fatto che Quintiliano prenda drasticamente le distanze da un tipo di discorso basato sull'improvvisazione casuale. Ma ciò non gli impedisce di riconoscere, sulla scorta di Cicerone, il ruolo non secondario che la passione e l'ispirazione giocano in un'orazione:

Nec fortuiti sermoni contextum mirabor umquam, quem iurgantibus etiam mulierculis uideamus superfluere: cum eo quodo, si calor ac spiritus tulit, frequenter accidit ut successum extemporalem consequi cura non possit. Deum tunc adfuisse cum id euenisset veteres oratores, ut Cicero dicit, aiebant, sed ratio manifesta est. Nam bene concepti adfectus et recentes rerum imagines continuo impetu feruntur, quae nonnumquam mora stili refrigescunt et dilatae non reuertuntur. Vtique uero, cum infelix illa uerborum cauillatio accessit et cursus ad singula uestigia restitit, non potest ferri contorta uis, sed, ut optime uocum singularum cedat electio, non continua sed composita est.⁶⁶

I.4 Da Plutarco a Proclo.

Un testo di notevole importanza per comprendere la fenomenologia dell'entusiasmo, con particolare riferimento alla mantica, è il *De Pythiae oraculis* di Plutarco. L'autore vi afferma che il dio

⁶⁵ QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, V, 13, 56 (si cita da ID., *Istituzione oratoria*, voll. 2; vol I, libri I-VI, a cura di S. Beta ed E. D'Incerti Amadio, Introduzione di G. Kennedy, Milano, Mondadori, 2007; vol. II, libri VII-XII, a cura di S. Beta, Milano, Mondadori, 2007)

⁶⁶ *Ibid.*, X, 7, 13-14. In un altro passo, Quintiliano insiste sul fatto che l'oratore per commuovere gli altri debba sapersi commuovere egli stesso, descrivendo un forma di identificazione emotiva tra l'oratore, chi lo ascolta e la materia dell'orazione in maniera assai affine a quella adombrata nello *Ione*: «Summa enim, quantum ego quidem sentio, circa mouendos adfectus in hoc posita est, ut moueantur ipsi. Nam et luctus et irae et indignationis aliquando etiam ridicula fuerit imitatio, si uerba uultumque tantum, non etiam animum accommodarimus. Quid enim aliud est causae ut lugentes utique in recenti dolore disertissime quaedam exclamare uideantur, et ira nonnumquam indoctis quoque eloquentiam faciat, quam quod illis inest uis mentis et ueritas ipsa morum? Quare, in iis quae esse ueri similis uolumus, simus ipsi similes eorum qui uere patiuntur adfectibus, et a tali animo proficiatur oratio qualem facere iudici uolet», *Ibid.*, VI, 2, 26-27.

si serve della Pizia per essere ascoltato, come il sole si serve della luna per essere visto; mostra infatti e svela i propri pensieri, ma li mostra mescolati attraverso un corpo mortale e un'anima umana, ch'è incapace di restare quieta e di offrirsi immobile per opera propria e tranquilla a chi si muove, ma sconvolge se stessa come in preda ai marosi e incatenata ai suoi movimenti e passioni. Come infatti i vortici non mantengono saldamente il controllo dei corpi che insieme scendono ruotando, ma dal loro movimento circolare imposto dalla necessità e dal cadere imposto dalla natura deriva da entrambi i movimenti una rotazione sconvolta e deviante, così ciò che è chiamato entusiasmo sembra essere la combinazione di due movimenti, l'uno dell'anima a seconda di quello che ha subito, e insieme l'altro dell'anima mossa secondo natura.⁶⁷

L'entusiasmo, dunque, combina due movimenti: un movimento scaturito dalla necessità, imposta dal dio, e un movimento legato ad un impulso naturale, di carattere più autonomo. In un altro passo dell'opera, collocato in un contesto non estraneo all'ambito più propriamente poetico, viene precisato che il dio fornisce, sì, l'ispirazione per le profezie, ma non le pronuncia direttamente:

anche se questi versi [degli oracoli] non sono peggiori di quelli di Omero, non dovremmo pensare che sia stato il dio farli, ma che egli abbia dato l'impulso del movimento, col quale ciascuna delle profetesse si muove, seguendo la sua natura. D'altronde, se fosse necessario scrivere, e non pronunciare, gli oracoli, non daremmo credo, ritenendoli del dio, biasimo alle lettere, in quanto inferiori in calligrafia agli scritti regii. Non sono infatti del dio la voce né il suono, né la dizione, né il metro, ma della donna. Egli suscita solo le immagini e fa luce nell'anima sul futuro. Tale è infatti l'entusiasmo.⁶⁸

Il motivo del divino entusiasmo è al centro del capitolo XVI dell'*Amatorius*, in cui questo sentimento è definito

un'ispirazione estranea, che sconvolge in noi il pensiero razionale, in quanto trae principio ed energia da una potenza superiore. L'esperienza di tale delirio – continua Plutarco – prende, in generale, il nome di entusiasmo. Infatti, come ciò che è pieno di “pneuma” viene definito “emphron”, e ciò che è pieno di “phronesis” “emphron”, così tale eccitamento dell'anima si chiama “entusiasmo” perché entra in comunicazione e partecipa in qualche forma della potenza divina.

Come afferma Plutarco, sulla scorta del *Fedro* platonico, la poesia è riconducibile al terzo tipo di entusiasmo, quello provocato dalle Muse che «s'impone a un'anima

⁶⁷ PLUTARCO, *De Pythiae oraculis*, 404e-f (si cita da ID., *Gli oracoli della Pizia*, a cura di E. Valgiglio, Napoli, D'Auria Editore, 1992).

⁶⁸ *Ibid.*, 397b-c.

tenera e pura, nella quale risveglia e fa prorompere l'ispirazione poetica e musicale»⁶⁹.

Nella storia del motivo dell'entusiasmo poetico, soprattutto per quanto riguarda gli influssi della classicità sull'estetica moderna, un posto di speciale rilievo è occupato dal trattato *Perí hýpsous* (*Sul Sublime*), composto attorno alla metà del primo secolo dopo Cristo e a lungo erroneamente attribuito al retore Cassio Longino. Com'è noto, dopo parecchi secoli di oblio, il trattato venne riscoperto nel Cinquecento e a partire secolo successivo – soprattutto grazie alla traduzione inglese di John Hall e a quella francese, ancora più diffusa, di Nicolas Boileau⁷⁰ - divenne un punto di riferimento essenziale per il pensiero estetico europeo.

L'autore del *Perí hýpsous* indica cinque diverse fonti del sublime, ma tra queste ce n'è una in particolare che sembra predominare sulle altre: il *páthos*. È nel *páthos*, inteso come nobile passione, che risiede la chiave d'accesso privilegiata alla grandezza artistica. E, in questo senso, lo Pseudo Longino intravede nella spinta spinta verso l'eccellenza il sintomo dell'ispirazione poetica, e più precisamente dell'afflato entusiastico (*enthousiastikós pnèuma*) di Apollo:

Io infatti oso dichiarare che nulla sa produrre, ove occorra, la grandezza espressiva come una passione geniale: perché allora si parla quasi per divina ispirazione, come se Febo soffiasse dentro al linguaggio⁷¹

Il tema dell'entusiasmo e dell'ispirazione ricorrono, inoltre, anche in un altro brano del trattato, in cui, come Plutarco, l'autore fa riferimento alla Pizia:

Molti infatti si sentono invasati dal genio degli altri allo stesso modo in cui si dice che la Pizia, stando vicino al tripode – là dove una fenditura del terreno emette, dicono, un soffio divino – resa gravida da una potenza demoniaca, subito, spinta da quel soffio, pronuncia le sue profezie. Così dai grandi del passato, come da sacre sorgive promana alle anime di

⁶⁹ PLUTARCO, *Amatorius*, XVI (si cita da ID., *Sull'amore*, Introduzione di D. Del Corno, Traduzione e note di V. Longoni, Milano, Adelphi, 1986).

⁷⁰ La storia della fortuna moderna del trattato in questione è efficacemente riassunta da G. Lombardo nella recente traduzione del da lui stesso curata, cfr. PSEUDO LONGINO, *Il Sublime*, postfazione di H. Bloom, Palermo, Aesthetica, 1992², pp. 134-136.

⁷¹ *Sul Sublime*, VIII, 4 (si cita da PSEUDO LONGINO, *Il Sublime*, cit.).

coloro che li imitano un certo flusso, respirando il quale anche coloro che di solito non si entusiasmano facilmente si esaltano della grandezza altrui⁷².

Il concetto di entusiasmo sopravvive naturalmente anche nella tradizione neoplatonica. Nelle *Enneadi* di Plotino l'entusiasmo si configura come una sorta di ebbrezza erotico-contemplativa⁷³ («quando l'Intelligenza, fuori di sé, è ebra di nettare, diventa amante poiché si abbandona in una beata sazietà; e per lei essere ebra vale di più della sua venerabile sobrietà»⁷⁴) attraverso la quale è possibile scorgere il bagliore della divinità:

Quelli che non vedono il tutto, credono soltanto alla loro impressione esteriore; ma quelli che sono, per così dire, ebbri e sazi di nettare poiché la bellezza ha pervaso tutta la loro anima, non sono più dei semplici spettatori. Non c'è più, infatti, da un lato il veggente e dall'altro la cosa vista, l'uno fuori dell'altra; ma il veggente dallo sguardo acuto ha in se stesso la cosa vista, benché, pur possedendola, non sappia spesso di averla e guardi come fosse al di fuori, poiché la vede come un visibile e perché vuole vedere; ora, tutto ciò che uno vede come visibile, lo vede dal di fuori. È necessario invece trasportarlo nel proprio intimo e guardarlo come unità, guardarlo come il proprio io: *allo stesso modo in cui chi è invasato dal dio Febo o da una Musa, provoca in sé la visione del dio, quand'abbia la forza di guardare il nume dentro di sé.*⁷⁵

L'eco ben riconoscibile dello *Ione* platonico si rinviene in un altro frammento che allude espressamente all'ispirazione divina:

⁷² *Ibid.*, XIII, 2. Il tema dell'*enthousiasmòs* torna anche in un altro passo del dialogo laddove si parla dell'influenza emotiva dell'oratore sui suoi ascoltatori: «si definisce comunemente fantasia tutto ciò che dà luogo a un'idea da cui nasca un discorso, ma ormai il nome s'è imposto per *quei discorsi nei quali le cose che dici nell'entusiasmo della passione sembri proprio vederle e le metti sotto gli occhi dell'ascoltatore*», *Ibid.*, XV, 1 (corsivo mio).

⁷³ Ricavo questa formula da T. GRIFFERO, *Entusiasmo*, in *Dizionario di estetica*, a cura di G. Carchia, Roma-Bari, Laterza, 1999, p. 89.

⁷⁴ «L'Intelligenza dunque deve possedere la facoltà di pensare, con la quale vede ciò che è in se stessa, e un'altra facoltà ancora, con la quale vede, con un'intuizione ricettiva, ciò che è al di là di sé, e con essa prima vede soltanto e poi, mentre vede, possiede e si fa una: perciò la prima facoltà è la visione dell'Intelligenza saggia, l'altra è l'Intelligenza amante. Infatti, quando l'Intelligenza, fuori di sé, è ebra di nettare, diventa amante poiché si abbandona in una beata sazietà; e per lei essere ebra vale di più della sua venerabile sobrietà», PLOTINO, *Enneadi*, VI, 35, 21-27 (Si cita dall'edizione a cura di G. Faggin, Presentazione e iconografia plotiniana di G. Reale, Milano, Bompiani, 2004³).

⁷⁵ *Ibid.*, V, 8, 10, 32-43 (corsivo mio). Dell'ampia influenza di questa concezione plotiniana sui pensatori neoplatonici successivi - da Ermia, Dionigi e Proclo a Ficino e Pico - parla Edgar WIND in *Misteri pagani nel Rinascimento. Nuova edizione riveduta*, Milano, Adelphi, 1999⁴ (cfr., in particolare, pp. 75-78)

Diciamo di Lui [l'Uno] partendo dalle cose che sono dopo di Lui; ma nulla ci impedisce di possederlo, anche se non ne parliamo. Come quelli che, invasati e ispirati <da un dio> arrivano a tal punto da sentire nel loro intimo qualcosa di più grande di loro, pur non sapendo che cosa sia, e da quelle commozioni da cui sono agitati e di cui parlano, traggono una certa conoscenza di colui che li pervade, pur essendo esse ben diverse da colui che li agita, così anche noi veniamo a trovarci press'a poco con Lui, allorché la nostra intelligenza è pura e abbiamo il presentimento che Egli sia l'intima Intelligenza, Colui che dona l'essere e tutte le altre cose dello stesso valore [...] ⁷⁶

In ambito più strettamente estetico, a Plotino si deve, fra l'altro, la formulazione di un nuovo concetto di *mimesis* artistica. Si sa che Platone, nella *Repubblica*, definendo l'arte come imitazione della realtà ne aveva alquanto screditato la funzione ed era giunto ad auspicare l'estromissione dei poeti dalla città ideale ⁷⁷; e le sole due tipologie di poesia che egli aveva salvato dalla sua condanna – gli inni agli dei e gli encomi degli eroi – erano, in certo senso, le più lontane da una poesia che assuma come fondamento il principio imitativo, se per *mimesis* si intende «imitazione della realtà». Ma Plotino, riferendosi alla statua di Zeus scolpita da Fidia, aveva invece presentato la *mimesis* come una sorta di trasfigurazione interiore, nella quale l'artista prende a modello, non un oggetto sensibile, ma una forma ideale:

bisogna sapere che le arti non imitano semplicemente le cose che vedono, ma si elevano alle forme ideali, dalla quali deriva la natura. E si dica inoltre che esse producono molte cose di per se stesse, in quanto aggiungono alla natura qualcosa che ad essa manchi, poiché possiedono in se stessa la bellezza. Così Fidia creò il suo Zeus senza guardare a un modello sensibile, ma lo colse quale sarebbe apparso, qualora Zeus stesso consentisse ad apparire ai nostri occhi. ⁷⁸

La creazione artistica diventa il frutto di una visione puramente mentale, di una forma di entusiasmo in cui l'anima è totalmente immersa nella contemplazione dell'Uno ⁷⁹. In questo modo, nel pensiero di Plotino, le due polarità estetiche della

⁷⁶ *Ibid.*, V, 3, 14, 8-17.

⁷⁷ PLATONE, *Repubblica*, X, 605 a-c.

⁷⁸ *Ibid.*, V, 8, 1, 35-41. Sull'importanza di questo passo per la storia dell'estetica, rinvio al fondamentale saggio di Erwin PANOFSKY, *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006 (in particolare, pp. 12-13).

⁷⁹ «Come non è concesso di pensare qualcosa a chi ne pensa un'altra e ad essa attende, ma non deve sovrapporre nient'altro a ciò che pensa per poter trasformarsi realmente nell'oggetto pensato, così bisogna comportarsi anche qui, poiché non è dato, a chi abbia già nell'anima l'impronta di un'altra

mimesis e l'*enthousiasmòs* possono trovare finalmente piena conciliazione. In un certo senso, nella tipologia plotiniana di *mimesis*, la mente dell'artista è *abitata* dell'Idea platonica, così come, secondo la teoria platonica dell'entusiasmo, quella del poeta è abitata dal dio: Cicerone, in un passo dell'*Orator* che, per certi versi, prefigura la capitale intuizione di Plotino, aveva affermato che Fidia, mentre scolpiva la statua di Zeus o di Atene, non stava imitando nessun uomo reale, «sed *ipsius in mente insidebat species pulchritudinis eximia* quaedam, quam intuens in eaque defixus ad illius similitudinem artem et manum dirigebat (*ma abitava la sua mente un'eccelsa forma di bellezza*, contemplando e imitando la quale egli guidava la sua arte e la sua mano)»⁸⁰. Kris e Kurz, sottolineando l'importanza di questa nuova concezione estetica per la graduale riabilitazione dell'immagine dell'artista dopo lo scacco della condanna platonica, hanno ricordato che «fonti antiche conservate da un lessicografo bizantino (Suida) attribuiscono esplicitamente a Fidia e a Zeusi un autentico "entusiasmo"»⁸¹.

La riflessione di Plotino su Fidia avrà grande ripercussione sulla storia del concetto di entusiasmo. In età umanistico-rinascimentale, l'entusiasmo – soprattutto a partire dall'epistola ficiniana a Pellegrino degli Agli sul furore divino - è posto, non di rado, in connessione strettissima con la contemplazione e la rappresentazione delle forme ideali. E non soltanto in ambito poetico-letterario: nei trattati estetici di Francisco de

cosa, pensare l'Uno, finché questa impronta è operante; anche perché l'anima, mentre è presa e dominata da altre cose, non può accogliere in sé l'impronta dell'oggetto contrario; all'inverso, come si dice della materia, che cioè essa deve essere spoglia di qualsiasi qualità, se vuole accogliere l'impronta di tutte le cose, così, in grado ancor superiore, l'anima dev'essere nuda di forme, se veramente desidera che nulla intervenga a ostacolare la pienezza e la folgorazione in lei da parte della Natura prima./ Se è così, *essa deve staccarsi da tutte le cose esteriori, rivolgersi alla sua interiorità, completamente*, non piegarsi più verso qualcosa di esterno, ma spegnendo ogni conoscenza, prima attraverso la propria disposizione, poi, di fatto, negli stessi contenuti di pensiero, spegnendo altresì la conoscenza del proprio essere, deve abbandonarsi alla contemplazione di Lui; allora, unita a Lui, dopo una sufficiente consuetudine, essa può tornare ad annunciare ad altri, se ne ha a possibilità, quella conversazione suprema [...].», *Ibid.*, V, 9, 7, 6-24 (corsivo mio).

⁸⁰ CICERONE, *Orator*, II, 9 (si cita ID., *Opere retoriche*, vol. I, a cura di G. Norcio, Torino, UTET, 1986 [ho inserito i corsivi e ritoccato leggermente la traduzione]). Il brano ciceroniano è citato e commentato da E. PANOFKY, *Idea*, cit., pp. 5-6 e 83.

⁸¹ I due studiosi rinviavano rispettivamente ai frammenti 1164 e 800 raccolti da J. OVERBECK in *Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen*, Leipzig, Verlag von Wilhelm Engelmann, 1868 (cfr. E. KRIS e O. KURZ, *La leggenda dell'artista*, cit., p. 44).

Hollanda, che solo in anni recenti sono stati pienamente rivalutati, l'accesso dell'artista attraverso il furore divino al mondo delle Idee che poi avrebbe raffigurato nelle sue opere costituisce uno dei motivi più notevoli e ricorrenti⁸². Ma, anche dopo il Cinquecento, il nesso tra entusiasmo, arte e Idee avrebbe percorso a lungo la filosofia occidentale. Schelling, nel dialogo intitolato a Giordano Bruno - in cui, non a caso, il pensiero di Plotino rappresenta un punto di riferimento essenziale -, tematizza chiaramente questo nesso:

ANSELMO – Ora, dato che il bello e il divino nell'individuo che produce si riferiscono immediatamente solo a questo individuo, è pensabile che in lui vi sia in pari tempo l'idea del bello e divino in sé e per sé, o non è questa necessariamente in un altro, cioè nel medesimo, ma considerato non come concetto immediato dell'individuo, bensì assolutamente?

ALESSANDRO – Necessariamente la seconda cosa.

ANSELMO – E di conseguenza non è anche comprensibile che *coloro che sono capaci di produrre opere belle possiedono spesso meno degli altri l'idea della bellezza e verità in sé e per sé, proprio perché sono posseduti da essa?*

ALESSANDRO – È naturale.

ANSELMO – Dunque chi produce, non conoscendo il divino, appare di necessità più come un profano che come un iniziato. Ma sebbene non lo conosca, egli lo mette in pratica naturalmente e, senza saperlo, rivela a coloro che invece lo intendono i più riposti di tutti i segreti, cioè l'unità dell'essenza divina e naturale e l'interno di quella natura beatissima nella quale non esiste alcuna opposizione. *Per questo i poeti, già nella più remota antichità, sono stati venerati come interpreti degli dei e come uomini guidati e ispirati da essi [...]*.⁸³

Il filone in cui le teorie estetiche di Plotino trovano più immediato eco e sviluppo è ovviamente quello neoplatonico, entro il quale occupano una posizione preminente, anche per quanto riguarda gli aspetti legati all'arte poetica, i commentari ai dialoghi platonici stilati da Proclo. Al pari di Plotino, Proclo, come risulta dal suo commento al *Timeo*, si rifiuta di considerare la *mimesis* artistica una semplice riproduzione della realtà, anzi:

⁸² Cfr., in proposito, E. DI STEFANO, *Arte e Idea. Francisco de Hollanda e l'estetica del Cinquecento*, Palermo, Aesthetica, 2004. Gli scritti teorici di Hollanda sono stati recentemente tradotti in italiano, cfr. F. D'OLANDA, *I Trattati d'arte*, a cura di G. Modroni, Livorno, Sillabe, 2003.

⁸³ F. W. J. SCHELLING, *Bruno ovvero sul principio divino e naturale delle cose. Un dialogo*, a cura di C. Tatasciore, Firenze, Olschki, 2000, pp. 16-17.

chi crea qualcosa secondo l'essere generato, se davvero rivolge a quello la sua attenzione, manifestamente non crea qualcosa di bello. Infatti lo stesso generato è pieno di dissomiglianze e non è il bello primario: perciò molto più si allontana dalla bellezza ciò che è prodotto secondo l'essere generato. Pertanto anche Fidia, che fece la statua di Giove, non guardò a un essere generato, ma concepì Giove secondo come lo descrive Omero.⁸⁴

Proclo, tuttavia, non limita la sua revisione del concetto di *mimesis* all'ambito delle arti figurative ma la estende anche alla poesia⁸⁵. Egli ci ha lasciato una delle più ampie e pregnanti meditazioni sull'arte poetica dell'antichità. Mi riferisco alla quinta e alla sesta dissertazione del commento alla *Repubblica* di Platone⁸⁶, nelle quali sono diffusamente affrontate e discusse tutte le principali questioni estetiche inerenti non soltanto alla *Repubblica*, ma all'intero corpo dei dialoghi platonici, *Fedro* e *Ione* compresi.

Nelle dissertazioni procliane c'è il tentativo di trovare una soluzione ad un problema sostanzialmente ancora aperto: l'aporia tra la condanna dei poeti sancita nella *Repubblica* e l'esaltazione della natura divina della poesia contenuta nel *Fedro*.

⁸⁴ PROCLO, *Commento al Timeo di Platone*, 28b (tale commento, non tradotto in italiano, si legge in lingua originale nell'edizione curata da E. Diehl [Leipzig, Teubner, 1963]). Questo pensiero di Proclo è citato – accanto al brano dell'*Orator* sopra riportato - nei *Discorsi sull'arte* di Joshua Reynolds, nel contesto di una riflessione in cui si accenna esplicitamente all'entusiasmo poetico: «Poeti, oratori e retori dell'antichità di continuo portano argomenti a sostegno di questa opinione, ovvero che le arti ricevono la perfezione da una bellezza ideale, superiore a quella che si trova nella natura particolare. Essi si riferiscono di continuo alla pratica dei pittori e degli scultori del loro tempo, in particolare a Fidia (l'artista prediletto dell'antichità) per illustrare le loro affermazioni. Come se non potessero esprimere a sufficienza l'ammirazione che nutrivano per il suo genio basandosi su ciò che era loro noto, sono ricorsi all'entusiasmo poetico: lo chiamano ispirazione, un dono del cielo. L'artista sarebbe asceso alle regioni celesti per colmare la mente di questa perfetta idea e bellezza. / “Colui il quale”, dice Proclo, “prende a modello quelle forme che la natura produce e si limita ad un'esatta imitazione di esse, mai otterrà ciò che è perfettamente bello, poiché le opere della natura difettano nelle proporzioni e sono molto al di sotto del vero canone di bellezza. Cosicché Fidia, quando diede forma al suo Giove non copiò alcun soggetto che mai si fosse presentato alla sua vista, ma contemplò solo quell'immagine che aveva concepito nella mente in base alla descrizione di Omero”. Così Cicerone, parlando dello stesso Fidia: “In realtà quell'artista, quando rappresentava Giove o Minerva, non guardava ad un modello, per imitarlo, perché nella sua mente vi era una certa forma perfetta di bellezza, contemplando la quale egli guidava la sua arte e la sua mano”», J. REYNOLDS, *Discorsi sull'arte*, introduzione di A. Gatti, Segrate, Nike, 1997, p. 29 (Questo passo mi è stato gentilmente segnalato da Mario Andrea Rigoni, che ringrazio).

⁸⁵ Sul concetto di *mimesis* in Proclo, cfr. J. A. COULTER, *The Literary Microcosm. Theories of Interpretation of the Later Neoplatonists*, Leiden, E. J. Brill, 1976, in particolare, pp. 39-60.

⁸⁶ Cfr., per un'analisi approfondita di queste importanti dissertazioni, A. D. R. SHEPPARD, *Studies on the 5th and 6th Essays of Proclus' Commentary on the Republic*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1980.

Nella quinta dissertazione, Proclo prende le mosse proprio da tale questione; ecco la capitale domanda alla quale il pensatore neoplatonico si propone di rispondere: «se l'arte poetica ha in sé qualcosa di divino, come mai Platone la bandisce dalla città divina? Se invece non ha nulla di divino, come mai viene onorata con gli onori che spettano agli dèi?»⁸⁷. In questa dissertazione, Proclo riconduce sostanzialmente la condanna platonica della poesia ad una concezione distorta della *mimesis*, affermando che Platone ha stigmatizzato nei «poeti la mimesi dissimile che è duplice, in quanto essa opera alla stessa maniera che se un pittore, intendendo rappresentare Achille, dipingesse Tersite, oppure sì Achille, ma un Achille che non bada alla vita valorosa [...]»⁸⁸. Tuttavia, una risposta più organica e perspicua alla domanda concernente le aporie dell'estetica platonica va forse cercata nella sesta dissertazione. Il tema dominante di questa fondamentale dissertazione - che può considerarsi a tutti gli effetti sia per la mole sia per l'impegno, un'opera a se stante - è la difesa del valore e della funzione dei poemi omerici contro le accuse avanzate da Platone nella *Repubblica*⁸⁹: più precisamente, Proclo cerca di conciliare Omero e Platone in nome della natura divinamente ispirata della poesia. Nel secondo libro della sesta dissertazione egli distingue tre forme di poesia: ispirata (*éntheos*), dotta (*epístēmon*) e mimetica (*mimetikós*)⁹⁰. La poesia ispirata rappresenta la forma più eminente della poesia proprio perché essa «insedia l'anima nelle Cause stesse degli esseri»:

De la poétique en effet, une première sorte, la plus haute, est remplie des biens divins. Elle installe l'âme dans les Causes mêmes des êtres, ramène à l'identité, par une sorte d'union ineffable, le remplie et ce qui le remplit, subjectant l'un, immatériellement et sans contact, à l'illumination, excitant l'autre à donner par à sa lumière, «accomplissant les œuvres des conduits mélangés du feu indestructible», selon le mot de l'Oracle (*Or. Ch. 54*), produisant

⁸⁷ PROCLO, *Commento alla Repubblica di Platone*, V, 42, 8-10 (si cita dall'edizione a cura e con un saggio introduttivo di M. Abbate, Prefazione di M. Vegetti, Milano, Bompiani, 2004)

⁸⁸ *Ibid.*, V, 46, 1-5.

⁸⁹ Cfr., in proposito, O. KUISMA, *Proclus' defence of Homer*, Helsinki, Societas Scientiarum Fennica, 1996.

⁹⁰ Sulle categorie di poesia individuate da Proclo, cfr. J. BOUFFARTIGUE, *Représentations et évaluations du texte poétique dans le commentaire sur la République de Proclus*, in *Le texte et ses représentations*, Paris, Presses de l'Ecole normale supérieure, 1987, pp. 129-143.

una seule et même connexion divine et un mélange unifiant du participé et du participant, établissant tout l'inférieur dans le supérieur et faisant en sorte que le plus divin soit seul agissant, dès là que l'inférieur s'est recroquevillé et cache sa propre nature dans le supérieur. Cette première sorte est donc, pur le dire en résumé, un délire supérieur à l'état temperé de l'âme, et elle n'a pas d'autre mesure que la mesure même du Divin.⁹¹

La poesia ispirata viene drasticamente contrapposta alla poesia mimetica che invece si situa al gradino più basso della tassonomia estetica procliana:

la troisième sorte de poétique est celle qui est mêlée d'opinions et d'imaginations, qui est tout entière composée au moyen de l'imitation, qui est dite et n'est en fait rien d'autre qu'une imitation – soit qu'elle veuille simplement copier l'objet, soit qu'elle se propose une ressemblance illusoire, mais non réelle -, qui gonfle en gros volume les plus mesquines des passions et expressions eux aussi mesquins, qui entraîne en ses propres métamorphoses les dispositions de l'âme par les changements des harmonies et la bigaurre des rythmes, qui montre les natures des objets non pas telles qu'elles sont, mais telles qu'elles pourraient bien apparaître à la foule.⁹²

Quanto più la poesia si allontana dalla mera riproduzione della realtà per trasmettere l'ispirazione divina, tanto più è legittimo riconoscerle quella funzione educativa che Platone nella *Repubblica* le negava («Disons donc que la poésie est plus que tout éducative quand elle est pénétrée de Divin, et que ce Divin qui est en elle se manifeste clairement aux auditeurs»⁹³). La poesia ispirata, secondo Proclo, è un'arte carica di simboli che può offrire a chi ne sa penetrare i segreti le gemme della verità divina.

In Omero la poesia raggiunge il culmine del suo valore morale e gnoseologico. Nei versi omerici convivono tutte e tre le tipologie di poesia indicate da Proclo (ispirata, dotta e mimetica), ma la prima tipologia predomina nettamente sulle altre due⁹⁴. Se, come afferma Proclo, «un poète est inspiré et manifeste au moyen de symboles la vérité sur les être, ou si, usant de science, il nous révèle l'ordre même des choses, ce

⁹¹ PROCLO, *Commento alla Repubblica di Platone*, VI, II, 178, 12-26 (si cita dalla da PROCLUS, *Commentaire sur la République*, traduction et notes par A. J. Festugière, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1970, 3 voll.).

⁹² *Ibid.*, VI, II, 179, 16-26.

⁹³ *Ibid.*, VI, II, 182, 10-14.

⁹⁴ «Nous avons donc constaté, chez Omère, tous les genres de la poésie, mais prééminemment le genre inspiré, dont nous disons qu'il est sa principale caractéristique», *Ibid.*, VI, II, 195, 13-15.

poète- là n'est ni un imitateur ni ne peut être réfuté par les démonstrations sous nos yeux»⁹⁵. E ciò che rende grande l'arte di Omero è innanzitutto la sua natura ispirata che la sottrae alla servitù della mimesi: in Omero, dichiara Proclo, «le bien tout premier dans sa poésie est l'état d'inspiration divine, le tout dernier l'imitation»⁹⁶. È interessante osservare che, non di rado, nell'estetica occidentale – da certa trattatistica rinascimentale fino ai romantici – la teoria dell'entusiasmo si sposa con una visione non mimetica dell'arte. Ed in questo senso, benché occorra stare ben attenti a non distorcere il dettato di Proclo inquadrandolo in una prospettiva troppo moderna, non si può non riconoscere nella sesta dissertazione del *Commento alla Repubblica di Platone* un interessantissimo antecedente.

Interessanti riferimenti all'entusiasmo si rinvengono anche nella quinta dissertazione del commento procliano, nella quale l'afflato divino viene associato alla musica e alla filosofia:

La musica divinamente ispirata si trova principalmente presso il filosofo (ed infatti ai più è sfuggito che il filosofo è divinamente ispirato⁹⁷) e presso di lui si trovano i beni della musica educativa e, in una parola, tutto ciò che, quando vi prestiamo attenzione, ci porta a ritenere la musica degna della massima attenzione da parte di tutti. Ecco, allora, chi è il musico per eccellenza, che è identico come abbiamo detto al filosofo che non difetta di nessuno dei beni appartenenti in modo specifico alla musica.

In questo contesto si inserisce una significativa allusione alla poesia:

Platone definisce la possessione divina proveniente dalle Muse come musica, in quanto spinge e muove le anime verso la poesia divinamente ispirata: infatti, afferma, «chi, senza il delirio prodotto dalle Muse, giunga alle porte della poesia, è un poeta in sé imperfetto ed inoltre la sua poesia, quella cioè di chi rimane in senno, viene oscurata dalla poesia di chi è preso da delirio». Anche qui la musica giunge allo stesso risultato della poesia, in quanto la musica divinamente ispirata rende chi è divinamente ispirato perfetto poeta: infatti afferma che chi è posseduto dalle Muse è divinamente ispirato non per altro se non per divenire poeta, cantore delle nobili imprese compiute anticamente, risvegliando inoltre attraverso queste lo zelo per l'educazione di coloro che vengono dopo.⁹⁸

⁹⁵ *Ibid.*, VI, II, 198, 20-24.

⁹⁶ *Ibid.*, VI, II, 199, 11-12.

⁹⁷ Ricordo che nella *Teologia platonica* (IV, 4) Proclo si sofferma sul rapimento entusiastico di Socrate descritto nel *Fedro* platonico.

⁹⁸ PROCLO, *Commento alla Repubblica di Platone*, V, 57, 23–58, 6.

Nella visione di Proclo l'arte poetica fa capo alla musica⁹⁹, e dalla musica – secondo una modalità di trasmissione non troppo dissimile da quella prospettata nello *Ione* – il poeta può attingere quell'ispirazione divina in assenza della quale egli rimane fatalmente al di qua delle porte della poesia.

⁹⁹ «Pertanto, dato che sono tante le forme di musica presenti in Platone, è ormai chiaro come si debba subordinare la poesia alla musica, sia quella divinamente ispirata sia quella che non lo è [...]», *Ibid.*, V, 60, 7-9.

Capitolo II

POESIA E ISPIRAZIONE DIVINA NEL MEDIOEVO.

II.1 *Dalla Bibbia alla lirica religiosa duecentesca.*

Come si sa, nel corso del Medioevo, i testi platonici entrano in una fase di sostanziale oblio (soltanto il *Timeo* rimane largamente noto): il pensiero di Platone sopravvive sotterraneamente, perlopiù filtrato dalla cultura islamica¹, soprattutto grazie all'attività della scuola di Chartres². Si dovrà attendere la fondamentale opera di traduzione, di commento e di divulgazione svolta da Marsilio Ficino e dai circoli neoplatonici fiorentini perché i Dialoghi del filosofo greco tornino a stimolare diffusamente la cultura italiana ed europea.

Ciò nondimeno, per quanto riguarda il tema dell'entusiasmo, si può ravvisare una certa continuità tra il mondo antico e quello medievale³. Essa è riconducibile a varie motivazioni. Innanzitutto, come abbiamo avuto modo di verificare nel capitolo precedente, l'*enthousiasmòs* platonico continua a sopravvivere nella poesia e nella filosofia latina, cosicché «il Medio Evo conosceva dunque il divino furore del poeta,

¹ Cfr. R. KLIBANSKI, *The Continuity of the Platonic Tradition during the Middle Ages*, London, The Warburg Institute, 1939. Sulla diffusione dei dialoghi platonici in età medievale, si vedano inoltre lo studio di B. Fates de Mottoni, *Il platonismo medievale*, Torino, 1979 e la bibliografia indicata in J. Haskins, *Plato in the Middle Ages*, in *Dictionary of the Middle Ages*, a cura di J. R. Strayer, vol. IX, New York, 1987, pp. pp. 694-704.

² Cfr., in proposito, J. MOREAU, «*Opifex, id est Creator*». *Remarques sur le platonisme de Chartres*, in «Archives für Geschichte der Philosophie», LVI (1974), pp. 33-49.

³ Sugli elementi di continuità tra antichità e Medioevo, cfr. D. PATTINI, *Furor e ispirazione tra Medioevo e Rinascimento*, tesi di dottorato in filologia e tecniche dell'interpretazione, Università Ca' Foscari di Venezia, 2002.

senza conoscere Platone»⁴. In secondo luogo, con il graduale tramonto del paganesimo e l'avvento del Cristianesimo, la credenza nell'entusiasmo – cioè nella presenza del divino nell'uomo e nell'afflato divino dell'arte -, pur subendo una radicale modificazione, non si dissolve, ma acquisisce nuove forme.

Nella *Bibbia* si può rivenire un'esplicita allusione all'origine divina delle arti nel seguente discorso di Mosè:

Dixitque Moyses ad filios Israel: Ecce, vocavit Dominus ex nomine Beseleel filium Uri, filii Hur de tribu Iuda. Implevitque eum Spiritu Dei, sapientia et intelligentia, et scientia et omni doctrina, ad excogitandum, et faciendum opus in auro, et argento, et aere, sculpendisque lapidibus, et opere carpentario, quidquid fabre adinveniri potest, dedit in corde eius: Ooliab quoque filium Achisamech de tribu Dan: ambos erudit sapientia, ut faciant opera abietarii, polymitarii, ac plumarii, de hyacyntho ac purpura, coccoque bis tincto, et bysso, et textant omnia, ac nova quaeque reperiant.⁵

La *Bibbia* è la *parola ispirata* per definizione, e, sia nella parte veterotestamentaria che in quella neo-testamentaria, i riferimenti all'ispirazione divina sono tutt'altro che infrequenti. «In ambito ebraico-cristiano» - ricorda uno studioso - «l'ispirazione è connessa linguisticamente alla nozione di "spirito", la *ruah* di Jahweh, e perciò alla dimensione del respiro (gr. *pneuma*): l'ispirazione è l'"alitare" di Dio sull'uomo nelle parole e nel discorso scritto»⁶. Come afferma san Paolo nella *Seconda Lettera a Timoteo*, «Omnis Scriptura divinitus inspirata utilis est ad docendum, ad arguendum, ad corripiendum, ad erudiendum in iustitia: ut perfectus sit homo Dei, ad omne opus bonum instructus»⁷. Il medesimo concetto viene espresso con la stessa nettezza anche da Pietro:

Non enim doctas fabulas secuti notam fecimus vobis Domini nostri Iesu Christi virtutem et presentiam: sed speculatores facti illius magnitudinis. Accipiens enim a Deo Patre honorem et gloriam, voce delapsa ad eum huiusmodi a magnifica gloria: Hic est Filius meus dilectus, in quo mihi complacui, ipsum audite. Et hanc vocem nos audivimus de caelo allatam, cum essemus cum ipso in monte sancto. Et habemus firmiorem propheticum

⁴ E. R. CURTIUS, *Letteratura europea e Medio evo latino*, cit., p. 527.

⁵ *Exodus*, 35, 30-35.

⁶ F. CUNIBERTO, *Ispirazione*, in *Dizionario di estetica*, a cura di G. Carchia, Bari, Laterza, 1999, p. 166.

⁷ 2 *Ad Timotheum*, 3, 16-17.

sermonem: cui benefacitis attendentes quasi lucernae lucenti in caliginoso loco donec dies elucescat, et lucifer oriatur in cordibus vestris: hoc primum intelligentes quod omnis prophetia Scripturae propria interpretatione non fit. Non enim voluntate humana allata est aliquando prophetia: sed Spiritu sancto inspirati, locuti sunt sancti Dei homines.⁸

Benché non si debba identificare completamente l'ispirazione del profeta e quella del poeta, esse, in certi casi, possono essere legittimamente accostate, dal momento che presentano, non di rado, una fenomenologia molto simile (tenuto conto che «il confine tra la sfera religiosa e quella estetica è assai labile»⁹). San Paolo, nella prima lettera ai Corinzi, dopo aver proclamato l'origine divina della sapienza, allude alla presenza di Dio dell'uomo con parole che sembrano riformulare in termini cristiani il concetto greco di *enthousiasmòs*: «Nescitis quia templum Dei estis, et Spiritus Dei habitat in vobis? Si quis autem templum Dei violaverit, disperdet illum Deus. Templum enim Dei sanctum est, quod estis vos». E la *stultitia crucis* a cui si allude nel prosieguo della lettera non è in definitiva troppo distante dalla *théia manía* platonica: «Nemo se seducat: si quis videtur inter vos sapiens esse in hoc saeculo, stultus fiat ut sapiens. Sapientia enim huius mundi, stultitia est apud Deum»¹⁰.

Un punto di raccordo importantissimo tra cultura classica e dottrina cristiana è rappresentato dall'opera di Sant'Agostino che si pone come «snodo fondamentale del percorso compiuto dal neoplatonismo da Plotino a Ficino»¹¹. Secondo Agostino la ragione deve aprirsi alla luce metafisica proveniente da Dio che è, infatti, «intellegibilis lux, in quo et a quo et per quem intellegibiliter lucent, quae intellegibiliter lucent omnia»¹². L'illuminazione divina rappresenta dunque un soccorso imprescindibile per attingere alle fonti della sapienza:

⁸ 2 *Petri*, 1, 16-21.

⁹ Cfr. CUNIBERTO, *Ispirazione*, cit.

¹⁰ I *Ad Corinthios*, 3, 18-19

¹¹ A. LI VIGNI, «Poeta quasi creator». *Estetica e poesia in Mathias Casimir Sarbiewski*, Palermo, Aesthetica, 2005, p. 132. Sul platonismo agostiniano, cfr. E. VON IVÁNKA, *Platonismo cristiano. Ricezione e trasformazione del Platonismo nella Patristica*, Presentazione di G. Reale, Introduzione di W. Beierwaltes, Trad. di E. Peroli, Milano, Vita e Pensiero 1992.

¹² AGOSTINO, *Soliloquia*, I, 1, 3 (si cita da ID., *Soliloqui*, Introduzione, traduzione, note e apparati di O. Grassi, Milano, Bompiani, 2002)

Intelligibilis nempe deus est, intelligibilia etiam illa disciplinarum spectamina; tamen plurimum differunt. Nam et terra visibilis et lux; sed terra nisi luce inlustrata videri non potest. Ergo et illa, quae in disciplinis traduntur, quae quisquis intellegit verissima esse nulla dubitatione concedit, credendum est [ea] non posse intellegi, nisi ab aliquo quasi suo sole inlustrentur.

Ergo quomodo in hoc sole tria quaedam licet animadvertere: quod est, quod fulget, quod illuminat, ita in illo secretissimo deo, quem vis intellegere, tria quaedam sunt: quod est, quod intellegitur, et quod cetera facit intellegi.¹³

L'illuminazione divina, secondo Agostino, è indispensabile anche per l'eloquenza. Lo si ricava da un suo significativo commento ad un passo della Scrittura che contiene importanti osservazioni inerenti all'arte oratoria:

Et plura quidem quae pertineant ad praecepta eloquentiae, in hoc ipso loco [*Amos*,6,6], quem pro exemplo posuimus, possunt reperi. Sed bonum auditorem non tam, si diligenter discutiatur, instruit, quam, si ardentem pronuntietur, accendit. Neque enim haec humana industria composita, sed divina mente sunt fusa et sapienter et eloquenter, non intenta in eloquentiam sapientia, sed a sapientia non recedente eloquentia. Si enim, sicut quidam disertissimi atque acutissimi viri videre ac dicere potuerunt, ea quae oratoria velut arte discuntur, non observarentur et notarentur et in hanc doctrina redigerentur, nisi prius in oratorum invenirentur ingeniis, quid mirum si et in istis inveniuntur quos ille misit qui fecit ingenia? Quapropter et eloquentes quidem, non solum sapientes canonicos nostros auctores doctoresque fateamur tali eloquentia qualis personis eiusmodi congruebat.¹⁴

Il tema dell'ispirazione divina che affiora a più riprese nella tradizione del platonismo cristiano, e specialmente in Agostino e nelle correnti filosofiche di matrice agostiniana, trova uno sbocco più propriamente estetico nella letteratura religiosa duecentesca. Mi riferisco a quel filone della lirica cristiana che si inaugura con le *Laudes creaturarum* (o *Canticum fratris solis*) di Francesco d'Assisi e culmina con le Laude di Iacopone da Todi. Come osserva Rosanna Bettarini, «le Laude volgari di Iacopone [...] umanizzano e comunicano a larghi tratti discontinui [...] il pensiero non scritto della “nova filosofia”, fondata nelle dottrine dei grandi Mistici, che dallo Pseudo-Dionigi l'Aeropagita, il suo traduttore Scoto Euriugena,

¹³ *Ibid.*, 1,8,15.

¹⁴ AGOSTINO, *De doctrina christiana*, IV, 7, 21 (si cita da AGOSTINO, *La dottrina cristiana*, Trad. di V. Tarulli, Roma, Città Nuova Editrice, 1992)

sant'Agostino in parte, i Vittorini, San Bernardo, Guglielmo da Saint Thierry, giungono ai maggiori Francescani, San Bonaventura e Ubertino da Casale»¹⁵.

Uno dei *Leitmotive* della lirica iacoponica è la celebrazione di quella santa follia grazie alla quale è reso possibile il contatto tra l'uomo e il divino. Se è vero che Cristo è diventato folle per l'uomo, gli uomini, secondo Iacopone, devono impazzire per Cristo:

O ennebrïeza d'amore,
 como volesti venire?
 Per salvar me peccatore
 sì tt'è' messo a lo morire!
 Non saccio altro ca ensanire,
 puoi 'l m'ài voluto ensegnare.

Po' che llo saper de Deo
 è empazzato de l'amore,
 que farai, oi saper meo?
 Non vol' gir po' tuo Signore?
 Non pòi aver maiur onore
 ca en sua pazia conventare.¹⁶

Si legge in un'altra lauda di Iacopone:

Senno me par e cortisia
 empazzir per lo bel Messia.

Ello me sa sì gran sapere
 a cchi per Deo vòle empazzire,

En Parisi non se vide
 così granne filosofia

Chi pro Cristo va empazzato,
 pare afflitto e tribulato,

Chi pro Cristo ne va pazzo
 a la gente sì par matto;

chi non à provato el fatto

¹⁵ R. BETTARINI, *Iacopone da Todi e le Laude*, in *Antologia della poesia italiana*, diretta da C. Segre e C. Ossola, Torino, Einaudi, 1999, p. 281.

¹⁶ IACOPONE DA TODI, *Laude*, 48, vv. 23-34 (si cita dall'edizione a cura di F. Mancini, Roma- Bari, Laterza, 2006⁴)

par che sia for della via

Chi vòle entrare en questa scola,
trovarà dottrina nova;

tal pazzia, chi non la prova,
ià non sa che ben se scia¹⁷

Da questa divina pazzia per Iacopone trae la sua origine anche la parola poetica. L'atto di poetare consiste nell'arduo sforzo di tradurre in un canto quel sentimento assai difficilmente traducibile che è la percezione del divino. Da cui il motivo dell'ineffabilità che percorre quasi tutta l'opera iacoponica e che ritroviamo anche negli stilnovisti e in Dante. Non di rado Iacopone è talmente sprofondato nel sentimento dell'amore divino che il suo canto diviene un balbettio. Basta pensare ad uno dei vertici dell'invenzione poetica iacoponica, la ballata «O iubelo de core»:

O iubelo de core,
che fai cantar d'amore!
Quanno iubel se scalda,
sì fa l'omo cantare;
e la lengua barbaglia,
non sa che parlare:
dentro no 'l pò celare,
(tant'è granne!) 'l dolzore.

Quanno iubel c'è aceso,
sì fa l'omo clamare;
lo cor d'amor è apreso,
che nol pò comportare;
stridendo el fa gridare,
e non vergogna allore [...]

Chi si immerge nel giubilo estatico dell'amore divino non ha ragione di vergognarsi, anche se agli occhi dei profani egli è destinato ad apparire come un folle:

Chi non à costumanza

¹⁷ *Ibid.*, 87, vv. 1-18.

te reputa empazzito,
vedenno esvalianza
com'om ch'è desvanito
Drent' à lo cor frito,
non se sente de fore.¹⁸

II.2 La poetica dello Stilnovo e il dettato d'Amore.

Il momento della storia letteraria italiana in cui l'ispirazione viene reputata per la prima volta, in modo non episodico, un presupposto essenziale dell'attività poetica è rappresentato dall'avvento della lirica stilnovista¹⁹. La più perspicua definizione del dolce Stilnovo si deve, com'è noto, a Dante, il quale indica precisamente nell'ispirazione l'elemento più caratterizzante di questa nuova poetica. Siamo nella sesta cornice del Purgatorio, quella dei golosi. Forese Donati addita all'Alighieri l'anima del poeta Bonagiunta da Lucca. Dopo essere stato interpellato da Dante, Bonagiunta chiede al suo interlocutore se sia lui l'autore della canzone *Donne ch'avete intelletto d'amore*, con la quale era iniziata una nuova fase della poesia d'amore:

Ma di s'i' veggio qui colui che fore
trasse le nove rime, cominciando
'*Donne ch'avete intelletto d'amore*'».

Questa la risposta di Dante:

E io a lui: «I' mi son un, che quando
Amor mi spira, noto, e a quel modo

¹⁸ *Ibid.*, 9, vv. 1-14 e 27-32.

¹⁹ Non è possibile soffermarsi in questa sede sul dibattito critico legato al canone dello Stilnovo e alla controversa questione della legittimità di questa categoria storiografica. A tal proposito, cfr., per un'informazione di massima, la voce «Stilnovo» redatta da Mario MARTI per l'*Enciclopedia dantesca* (vol. V, Roma, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana Treccani, 1976, pp. 438-444). A Marti si deve anche la più vasta e dettagliata ricognizione sull'argomento: *Storia dello Stil nuovo*, Lecce, Edizioni Milella, 1974 (2 voll.).

ch'e' ditta dentro vo significando»²⁰

È dunque l'Amore che detta al poeta la materia del suo canto. E il compito del poeta è quello di trasmettere fedelmente il dettato che proviene dall'alto. Come ha autorevolmente illustrato Gianfranco Contini – che considera, a ragion veduta, l'episodio di Bonagiunta «il testo fondamentale per la comprensione del Dolce Stile» –, in questi versi «l'ispirazione (*Amor mi spira*) non è ispirazione privata, occasionale, e neppur solo ispirazione dell'ordine amoroso [...], bensì proprio ispirazione movente da un principio trascendente, deciso abbandono ad Amore»²¹.

In questa concezione dell'ispirazione come impulso trascendente che muove dall'alto risiede l'elemento che distingue la poetica delle «nove rime» da quella delle scuole liriche precedenti, quella siciliana e quella guittoniana. Vede bene Gorni, quando afferma che il 'nodo' che trattiene il Notaio, Guittone e Bonagiunta 'di qua dal dolce stil novo' non è «l'impaccio o il peso della vecchia maniera, ma l'assenza di una ispirazione di ordine soprannaturale»²²:

«O frate, issa vegg'io», diss'elli, «il nodo
che 'Notaro e Guittone e me ritenne
di qua dal dolce stil novo ch'i' odo!
Io veggio ben come le vostre penne
di retro al dittator sen vanno strette,
che de le nostre certo non avvenne;
e qual più a gradire oltre si mette,
non vede più da l'uno a l'altro stilo»²³

L'idea di Amore come «dittator» può essere sostanzialmente ricondotta a tre tradizioni che convergono nella poetica dantesca. La tradizione classica: alcuni commentatori hanno ricordato questi due passi ovidiani: «Ad mea formonsos vultus adhibete, puellae/ carmina purpurens dictat amor», *Amores*, II, 1, 37-38; «dicere quae puduit, scribere

²⁰ Pg. XXIV, vv. 49-54 (si cita da D. ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, a cura di A. M. Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 1991, 3 voll.)

²¹ G. CONTINI, *Introduzione alle Rime di Dante*, in ID., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970, p.325.

²² G. GORNI, *Guido Guinizzelli e il Verbo d'Amore*, in ID., *Il nodo della lingua e il Verbo d'amore. Studi su Dante e altri ducentisti*, Firenze, Olschki, 1981, p. 40.

²³ Pg. XXIV, vv. 55-62.

iussit amor», *Heroides*, IV, 10. La tradizione trobadorica: «obre e lim/ motz de valor/ ab art d'Amor», recita un verso di Arnaut Daniel (*Chansson doil mot son plan e prim*, vv. 12-14). La tradizione della mistica cristiana: l'antecedente più diretto dei versi 52-54 del canto XXIV del *Purgatorio* è l'*Epistola ad Severinum de caritate* di Frate Ivo, nella quale, fra l'altro, si legge: «Solus proinde de ea digne loquitur, qui secundum quod cor dictat interius, exterius verba componuit».

Come si sa, Dante, nel canto XXVI del *Purgatorio*, indica in Guido Guinizzelli il padre del Dolce Stilnovo. In effetti, Bonagiunta, in un proprio componimento poetico, aveva accusato Guinizzelli di aver «mutata la mainera/ de li plagenti ditti de l'amore/ de la forma dell'esser là dov'era,/ per avansare ogn'altro trovatore»²⁴, e le dichiarazioni che Dante mette in bocca al poeta lucchese nel *Purgatorio* valgono come una sorta di palinodia di quelle accuse. Accuse alle quali Guinizzelli aveva risposto con il sonetto *Omo ch'è saggio non corre leggero*, una lirica punteggiata da numerose allusioni a fonti scritturali, in cui l'autore «non esita a ricorrere al testo della massima autorevolezza sapienziale per legittimare le proprie scelte nel campo della poetica»²⁵. In effetti, in questo sonetto Guinizzelli anticipa un aspetto peculiare della lirica stilnovista: il ricorso alle Sacre Scritture. Nella storia della poesia sia precedente sia posteriore, è assai arduo trovare un'altra corrente poetica che abbia attinto alla Bibbia, e al Nuovo Testamento in specie, con la stessa frequenza con cui vi attinsero i poeti dello Stilnovo.

Il rapporto privilegiato con le Sacre Scritture è uno degli aspetti più salienti della rigenerazione stilnovistica della lirica d'amore, una rigenerazione improntata alla ricerca di una dimensione religiosa e sacrale. In tal senso, Guinizzelli può essere legittimamente ritenuto un precursore dello Stilnovo, almeno in virtù della sua

²⁴ BONAGIUNTA DA LUCCA, [a messer Guido Guinisselli], *Voi ch'avete mutata la minera*, vv. 1-3 (si cita da *Poeti del Duecento*, a cura di G. Contini, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, 2 voll.)

²⁵ C. PAOLAZZI, *La maniera mutata. Il «dolce stil novo» tra Scrittura e «Ars poetica»*, Milano, Vita e Pensiero, 1998, p. 21.

celeberrima canzone *Al cor gentil*, nella quale recupera in chiave pre-stilnovistica il *tópos* già trobadorico e siciliano della donna-angelo²⁶ :

Donna, Deo mi dirà: «Che presomisti?»
 siando l'alma mia a lui davanti.
 «Lo ciel passasti e e 'nfin a Me venisti
 e desti in vano amor Me per semblanti:
 ch'a Me conven la laude
 e a la reina del regname degno,
 per cui essa omne fraude».
 Dir Li porò d'angel sembianza
 che fosse del Tuo regno;
 non me fu fallo, s'in lei posi amanza».²⁷

La donna amata diviene il tramite tra il poeta e il mondo divino. E l'ispirazione proveniente da amore si intreccia strettamente alla figura della donna. Emblematico, a tal proposito, l'*incipit* di un'altra canzone guinizzelliana:

Donna, l'amor mi sforza
 ch'eo vi deggia contare
 com'eo so 'nnamorato,
 e ciascun giorno inforza
 la mia voglia d'amare [...]»²⁸

Ma, come ha rilevato De Robertis, è l'altro Guido il primo a formulare esplicitamente «quell'idea di Amore che 'detta dentro' e di cui il poeta non è che lo scriba [...], che troverà piena voce nella risposta di Dante a Bonagiunta»²⁹. Con questo sonetto Cavalcanti replica a *Per troppa sottiglianza il fil si rompe*, un componimento di impronta guittoniana indirizzatogli da Guido Orlandi:

²⁶ Cfr. A. RONCAGLIA, *Precedenti e significato dello 'Stil novo' dantesco*, in *Dante e Bologna nei tempi di Dante*, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 1967, pp. 13-34, in particolare, pp. 25-26.

²⁷ G. GUINIZZELLI, *Al cor gentil rimpaira sempre amore*, vv. 51-60 (le liriche guinizzelliane sono citate da G. GUINIZZELLI, *Rime*, a cura di L. Rossi, Torino, Einaudi, 2002)

²⁸ G. GUINIZZELLI, *Donna, l'amor mi sforza*, vv. 1-4

²⁹ Cfr. G. CAVALCANTI, *Rime. Con le rime di Iacopo Cavalcanti*, a cura di D. De Robertis, Torino, Einaudi, 1986, p.201.

Di vil materia mi conven parlare
 [e] perder rime, silabe e sonetto,
 s' ch'a me ste[sso] giuro ed imprometto
 a tal voler per modo legge dare.

Perché sacciate balestra legare
 e coglier con isquadra archile in tetto
 e certe fiata aggiare Ovidio letto
 e trar quadrelli e false rime usare,

non pò venire per la vostra mente
 là dove insegna Amor, sottile e piano,
 di sua maniera dire e di su' stato.

Già non è cosa che si porti in mano:
 qual che voi siate, egli è d'un'altra gente:
 sol al parlar si vede chi v'è stato.

Già non vi toccò lo sonetto primo:
 Amore ha fabricato ciò ch'io limo.³⁰

È dunque l'Amore che fabbrica i materiali poetici, e all'autore non resta che il compito di limarli. Un concetto analogo affiora sia in Lapo Gianni, il quale attribuisce ad Amore, che alberga nella sua mente, la composizione di una sua ballata («Ballata, poi che ti compuose Amore/ ne la mia mente ove fa residenza,/ girai a quella che somma piagenza/ mi saettò per li occhi dentro al core [...]»³¹), sia in Cino Da Pistoia («Tu mi pari, canzon, sì bella e nova,/ che di chiamarti mia non aggio ardire;/ dì che ti fece Amor, se vuoi ben dire,/ dentro al mio cor che sua valenza prova.»³²). Molto probabilmente Contini pensava anche a queste affermazioni di poetica quando, a proposito delle dichiarazioni di Bonagiunta sui poeti stilnovisti che si leggono nel ventiquattresimo canto del *Purgatorio*, ha osservato: «Il vero autore [...] è, interiormente, Amore, che lo stilnovista trascrive in segni comunicabili»³³

³⁰ I componimenti poetici di Cavalcanti sono citati da G. CAVALCANTI, *Rime*, cit.

³¹ LAPO GIANNI, *Ballata, poi che ti compuose Amore*, vv. 1-4 (si cita da *Poeti del Duecento*, cit.)

³² CINO DA PISTOIA, *L'alta speranza che mi reca Amore*, vv. 61-64 (i componimenti di Cino da Pistoia sono citati da *Poeti del dolce stil nuovo*, a cura di M. Marti, Firenze, Le Monnier, 1969)

³³ G. CONTINI, *Letteratura italiana delle origini*, Firenze, Sansoni, 1991⁶, p. 149.

In un sonetto cavalcantiano l'Amore che si rivela attraverso gli occhi della donna («Io vidi li occhi dove Amor si mise», recita il verso incipitario) è paragonato allo Spirito che scende dai cieli in occasione del battesimo di Cristo³⁴:

Dal ciel si mosse un spirito, in quel punto
che quella donna mi degnò guardare,
e vennesi a posar nel mio pensiero:

elli mi conta sì d'Amor lo vero,
che ogni sua virtù veder mi pare
sì com'io fossi nel suo cuore giunto.³⁵

Ma «lo stilnovista presso il quale più spesso è dato imbattersi nel *topos* [...] del poeta che canta trascrivendo ciò che Amore detta nel cuore»³⁶ è senz'altro Cino da Pistoia. Questi, accusato da Cavalcanti di averlo imitato pedissequamente e dunque di essere un «vil ladro», risponde che i suoi versi gli sono ispirati direttamente da Amore:

Qua' son le cose vostre ch'io vi tolgo,
Guido, che fate di me sì vil ladro?
Certo bel motto volentier ricolgo:
ma funne vostro mai nessun leggiadro?
Guardate ben, chéd ogni carta volgo;
se dite il vero i' non sarò bugiardo.
*Queste cosette mie, dov'io le sciolgo,
ben lo sa Amor, innanzi a cui le squadro.*³⁷

Il signore che domina il cuore di Cino è Amore («Questo [il cuore] così dstringe Amor, che l'have/ in signoria»³⁸), dal ci spirito sgorga la materia poetica:

Dunque di cui dottar [temere] degg'io parlando
d'Amor? che dal suo spirito procede,
che parla in me, ciò ch'io dico rimando.³⁹

³⁴ Cfr. *Ioan.*, I, 32.

³⁵ G. CAVALCANTI, *Io vidi li occhi dove Amor si mise*, vv. 9-14.

³⁶ Così M. MARTI, in *Storia del dolce stil nuovo*, cit., p. 192.

³⁷ CINO DA PISTOIA, *Qua' son le cose vostre ch'io vi tolgo*, vv. 1-8 (corsivo mio).

³⁸ CINO DA PISTOIA, *Amor che vien per le più dolci porte*, vv. 9-10.

³⁹ CINO DA PISTOIA, *Merzé di quel signor ch'è dentro a meve*, vv. 9-11.

II.3 Dante tra poesia e profezia.

L'idea di Amore come impulso sovranaturale che «ditta» il messaggio che il poeta dovrà elaborare poeticamente impronta la prima opera organica composta da Dante, il giovanile *prosimetron* della *Vita nova*. In questo testo, l'autore prospetta una concezione mistico-esoterica della poesia, concepita come un'arte carica di allusioni recondite che non tutti possono cogliere e decifrare, e i cui interlocutori e destinatari privilegiati sono un ristretto drappello di iniziati: i fedeli d'Amore.

La convinzione che il dono della poesia sia concesso a pochi eletti è, d'altronde, in stretta connessione con l'idea dell'origine divina dell'ispirazione. Non per nulla nel Canto XXIV del *Purgatorio* Bonagiunta, chiedendo a Dante se sia «colui che fore/trasse le nove rime», si riferisce ad un componimento preciso, la canzone *Donne ch'avete intellecto d'amore*, contenuta, per l'appunto, nella *Vita nova*. Rileggiamo il brano in prosa in cui Dante descrive la genesi di questa lirica:

Avvenne poi che passando per uno cammino lungo lo quale sen gia uno rivo chiaro molto, a me giunse tanta volontà di dire, che io cominciai a pensare lo modo che io tenesse; e pensai che parlare di lei non si convenia che io facesse, se io non parlassi a donne in seconda persona, e non a ogni donna, ma solamente a coloro che sono gentili e che non sono pure femine. Allora dico che la mia lingua parlò quasi come per sé stessa mossa e disse: «Donne ch'avete intellecto d'amore».⁴⁰

Come si nota, il rinnovato approccio di Dante alla poesia trae alimento da una specie superiore di ispirazione, quell'ispirazione di origine divina cui l'autore avrebbe alluso nei versi 52-54 del canto XXIV del *Purgatorio*. La lirica in lode di Beatrice, rivolta alle donne innamorate, sgorga da una lingua che «parl[a] quasi come per sé stessa mossa», cioè, come chiosa puntualmente Gorni, «indipendentemente dalla volontà del soggetto». Più precisamente, la lingua diviene strumento di «una

⁴⁰ D. ALIGHIERI, *Vita nova*, X, 12-14 (XIX, 1-3): il testo della *Vita nova* è citato dall'edizione curata da G. Gorni (Torino, Einaudi, 1996); mentre tra parentesi si fornisce il riferimento all'edizione tradizionale stabilita da Barbi.

forza esterna e superiore, mossa da un'ispirazione soprannaturale»⁴¹: ecco come viene sciolto quel «nodo» della lingua che bloccava inesorabilmente Giacomo da Lentini e Guittone *al di qua* dello Stilnovo. In questo senso, sono illuminanti gli echi neotestamentari segnalati dallo stesso Gorni in un suo importante saggio, a cui si è già attinto⁴². Tra i vari luoghi biblici opportunamente evocati dallo studioso, c'è il passo del Vangelo di Marco in cui Cristo guarisce un sordomuto, nel quale si legge: «solutum est vinculum linguae eius, et loquebatur recte»⁴³.

Alla base della poetica dantesca della «loda» c'è un'idea di amore, non più come *passio* profana, bensì come *caritas*; e l'amore di Dante per Beatrice è una scala che porta a Dio. Sono da ricercarsi in questa concezione del sentimento amoroso, strettamente connessa a certo misticismo cristiano (basti ricordare i nomi di Ugo e Riccardo di San Vittore), le principali ragioni della rottura tra Dante e Guido Cavalcanti, incline ad una visione dell'amore di impronta più naturalistica. Se nella prima parte della *Vita nova* la lirica di Cavalcanti rappresenta un modello costante, nella seconda parte Dante sembra imboccare una strada profondamente diversa da quella del suo «primo amico»: la strada che lo avrebbe condotto ad ideare la *Commedia*.

L'ultimo sonetto della *Vita nova*, *Oltre la spera che più larga gira*, è già un chiaro sintomo del capolavoro dantesco:

Oltre la spera che più larga gira
 passa 'l sospiro ch'esce del mio core:
 intelligenza nova, che l'Amore
 piangendo mette in lui, pur sù lo tira.
 Quand'elli è giunto là ove disira,
 vede una donna che riceve onore,
 e luce sì, che per lo suo splendore
 lo peregrino spirito la mira.
 Vedela tal, che quando 'l mi ridice,
 io no llo intendo, sì parla sottile

⁴¹ Cfr. D. ALIGHIERI, *Vita nova*, a cura di G. Gorni, Torino, Einaudi, 1996, p. 92. Cfr. anche G. GORNI, *La teoria del «cominciamento»*, in ID., *Il nodo della lingua*, cit., p. 143-186, in particolare, p. 144.

⁴² Cfr. G. GORNI, *Guido Guinizelli e il Verbo d'Amore*, cit., pp. 13-21.

⁴³ *Mc.*, 7, 35.

al cor dolente, che lo fa parlare.

So io che parla di quella gentile,
però che spesso ricorda Beatrice,
sì ch'io lo 'ntendo ben, donne mie care.⁴⁴

L'ispirazione poetica viene trasmessa da uno «spirito peregrino»⁴⁵, il quale sale fino in Paradiso per ricevere da Beatrice un messaggio che poi Dante dovrà decriptare e tradurre in canto. «Appresso questo sonetto» - afferma Dante - «apparve a me una mirabile visione, nella quale io vidi cose che mi fecero proporre di non dire più di questa benedicta infino a tanto che io potessi più degnamente tractare di lei»⁴⁶. Ed in effetti, solo nella *Commedia*, Dante avrebbe ripreso il filo del discorso poetico su Beatrice che si era interrotto nell'*explicit* della *Vita nova*.

Come nelle liriche della *Vita nova*, così anche nelle rime della maturità l'Amore viene indicato a più riprese da Dante come la fonte da cui trae origine il suo canto. Stavolta, però, Dante non si rivolge più a Beatrice, ma ad altre donne. Tra le muse dantesche, una particolare importanza ha la «donna gentile» (già evocata in alcuni sonetti della *Vita nova*), la quale è anche, boezianamente, una personificazione allegorica della filosofia. Le rime rivolte alla «donna gentile» comprendono appunto, insieme ad altri componimenti, due canzoni di impronta filosofica che Dante avrebbe raccolto e commentato nel *Convivio*: *Voi ch'intendendo il terzo ciel movete* e *Amor, che nella mente mi ragiona*. In quest'ultima canzone, in particolare, l'ispirazione che muove da Amore è evocata fin dall'*incipit*:

Amor che ne la mente mi ragiona
de la mia donna disiosamente,
move cose di lei meco sovente,
che lo 'ntelletto sovr'esse disvia.
Lo suo parlar sì dolcemente sona,

⁴⁴ D. ALIGHIERI, *Vita nova*, XXX, 10-13 (XLI, 10-13).

⁴⁵ Cfr., in proposito, R. KLEIN, *Spirito peregrino*, in ID., *Le forme e l'intelligibile. Scritti sul Rinascimento e l'arte moderna*, Prefazione di A. Chastel, Trad. it. Di R. Farinacci, Torino, Einaudi, 1975, pp. 5-44.

⁴⁶ D. ALIGHIERI, *Vita nova*, XXXI, 1 (XLII, 1).

che l'anima ch'ascolta e che lo sente
dice: «Oh me lassa! ch'io non son possente
di dir quel ch'odo de la donna mia!»
E certo e' mi conven lasciare in pria,
s'io vo' trattar di quel ch'odo di lei,
ciò che lo mio intelletto non comprende;
e di quel che s'intende
gran parte, perchè dirlo non savrei.
Però, se le mie rime avran difetto
ch'entreran ne la loda di costei,
di ciò si biasmi il debole intelletto
e 'l parlar nostro, che non ha valore
di ritrar tutto ciò che dice Amore.⁴⁷

Amore ragiona nella mente del poeta e gli consegna il messaggio che dovrà essere cantato. In un saggio in cui la canzone dantesca in oggetto è espressamente evocata, Walter Friedrich Otto ha osservato che i «poeti spesso dimostrano apertamente che la loro parola non è nata solo da loro stessi, ma piuttosto è come se vi parlasse attraverso qualcosa di più alto, o come se parlasse prima di loro, o come se il suono musicale di una melodia incomprensibile sopraggiungesse su di loro e li costringesse alla forma poetica, - come se essi potessero essere *ascoltanti* solo nel momento in cui iniziano a parlare»⁴⁸. Di qui il problema dell'ineffabilità, a cui si accenna varie volte nell'opera dantesca (basti pensare all'ultima cantica della *Commedia*): cioè l'estrema difficoltà per l'intelligenza umana di decrittare e tradurre in poesia un afflato ultraterreno che trascende la capacità di comprensione della nostra mente («e 'l parlar nostro, che non ha valore/ di ritrar tutto ciò che dice Amore»). Dante, commentando la propria canzone nel *Convivio*, tematizza con grande precisione la questione dell'ineffabilità:

E dico “move sovente cose che fanno disviare lo 'ntelletto”. E veramente dico; però che li miei pensieri, di costei ragionando, molte fiате voleano cose conchiudere di lei che io non le potea intendere, e smarrivami, sì che quasi pareva di fuori alienato: come chi guarda col viso co[me] una retta linea, prima vede le cose prossime chiaramente; poi, procedendo, meno le

⁴⁷ D. ALIGHIERI, *Amor che ne la mente mi ragiona*, vv. 1-18, in ID., *Convivio*, III (si cita dall'edizione a cura di C. Vasoli inclusa in D. ALIGHIERI, *Opere minori*, tomo I, parte, II, Milano - Napoli, Ricciardi, 1987).

⁴⁸ W. F. OTTO, *Le Muse e l'origine divina della parola e del canto*, cit., p. 103.

vede chiare; poi, più oltre, dubita; poi, massimamente oltre procedendo, lo viso disgiunto nulla vede.

E quest'è l'una ineffabilitade di quello che io per tema ho preso; e consequentemente narro l'altra, quando dico: *Lo suo parlare*. E dico che li miei pensieri - che sono parlare d'Amore - "sonan sì dolci", che la mia anima, cioè lo mio affetto, arde di potere ciò con la lingua narrare; e perchè dire nol posso, dico che l'anima se ne lamenta dicendo: *lassa! ch'io non son possente*. E questa è l'altra ineffabilitade; cioè che la lingua non è di quello che lo 'ntelletto vede compiutamente seguace. E dico *l'anima ch'ascolta e che lo sente*: "ascoltare", quanto a le parole, e "sentire", quanto a la dolcezza del suono.⁴⁹

Anche nel *De vulgari eloquentia* - in cui Dante invoca, fin dall'inizio, il soccorso dell'afflato divino⁵⁰-, è dato rinvenire riferimenti all'ispirazione poetica. Parlando della forma più alta di poesia - quella tragica - Dante avverte che prima di cimentarvisi è necessario che il poeta beva alla sorgente di Elicona; tuttavia, all'ispirazione devono accompagnarsi le necessarie competenze retoriche e culturali:

Caveat ergo quilibet et discernat ea que dicimus, et quando hec tria [i tre temi della poesia tragica] pure cantare intendit, vel que ad ea directe ac pure secuntur, prius Elicone potatus, tensis fidibus ad supremum, secure plectrum tum movere incipiat. Sed cautionem atque discretionem hanc accipere, sicut decet, hic opus et labor est, quoniam nunquam sine strenuitate ingenii et artis assiduitate scientiarumque habitu fieri potest.⁵¹

Dante propugna orazianamente la necessità di un adeguato equilibrio tra *ars* e *ingenium*:

Et hii sunt quos poeta Eneidorum sexto Dei dilectos et ab ardente virtute sublimatos ad ethera deorumque filios vocat, quanquam figurate loquatur. Et ideo confutetur illorum stultitia qui, arte scientiaque immunes, de solo ingenio confidentes, ad summa summe canenda prorumpunt; et a tanta presumptuositate desistant, et si anseres natura vel desidia sunt, nolint astripetam aquilam imitari.⁵²

Gli aspetti tecnici sono dunque molto importanti per l'Alighieri (si pensi alla celebre definizione della poesia come «fictio retorica musicaque poita»⁵³), ma non

⁴⁹ D. ALIGHIERI, *Convivio* III, 3, 13-15.

⁵⁰ «Verbo aspirante de celis locutioni vulgarium gentium prodesse temptabimus», D. ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, I, 1, 1 (si cita dall'edizione a cura di P. V. Mengaldo, inclusa in D. ALIGHIERI, *Opere minori*, tomo II, Milano-Napoli, Ricciardi, 1979).

⁵¹ *Ibid.*, II, 4, 9-10.

⁵² *Ibid.*, II, 4, 10-11.

⁵³ *Ibid.*, II, 4, 2.

sarebbe corretto intravedere nella valorizzazione dantesca della poesia come *téknē* un ridimensionamento o una sottovalutazione del ruolo dell'ispirazione. Anzi: la *Commedia* presuppone proprio un'idea dell'ispirazione tale da innalzare lo statuto del poeta al rango di profeta e di teologo⁵⁴. Se, come si è visto, nel mondo classico l'idea di poeta come *vates* costituiva un *tópos*, nell'ambito della poesia volgare nessuno, prima di Dante, aveva pienamente adottato questa concezione. Nella *Commedia* il poeta diviene equiparabile all'evangelista che trasmette direttamente la parola divina. Così scrive Dante nel *De Monarchia*, parlando di chi tradisce intenzionalmente il senso delle Sacre Scritture:

O summum facinus, etiamsi contingat in sompniis, ecterni Spiritus intentione abuti!
Non enim peccatur in Moysen, non in David, non in Iob, non in Matheum, non in Paulum, sed in Spiritum Sanctum qui loquitur in illis. Nam quanquam scribe divini eloqui multi sint, unicus tamen dictator est Deus, qui beneplacitum suum nobis per multorum calamos explicare dignatus est.⁵⁵

E il *dictator* che ispira i profeti e gli evangelisti è lo stesso a cui devono tenere dietro i poeti, secondo quanto scritto nel Canto XXIV del *Purgatorio* («E io a lui: “I’ mi son un, che quando/Amor mi spira, noto, e a quel modo/ch’è’ ditta dentro vo significando”»). Si ricordi che Dante non esita a paragonarsi agli apostoli Pietro, Giovanni e Iacopo sul monte Tabor (*Pg.* XXXII, vv.73-74), mentre, nel canto XVII del *Paradiso*, è il trisavolo Cacciaguida ad attribuirgli lo statuto di poeta-profeta.

Il rilievo decisivo che Dante attribuisce all'ispirazione è immediatamente attestato dal fatto che egli introduce nella letteratura volgare le Muse (le depositarie *par excellence* dell'afflato poetico)⁵⁶, alle quali egli fa ricorso nei momenti più solenni

⁵⁴ Trai vari studi volti a sottolineare il carattere profetico della *Commedia*, si vedano almeno B. NARDI, *Dante profeta*, in Id., *Dante e la cultura medievale*, seconda edizione riveduta e accresciuta, Bari, Laterza, 1949, pp. 336-416; R. MANSELLI, *Profetismo*, in *Enciclopedia dantesca*, vol. 4, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana Treccani, 1971, pp. 694-699; R. MORGHEN, *Dante profeta, tra la storia e l'eterno*, Milano, Jaca Book, 1980; G. GORNI, *Spirito profetico duecentesco e Dante*, in «Letture classensi», vol. 13, Ravenna, 1984, pp. 49-68, poi, con il titolo *Cifre profetiche* in ID., *Letteratura nome numero. L'ordine delle cose in Dante*, Bologna, Il Mulino, 1990, pp. 109-131.

⁵⁵ D. ALIGHIERI, *De Monarchia*, III, 4, 11 (si cita da D. ALIGHIERI, *Le opere latine*, a cura di L. Coglievina, R. J. Lokaj, G. Savino, introduzione di M. Pastore Stocchi, Roma, Salerno, 2005).

⁵⁶ Sulla funzione delle Muse in Dante rinvio in primo luogo alle pagine fondamentali di E. R. CURTIUS, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, cit., in particolare, pp. 265-266.

della *Commedia*. Così, nel Secondo dell'*Inferno* – che rappresenta l'effettivo inizio del poema, dopo il canto proemiale –, Dante invoca l'ausilio di queste divinità:

O muse, o alto ingegno, or m'aiutate;
o mente che scrivesti ciò ch'io vidi,
qui si parrà la tua nobilitate⁵⁷

In un altro punto assai importante dell'*Inferno*, e dell'intero poema, in cui Dante enuncia il piano e le ambizioni della grandiosa impresa intellettuale della *Commedia*, le Muse sono nuovamente evocate:

ché non è impresa da pigliare a gabbo
discriver fondo a tutto l'universo,
né da lingua che chiami mamma e babbo
Ma quelle donne aiutino il mio verso
ch'Aiutaro Anfione a chiuder Tebe,
sì che dal fatto il dir non sia diverso.⁵⁸

L'invocazione alle Muse (ed in particolare a Calliope, la musa dell'epica, e alle Pieridi, chiamate «Piche») ritorna anche nel primo Canto del *Purgatorio*:

Ma qui la morta poesì resurga,
o sante Muse, poi che vostro sono;
e qui Calliope alquanto surga,
seguitando il mio canto con quel suono
di cui le Piche misere sentiro
lo colpo tal, che disperar perdono.⁵⁹

Dante recupera le Muse in chiave cristiana, qualificandole come «sante», oppure come «sacrosante vergini» (*Pg.*, XXIX, v. 37). Seguendo il modello tradizionale dell'epica classica, ed in particolare di quella virgiliana, Dante ricorre a queste divinità nei momenti in cui il suo canto deve adottare registri o affrontare argomenti

⁵⁷ *Inf.* II, vv. 6-8.

⁵⁸ *Inf.* XXXII, vv. 9-12.

⁵⁹ *Pg.* I, vv. 7-12.

particolarmente ardui, come quando deve rappresentare la processione simbolica del Paradiso terrestre⁶⁰, o allorché si appresta a descrivere l'aquila della giustizia⁶¹.

All'inizio del Paradiso, tuttavia, Dante aveva affermato che ormai il solo soccorso delle Muse non sarebbe stato più sufficiente a sorreggere la sua avventura poetica e aveva rivolto un'invocazione ad Apollo:

O buono Apollo, a l'ultimo lavoro
fammi del tuo valor sì fatto vaso,
come dimandi a dar l'amato alloro
Infino a qui l'un giogo di Parnaso
assai mi fu; ma or con amendue
m'è uopo intrar ne l'aringo rimaso.
Entra nel petto mio, e spira tue
sì come quando Marsia traesti
de la vagina delle membra sue.⁶²

Dante chiede ad Apollo di ispirarlo con tutta la potenza impiegata per scorticare il satiro Marsia che aveva osato sfidare il dio greco. Come nota Anna Maria Chiavacci Leonardi, «Dante usa, in questo solenne momento, certo non a caso, lo stesso verbo con il quale nel *Purgatorio* (XXIV 52-3) definì la sua poesia, rispondendo a Bonagiunta: *I' mi son un che, quando / Amor mi spira, noto...* Il canone poetico da lui seguito è sempre lo stesso, fin dalla giovinezza: la sua parola poetica è ispirata da un *dittatore*, una realtà che lo trascende. Ma il dittatore è pari con l'argomento, e cresce di grado con l'innalzarsi dell'esperienza del poeta»⁶³. E per descrivere il *Paradiso* Dante invoca esplicitamente l'aiuto dell'ispirazione divina (la «divina virtù»), grazie alla quale egli può essere in grado di comporre un'opera tale da renderlo meritevole della corona di alloro:

⁶⁰ «O sacrosante Vergini, se fami,/ freddi o vigilie mai per voi sofferarsi,/ cagion mi sprona ch'io mercé vi chiami.// Or convien che Elicona per me versi,/ e Uranie m'aiuti col suo coro/ forti cose a pensar mettere in versi.», *Pg.* XXIX, vv. 37-42.

⁶¹ «O diva Pegasèa che li 'ngegni/ fai gloriosi e rendili longevi,/ ed essi teco le cittadi e ' regni,// illustrami di te, sì ch'io rilevi/ le lor figure com' io l'ho concette:/ paia tua possa in questi versi brevi!», *Pd.* XVIII, vv. 82-87.

⁶² *Pd.* I, vv. 13-21.

⁶³ Cfr. il commento di A. M. Chiavacci Leonardi a D. ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, cir., vol. III, p. 17.

O divina virtù, se mi ti presti
 tanto che l'ombra del beato regno
 segnata nel mio capo io manifesti,
 vedra' mi al piè del tuo diletto legno
 venire, e coronarmi delle foglie
 che la materia e tu mi farai degno.
 Sì rade volte, padre, se ne coglie
 per trionfare o cesare o poeta,
 colpa e vergogna de l'umane voglie,
 che parturir letizia in su la lieta
 delfica deità dovria la fronda
 peneia, quando alcun di sé asseta.⁶⁴

In nome dell'ispirazione divina, a cui rivolge l'invocazione, Dante può assimilare il suo statuto di poeta addirittura a Cesare, l'imperatore per antonomasia. Come osserva Kantorowicz, in suo fondamentale saggio, «l'equiparazione tra il poeta e il re o l'imperatore – ossia tra il poeta e la più alta carica rappresentante l'idea di sovranità – fu attuata già con Dante. Quando quest'ultimo rivolge la sua malinconica prece all'apollineo alloro, dal quale al tempo suo “Sì rade volte, padre, se ne coglie/ per trionfare o cesare o poeta”, egli di fatto “equipara” Cesare e il poeta per mezzo di un *tertium*, di “quelle foglie”, nelle quali si rigenera un verso di Stazio: “Fioriscono a gara gli allori gemelli del poeta e del condottiero” [“cui geminae florent vatumque ducumque/ Certatim laurus[...]”, Stazio, *Achilleide*, I, 15-16]. In altre parole, grazie alla “fronda Peneia” Cesare e il poeta erano agli occhi di Dante due figure sullo stesso piano, giacché solo “chi aveva spremazia nel campo della politica e in quello intellettuale” [K. Burdach, *Von Mittelalter zur Reformartion*, Berlin, Weidmannsche Buchandlung, 1913-28, II, parte 1, p. 505] poteva aver cinte le tempie della corona d'alloro»⁶⁵.

⁶⁴ *Pd.* I, vv. 22-27.

⁶⁵ E. H. KANTOROWICZ, *La sovranità dell'artista. Mito e immagine tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di M. Ghelardi, trad. di M. Bacci, Venezia, Marsilio, 1995, p. 33.

Le invocazioni dantesche, e in particolare quella ad Apollo e a Calliope, attestano chiaramente quell'idea di poeta come teologo e *vates*⁶⁶, cui si è fatto già riferimento, e, nello stesso tempo, come è stato rilevato da Pastore Stocchi, «esprimono, per la prima volta in volgare, una fede umanistica nella natura divinamente ispirata della poesia»⁶⁷. Non per nulla, nell'Epistola a Cangrande della Scala si legge che i poeti «hanno bisogno di una lunga invocazione in quanto devono chiedere alle sostanze superiori qualcosa che vada oltre il solito mondo degli uomini, devono chiedere cioè un certo dono quasi divino [opus est eis, cum aliquid contra comunem modum hominum a superioribus substantiis petendum est, quasi divinum quoddam munus]»⁶⁸. Il poeta ispirato è dunque, in Dante, uno *scriba dei* («quella materia ond'io son fatto scriba» recita un celebre verso del *Paradiso*)⁶⁹; così scrisse uno dei più antichi esegeti di Dante, Guido da Pisa, «Re vera potest ipse [Dante] dicere verbum prophete dicentis: Deus dedit mihi linguam eruditam; et illud: Lingua mea calamus scribe velociter scribentis. Ipse enim fuit calamus Spiritus Sancti, cum quo calamo ipse Spiritus Sanctus velociter scripsit nobis et penas dampnatorum et gloriam beatorum ». Di qui anche il carattere sacrale della *Commedia*, «poema sacro/ al quale ha posto mano e cielo e terra» (*Pd.*, XXV, vv. 1-2).

L'ispirazione divina viene trasmessa a Dante anche e soprattutto da Beatrice, che lo guida lungo il percorso di purificazione spirituale dopo che Virgilio è costretto a uscire di scena. Nel canto XXXII del *Purgatorio* Beatrice fornisce a Dante indicazioni precise sul modo di rendere conto, nel poema, del suo itinerario

⁶⁶ «Le invocazioni a Calliope e ad Apollo, rispettivamente in *Purg.* I e *Par.* I, oltre a costituire un appello alla poesia epica e alla poesia *tout-court* al di là dei generi (ricordiamo che Apollo è il Musagete), costituiscono anche un appello criptico alla poesia-teologia, da momento che Calliope e Apollo sono i genitori di Orfeo [“Orpheum legimus Apollinis et Calliope filium”, BERNARDO SILVESTRE, *Commentum super sex libros Eneidos Virgilii*, 5, 3, 27-28: “leggiamo che Orfeo è figlio di Apollo e di Calliope”)], il poeta-teologo secondo la tradizione ciceroniana», R. MERCURI, «*Comedia* di Dante Alighieri in *Le opere*, vol I, *Dalle origini al Cinquecento*, a cura di Asor Rosa, vol I, Torino, Einaudi, 1992, pp. 256-257.

⁶⁷ M. PASTORE STOCCHI, *Muse*, in *Enciclopedia dantesca*, vol. III, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana Treccani, 1971, p. 1060.

⁶⁸ D. ALIGHIERI, *Epistola XIII*, 18, 47 (si cita da ID., *Le opere latine*, cit.).

⁶⁹ *Pd.*, X, v. 27. Cfr. G. R. SAROLLI, *Dante: “scriba dei”: storia e simbolo*, in ID., *Perolegomena alla «Divina Commedia»*, Olschki, 1971, pp. 189-336 e A. JACOMUZZI, “*Ond'io son fatto scriba*”, in ID., *L'immagine al cerchio e altri studi sulla “Divina Commedia”*, Milano, Franco Angeli, 1995², pp. 27-77.

attraverso il regno ultramondano: «Però, in pro del mondo che mal vive,/ al carro tieni or li occhi, e quel che vedi,/ ritornato di là, fa che tu scrive» (vv.103-105): versi che riecheggiano un passo dell'*Apocalisse* di Giovanni («Quod vides, scribe in libro», I,1), a ulteriore dimostrazione del carattere intrinsecamente profetico della *Commedia* dantesca; mentre nel Canto successivo la donna si propone come tramite dell'ispirazione poetica affermando: «Tu nota; e sì come da me son porte,/ così queste parole segna a' vivi» (vv. 52-53), ed è assai significativo che ritorni il verbo «notare» già usato nella risposta a Bonagiunta nel Canto XXIV. Il ruolo di Beatrice, come fonte dell'ispirazione che innerva il racconto dantesco, emerge in modo particolarmente perspicuo nel Canto V del Paradiso, in cui il poeta afferma di trascrivere fedelmente le parole della sua guida femminile («Così Beatrice a me com'io scrivo», v. 85). A questo proposito, in una recente lettura del canto appena evocato, uno studioso ha giustamente rilevato che «Dante si presenta qui al suo lettore nelle vesti di *Scriba Beatricis*: ma essendo Beatrice specchio della verità divina, Dante stesso diventa *scriba dei*»⁷⁰. Il punto è, però, che – e questa sembra essere una caratteristica intrinseca a molte poetiche che valorizzano il ruolo dell'ispirazione – «quella matera» di cui Dante è «fatto scriba» (*Pd.* X, v. 27), come si legge nel primo Canto del *Paradiso*, rimane «sorda a l'intenzion de l'arte»⁷¹.

Tutto il racconto poetico del *Paradiso* presuppone un continuo sforzo di adeguare la materia alle intenzioni del poeta, cioè di dire ciò che sembra ineffabile. Uno sforzo che culmina nell'ultimo canto della *Commedia* e che si esprime in una nuova, estrema invocazione all'ispirazione divina, a cui Dante si appella per poter trasmettere ai suoi futuri lettori almeno una piccola parte dell'abbagliante spettacolo che gli si squaderna dinanzi:

O somma luce che tanto ti levi
da' concetti mortali, a la mia mente

⁷⁰ M. PICONE, *Paradiso V: il voto di Dante*, in *Lectura Dantis Turicensis*, vol. 3, *Paradiso*, a cura di G. Güntert e M. Picone, Firenze, F. Cesati, 2002, p. 184

⁷¹ «Vero è che, come forma non s'accorda/ molte fiata a l'intenzion de l'arte,/ perch'a risponder la materia è sorda.», *Pd.* I, vv.127-129.

ripresta un poco di quel che parevi,
 e fa la lingua mia tanto possente,
 ch'una favilla sol de la tua gloria
 possa lasciare a la futura gente;
 ché, per tornare alquanto a mia memoria
 e per sonare un poco in questi versi,
 più si concepirà di tua vittoria.⁷²

II.4 Albertino Mussato e l'inizio delle dispute umanistiche sulla poesia.

Contemporaneo di Dante è il padovano Albertino Mussato che, a differenza del grande poeta fiorentino, scrive soltanto in lingua latina. Com'è noto, Mussato fu il primo poeta a ricevere la corona di alloro dopo il tramonto della classicità, quella corona di alloro che invece Dante non aveva mai ottenuto. La prestigiosa onorificenza fu conferita a Mussato nel 1315 a Padova e contribuì in modo decisivo ad accreditare la sua fama di letterato, legata soprattutto all'importante tragedia *Ecerinis*.

L'opera di Mussato comprende una serie di *Epistole* in difesa della poesia, che segnarono l'inizio dell'intenso dibattito intellettuale sull'essenza e la funzione dell'arte poetica: esso avrebbe coinvolto, divise tra il fronte degli appassionati apologeti della poesia e quello contrapposto, e non meno agguerrito, dei suoi detrattori, molte delle figure più eminenti e autorevoli dell'epoca e sarebbe stato destinato a proseguire anche nel corso del Quattrocento⁷³. Mussato, e i paladini della poesia che ne avrebbero seguito la scia, si lanciarono nella coraggiosa impresa di riscattare la *poesis* dalla condizione di minorità cui era stata relegata dalle teorie estetiche di impronta tomistica allora dominanti: esclusa dal canonico drappello delle

⁷² Pd. XXXIII, vv. 67-75

⁷³ Tra gli studi che ricostruiscono il dibattito sulla poesia tra Medioevo e umanesimo, si veda innanzitutto l'utile volumetto di G. RONCONI, *Le origini delle dispute umanistiche sulla poesia (Petrarca e Mussato)*, Roma, Bulzoni, 1976; da integrare, per ulteriori approfondimenti, con la voce *Giovanni Dominici e le dispute sulla poesia nel primo umanesimo* del *Dizionario critico della letteratura italiana*, diretto da Vittore Branca, Torino, UTET, 1986², redatta dallo stesso Ronconi, C. MÉSONIAT, *Poetica theologia. La «Lucula noctis» di Giovanni Dominici e le dispute letterarie tra '300 e '400*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1984 e *La disputa delle arti nel Quattrocento*, a cura di E. Garin, Firenze, Vallecchi, 1947.

liberales artes, essa non poteva essere propriamente ritenuta una facoltà speculativa, né ‘filosofica’, ma era tutt’al più da considerarsi alla stregua di più o meno marginale ancella delle arti del trivio (si ricordi che, nella *Summa theologiae*, Tommaso aveva definito la poesia «infima inter omnes doctrinas»⁷⁴).

Tra gli argomenti addotti di volta in volta a favore della poesia, quello dell’origine divina dell’ispirazione ricorre quasi sempre, benché declinato in modi e con sfumature variabili in rapporto al contesto di riferimento. Albertino Mussato è senz’altro l’autore che, prima della riscoperta dei testi platonici sull’entusiasmo, insiste più vigorosamente e durevolmente sulla natura divina dell’afflato poetico e sulla sacralità del poeta. E risiede proprio nel modo appassionato ed energico in cui il letterato padovano propugna queste concezioni il segno inequivocabilmente umanistico della sua esperienza intellettuale.

Nell’*Epistola VII* Mussato difende se stesso e la poesia in generale dalle accuse di un giudice, Giovanni da Vigonza, il quale aveva attaccato un suo componimento in onore di Priapo. Dopo aver rivendicato il valore educativo della poesia, rifacendosi implicitamente all’*Ars poetica* di Orazio, Mussato pone subito l’accento sull’afflato divino del poeta, proponendo una singolare etimologia del termine *vates* che significa, secondo lui, *vas dei* (vaso di Dio).

Quidni? Diuini per secula prisca poete
 Esse pium celis edocuerunt Deum.
 Tecta quidem prime fudere enigmata genti
 Non nisi compositis insinuanda metris;
 Hique alio dici ceperunt nomine uates.
 Quisque erat uates, uas erat ille Dei.
 Illa igitur nobis stat contemplanda poesis,
 Altera que quondam theologia fuit.⁷⁵

⁷⁴ TOMMASO D’AQUINO, *Summa theologiae*, I, 1, 9. Per una rapida introduzione alle teorie medievali della poesia, cfr. M. FUMAGALLI BEONIO BROCCIERI, *La bellezza e le parole*, in EAD., *L’estetica medievale*, Bologna, Il Mulino, 2002 (in particolare, pp. 61-72).

⁷⁵ A. MUSSATO, *Epistola VII*, vv. 15-22 (si cita da ID., *Écèrinide – Épîtres métriques sur la poésie – Sonje*, Édition critique, traduction et présentation par J. F. Chevalier, Paris, Les Belles Lettres, 2000).

Mussato suggerisce anche un importante e fortunato parallelismo tra poesia e teologia (la poesia è definita un'*altera theologia*), che sarà ripreso, come si vedrà, anche da Petrarca, Boccaccio e Salutati⁷⁶. In nome di questo parallelismo Mussato riconosce nel dettato dei grandi profeti dell'Antico Testamento, e dello stesso Cristo, quelle modalità allegoriche di espressione che sono proprie alla *poesis*:

Dicitur Hebrei populi dux inclitus altum
 Versibus exametris conciliasse Deum.
 Edidit heroica sua Iob lamenta camena,
 Assit Ieronimo Ieronimo si modo uera fides,
 Placauitque Deum metrico Psalmista canore,
 (Extat in Hebreis litera certa notis)
 Sanctaque figmentis Salomonis cantica tantis,
 Si bene dispicias, tota poesis erit.
 Inuenere sacri quondam figmenta poete,
 Alluciant animos mistica uerba bonos,
 Quos magis attentos facit admiranda poesis,
 Cum secus inyendit quam sua uerba sonent.
 Sic Salomon, reliqui sic et fecere Prophete,
 Sic animos dictis exacuere sacris.
 Nostra salus etiam demissus ab ethere Christus
 Nigmata discipulis dixit operta suis.
 Claudebat magnos emissa parabola sensus ;
 Namque erat a summis illa relata polis.⁷⁷

Né, secondo Mussato, si può negare alla poesia – che proviene dal più alto dei cieli («a summis illa relata polis») - un suo intrinseco valore speculativo, tant'è che essa potrebbe considerarsi, oltre che *un'altera theologia*, un'*altera philosophia* (v.42) dato che Platone e Aristotele, dichiara l'autore, 'approvavano ciò che è stato insegnato attraverso i nostri metri' («Summus Aristotiles et Magni scripta Platonis/ Dicta probant nostris, que docuere, metris»⁷⁸).

⁷⁶ Lo studio più approfondito sul rapporto tra poesia e teologia tra Medioevo e Umanesimo è il già citato studio di C. MÉSONIAT, *Poetica theologia. La «Lucula noctis» di Giovanni Dominici e le dispute letterarie tra '300 e '400*, cit.; cfr., inoltre, sull'argomento, E. R. CURTIUS, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, cit., pp. 239-253.

⁷⁷ A. MUSSATO, *Epistola VII*, vv. 23-40.

⁷⁸ *Ibid.*, vv. 49-50

Dopo Giovanni da Vigonza, un altro Giovanni, professore di grammatica a Venezia, in un suo scritto, muove nuove accuse a Mussato e alla poesia in generale, giudicando questa arte non veritiera. Così Mussato ribatte alle critiche del professore:

Quodque aliquis sacre laceret figmenta poesis,
 Abroget ut uero, litera questa tua est.
 Grande ministerium nescit, carissime, nescit:
 Non nisi diuinus hoca capit artis opus!
 Haec fuit a summo demissa scientia Celo,
 Cum simul excelso ius habet illa Deo.
 Quae Genesis planis memorat primordia uerbis,
 Nigmata maiori mistica Musa docet.⁷⁹

Alla difesa della poesia e della natura divina dell'ispirazione, Mussato affianca il parallelismo tra le opere dei poeti e la Bibbia, «fin[endo] per collocare la mitologia e sullo stesso piano della Rivelazione»⁸⁰: infatti stabilisce precise analogie tra episodi scritturali e episodi mitici, assimilando, per esempio, il racconto biblico della Torre di Babele alla Gigantomachia⁸¹.

Non deve sorprendere dunque il fatto che, tra i detrattori di Mussato, figurino anche un ecclesiastico, il frate domenicano Giovannino da Mantova, il quale è senz'altro il suo avversario più agguerrito e preparato⁸². La risposta alla requisitoria del domenicano è affidata all'*Epistola XVIII*, nella quale Mussato difende strenuamente i poeti pagani, sostenendo che essi credettero in un unico Dio, pur qualificandolo in modi diversi. Quanto alla natura divina della poesia, essa non può essere messa in discussione: se qualche poeta abusa della propria arte, ciò non rappresenta una buona ragione per condannarla.

Pur fuit a primis ars ista thologia mundi
 Principiis, manet ipsa tamne divinae semper

⁷⁹ A. MUSSATO, *Epistola IV*, vv. 41-49.

⁸⁰ G. RONCONI, *Le origini delle dispute umanistiche sulla poesia*, cit., p. 30.

⁸¹ Cfr. A. MUSSATO, *Epistola IV*, vv. 50-56.

⁸² La lettera di Giovannino da Mantova, nella quale egli confuta puntualmente le argomentazioni di Mussato, è riportata in *L'educazione umanistica in Italia*, a cura di E. Garin, Firenze, Coedizioni Giuntine Sansoni, 1958, pp. 2-13.

Subiectumque bonum. Sic si contigat abuti
 Arte sua quemquam fabrum, stat fabrica semper
 Utilis ad finem docto seruanda magistro.⁸³

Il domenicano aveva inoltre contestato a Mussato di aver definito il poeta un *vates*, nell'accezione di *vas dei*, quando invece tale appellativo poteva essere usato soltanto a proposito dei sacerdoti e dei profeti. Ecco la secca replica di Mussato a questa osservazione:

Quod tibi surrepta est anthonomasia uatum,
 Da proprium proprio, da uatem dicere uati ;
 Si quid ei superest, fac gratis comodet ulli,
 Detque sacerdoti, det congaudere Prophete.⁸⁴

A questa celebrazione del poeta come *vas dei*, che è il *Leitmotiv* delle *Epistole* di Mussato, si aggiunge nuovamente l'equiparazione della poesia alla Sacra scrittura. A Giovannino da Mantova, che si era richiamato a Isidoro di Siviglia per contestare la legittimità di tale equiparazione, Mussato ribatte così:

Isidoro dignasa grates referoque tibi
 A sacro iam fonte venit dvina poesis;
 Quippe venit, siquidem hec exordia traxit ab illo.
 Quidni, si mira est et delectabilis illa
 Filia Regine celi que maxima princeps
 Astitit a dextris Virtutis et imperat omni
 Quod Deus humane uoluit concludere menti ?
 Nam uerum non ipsa Deum modulamine solo
 Placat, ad hunc tantum prodens sua carmina finem;
 Sed prior exurgens summis ab origine mundi
 Intuitu speculata suo rimatur in astris.⁸⁵

La celebrazione della natura divina della parola poetica che si snoda attraverso le *Epistole* di Mussato apre la strada a Petrarca, Boccaccio e Salutati, gettando in tal modo le basi per la consacrazione umanistica della poesia.

⁸³ A. MUSSATO, *Epistola XVIII*, vv. 83-87.

⁸⁴ *Ibid.*, vv. 88-91.

⁸⁵ *Ibid.*, vv. 99-109.

II.5. Petrarca, Cicerone e l'afflato divino della poesia.

Siamo nell'aprile 1341. Petrarca si trova a Roma presso il Campidoglio e sta per ricevere la corona di alloro, quell'ambito riconoscimento che solo Mussato era riuscito ad ottenere prima di lui; ma la cerimonia di incoronazione di quest'ultimo si era svolta Padova, e non a Roma, un luogo già di per sé evocativo di una tradizione alla quale Petrarca intendeva idealmente riallacciarsi (non per nulla aveva declinato una precedente offerta di laurea che gli era arrivata da Parigi)⁸⁶. In occasione della cerimonia, Petrarca pronuncia un'orazione, la *Collatio laureationis*, «che contiene in sintesi le sue idee fondamentali sulla poesia e che potremmo definire il nuovo manifesto della poetica umanistica»⁸⁷.

Petrarca non prende le mosse da una citazione tratta, come di consuetudine, dalla *Bibbia*, come secondo consuetudine, ma da un autore latino (ecco un'altra spia dell'atteggiamento preumanistico dell'autore del *Canzoniere*). Si tratta di un passo delle *Georgiche* che recita: «Sed me Parnasi deserta per ardua dulcis/ raptat amor [Ma per le ardue solitudini del Parnaso mi trascina un dolce amore]» (vv. 291-292). Il discorso petrarchesco è appunto incentrato sugli ardui ostacoli che un poeta incontra per raggiungere la vetta del Parnaso. Tra i quali ostacoli, ce n'è uno che, a differenza degli altri, non può essere superato solo grazie all'impegno e all'abnegazione, ma necessita, per essere oltrepassato, di una originaria predisposizione. Si tratta dell'ispirazione poetica:

cum in ceteribus artibus studio et labore possit ad terminum perveniri, in arte poetica secus est, in qua nil agitur sine interna quadam et divinitus in animum vatis infusa vis. Non michi, sed Ciceroni credite, qui, in oratione pro Aulo Licinio Archia, de poetis loquens verbis

⁸⁶ Sulla cerimonia dell'incoronazione cfr. E. H. WILKINS, *The Coronation of Petrarch*, in «Speculum. A Journal of Medieval Studies», XVIII, n.2, 1943, pp. 155-197, e, tra i contributi più recenti, G. MAZZOTTA, *Petrarca e il Discorso di Roma*, in *Petrarca: canoni, esemplarità*, a cura di V. Finucci, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 259-272.

⁸⁷ G. RONCONI, *Le origini delle dipute umanistiche sulla poesia*, cit., p. 60.

talibus utitur: «Ab eruditissimis viris atque doctissimis sic accepimus: cetrarum rerum studiia et ingenio et doctrina et arte constare; poetam natura ipsa valere et mentis viribus excitari et quasi divino quodam spiritu afflari, ut non immerito noster ille Ennius, suo quodam iure, “sanctos” appellat “poetas” quod deorum munere nobis commendati esse videantur”. Haec Cicero.⁸⁸

Se non si possiede il dono divino dell’ispirazione, secondo Petrarca, è inutile affaticarsi per cercare di scalare il Parnaso: e per rendersene conto basta leggere il *Pro Archia* di Cicerone. Questa orazione, che ebbe larga incidenza sulla prima generazione umanisti, fu riscoperta da Petrarca stesso a Liegi nel 1333⁸⁹. Essa, che può senz’altro considerarsi il «nerbo ideologico della *Collatio laureationis*»⁹⁰, rappresenta agli occhi di Petrarca un’inequivocabile certificazione della natura divina della poesia e dei poeti.

Petrarca allude all’ispirazione divina anche in un altro luogo dell’orazione, allorché afferma che le virtù del suo *ingenium* gli sono state concesse da Dio:

Sic ergo triplex illa difficultas triplici contrario superata est; quo in colluctamine agilitatem quandam ingenii afgfuisse michi non inficior, quam ex alto michi tribuit dator bonorum omnium Deus, ille, inquam, Deus, qui proprie dici potest

Magister artis ingenique largitor,

ut Persius ait.⁹¹

A qualche anno di distanza dall’incoronazione Petrarca scrive un altro testo importante per la definizione della sua poetica, l’ampia *Epistola* indirizzata a «Zoilo». A occasionarne la composizione erano state le critiche che l’autore aveva ricevuto da parte di un letterato che aveva celato la sua identità firmandosi con il nome di Lancillotto Anguissolo, il quale era in realtà un amico di Petrarca, del tutto estraneo alla polemica. Tra le accuse avanzate da questo letterato - che gli studiosi

⁸⁸ F. PETRARCA, *Collatio laureationis*, II, 6-7 (si cita da ID., *Opere latine*, a cura di A. Bufano, con la collaborazione di B. Aracri e C. K. Reggiani, Introduzione di M. Pastore Stocchi, Torino, UTET, 1975, 2 voll.). La citazione di Cicerone è tratta dal *Pro Archia* (VIII, 18).

⁸⁹ Cfr. F. PETRARCA, *Familiarum Rerum Libri*, XIII, 6.

⁹⁰ G. MAZZOTTA, *Petrarca e il Discorso di Roma*, cit., p. 266.

⁹¹ F. PETRARCA, *Collatio laureationis*, IX, 1 (la citazione è tratta da PERSIO, *Choliambi*, 10).

hanno identificato con Brizio Visconti - nei riguardi di Petrarca e della poesia in generale, c'era la critica dell'eccessiva vanagloria dei poeti che si credevano dotati di un ingegno superiore agli uomini comuni. Per sostenere questa tesi il denigratore di Petrarca si rifà a quel passo della poetica di Orazio in cui si satireggia lo stereotipo del poeta in preda al furore dell'ispirazione.⁹² Petrarca demolisce le accuse del suo interlocutore, accusandolo di non saper distinguere la follia dalla sapienza:

Mendaces vocitare quidem insanosque poetas
 in primus furor est mendaxque insania. Vere
 vera canunt, aures quanquam fallentia surdas:
 has etenim sprevisse licet. Puerilia vatum
 hinc studia appellas? puerilis ineptia quorsum
 impulit errantem calamum? puerilia Cesar
 Iulius et toto regnans Augustus in orbe
 tractarunt igitur. Quedam divina poesis
 vis animi est, veloque tegunt pulcherrima rerum,
 ambiguum quod non acies nisi lynceam rumptat :
 mulceat exteritus tantum alliciatque tuentes,
 atque ideo puerisque placet senibusque verendis.⁹³

Insomma i poeti sono ispirati da una «divina vis» e coprono le loro invenzioni con un velo allegorico cosicché non a tutti è dato comprenderne l'autentico significato. Petrarca giustifica poi la bizzarria dei poeti riproponendo una certa idea dell'artista ispirato che rimonta all'Aristotele del *Problema* XXX, I e che era stata fatta propria da Seneca (*De tranquillitate animi*, 17, 9-11):

Insanire licet, fateor, mens concita: clarum
 seque super provecta, canet. Vulgaria oportet
 linquere sub pedibus; magnum hinc subsistere nullum
 censuit ingenium nisi sit dementia mixta,
 iudice qui populo docti cognomen habere
 cepit et altisonum liquit post terga Platonem⁹⁴.

⁹² Cfr., ORAZIO, *Ars poetica*, vv. 295-302.

⁹³ F. PETRARCA, *Epistolae Metricae*, II, 10, vv.154-165 (cit. in G. RONCONI, *Le origini delle dispute umanistiche sulla poesia*, cit., p. 72: l'epistola è integralmente riportata e tradotta in F. PETRARCA, *Poëmata minora quae exstant omnia*, vol. II, Milano, Società tipografica de' classici italiani, 1831.)

Dunque nessuna critica può intaccare la dignità della poesia, tanto per la materia da essa trattata quanto per la sua origine indubitabilmente divina: «Nonne Deum primos olim quesisse poetas/ inquit Aristotiles? Non sanctos, celitus aura/ divina afflatos et munera rara deorum/ Marcus ai Cicero?»⁹⁵, si domanda retoricamente Petrarca.

Anche nelle *Invective contra medicum* Petrarca torna ad insistere, ancora sulla scorta del *Pro Archia* ciceroniano, sull'origine divina della poesia. Così l'autore si rivolge al medico che lo aveva denigrato:

Tu autem non contentus in me multa dixisse, multa itidem contra poeticam ac poetas, quadam libidine vobis insita loquendi de rebus peregrinis et incognitis, evomuisti. Non legeras apud Varronem, Romanorum doctissimum, neque apud Tullium, quem fidenter – licet fortes obstrepas – dixerim principem latinorum, quid de poetis scriptum est? Verba enim ipsa, nequid me mutasse vel addisse suspiceris, apposui: «A summis» inquit «hominibus eruditissimisque sic accepimus: ceterarum rerum studia et doctrina et preceptis et arte constare; poetam natura ipsa valere, et mentis viribus excitari, et quasi divino quodam spiritu inflari Quare suo iure noster ille Ennius sanctos appellat poetas, quod quasi deorum aliquo dono atque munere commendati nobis esse videantur. Sic ergo, iudices, sanctum apud vos, humanissimos homines, hoc poete nomen, quod nulla umquam barbaria volavit». Hec Cicero; multa sequuntur in eadem sententiam gravissima, innumerabilia etiam apud alios, que sponte, pretereo.⁹⁶

Ma è forse nella *Vita solitaria*, in cui l'autore non ha più bisogno di mantenersi sulla difensiva, che incontriamo l'elogio petrarchesco dell'ispirazione più vigoroso e schietto:

[...] qui philosophiam ac maxime qui poeticam meditantur, quibus acuta potius et arguta quam multa conquirere mens est, eos libertati proprie reliquendos censeo: *impetum ingenii sequantur, considant ubicunque est animus, ubi locus tempusque sauserint, aut ubi se stimulis maioribus adigi senserint*, seu celo aperto, sed clause tecto domus, seu solide rupis

⁹⁴ F. PETRARCA, *Epistolae Metricae*, II, 10, vv. 166-171 (cit. in G. RONCONI, *Le origini delle dispute umanistiche sulla poesia*, cit., p. 73). Petrarca allude al *tópos* del furore poetico anche nel *Secretum*, in cui Petrarca fa dire ad Agostino: «Nam quod ait Plato: “frustra poeticas fores compos sui pepulit”, quodque eius successor Aristotiles: “nullum magnum ingenium sine mixtura dementie”, alio spectat, nec ad istas insanias referendum est» F. PETRARCA, *Secretum*, a cura di E. Fenzi, Milano, Mursia, 1992, pp. 242-243.

⁹⁵ *Ibid.*, vv. 188-191. Petrarca fa riferimento a ARISTOTELE, *Metafisica*, A 3 983b 25-33.

⁹⁶ F. PETRARCA, *Invective contra medicum*, in Id., *Opere latine*, cit., vol.2, pp. 836-837.

obtentu, seu patule pinus umbraculo. Non multorum evolutione voluminum est opus: illis iam ante perlectis, in animo legunt, sepe etiam in animo scribunt; lectione preterita sed presenti ingenio se se attollunt. Nempe supra humanum modum rapiantur oportet si supra hominem loqui volunt: id sane locis apertissimis expeditius fieri interdum et alacrius animadverti.⁹⁷

Come si vede, qui, Petrarca, oltre a ribadire la necessità che l'uomo si lasci rapire oltre il limite umano se vuole esprimersi in modo davvero efficace, suggerisce un preciso rapporto tra i luoghi e l'ispirazione, prospettando una sua personale topica dell'ispirazione⁹⁸. Ne emerge un'idea della creazione poetica che privilegia gli stimoli di certi luoghi, rispetto alla possibilità di consultare direttamente i libri: alla biblioteca materiale sostituisce in tal modo una biblioteca mentale («in animo legunt, sepe etiam in animo scribunt; lectione preterita sed presenti ingenio»). Né bisogna dimenticare che l'elogio della vita solitaria di Petrarca rientra nel *tópos* dell'artista malinconico e scontroso che, come si legge in una delle più celebri liriche del *Canzoniere*, «solo et pensoso i più deserti campi/ v[a] mesurando a passi tardi et lenti/ e gli occhi porg[e] per fuggire intenti/ ove vestigio human la rena stampi» (*Canzoniere*, XXXV).

Come Mussato, ma con maggiore cautela, Petrarca giunge ad equiparare la poesia alla teologia. In una lettera al fratello Gherardo, nella quale espone il contenuto della prima egloga del suo *Bucolicum Carmen*, Petrarca afferma che sarebbe stolto giudicare la poesia nemica della teologia, anzi:

parum abest quin dicam theologiam poeticam esse de Deo: Cristum modo leonem modo agnum modo vermen dici, quid nisi poeticum est? mille talia in Scriptoris Sacris invenies que perspicui longum est. Quid vero aliud parabole Salvatoris in Evangelio sonant, nisi sermonem a sensibus alienum sive, ut uno verbo exprimam, alieniloquium, quam allegoriam usitatori vocabulo nuncupamus? Atqui ex huiusce sermonis genere poetica omnis intexta

⁹⁷ F. PETRARCA, *De vita solitaria*, in ID., *Opere latine*, vol. I, cit., pp. 342-343 (corsivo mio).

⁹⁸ Alla topica dell'ispirazione è dedicato il recente saggio di J. M. GHITTI, *La parole et le lieu. Topique de l'inspiration*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1998.

est. Sed subiectum aliud. Quis negat? illic de deo deque divinis, hic de diis hominibusque tractatur, unde et apud Aristotilem primos theologizantes poetas legimus.⁹⁹

Petrarca si rifà a Varrone e alla *Metafisica* di Aristotele per illustrare l'origine e il significato della parola "poeta". Secondo l'autore, all'origine della poesia c'è il fatto che agli antichi «parve opportuno placare la divinità con parole altisonanti e propiziarsela con un linguaggio ben diverso da quello comune e plebeo, usando anche un certo ritmo che fosse piacevole ed evitasse la noia. Questo non potè farsi che in forma volgare, ma in modo artificioso, nuovo e squisito; e poiché un tal modo si chiama greicamente 'poesia', si dissero 'poeti' quelli che se ne servirono [visum est et verbis altisonis divinitatem placare et procul ab omni plebeio ac publico loquendi stilo sacras superis inferre blanditias, numeris insuper ahibitis quibus et amenitas inesset et tedia pellerentur. Id sane non vulgari forma sed artificiosa quadame et exquisita et nova fieri oportuit, que quoniam greco sermone 'poetes' dicta est, eos quoque qui hac utebantur, poetas dixerunt]». Stabilire un nesso tra la poesia e i culti religiosi significa, per Petrarca, nobilitare le favole antiche immergendole in un'aura sacrale. Del resto, scrive ancora Petrarca, «anche i padri del Vecchio Testamento fecero uso di versi eroici e d'altro genere [et Veteris Testamenti Patres heroyco atque aliis carminum generibus usi sunt]», e la stessa cosa si potrebbe dire anche a proposito dei Padri del Nuovo Testamento.

L'apologia della poesia consegnata da Petrarca alla lettera al fratello Gherardo, sebbene più cauta e sobria rispetto a quella di Mussato, non rinuncia dunque ad accostare le favole poetiche alla Sacra Scrittura, e questo accostamento ha come presupposto la fede nell'origine divina della poesia. Fede che viene ribadita anche nell'incompiuta *Africa*, a cui Petrarca accenna anche nella parte finale della *Familiare* indirizzata al fratello. Così recita l'invocazione alle Muse con la quale ha inizio il poema che Petrarca considerava il suo *opus maius*:

Et michi conspicuum meritis belloque trmendum,

⁹⁹ F. PETRARCA, *Familiarum Rerum libri*, X, 4 (si cita da ID., *Opere. Canzoniere – Trionfi – Familiarum Rerum libri*, con introduzione di M. Martelli, Firenze, Sansoni, 1992).

Musa, virum referes, Italis cui fracta sub armis
 Nobilis eternum prius attulit Africa nomen.
 Huc prece exhausto liceat michi sugere fontem
 Ex Elicone sacrum, dulcis mea cura, Sorores,
 Si vobis miranda cano . [...] ¹⁰⁰

II.6. Boccaccio e le Muse.

In Boccaccio il tema dell'ispirazione poetica si intreccia strettamente alla figura delle Muse. L'opera in prosa e in versi contiene parecchie immagini delle Muse, come pure delle Ninfe (divinità che fin dall'antichità sono state spesso assimilate alle Muse): immagini, tuttavia, non sempre omogenee, se non addirittura in palese contrasto tra di loro.

Tra i luoghi del *corpus* boccacciano nei quali è trattato il tema delle Muse, il più celebre e paludato è forse quello che più tende a ridimensionare il ruolo di queste divinità femminili. Intendo riferirmi al breve ma importantissimo *excursus* metaletterario che si legge nell'*Introduzione* alla IV giornata del *Decameron*. In questo brano, l'autore si difende dalla maliziosa accusa di avere scelto le donne come interlocutrici privilegiate dei suoi racconti, preferendo la compagnia di queste, a quella delle Muse. Ecco la replica di Boccaccio:

Che io con le Muse in Parnaso mi debba stare, affermo che è buon consiglio, ma tuttavia né noi possiamo dimorar con le Muse né esse con essonoi. Se quando avviene che l'uomo da lor si diparte, dilettarsi di veder cosa che le somigli, questo non è cosa da biasimare: le Muse son donne, e benché le donne quel che le Muse vagliono non vagliano, pure esse hanno nel primo aspetto simiglianza di quelle, sì che, quando per altro non mi piacessero, per quello mi dovrebbero piacere; senza che le donne già mi fur cagione di comporre mille versi; dove le Muse non mi furono di farne alcun cagione. Aiutaronmi elle bene mostraronmi comporre que' mille; e forse a queste cose scrivere, quantunque sieno umilissime, si sono elle venute parecchie volte a starsi meco, in servizio forse e in onore della simiglianza che le donne hanno a esse; per che, queste cose tessendo, né dal monte Parnaso né dalle Muse non mi allontanano quanto molti per avventura s'avvisano. ¹⁰¹

¹⁰⁰ F. PETRARCA, *L'Africa*, I, vv. 1-6 (si cita dall'edizione critica a cura di N. Festa, Firenze, Sansoni, 1926).

¹⁰¹ G. BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di V. Branca, Torino, Einaudi, 1992, 467- 468.

Insomma: le vere ispiratrici del Boccaccio novelliere sono le donne, e non le Muse; e se a queste ultime deve essere attribuita qualche virtù positiva, ciò dipende innanzitutto dal fatto che anch'esse sono esseri femminili, in altri termini: «una recuperabilità delle Muse è legittimata solo in quanto “le Muse son donne”»¹⁰². Se è vero, come suggerisce Boccaccio, che narrando le novelle decameroniane egli non si allontana «né dal monte Parnaso né dalle Muse», è anche vero che le sue Muse e il suo Parnaso sono profondamente ancorati ad una dimensione terrena, ed i riferimenti ad un afflato trascendente, se non sono del tutto assenti, restano confinati sullo sfondo.

Tuttavia nel *corpus* boccacciano questa immagine delle Muse convive con molte altre, meno paludate immagini, che ci mostrano inequivocabilmente come l'autore abbia coltivato, soprattutto (ma non soltanto) nell'ultima fase del suo tragitto letterario, un'idea della poesia come arte ispirata dall'alto.

Il primo documento di un certo respiro che attesta questa concezione è costituito dall'operetta a carattere biografico *De vita et moribus domini Francisci Petracchi de Florentia*, la cui datazione oscilla tra i primi anni quaranta e il 1350¹⁰³. La fonte principale del *De vita* è senza dubbio la *Collatio laureationis*. E non a caso, nella sua breve biografia di Petrarca, Boccaccio pone subito l'accento sulla forza incoercibile dell'ispirazione poetica e del richiamo delle Muse che indirizzano l'autore del *Canzonire* - a dispetto della volontà del padre che avrebbe voluto che Francesco si dedicasse innanzitutto agli studi di diritto - sulla strada della poesia.

Demum, cum etate iam esset adultus, Bononiam Lombardie nobilem studiisque florentem petiit civitatem, ibique sub diversis doctoribus iura civilia audivit. In quibus dum assiduo studio laboraret Apollo prescius sui vatis futuri, eiusdem mentis archanum lepido Pieridum cantu carminibus cepit demulcire divinis, ob quam causam, legibus iam neglectis, ad Parnasi culmen cepit dirigere gressus suos.¹⁰⁴

¹⁰² L. SURDICH, *Boccaccio, Boezio, le Muse*, in *Confini dell'umanesimo letterario. Studi in onore di Francesco Tateo*, a cura di M. de Nichilo, G. Distaso, A. Iurilli, Roma, Roma nel Rinascimento, 2003, p. 1296.

¹⁰³ Per la datazione del *De Vita*, cfr. G. VILLANI, *Introduzione*, in G. BOCCACCIO, *Vita di Petrarca*, a cura di G. Villani, Roma, Salerno Editrice, 2003 [Questa edizione, da cui si ricaveranno le citazioni, contiene anche l'epistola petrarchesaca *Posteritati*], pp. 11-62.

¹⁰⁴ G. BOCCACCIO, *Vita di Petrarca*, cit., pp. 72-74.

Oltre al concetto di poesia come dono divino, elargito dalle Pieridi (cioè dalle Muse) si affaccia, in questo passo del *De Vita*, un'altra idea, che a tale concetto non di rado si accompagna e che tornerà più volte anche nelle successive opere di Boccaccio; la convinzione che il poeta non possa fare a meno di assecondare la propria vocazione, una vocazione innata che impronta fin dall'inizio la vita di chi ne è il depositario: «ad poeticas meditationes dispositum ex utero matris», dirà di sé Boccaccio nell'ultimo libro delle *Genealogie deorum gentilium*¹⁰⁵ (si ricordi che Platone, in un frammento dello *Ione* che il Certaldese non poteva conoscere, aveva detto che si è poeti per «sorte divina [*théia moira*]»¹⁰⁶). La vocazione poetica è, infatti, per Boccaccio un destino a cui è pressoché impossibile opporsi e che si manifesta nell'abbraccio delle Muse, attraverso il quale il giovane Petrarca scopre l'irresistibile fascino delle favole antiche:

[...] iuventibus fatis, quibus de facili non obstat, Pieridum curus egregius illum indissolubilibus amplexibus circumdavit, egregue ferens <quem> ab infantia educarat, et cui per ipsum fama candidior servabatur, eidem a legum perplexitate vitabili et rabidi fori latrabilibus iurgiis raperetur, cesarum sanciones ac iurium consultorum tabulas indignanter abstulit ab eodem, suis luminibus e vestigio apponendo quid Smirneus vates impellente Apolline de Ulixe graysque reliquis plectro mirifico demonstravit; quid Terentius Culleus placida infestante Talya meretricum lenonum iuvenum et servorum actus describendo reliquerit. Quid Maro divino dotatus ingenio, pastorum scenicos ludos, arborum necessarios cultus, Troadum clades et arma victosque Penates et lacrimas morientis Elysse cantando narraverit; quid Flaccus lirica suavitate permotus ac acerbitate satyrica decantavit; quid Naso Elycona spirante fingendo peregerit; quid Lucanus urgente Calliope fervida tuba altisona clangendo perflaverit; quid Statius, quid Iuvenalis, quid eciam alii plures mirto edera lauroque conspicui, virtute pariter ac fama mirabiles, heroyco cantu reliquerint discedendo¹⁰⁷

Boccaccio indica una serie di autori classici da lui ritenuti particolarmente rappresentativi ed è interessante notare come molti di essi siano rispettivamente associati ad una Musa o divinità ispiratrice, cosicché Omero («Smirneus vates»)

¹⁰⁵ G. BOCCACCIO, *Genealogie deorum gentilium*, XV, 10, 6-7. (Si cita da ID., *Tutte le opere*, a cura di V. Branca, vol VII-VIII, *Genealogie deorum gentilium - De montibus, silvis, fontibus, lacubus, fluminibus, stagnis seu paludibus, de diversis nominibus maris: Genealogie deorum gentilium*, a cura di V. Zaccaria, Milano, Mondadori, 1998.)

¹⁰⁶ PLATONE, *Ione*, 534b-c.

¹⁰⁷ G. BOCCACCIO, *Vita di Petrarca*, cit., pp. 74-77.

viene collegato ad Apollo, Terenzio a Talia, Ovidio all'Elicono (che, com'è noto, era il monte delle Muse), Lucano a Calliope; anche Virgilio, del resto, è implicitamente descritto come un poeta ispirato, dato che gli viene attribuito un «ingegno divino».

La riflessione boccacciana sulla natura dei poeti e della poesia che si era inaugurata all'ombra di Petrarca prosegue nel nome di Dante, cui Boccaccio dedica l'importante biografia *De origine vita studiis et moribus viri clarissimi Danti Aligerii*. La prima delle tre diverse redazioni di questo testo - che gli editori designano di solito come *Vita di Dante* (o *Trattatello in laude di Dante*) -, fu stilata presumibilmente nei primi anni Cinquanta¹⁰⁸. Già nelle prime pagine dell'operetta, Boccaccio, per qualificare e presentare il biografato pone subito l'accento sull'origine trascendente della sua vocazione poetica affermando che « questi fu quel Dante, che a' nostri secoli fu concesso di speciale grazia da Dio» e aggiungendo che egli, per primo, «doveva al ritorno delle muse, sbandite d'Italia, aprir la via»¹⁰⁹.

Il destino di Dante, del resto, era già stato annunciato quando questi si trovava ancora nell'utero materno. La madre, prima di dare alla luce Dante, fa un sogno profetico, del quale Boccaccio svelerà il significato recondito solo nella parte finale della sua biografia: sogna di partorire un bambino vicino ad una pianta d'alloro e ad una fonte. Il piccolo cresce nutrendosi con le bacche dell'alloro e bevendo l'acqua della fonte: in tal modo, in breve tempo, diviene un pastore e quindi si trasforma in pavone. La visione onirica della madre di Dante è in certo senso il cuore dell'opuscolo boccacciano, in quanto fornisce un vero e proprio oroscopo concernente al tempo stesso la vita e l'opera del poeta. Se la figura del pastore si riferisce alla sapienza poetica e filosofica, il pavone è «una proiezione simbolica del testo della *Commedia*, del suo significato come del suo stile, della sua lingua come

¹⁰⁸ Sulla datazione del *Trattatello* si possono vedere P. G. RICCI, *Le tre redazioni del «Trattatello in laude di Dante»*, in «Studi sul Boccaccio», vol. VIII (1974), pp. 197-214 e C. PAOLAZZI, *Petrarca, Boccaccio e il «Trattatello in laude di Dante»*, in «Studi danteschi», vol. L (1983), pp. 165-249.

¹⁰⁹ G. BOCACCIO, *Trattatello in laude di Dante*, § 19. Si cita da ID., *Tutte le opere*, cit.; vol. III, *Amorosa visione - Ninfale fiesolano - Trattatello in laude di Dante: Trattatello in laude di Dante*, a cura di P. G. Ricci, Milano, Mondadori, 1974.

del fine ultimo dell'opera»¹¹⁰. Ma importa soprattutto porre l'accento sul profondo significato simbolico insito nell'immagine dell'alloro che - nell'interpretazione del sogno fornita da Boccaccio che si fonda su una precisa teoria astrologica - finisce per divenire l'emblema di un'arte poetica concessa per dono divino:

Oppinione è degli astrologi e di molti naturali filosofi, per la virtù e influenza de' corpi superiori gl'inferiori e prodursi e nutricarsi, e, se potentissima ragione da divina grazia illuminata non resiste, guidarsi. Per la qual cosa, veduto quale corpo superiore sia quella ora che alcun nasce, secondo quello cotale corpo più possente, anzi secondo le sue qualità, dicono del tutto il nato disporsi. Per che per lo alloro, sotto il quale alla donna pareva il nostro Dante dare al mondo, mi pare che sia da intendere la disposizione del cielo la quale fu nella sua natività, mostrante sé essere tale che magnanimità e eloquenza poetica dimostrava; le quali due cose significa l'alloro, àlbore di Febo, e delle cui frondi li poeti sono usi di coronarsi.¹¹¹

Tra i principali nodi tematici dell'operetta vi è anche la questione del rapporto della poesia con la teologia (ossia con la Sacra Scrittura), una questione della quale Boccaccio sarebbe tornato ad occuparsi, non senza qualche oscillazione, sia nelle *Genealogie deorum gentilium* sia nelle *Esposizioni sopra la Comedia* (l'autore introdurrà alcuni ritocchi in tal senso anche nelle successive redazioni dello stesso *Trattatello*)¹¹². Il tema dell'analogia tra teologia e poesia era già stato svolto, come si è detto, nell'epistola petrarchesca indirizzata al fratello Gherardo, che Boccaccio aveva avuto modo di conoscere in occasione del suo decisivo incontro con Petrarca avvenuto a Padova nel 1351. Sulla scia di Petrarca, Boccaccio ravvisa nell'allegoria, cioè nella virtù di trasmettere la verità sotto il velame della finzione, il procedimento che avvicina la Sacra Scrittura alla poesia:

Se noi vorremo por giù gli animi e con ragion riguardare, io mi credo che assai leggermente potremo vedere gli antichi poeti avere imitate le vestigie dello Spirito Santo; il quale, sì come noi nella divina Scrittura veggiamo, per la bocca di molti, i suoi altissimi secreti rivelò a' futuri, facendo loro sotto velame parlare ciò che a debito tempo per opera, senza alcuno velo, intendeva di dimostrare. Imperciò che essi, se noi raggiungeremo ben le loro

¹¹⁰ L. SASSO, *Prefazione*, in G. BOCCACCIO, *Trattatello in laude di Dante*, introduzione, prefazione e note di L. Sasso, Milano, Garzanti, 1995, p. XXXIII

¹¹¹ G. BOCCACCIO, *Trattatello in laude di Dante*, § 212.

¹¹² Per le varianti del *Trattatello* rinvio ai contributi, già citati, di P. G. Ricci e C. Paolazzi.

opere, acciò che lo imitatore non paresse diverso dallo imitato, sotto coperta d'alcune finzioni, quello che stato era, o che fosse al loro tempo presente, o che desideravano o presummevano che nel futuro dovesse avvenire, discrissono; per che ad uno fine l'una scrittura e l'altra non riguardasse, ma solo al modo del trattare [...], ad amendue si potrebbe dare una medesima laude, usando di Gregorio le parole. Il quale della sacra Scrittura dice ciò che ancora della poetica dir si puote, cioè che essa in un medesimo sermone, narrando, apre il testo e il misterio a quel sottoposto [...]¹¹³

Ai detrattori e ai nemici dei poeti, Boccaccio ribatte sottolineando il profondo legame di poesia e teologia in nome del rapporto che entrambe intrattengono con la sfera del *sacro*. «Dico che la teologia e la poesia quasi una cosa si possono dire, dove uno medesimo sia il soggetto; anzi dico di più: che la teologia niuna altra cosa è che una poesia di Dio»¹¹⁴, dichiarerà l'autore nel prosieguo del suo discorso.

L'interesse verso i risvolti metafisici della poesia è particolarmente evidente nell'ultima fase del tragitto intellettuale di Boccaccio, quella fase che si inaugura con *Il Corbaccio* e che culmina con la messa a punto delle *Genealogie* e con la stesura delle *Esposizioni sopra la Comedia*. Come la critica ha più volte ravvisato, si assiste nel *Corbaccio* ad un vistoso capovolgimento delle idee sostenute nell'Introduzione alla quarta giornata del *Decameron*, e questo capovolgimento riguarda precisamente la figura della Musa/Ninfa. Se l'autore aveva inizialmente messo l'accento soprattutto sulla dimensione naturalistica e carnale della Musa/Ninfa (si pensi, oltre che al *Decameron*, alla *Comedia delle Ninfe fiorentine* e al *Ninfale fiesolano*), a incominciare dal *Corbaccio* queste divinità femminili divengono invece figure contrassegnate da una spiritualità angelica che le allontana drasticamente dalle donne in carne ed ossa che avevano ispirato il *Decameron*: paradigmatico è il brano in cui, riferendosi alle donne, Boccaccio dichiara con caustica ironia: «E tra l'altre loro vanità, quando molto sopra gli uomini si vogliono levare, dicono che tutte le buone cose son femine: le stelle, le pianete, le Muse, le virtù, le ricchezze; alle quali, se non

¹¹³ G. BOCCACCIO, *Trattatello in laude di Dante*, § 138.

¹¹⁴ *Ibid.*, § 154.

che disonesto sarebbe, null'altro si vorrebbe rispondere se non: "Egli è così vero che tutte son femine, ma non pisciano"»¹¹⁵.

Le Ninfe del *Corbaccio* sono creature angeliche che hanno la funzione di iniziare il protagonista alla poesia e alla filosofia:

A te s'appartiene, e so che tu li conosci, più d'usare i solitari luoghi che le moltitudini ne' templi e negli altri pubblici luoghi raccolte visitare, e quivi studiando, operando e versificando, esercitare lo 'ngegno e sforzarti di divenir migliore e d'ampliare a tuo potere, più con cose fatte che con parole, la fama tua [...].

Mentre tu sarai ne' boschi e ne' rimoti luoghi, le Ninfe Castalide, alle quali queste malvage femmine si vogliono assomigliare, non t'abbandoneranno già mai; la bellezza delle quali, sì come io ho inteso, è celestiale; dalle quali, così belle, tu non se' né ischifato né schernito, ma è loro a grado potere stare, andare e usare teco. [...] Esse con angelica voce ti narreranno le cose dal principio del mondo state infino a questo giorno, e sopra l'erbe e sopra i fiori alle dilettevoli ombre teco sedendo, al lato a quel fonte le cui ultime onde non si videro già mai, ti mostreranno le cagioni de' variazioni de' tempi e delle fatiche del sole e di quelle della luna; e qual nascosa virtù le piante nutriche e insieme faccia li brutti animali amichevoli; e donde piovano l'anime negli uomini; el'essere la divina bontà eterna e infinita; e per quali scale ad essa si salga, e per quali balzi si tarrupi alla parte contraria; e teco, poiché i versi d'Omero, di Virgilio e degli altri antichi valorosi avranno cantati, i tuoi medesimi, se tu vorrai, canteranno.¹¹⁶

In tal senso, il *Corbaccio* rappresenta una chiave di volta nella traiettoria intellettuale di Boccaccio in quanto, come scrisse Branca, vi «si affermavano quelle ragioni della divina origine della poesia che il Boccaccio generosamente andava sviluppando nella *Genealogia*. E si delineava così anche quell'ideale immagine eliconia di lui, che sull'ermo colle valdelsano, tutto preso dal rinnovato impegno lirico, trovava unica ricreazione – come il suo Virgilio e il suo Petrarca – nel toccare la castalia lira col sacro plettro (ep. XX)»¹¹⁷.

Con gli ultimi due libri (XIV-XV) delle *Genealogie deorum gentilium* – che peraltro non possono essere isolati dal resto del monumentale trattato «ma che anzi in

¹¹⁵ G. BOCCACCIO, *Corbaccio*, § 175. Si cita da ID., *Tutte le opere*, cit.; vol. V (tomo 2) *Elegia di Madonna Fiammetta - Consolatoria a Pino de' Rossi - Buccolicum carmen - Corbaccio: Corbaccio*, a cura di G. Padoan, Milano, Mondadori, 1994. Del *Corbaccio* si può vedere anche l'edizione introdotta e commentata da Giulia Natali (Milano, Mursia, 1992).

¹¹⁶ *Ibid.*, § 197-199.

¹¹⁷ V. BRANCA, *Giovanni Boccaccio. Profilo biografico*, Nuova edizione riveduta e aggiornata, Firenze, Sansoni, 1997, p. 139.

ess[o] si inseriscono, nel progetto di un grande repertorio di miti, come raccolta organica, e nell'intento di celebrare i poeti antichi, non solo latini, ma anche greci»¹¹⁸ -, Boccaccio, esponendo in modo più organico e articolato teorie poetiche ricavate soprattutto da Mussato e Petrarca¹¹⁹, fornisce un decisivo impulso allo sviluppo di un importante genere letterario occidentale, quello della *difesa della poesia*¹²⁰ che, attraverso la rinascimentale *Defense of poesie* di Philip Sidney, arriva almeno fino al Romanticismo: basti pensare a *A Defense of poetry* di Percy Bysshe Shelley o, per quanto riguarda l'Italia, al *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* di Giacomo Leopardi.

Come nel *Corbaccio*, anche nelle *Genealogie*, la celebrazione della poesia passa attraverso la celebrazione delle Muse, alle quali è interamente dedicato il ventesimo capitolo del quattordicesimo libro (*Musas infici non posse ob defectum lascivientis*

¹¹⁸ V. ZACCARIA, *Introduzione alle «Genealogie deorum gentilium»*, in ID., *Boccaccio narratore, storico, moralista e mitografo*, Firenze, Olschki, 2001, p. 109. Sugli ultimi due libri delle *Genealogie*, e più in generale sulla poetica di Boccaccio, oltre al saggio appena citato, cfr. almeno V. BRANCA, *Motivi preumanistici* [1950], in ID., *Boccaccio medievale*, Nuova edizione riveduta e corretta, Firenze, Sansoni, 1996, pp. 277-299; E. GARIN, *Le favole antiche* [1953], in ID., *Medioevo e Rinascimento*, Bari, Laterza, 1954, pp. 60-89; F. TATEO, *Favola e poesia nella poetica del Boccaccio* [1958], in ID., *Retorica e poetica fra Medioevo e Rinascimento*, Bari, Adriatica, 1960, pp. 67-160; É. GILSON, *Poésie et vérité dans la «Genealogia» de Boccace*, in «Studi sul Boccaccio», vol. II (1964), pp. 253-282; R. STEFANELLI, *Boccaccio e la poesia*, Napoli, Loffredo, 1978; C. CAZALÉ BÉRARD, *Boccaccio e la poetica: Mercurio, Orfeo e Giasone, tre chiavi dell'avventura ermeneutica*, in «Studi sul Boccaccio», vol. XXII (1994), pp. 277-306.

¹¹⁹ Occorre ricordare che Boccaccio terrà conto anche dei suggerimenti, delle glosse e delle precisazioni dell'amico Pietro Piccolo da Monteforte: cfr. G. BILLANOVICH, *Pietro Piccolo da Monteforte tra il Petrarca e il Boccaccio*, in *Medioevo e Rinascimento. Studi in onore di Bruno Nardi*, Firenze, Sansoni, 1955, voll. 2; vol. I, pp. 3-76.

¹²⁰ Molto significativo, in proposito, il pronunciamento di Gilson: «On trouverait avant lui [Boccaccio], chez Albertino Mussato, Pietro Piccolo da Monteforte, Pétrarque, des morceaux d'une apologie possible de la poésie, des réponses à certains reproches dirigés contre elle par ses détracteurs. Après Boccace d'autres écriront, comme Philip Sidney, *In difense of Poesy*, mais il semble bien que les deux derniers livres de la *Genealogia* aient été le premier effort que l'on a jamais fait pour isoler le problème, au sens où les chimistes parlent d'isoler un corps», É. GILSON, *Poésie et vérité dans la «Genealogia» de Boccace*, cit., p. 254. Sulla «difesa della poesia» in Boccaccio, cfr. anche G. MARTELOTTI, *La difesa della poesia e un giudizio su Lucano* [1967], in ID., *Dante, Boccaccio e altri scrittori dall'Umanesimo al Romanticismo*, Firenze, Olschki, 1983, pp. 165-183, E. SCUDERI, *Boccaccio e la difesa della poesia*, [1968], in ID., *Boccaccio e dintorni*, Catania, Giannotta, 1972, pp. 33-52), A. BUCK, *La difesa della poesia nelle «Genealogie deorum gentilium» del Boccaccio*, «Misure critiche», a. VIII (1978) pp. 27-38, C. CAZALÉ BÉRARD, *Boccaccio e la poetica, ovvero l'apologia della finzione* (parte prima), «Testo & senso», a. I (1998) pp. 27-53, ID., *Boccaccio e la poetica, ovvero l'apologia della finzione* (parte seconda), *Ibid.*, a. II (1999) pp. 15-43, V. ZACCARIA, *La difesa della poesia: dal Petrarca alle «Genealogie» di Boccaccio*, in ID., *Boccaccio narratore, storico, moralista e mitografo*, cit., pp. 175-190.

cuiusquam ingenii)¹²¹. Qui Boccaccio difende le Muse dall'infamante accusa di essere delle meretrici, frutto, secondo lui, di un'interpretazione tendenziosa di un noto passo del *De Consolatione Philosophiae* di Boezio¹²². In realtà, spiega Boccaccio (che riprende alcune considerazioni già svolte da Petrarca nelle *Invective contra medicum*¹²³), l'attacco di Boezio alle Muse era riferito soltanto ad una delle due specie di esse, la «specie teatrale», e non alla più importante, la quale, «degnà di esser lodata con tutti gli elogi, abita nelle selve d'alloro, nel fonte Castalio e in tutti i luoghi che per religione conosciamo degni di venerazione»¹²⁴.

In ogni caso, l'argomento decisivo che Boccaccio utilizza per giustificare la sua apologia delle favole antiche è, oltre al parallelismo con la Sacra Scrittura, la dimostrazione delle origini divine della poesia. Una pezza d'appoggio importante, in questo senso, si poteva ricavare dall'Antico Testamento: per più esattezza, dal passo dell'*Esodo* (XXXV, 30-35) in cui Mosè spiega, in un suo discorso, come le arti derivino, in definitiva, da Dio. Boccaccio, nel libro XIV delle *Genealogie*, riecheggia in modo piuttosto evidente tale passo, quando afferma: «Certissimus enim est (ut post haec suo loco monstrabitur) hanc, ut ceterae discipline, a Deo quo sapientia omnis, initium habuisse»¹²⁵, per poi collegare immediatamente questa dichiarazione al tema della grazia divina del poeta («Et queso exprimant, elegantes hi viri, quo iure poesis facultas dicenda sit futilis, cum eius instigatione, opitulante divina gratia, tot extant clara volumina, tot memoranda poemata tot inventa perlucida atque peregrina?»¹²⁶). Del resto, che i poeti non siano da considerarsi «semplicemente dei cantafavole – come alcuni invidiosi vorrebbero – ma dottissimi e dotati di anima e di arte quasi

¹²¹ Alle Muse è dedicato anche il capitolo 2 del libro XI. Sulle Muse Boccaccio scrive pagine importanti anche nelle *Esposizioni sopra la Comedia* (II, 1, 11-34) a commento dell'invocazione dantesca alle Muse (*Inf.*, II, 7): cfr. G. BOCCACCIO, *Tutte le opere*, cit.; vol. VI, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, a cura di G. Padoan, Milano, Mondaori, 1965.

¹²² Cfr. L. SURDICH, *Boccaccio, Boezio, le Muse*, cit., in particolare, pp. 1299-1305.

¹²³ Cfr. F. PETRARCA, *Invective contra medicum*, in ID., *Opere latine*, cit.; vol. II, pp. 841-843.

¹²⁴ G. Boccaccio, *Genealogie deorum gentilium*, XIV, 20, 5. Cfr. anche ID., *Esposizioni sopra la Comedia*, I, 1, 106-111.

¹²⁵ *Ibid.*, XIV, 6, 3

¹²⁶ *Ibid.*, XIV, 6, 6.

divini»¹²⁷, Boccaccio lo aveva già esplicitamente precisato nel primo capitolo del medesimo libro.

Nelle *Genealogie* la nascita della poesia – indipendentemente dal fatto che la si riconduca a Mosé e al mondo ebraico o, inversamente, si preferisca collocarla nell’ambito della Grecia antica (Boccaccio ammette entrambe le ipotesi) - rimane strettamente connessa alla sfera religiosa: l’impulso poetico scaturisce dalla volontà di rendere onore alla/alle divinità¹²⁸. Ma ciò che innalza la poesia ai più alti ranghi dello speculazione, come si poteva ricavare già dal *Trattatello in laude di Dante*, è anzitutto la sua «connaturata, divina capacità di trasmettere, sotto la cortecchia della bella invenzione e nella squisita fattura formale, verità non dissimili da quelle comunicate dalla filosofia e dalla teologia: anzi dalla Scrittura Sacra stessa»¹²⁹. Dati questi presupposti, non sarà né illegittimo né blasfemo accostare il «divino citaredo» David, o Giobbe, ai grandi poeti classici come Orfeo, Omero, Virgilio e Orazio, «che hanno cantato misteri divini con versi celesti»¹³⁰. Per le stesse ragioni a Dante spetta l’appellativo di «insigne teologo»¹³¹; quanto a Petrarca, le sue opere sia in prosa che in versi sono splendide ed eleganti al punto «che si credono composte da un ingegno divino piuttosto che umano»¹³².

Se allusioni all’origine divina della poesia punteggiano tutto il XIV libro delle *Genealogie*, è nel capitolo settimo - *Quid sit poesis, unde dicta, et quod eius officium* - che Boccaccio riepiloga più efficacemente le sue idee sull’argomento. Che cos’è, dunque la poesia, e da dove trae la sua origine?

Poesis enim, quam negligentes abiciunt et ignari, est fervor quidam exquisite inveniendi, seu scribendi quod inveneris. Qui, ex sinu Dei procedens, paucis mentibus, ut arbitor, in creatione conceditur, ex quo, quoniam mirabilis sit, rarissimi semper fuere poete. Huius enim fervoris sunt sublimes effectus, ut-puta-mentem in desiderium dicendi compellere, peregrinas et inauditas inventiones excogitare, meditatas ordine certo componere, ornare

¹²⁷ *Ibid.*, XIV, 1, 2.

¹²⁸ Cfr. *Ibid.*, XIV, 8.

¹²⁹ L. BATTAGLIA RICCI, *Boccaccio*, Roma, Salerno, 2000, p.224.

¹³⁰ G. BOCCACCIO, *Genealogie deorum gentilium*, XIV, 16, 2.

¹³¹ *Ibid.*, XIV, 10, 3

¹³² *Ibid.*, XIV, 19, 16-17.

compositum inusitato quodam verborum atque sententiarum contextu, velamento fabuloso atque decenti veritatem contegere.[...] ¹³³

Il *fervor*, questa smania febbrile, che Boccaccio pone all'origine della scrittura poetica, proviene direttamente dal grembo di Dio, e solo quei pochissimi a cui è concesso tale dono possono legittimamente chiamarsi poeti. Beninteso, la poesia per Boccaccio è sì il frutto di un'ispirazione divina, ma rappresenta, al contempo, una laboriosa conquista che si ottiene solo se si è in grado di padroneggiare adeguatamente la grammatica e la retorica e se si è in possesso del necessario bagaglio di conoscenze erudite. Tuttavia, ispirazione poetica e competenza tecnica non sono in opposizione tra di loro, ma rappresentano due facce della medesima medaglia.

L'idea boccacciana di *fervor* rappresenta un'importante prefigurazione del motivo tipicamente umanistico del *furor*, anche se non è ancora pienamente indentificabile con esso. Boccaccio, infatti, non ha la possibilità di attingere di prima mano alle fonti platoniche concernenti la teoria dell'entusiasmo poetico, ed elabora la propria nozione di "fervore" basandosi quasi esclusivamente su testi latini. Vittorio Zaccaria ha ricordato, a tal proposito, il famoso verso ovidiano «Est deus in nobis/ agitante calescimus illo» ¹³⁴. A questo riferimento aggiungerei almeno il passo del primo libro delle *Satire* di Orazio incentrati sulla «mens divini» del poeta ¹³⁵, che Boccaccio doveva avere ben presente. Tuttavia, la principale fonte che Boccaccio utilizza per accreditare l'idea di poesia come divino fervore è senz'altro il *Pro Archia* di Cicerone, evocato e citato esplicitamente per ben tre volte nelle *Genealogie*.

Inquiet forsā isti obiurgatores perlucidi [coloro che disconoscono il valore della poesia], etsi dixerim scientiam hanc ex Dei sinu recentibus adhuc animabus infundi, se nolle verbis meis satis prestare fidei, quibus satis roboris equis animis que videmus assidue poterant prestisse; sed adhuc egeamus testibus. Si ergo legerint quid Tullius Cicero, homo phylosophus non poeta, dixerit ea in oratione, quam apud senatum habuit pro Aulo Licinio Archia, in fidem forsā faciliores devenient. Dicit enim sic: «Atque sic a summis hominibus

¹³³ *Ibid.*, XIV, 7, 1.

¹³⁴ cfr. V. ZACCARIA, *Introduzione alle «Genealogie deorum gentilium»*, cit., p. 102 (i versi citati provengono da OVIDIO, *Fasti*, VI, 5).

¹³⁵ ORAZIO, *Satire*, I, 4, vv. 39-44.

eruditissimisque accepimus: ceterarum rerum studia et doctrina et preceptis et arte constare, poetam natura ipsa valere, et mentis viribus excitari, et quasi divino quodam sipiritu inflari» etc. Ergo, ne orationem longius protraham, satis apparere potest piis hominibus poesim facultatem esse, et ex Dei gremio originem ducere [...]¹³⁶

La rivendicazione dell'origine divina della poesia, che in Boccaccio, come già in Petrarca, trovava nelle parole del *Pro Archia* la sua più autorevole sanzione, rappresenta l'imprescindibile presupposto di tutta l'appassionata apologia della finzione poetica che si snoda negli ultimi due libri delle *Genealogie*. Un testo antico diviene in tal modo «il codice della nuova cultura, della nuova fede nella poesia»¹³⁷: quella fede che Petrarca e Boccaccio trasmetteranno agli umanisti¹³⁸.

II.7. Poesia e rivelazione nel «*De laboribus Herculis*» di Coluccio Salutati

Alle *Genealogie deorum gentilium* di Boccaccio si richiama tempestivamente Coluccio Salutati, che approfondisce e sviluppa ulteriormente il motivo del «poeta theologus»¹³⁹, ponendolo, al pari dei suoi predecessori, in connessione strettissima con la credenza nell'origine divina della poesia. Salutati vi allude già in una discussione epistolare con il cancelliere bolognese Giuliano Zonarini¹⁴⁰, ma è nel vasto e incompiuto trattato *De laboribus Herculis* che egli sviluppa il tema in modo più organico ed esaustivo.

¹³⁶ G. BOCCACCIO, *Genealogie deorum gentilium*, XIV, 7, 5-7. Boccaccio cita il *Pro Archia*, sempre all'interno del libro XIV, anche nei capitoli 19 (8-9) e 22 (11). Il *Pro Archia* è riecheggiato anche in un'epistola a Petrarca databile al 1351, che gli editori attribuiscono a Boccaccio: «Neque enim ignoramus quam rarum, quam colendum, quam divinis ingeniis dignum poete nomen habendum sit, ut non immerito sacer ille Ennius ausus sit, suo quodam iure, sanctos appellare poetas [...]», G. BOCCACCIO, *Epistole e lettere*, cit., pp. 552-553.

¹³⁷ V. BRANCA, *Giovanni Boccaccio*, cit., p. 85

¹³⁸ Come ricorda Ronconi, i libri XIV e XV delle *Genealogie deorum gentilium* «costituiranno per lungo tempo il modello più ammirato e imitato», G. RONCONI, *Le origini delle dispute umanistiche sulla poesia*, cit., p. 124.

¹³⁹ Cfr. R. G. WITT, *Coluccio Salutati and the Conception of the «Poeta Theologus» in the Fourteenth Century*, in «Renaissance Quarterly», XXX, n. 4, 1977, pp. 538-563.

¹⁴⁰ Cfr. *Epistolario di C. SALUTATI*, a cura di F. Novati, vol. I, Roma, Forzani e C. Tipografi del Senato, 1891, pp. 298-307, in particolare, p. 303.

L'opera, che ebbe una lunga e faticosa gestazione e di cui ci sono rimaste due distinte redazioni, fu concepita come una analisi del mito di Ercole con particolare riferimento al modo in cui esso era stato trattato nelle tragedia di Seneca *Hercules furens*; tuttavia, soprattutto nel primo libro, Salutati svolge una meditazione sulla funzione della poesia in generale, fornendo esempi tratti da una folta schiera di testi classici. Salutati ravvisa nelle antiche finzioni il segno della rivelazione divina (secondo lui, l'esempio più pregante di poeta-profeta, per quanto riguarda il mondo pagano è Virgilio, di cui aveva preso le difese anche nel carteggio con Zonarini). Scrive Salutati:

Quod quia verissimum est ita tenendum fideliter, ut scripsi, et tamen non nisi post fidei nostre documenta invenio humano generi revelatum, maxime admirationis est autorem veritatem huius tam difficilis rei et per philosophos diversis et contrariis disputationibus explicate sub huius fabule involucro reliquisse, ut inter fictionum latebras tam exquisite veritatis prodeat certitudo. Sed ille deus qui per hominum rudissimorum eloquium omnes mundi fallacias et deceptiones diabolicas obsistente humana prudentia et potentia superavit [...]; ille, inquam, deus, et per hunc poetam nostrum [Seneca] hanc veritatem voluit apparere. Quod, si poeta sensit, laudemus deum, qui sibi veritatis spiritum inspiravit. Sin, autem, ut plures arbitrabuntur, hec nostris vatis non fuerit intentio, sed poema suum ad id quod intendo valeat adaptari, grates ago infinite dei sapientie que han veritatem in huius fabule serie desiderit deprendisse.¹⁴¹

Tra le verità comunicate dai poeti antichi, figurano anche cognizioni di carattere religioso del tutto in linea con la dottrina cristiana; a differenza di molti filosofi, da Epicuro e Aristotele, i quali negarono l'esistenza di un luogo ultraterreno destinato al castigo delle anime dopo la morte, i poeti non nutrono alcun dubbio sull'effettiva realtà dell'inferno: «Quod si verum est infernum esse,» - ne deduce Salutati - «quod divina testantur eloquia, certum esse potest divino quodam spiritu poetas inflatus non a se solummodo repperisse fingendo sed in hanc veritatem inspiratione divini numinis et vere germaneque veritatis indicisse»¹⁴². In tal senso, dunque, Salutati si spinge oltre Petrarca e Boccaccio, dichiarando che ai poeti non va attribuito soltanto

¹⁴¹ C. SALUTATI, *De laboribus Herculis*, [Prima editio], a cura di B. L. Ullman, Zürich, Thesaurus mundi, 1951, vol. 2, p. 592.

¹⁴² C. SALUTATI, *De laboribus Herculis*, IV, cit., vol. 2, p. 461.

un generico afflato sovranaturale, ma un'ispirazione talmente profonda da trasmettere importanti verità divine. Nel *De laboribus* di Salutati, in nome dell'ispirazione divina della poesia, quella barriera tra paganesimo e cristianesimo, che appariva per certi aspetti insormontabile, viene quasi completamente abbattuta.

Capitolo III

IL TEMA DEL *FUROR* NELLA CULTURA RINASCIMENTALE.

II.1 *Leonardo Bruni tra Platone e Dante.*

Mussato, Petrarca, Boccaccio e Salutati, come si è visto, insistono costantemente, dalle loro rispettive angolature sul motivo dell'origine divina della poesia, ma le loro fonti sono quasi esclusivamente latine, e, leggendo i testi di questi autori, non è dato rinvenire neanche un riferimento diretto ai dialoghi platonici che trattano il tema dell'entusiasmo. La riscoperta di Platone avviene infatti solo a partire dal Quattrocento, grazie a Leonardo Bruni, a Marsilio Ficino e ai circoli neoplatonici fiorentini. Tuttavia, in riferimento al nostro *tópos*, non è «verosimile credere ad un “buco”, legato alla messa in sordina degli scritti platonici, tra antichità e Rinascimento»¹. Anzi: la stretta continuità tra la generazione dei protoumanisti che non aveva ancora riscoperto Platone e quella successiva risulta subito evidente anche dal fatto, tutt'altro che trascurabile, che il primo letterato che rimette in circolo il tema del *furor* basandosi su fonti platoniche, Leonardo Bruni, aveva compiuto il suo apprendistato intellettuale sotto la guida di Coluccio Salutati, in nome del quale ho terminato il precedente capitolo.

La riscoperta, da parte di Bruni, dei passi di Platone sulla *théia manía* si inquadra in un progetto di traduzione che avrebbe dovuto riguardare l'intero *corpus* platonico:

¹ D. PATTINI, «*Furor*» ed ispirazione tra Medioevo e Rinascimento, cit. , p. II.

in realtà, Bruni tradusse in latino il *Fedone*, il *Gorgia*, il *Critone*, il *Fedro*, l'*Apologia di Socrate* e le *Lettere*². Il *Fedro*, tradotto nel 1424, rappresenta, assieme al *De divinatione* di Cicerone, la principale fonte dell'importante lettera che Bruni indirizza al poeta siciliano Giovanni Marrasio nel 1429, nella quale si legge:

Sed ante omnia illud discutiendum est quod de furore scripsisti inquires: «indulgere velis nostro, Arretine, furori». Id alius forsan aliter, ego certe sic accipio, quasi laudis furor sit non vituperationis. Sunt enim furoris, ut a Platone traditur, species duae: una ex humanis proveniens morbis, mala profecto res ac detestanda, altera ex divina mentis alienatione; divini rursus furoris partes quattuor: vaticinium, misterium, poesis et amor. His vero deos totidem praesse veteres putaverunt: nam vaticinium Apollini, misterium Dionyso, poeticam Musis, amorem Veneri tribuebant.³

Dopo aver ripreso una frase del suo interlocutore, Bruni propone una tassonomia del *furor* fedelmente modellata su quella del *Fedro*⁴, quindi afferma energicamente, sempre sulla scorta del filosofo greco, la superiorità della poesia che nasce dal furore divino su quella derivata dalla semplice abilità umana:

Non enim omne opus poema est, ne si versibus quidem constet, sed illud praestans, illud hac honorata nuncupatione dignum quod afflatu quodam divino emittitur. *Itaque quanto vaticinium coniectationi dignitate praestat, tanto poema, quod ex furore sit, sanorum hominum artificio est anteponendum [...]. Qui vero absque furore Musarum poeticas ad fores, ut inquit Plato, accedit, sperans quasi arte quadam poetam se bonum evasurum, inanis est ipse atque eius poesis.* Prae illa quae ex furore est, haec quae ex prudentia disperditur. Poetarum ergo furor a Musis est; amantium vero a Venere. Oritur autem hic ex verae pulchritudinis contemplatione, cuius effigiem visu intuentes acerrimo ac violentissimo sensuum nostrorum, stuoentes ac velut extra nos positi, totis affectibus in illum corripimur, ut non minus vere quam eleganter dictum sit amantis animam in alieno corpore vitam ducere. Haec igitur vehemens occupatio animi atque correptio amor vocatur: divina quaedam alienatio ac veluti sui ipsius oblivio et in id quodius pulchritudinem admiramur transfusio. Quam si furorem ac versaniam appellas, concedam etiam atque fatebor, dummodo intelligas

² Cfr. E. GARIN, *Ricerche sulle traduzioni di Platone nella prima metà del secolo XV*, in *Medioevo e Rinascimento. Studi in onore di Bruno Nardi*, cit., vol. I, pp. 339-374, in particolare, pp. 361-367.

³ *Leonardi Arretini viri eloquentissimi ad clarissimum adolescentem Marrasium Siculum in «Angelinetum» responsio incipit feliciter*, rr. 14-23. L'epistola di Bruni a Marrasio, raccolta in LEONARDI BRUNI ARRETINI, *Epistolarum libri VIII*, a cura di L. Mehus, Firenze, ex typographia Bernardi Paperinii, 1741, è riprodotta in JOHANNIS MARRASII, *Angelinetum et carmina varia*, a cura di G. Resta, Palermo, Centro di Studi filologici e linguistici siciliani, 1976 (da cui si cita).

⁴ Cfr. PLATONE, *Fedro* 265 a-b

*neque poetam bonum esse ullum posse nisi huiusmodi furorem, neque perfecte neque eximie deum coli, nisi per huiusmodi mentis alienationem.*⁵

Oltre a rimarcare la necessità per il poeta di lasciarsi andare al furore, Bruni stabilisce un decisivo nesso, anch'esso ricavato dal *Fedro* platonico, tra ispirazione e passione amorosa. Ed è anche sulla base questo nesso che Bruni nella parte finale della lettera, andando, in questo caso, oltre Platone, descrive l'afflato poetico negli stessi termini in cui Dante lo aveva descritto nel canto XXIV del *Purgatorio*: «Sed unum scias volo, me non tam tibi eximiam hanc palmam esse tribuendam existimare quam Amori. Ille est enim qui verba tibi dictat, qui sententias ostendit, qui varietatem et copiam et elegantiam subministrat»⁶. Questo riferimento preciso di Bruni alla poetica stilnovista è sintomatico anche della continuità che si riscontra, per quanto riguarda il tema dell'ispirazione divina, tra Medioevo e Umanesimo: una continuità che, come si diceva, persiste anche al di là dell'influsso diretto dei testi platonici. Nel Quattrocento, d'altronde, Bruni non sarà l'unico a recuperare la concezione stilnovistica dell'ispirazione, basta pensare al *Canzoniere* di Lorenzo de' Medici, in cui l'Amore è designato a più riprese come fonte della parola poetica⁷.

Bruni si occupa della teoria del furore poetico anche nella *Vita di Dante*; qui, egli afferma che vi sono due modi per divenire poeta:

Uno modo si è per ingegno proprio agitato et non mosso da alcuno vigore interno et nascoso, il quale il quale si chiama furore e occupatione di mente. Darò una similitudine di quello che voglio dire: Beato Francesco, non per iscienza, né per disciplina scolastica, ma per occupazione e astrazione di mente, sì forte applicava l'animo suo a Dio, che quasi si trasfigurava oltre al senso umano, e conosceva di Dio più che né per istudio né per lettere conoscono i teologi; così nella poesia, alcuno per interna agitazione e applicazione di mente poeta diviene; e questa si è la somma e la più perfetta spezie di poesia: e onde alcuni dicono i poeti essere divini, e alcuni li chiamano sacri, e alcuni li chiamano vati. Da questa astrazione e furore che io dico, prendono l'appellazione; gli esempi li abbiamo da Orfeo e da Esiodo,

⁵ *Leonardi Arretini viri...*, cit., rr. 35-79 (corsivi miei)

⁶ *Ibid.*, rr. 89-92.

⁷ Sul recupero della concezione stilnovistica dell'ispirazione nella lirica quattrocentesca, cfr. D. PATTINI, «*Furor*» ed ispirazione tra Medioevo e Rinascimento, cit., pp. 91-99.

de' quali l'uno e l'altro fu tale, quale di sopra è stato da me raccontato; e fu di tanta efficacia Orfeo, che e sassi e selve moveva con la sua lira; ed Esiodo, essendo pastore rozzo e indotto, solamente bevuta l'acqua della fonte Castalia, senz'altro studio poeta sommo divenne: del quale abbiamo l'opere ancora oggi, e sono tali, che niuno de' poeti litterati e scientifici lo vantaggia. Una spezie adunque di poeti è per interna astrazione ed agitazione di mente; l'altra spezie è per iscienza, per istudio, per disciplina ed arte e per prudenzia: e di questa seconda spezie fu Dante [...].⁸

Anche in questo brano, pur non omettendo di riconoscere il valore di una poesia che nasce dallo studio e dalla dottrina, qual è quella dantesca, Bruni proclama la superiorità della poesia ispirata dal *furor*, testimoniata esemplarmente dai poeti delle origini, come Orfeo ed Esiodo, le cui «opere [...] sono tali tali, che niuno de' poeti litterati e scientifici lo vantaggia».

III.2 Marsilio Ficino: il furore e l'Idea.

Se la prima testimonianza quattrocentesca sul *furor* è costituita dalla lettera di Bruni a Marrasio, è con Marsilio Ficino che il nostro *tópos* s'impone pienamente all'attenzione della cultura italiana ed europea, influenzando non solo l'estetica e la poesia, ma anche le arti figurative e la trattatistica artistica. Nella Firenze quattrocentesca, sotto l'egida della famiglia de' Medici, Ficino tradusse e commentò quasi tutto il *corpus* platonico, compresi quei dialoghi – lo *Ione*, il *Fedro* e il *Simposio* –, nei quali è esposta la teoria della *théia manía*, e contribuì alla nascita della cosiddetta Accademia Platonica, che può forse considerarsi il più importante circolo di studiosi umanisti⁹. Tuttavia, il testo ficiniano più celebre e fortunato intorno al tema della *manía* divina - l'epistola a Pellegrino Agli, meglio nota sotto il titolo *De divino furore* – attinge ancora a fonti esclusivamente latine. L'epistola,

⁸ L. BRUNI, *Vite di Dante e del Petrarca*, in ID., *Opere letterarie e politiche*, a cura di P. Viti, Torino, UTET, 1996, pp. 548-549.

⁹ Per un'introduzione all'opera di Ficino, cfr. l'importante volume miscelaneo *Marsilio Ficino e il ritorno di Platone: studi e documenti*, a cura di G. C. Garfagnini, Firenze, Olschki, 1986 (2 voll.); sull'Accademia Platonica fiorentina, cfr. A. DELLA TORRE, *Storia dell'Accademia Platonica di Firenze*, Firenze, Carnesecchi, 1902.

infatti, composta nel 1457¹⁰, si basa soprattutto sulla traduzione latina del *Fedro* approntata da Bruni e sulla lettera di quest'ultimo a Marrasio¹¹; detto questo, occorre sottolineare il fatto che Ficino fa riferimento ad un ventaglio assai vasto e variegato di fonti¹², di cui nell'epistola bruniana non vi era traccia, dal *Corpus Hermeticum* al *De divinis nominibus* di Dionigi l'Aeropagita. Ficino, inoltre, svolge il motivo del *furor* in modo assai più articolato rispetto a Bruni, collegando questo tema alla teoria platonica dell'anamnesi e stabilendo uno stretto nesso tra aspetti estetici e aspetti metafisici: insomma, in Ficino, il tema del furore divino acquista nello stesso tempo una nuova gravidanza filosofica e un'inedita forza di suggestione.

L'aspetto più saliente dell'epistola *De divino furore* è la centralità che Ficino attribuisce al furore poetico¹³: non che le altre tre tipologie platoniche di furore non siano alluse, ma ad esse sono dedicate soltanto poche righe, mentre l'esposizione della teoria della mania poetica occupa quasi tutta la lettera. Ficino, dopo aver proclamato, sulla scorta di Democrito e Platone, la primazia della poesia ispirata sulla poesia che è frutto del solo studio¹⁴, mette in relazione il furore poetico con la contemplazione delle Idee:

¹⁰ Sulla datazione, cfr. S. GENTILE, *In margine all'epistola «de divino furore» di Marsilio Ficino*, in «Rinascimento», s. 2, XXIII (1983), pp. 33-77.

¹¹ Sui rapporti tra l'epistola di Bruni e quella di Ficino, cfr. P. MEGNA, *Lo «Ione» platoncio nella Firenze medicea*, Messina, Centro interdisciplinare di studi umanistici, 1999², pp. 110-111.

¹² Le fonti dell'epistola ficiniana sono puntualmente indicate nell'apparato di M. FICINO, *Lettere*, a cura di S. Gentile, Firenze, Olschki, 1990, pp. 19-28.

¹³ Ficino avrebbe ribadito la centralità e la particolare importanza del furore poetico anche nel suo commento al *Fedro*: «Quicumque numine quomodolibet occupatur, profecto propter ipsam impulsus divini vehementiam virtutisque plenitudinem exuberat, concitatur, exultat, finesque et mores humanos excedit. Itaque occupatio hec sive raptus furor quidam et alienatio non iniuria nominatur. Furens autem nullus est simplici sermone contentus, sed in clamorem prorumpit et cantus et carmina. Quamobrem furor quilibet, sive fatidicus sive mysterialis seu amatorius, dum in cantus procedit et carmina, merito in furorem poeticum videtur absolvi», M. J. B. ALLEN, *Marsilio Ficino and the Phaedran Charioteer*, Berkeley – Los Angeles – London, University of California Press, 1981, p. 85

¹⁴ «Id vero non arti modo ac studio, sed, et multo magis, divino illi furori, sine quo quenquam magnum unquam fuisse virum Democritus ac Plato negant, ascribo [...]», M. FICINO, *Epistolarum familiarum liber I*, 6 (*De divino furore*), rr. 12-15 (si cita da ID., *Lettere*, cit.). Donatella Coppini ha osservato che, qui, la contrapposizione tra *ars* e *furor* è espressa in termini meno drastici rispetto alla lettera di Bruni a Marrasio, «ed è prospettata la possibilità di convivenza dei due elementi» (D. COPPINI, *L'ispirazione per contagio: "furor" e "remota lectio" nella poesia latina del Poliziano*, in

Cum vero sapientia nullis aut certe perpaucis hominibus adsit, nec ullis corporis sensibus comprehendatur, efficitur ut divine sapientie similitudines apud nos perpaucæ sint, et he quidem sensibus nostris occulte et prorsus ignote. Quapropter Socrates in *Phedro* simulacrum inquit sapientie oculis cerni nullo modo posse, quod si cernatur mirabiles amores divine illius, cuius id simulacrum est, penitus excitaturum. At vero pulchritudinis divine similitudinem oculis cernimus, harmonie vero imaginem auribus annotamus, quos Plato sensus omnium, qui per corpus fiant, perspicacissimos arbitratur. Quo fit ut iis que corporibus insunt quibusdam quasi simulacris in animum per sensus corporis haustis reminiscamur quodammodo rerum earum quas extra corporis carcerem constituti antea noveramus. Qua quidem recordatione exardescit animus alasque commovens iamiam corporis contagione sordibusque sese paulatim emaculat divinoque furore porsus afficitur.¹⁵

Se il divino furore nasce dalla ricordanza del mondo delle Idee, la poesia – e qui Ficino sposa le teorie estetiche di Plotino – dovrà avere come modello, non la realtà materiale, ma l’armonia celeste; la quale può essere imitata in due modi:

alii nanque vocum numeris variorumque sonis instrumentorum celestem musicam imitantur, quos certe leves ac pene vulgares musicos appellamus; nonnulli vero graviori quodam firmiorque iudicio divinam ac celestem harmoniam imitantes intime rationis sensum notionesque in versum pedes ac numeros digerunt. Hi vero sunt qui divino afflato spiritu gravissima quedam ac preclarissima carmina ore, ut aiunt, rotondo porsus effundunt.¹⁶

Questo secondo tipo di musica, di gran lunga superiore al primo, costituisce per Ficino, che continua a richiamarsi a Platone, un autentico nutrimento per l’anima ed è in grado di veicolare significati profetici:

poesim autem, quod divine quoque harmonie proprium est, vocum ac motuum numeris gravissimos quosdam et, ut poeta diceret, Delphicos sensus ardentius exprimit. Quo fit ut non solum auribus blandiatur, verum etiam suavissimum et ambrosie celestis similimum menti pabulum afferat, ideoque ad divinitatem proprius accedere videatur.¹⁷

Agnolo Poliziano. *Poeta scrittore filologo*, Atti del Convegno Internazionale di Studi – Montepulciano, 3-6 Novembre 1994, a cura di V. Fera e M. Martelli, Firenze, Le Lettere, 1998, p. 137).

¹⁵ M. FICINO, *De divino furore*, rr. 69-84.

¹⁶ *Ibid.*, rr. 136-143.

¹⁷ *Ibid.*, rr. 146-151.

La teoria del furore poetico percorre molti scritti di Ficino (nello stesso epistolario figurano, ad esempio, due lettere interamente incentrate sul tema¹⁸): essa acquisisce un grado maggiore di complessità dopo che il pensatore fiorentino traduce lo *Ione* e il *Fedro*, potendo finalmente risalire, senza dover ricorrere a qualche mediazione, alla fonte greca. A proposito dell'interpretazione ficiniana dei passi platonici sul *furor*, Paola Megna ha osservato che: «Dinanzi alle due strade possibili che gli si prospettavano (il *furor* poteva infatti, in quanto 'ispirazione' divina, annullare la creatività e la personalità stessa dell'artista o, al contrario, esaltarla proprio nel veicolare il contatto con la divinità), egli opta senza esitazioni per quest'ultima, forzando in ciò il testo platonico che rimaneva, invece, 'ambiguamente' a metà tra le due soluzioni»¹⁹. E, in effetti, Ficino, e gli umanisti in generale, interpretano i dialoghi di Platone sull'entusiasmo come una pura esaltazione della poesia, cercando di mettere in sordina o di ridimensionare la condanna platonica della poesia prospettata nel X libro della *Repubblica*. Inoltre, nella sua celebrazione del divino furore, Ficino non vede fratture tra cultura pagana e cultura cristiana, tant'è che «nel *De christiana religione* aveva proposto una implicita cristianizzazione del concetto di entusiasmo, presentando i testi biblici come ispirati da Dio»²⁰.

Il tema del *furor*, che è senz'altro uno dei motivi ricorrenti dell'opera di Marsilio Ficino, è svolto soprattutto nei commenti al *Fedro* e al *Simposio*, nell'*argumentum* premesso alla traduzione dello *Ione*²¹, e nella sua opera filosofica di maggior impegno, la *Theologia platonica*. Essa contiene un breve ma denso paragrafo sui poeti

¹⁸ Cfr. M. FICINO, *Epistolarum familiarum Liber*, I, 52 (*Poeticus furor a Deo est*) e IX, [8] (*De quatuor specibus divini furori*).

¹⁹ P. MEGNA, *Lo «Ione» platonico nella Firenze medicea*, cit. p.124.

²⁰ D. COPPINI, *L'ispirazione per contagio*, cit., p. 142.

²¹ Al commento al *Fedro* si è già fatto riferimento; del *Commentarium in Convivium*, cfr. soprattutto *Oratio VII*, 14-15; quanto all'*argumentum* dello *Ione*, esso è riportato in P. MEGNA, *Lo «Ione» platonico nella Firenze medicea*, cit., pp. 169-175. Allo studio della Megna, che reca in appendice la traduzione ficiniana dello *Ione*, rinvio anche per un elenco più completo dei numerosi passi di Ficino sul *furor* (cfr. nota 2, pp. 124-125).

(*De poetis*)²², in cui Ficino afferma che la teoria platonica dell'entusiasmo si basa essenzialmente su tre principi. Primo: senza l'aiuto di Dio, un uomo può padroneggiare a mala pena un'arte, mentre i grandi poeti, come Orfeo, Omero, Esiodo e Pindaro dimostrarono di saper sfruttare efficacemente tutte le arti; secondo: quando il poeta è in stato di delirio compone i canti di cui loro stessi, una volta tornati nella loro condizione normale, non sanno spiegare il significato; terzo: i migliori poeti non sono i più colti, anzi, possono essere persone abbastanza ignoranti o prive di competenze tecniche. È interessante notare che, dopo aver attinto allo *Ione* e al *Fedro* di Platone, Ficino chiama in causa anche Ovidio, citando i famosi versi dei *Fasti* (V, 5-6): «Est deus in nobis, agitante calescimus illo/ Impetus ille sacrae semina mentis habet».

Tuttavia, Ficino non si limita soltanto a ripetere in modo più o meno fedele gli elementi salienti della teoria greco-latina dell'entusiasmo, ma introduce innovazioni approdando ad originali sintesi. Un aspetto fondamentale della concezione ficiniana del *furor* è, infatti, lo stretto legame tra dimensione fisiologica e dimensione metafisica, corollario di quell'unità di naturale e sovrannaturale, di umano e divino, che rappresenta forse il tratto forse più peculiare del pensiero di Ficino. In questo senso, come ho anticipato nel primo capitolo, Ficino troverà un imprescindibile punto di appoggio nei *Problemata*, attribuiti a quell'epoca ad Aristotele, in cui si descrivono i sintomi fisiologici del genio malinconico. Nella *Theologia platonica* Ficino teorizza esplicitamente la fusione tra il furore divino di ascendenza platonica e il furore malinconico di cui parlava «Aristotele»²³:

Plato scribit in Phaedro Philosophorum mentes praecipue alas quibus ad divina volatur recuperare, quia videlicet semper divinis incumbant. Et alibi quidem divinos, alibi vero Dei filios nominat, quia quodammodo renascantur ex Deo. Ob id scribit Aristoteles omnes in qualibet artes arte viros excellentes melancholicos extitisse, sive tales nati fuerint, sive

²² Cfr. M. FICINO, *Theologia platonica*, XIII, 2.

²³ «Per quanto ne sappiamo, il Ficino è stato il primo che abbia identificato quella che “Aristotele” aveva chiamato la melanconia degli uomini intellettualmente eccellenti con il “divino furore” di Platone», KLIBANSKY – E. PANOFISKY - F. SAXL, *Saturno e la melanconia*, cit., p. 244.

assidua meditatione tales evaserint. Quod ego ob eam causam arbitror evenire, quoniam humoris melancholici natura terrae sequitur qualitatem, quae numquam late sicut caetera elementa diffunditur, sed arcitus contrahitur in seipsam. Ita melancholicus humor animam et invitat, et iuvat, ut in seipsam se colligat.²⁴

L'opera nella quale Ficino approfondisce maggiormente i risvolti fisiologici del temperamento malinconico è il *De vita*, in cui la malinconia è concepita come l'ineluttabile destino dei nati sotto Saturno, ossia, in primo luogo, dei teologi, dei poeti e dei filosofi. Pur senza indulgere in un determinismo meccanicistico, Ficino mette in luce l'importanza dell'influsso degli astri, e nella fattispecie di Saturno (l'autore stesso riteneva che il suo oroscopo fosse influenzato da Saturno)²⁵, sull'esistenza degli uomini dediti ad attività intellettuali, i quali, come è scritto anche nella *Theologia platonica*, se non sono malinconici fin dalla nascita, diventano tali a causa dello studio:

Hactenus quam ob causam Musarum sacerdotes melancholici, vel sint ab initio, vel studio fiant, rationibus primo coelestibus, secundo naturalibus, tertio humanis, ostendisse sit satis. Quod quidem confirmat in libro *Problematum* Aristoteles. Omnes enim, inquit, viros in quavis facultate praestantes melancholicos extitisse. Qua in re Platonicum illud, quod in libro *De Scientia* scribitur, confirmavit, ingeniosos videlicet plurimum concitatos furiososque esse solere. Democritus quoque nullos, inquit, viros ingenio magnos, praeter illos, qui furore quodam perciti sunt, esse unquam posse. Quod quidem Plato noster in *Phaedro* probare videtur, dicens poeticas fores frustra absque furore pulsari. Etsi divinum furorem hic forte intelligi vult, tamen neque furor eiusmodi apud Physicos, aliis unquam ullis praeterquam melancholicis incitatur.²⁶

Ficino si propone, prendendo le mosse da Democrito, Platone e Aristotele, di precisare le cause e gli effetti dell'atra bile, in modo da poter meglio chiarire il rapporto tra malinconia e uomo di genio.

²⁴ M. FICINO, *Theologia platonica*, XIII, 2 (si cita ID., *Théologie platonicienne de l'immortalité des âmes*, texte critique établi et traduit par R. Marcel, Paris, Les Belle Lettres, 1964-1970, 3 voll.).

²⁵ Su questo aspetto, e sul *De vita* in generale, rinvio alle fondamentali pagine di KLIBANSKY – E. PANOFISKY - F. SAXL, *Saturno e la melanconia*, cit., in particolare, pp. 240-257.

²⁶ M. FICINO, *De vita*, I, 5 (si cita dall'edizione a cura di A. Biondi e G. Pisani, Pordenone, Biblioteca dell'immagine, 1991).

Melancholia, id est, atra bilis est duplex: Altera quidem naturalis a medicis appellatur, altera vero adustione contingit. Naturalis illa nihil est aliud quam densior quaedam sicciorque pars sanguinis. Adusta vero in species quattuor distribuitur. Aut enim naturalis melancholiae, aut sanguinis purioris, aut bilis, aut falsae pituitae combustionem concipitur. Quaecumque adustione nascitur, iudicio et sapientiae nocet. Nempe dum humor ille accenditur atque maniam nuncupant, nos vero furorem. At quando iam extinguitur, subtilioribus clarioribus partibus resolutis, solaque restante fuligine tetra stolidos reddit et stupidos, quam habitum melancholiam proprie et amentiam vecordiamque appellant.

Sola igitur atra bilis illa, quam diximus naturalem, ad iudicium nobis sapientiamque conducit. Neque tamen semper. [...] Proinde necessarium est omnino eam esse quoad eius natura patitur subtilissimam. Si enim tenuata pro natura sua maxime fuerit, poterit forsitan absque noxa etiam esse multa atque etiam tanta.²⁷

Ficino distingue due tipologie di *furor*: la prima tipologia consiste in un'esaltazione effimera, qual è quella dei sacerdoti e dei rapsodi, la seconda è invece una condizione esistenziale abituale, tipica di quelli che trascorrono la vita nella contemplazione, raggiungendo il culmine della conoscenza.

Se è vero, come è stato più volte osservato, che Ficino non riuscì a produrre una teoria estetica organica, è altrettanto innegabile che la sua riflessione sulla malinconia dell'uomo di ingegno fece scuola per tutto il Cinquecento per poi fornire alla trattatistica europea settecentesca elementi non secondari per l'elaborazione della moderna teoria del genio.

III.3 Da Landino a Poliziano.

La teoria dell'entusiasmo elaborata da Ficino ha dunque un'immediata e ampia diffusione nella cultura rinascimentale italiana ed europea, tant'è che il motivo del furore poetico diviene ben presto un *tópos* sia della critica sia della letteratura (inoltre, come si vedrà, anche le arti coltiveranno questo tema²⁸). Uno tra i più importanti teorici del *furor* è senz'altro Cristoforo Landino che applica le riflessioni

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Cfr. sull'argomento, A. CHASTEL, *Marsilio Ficino e l'arte*, a cura di G. De Majo, Torino, Aragno, 2002, in particolare, pp. 239-251.

di Ficino ad un ambito più strettamente letterario. Landino utilizza la nozione platonica di *furor* per nobilitare al massimo l'arte poetica, affermando la sua superiorità rispetto a tutto il resto delle arti liberali:

Est igitur poetica disciplina non dicam unam ex iis artibus qua nostri maiores liberales appellantur, sed quae illas universas complectens, certis quibusdam numeris astiricta variisque luminibus ac floribus distincta, quaecunque homines egerint, quaecunque norint miris figmentis exornet atque in alias quasdam species traducat. Quam quidem rem, ut et divinus ille Plato in Phaedro et Platonius Cicero in Tusculanis disputationibus ostendit, nemo umquam mortalium sine divino quodam furore attingere potuit.²⁹

Così si legge nella *Praefatio in Virgilio*, in cui, prendendo spunto dall'autore dell'*Eneide*, Landino stila una celebrazione della poesia il cui fulcro è prelevato sostanzialmente dall'epistola ficiniana *De divino furore*. Landino prosegue infatti alludendo al fatto che attraverso lo slancio furore è possibile accedere al mondo delle Idee e ascoltare l'armonia celeste. Ne deriva che, come si apprende da Ennio, citato nel *Pro Archia* di Cicerone, i *vates* possono legittimamente qualificarsi come divini, così come «sancti» sono i «Musarum sacerdotes»³⁰.

Pur non aggiungendo molto alle tesi già espresse da Ficino, Landino è in ogni caso il primo ad utilizzare in modo sistematico il concetto di *furor* per analizzare e commentare non solo i testi antichi, ma anche quelli moderni. Nella *Prolusione dantesca*, infatti, la teoria del divino furore diviene una chiave di lettura per comprendere la grande poesia della *Commedia*. Dopo aver affermato, come già nella *Praefatio in Vergilio*, che la poesia nasce dalla contemplazione del mondo celeste, Landino dichiara che solo pochi sono in grado di imitare in modo adeguato l'armonia di quel mondo ultraterreno. E questi pochi eletti sono «e' divini poeti e sacri sacerdoti delle Muse [...] che sopra agl'altri scrittori come aquile volano; a questi soli è concesso potere tutte le discipline delle buone arti, le quali in vari secoli

²⁹ C. LANDINO, *Praefatio in Virgilio*, in ID., *Scritti critici e teorici*, a cura di R. Cardini, Roma, Bulzoni, 1974, vol. I, p. 21.

³⁰ *Ibid.*, p. 21.

dagli uomini sono state trovate e assolute, non solamente esprimere e narrare ma *etiam* ne' suoi rifiorire e adornare». Ma i poeti non potrebbero toccare le vette della sapienza, innalzando l'arte poetica al di sopra di ogni altra arte, senza il soccorso dell'ispirazione divina, dato che la poesia «non da mortale ingegno, ma da divino furore ne l'umane menti infuso origine trae»³¹.

Gli studi danteschi di Landino confluiscono nel *Comento sopra la Comedia* che si apre con un ampio proemio, in cui si parla non solo di Dante, ma anche della poesia in generale. Anche qui, come in quasi tutti gli scritti critici di Landino³², l'ispirazione divina costituisce per il poeta un'autentica *conditio sine qua non* tant'è che al tema del furore divino l'autore dedica un intero capitolo. Nel *Proemio* Landino conferma la primazia della poesia sulle altre *liberales artes*, dichiarando che «nessuna generatione di scriptori trovarsi, e quali o per grandezza d'eloquentia, o per divinità di sapientia, per alchuno tempo a' poeti pari sieno stati»³³: la poesia è un'arte divina «più eccellente» delle arti di origine umana, «perché el divino furore onde ha origine la poesia è più eccellente che la excellentia humana onde hanno origine l'arti». Per giustificare questa tesi, Landino chiama esplicitamente in causa lo *Ione* di Platone per poi riprendere le riflessioni svolte da Ficino nel capitolo *De poetis* della *Theologia platonica*. Anche l'elenco delle fonti usate da Landino per conferire autorità alla teoria del furore – oltre a Platone, egli nomina Democrito, Cicerone, Ovidio e Origene – è sostanzialmente mutuato dagli scritti di Ficino; tuttavia, rispetto a Ficino, Landino insiste con maggior vigore sulla funzione quasi creatrice della poesia, giungendo a stabilire un assai significativo parallelismo tra il poeta e Dio:

Et e Greci dixono poeta da questo verbo «poiein», el quale è in mezzo tra 'creare' che è proprio di Dio quando di niente produce in essere alchuna cosa, et 'fare', che è de gl'huomini in ciaschuna arte quando di materia e di forma componono. Imperocché benché el figmento del poeta non sia al tutto di niente, pure si parte dal fare et al creare molto s'apressa. Et è Idio sommo poeta, et è el mondo suo poema. Et chome Idio dispone la

³¹ C. LANDINO, *Prolusione dantesca*, in ID., *Scritti critici e teorici*, cit., pp. 48-49.

³² Si veda anche il terzo proemio alle *Camaldulenses*, in cui Landino anticipa alcune delle argomentazioni del *Proemio*: cfr. *Ibid.*, pp. 64-65.

³³ C. LANDINO, *Comento sopra la Comedia*, a cura di P. Procaccioli, Roma, Salerno, 2001, vol. I, p. 256.

creatura, i. el visibile et invisibile mondo che è sua opera, in numero, misura et peso, onde el profeta: «Deus omnia facit numero, mensura et pondere»; chosí e poeti chol numero de' piedi, con la misura delle syllabe brevi et lunghe, et col pondo delle sententie et de gl' affecti, costituiscono el lor poema.³⁴

Alcuni studiosi hanno ravvisato in questo brano la prima testimonianza rinascimentale della metafora del poeta creatore³⁵: se è vero che Landino non identifica del tutto creazione artistica e creazione divina, come avrebbero fatto i romantici³⁶, non può, nondimeno, essere sottovalutata la portata delle osservazioni sul «figmento del poeta» che «al creare molto s'apressa». Né, d'altra parte, si deve sottacere il nesso che si instaura in Landino, come in altri teorici rinascimentali, tra il carattere produttivo dell'arte e la teoria del *furor*³⁷: è proprio sulla base e nell'ambito di questa teoria che Landino può giustificare la sua analogia tra il poeta e la divinità.

Nel capitolo intitolato *Furore divino*, Landino continua la sua celebrazione della funzione propria alla poesia, distinguendo quest'ultima dall'arte dei «vulgari et leggiari musici», la quale ha soltanto la funzione di dilettere il pubblico. La poesia, invece, «non solamente con la suavità della voce dilecta gl'orecchi, chome quella vulgare musica, ma chome dixi alti et arcani et divini sensi descrive, et di celeste ambrosia pasce la mente. Et questo divino furore, chome trattando dell'arte poetica dicemmo, vogliono che proceda dalle Muse. Il perché chi senza questo divino furore tenta divenire poeta, indarno s'affaticha».³⁸

³⁴ *Ibid.*, p. 258.

³⁵ Cfr. E. ZILSEL, *Die Entstehung des Geniebegriffes: Ein Beitrag zur Ideengeschichte der Antike und der Frühkapitalismus* [1926], trad. francese, *Le génie. Histoire d'une notion de l'antiquité à la Renaissance*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1993, p. 243 e E.N.TIGERSTEDT, *The Poet as Creator: Origin of a Metaphor*, in «Comparative Literature Studies», vol.V, n.4, dicembre 1968, pp.455-488.

³⁶ Su questo punto, cfr. M. A. RIGONI, *Young e l'originalità*, prefazione a E. YOUNG, *Considerazioni sulla compoizione originale*, in corso di stampa presso l'editore Book.

³⁷ Il nesso tra la teoria del divino furore e il concetto di artista creatore è stato rilevato, in riferimento agli scritti di Dürer, da E. PANOFSKY (cfr., in particolare, *Artista scienziato genio: appunti sulla "Renaissance-Dämmerung"*, in "Annali dell'Istituto Storico italo-germanico di Trento", III, 1977, pp. 312-313). Sull'argomento, cfr. anche E. DI STEFANO, *Arte e idea*, cit., pp. 44-45.

³⁸ C. LANDINO, *Comento sopra la Comedia*, cit., p. 260.

Attraverso Ficino e Landino il concetto di furore si diffonde nel pensiero e nella poesia quattrocentesca. Basta pensare ad uno dei testi più filosoficamente pregnanti dell'epoca, l'*Oratio de hominis dignitate* di Giovanni Pico della Mirandola, nella quale si legge un'appassionante celebrazione del *furor*:

Quis, humana omnia posthabens, fortunae contemnens bona, corporis negligens, deorum conviva adhuc degens in terris fieri non cupiat, et aeternitatis nectare madidus mortale animal immortalitatis munere donari? Quis non Socratis illis furoribus, a Platone in *Phedro* decantatis, sic afflari non velit ut alarum pedumque remigio hinc, idest ex mundo, qui est positus in maligno, prope aufugiens, ad celestem Hierusalem concitatissimo cursu feratur?

Agamur, patres, agamur Socraticis furoribus, qui extra mentem ita nos ponant, ut mentem nostram et nos ponant in Deo! Agemur ab illis utique, si quid est in nobis ipsi prius egerimus; nam si et per moralem affectuum vires ita per debitas competencias ad modulos fuerint intentae, ut immota invicem consonent concidentia, et per dialecticam ratio ad numerum seprogrediendo moverit, Musarum perciti furore celestem armoniam intimis auribus combibemus. Tum Musarum dux Bacchus, in suis mysteriis (idest visibilibus naturae signis) invisibilia Dei philosophantibus nobis ostendens, inebriabit nos ab ubertate domus Dei, in qua tota si uti Moses erimus fideles, accedens sacratissima theologia duplici furore nos animabit. Nam in illius eminentissimam sublimati sepeculam, inde et quae sunt, quae erunt quaeque fuerint insectili metientes aevo, et primaevam pulchritudinem suspicientes, illorum Phebei vates, huius alati erimus amatores, et ineffabili demum charitate quasi aestro perciti, quasi Saraphini ardentis extra nos positi, numine pleni, iam non ipsi nos, sed ille erimus ipse qui fecit nos.³⁹

In ambito più propriamente poetico, il motivo del furore è svolto con esiti particolarmente interessanti da Giovanni Marullo. Nei suoi *Hymni naturales* la fede nel carattere ispirato della poesia non costituisce soltanto un ricorrente dato tematico, ma informa di sé la stessa organizzazione stilistica dei componimenti: come è stato opportunamente rilevato, «la forma dell'inno sembra corrispondere all'esigenza di sperimentare e sviluppare un'espressività poetica di tipo 'mistico', conveniente a un indifferenziato afflato religioso, segnata dal *furor* teorizzato all'inizio di due inni fondamentali, quello a Giove Ottimo Massimo e quello al Sole, dal tono profetico e 'ispirato', dall'accumulo di lodi, di nomi, di finzioni, attribuito alla divinità»⁴⁰.

³⁹ G. PICO DELLA MIRANDOLA, *Oratio de hominis dignitate*, 108-113 (si cita dall'edizione a cura di F. Bausi, Parma, Guanda, 2003).

⁴⁰ D. COPPINI, *Dall'iperuranio a sottoterra: il percorso platonico a ritroso*, in M. MARULLO TARCANIOTA, *Inni naturali*, introduzione, traduzione italiana e commento di D. Coppini, Firenze, Le Lettere, 1995, p. 16.

L'inno a Giove Ottimo Massimo si apre proprio con un'esaltazione del divino furore che la divinità trasmette al *vates*:

Ab Iove principium: Iovis est quod cumque movemus;
 Prima mihi graviore sono dicenda potestas
 Est Iovis: hinc magni divum tot numina mundi,
 Hinc rerum natura parens, hinc lucidus aether,
 Quaeque sub incurvo variantur plurima coelo.
 Sed neque Pieridum praestantia vatibus antra
 Nec tu, care, satis nostris, Pimplee, Camaenis
 Parnasusque biceps facundaque flumina largae
 Phocidos: ipse animum vati, mentem ipse ministra,
 Sancte pater, sive aetherio delapsus Olympo
 Enthea divino praecordia concutis oestro
 Ignotasque vias aperis teque ipse recludis
 Sive iubes cinctum solis caput igne tuentem,
 Ingenio mentisque oculis ad inane levatis,
 Eminus informi quaesitum ostendere in umbra
 Effigiemque tuam primos et ducere vultus.

È interessante come Marullo introduca una lieve ma significativa variazione rispetto alla tradizione platonica-neoplatonica, indicando propriamente in Giove, e non nelle Muse, la fonte dell'ispirazione divina.

Marullo non si limita ad invocare l'entusiasmo, ma ne descrive anche la fenomenologia; questo l'*incipit* dell'inno al Sole:

Quis novus hic animis furor incidit? unde repente
 Mens fremit horrentique sonant praecordia motu?
 Quis tantus quatit ossa tremor? Procul este, profani,
 Adventante deo et mons circum immane remugit :
 Scilicet antiquas tanto post tempore sedes
 Dignatur tamen atque situ marcentia longo
 Antra subit consueta, deum confessus, Apollo,
 Inspiratque graves animos et pectore magnum
 Saevit agens oestro, furiataque corda fatigat
 Bacchum rabie atque agitato mentis anhelio.
 Iam mihi, discussa mortali pectore nube,
 Parcarum reseratur opus ; iam panditur ingens
 Annorum series et longum interprete cassa

Certatim tenebris quaerunt erumpere fata,
Angustumque premunt pariter tot saecula pectus⁴¹

Nella sua descrizione del furore, Marullo intreccia tessere ficiniane con echi tratti dalla letteratura classica (Callimaco, Virgilio, Orazio, Claudiano, ecc.⁴²) e mette in luce il profondo sconvolgimento provocato dall'irruzione del *furor* nell'animo di chi è 'ispirato'. Il *furor* ha, nella poetica di Marullo, una tale importanza da divenire, nell'inno a Pallade, un appellativo del dio primigenio, Fanete: «Vere Phaneta splendide,/ Eadem virago, mas eadem, eadem *furor*»⁴³.

Il motivo del furore poetico torna a varie riprese anche nell'opera di Angelo Poliziano, sia negli scritti critici sia in quelli più propriamente creativi. Se nel commento ai *Fasti* di Ovidio Poliziano allude solo cursoriamente all'entusiasmo, chiosando il famoso verso «Est deus in nobis»⁴⁴, nel commento alle *Sylvae* di Stazio il tema è svolto in modo un po' più organico. Seppure influenzato da Ficino⁴⁵, Poliziano tende a smussare i risvolti gnoneseologico-metafisici che la teoria del *furor* aveva acquisito nelle trattazioni neoplatoniche quattorcentesche, per ricondurre il *topos* entro una dimensione squisitamente retorico-letteraria, da cui le osservazioni sul rapporto tra l'ispirazione e la struttura della *sylva*⁴⁶:

SUBITO CALORE [f. 9v]. Quasi *karakterismòs* sylvae est. Nam ut dictum a Fabio est, qui sylvam componunt calorem atque impetum sequentes ex tempore scribunt. 'Calore' ergo omnino videtur hic poeta concitatoris ingenii fervidiorisque fuisse et quod impetu magis ac celeritate polleret, quam robore et viribus ; quapropter in his libellis vivit illa incitatio et eminent. Natura enim operi impar non erat fervorque ille animi ad finem usque perseverabat. Quales enim sensus haberet, tales quoque hos libellos componebat, qui nimirum vel

⁴¹ M. MA RULLO, *Hymni naturales*, III, 1, vv. 1-16 (si cita dall'edizione acura di D. Coppini, cit.)

⁴² Cfr. le note di D. COPPINI, in *Ibid.*, pp.229-230.

⁴³ *Ibid.*, I, 2, vv. 64-65.

⁴⁴ Cfr. A. POLIZIANO, *Commento inedito ai Fasti di Ovidio*, a cura di F. Lo Monaco, Firenze, Olschki, 1991, p. 448.

⁴⁵ Il debito di Poliziano nei confronti di Ficino è evidente, ad esempio, nella *Praefatio in Homerum*, in particolare nella pagina si parla del carattere divinamente ispirato della poesia omerica (cfr. A. POLIZIANO, *Opera*, I, Lugduni, Apud S. Gryphium, 1553, in particolare, p. 479)

⁴⁶ Cfr. L. CESARINI MARTINELLI, *In margine al commento di Angelo Poliziano alle 'Selve' di Stazio*, in «Interpres», I, 1978, pp. 96-145, in particolare, pp. 104-107.

granditate heroica, vel sensibus, vel ipsa gratia etiam Thebaida elimatissimum opus longe antecellunt, quod in illa a natura destitutus, quippe quae ultra primus impetus deferbuerat, artis praesidium necessario exigebat. Verum nulla tanta ars est, quae afflationem illam mentis, quam *enthousiasmòn* Graeci dicunt, imitari possit, unde existit Platonis illa atque ante ipsum Democriti opinio: «poetam bonum neminem sine inflammatione animorum existere posse et sine quodam afflatu quasi furoris»⁴⁷

Insomma: nessuna *ars* può eguagliare l'impulso del *furor*, un impulso che Poliziano pone alla base anche dell'arte oratoria («Ipsa vero mentis concitatio etiam imprimis oratori est necessaria»⁴⁸). La necessità per il poeta del sostegno dell'ispirazione è un concetto che torna anche nel Poliziano volgare, laddove però più che alla tradizione platonica-neoplatonica, l'autore sembra richiamarsi ai precetti della poetica stilnovistica:

O bello idio ch'al cor per gli occhi spira
dolce disir d'amaro penser pieno,
e pasciti di pianto e di sospiri,
nudirisci l'alme d'un dolce veleno,
gentil fai divenir ciò che tu miri,
né può star cosa vil drento al suo seno;
Amor del quale i' son sempre soggetto,
porgi or la mano al mio basso intelletto.

Sostien tu el fascio ch'a me tanto pesa,
reggi la lingua, Amor, reggi la mano;
tu principio, tu fin dell'alta impresa,
tu fia l'onor, s'io già non priego invano;
di' signor, con che lacci da te presa
fu l'alta mente del baron toscanò
più gioven figlio della etrusca Leda,

⁴⁷ A. POLIZIANO, *Commento alle Selve di Stazio*, a cura di L. Cesarini Martinelli, Firenze, Sansoni, 1978, p. 29.

⁴⁸ *Ibidem*. Un autore coevo, Bartolomeo Fonziò, nell'interessante trattato *De poetice ad Laurentium libri Medicem libri III*, propone invece una conciliazione tra *furor* e *ars*: «poetice e dei mente in puras ac purgatas bonorum mentes infusa est ad divina et humana et praeterita et praesentia et futura aperienda et decoro fabulamento illustranda. Poetae vero ipsi magni et honesti et boni et excellentes profecto viri natura egregie informati; arte, usu, scientia rerum omnium instructi atque perfecti; iidemque sunt prophetae summi atque theologi», cfr. C. TRINKAUS, *The Unknown Quattrocento «Poetics» of Bartolomeo Della Fonte*, «Studies in Renaissance», XIII, 1966, p. 98.

che reti furo ordite a tanta preda.⁴⁹

Questi versi di Poliziano mostrano come l'idea stilnovistica di ispirazione possa perfettamente accordarsi con quella platonica (di questo accordo, d'altronde, testimoniava già la lettera di Bruni al Marrasio). Platonica è certamente la fonte a cui Poliziano attinge per descrivere l'ispirazione nei *Nutricia* (la sezione finale delle *Silvae*). Qui, Poliziano, come Marullo, riconosce in Giove la divinità che dona l'afflato poetico e stabilisce un nesso, tipicamente neoplatonico, tra poesia e armonia celeste:

Nec tamen in nullis hominum simulachra refulgent
mentibus, arcanam caeli testantia Musam
permixtum Iovem. Nam ceu tralucet imago
sideris in speculum, ceu puro condita vitro
solis inardescit radio vis limpida fontis;
sic nitidos vatium defecatosque sonori
informant flammantque animos modulamina caeli.
Is rapit evantem fervor, fluctuque furoris
mens prior it pessum: tum clausus inaestuat alto
corde deus, toto lymphatos pectore sensus
extimulans; sociumque hominem indignatus, ad imas
cunctantem absterret latebras; vacua ipse potituts
sede, per obsessos semet tandem egerit artus,
inque suos humana ciet praecordia cantus.⁵⁰

Il furore è in Poliziano, come in Landino e negli umanisti in genere, un elemento che consente di innalzare la poesia al di sopra delle altre forme di arte, dato che il canto ispirato non può essere eguagliato né dai cigni melodiosi, né dal suono della lira, né da nessun'altra forma di musica⁵¹. Sulla scia di Platone, che nello *Ione* aveva

⁴⁹ A. POLIZIANO, *Stanze*, I, 2-3. (si cita da ID., *Stanze – Fabula di Orfeo*, a cura di S. Carrai, Milano, Mursia, 1988)

⁵⁰ A. POLIZIANO, *Nutricia*, vv. 156-169 (si cita da A. POLIZIANO, *Silvae*, a cura di F. Bausi, Firenze, Olschki, 1996).

⁵¹ Cfr. *Nutricia*, vv. 170-175. Una rivendicazione della primazia della poesia in nome dell'ispirazione divina si può leggere anche più sopra (cfr. vv. 67-74): «Donec ab aetherio genitor pertesus Olympo/ socordes animos, longo marcentia marcentia somno/ pectora, te nostrae, divina Poetica, menti/ aurigam dominamque dedit. Tu flectere habenis/ colla reluctantum, tu lentis addere calcar, / tu formare rudes, tu prima extundere duro/ abstrusam cordi scintillam, prima fovere/ ausa Prometheae caelestia semina flammae.»

posto l'accento sul fatto che il poeta fosse un inconsapevole tramite dell'ispirazione divina, Poliziano afferma che i vati si stupiscono spesso dei loro stessi oracoli pronunciati in preda all'entusiasmo («saepe (quis hoc credat?) quae nuper cumque recepto/ numine, legitimi cecinere oracula vates», vv. 183-184); dallo *Ione* Poliziano mutua anche la metafora del magnete, ma, rispetto a Platone introduce una notevole innovazione, sostituendo agli ascoltatori-spettatori i lettori-interpreti⁵²:

Ipsaque Niliacis longum mandata papyris
 carmina Phoebeos videas afflare furores,
 et caeli spirare fidem: quin sancta legentem
 concutiunt parili turbam contagia motu,
 deque aliis alios idem proseminat ardor
 pectoris instinctu vates ; ceu ferreus olim
 anulus, arcana quem vi Magnesia cautes
 sustulerit, longam nexu pendente catenam
 implicat et caecis inter se conserit hamis.
 Inde sacros Musarum amnes, Heliconia tempe,
 multisoni celebrant numeroso gutture cycni.⁵³

L'ispirazione proviene dagli antichi papiri che possono trasmettere a chi li legge la forza magnetica da cui si origina la poesia: in questo modo, «[a]ccanto a un furore poetico di primo grado, quello degli antichi e grandi poeti le cui opere sono affidate ai papiri egiziani, si dà dunque un furore di secondo grado, un furore intertestuale, motivato nei poeti più nuovi dalla relazione con la più antica poesia»⁵⁴. Il furore poetico può assumere molteplici forme e può arrivare al poeta attraverso varie vie, tra le quali, la lettura, soprattutto nella civiltà moderna, basata più sulla dimensione scritta della poesia che su quella orale. E che Poliziano attribuisca la prerogativa di trasmettere l'ispirazione anche, e soprattutto, ai testi scritti risulta anche dal fatto che egli, in un altro passo delle *Silvae*, indichi in Omero, ricorrendo anche qui alla metafora platonica del magnete, la fonte del sacro furore dei poeti:

⁵² Cfr. D. COPPINI, *L'ispirazione per contagio...*, cit., p. 129.

⁵³ A. POLIZIANO, *Nutricia*, vv. 188-198.

⁵⁴ D. COPPINI, *L'ispirazione per contagio...*, cit., p. 145.

cur ego non vocem hac, aut si quid spiritus olim
 concipitbegregium, si quid mens ardua conscit
 rarum insigne sibi, si quo se murmure iactat
 lingua potens, cur non totum in praeconia solvam
 Maenidae magni, cuius de gurgite vivo
 combibit arcanos vatum omnis turba furores?
 Utque laboriferi ferrum lapis Herculis alte
 ergit, et longos Chalybum procul implicat orbis
 vimque suam aspirat cunctis ; ita prorsus ab uno
 impetus ille sacer vatum dependet Homero.
 Ille, Iovis mensae acumbens, dat pocula nobis
 Iliaca porrecta manu, quae triste repellant
 annorum senium vitamque in saecula propagent.⁵⁵

Se in questi versi celebra Omero, in un'altra sezione delle *Silvae (Manto)* Poliziano attribuisce a Virgilio la capacità di trasmettere l'amore per la poesia attraverso il contagio dell'ispirazione, designata, in questo caso, come «dulcis furor»⁵⁶. Quel dolce furore che giunge dunque a Poliziano sia direttamente, come dono della divinità, sia indirettamente, attraverso la lettura dei classici, e che informa non solo tematicamente, ma anche stilisticamente, la scrittura poetica delle *Sylvae*.

III. 4 *Il furor nel Cinquecento: poesia, arte, poetiche.*

Se già nel secondo Quattrocento, come abbiamo avuto modo di vedere, il *furor* rappresenta un autentico *tópos*, nel corso del Cinquecento il nostro tema si diffonde in maniera ancor più capillare, interessando non più soltanto la letteratura ma anche le arti e trasmettendosi all'intera civiltà europea (basta pensare, per quanto riguarda la Francia, a Ronsard⁵⁷). Il motivo del furore poetico affiora in molta poesia cinquecentesca, e in particolare nell'epica. Ariosto, ad esempio, nel canto III dell'*Orlando furioso*, afferma:

⁵⁵ A. POLIZIANO, *Ambra*, vv. 8 -20.

⁵⁶ A. POLIZIANO, *Manto*, v. 369.

⁵⁷ Cfr. F. A. YATES, *The French Academies of the Sixteenth Century*, London- New York, Routledge, 1988 (*passim*).

Chi mi darà la voce e le parole
 convenienti a sí nobil soggetto?
 chi l'ale al verso presterà, che vole
 tanto ch'arrivi all'alto mio concetto?
 molto maggior di quel furor che suole,
 ben or convien che mi riscaldi il petto⁵⁸

Inoltre bisogna ricordare che, nel canto XXXV l'evangelista Giovanni allude al sacro ingegno dei poeti («Son, come i cigni, anco i poeti rari,/ poeti che non sian del nome indegni;/ sí perché il ciel degli uomini preclari/ non parte mai che troppa copia regni,/ sí per gran colpa dei signori avari/ che lascian mendicare i sacri ingegni»⁵⁹).

Tasso, dal canto suo, nella *Gerusalemme Liberata*, non esita ad invocare il furore dell'ispirazione («Or qui, Musa, rinforza la mia voce, / e furor pari a quel furor m'inspira, /sì che non sian de l'opre indegni i carmi/ ed esprima il mio canto il suon de l'armi»⁶⁰). Tasso fa riferimento all'afflato celeste della poesia anche in un sonetto, in cui celebra fieramente la sua *Liberata*:

L'arme e 'l duce cantai che per pietate
 la terra sacra a genti empie ritolse,
 in cui già Cristo di morir si dolse
 e immortal fé la nostra umanitate;
 e sì fu chiaro il suon che questa etate
 ad ammirar l'antico onor rivolse,
 ma né perdoni né destrieri accolse
 che gissero oltre il Tauro, oltre l'Eufrate.
 Non so s'i vaghi spirti al ciel rapiva,
 ma ben sovente di pietoso affetto
 si colorò chi le mie note udiva.
*Ma talor rapì certo, ed alcun detto
 dal ciel spiommi o musa o altra diva:*

⁵⁸ L. ARIOSTO, *Orlando furioso*, III, 3 (si cita dall'edizione a cura di L. Caretti, Presentazione di I. Calvino, Torino, Einaudi, 1992, 2 voll.).

⁵⁹ *Ibid.*, XXXV, 23.

⁶⁰ T. TASSO, *Gerusalemme liberata*, VI, 39 (si cita dall'edizione a cura di L. Caretti, Torino, Einaudi, 1993).

*deh! spiri or sempre e di sé m'empia il petto.*⁶¹

L'autore, del resto, aveva accennato all'ispirazione divina anche nei suoi scritti teorici: nei *Discorsi dell'arte poetica* egli afferma che «Al poeta a l'incontro, quando ragiona in sua persona, sì come colui che crediamo essere pieno di deità e rapito da divino furore sovra se stesso, molto sovra l'uso comune, e quasi con un'altra mente e con un'altra lingua, gli si concede a pensare e a favellare»⁶²; mentre nei *Discorsi del poema eroico* Tasso, riferendosi al genere lirico, osserva: «parla più altamente il poeta in sua persona, e quasi ragiona con un'altra lingua, sì come colui che finge d'esser rapito da furor divino sopra se medesimo»⁶³. Non si può inoltre dimenticare che anche il padre di Tasso, Bernardo, aveva svolto il tema del furore divino nel suo *Ragionamento della poesia*, in cui egli distingue un furore patologico «causato da qualche infermità»⁶⁴ e un furore concesso per grazia divina, dal quale ultimo nasce la grande poesia.

La teoria del furore non era nota soltanto negli ambienti più colti ed esclusivi. In questo senso, una significativa spia è offerta dal fenomeno dei cantari; particolarmente interessante è il caso del *Primo libro de' Reali* di Cristoforo Fiorentino detto l'Altissimo - un ciclo di 94 cantari "improvvisati" a Firenze, in piazza San Martino (quartier generale dei canterini fiorentini) tra giugno e luglio 1514 -1515, stampato a Venezia da Giovanni Antonio Nicolini da Sabio nel 1534 -, che solo di recente è stato oggetto di un studio organico e accurato⁶⁵. Nei *Reali* le

⁶¹ T. TASSO, *Rime*, 833 (corsivo mio: si cita dall'edizione a cura di B. Basile, Roma, Salerno, 1994, 2 voll.)

⁶² T. TASSO, *Discorsi dell'arte poetica*, in ID., *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di L. Poma, Bari, Laterza, 1964, p. 42.

⁶³ T. TASSO, *Discorsi del poema eroico*, in ID., *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, cit., p. 198.

⁶⁴ B. TASSO, *Ragionamento della poesia*, in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a cura di B. Weinberg, Roma- Bari, Laterza, 1970-1974, 4 voll; vol. 2, p. 581.

⁶⁵ Mi riferisco all'importante tesi di dottorato di Luca DEGL'INNOCENTI, *Il «Primo libro de' Reali» di Cristoforo Fiorentino detto l'Altissimo. Studio critico ed edizione del testo*, Università di Firenze, 2006, ora in corso di pubblicazione presso la casa editrice SEF (ringrazio l'autore per avermi amichevolmente permesso di consultare le bozze del suo studio); sull'Altissimo, si veda anche, dello stesso DEGL'INNOCENTI, *La voce dell'Altissimo. Il «Primo libro de' Reali» dalla piazza alla*

invocazioni al *furor* - forse anche per l'intrinseco nesso che lega, fin dell'antichità, entusiasmo poetico e dimensione orale -. rappresentano una vera e propria costante e, in certi casi, sono tramate da interessanti riferimenti filosofici. Vale la pena citare almeno la seguente invocazione, nella quale l'Altissimo ripercorre in pochi versi la storia dell'entusiasmo dagli Egizi all'avvento della Cristianità:

O virtù, che li egittii disser Mente,
 Mente divina, e i greci in alcun canto
 la chiamâr poi divin Furore ardente,
 perché questo furore infiamma tanto
 ch'egli alza l'alma a Dio; e ciò al presente
 appresso a noi si chiama Spirto Santo,
 che spira ai vati i secreti di Dio:
 questi s'infonda dentro al petto mio.

S'una scintilla del tuo ardor s'infonde
 dentro al mio freddo petto, o Santo Spirto,
 dopo il fruir della sacrata fronde
 ascenderò al monte escelso e irto,
 e gustarò l'umor delle dolci onde,
 ed avrò serto ancor di quercia e mirto,
 e in premio all'oprar mio virente palma:
 spirami adunque, e movi il corpo e l'alma.⁶⁶

L'ambito in cui l'ispirazione poetica è oggetto di più costante attenzione è naturalmente la trattatistica letteraria: sono assai pochi i trattati di poetica del Cinquecento in cui non si alluda, almeno cursoriamente, al tema del *furor*, al punto che si potrebbe legittimamente parlare di una sorta di moda rinascimentale del *furor*. E forse proprio per il fatto di essere troppo trattato il tema rischia di diventare in certi casi, specie nel primo Cinquecento, un semplice luogo comune. Fin dalla prima

tipografia, in *Boiardo, Ariosto e i libri di battaglia*, Atti del convegno di Scandiano – Reggio Emilia – Bologna, 3-6 ottobre 2005, a cura di A. Canova e P. Vecchi Galli, Novara, Interlinea, 2007, pp. 185-204.

⁶⁶ ALTISSIMO, *Primo libro de' Reali*, I 2-3.

poetica cinquecentesca, il *De arte poetica* di Marco Girolamo Vida, l'ispirazione divina è indicata come un presupposto necessario per la poesia:

Dii potius nostris ardorem hunc mentibus addunt,
 dii potius, felixque ideo qui tempora quiviv
 adventumque Dei et sacrum expectare calorem,
 paulisperque operi posito subducere mentem,
 mutati donec redeat clementia coeli.
 Sponte sua veniet justum (ne accersite) tempus⁶⁷

In genere, i più convinti assertori dell'importanza del *furor* appartengono al versante platonico, anche se, come si vedrà, non mancheranno, presso certi autori, ibridazioni tra platonismo e aristotelismo (si ricordi che già Ficino aveva operato una sintesi tra furore platonico e 'furore aristotelico'). Un significativo esempio di questa tipologia di ibridazioni, che troveremo spesso nei trattati di poetica, si può riscontrare, del resto, anche in uno scritto non propriamente letterario, il *De occulta philophia* di Agrippa di Nettesheim, su cui hanno opportunamente richiamato l'attenzione Klibansky, Panofsky e Saxl in un loro fondamentale volume. Nel *De occulta philosophia* Platone è citato contestualmente all'«Aristotele» del *Problema* XXX,1 e l'ispirazione, definita come «illustatio animae a diis vel a demonibus proveniens», può venire dalle Muse (o dagli altri dei indicati da Platone nei passi sull'entusiasmo del *Fedro*, cioè Dioniso, Apollo e Venere), come pure dalla malinconia, e dunque da Saturno. Dopo aver prospettato, sulla scorta dei *Problemata*, la fenomenologia del *furor melancholicus*, Agrippa scrive così:

Unde inquit Aristoteles in libro problematum ex melancholia quidam facti sunt sicut diuini predicentes futura futura ut Sibille et Bachides, quidam facti sunt poete ut Malanchius Siracusanus; ait preterea omnes viros in quavis scientia prestantes ut lurimum exitiisse melancholicos, quod etiam Democritus et Plato cum Aristotele testantur confirmantes nonnullos melncholicos in tantum prestare ingenium, ut diuini potius quam humani videantur. Plerumque etiam videmus homines rudes, ineptos, insanos quales legimus exitiisse Hesiodum, Jonem, Tymnicum Calcidensem, Homerum et Lucretium, saepe furore subito corripit ac in poetas bonos euadere et miranda quedam diuinaque canere etiam que ipsimet

⁶⁷ M. G. VIDA, *De arte poetica*, II, vv. 404-409 (cito dall'edizione anastatica curata a R. G. Williams, New York, Columbia University Press, 1976, in cui sono raccolte sia l'*editio princeps* del 1527 sia, in appendice, la prima redazione del 1517)

vix intelligant. Unde diuus Plato in Jone, ubi de furore poetico tractat: “Plerique, inquit, uates, postquam furoris remissus est impetus, que scripserunt non satis intelligunt, cum tamen recte de singulis artibus in furore tractauerunt, quado singuli haruma artifices legendo diiudicant”.⁶⁸

Oltre ad intrecciarsi con l'aristotelismo, il platonismo cinquecentesco, ancora nella linea del sincretismo ficiniano, accoglie non di rado elementi di matrice cristiana. Giovanni Bernardino Fuscano, che impiega umanisticamente la teoria del furore per proclamare l'eccellenza dell'arte poetica, si sofferma sulla facoltà della divina provvidenza di parlare anche per bocca di uomini incolti e rozzi «per significarci che i sacri poemi da' suoi doni e non da le umane dottrine procedono; el che non senza divino misterio se pò credere, atteso che l'altissimo Idio è sommo poeta e lo mondo con tute le cose create è il suo poema.»⁶⁹; mentre Girolamo Muzio, da parte sua, propone un'immagine del furore non meno platonica che cristiana:

Or a voler ritrar i vivi affetti
 Non ponga mano a cui l'alme de' cieli
 Non spargon lor virtù con larga mano.
 Non ponga mano alcuno a tutte l'ore
 Al calamo e al foglio, ché conviene
 Aspettar la virtù che dal ciel scende.
 Aspettar si convien, seguir conviensi
 La divina virtù quand'ella move
 L'anima tua; ch'altro non è 'l poeta
 Ch'uno stromento di Febo, es'ei le corde
 Non comincia toccar, la lira tace.
 Colui che dice le le cose future
 Senz' i dèi non le dice, e senz' i dèi
 Cantar non dee cantor di versi eterni;
 Ché celeste furor è quello e questo.
 Né sol dir ti convien quando t'ispira
 L'alta virtù, ma quel ch'ella t'ispira.
 Siano i soggetti tuoi; quello u' s'inchina

⁶⁸ AGRIPPA DI NETTESHEIM, *De occulta philosophia*, III, 31, cit. in R. Klibansky - E. Panofsky - F. Saxl, *Saturno e la melanconia*, cit., pp. 333-334 (nota 46).

⁶⁹ G. B. FUSCANO, *Della oratoria e poetica facoltà*, in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a cura di B. Weinberg, Roma- Bari, Laterza, 1970-1974, 4 voll.; vol I, pp. 191-192.

La tua mente da sé sia 'l tuo soggetto.
 Ch' Apollo è quel che la tua mente inclina.
 Non ponete, scrittor, mano a le penne
 Per poetar, perché tutti i quaderni
 Rivolti abiate d'una lingua e d'altra,
 Ché non vi gioverà dottrina od arte
 Se non v' elegge 'l ciel, se 'l petto pieno
 Non vi sentite di calor ch'accenda.
 Ne' vostri cor foco altro che mortale.
 Perché senza tal foco i vostri versi
 Rimarran senza spirto e senza vita.⁷⁰

Una celebrazione della poesia ispirata si incontra anche nel dialogo *Il Dedalione o ver del poeta* di Scipione Ammirato, in cui si sottolineano le valenze conoscitive del *furor*: «Per furore intendo qui certi semi in un istante generati con la nostra natura atti ad apprendere più queste cose che quelle; il quale apprendere non essendo in noi ordinario né con quelle vie apparandosi che l'altre cose s'imparano, dicesi per furore, il quale senza mezzo rappresentando nella nostra mente le cose, le fa subitamente conoscere e possedere».

La concezione del furore poetico conta dunque parecchi fautori; tuttavia, specie nel secondo Cinquecento, allorché, dopo la 'riscoperta' della *Poetica*, l'aristotelismo viene affermando la propria egemonia, non mancherà chi polemizzerà contro questa concezione. Sarà proprio il massimo esponente dell'aristotelismo rinascimentale, Lodovico Castelvetro a rifiutare nel modo più netto la teoria dell'entusiasmo, asserendo che

Aristotele non aveva opinione che la poesia fosse dono speciale di Dio concesso ad uno uomo più tosto che ad un altro, come è il dono della profezia e altri simili privilegi non naturali e non comuni a tutti. E senza dubbio intende, ancora che nol faccia apertamente, di riprovare quella opinione, che alcuni attribuiscono a Platone, che la poesia sia infusa negli uomini per furore divino. La quale opinione ha avuto origine e nascimento dall'ignoranza del vulgo e è stata accresciuta dalla vanagloria de' poeti per queste ragioni e in questa guisa. Quella cosa che è fatta da altrui è molto riguardevole e maravigliosa a coloro a' quali non dà il cuore di poterla fare; e perché gli uomini [...] giudicano miracolo e dono speciale di Dio quello che, non riconoscendosi essi mai per le naturali sue forze potere ottenere, veggono altrui avere ottenuto.

⁷⁰ G. MUZIO, *Dell'arte poetica*, III, vv. 1484-1512, in *Trattati di poetica e retorica...*, cit., p. 207.

Castelvetro sostiene che la teoria dell'origine divina della poesia è stata attribuita a torto a Platone, il quale «quando ne fa menzione ne' suoi libri, senza fallo scherza, secondo che in simili cose per lo più è suo costume di fare»⁷¹. Insomma, i riferimenti all'entusiasmo che costellano i Dialoghi platonici sono, in realtà, secondo Castelvetro, puramente scherzosi e privi di una reale autenticità filosofica⁷². Come è stato rilevato, «l'impostura dello scherzo permette a Castelvetro una manipolazione delle fonti a proprio uso e consumo, una miniaturizzazione della tradizione a vantaggio della propria immagine e, infine una riduzione di chi crede al furore a personaggio di commedia»⁷³.

Il commento aristotelico di Castelvetro influenzerà profondamente il dibattito sulla natura dell'ispirazione svoltosi nell'ultimo quarto del secolo; lo si vede chiaramente leggendo i due trattati incentrati sul tema del furore poetico che appaiono nel corso degli anni Ottanta: intendo riferirmi al *Dialogo del furore poetico* di Girolamo Frachetta, stampato nel 1581, e a *Del furor poetico* di Lorenzo Giacomini, risalente al 1587. Nel primo Frachetta riporta il dibattito tra tre interlocutori: Giambattista Pona, fautore del platonismo, Prospero Bernardo, fautore dell'aristotelismo, e Luigi

⁷¹ L. CASTELVETRO, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, a cura di W. Romani, Roma-Bari, Laterza, 1978-1979 (2 voll.), vol. I, pp. 91-93

⁷² Castelvetro afferma che Platone scherza «nel *Fedro*, dove essendosi detto che l'amante è occupato da furore e volendosi provare che con tutto che occupato sia da furore non è perciò occupato da mala cosa, si soggiunge che sono de' furori buoni, che occupano le donne indovinatrici in Delfo e i sacerdoti in Dodona e la Sibilla e altri indovini e i poeti, non provando perciò egli che i poeti sieno occupati da furore divino niuno, ma aducendo per essemplio simile cosa cosa perché così era creduta comunemente. E sì come molto più apertamente si vede nel *Gione* che scherza, provando con un solo esemplio che si dea questo furore divino ne' poeti, e narrando come Tinico da Negroponto, che prima non aveva composto poema niuno degno di memoria, afferma per ispirazione delle Muse aver fatta quella bellissima canzone che si canta in lode d'Apollino, quasi che si debba credere alla testimonianza del poeta in quello che torna a sua lode, o quasi si debba credere, perché questi a caso componesse bene una canzone, in tanti secoli gli altri poeti tutti comporre a caso, lasciandosi muovere la lingua a parlare e la penna a scrivere dal furore mandato in loro da Dio; e come ultimamente scherza nella *Difesa di Socrate*, dicendo che i poeti non intendono quello che essi, commossi dal furore divino, scrivono ne' loro poemi: il che è assai manifesto, perciocché se parlasse da dovero e credesse che i poemi loro procedessero da spirazione divina, perché gli veterebbe egli nel suo *Commune?*», *Ibid.*, p. 93

⁷³ R. MANICA, *Il critico e il furore*, Urbino, Edizioni Quattro Venti, 1988, p. 39

Prato, esperto sia di Platone sia di Aristotele, il quale non esita a riproporre la tesi di Castelvetro secondo cui Platone, quando parla del divino entusiasmo dei poeti, in realtà scherza: «mi soviene aver letto appresso alcun valentuomo [Castelvetro] che egli [Platone], non meno che Aristotele, si credesse il Furor Poetico [...] esser una ciancia e una bugia: e che quando ei ne ragionò, solo per ischerzo, e non da davvero ne ragionò»⁷⁴. Frachetta tenta di recuperare in qualche modo l'autenticità del concetto di furore poetico dando voce al platonico Pona, ma l'apologia di tale concezione proposta da quest'ultimo non sembra pienamente efficace. Tutto il *Dialogo* rappresenta in definitiva il tentativo di “salvare” la nozione di entusiasmo conciliando le tesi filo-platoniche con quelle filo-aristoteliche, ma il discorso non è sempre chiaro e non mancano passi ambigui e confusi.

Più pregante del *Dialogo* di Frachetta è il trattato *Del furor poetico* di Lorenzo Giacomini, anch'esso caratterizzato dal tentativo di cercare un equilibrio tra platonismo e aristotelismo, tra *furor* e *ars*. Come Frachetta, così anche Giacomini dà conto, nel suo discorso sul furore poetico, sia delle argomentazioni favorevoli a questa concezione sia di quelle contrarie, non senza alludere alle tesi di Castelvetro; quindi propone una sua personale versione della teoria del furore poetico, secondo la quale

se per furore intendiamo quel afisamento de l'anima de l'idea, o vero se denotiamo quel incitamento e movimento interno nato non da proprio discorso e giudizio ma da naturale proprietà de l'instrumento al quale è unita, arà luogo il furore nel poeta e non sarà non senza ragione detto divino, poiché procede da la Natura che è figliuola di Dio, e da Natura eccellente, dico da l'anima umana a soggetto di tal temperamento congiunta.⁷⁵

Quello di Giacomini è una sorta di *furor* secolarizzato, dato che la poesia non viene fatta derivare direttamente da Dio ma dalla Natura, la quale però è a sua volta «figliuola di Dio». Il furore continua ad essere qualificato come ‘divino’⁷⁶ ma il suo

⁷⁴ G. FRACHETTA, *Dialogo del furore poetico*, cit. in R. MANICA, *Il critico e il furore*, cit., p. 32.

⁷⁵ L. GICOMINI, *Del furor poetico*, in *Trattati di poetica e retorica...*, cit., vol. III, p. 432.

⁷⁶ Mi sembra significativa la precisazione di Giacomini a proposito del significato di questo aggettivo: «questa voce “divino” non sempre prendersi a significare Dio o cosa di Dio, ma valere molte fiato lo stesso che “buono”; perciò che dipendendo ciascuna cosa da Dio, ciascuna ha qualche

rapporto con il sacro è più sfumato e passa attraverso la mediazione della Natura. In questo senso, la teoria di Giacomini presenta connotati moderni, che anticipano certi sviluppi dell'estetica settecentesca. Non bisogna dimenticare, al riguardo, che Giacomini fu uno dei primi ad attingere di prima mano al *Perí hýpsous* dello Pseudo Longino, la cui riscoperta, come si è già avuto modo di accennare, segnerà la storia del pensiero estetico moderno. Il peculiare rapporto che lega la nozione di entusiasmo a quella di sublime è già presente *in nuce* nell'appassionata conclusione dello scritto di Giacomini. L'autore, dopo aver evocato esplicitamente «Longino», qualificandolo come «gran maestro de l'altezza del dire», afferma:

Ma sopra tutto è di mestiero non si opprimere con la viltà e con la pusillanimità, ma vestirsi di grande opinione e di ferma speranza e di pervenire a l'eccellenza. Perché que' beni i quali non si sperano non si sogliono molto apprezzare e molto meno conseguire, e con questa fidanza prontamente si deon eleggere i mezzi, e quietati i tumulti de la parte irragionevole – grande impedimento a la perfezione – con veloce e continovato passo, senza badare e senza volgersi altrove, andar sempre avanzando verso il termine tutto il tempo che ne avanza a le operazioni de la virtù et a le azioni necessarie per il mantenimento della vita, negli studi occupando il fine di questa nobilissima impresa, il quale sarà giovare a sé, agli amici, a la patria, a coloro che vivono, a quei che succederanno a la vita; non vivere indarno, non tenere sepolto i talenti da la divina mano conceduti (per usare le parole che con voi usò non è gran tempo uomo per dottrina e santità chiaro), quasi calamita potentissima vi attrarrà continuamente a sé e vi sublimerà ne l'altezza de le più nobili e più divine poesie, altro contenenti che trastulli e scherzi di amore [...]⁷⁷

La calamita platonica trasmette un entusiasmo che stimola i letterati a sviluppare il proprio talento e a innalzarsi verso il sublime. Per Giacomini, come per Giordano Bruno (gli *Eroici furori* precedono di soli due anni il trattato in questione), all'ispirazione si deve accompagnare non un atteggiamento passivo, ma un impegno attivo, volto all'acquisizione delle risorse della cultura e della conoscenza.

parte di bontà e con ragione vien detta divina, e quella massimamente che di bontà avanza», *Ibid.*, p. 431.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 443.

III. 5. *Entusiasmo e imitazione da Aretino a Bruno.*

La dilagante presenza del nostro *tópos* nella cultura letteraria e artistica del Rinascimento è senza'altro un dato interessante, ma qui interessa soprattutto mettere a fuoco il contributo fornito dalla teoria dell'entusiasmo alla storia dell'estetica, ed è quindi opportuno soffermarci di nuovo su una questione già impostata nel primo capitolo: il rapporto tra entusiasmo e mimesi. Non c'è dubbio infatti che, già in età rinascimentale, la riflessione sul *furor* contribuisca a mettere in crisi una certa idea di *mimesis*, se non addirittura, sto pensando a Francesco Patrizi, l'idea di *mimesis* tout-court, aprendo la strada alla moderna trattatistica incentrata sulla genialità artistica.

Come si sa, in ambito umanistico-rinascimentale, per 'imitazione' si intende innanzitutto imitazione di testi, e non della natura⁷⁸: paradigmatico il caso di Bembo, il quale, nelle *Prose della volgar lingua*, avrebbe imposto, in modo prescrittivo, il *Canzoniere* di Petrarca, come modello per la lirica, e il *Decameron* di Boccaccio, come modello per la prosa, stabilendo un canone che sarebbe rimasto in auge per alcuni secoli⁷⁹. Un'assai significativa critica ad un'applicazione troppo rigida del principio imitativo era stata già avanzata nel Quattrocento da Angelo Poliziano, un autore, non a caso – lo si è visto - molto attento alla tematica del *furor*. Questi, in un'eloquente lettera a Paolo Cortesi, non aveva esitato a paragonare a «scimmie» o a «papagalli» coloro che seguivano in modo pedissequo le orme dei classici, e, nella fattispecie, di Cicerone:

Est in quo tamen a te dissentiam de stylo nonnihil. Non enim probare soles, ut accepi, nisi qui lineamenta Ciceronis effingat. Mihi vero longe honestior tauri facies aut item leonis quam simiae videtur, quae tamen homini similior est. Nec ii, qui principatum tenuisse creduntur eloquentiae, similes inter se, quod Seneca prodidit. Ridentur a Quintiliano qui se germanos Ciceronis putabant esse, quod his verbis periodum clauderent: *esse videatur*. Inclamat Horatius imitatores, ac nihil aliud qua, imitatores. Mihi certe quicumque tantum

⁷⁸ Si vedano, in proposito, le considerazioni di D. COPPINI, *L'ispirazione per contagio*, cit., p. 144-145.

⁷⁹ Su Bembo si veda almeno G. SANTANGELO, *IL Bembo critico e il principio di imitazione*, Firenze, Sansoni, 1950

componunt ex imitatione, similes esse vel psitacco vel picae videntur, proferentibus quae nec intelligunt. Carent enim quae scribunt isti viribus et vira; carent actu, carent affectu, carent indole, iacent, dormiunt, stertunt. Nihil ibi verum, nihil solidum, nihil efficax. Non exprimis, inquit aliquis, Ciceronem. Quid tum ? non enim sum Cicero; me tamen, ut opinor, exprimo.

[...] Sed ut ad te redeam, Paule, [...] quaeso, ne superstitione ista te alliges, ut nihil delectet quod tuum plane sit et ut oculos a Cicerone numquam deicias. Sed cum Ciceronem, cum bonos alios multum diuque legeris, contriveris, edidiceris, concoxeris et rerum multarum cognitione pectus impleveris, ac iam componere aliud ipse parabit, tum demum velim quod dicitur sine cortice nates, atque ipse tibi sis aliquando in consilio, sollicitudinem illam morosam nimis et anxiam deponas effigendi tantummodo Ciceronem tuasque denique vires universas pricliteris. Nam qui tantum ridicula ista quae vocatis liniamenta contemplatura attoniti, nec illa ipsa, mihi crede satis repraesentant, et impetum quodammodo retardant ingenii sui, currentique velut obstant et, ut utar plautino verbo, remoram faciunt. Sed ut bene currere non potest qui pedem ponere studet in alienis tantum vestigiis, ita nec bene scribere qui tamquam de praescripto non audet egredi. Postremo scias infelicis esse ingenii nihil a se promere, semper imitari.⁸⁰

Se, al di là di questa importante lettera, nella quale l'autore nega «ogni tipo di imitazione, equipara l'atto dell'*excerpere* al *mendicare* e scorpora da qualsiasi nozione di imitazione il procedimento per cui lo stile dei dotti è quasi fermentato da *recondita eruditio, multiplex lectio, longissimus usus*»⁸¹, è difficile rinvenire, in Poliziano e negli umanisti quattrocenteschi, altre testimonianze di questa natura, nel Cinquecento, invece, le prese di posizione contro la legittimità del principio mimetico sono meno infrequenti. Un autore che rifiuta esplicitamente il principio dell'*imitatio auctoris* in nome della fede nel carattere innato della vocazione poetica è Pietro Aretino, di cui vale la pena ricordare innanzitutto la famosa lettera del 25 giugno 1532 indirizzata a Lodovico Dolce. Si tratta, come la critica ha più volte ravvistao, di un vero e proprio manifesto di poetica, in cui l'autore compendia le sue idee sul carattere della poesia e dell'ispirazione; vale senz'altro la pena di citarne un ampio stralcio:

⁸⁰ ANGELO POLIZIANO *al suo Paolo Cortesi*, in *Prosatori latini del Quattrocento*, a cura di E. Garin, Milano-Napoli, Ricciardi, 1952, pp. 904-906.

⁸¹ D. COPPINI, *Gli umanisti e i classici: imitazione coatta e rifiuto dell'imitazione*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», XIX, 1, p. 275.

Andate pur per le vie che al vostro studio mostra la natura, se volete che gli scritti vostri facciano stupire le carte dove son notati, e ridetevi di coloro che rubano le paroline affamate, perché è gran differenza da gli imitatori a i rubatori, che io soglio dannare. Gli ortolani sgridano quelli che calpestano l'erbicine da far la salsa e non coloro che bellamente le colgano, e fanno il viso arcigno a chi per volontà de i frutti rompe i rami de l'arbore e non a colui che ne spicca due o tre susine a pena movendogli. Certo, io affermo, da pochi infuora, che tutti gli altri vanno dietro al furare e non a lo imitare [...]E per dirvelo, il Petrarca e il Boccaccio sono imitati da chi esprime i concetti suoi con la dolcezza e con la leggiadria con cui dolcemente e leggiadramente essi andarono esprimendo i loro, e non da chi li saccheggia, non pur dei «quinci» dei «quindi» e dei «soventi» e degli «snelli», ma de i versi interi [...]. Ma il caccar sangue dei pedanti che vogliono poetare rimoreggia de l'imitazione, e mentre ne schiamazzano ne gli scartabelli, la trasfigurano in locuzione, ricamandola con parole tistiche in regola. O turba errante, io ti dico e ridico che la poesia è un ghiribizzo de la natura ne le sue allegrezze, il qual si sta nel furor proprio, e mancandone, il cantar Poetico diventa un cimballo senza sonagli e un campanil senza campane. Per la qual cosa chi vuol comporre e non trae cotal grazia da le fasce è un zugo infreddato. Chi nol crede, chiariscasi con questo: gli alchimisti, con quanta industria si puote immaginar l'arte l'arte de la lor paziente avarizia, non fecer mai oro: il fanno ben parere; ma la natura non ci durando una fatica al mondo il partorisce bello e puro. Sì che impariate ciò ch'io favello da quel savio dipintore il quale, nel mostrare a colui che il dimandò chi egli imitava, una brigata d'uomini col dito, volse inferire che dal vivo e dal vero toglieva gli essempli, come gli tolgo io parlando e scrivendo. La natura istessa de la cui semplicità son secretario mi detta ciò che io compongo, e la patria mi scioglie i nodi de la lingua, quando si ragroppa ne la superstizione de le chiacchiere forestieri. [...] voi attenitivi pure a i nervi e lasciate le pelli e i pelacani, i quali stanno là mendicando un soldo di fama con ingegno di malandrino e non di dotto. È certo ch'io imito me stesso, perché la natura è una compagna badiale che si sbracca, e l'arte una piattola che bisogna che si appicchi: sì che attendete a esser scultor di sensi e non minator di vocaboli.⁸²

Come si nota, Aretino respinge nel modo più netto ed esplicito il principio di imitazione, giungendo persino a scrivere «io imito soltanto me stesso», e lo fa proponendo un'idea di poesia come *furore*, frutto di un impulso ingenito (l'idea che poeti si nasce è quasi un *Leimotiv* dell'epistolario aretiniano⁸³): l'autore afferma di trasmettere il dettato della natura, di cui si definisce «secretario». Quest'immagine dell'ispirazione che potremmo definire «protoromantica» ha spinto alcuni studiosi a considerare Aretino un precursore della moderna teoria del genio⁸⁴.

⁸² Lettera a Lodovico Dolce del 25 giugno 1537, in P. ARETINO, *Lettere*, a cura di P. Procaccioli, Milano, BUR, 1991, vol. I, p. 221.

⁸³ Cfr. P. LARIVAILLE, *Pietro Aretino fra Rinascimento e Manierismo*, Roma, Bulzoni, 1980, p.524 (nota 44).

⁸⁴ Zilsel, riprendendo una tesi di Vossler, afferma: «L'Arétin, cinquanta ans avant Telesio et Scaliger, défend avec une verve radicale la force poétique naturelle, et annonce, seul parmi tous les lettrés de la Renaissance, le génie artistique des XVIII^e et XIX^e siècle.», E. ZILSEL, *La génie : histoire d'une notion de l'Antiquité à la Renaissance*, cit., p. 208.

Se Aretino polemizza contro le teorie che impongono l'imitazione dei modelli, Francesco Patrizi da Cherso, uno dei più importanti esponenti del platonismo rinascimentale, si spinge oltre, negando il principio della *mimesis tout-court*. Anche in questo caso, la negazione del principio mimetico è strettamente connessa alla teoria dell'entusiasmo, di cui Patrizi si occupa fin da giovane, nel *Discorso della diversità dei furori poetici* (1552). In questo scritto egli situa la teoria del furore nel quadro di una più vasta visione cosmologica, di evidente matrice neoplatonica, annunciando già alcuni motivi di fondo del suo monumentale e incompiuto trattato *Della Poetica*⁸⁵. Divisa in sette decche, cinque delle quali apparse postume, la *Poetica* di Patrizi si presenta insieme come una teoria e una storia della poesia, volta a fornire un quadro esaustivo delle forme e delle tradizioni poetiche dai primordi della civiltà fino alla cultura contemporanea. Il furore poetico, che intitola il primo capitolo della *Deca disputata*, costituisce senz'altro uno dei motivi più ricorrenti e peculiari del discorso estetico di Patrizi, sia nei suoi aspetti teorici sia in quelli storici.

Patrizi si situa agli antipodi dell'aristotelismo, e polemizza esplicitamente con Castelvetro, demolendo punto per punto le sue obiezioni contro l'autenticità della teoria dell'entusiasmo:

Ora questo furore poetico, ch'era da tutta l'antichità stato abbracciato, e tenuto essere stato in molti poeti, e havere in loro maraviglie adoperato, uno de' moderni spositori della *Poetica* d'Aristotile [Castelvetro] è stato ardito di negarlo, e di annullare in tuto questa credenza cotanto antica, di farla credere per vana si è brigato. E perch'egli si vedea le parole di Aristotile essergli contrarie, e l'autorità grande e molta di Platone, inventò via per iscapa loro dalle mani.⁸⁶

⁸⁵ Cfr., sul discorso, L. BOLZONI, *L'universo dei poemi possibili: Studi su Francesco Patrizi da Cherso*, Roma, Bolzoni, 1980, in particolare, pp. 26-38.

⁸⁶ F. PATRIZI DA CHERSO, *Della poetica*, edizione critica a cura di D. Aguzzi Barbagli, Firenze, Nella sede dell'Istituto di Palazzo Strozzi, 1969-1971, 3 voll.; vol. 2, p. 9.

Dopo aver proceduto alla confutazione delle tesi di Castelvetro sulla base di precisi riscontri testuali sui testi aristotelici, platonici e di altri autori greci, Patrizi si appresta ad individuare le cause da cui deriva l'entusiasmo poetico, distinguendone tre: «L'una si è alcun dio, e l'altra esaltazione sotterranea, e una che sia in noi, e cioè umore melnconico dominante nella temperatura del poeta»⁸⁷. Quest'ultimo fattore – l'«umore melanconico» - rappresenta per Patrizi, memore del pensiero di Ficino⁸⁸, la «cagione della profezia e della poesia»⁸⁹. Il furore profetico e il furore poetico, secondo Patrizi, possono manifestarsi separatamente o convergere in un unico sentimento:

raccogliendo la sentenza delle più cose scritte da Platone e da Plutarco, conchiudere si potrebbe che in genere lo entusiasmo fosse un commovimento dell'animo naturale e sforzato, per le fantasie appresentate dal lume che nell'anima infonde alcuna deità, o genio, o demone; e opera secondo il soggetto che quel lume riceve, senza saper ciò che si faccia. E da questo in generale si può dedurre uno, o più speziali, e profetico, e poetico talora separati, e talora giunti insieme.⁹⁰

Con il secondo libro della *Deca disputata*, intitolato *Se la poesia nacque per le ragioni da Aristotile assegnate* - che segue immediatamente a quello sul *furor poetico* -, prende avvio la serrata critica di Patrizi al principio aristotelico della *mimesis* che occupa anche il terzo (*Se la poesia sia imitazione*) e il quarto libro (*Se il poeta sia imitatore*), e che accompagna tutta la riflessione di Patrizi sull'essenza della poesia. L'attacco di Patrizi al principio mimetico ha un solo autentico antecedente, il Proclo del *Commento alla Repubblica di Platone*, a cui, non per nulla, si allude a più riprese nelle decche della *Poetica*; ma Patrizi affronta la questione in modo più organico e articolato rispetto a Proclo. Egli non nega che nella poesia sia presente anche anche una componente imitativa, ma essa è quanto meno marginale, rappresentando soltanto un effetto e non la causa della poesia:

⁸⁷ *Ibid.*, p. 19.

⁸⁸ Sull'influsso di Ficino su Patrizi, cfr. M. MUCCILLO, *Marsilio Ficino e Francesco Patrizi da Cherso*, in *Marsilio Ficino e il ritorno di Platone*, Firenze, Olschki, 1986 (2 voll.), vol. II, pp. 615-679.

⁸⁹ F. PATRIZI DA CHERSO, *Della poetica*, cit., vol. 2., p. 21.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 27.

perché egli non è delle cose per sè note e chiare, nè meno delle provate, nè in questo, nè in altro libro, che la imitazione habbia la poesia partorito. E noi del suo nascimento diversa cosa molto abbiamo provato e per istoria dimostrato. E di più ancora si è parte per la medesima istoria fatto vedere, e non molto lontano si proverà manifesto, che più di settecentosessanta anni era prima prima nata la poesia, che in lei entrasse imitazione. Adunque non la imitazione partorì la poesia, ma la poesia generò in se medesima e nel suo ventre la poetica imitazione.⁹¹

Il carattere non mimetico della poesia si rende evidente risalendo alle origini divine di questa arte e alle sue prime forme, come gli inni, le profezie, gli oracoli, i misteri, tutte tipologie poetiche minuziosamente analizzate da Patrizi. Nella *Deca istoriale*, a cui rinvia nel passo sopra citato, egli aveva distinto tre grandi generi di poesie: i «poemi divini», i «poemi di natura» e i «poemi di cose umane», accordando una netta superiorità alle poesie del primo tipo, quelle «che o da divinità procederono, o di divinità narrarono, o divinità lodarono, o a divinità favellarono, o intorno a divinità operarono, o divinità rappresentarono»⁹². Anche nella *Deca disputata* Patrizi discorre a varie riprese di queste originarie incarnazioni dell'afflato poetico, e lo fa anche per negare la fondatezza del principio mimetico:

che hanno a che fare gli inni con la imitazione di oneste azioni? le quali bene s'acconvegono ad huomini buoni, ma le azioni de' dei sono in gradi più sublimi che quelle di coloro. E posto che somiglianza abbiano insieme, che hanno qui a fare gli inni con la imitazione, essendo essi lodi e supplicazioni porte a dei? Il che ne gli antichissimi di Orfeo e nei più di Omero si vede aperto che niuna imitazione hanno, nè drammatica, nè narrativa, nè mescolata. Lo stesso è degli encomi, che pur lodi e celebrazioni furono d'huomini, e talor di animali, e d'altre cose di natura, e d'arte, sì come fu lo encomio della sua cannocchia fatto da Erinna e quello di Pittaco, fatto sopra la mola; i quali niuna azione riceverono, nè azione onesta, nè disonesta niuna per imitazione rappresentarono, e pure encomi furono. E se i biasimi alle lodi de gli inni e de gli encomi furono contrari, e de' contrari nello stesso genere dimostrativo collocati, la disciplina è la medesima, perchè le lodi imitazioni non furono, nè anche i biasimi furono imitazioni. Non sono, adunque, veri questi suoi [di Aristotele] due primi insegnamenti. Nè più vero è che i più gravi poeti imitassono oneste e belle azioni d'huomini a loro simili. Imperocché tutti i poeti, che infino ad Orfeo undici furono gravi

⁹¹ *Ibid.*, p. 41.

⁹² F. PATRIZI DA CHERSO, *Della poetica*, cit., vol. 1, p. 188.

huomini e le loro poesie, fin che Orfeo non compose la sua *Discesa allo 'nferno* e l'*Argonautica*, di niuna azione d'huomini parlarono, ma furono tutte poesie o divine o naturali. Adunque la poesia nel suo primo sbramamento in divina e naturale nè imitazione veruna hebbe, nè azioni oneste, nè belle d'huomini imitò.⁹³

Si noti che i due generi che Patrizi innalza al di sopra di tutti gli altri – gli inni agli dei e gli encomi di eroi -, in quanto del tutto remoti da ogni forma di imitazione, sono gli unici generi di poesia che Platone non bandisce dalla sua repubblica ideale. In questo senso, Patrizi riesce a tenere insieme una rigorosa fedeltà al Maestro con una altrettanto incrollabile fede nell'alta funzione della poesia.

Nel versante platonico, si colloca anche Giordano Bruno, che dedica uno dei suoi dialoghi filosofici più importanti e fortunati, *De gli eroici furori*, proprio al tema dell'entusiasmo, un tema che aveva già evocato nello *Spaccio de la bestia trionfante*⁹⁴. Pur rifacendosi a una tradizione neoplatonica, Bruno declina il tema dell'entusiasmo secondo una prospettiva singolarissima, che anticipa alcune concezioni che emergeranno pienamente solo della trattatistica se-settecentesca. Secondo Bruno, infatti, l'entusiasmo non deve consistere semplicemente in un abbandono passivo alla *théia manía*, ma deve comportare un profondo impegno da parte del soggetto, uno slancio *eroico* (da cui il titolo del dialogo) verso l'illuminazione divina. Partendo da questi presupposti, Bruno opera una netta distinzione tra due generi di furore, «secondo che altri non mostrano che cecità, stupidità ed impeto irrazionale che tende al ferino insensato; altri consistono in certa divina astrazione per cui dovegnono alcuni migliori, in fatto, che uomini ordinarii». Questa seconda forma di furore, che è l'unica autentica, si distingue a sua volta in due specie:

altri, per esser fatti stanza de dei o spiriti divini, dicono ed operano cose mirabile senza che di quelle essi o altri intendano la raggione; e tali per l'ordinario sono promossi a questo da l'esser stati prima indisziplinati ed ignoranti; nelli quali, come voti di proprio spirito e

⁹³ PATRIZI DA CHERSO, *Della poetica*, cit., vol. 2.,

⁹⁴ G. BRUNO, *Spaccio de la bestia trionfante*, in ID., *Dialoghi filosofici italiani*, a cura di M. Ciliberto, Milano, Mondadori, 2000, p.615.

senso, come in una stanza purgata, s'intrude il senso e spirito divino. Il qual meno può aver luogo e mostrarsi in quei che son colmi de propria ragione e senso, perché tal volta vuole, che il mondo sappia certo che se quei non parlano per proprio studio ed esperienza, come è manifesto, séguita che parlino ed oprino per intelligenza superiore: e con questo la moltitudine de gli uomini in tali degnamente ha maggior ammirazion e fede. Altri, per essere avezzi o abili alla contemplazione, e per aver innato un spirito lucido ed intellettuale, da uno interno stimolo e fervor naturale, suscitato dall'amor della divinitate, della giustizia, della veritade, della gloria, dal fuoco del desio e soffio dell'intenzione, acuiscono gli sensi; e nel solfro della cogitativa facultade accendono il lume razionale con cui veggono piú che ordinariamente: e questi non vegnono, al fine, a parlar ed operar come vasi ed instrumenti, ma come principali artefici ed efficienti.

Il «furioso» dunque non è semplicemente un *vas Dei*, ma è una figura in grado di immergersi in eroiche contemplazioni, coltivando una forma razionale e consapevole di entusiasmo, che si contrappone al furore «asinino» proprio di chi si abbandona passivamente all'influenza divina :

Gli primi hanno piú dignità, potestà ed efficacia in sé, perché hanno la divinità; gli secondi son essi piú degni, piú potenti ed efficaci, e son divini. Gli primi son degni come l'asino che porta li sacramenti; gli secondi come una cosa sacra. Nelli primi si considera e vede in effetto la divinità; e quella s'admira, adora ed obedisce; ne gli secondi si considera e vede l'eccellenza della propria umanitate.⁹⁵

Chi coltiva il proprio furore in modo consapevole si apre all'illuminazione divina senza smarrire, però, in essa «la propria umanitate», che è tamente eccellente da rendere il «furioso» simile a un dio. Di qui la tematica peculiarmente bruniana dell'«indiamento»:

procedendo al profondo della mente, per cui non fia mistero massime aprir gli occhi al cielo, alzar alto le mani, menar i passi al tempio, intonar l'orecchie de simulacri, onde piú si vegna exaudito; ma venir al piú intimo di sé, considerando che Dio è vicino, con sé e dentro di sé piú ch'egli medesimo esser non si possa; come quello ch'è anima de le anime, vita de le vite, essenza de le essenze: atteso poi che quello che vedi alto o basso, o incirca (come ti piace dire) degli astri, son corpi, son fatture simili a questo globo in cui siamo noi, e nelli quali non

⁹⁵ G. BRUNO, *De gli eroici furori*, in ID., *Dialoghi filosofici italiani*, cit., pp. 805-806.

piú né meno è la divinità presente che in questo nostro, o in noi medesimi. Ecco dunque come bisogna fare primeramente de ritrarsi dalla moltitudine in se stesso.⁹⁶

La singolare fenomenologia dell'entusiasmo prospettata da Bruno in *De gli eroi furori* ha ricadute anche sul piano estetico-letterario. Il «furioso», cui le Muse concedono il «dono» della poesia, non può rimanere «ocioso», come fanno i pedanti asinini, «perché l'ocio non può trovarsi là dove si combatte contra gli ministri e servi de l'invidia, ignoranza e malignitade». Tra i principali obiettivi polemici di Bruno vi è proprio quel principio mimetico, che pochi, nel Cinquecento, avevano osato mettere in discussione. Per bocca di Tansillo, l'autore rimarca subito il fatto che il poeta è inebriato dalle Muse tramite «furori, versi e rime, con quali non si mostraro ad altri: perché in quest'opra *più riluce d'invenzione che d'imitazione*». Poi, stimolato dal suo interlocutore, Cicada, che gli chiede cosa pensi di «certi regolisti de poesia che a gran pena passano per poeta Omero, riponendo Vergilio, Ovidio, Marziale, Exiodo, Lucrezio, ed altri molti in numero de versificatori, examinandoli per le regole de la *Poetica* d'Aristotele», Bruno-Tansillo risponde così:

Sappi certo, fratel mio, che questi son vere bestie; perché non considerano quelle regole principalmente servir per pittura dell'omerica poesia o altra simile in particolare, e son per mostrar tal volta un poeta eroico tal qual fu Omero, e non per instituir altri che potrebbero essere, con altre vene, arti e furori, equali, simili e maggiori de diversi geni.

Cicada dichiara che «Omero nel suo geno non fu poeta che pendesse da regole, ma è causa delle regole che serveno a coloro che son piú atti ad imitare che ad inventare; e son state raccolte da colui che non era poeta di sorte alcuna, ma che seppe raccogliere le regole di quell'una sorte, cioè dell'omerica poesia, in serviggio di qualch'uno che volesse doventar non un altro poeta, ma un come Omero, non di propria musa, ma scimia de la musa altrui». E Tansillo non può non concordare, dato che è convinto che «la poesia non nasce da le regole, se non per leggerissimo accidente; ma le regole derivano da le poesie: e però tanti son geni e specie de vere

⁹⁶ *Ibid.*, p. 889

regole, quanti son geni e specie de veri poeti».⁹⁷ Il «furioso» dunque non imita, inventa, né è disposto accettare muse o regole che non siano le proprie: chi ha ricevuto il dono dell'entusiasmo ed è in grado di coltivarlo eroicamente non deve, né può asservirsi a nessuna forma di imitazione.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 783.

Capitolo IV

ECLISSI E RINASCITA DELL'ENTUSIASMO: DAL BAROCCO AL PREROMANTICISMO

IV.1. *Il furore ingegnoso: ispirazione e poesia nella cultura barocca.*

Se nel Cinquecento il tema dell'entusiasmo raggiunge l'apice della sua diffusione, penetrando in ogni ambito (o quasi) della cultura, nel Seicento, invece, il tema dell'entusiasmo attraversa una fase di sostanziale eclissi. Pur senza stabilire meccanici nessi causali, si può far risalire questa eclissi a due ordini di fattori: da un lato, il clima controriformistico aveva contribuito a far cadere in sospetto una teoria intrinsecamente legata al mito pagano (non è un caso che sia Patrizi sia Bruno, nel nome dei quali ho concluso il precedente capitolo, siano finiti nel mirino dell'Inquisizione), dall'altro, su un piano più squisitamente letterario, in età barocca il furore poetico gode di minore fortuna in quanto si tendeva a scorgere in esso un «segno di eccessiva naturalità».¹ Inoltre, tra Sei e Settecento, la filosofia dominante, di impronta razionalistica, secondo una linea che va da Cartesio a Leibniz, tenderà a ridurre l'entusiasmo a una sorta di fanatismo religioso², ridimensionandone o condannandone ogni possibile forma. In questo senso, la presa di posizione più netta

¹ R. MANICA, *Il critico e il furore*, cit., p.70.

² Cfr., in proposito, R. A. KNOX, *Illuminati e carismatici: una storia dell'entusiasmo religioso*, Bologna, Il Mulino, 1970 e M. HYDE, *Be Sober and Reasonable: The Critique of Enthusiasm in the Seventeenth and Early Eighteenth Centuries*, Leiden- New York – Köln, E. J. Brill, 1995. Sulla mutazione, anche semantica, della nozione di entusiasmo, si può vedere, per quanto riguarda l'area inglese, S. I. TUCKER, *Enthusiasm: A Study in Semantic Change*, Cambridge, University Press, 1972.

ed inequivocabile è quella di Locke, il quale, nel *Saggio sull'intelletto umano*, liquida così la questione: «mi permetterò di considerare un terzo fondamento dell'assenso, il quale, per certuni, ha la stessa autorità, e ottiene la stessa sicura fiducia, della fede o della ragione. Voglio dire l'entusiasmo: il quale, lasciando da parte la ragione, vorrebbe stabilire la rivelazione senza di essa: Col che, in effetti, esso elimina tanto la ragione che la rivelazione, e al loro posto mette le fantasie infondate del cervello, e le assume come fondamento sia dell'opinione che della condotta»³.

Nel corso del Seicento si scrivono libri interi contro l'entusiasmo, da *A Treatise concerning Enthusiasm, as it is an Effect of Nature, but is mistaken by many for either Divine Inspiration or Diabolical Possession* (1655) di Meric Causabon a *Enthiasmus triumphatus* (1656) di Henny More⁴. D'altronde, le tesi volte a screditare o a ridicolizzare l'entusiasmo avrebbero circolato, soprattutto in area anglosassone, anche oltre la fine del secolo: basti pensare al famoso racconto di Swift, *Tale of a Tub*.

Anche in ambito italiano, dopo la fine del Cinquecento, il tema dell'entusiasmo circola in modo più sotterraneo. Se ne occupa Trajano Boccalini, in uno dei suoi *Ragguagli di Parnaso*, in cui Apollo si lamenta del fatto che le Muse ispirino «il nobilissimo furor poetico in certi ignoranti, che, per non durar fatica nell'acquistar co' sudori de' perpetui studi la perfezione dell'arte poetica, pubblicavano al mondo poemi infelici, ne' quali molto perdeva di riputazione quella poesia ch'è la delizia delle belle lettere». Pur senza negare il ruolo del furore, Boccalini punta l'accento sullo studio e sulla dottrina che devono necessariamente accompagnarsi all'originale scintilla dell'ispirazione, tanté che una delle Muse, Polimnia, replica ad Apollo dicendo che se «faceva bisogno che il dono del furor poetico precedesse alla cognizion dell'arte, alla sceinza della dottrina», era, ciò nondimeno, necessario che

³ J. LOCKE, *Saggio sull'intelletto umano*, Bari, Laterza, 1972, vol. 4, p.246.

⁴ Sulla trattatistica seicentesca ostile alla teoria dell'entusiasmo, cfr. P. H. SCHRIJVERS, *De entusiasmo poetico*, in *Renaissance-Poetik/ Renaissance Poetics*, a cura di H. F. Plett, Berlin- New York, Walter de Gruyter, 1994, pp. 377- 390.

quelli cui era concesso questo dono coltivassero il loro talento «con lo studio perpetuo delle buone letture». Inoltre, le Muse si giustificano con Apollo adducendo una ragione che oggi si direbbe sociologica: esse ricordano che la mancanza di poeti valenti era dovuta anche alla

miseria de' tempi presenti; ne' quali affatto essendo mancati quei liberalissimi mecenati che già furono il vero sostentamento della nobilissima poesia, appresso gli uomini moderni solo quelle scienze si vedevano in sommo pregio, che altrui arrecavano certa e presente utilità, non quelle che solo apportavano diletto e riputazione [...]. Onde accadeva ch'esse muse ogni giorno erano forzate veder l'afflizione che quei medesimi più elevati e nobili spiriti ch'esse ardentissimamente amavano e a' quali avevano ispirato tutto quel più eccellente furor poetico che avevano potuto, più tosto con violenza grande resistevano al dono della poesia, allo stimolo dell'ingegno gravido di versi, che lo seguissero.⁵

Il *tópos* del divino entusiasmo ricorre anche nell'*Adone*⁶ e nella *Galeria* di Marino; in quest'ultima opera, Marino affida una significativa immagine dell'ispirazione alla lirica intitolata ad Anacreonte, nella quale, attraverso la rima-*calembour* «dvino/ di-vino», l'autore propone una versione insieme naturalistica e sacrale dell'ispirazione:

Cingetemi la fronte
lauri, pampini e rose.
Date ad Anacreonte,
Giovinette amorose,
versi, baci, e bevande,
penne, tazze e ghirlande.
Lio, Febo, Batillo,
son ebro, ebro vacillo.
Furor, furor divino
mi rapisce e disvia,
furor di poësia,
di lascivia, e di vino;
triplicato furore:

⁵ T. BOCCALINI, *Ragguagli di Parnaso e scritti minori*, a cura di L. Firpo, vol. I, Bari, Laterza, 1948, pp. 83-84.

⁶ «Qui venne a scaricar l'onda tranquilla/ del suo bel peso la barchetta estrana;/qui scesero a veder quella che stilla/ dotto licor sì celebre Fontana./ Vulcan, divino artefice, scolpilla,/ e vinse in essa ogni scultura umana./ Così grato esser volse al biondo Dio/ quando i celesti adulteri scoprio.// Febo poi tanto di sua grazia infuse/ in quel marmoreo e limpido lavacro/ che la virtù poetica vi chiuse/ del suo furor meraviglioso e sacro;/ e'n compagnia dele canore Muse,/ di cui tutte v'è sculto il simulacro./ sovente visitandolo, con esso/ suol le rive cangiar del bel Permesso», G. B. MARINO, *Adone*, IX, 25-26 (si cita dall'edizione a cura di M. Pieri, Roma-Bari, 1975-1977, 2 voll.: il corsivo è mio).

Bacco, Apollo, ed Amore.⁷

Ma le coloriture pagane che contraddistinguono la poesia di Marino non sono così frequenti nella letteratura seicentesca (si ricordi che l'*Adone* venne messo all'Indice). Nell'Italia post-tridentina si preferisce optare per una concezione più rigorosamente cristiana della poesia e, conseguentemente, anche dell'ispirazione; e ogni implicazione paganeggiante è vista con sospetto. Il clima culturale e politico sembrò in parte più favorevole e permissivo quando, nel 1623, venne eletto papa, con il nome di Urbano VIII, Maffeo Barberini, singolare figura di poeta-pontefice, amico e protettore di numerosi letterati e artisti⁸. Quale che sia il giudizio storico sul suo pontificato, ogni ricerca sul *tópos* dell'entusiasmo poetico in età barocca non può prescindere dalle vicende di questo pontefice: attorno alla sua cerchia, infatti, ruotano i maggiori teorici seicenteschi del *furor*, da Tommaso Campanella al gesuita polacco Mathias Casmir Sarbiewski⁹.

Campanella compone un ampio trattato, i *Commentaria*, per chiosare i *Poemata* di Urbano VIII, usciti per la cura di Peiresc a Parigi nel 1620, e più volte ristampati. Nei *Commentaria*, non solo la tematica del *furor* ricorre a più riprese, ma «lo stesso Urbano viene rappresentato come un poeta che scrive in preda a furore poetico»¹⁰. Tuttavia, secondo Campanella, che, sotto questo profilo, si mantiene in linea con i dettami papali, il *furor* deve essere strettamente vincolato alle istanze morali della dottrina cristiana:

Dicitur rapi more ecstasim patientium. Et enim furor poëticus, ut dicitur in Ione Platonis, sive proprius, ut magnetis vis, sive alienus, ut ferri affricati magnete, rapiendi vim habet, propterea Baruch scriba Ieremiae dum eius scribit prophetias, disponitur et fit propheta a Deo, quoniam occultis modis affecit amatores suos, ut docet Bernardus serm... in cant. de

⁷ G. B. MARINO, *Anacreonte*, in ID., *La galeria*, a cura di M. Pieri, vol. I, Padova, Liviana, 1979, p. 162.

⁸ Di Urbano VIII e il suo rapporto con la cultura letteraria e artistica si è occupato, in un saggio importante per il nostro tema, M. FUMAROLI, «L'ispirazione del poeta di Poussin»: *I due Parnasi*, in ID., *La scuola del silenzio: Il senso delle immagini nel XVII secolo*, Milano, Adelphi, 1995, pp. 81-208, in particolare, pp. 140-147, 150-158 e 161-164.

⁹ Sul *furor* in Sarbiewski, cfr. A. LI VIGNI, «Poeta quasi creator», cit.

¹⁰ G. FORMICETTI, *Campanella critico letterario: I «Commentaria» ai «Poëmata» di Urbano VIII*, Roma, Bulzoni, 1983, p. 23.

verbo Dei statim reformanti animam et mores et vires et nescis unde venit aut quo vadit ut dicitur in Evangelio. Propterea sacer vates hunc in se affectum sentiens, ait: (fallor?) id est interrogatio admirativa est et dubitantis, ne videatur statim blandiri sibi; (an ardor lascivi carminis aufugit ex animo): ardor est titillans et igneum desiderium, Virgilius egl. 2.,

formosus pastor Crydon ardebat Alexim

Lascivium dicitur quasi impudicum carmen. Martialis de suo ita dixit:

lasciva est nobis pagina, vita proba etc.

Sed mentitur. Mollities quoque et luxuria dicitur lascivia et omnis procacitas, et petulantia sese expandens [...] ¹¹

Dunque la poesia non può essere lasciva ma deve avere un significato morale, della stessa natura di quello che risiede nelle profezie bibliche. Che Campanella equiparasse il furore poetico a quello profetico risultava già chiaramente nella *Poetica latina*: qui, l'autore afferma che la poesia esisteva fin dai primordi della civiltà (non nasce con i greci come vorrebbe Aristotele), aggiungendo, memore anche della lettura delle *Genealogie deorum gentilium* di Boccaccio ¹², che essa era strettamente legata al desiderio di rendere onore a Dio:

Credo equidem ante diluvium inventum esse, ut testatur Moyses de inventore musicae, sed post memoria nulla prior extat cantico Moysis, vel Mariae sororis eius. Postquam enim tam miraculose Mare Rubrum sicco pede populus Hebraicus transivit, insequentibus Pharaone et Aegyptiis, necatisque in eodem vado recedentibus aquis, exhilaratus est populus et in laudem Dei pro tanto beneficio exclamare coepit, compositumque metricum est canticum, quod Maria cum mulieribus, ducentes choros et tympana pulsantes, cecinerunt; relictumque est posteris ad tanta rei memoriam, decantatum in ore puerorum: solent quippe homines quidquid mirificum accidit cantione commendare. Extant et canticum Moysis mirificum, quod totam legem commendat et beneficia Dei, et populum docet, ne diis alienis unquam adhaereat, protestaturque mala ex hoc nascitura [...]. De schola Moysis prodierunt prophetae, qui mirifica carminibus describebant; utebantur omnibus figuris poetice, maxime autem metaphora et prosopopoeia et allegoria et periphrasi [...] Quapropter errat Aristoteles, qui novellis Graeculis originem poësis et carminum adscribit, cum sit vere prophetarum quaedam degeneratio poetica Gentilium; nec Plato illi consentit, qui amplioris et altioris semper considerationis extitit. Gentiles vero carmen, sive ab Hebraeis, sive a Chaldaeis, sive

¹¹ T. CAMPANELLA, *Commentaria*, in ID., *Opere letterarie*, a cura di L. Bolzoni, Torino, Utet, 1977, pp. 856-858.

¹² Cfr. A. MINUCCI, *I libri XIV e XV delle «Genealogie deorum gentilium» e gli scritti di poetica di Tommaso Campanella*, in *Boccaccio in Europe. Proceedings of the Boccaccio Conference - Louvain, December 1975*, a c. di Gilbert Tournoy, Lovanio, Univ. Press, 1977, pp. 165-190.

ab Aegypto, antiquissimum habent: et in America reperta est, aliis licet mensuris ex spirituum varietate, sicut apud nos alii hexametris, alii iambicis, alii sapphycis, alii aliis delectantur metris.¹³

Campanella antepone Platone ad Aristotele anche nel brano della *Poetica latina* più esplicitamente incentrato sul tema del furore:

Plato vero poëtas et Sibyllas furore divino afflatus putat, quoniam supra vires elementorum est divinatio et carminum compositio; quod et Sybillarum et Pythiarum respondentium in oraculis clarum facit. Hae namque mirifica loquuntur carmine divinantque, dum furore illo tenentur, cuiusmodi et Cumana apud Virgilium; abeunte vero furore, nesciunt quid dixerunt, nec quomodo; igitur externa vi afficiuntur; quod etiam sanctus Iustinus in quaestionibus contra Gentiles ostendi ex Sybillarum carminibus et oraculis sic esse. Aristoteles quoque, in *Poëticae* capite XIV, asserit versatilis ingenii vel furore perciti poëticam esse. At, quoniam daemones et angelos extare negat, Demumque primo orbi includit, nihil inferiora, curantem, putat intemperie naturali furorem poëticum et divinum accidere, sicut ex vino alii furores, ut patet scitione XXX *Problematum* [...]. Deinde docet calorem eundem remissum in atrabiliosis efficere prudentiores, non tamen in memoratis excedentes. Galenus similiter. *De morbi non vulgaribus* loquens, consimilia docet. Hippocrates in libro *De carnibus* calorem vi sentiendi, intelligendi et prognosticandi donat, nedum poëtandi.

Nos autem, experti ac ratione ducti non posse elementa Aristotelis et Galeni insensata divinationem dare, nisi forte dispositive, praesertim atrabiliosis, quorum fuligines impediunt discursum et calor auget vim exhalandi, non divinandi, quamvis divinus esse natura, ut Hippocrates in *Periarchon* scribebat: dicimus ab exterioribus intelligentiis, sive bonis, sive malis, fieri carmina e divinationes in nobis, cum utuntur sipiritu nostro tamquam instrumento, auferuntque animae augurandi functionem. Et propterea non meminisse Pythias et Sybillas, quod Virgilius et Plato recte considerarunt [...]

Quapropter alios dicimus poëtas divinos, alios diabolicos, alios humanos. Primi intelligunt quae dicunt, seque a Deo doceri, proferuntque sobria oracula: secundi non intelligunt et furiose pronunciant, nisi ubi exterius docentur: tertii natura habiles sunt ad mensura metrorum et mores imitandos, accedenteque studio excellentes evadunt, ea ratione qua Horatius et Ovidius et Catullus; et hi ex premeditatione loquuntur.¹⁴

Tra i letterati, che, come Campanella, gravitavano attorno alla cerchia di Urbano VIII, vi era anche Agostino Mascardi, una delle figure più interessanti e versatili dell'ambiente intellettuale romano del primo Seicento. A Mascardi, si deve, tra l'altro, il trattato sull'ispirazione poetica più ampio e organico apparso in Italia nel XVII secolo: mi riferisco al decimo discorso delle sue *Prose vulgari* (1630) intitolato *Intorno al furor Poetico*. Qui, l'autore individua, sulla scorta dell'«Aristotele» dei

¹³ T. CAMPANELLA, *Poetica latina*, in ID., *Opere letterarie*, cit., pp. 550-552.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 568-570.

Problemata (citato anche da Campanella), la fonte primaria dell'ispirazione nell'umore malinconico: «Dico dunque, che quanto da Platone, e da altri, è stato descritto dell'istinto agitante le menti poetiche; tutto è menzogna, se non si riduce all'umor malinconico, il quale è l'unico principio de' componimenti migliori»¹⁵.

Mascardi ripercorre la teoria dell'entusiasmo attingendo alle sia classiche fonti platoniche (*Fedro* e *Ione*) sia alle fonti neoplatoniche (Marsilio Ficino è citato a più riprese), non senza riferimenti alla cultura latina, da Cicerone a Stazio. Pur rispettando l'*auctoritas* di Platone e dei neoplatonici, Mascardi propende nettamente per la versione «aristotelica» del furore, che integra con la teoria, tipicamente seicentesca, dell'«ingegno». Pur senza negare l'importanza dello studio e della dottrina, l'autore ravvisa nell'ingegno il principale presupposto della poesia; e il rapporto tra ingegno e *furor melancholicus* è assai stretto, dato che il secondo rappresenta un efficace ed essenziale stimolo per il primo:

Perché, sì come riscaldandosi la la malinconia, con la seria application della mente, l'ingegno si fà più habile a' ritrovamenti nobili, e acuti; [...] così quando a poco a poco degenera dal calora acquistato, e ritorna ad intiepidirli rimane inferiore l'intendimento a se stesso. E questo riscaldamento appunto, fù da savi huomini preso in luogo del furor poetico con molta ragione [...].¹⁶

Il discorso di Mascardi mostra molto bene come il *tópos* del furore, nella cultura seicentesca, si intrecci con le tematiche peculiari della trattatistica barocca: l'acutezza, l'arguzia e, appunto, l'ingegno. Tuttavia, in genere, il furore dei trattatisti barocchi, il cui punto di riferimento filosofico primario è quasi sempre Aristotele, e non Platone, è meno divino che umano. Non per nulla, Emanuele Tesauro, nel *Canocchiale aristotelico*, si occupa dell'argomento nel capitolo intitolato *Arguzie umane*. Qui, egli fornisce una definizione naturalistica del furore, qualificato come «un'alterazion della mente cagionata o da passione o da afflato o da pazzia. Talché tre sorti di persone, benché non fossero grandemente ingegnose né argute, il divengono: pasionati, afflati e matti». La passione, che contraddistingue la prima

¹⁵ A. MASCARDI, *Prose vulgari*, Venezia, Appresso Stefano Curri, 1776 (1 ed. 1630), p. 163

¹⁶ *Ibid.*, p. 187.

tipologia di furore, accende la ragione e l'immaginazione stimolando l'ingegno a concepire «iperbolici e capricciosamente figurati concetti». La seconda tipologia di furore, quella più tradizionale, «è l'afflato, greicamente chiamato *entusiasmo*»:

Questo si vede chiaro ne' sacri profeti, le cui maravigliose visioni altro non erano che simboli metaforici e argutezze divine, suggerite loro dal sacro Spirito [...] Similmente degli oracoli profani, alcuni si rendevano per afflato, come nell'antro delfico e nel trifonio, dove persone illiterate e rozze, allo spirar di un'aura vaporosa di sotterra, precantavano cosa maravigliose in arguti e misteriosi carmi di giusto e nobilissimo stile.

Tesauro prosegue richiamandosi ad Aristotele:

Quinci due generi di poeti distingue il nostro autore [Aristotele]; altri ingegnosi e altri afflati; quegli portati al verso dalla natura, questi rapiti da qualche spirito Afflati furono un Orfeo, un Esiodo, un Omero, che, senza aver imparato a cantare piangendo sotto la ferola, per solo istinto cantarono sotto allegorici metri cose alte e divine. Ingegnosi furono un Sofocle, un Eschilo, un Euripide, che, acquistando con senno e arte il poetico talento, rapirono le Muse in Parnasso, anzi che da le Muse fossero essi rapiti. Tutti però affettarono di mostrarsi afflati dal sacro furore, sì per vendersi poeti divini al credulo vulgo, sì per escusar la stranezza de' lor ghiribizzi con incolparne le Muse.¹⁷

Insomma, come già Castelvetro, Tesauro lascia intendere che il divino furore sia soprattutto un mito ad uso del «credulo vulgo», tant'è che egli rovescia addirittura il *tópos*, sostenendo che poeti come Sofocle, Eschilo e Euripide ispirarono le Muse piuttosto che esserne ispirati. Inoltre, secondo una visione di matrice tipicamente aristotelica, Tesauro sottolinea inoltre come l'«esercizio» e non l'«ingegno» sia il vero «sussidio» dell'arte, «essendo assai più giovevole e sicuro l'esercizio senza grande ingegno, che un grande ingegno senza esercizio»¹⁸.

La riflessione estetica di Tesauro, volta a privilegiare gli aspetti *attivi* dell'ingegno umano, come l'esercizio e l'imitazione, rispetto a quelli *passivi*, come l'ispirazione, esemplifica perfettamente la posizione assunta, in generale, dai letterati seicenteschi di fronte al furore. Un altro caso esemplare è quello di Benedetto Fioretti, il quale, in

¹⁷ E. TESAURO, *Il canocchiale aristotelico*, in *Trattatisti e narratori del Seicento*, a cura di E. Raimondi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, pp. 35-36.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 39-40.

uno dei suoi *Proginnasmi poetici*, compendia così le proprie riflessioni sull'entusiasmo poetico:

Adunque siffatto Entusiasmo de' poeti, degli Oratori, e di altre persone sapientissime; non sarà un dono soprannaturale, ne misterioso: ma un atto meraviglioso d'intelletto, elevato di natura, e abituato negli studi, sicché la eccellenza della natura, e la felicità dell'arte, sono le cagioni di questo Entusiasmo; cioè di operazioni rare, mirabili, e quasi divine. Gli uomini dunque in questa forma entusiastici per l'alterazion della mente, per l'agitazion degli spiriti, per l'ambizion del sapere; divengono alieni da' costumi ordinari, maniaci di qualità melancoliche; disprezzatori del mondo, e degli uomini.¹⁹

Insomma l'elemento divino non è più la causa ma l'effetto della poesia (non è l'ispirazione ma l'«operazion[e]» ad essere divina), e, corollariamente, il temperamento melanconico-entusiastico non è un'inclinazione innata ma è riconducibile alle conseguenze fisiologiche del lavoro intellettuale.

Per imbattersi in teorie estetiche che rivalutino il carattere soprannaturale dell'afflato poetico occorre varcare le Alpi e prendere in considerazione il dibattito letterario svoltosi in Francia nell'ultimo scorcio del secolo. Mi riferisco alla famosa *querelle des anciens et des modernes*. Tra i più prestigiosi esponenti della corrente calssicista, vi era Nicolas Boileau, autore di una fortunatissima *Art poétique* che eserciterà un decisivo influsso sulla cultura europea. Così recita l'*incipit* del trattato di Boileau:

Invano l'autore temerario s'illude di raggiungere con l'arte dei suoi versi la cima del Parnaso: se non sente l'influsso segreto del cielo, se alla nascita il suo astro non l'ha fatto poeta, è sempre prigioniero di un ingegno ristretto; per lui Apollo è sordo, e Pegaso restio.

O voi dunque che, infiammati da un ardore rischioso, aspirate all'ardua carriera di bel'ingegno, non sfinitevi inutilmente sui versi, e non scambiate per genio la passione delle rime [...].²⁰

¹⁹ [B. FIORETTI], *Proginnasmi poetici di Udeno Nisiely*, Firenze, Nella stamperia di P. Martini, 1695-1697 [1 ed., 1620-1639] (4 voll.), vol. IV, p. 108.

²⁰ N. BOILEAU, *Arte poetica*, a cura di P. Oppici, introduzione di F. Garavini, Venezia, Marsilio, 1995, p. 43.

Boileau, a cui si deve, tra l'altro, un'importantissima traduzione del *Perí hýpsous* dello Pseudo-Longino, riconosce nel divino entusiasmo la matrice più autentica del genio poetico. Il genio, si sa, è una tematica che si diffonderà ampiamente nel pensiero estetico europeo solo nel Settecento; ebbene, l'*Art poétique* di Boileau mostra inequivocabilmente la stretta connessione tra entusiasmo e genio²¹ e, nel contempo, preannuncia la rivalutazione settecentesca del ruolo dell'ispirazione poetica.

IV.2. La rivalutazione dell'entusiasmo nell'estetica settecentesca.

Nel Settecento il nostro *tópos* torna ad essere un tema ricorrente dell'estetica letteraria e riacquista una nuova dignità, dopo gli anatemi di cui era stato oggetto nel secolo precedente. Non che la corrente di pensiero incline a considerare l'entusiasmo come una forma di fanatismo tramonti, ma ad essa si viene contrapponendo una diversa linea di pensiero propensa alla rivalutazione, se non totale, parziale, di questo sentimento.

In ambito europeo, il testo-chiave è la *Lettera sull'entusiasmo* di Shaftesbury, pubblicata per la prima volta nel 1708. Shaftesbury non nega che l'entusiasmo possa, talvolta, esser assimilabile al fanatismo, ma quest'ultimo rappresenta solo una delle forme di questo sentimento. Tra queste forme, la più autentica ha un carattere nobile e «può giustamente chiamarsi divino entusiasmo, significando il termine stesso una divina presenza; e di quel termine fece uso appunto il filosofo che gli antichi padri cristiani chiamarono divino [Platone], e se ne servì per indicare tutto ciò che è sublime nelle passioni umane. Ed era questo lo spirito che egli attribuiva agli eroi, ai

²¹ Genio ed entusiasmo sono posti in stretta connessione anche da Charles Perrault, sia pure da un punto di vista opposto rispetto a Boileau (Perrault, nella *querelle des anciens et de modernes*, aveva assunto una posizione antitetica a quella di Boileau): nell'importante epistola a Fontenelle, *Le génie*, egli, infatti, parla del genio come di un «fuoco sacro» e di una «divina fiamma»: cfr. C. PERRAULT, *Parallèle des anciens et des modernes ... avec le poème du siècle de Louis le grand et une épître en vers sur le génie*, 2 édition, Paris 1692-1697 (tomes IV), ed. anastatica, Ginevra, Slatkine Reprints, 1979, p.88.

politici, ai poeti, agli oratori, ai musici e perfino gli stessi filosofi. Né possiamo noi essere d'accordo nel rifiuto di attribuire a un nobile entusiasmo tutto ciò che di grande compiono costoro [...]»²².

Anche in Italia, all'inizio del Settecento, il tema platonico dell'entusiasmo viene gradualmente recuperato, ma con diverse sfumature. Muratori, in *Della perfetta poesia italiana* (1706), non misconosce l'importanza del furore poetico ma nega recisamente che esso abbia una natura sovranaturale: «con pace degli antichi e de' moderni poeti, io ben concedo che non possa divenirsi gran poeta senza un tal furore, ma all'incontro nego nascere tal furore da cagion soprannaturale». Per Muratori, il furore, in realtà, deve essere messo in relazione con la fantasia: «Dicemmo sopra che per crear l'immagini poetiche faceva di bisogno agitar prima la fantasia. Ora dico, altro non essere l'estro o furor poetico, se non questa gagliarda agitazione, da cui occupata la fantasia immagina cose non volgari, strane e maravigliose su qualunque oggetto le vien proposto, ove più, ove meno»²³.

Il legame tra fantasia ed entusiasmo ricorre più volte nella trattatistica settecentesca. Così scrive Antonio Conti nel *Trattato de' fantasmi poetici*:

Per imitar le cose e fabbricare fantasmi [il poeta] deve avere una spesie di senso e di visione; e in oltre per destare negli altri la passione, deve esserne agitato intimamente. Allora nel fervor del suo entusiasmo, simile ad un amante, appassiona la natura, parla alle stelle, agli alberi, alle montagne, non altrimenti che se fossero a parte de' suoi sentimenti, e gli rispondessero. Commosso resta ancora l'uditore, o il lettore; così Alessandro si perturbato dala lettura d'Omero, che ad esempio d'Achille, strascinò intorno le mura di Tiro il Governatore di quella Piazza. Così S. Agostino piangeva leggendo il caso di Didone in Virgilio, e dal rimorso delle sue lacrime si vede quanto erano tenere e dolci. Or quale in simili fantasie sarà stata l'agitazione degli stessi poeti? È ben vero che la fantasia sopra descritta è madre dei sogni, delle pazzie, dei furori; ma è altresì vero, che fa gli eccellenti Poeti, poiché secondo Platone la Poesia del furioso è migliore di quella del saggio.²⁴

²² SHAFTESBURY, *Lettera sull'entusiasmo*, a cura di E. Garin, Milano, Rizzoli, 1984, pp. 108-109.

²³ L. A. MURATORI, *Della perfetta poesia italiana*, in ID., *Opere*, a cura di G. Falco e F. Forti, Milano-Napoli, Ricciardi, 1964, 2 voll.; vol. 1, p. 94.

²⁴ *Prose e poesie del Signor Abate ANTONIO CONTI*, Venezia, Presso Giambattista Pasquali, 1756, 2 tomi; tomo secondo, pp. 126-127. Del tema dell'entusiasmo in Conti si è occupata di recente Elisabetta Selmi, presnetando un'importante relazione dal titolo *Antonio Conti, Gian Vincenzo Gravina e le poetiche dell'"immaginazione"* al convegno padovano dedicato ad *Antonio Conti: uno scienziato nella «République des lettres»*, i cui Atti sono in corso di stampa.

Gli esiti più interessanti della riflessione estetica italiana primo-settecentesca, per quanto attiene al motivo dell'entusiasmo poetico, si raggiungono forse in *Della ragion poetica* di Gian Vincenzo Gravina, che esce, sintomaticamente, nello stesso anno della *Lettera* di Shaftesbury, il 1708. Il trattato di Gravina si basa sulla teoria del «delirio»²⁵, strettamente imparentata con l'entusiasmo platonico: il delirio poetico si configura come un'esperienza emozionale che investe tanto gli autori delle opere quanto i loro fruitori:

le passioni tutte, e più che l'altre quelle dell'ambizione e dell'amore, che imprimono dentro la mente con maggior forza i loro oggetti, che sono l'onore ambito e il sembiante desiderato, e che occupano quasi l'intero sito della nostra fantasia, vengono a generare dentro di noi un delirio, siccome ogn'altra passione più o meno suol fare, secondo la maggiore o minor veemenza degli spiriti, dai quali è l'immaginazione assalita [...]²⁶

Come si è detto, il delirio graviniano è assai vicino all'entusiasmo platonico a cui, non per nulla, si accenna più volte nelle pagine di *Della ragion poetica*. Nel paragrafo dedicato alla lirica, Gravina si sofferma sugli inni, un genere su cui già Francesco Patrizi aveva scritto pagine assai importanti:

Grande affinità coi peani aveano gl'inni, dei quali è fatto autore Ante Antedonio, che perciò si stima più antico d'Orfeo. Germe degl'istessi semi fu il ditirambo, dedicato alle lodi di Bacco, onde da Archiloco servo di Bacco fu detto. Era lo stile di questi componimenti assai strano, vario, tumido e risonante, pregno d'immagini gagliarde ed acceso di spiriti furibondi, che agitavano e rapivano a modo di turbine le menti altrui, esprimendo l'immagine d'un intelletto infiammato quasi da profetico spirito. Usavano ancora nelle nozze gli imenei, dei quali abbiamo due splendidissimi esempi in Catullo: e adoperavano nelle cose funebri le nenie e i treni, dei quali è fama che Lino, maestro d'Ercole, fosse l'autore. Compagna della mestizia fu anche l'elegia, di cui, per fama assai dubbia, è costituito inventore un certo Teocle, a cui dicono che fossero prima d'ogn'altro scorsi di bocca i versi elegiaci nel mezzo d'un nuovo e strano furore.²⁷

²⁵ Cfr. R. LO BIANCO, *Gian Vincenzo Gravina e l'estetica del delirio*, Palermo, Centro Internazionale Studi di Estetica, 2001.

²⁶ G. V. GRAVINA, *Della ragion poetica*, I, 1 (si cita dall'edizione raccolta in ID., *Scritti critici e teorici*, a c. di A. QUONDAM, Roma-Bari, Laterza, 1973).

²⁷ *Ibid.*, I, 23.

Insomma, Gravina collega le origini della poesia al *furor divinus*, e tutta la sua concezione estetica sembra muovere da questo presupposto. Lo stesso canone graviniano della poesia – che eseciterà un influsso decisivo sul nostro Romanticismo –, volto ad innalzare Omero al di sopra di ogni altro autore e a privilegiare le espressioni schiette e naturali della poesia, si fonda anche, e soprattutto, sul concetto di *furor*:

A tal generosità d'imitazione [Gravina si riferisce a Trissino] non seppero né il Tasso nella sua *Gerusalemme conquistata*, né l'Alamanni nella sua dura ed affannata *Avarchide* aspirare, poiché imitarono servilmente e con passo studiato, ponendo il piede ove Omero l'avea posto. Onde siccome Omero mosso, da proprio furore, corse con passo largo e spedito, questi all'incontro, avendo sempre l'occhio e la mente al cammino altrui, sembrano andare a stento cercando l'ombre col bastoncino; anzi più di essere omerici si forzano, meno riescon tali, perché manca loro la libertà e maestà dello spirito e la rassomiglianza viva, che son d'Omero il pregio maggiore.²⁸

Anche in Gravina emerge il nesso tra la valorizzazione del *furor* e la critica dell'*imitatio auctoris* («più di essere omerici si forzano, meno riescon tali»), un nesso che si era già rilevato nel Cinquecento e che si incontra spesso nell'estetica italiana ed europea del Settecento. Giambattista Vico, la cui opera presenta non pochi punti di contatto con Gravina²⁹, e non solo per ragioni banalmente geografiche, attacca drasticamente il principio dell'*imitatio auctoris* nel *De nostris temporis studiorum ratione*. In questo trattato l'autore definisce la poesia un dono divino, che, o si possiede per natura o non è possibile acquisire con l'erudizione³⁰, e polemizza drasticamente con chi invece di imitare la natura, prende a modello altri artisti:

Quid, si optima artificium exempla dixerim obesse potium quam prodesse omni eius generis studiorum rationis? Mirum fortasse, sed certe verum. Nam qui optima nobis artium reliquerunt exempla, nullum exemplar ipsi antea, nisi naturam optimam habuerunt. Qui vero optima opificium, ut pictorum, exemplaria sibi imitanda proponunt, meliora efficere

²⁸ *Ibid.*, II, 17.

²⁹ Sul rapporto Vico-Gravina, cfr., R. LO BIANCO, *Gian Vincenzo Gravina e l'estetica del delirio*, cit. in particolare, pp. 67-70.

³⁰ «De re autem poetica nihil singillatim disserui, quia poeticus instinctus Dei Opt. Max. donum est, nec ullis instrumentis parari potest», G. VICO, *De nostris temporis studiorum ratione*, in ID., *Opere*, a cura di A. Battistini, Milano, Mondadori, 1990, 2 tomi; t. 1, p. 144.

nequeunt: nam quantum in natura boni erat, a prioribus in cuiusque genere exhaustum est; alioqui non essent optimi; aequare, tantundem; cum nec phantasiae vim, nec spirituum mobilitatem et copiam, neque nervorum sturcturam, quibus a cerebro manum ferantur, neque tantundem exercitationis, unde eandem facilitatem habeant.³¹

Qui emerge un netto rifiuto di ogni modello antecedente, un rifiuto che tornerà implicitamente ad affacciarsi anche nella *Scienza nuova*, allorché egli afferma: «Per questa ricerca, si dee far conto come se non vi fussero libri nel mondo»³².

Alla pedissequa obbedienza ai modelli, Vico antepone lo slancio dell'entusiasmo che egli auspica nell'orazione, dal titolo platonizzante e bruniano³³, *De mente heroica*, con la quale egli inaugurerà l'anno accademico 1732-1733. Ecco l'esortazione che Vivo rivolge agli studenti: «vestras in omnes partes versate vires, vestras mentes excutite et incalescite deo quo pleni estis: equoque consilio, quod poëtis natura evenit, vobis ipsis mirantibus, divina edideritis vestra ingeniorum miracula»³⁴. L'entusiasmo dei poeti evocato nel *De mente heroica* non è, d'altronde, troppo dissimile da quelle «passioni violentissime di spavento e di giubilo»³⁵ che ispirarono, secondo quanto si legge nella *Scienza nuova*, la prima forma di poesia, quella «eroica», eroica come la *mens* che intitola l'orazione. Fu Croce a mettere in luce l'importante ruolo dell'entusiasmo eroico, nel senso più ampio del termine, nel pensiero storico e nella gnoseologia di Vico: «La storia reale è fatta dalle opere e non dalle immaginazioni e dalle illusioni; ma le opere sono poi compiute dagli individui, non certamente in quanto sognanti, ma, appunto, in quanto operanti; non nella frivolezza del loro opinare, ma nell'ispirazione del genio, nel sacro furore del vero, nel santo entusiasmo dell'eroismo»³⁶.

Per continuare a percorrere lo sviluppo del concetto di entusiasmo poetico nella cultura settecentesca è necessario fare una nuova incursione in Francia, dove il *tópos*

³¹ *Ibid.*, pp. 196 e 198.

³² Sulle tangenze tra il *De mente heroica* e *De gli eroici furori*, cfr. G. A. LOCANTO, *La stessa fiamma. L'idea di eroicità in Bruno e Vico*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2001.

³³ G. VICO, *De mente heroica*, in ID., *Opere*, cit., t. 1, p. 378.

³⁴ G. VICO, *La scienza nuova*, a cura di P. Rossi, Milano, BUR, 2004⁹, p. 231.

³⁵ G. VICO, *La scienza nuova*, cit., p. 328.

³⁶ B. CROCE, *La filosofia di Giambattista Vico*, Bari, Laterza, 1962⁶, pp. 118-119 (corisivo mio).

viene recuperato da alcuni dei maggiori *philosophes* ed *esthéticiens*. Dubos, citando l'epistola sul genio di Perrault afferma:

Se l'entusiasmo divino, che rende i pittori poeti e i poeti pittori, manca ai nostri artisti, se essi non hanno, come dice Perrault

*Ce feu, cette divine flamme,
L'esprit de notre esprit, et l'âme de notre âme.*

gli uni e gli altri restano per tutta la vita vili operai e manovali, a cui bisogna pagare la giornata, ma che non meritano la considerazione e la ricompensa che le nazioni civili devono agli artisti illustri.

L'entusiasmo, secondo Dubos, è la vera matrice del genio, cioè dell'«attitudine che un uomo ha ricevuto dalla natura per fare bene e con facilità certe cose che altri fanno fare solo molto male e anche con molta fatica. Noi impariamo a fare le cose per cui abbiamo del genio con la stessa facilità con cui parliamo la lingua naturale»³⁷.

Entusiasmo e genio sono posti in strettissima connessione anche da Batteux, il quale in *Le Belle Arti ricondotte ad unico principio*, dapprima ricorda che «i geni più fecondi non avvertono seppure la presenza delle Muse. L'estro di Ronsard, che era nato poeta, aveva delle pause di parecchi mesi. La Musa di Milton aveva discontinuità, di cui la sua opera risente, per non parlare di Stazio, di Claudiano e di tanti altri, che hanno subito dei periodi di apatia e di debolezza; il grande Omero non sonnecchiava talvolta in mezzo a tutti i suoi eroi e ai suoi dei?»; e poi fornisce la sua definizione di entusiasmo:

Ci sono dunque momenti felici per il genio, quando l'animo infiammato come da un fuoco divino si raffigura tutta la natura e diffonde su tutti gli oggetti questo spirito di vita che li anima, questi aspetti toccanti che ci seducono e incantano.

Questa condizione dell'anima si chiama *Entusiasmo*, termine che quasi tutti capiscono sufficientemente e quasi nessuno definisce. [...] È quasi una visione celestiale, un'influenza divina uno spirito profetico: è quasi un'ebbrezza un'estasi, una gioia intrisa di turbamento e di meraviglia in presenza della divinità. [...] È per lo stesso effetto che questo entusiasmo è necessario ai pittori e ai musicisti. Essi devono dimenticare il loro stato, uscire da se stessi e mettersi in mezzo alle cose che vogliono rappresentare. Se essi vogliono dipingere una

³⁷ J. B. DUBOS, *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura*, a cura di M. Mazzocut-Mis e P. Vincenzi, prefazione di E. Franzini, Palermo, Aesthetica, 2005, pp. 196-197.

battaglia, si trasportano così come il poeta in mezzo alla mischia, ascoltano il fracasso delle armi, il lamento dei morenti, vedono il furore, la carneficina, il sangue. Eccitano essi stessi le loro immaginazioni finché si sentono commossi, colpiti, spaventati: allora, *Deus ecce Deus*; che essi cantino, che essi dipingano, è un Dio che li ispira [...].³⁸

Assai importante, per la rivalutazione del concetto di entusiasmo nella cultura europea, è la voce dedicata al tema nel *Dizionario filosofico* di Voltaire, in cui questi, dopo aver deplorato la forma fanatica dell'entusiasmo («retaggio della devozione malintesa»), parla assai favorevolmente dell'entusiasmo poetico:

L'entusiasmo ragionevole è la dote dei grandi poeti.

Questo entusiasmo ragionevole è la perfezione della loro arte; è quello che fece credere un tempo che essi fossero ispirati dagli dei, il che non è mai stato detto degli altri artisti.

In qual modo il ragionamento può governare l'entusiasmo? Un poeta disegna dapprima l'ordine del suo quadro, e la ragione regge allora la sua matita. Ma se vuole animare i suoi personaggi e dare loro il carattere delle passioni, allora l'immaginazione si accende, l'entusiasmo agisce: è come un corsiero che prenda la mano, ma corra lungo una strada regolarmente tracciata³⁹.

IV.3 Tra classicismo e preromanticismo.

Tra la seconda metà del Settecento e l'inizio dell'Ottocento, la cultura letteraria italiana offre un panorama variegato in cui convivono tradizione e innovazione, tratti preromantici e retaggi illuministici, aperture alla cultura europea e rigide visioni classicistiche. In tal senso, un percorso tematico incentrato sull'entusiasmo consente innanzitutto di approfondire le varie tendenze contrastanti che si riscontrano in questo periodo di transizione e, nel contempo, di guardare da una specola nuova alle idee e agli autori più significativi dell'epoca.

³⁸ C. BATTEUX, *Le Belle Arti ricondotte ad unico principio*, a cura di E. Migliorini, Palermo, Aesthetica, 1990², pp. 43-45.

³⁹ VOLTAIRE, *Dizionario filosofico*, a cura di M. Bonfantini, Con uno scritto di G. Lanson, Torino, Einaudi, 1995, p. 188-189.

Figura per certi versi paradigmatica del clima intellettuale secondo-settecentesco è Saverio Bettinelli, che consacra al nostro *tópos* un intero trattato, *Dell'entusiasmo delle belle arti* (1769). Nell'introduzione l'autore dichiara che

lo scopo di questa operetta si è ravvivare lo studio delle bell'arti, e sostenerlo contro gli studi inimici dell'immaginazione. Oggi vediamo i progressi incessanti della ragionatrice e orrervatrice filosofia, la qual tanto giova la sapere, tanto nuoce all'immaginare. Geometri e fisici vanno tra noi moltiplicando ogni giorno con grande onore ed utilità delle scienze, e il loro dominio si stende allo stile, si mesce col gusto nell'opere d'eloquenza e di poesia, dicendo alcuni perfino che la conversazione divien filosofica.⁴⁰

Bettinelli si propone dunque di rivalutare la fantasia, la passione, l'immaginazione, delle quali si occupa diffusamente nel trattato, e di ridimensionare, per contro, l'invasività della ragione che potrebbe danneggiare le risorse dell'invenzione poetica. Come ha notato Binni, la novità principale riscontrabile nell'*Entusiasmo* di Bettinelli consiste nel fatto che da esso emerge «non una teoria, non un esempio di poesia costruita in maniera nuova, ma una impostazione anche se non rivoluzionaria, una impostazione appunto non teorica e non razionalistica (per quanto nutrita di precisione e di lucidità), ma sensibile e sentimentale. Egli [Bettinelli] non vuole definire l'entusiasmo, vuol “farlo sentire”. In questa posizione originale tutto il libro acquista la sua aria sensibile, aperta a notazioni nuove [...]»⁴¹.

Bettinelli, che nelle pagine introduttiva ricostruisce gli episodi salienti della storia del *tópos* dai greci fino ai contemporanei, fornisce una fenomenologia dell'entusiasmo basata sul carattere passionale dell'impulso poetico, secondo una linea di pensiero che rimonta allo Pseudo- Longino: «parmi potersi dire più strettamente non essere l'entusiasmo delle bell'arti fuorchè *una elevazione dell'anima a vedere rapidamente cose inusitate e mirabili, passionandosi e trasfondendosi in altrui passione*».⁴² Ed in effetti, in Bettinelli, come già in Gravina,

⁴⁰ S. BETTINELLI, *Dell'entusiasmo delle belle arti*, in ID., *Opere edite e inedite in prosa ed in versi*, Seconda edizione riveduta, ampliata, e corretta dall'autore, Venezia, presso Adolfo Cesare, 1799-1801 (25 tomi); TOMO III, p. 5.

⁴¹ W. BINNI, *Tra illuminismo e romanticismo: Saverio Bettinelli*, in ID., *Preromanticismo italiano*, Firenze, Sansoni, 1985, p. 57.

⁴² S. BETTINELLI, *Opere*, cit., tomo III, p. 46.

è posto in grande rilievo il carattere contagioso dell'entusiasmo, la sua capacità di coinvolgere lettori ed ascoltatori:

Affermo intanto, che l'entusiasmo commuove, ed agita sì fattamente anche secondo la forza greca della parola l'anima del poeta, che trasforma l'autore nella persona, ch'ei fa parlare, e fa dire a lui ciò ch'essa direbbe in tali circostanze, e questa trasformazione, come fosse l'essenza dell'entusiasmo, parve ad alcuni bastare a spiegarlo, ed intenderlo pienamente. Or siccome il poeta trasformasi nel personaggio rappresentato, così gli altri trasforma in se stesso, e gli trasporta seco ove vuole.⁴³

Nella seconda parte dell'opera dedicata ai *Geni e ingegni* Bettinelli sviluppa quello stretto legame tra entusiasmo e genio che, come si è visto, aveva già caratterizzato certa importante trattatistica estetica d'Oltralpe. I geni sono per Bettinelli – che riallaccia esplicitamente la definizione al suo concetto di entusiasmo - «*anime elevate a veder rapidamente cose inusitate, e mirabili, e passionandosi, e trasfondendo in altrui la passione*»⁴⁴. Occupandosi delle genialità artistica Bettinelli si tiene sempre in equilibrio tra innovazione e tradizione: accanto a motivi tipicamente illuministici, si affacciano spunti preromantici, specie laddove egli esalta e celebra l'individualità geniale, i cui presupposti risiedono proprio nell'entusiasmo: «l'entusiasmo è il carattere più manifesto, e più proprio dei genj, perché in lor più risiedono, e si riconoscono quegli attributi d'elevazione, visione, rapidità, novità, passione e trasfusione, di che abbiamo parlato»⁴⁵

Nell'area del proto-romanticismo italiano l'entusiasmo non è certamente una tematica secondaria. Melchiorre Cesarotti vi allude nelle *Osservazioni* posposte alla sua traduzione delle *Poesie di Ossian*, quando dichiara che Ossian poteva anche fare a meno di invocare le Muse, divinità che peraltro non conosceva, giacché

⁴³ S. BETTINELLI, *Opere*, cit., tomo III, pp. 182-183.

⁴⁴ *Ibid.*, tomo IV, p. 8.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 29

è meglio che l'ispirazione appaia dallo stile che dall'avviso dell'autore. Ossian non espone l'*affisso* di poeta. Si crede d'ascoltar un uomo ordinario che racconti un fatto. Ma la divinità che lo agita non si farà sentire che con più forza.⁴⁶

L'idea di entusiasmo si affaccia a più riprese anche nel *Ragionamento preliminare* che Cesarotti premette alla sua versione dell'*Iliade* di Omero, a partire dalla sua stessa definizione dei poemi Omerici come «opere d'un Genio trascendente, ed esemplari perfettissimi del loro genere»⁴⁷.

Ma gli esiti più interessanti, in area preromantica, si raggiungono senz'altro con Alfieri. Nella *Vita*, egli si occupa a più riprese della natura dell'ispirazione, che definisce come una sorta di «trasporto e furore a cui bisogna ciecamente obbedire nell'ideare cose d'affetto e terribili»⁴⁸; mentre, in un passo precedente aveva dichiarato di «non avere tentato mai nessun genere di composizione al quale non mi sentissi irresistibilmente spinto da un violento impulso naturale, impulso, i cui getti sempre poi in qualunque bell'arte, ancorché l'opera non riesca perfetta, si distinguono di gran lunga dai getti dell'impulso comandato, ancorché potessero pur creare un'opera in tutte le sue parti perfetta»⁴⁹. Ma Alfieri si richiama ancora più esplicitamente al senso originario del termine «entusiasmo», quando afferma, citando Ovidio: «Se mai con qualche fondamento chi schiccherà versi ha potuto dire *Est Deus in nobis*, lo posso certo dir io, nell'atto che io ideai, distesi e verseggiai la mia *Merope*, che non mi diede mai tregua né pace finché ella non ottenesse da me l'una dopo l'altra queste tre creazioni diverse [...]»⁵⁰.

L'idea che il furore divino sia una matrice primaria della poesia è vigorosamente affermata anche in un sonetto del 1790, in cui l'autore si spinge addirittura ad

⁴⁶ M. CESAROTTI, *Osservazioni*, in ID., *Poesie di Ossian*, a cura di E. Mattioda, Roma, Salerno, 2000, p.852.

⁴⁷ M. Cesarotti, *Ragionamento preliminare*, in *L'Iliade d'Omero recata poeticamente in verso sciolto italiano dall'ab. Melchior Cesarotti insieme col Volgarizzamento letterale del Testo in prosa ampiamente illustrato da una scelta delle Osservazioni originali de' più celebri Critici antichi e moderni, e da quelle del Traduttore*, Padova, Stamperia Penada, 1786-1794; 10 tomi; t. 1, p. 192.

⁴⁸ V. ALFIERI, *Vita*, introduzione e note di M. Cerruti, nota bio-bibliografica a cura di L. Ricaldone, Milano, Rizzoli, 2000⁴ p. 204

⁴⁹ *Ibid.*, p. 195.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 223.

affermare che i poeti ispirati possono essere giudicati soltanto da Dio o da qualcuno che sia, a sua volta, un «Vate»:

Poeta, è nome che diverso suona
 Apo genti diverse in varia etade;
 Onde, or nel limo vilipeso ei cade,
 O l'uomo mortale essere sprigiona.
 Ma uman giudizio torre o dar corona
 Ma può d'un'arte, che divina invade
 Gli almi suoi maestri, e alle superne strade
 Con disusato ardito vol gli sprona.
 Ben può sentenza il volgo dar su i vuoti
 Armoniosi incettator d'oblio,
 Di baje pregni, e al vero Apollo ignoti:
 Ma prezzar quelli, che il furor natio
 Sforza a dir carmi a Verità devoti,
 Non l'osi, no, chi non è Vate o Iddio.⁵¹

Al concetto di «furor natio» è senz'altro riconducibile anche «quell'impulso e quel divino furore di volersi far primi per realtà »⁵², requisito indispensabile per ogni vero letterato, e più in generale per ogni grande uomo, su cui è incentrato il capitolo *Dell'impulso naturale*, contenuto nell'importante trattato *Del principe e delle lettere*. Quest'«impulso naturale» è «un bollore di cuore e di mente, per cui non si trova mai pace, nè loco; una sete insaziabile di ben fare e di gloria; un reputar sempre nulla il già fatto, e tutto il da farsi, senza però mai dal proposto rimuoversi; una infiammata e risoluta voglia e necessità, o di esser primo fra gli ottimi, o di non essere nulla.»⁵³. Alfieri contrappone in modo nettissimo questo genuino impulso all'«impulso artificiale», di cui si occupa nel successivo capitolo, tipico di chi «più lingue impara, e tutte le gusta; di ogni cosa si va facendo tesoro; tutti i generi tenta, in tutti pretende, ed in nessuno primeggia; ma pure, cercando egli sempre ne' libri altrui ciò che nel proprio ingegno e nel proprio sentimento non trova, perviene a farsi poi finalmente un certo capitaletto, e a risplendere ed ardere, come secondario pianeta, di fiamma

⁵¹ V. ALFIERI, *Rime*, edizione critica a cura di F. Maggini, Asti, Casa d'Alfieri, 1954, p. 212.

⁵² V. ALFIERI, *Del principe e delle lettere*, III, 2. (si cita da ID., *Della tirannide – Del principe delle lettere – La virtù sconosciuta*, introduzione e nota bibliografica di M. Cerruti, Milano, Rizzoli, 2000).

⁵³ *Ibid.*, III, 6.

accattata. Costui, che dalla immensa fatica sua argomenta doverne riuscire immenso utile e diletto ad altrui, suol essere sempre assai più orgoglioso e risentito che il vero e semplice grande».

Qui, davvero Alfieri apre la strada a certo Romanticismo (in certi scritti giovanili Leopardi, nonché nello *Zibaldone*, come si vedrà, si possono rinvenire fenomenologie dell'entusiasmo non troppo dissimili dalla descrizione alfieriana dell'«impulso naturale»), proponendo «una concezione a suo modo in linea con la negazione – propria di certa estetica settecentesca, volta a valorizzare l'energia *produttiva* del genio poetico – del carattere mimetico della poesia»⁵⁴.

Motivi preromantici sono senz'altro riscontrabili nell'opera di Ippolito Pindemonte, in cui affiora, non di rado, il tema dell'entusiasmo poetico. Il *tópos* si inserisce nell'ambito di una visione sacrale della poesia, cui Pindemonte attribuisce un'essenziale funzione etica. Nell'epistola a *Scipione Maffei*, così Pindemonte deplora la perdita delle opere d'arte trafugate dai francesi:

Che cor non fora il tuo, nuda di tanti
 Suoi nobili tesori veggendo Ausonia,
 Nuda di tanti della man portenti,
 Portenti dell'ingegno e degli stanchi
 Di combatter col tempo avanzi dotti,
 Che delle veglie tue, della lincea
 Interprete pupilla i vani superbi?
 Dolenti anch'essi dalle sedi usate
 Sorser que' vivi effigiati marmi,
 E di catene ingiuriose avvinti,
 Ripugnanti lasciaro il Tebro amico
 E quel sacro terreno ad essi caro,
 Ove Tullio e Virgilio aprian le labbra;
 Ove colle non è che una cantata
 Fronte non levi, e non che muro ed arco,
 Sasso non trovi che non goda un nome;
 Ove da un caldo ciel, dalle frequenti
 Scene superbe il dipintor rapito
 Tragge *apellee nel sen faville, e il vate,*

⁵⁴ A. DI BENEDETTO, *Vittorio Alfieri*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Malato, vol. VI, Roma, Salerno, 1998, p. 987.

*Tra la selva che un dì porgeva a Flacco
 Domestica ombra, o della dea di Numa
 Presso all'arcana opaca grotta, gli estri
 Bee d'Aganippe ed il furor di Pindo.*⁵⁵

Quest'idea di ispirazione come sacro furore, legata anche al mito vichiano della poesia primitiva, è tutt'altro che infrequente nelle *Epistole*. Tuttavia, nella poetica di Pindemonte, il *furor* convive con una meticolosa attenzione all'*ars*; nell'epistola A *Virgilio* l'autore, dopo aver rimpianto il tempo in cui «beendo il dolce/ De' campi aere odorato, e del mio Nume/ D'intra le fronde ricevendo i raggi,/ Come di rugiada ebbro, e dalla stessa/ Divina fiamma punto il risonante/ Trasformato Titon su l'altro pioppo, / Stancava io pur con lungo canto i boschi», afferma:

Di cento eletti succhi, ape ingegnosa,
 Componesti il tuo néttare, e cotanto
 Lasciasti addietro il buon vegliardo d'Ascra:
 Benchè, qual narra la passata etade,
 Con alquante da lui spiccate e morse
 Foglie di lauro vive, il sacro a un tempo
 Poetico furor gli entrasse in petto;
 Bench'egli col suo carne i rigidi ornì
 Traesse giù dalle materne rupi,
 Se alle stesse tue voci orecchio porgo.⁵⁶

Se Omero, a cui è dedicata un'epistola, rappresenta per Pindemonte l'archetipo del poeta ispirato dal *furor*, Virgilio è invece l'archetipo del poesia basata sull'*ars*; ma anche quest'ultima tipologia di poesia necessita di un'originaria scintilla di entusiasmo, tant'è che sia le *Epistole* sia i *Sermoni* pullulano di allusioni alla topica dell'ispirazione. In uno dei *Sermoni*, *il Parnaso*, che fin dal titolo allude alle Muse, Pindemonte riprende anche la classica metafora dell'ispirazione come dettatura; qui egli celebra Erato, la Musa che lo iniziò alla poesia, per poi evocare il sacro furore di Omero:

⁵⁵ I. PINDEMONTI, *A Scipione Maffei*, vv. 29-51 (corsivo mio): le citazioni dalle *Epistole* e dai *Sermoni* sono tratte da I. PINDEMONTI, *Le poesie originali*, pubblicate per cura del dott. A. Torri, Firenze, Barbera, Bianchi e Comp., 1858.

⁵⁶ I. PINDEMONTI, *A Virgilio*, vv. 11-17 e 69-81.

Sul Parnaso io mi stava, e al fianco m'era
La Musa, che dettommi i versi primi,
Erato sparsa di ridenti rose
La bionda chioma, in verde manto avvolta.
Scorgi tu, disse la cortese Diva,
Poggiato al tronco del più antico alloro
Quel vecchio là, che un generoso ardire,
Benchè gli occhi di luce ambo sien muti,
Spira dal volto, e nel canuto crine,
Che s'erge a lui d'in su la fronte, il sacro
Furor dimostra, onde gli ferve il petto?⁵⁷

⁵⁷ I. PINDEMONTE, *Il parnaso*, vv. 6-16.

Capitolo V

ROMANTICISMO EUROPEO E ROMANTICISMO ITALIANO

V.I Uno sguardo al paesaggio romantico europeo.

Tra la fine del Settecento e i primi dell'Ottocento, com'è noto, in Germania e in Inghilterra, prende piede quella che Isaiah Berlin definì, non a torto, «la massima trasformazione della coscienza occidentale»¹, cioè quella rivoluzione copernicana del pensiero e dell'arte solitamente designata come *Romantik*. Con il Romanticismo l'estetica occidentale subisce una radicale e irreversibile modificazione, e molti dei principi estetici e filosofici che si erano mantenuti in certo modo stabili attraverso i secoli, dai Greci fino all'Illuminismo, finiscono per sgretolarsi.

Ma il *tópos* dell'entusiasmo continua sopravvivere dopo il cataclisma romantico? La risposta, con qualche cautela, è affermativa, anzi: si è potuto dire che l'entusiasmo conosce, con l'avvento delle poetiche romantiche, il momento della sua «suprema valorizzazione»². Detto questo, però, occorre precisare che il concetto romantico di entusiasmo non è completamente sovrapponibile a quello classico, ma ne costituisce una sorta di *metamorfosi*. Se, infatti, sarebbe errato identificare tout-court la concezione classica dell'entusiasmo con quella romantica, d'altro lato, sarebbe altrettanto errato negare una certa continuità tra le due concezioni. Da questo punto di vista è assai interessante osservare come molto spesso il recupero romantico della nozione di entusiasmo vada di pari passo con un rinnovato interesse verso il

¹ I. BERLIN, *Le radici del Romanticismo*; Milano, Adelphi, 2001, p. 49.

² T. GRIFFERO, *Entusiasmo*, in *Dizionario di estetica*, cit., p. 89.

pensiero di Platone, quando non addirittura, come si vedrà, verso i dialoghi platonici più specificamente incentrati sul tema della *théia manía*.

Ma soffermiamoci, per sommi capi, giacché per una panoramica esaustiva occorrerebbe un intero libro, su alcune forme romantiche di entusiasmo. In area tedesca, il tema dell'ispirazione divina fa già capolino negli scritti di alcuni precursori del Romanticismo, da Wieland a Wackenroder, del quale ultimo vale la pena citare per esteso almeno l'*incipit* di *La visione di Raffaello*:

L'ispirazione dei poeti e degli artisti è stata sempre, per il mondo profano, motivo e oggetto di contese. Gli uomini comuni non possono comprendere di che cosa si tratti e si fanno al riguardo idee del tutto false e contorte. Perciò sulle intime rivelazioni del genio artistico sono state scritte e dette, dentro e fuori di ogni sistema, metodicamente e senza alcun metodo, tante cose irragionevoli quante sui misteri della nostra santa religione. I così detti teorici e sistematici, poi, ci descrivono l'ispirazione artistica per sentito dire, e sono completamente soddisfatti se con i loro vanitosi e profani filosofemi riescono a mettere insieme delle parole approssimative attorno a ciò di cui non conoscono né lo spirito, che non si lascia afferare con le parole, né il significato. Essi parlano dell'ispirazione degli artisti come di una cosa che abbiamo davanti agli occhi: la spiegano e vitessono intorno tante storie; e invece con ragione dovrebbero arrossire di pronunciare la sacra parola, poiché non sanno cosa con questa esprimono. Di quante inutili parole si sono resi colpevoli i troppo saputi scrittori dei nuovi tempi, parlando degli ideali delle arti figurative! Riconoscono sì, che il pittore e lo scultore debbono arrivare ai loro ideali attraverso un cammino che non è quello comune della natura e della esperienza; ammettono che ciò avvenga in una maniera misteriosa; e tuttavia credono e fanno credere agli scolari di sapere come ciò avviene; poiché sembrerebbe loro una vergogna se nell'anima dell'uomo dovesse rimaner chiusa e nascosta qualche cosa sulla quale essi non potessero dare informazioni ai giovani, desiderosi di sapere.

E c'è in verità altra gente incredula e schernitrice, che, con sorrisi e motteggi, nega completamente ogni elemento divino nell'ispirazione artistica e non vuole assolutamente ammettere una speciale distinzione o grazia del cielo per alcuni spiriti nobili e eccezionali, poiché si sente troppo lontana da loro. Ma questa gente è così lontana dal mio cammino che io non voglio nemmeno parlare con essa.

Ma a certi sapientoni, cui ho già accennato, vorrei dare qualche lezioncina. Essi rovinano le giovani anime degli scolari, quando imbandiscono la loro contanta audacia e leggerezza delle opinioni precise su cose divine, come se fossero umane; e così li inducono nella folle illusione che sia in loro potere capire ciò che i più grandi maestri dell'arte – io posso dirlo rapidamente – raggiunsero solo mercé un dono divino.³

³ W. H. WACKENRODER, *La visione di Raffaello*, in ID., *Scritti di poesia e di estetica*, introduzione e traduzione di B. Tecchi, Firenze, Sansoni, 1967, pp. 3-4.

Da questo passo di Wackenroder emerge chiaramente, insieme alla polemica tipicamente romantica nei confronti della critica moderna, la volontà di rompere con il razionalismo sei-settecentesco e di tornare a immergere l'opera d'arte in un'aura misteriosa e sacrale.

Per mettere meglio a fuoco lo sviluppo del concetto di entusiasmo nella cultura romantica è indispensabile attraversare l'opera filosofica Friedrich Schlegel, una delle coscienze più acute e profonde della *Romantik*. In un frammento pubblicato nel «Lyceum der schönen Künste» nel 1797, Schlegel mette in rapporto il tema dell'entusiasmo poetico con l'ironia del genio, affermando:

La filosofia è la patria dell'ironia, che si potrebbe definire bellezza della logica; perché dovunque si faccia filosofia in dialoghi orali o scritti, e in una forma non del tutto sistematica, si deve produrre ed seigere ironia; e persino gli stoici considerarono l'ironia una virtù. Certo vi è anche un'ironia retorica che, usata con moderazione, ha un effetto eccellente, in particolar modo nella polemica; tuttavia essa è al cospetto della sublime urbanità della musa socratica, ciò che lo splendore della più brillante orazione è al cospetto di una antica tragedia di stile elevato. *La poesia soltanto può elevarsi sotto questo rispetto all'altezza della filosofia, e non si fonda, come la retorica, su passi ironici. Vi sono poesie antiche e moderne che respirano continuamente nel complesso e dappertutto il soffio divino dell'ironia. In esse vive una vera e propria buffoneria trascendentale.*⁴

Tra i frammenti del «Lyceum», ne figura un'altro che recita: «Non le opere e l'arte fanno l'artista, ma la sensibilità e l'entusiasmo [*begeisterung*] e l'impulso»⁵. Il concetto di entusiasmo, tuttavia, nel pensiero di Schlegel (ma la stessa cosa vale per il pensiero romantico in generale), abbraccia una sfera semantica che va ben al di là della mera dimensione estetica, ed è inscindibile dalla sua visione metafisica e religiosa: «La religione deve circonfondere da ogni parte lo spirito dell'uomo morale, quasi fosse il suo elemento, e questo caos luminoso di pensieri e sentimenti divini lo chiamo entusiasmo [*begeisterung*]»⁶.

⁴ F. SCHLEGEL, *Frammenti critici e poetici*, a cura di M. Cometa, Torino, Einaudi, 1998, pp. 10-11 (il corsivo è mio).

⁵ *Ibid.*, p. 14. Un altro pensiero recita: «non l'arte ma, ma l'entusiasmo [*enthusiasmus*] musicale fa l'artista», *Ibid.*, p. 117

⁶ *Ibid.*, p. 95.

Alla nozione di entusiasmo dedica grande attenzione anche Schelling, il quale si occupa dell'argomento fin da giovanissimo, come risulta da un interessante frammento manoscritto, risalente al 1792, che reca come titolo «Sui poeti, i profeti, l'esaltazione poetica, l'entusiasmo, la teopneustica e l'influsso divino sull'uomo in generale secondo Platone»⁷. I pensieri più filosoficamente pregnanti che Schelling dedicò all'ispirazione sono contenuti soprattutto nel *Sistema dell'idealismo trascendentale* e nell'importante discorso *Le arti figurative e la natura*. Nel primo egli afferma che «l'artista è spinto a creare quasi involontariamente, e addirittura a dispetto di certe resistenze interne (da cui il detto degli antichi 'pati deum', e, in generale, l'idea dell'ispirazione in virtù di un afflato estraneo)». Mentre in *Le arti figurative e la natura* il pensatore tedesco pone con forza l'accento sulla forza ispiratrice della natura: «Già da molto tempo si è compreso che nell'arte non tutto viene compiuto consapevolmente, che una forza inconscia deve unirsi all'attività cosciente e che proprio la perfetta unificazione e reciproca compenetrazione di questi due elementi produce il risultato supremo dell'arte. Le opere a cui manca questa impronta della scienza inconscia si riconoscono per la palpabile assenza di una vita autonoma e indipendente da colui che la produce, mentre, al contrario, laddove opera questa scienza, l'arte conferisce alla sua opera, accanto alla suprema chiarezza dell'intelligenza, anche quella realtà imperscrutabile in virtù della quale sembra simile a un'opera della natura»⁸.

Anche nella storia del Romanticismo inglese non mancano autori che recuperano e sviluppano il nostro *topos*. Il tema dell'ispirazione affiora a più riprese già in un trattato che anticipa certi importanti aspetti dell'estetica romantica, le *Conjectures on Original Composition* di Edward Young, in cui si propone un'idea di genio come «conoscenza innata, sorretta dal divino afflato dell'entusiasmo»⁹. Ma, in ambito

⁷ Su questo scritto, cfr. F. VIGANÒ, *Entusiasmo e visione. Il platonismo estetico del giovane Schelling*, Milano, Guerini e Associati, 2003, in particolare, pp. 124-132.

⁸ F. W. J. SCHELLING, *Le arti figurative e la natura*, a cura di T. Griffero, Palermo, Estetica, 2003, p. 39.

⁹ «Per Young il genio è superiore alla scienza: questa è infatti conoscenza derivata, quello conoscenza innata, sorretta dal divino afflato dell'entusiasmo. Ed è da identificare nel genio quel "Deus in nobis" del quale parlava Ovidio e, insieme con lui, una lunghissima tradizione risalente a

inglese, il testo chiave per la teoria dell'ispirazione è senz'altro *A Defense of Poetry* di Shelley. Questi, che tradusse lo *Ione* avvalendosi ampiamente del suo lavoro traduttorio per redigere il suo scritto in difesa della poesia, afferma, fra l'altro:

La poesia è davvero qualcosa di divino. Essa è a un tempo il centro e la circonferenza della conoscenza; è ciò che comprende tutte le scienze e a cui tutte le scienze devono essere ricondotte. [...] La poesia, diversamente dal raziocinio, non è un potere da esercitarsi in accordo con la volontà. Un uomo non può dire «Voglio comporre poesia». Non può dirlo neanche il più grande poeta, perché la mente quando crea è come una brace che sta spegnendosi, che una qualche invisibile forza, simile a un vento incostante, ridesta a un momentaneo splendore [...] Chiedo conferma ai nostri grandi poeti contemporanei se non è errato affermare che i più bei passi di poesia siano il prodotto della fatica e dello studio. La fatica e l'indugio raccomandati dai critici consistono solo in un'attenta osservazione degli attimi di ispirazione, e nell'artificiosa connessione degli attimi lasciati vuoti dalle loro suggestioni e colmati e colmati con il tessuto connettivo delle espressioni convenzionali [...].¹⁰

Insomma, l'ispirazione è ritenuta una componente imprescindibile della creazione poetica, e il suo ruolo è di gran lunga più importante di quello dello studio.

Importante per la teoria romantica dell'ispirazione è anche *The Prelude* di Wordsworth, in cui l'autore designa se stesso e Coleridge come «Prophets of Nature»¹¹. Il tema romantico dell'ispirazione proveniente dalla natura affiora, in termini non molto diversi, anche oltreoceano, nei saggi di Emerson, allorché questi afferma: «La natura universale, troppo forte per la debole natura del bardo, gli siede sul collo e scrive con la sua mano, cosicché, quando egli sembra dare vita a un semplice capriccio o a un impetuoso romanzo, il risultato è invece un'esatta allegoria. Per questo Platone dice che "i poeti pronunciano cose grandi e sagge, che

Democrito», M. A. RIGONI, *Young e l'originalità*, prefazione a E. YOUNG, *Considerazioni sulla composizione originale*, in corso di stampa presso l'editore Book.

¹⁰ P. B. SHELLEY, *Difesa della poesia*, in ID., *Opere*, edizione presentata, tradotta e annotata da F. Rognoni, Torino, Einaudi-Gallimard, 1995, pp. 1040-1041.

¹¹ W. WORDSWORTH, *The Prelude*, XIII, v. 42 (trad. it., *Il preludio*, a cura di M. Bacigalupo, Milano, Mondadori, 1990)

essi stessi non capiscono”». ¹² Né si deve dimenticare che all’*Ispirazione* Emerson intitolò un suo bel saggio, tradotto di recente anche in italiano ¹³.

Nell’area latina dell’Europa il manifesto più importante della poetica romantica è il vasto trattato di Madame De Staël *De l’Allemagne*, che, com’è noto, avrebbe fornito un contributo fondamentale alla diffusione delle nuove idee anche in Italia. Ebbene, la Staël conclude la propria opera proprio con un’apologia dell’entusiasmo che occupa ben tre capitoli, il cui contenuto ruota attorno a queste affermazioni:

Molti sono prevenuti contro l’entusiasmo ; lo confondono col fanatismo, ed è errore grave. Il fanatismo è passione esclusiva; l’entusiasmo si congiunge all’armonia universale; è l’amore del bello, l’elevazione dell’anima, la gioia della dedizione; è tutto questo unito in un sentimento solo, che possiede assieme la grandezza e la calma. Il significato greco ne è la definizione più nobile: *Dio in noi*. Ed in realtà quando l’esistenza dell’uomo è espansiva ha qualcosa di divino. ¹⁴

V.2. Da Foscolo ai romantici italiani.

Come si sa, il romanticismo italiano fu un romanticismo *sui generis*, al punto che, in un ormai remoto ma non banale studio di Gina Martegiani ¹⁵, si giunse persino a metterne in discussione l’esistenza. Da un lato, il nostro romanticismo ufficiale, mi riferisco in primo luogo agli intellettuali riuniti attorno al «Conciliatore», presenta molti più elementi di continuità con la tradizione illuministica, che effettive aperture alle rivoluzionarie innovazioni romantiche; dall’altro, Foscolo e Leopardi che, al

¹² R. W. EMERSON, *Saggi*, introduzione, traduzione e note di P. Bertolucci, Torino, Boringhieri, 1969², pp. 47-48.

¹³ Cfr. R. W. EMERSON, *Ispirazione*, in ID., *Essere poeta*, a cura di B. Soressi, Bergamo, Moretti & Vitali, 2007, pp. 87-103..

¹⁴ MADAME DE STAËL, *La Germania*, con prefazione di P. P. Trompeo, Traduzione di A. Caporali, Torino, Francesco De Silva, 1943, p. 619: i capitoli dedicati all’entusiasmo sono rispettivamente intitolati *L’entusiasmo* (X), *L’influsso dell’entusiasmo sulla coltura* (XI), *Influsso dell’entusiasmo sulla felicità* (XII).

¹⁵ Cfr. G. MARTEGIANI, *Il Romanticismo italiano non esiste*, Firenze, succ. Seeber, 1908. Come si sa la tesi di fondo della Martegiani fu condivisa anche da Benedetto Croce.

contrario, sembrano condividere certe fondamentali istanze del romanticismo europeo, assunsero esplicitamente posizioni antiromantiche¹⁶.

La posizione polemica di Foscolo nei confronti del *coté* romantico italiano è tutta racchiusa nell'espressione che egli usò per definire il dibattito svoltosi nelle pagine della «Biblioteca italiana» attorno al famoso saggio di Madame de Staël *De l'esprit des traductions: idle enquiry* («inutile inchiesta»)¹⁷. Tuttavia, nonostante questa inequivocabile presa di posizione, sarebbe difficile negare gli aspetti romanitici dell'esperienza letteraria di Foscolo: e, per quanto riguarda più specificamente il tema dell'entusiasmo poetico, la sintonia tra Foscolo e l'estetica romantica appare chiaramente. Nell'orazione pavese *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura*, Foscolo definisce, per bocca di Socrate, la poesia «una divina concitazione del Genio e certa sapienza ispirata [...]»¹⁸, proponendo un'idea di eloquenza certamente accostabile a quella propria a certa estetica romantica, intesa alla celebrazione dell'elemento divino del genio. Come si legge in un vecchio, ma, per alcuni versi, ancora utile articolo di Emilio Santini, il recupero del concetto platonico di entusiasmo rappresenta «un nuovo aspetto dell'ellenismo foscoliano che permea di sé il pensiero e l'arte, e che, svalutando la teoria dell'ornato aristotelico e classicheggiante, prepara e fa comprendere uno dei caratteri non scrutati del nostro Romanticismo, che fra i suoi molteplici atteggiamenti assunse anche quello di un diretto ritorno all'arte greca»¹⁹.

Che il motivo dell'entusiasmo in Foscolo non sia marginale, si vede chiaramente leggendo il *Discorso quarto* della *Chioma di Berenice*, in cui si possono rinvenire

¹⁶ Cfr. A. RIGONI, *Romanticismo leopardiano*, in ID., *Il pensiero di Leopardi*, prefazione di E. M. Cioran, Milano, Bompiani, 1997², pp. 115-131 e ID., *Contro l'analisi*, in *Giacomo Leopardi: l'uomo, il poeta, il pensatore*. Atti del Convegno italo-romeno. Accademia di Romania in Roma (26-27 novembre 1998), Bucarest, Editura Fundatiei Culturale Române, 2001, pp. 257-264.

¹⁷ U. FOSCOLO, *Essay on the Present Literature of Italy*, in ID., *Saggi di letteratura italiana*, a c. di C. FOLIGNO, Ediz. Naz., Firenze, F. Le Monnier, 1958, vol. XI, p. 490.

¹⁸ U. FOSCOLO, *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura*, a cura di E. Neppi, Firenze, Olschki, 2005, pp. 135-136.

¹⁹ E. SANTINI, *Poesia e lingua nelle lezioni pavesi del Foscolo*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 1937, p. 84.

due espliciti riferimenti allo *Ione*²⁰, e nelle *Lezioni pavesi* che contengono un autentico invito all'entusiasmo:

Uno spirito, o, giovini, o per meglio dire, un istinto ingenito, arcano e che ha un non so che di divino, vive e cresce e regna nell'anima di tutti noi; cosa siesi, nè parola può esprimerlo, nè mente umana può concepirlo; vero è che se è in tutti noi, non nè eguale né simile. Ma questo è l'istinto che crea i pittori, gli oratori e i poeti, gli scienziati e i filosofi; che rende inquieto, affannato, ozioso, infelice l'uomo che lo possiede e non lo seconda; che invece rende soddisfatto, laborioso, beato colui che gli sacrifica.²¹

Il nostro *tópos* si riscontra, inoltre, anche nelle opere più propriamente creative di Foscolo. In una delle *Ultime lettere di Jacopo Ortis* il protagonista scrive, riecheggiando Alfieri: «Sai tu perché fra la turba de' dotti gli uomini sommi son così rari? *Quello istinto ispirato dall'alto* che costituisce il GENIO non vive se non se nella indipendenza e nella solitudine, quando i tempi vietandogli d'operare, non gli lasciano che lo scrivere»²². Ma la massima celebrazione foscoliana dell'ispirazione entusiastica è consegnata ai *Sepolcri*, in cui l'autore «assume a mito fondativo della poesia»²³ - affidandole, cioè, il compito di annunciare Omero – Cassandra, la quale è in certo senso l'emblema della *manía* profetica («il Nume in petto/ la fea parlar»²⁴). Nella *Lettera a Monsieur Gillou*, Foscolo associa a Cassandra la tonalità della «veemenza»²⁵ che - come ha osservato Michel Orcel -, «significa proprio l'entusiasmo, la “possessione divina”»²⁶. Orcel, nel memorabile saggio da cui è tratta

²⁰ U. FOSCOLO, *La chioma di Berenice*, in ID., *Scritti letterari e politici dal 1796 al 1808*, a cura di G. Gambarin, Firenze, Le Monnier, 1972, Ediz. Naz., Vol. VI, pp. 302 e 309.

²¹ U. FOSCOLO, *Della morale letteraria. Lezione terza*, in ID., *Lezioni, articoli di critica e di polemica*, a cura di E. Santini, Firenze, Le Monnier, 1967, Ediz. Naz., Vol. VII, p. 151.

²² U. FOSCOLO, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, Introduzione di D. Starnone, Cura di P. Frare, Roma Feltrinelli, 1994, p. 68 (corsivo mio).

²³ G. SANDRINI, *La profezia inascoltata: dai «Sepolcri» alla «Ginestra»*, in *Leopardi e l'età romantica*, a cura di M. A. Rigoni, Venezia, Marsilio, 1999, p. 274.

²⁴ U. FOSCOLO, *Dei sepolcri*, vv. 259-260 (si cita da ID., *Le poesie*, a cura di M. Turchi, Milano, Garzanti, 2006¹⁰).

²⁵ «Nè ella dannerebbe la disparità di colorito nel poema, s'ella potesse discernere le mezza tinte che guidano riposatamente da un principio affettuoso ad una fine veemente», U. FOSCOLO, *Lettera a Monsieur Gillou*, in ID., *Scritti letterari e politici dal 1796 al 1808*, cit., p. 509.

²⁶ M. ORCEL, *Il canto dei Sepolcri*, in ID., *Il suono dell'Infinito. Saggi sulla poetica del primo Romanticismo italiano da Alfieri a Leopardi*, Prefazione di J. Starobinski, Napoli, Liguori, 1993, p. 54.

la citazione, si occupa del rapporto che si instaura, nel carme foscoliano, tra le Muse e la morte, rilevando interssantissime tangenze tra la profezia di Cassandra e quella dell'*Alessandra* del poeta ellenistico Licofrone. Ebbene, nel canto, carico di entusiasmo, di Cassandra, in cui la figura di Omero assume connotati vatici e profetici, il tono ispirato sembra emanare proprio dalla desolazione delle tombe:

Protegete i miei padri. Un dì vedrete
 Mendico un cieco errar sotto le vostre
 Antichissime ombre, e brancolando
 Penetrar negli avelli, e abbracciar l'urne,
 E interrogarle. Gemeranno glia antri
 Secreti, e tutta narrerà la tomba
 Ilio raso due volte e due risorto
 Splendidamente sulle mute vie
 Per far più bello l'ultimo trofeo
 Ai fatali Pelidi. Il sacro vate,
 Placando quelle afflitte alme col canto,
 I prenci argivi eternerà per quante
 Abbraccia terre il gran padre Oceàno.²⁷

Tra i romantici dell'ambiente milanese, l'autore forse più importante ed autorevole, Lodovico di Breme, è anche il più sensibile alla tematica dell'entusiasmo. In un suo scritto su *The Giaour* di Byron afferma che l'opera in questione fu ispirata dal «furor poetico»:

Il soggetto, la condotta, i costumi, le passioni, l'ideale di questa composizione, la caratterizzano di quella specie appunto di poesia contro cui si scagliano con caloroso risentimento e con freddi argomenti quelle persone, le quali hanno le regole antiche per troppo più importanti che non l'*effetto* presente; le quali chiaman regole la consuetudine; e che nelle stesse consuetudini confondono tuttodì quelle della natura con quelle degli artifizi e delle scuole. Eppure la ragion poetica da essi ricsusata, quella che ispirò il *Giaurro*, non è altra che la enunciata da Democrito. Perché s'ha da sapere che, sotto nome di *furor poetico*, si egli che Platone e Cicerone stesso mostrano d'intendere, non già sempre quell'estremo grado di concitazione, a cui assurse, per modo d'esempio, Eschilo nel suo *Prometeo*, ma bensì unincessante, continuo calore di cuore e d'immaginazione, per cui, se anche non vi sia

²⁷ U. FOSCOLO, *Dei sepolcri*, vv. 279-291.

sempre luogo a un sublime ideale, non venga meno giammai la profondità della passione, e non cessi il poeta di ricercarti le viscere del sentimento.²⁸

Di Breme prosegue facendo riferimento a «Longino», la cui suggestione, nel passo sopra citato, è evidentissima; ma un altro punto di riferimento fondamentale per Di Breme è *Della ragion poetica* di Gravina, un trattato amato anche da Foscolo e Leopardi. In uno degli scritti estetici più significativi di Di Breme, *Intorno all'ingiustizia di alcuni giudizi letterari* - in cui l'autore difende Madame de Staël dalle accuse mosse dai classicisti - Gravina è citato a più riprese proprio per la teoria del furore:

E in somma, con licenza sempre delle sullodate Signorie Loro, nulla muoverà tanto la nausea di tutti i galantuomini, che abbiano fior di gusto, quanto il vedere esse Signorie lambiccarsi il cerebro sopra quegli antichi per pure trovarvi ed ammirarvi ciò che non vi fu mai, e che veramente non vi può essere, o che rispetto ai tempi nostri ha cessato di esservi, e vietarci a noi l'ammirazione di ciò che appunto che sempre in essi vi sarà, dico il carattere inventivo, l'efficacia originale e l'urbanità di quei dì; la sola che debba aver di mira (ognuno nell'età sua) lo scrittore, quando siavi luogo a trarre vezzi e ornamenti dall'urbanità; ma le Signorie Loro lasceranno pure che diciamo, come già hanno lasciato dire, e non hanno voluto ascoltare altri ben più autorevoli di noi. Invano furono ammonite di *non porre piede ove Omero lo aveva posto*. Invano si disse loro che laddove *Omero mosso da PROPRIO FURORE corse con passo lungo e spedito, questi all'incontro, avendo sempre l'occhio e la mente al cammino altrui, sembrano andare a stento, cercando l'orme col bastoncino; anzi quanto più d'essere omerici si sforzano, tanto meno sono tali, perché manca loro la libertà e maestà di spirito, e la rassomiglianza viva, che sono d'Omero il pregio maggiore* (tutto il brano in corsivo è di Gravina)²⁹

Sullo stesso versante di Di Breme si situa anche Giovanni Berchet, autore della famosa *Lettera semiseria di Grisostomo al suo figliolo*, uno dei manifesti del Romanticismo italiano. Così, nella *Lettera*, è descritto il carattere dell'impulso poetico:

Tutti gli uomini, da Adamo in giù fino al calzolaio che ci fa i begli stivali, hanno nel fondo dell'anima una tendenza alla poesia. Questa tendenza, che in pochissimi è attiva, negli altri

²⁸ L. DI BREME, *Il Giaurro*, in *Discussioni e polemiche intorno al Romanticismo (1816-1826)*, a cura di E. Bellorini, reprint a cura di A. M. Mutterle, Roma-Bari, Laterza, 1975, pp. 259-260.

²⁹ V. DI BREME, *Dell'ingiustizia di alcuni giudizi letterari*, in *Discussioni e polemiche...*, cit., p. 46.

non è che passiva; non è che una corda che risponde con simpatiche oscillazioni al tocco della prima.

La natura, versando a piene mani i suoi doni nell'animo di que' rari individui ai quali ella concede la tendenza poetica attiva, pare che si compiaccia di crearli differenti affatto dagli altri uomini in mezzo a cui li fa nascere. Di qui le antiche favole sulla quasi divina origine de' poeti, e gli antichi pregiudizi sui miracoli loro, e l'«*est Deus in nobis*».³⁰

Berchet, celebrando lo statuto eccezionale della poesia, mette in luce l'afflato spontaneo del genio e, al pari della la Staël, di cui, come Di Breme, era un convinto fautore, ravvisa nell'*Est Deus in nobis* ovidiano l'origine della creazione poetica.

V.3 Leopardi e l'entusiasmo.

Al di là di questi interessanti spunti, come si diceva, il romanticismo italiano "ufficiale" non riesce a pervenire, se non in modo episodico, ad esiti pragonabili a quelli raggiunti in Germania e in Inghilterra. Ai grandi pensatori romantici può invece essere accostata la figura di Leopardi, il quale sembra inconsapevolmente sintonizzato con le istanze più avanzate dell'estetica europea.

Il primo significativo documento del pensiero estetico leopardiano - la *Lettera ai sigg. compilatori della Biblioteca italiana* (1816) in risposta al già ricordato scritto di Madame De Staël sulla traduzione - ha come tesi centrale proprio l'importanza dell'ispirazione poetica. Vi si sostiene, infatti, che non l'approfondimento e lo studio delle letteratura straniera, come vorrebbe la Staël, ma la scintilla dell'ispirazione è l'autentica *conditio* in assenza della quale un poeta non può propriamente considerarsi tale:

Io non veggio come come si possa essere originale attingendo, e come un largo studio d'ogni gusto e d'ogni letteratura, abbia a menarne ad *una originalità trascendente*. Forse che quanto si è più ricco di suppellettile poetica, tanto si è più atto a crear cosa grandi? nè sapranno gl'Italiani crear altro che materia già creata? Scintilla celeste, e impulso soprumano vuolsi a fare un sommo poeta, non studio di autori, e disaminamento di gusti stranieri. O

³⁰ G. BERCHET, *Lettera semiseria – Scritti scelti di critica e polemica*, a cura di L. Reina, Milano, Mursia, 1977, pp. 46-47

sentiamo l'ardore di quella divina scintilla, e la forza di quel vivissimo impulso, o non lo sentiamo. Se sì, un soverchio studio delle letterature straniere non può servire ad altro che ad impedirci di pensare, e di creare di per noi stessi: se no, tutti gli scrittori del mondo non ci faranno poeti a dispetto della natura.³¹

Benché come si sa, Leopardi sostenga queste tesi con intenti dichiaratamente antiromantici, esse non sono in fondo così lontane da alcuni principi propri del pensiero romantico. Al contrario di ciò che Leopardi lascia intendere in una nota («[n]iuno aspetti che io citi il Trattato della Composizione Originale di Young. Altri che io lo vanterà»³²), la celebrazione dell'entusiasmo poetico che si legge nella *Lettera* ai compilatori della «Biblioteca italiana» è senza dubbio avvicicabile alle riflessioni di Edward Young sulla genialità e l'originalità svolte nelle già ricordate *Conjectures on Original Composition*: innegabili sono infatti le affinità tra le *Conjectures* e la *Lettera*, sia per quanto riguarda la *pars destruens* sia per quanto riguarda la *pars costruens*³³. Come nella *Lettera*, così anche nelle *Conjectures* si afferma – sia pure con toni più equilibrati rispetto a quelli usati dal diciottenne Giacomo nel pieno del fervore giovanile – la sostanziale superiorità della sapienza innata del genio sulla conoscenza presa in prestito propria dell'erudizione: «Ringraziamo la cultura, riveriamo il genio; quella ci procura piacere, questo l'estasi; quella informa, questo ispira ed è esso stesso ispirato perché il genio è celeste, la cultura è umana: *questa* ci pone al di sopra del volgare e dell'illetterato; *quello* al di sopra del colto e dell'elegante. La cultura è conoscenza presa in prestito, il genio è

³¹ G. LEOPARDI, *Lettera ai sigg. compilatori della Biblioteca italiana in risposta a quella di Mad. La Baronesa di Staël Holstein ai medesimi*, in Id., *Poesie e prose*, a cura di M. A. Rigoni e R. Damiani, con un saggio di C. Galimberti, vol II, *Prose*, a cura di R. Damiani, Milano, Mondadori, 2003¹⁰, p. 437.

³² *Ibid.*, p.438 (nota 1). Leopardi allude naturalmente *Conjectures on Original Composition* di Edward Young, pubblicate per la prima volta nel 1759 e tradotte in italiano da Lodovico Antonio Loschi, con il titolo di *Congetture intorno alla composizione originale*, nel volume *Continuazione delle Notti di Odoardo Young ossia opere diverse dello stesso autore liberamente volgarizzate da Lodovico Antonio Loschi con varie annotazioni* (Venezia, Appresso Giovanni Vitto in calle lunga a S. Maria Formosa, 1788).

³³ Rigoni osserva opportunamente che le *Conjectures* «avrebbero dovuto suscitare il suo [di Leopardi] interesse, se non addirittura la sua approvazione», dato che esse «esaltan[o] il genio poetico come ispirazione innata originale e divina, frutto della natura e non della cultura, dello studio e dell'imitazione», M. A. RIGONI, *Romanticismo leopardiano*, in Id., *Il pensiero di Leopardi*, prefazione di E. M. Cioran, Milano, Bompiani, 1997², p. 116.

conoscenza innata e del tutto nostra. Perciò, come osserva *Bacone*, può assumere un nome più nobile ed essere chiamata “sapienza”; in questa accezione di sapienza alcuni nascono sapienti». Inoltre, anche Young, come Leopardi, allude espressamente al motivo dell’ispirazione divina, allorché asserisce: « Un *genio* differisce da un *buon ingegno* come un mago da un bravo architetto: *quello* erige la sua struttura con mezzi invisibili, *questo* con l’abile uso di strumenti comuni. Per questo si è sempre creduto che il genio partecipi di qualcosa di divino. *Nemo unquam vir magnus fuit, sine aliquo afflato divino*»³⁴.

Sul tema dell’entusiasmo il giovane Leopardi si soffermerà a più riprese, tanto che la presenza di questo tema non può essere soltanto considerata la ripetizione di un antico *tópos* letterario, ma reca in sé le tracce di un’esperienza vissuta in prima persona: la scoperta della propria vocazione poetica. Ne è la prova la lettera indirizzata a Pietro Giordani il 30 aprile 1817, nella quale Leopardi illustra con chiarezza la genesi e la natura della sua inclinazione alla poesia, parlando della «smania violentissima di comporre» (talmente acuta da fargli «quasi ingigantire l’animo in tutte le sue parti»³⁵) che era nata in lui dopo aver tradotto i versi dei grandi autori classici. Ebbene, questa «smania» richiama molto da vicino il senso dei termini greci *manía* e *enthousiasmòs*. Non casualmente, nella stessa lettera, replicando a Giordani - che voleva che il suo interlocutore, prima di scrivere poesie, si cimentasse nella prosa -, allude proprio all’argomento del divino entusiasmo del poeta:

Non dona ella niente a quella *mens divinior* di Orazio? Se sì, come vuole ch’ella stia nascosta e che chi l’ha non se n’accorga nel fervor degli anni alla vista della natura, alla lettura dei poeti? e accortosene com’è possibile che dubiti e metta tempo in mezzo e voglia prima divenire buon prosatore e poi tentare, com’Ella dice, quasi con incertezza e paura, la poesia? O vuol Ella che quella mente divina sia una favola o se ne sia perduta la razza? e

³⁴ Si cita da E YOUNG, *Considerazioni sulla composizione originale*, con una prefazione di M. A. Rigoni, traduzione di F. Carboni, in corso di stampa presso l’editore Book.

³⁵ G. LEOPARDI, *A Pietro Giordani*, 30 aprile, 1817, in ID., *Lettere*, a cura e con un saggio introduttivo di R. Damiani, Milano, Mondadori, 2006, p. 64.

qual è dunque il vero poeta? Chi ha studiato di più? E perchè non tutti che hanno studiato e hanno un grande ingegno sono poeti?³⁶

Insomma, per il giovane Leopardi, che si richiama all'*auctoritas* di Orazio, al vero poeta occorre necessariamente il soccorso di un certo afflato divino.

L'importanza dell'ispirazione poetica è affermata, inoltre, anche in un altro importante testo del primo Leopardi, composto alcuni mesi prima della lettera a Giordani, la cantica *Appressamento della morte*. Qui Leopardi scrive, usando quasi gli stessi vocaboli della *Lettera* alla «Biblioteca italiana»:

Misero 'ngegno non mi die' natura.
Anco fanciullo son: mie forze sento:
A volo andrò battendo ala sicura.
Son vate: i'salgo e 'nver lo ciel m'avvento,
Ardo fremo desio sento la viva
Fiamma d'Apollo e 'l sopruman talento³⁷.

In una successiva lettera a Giordani del 30 maggio 1817, Leopardi sembrerà, almeno apparentemente, ritrattare quanto aveva scritto precedentemente al suo interlocutore, ammettendo di avere posto la questione della «*divina mente* di Orazio»³⁸ in modo improprio. Tuttavia, che si tratti di una palinodia dettata non da un sincero ripensamento, ma dalla volontà di evitare polemiche con il suo corrispondente appare subito chiaramente nel *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, in cui si legge: «non vogliamo che il poeta non sia poeta; vogliamo ch'avvampi, ch'abbia *mente divina*, che abbia impeto e forza e grandezza di affetti e di pensieri»³⁹. L'entusiasmo è senz'altro uno dei temi dominanti del *Discorso*, nel quale vengono sviluppate in modo più organico e articolato le idee espresse nella *Lettera ai sigg. compilatori della Biblioteca italiana*; sull'argomento,

³⁶ G. LEOPARDI, *A Pietro Giordani*, 30 aprile, 1817, in ID., *Lettere*, cit., pp. 65-66.

³⁷ G. LEOPRADI, *Appressamento della morte*, V, vv. 40-45, si cita dall'edizione critica a cura di S. Delcò-Toschini, introduzione e commento di C. Genetelli, Roma-Padova, Antenore, 2002, pp. 100-101.

³⁸ G. LEOPRADI, *A Pietro Giordani*, Recanati, 30 maggio [1817], in ID., *Lettere*, cit., p. 75

³⁹ G. LEOPRADI, *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, in ID., *Prose*, cit., p. 389 (corsivo mio). Del *Discorso* segnalo la recente riedizione a cura di Rosita Copioli (Milano, Rizzoli 1998).

del resto, si era soffermato anche Ludovico Di Breme nel già citato articolo su *The Giaour* di Lord Byron, dal quale Leopardi prende le mosse per stilare il suo intervento. Sia Leopardi che Di Breme attribuiscono grande importanza all'entusiasmo poetico⁴⁰, ma, a differenza di Di Breme, Leopardi sostiene nettamente la primazia della poesia antica rispetto a quella moderna. Nel *Discorso* si afferma infatti che la poesia nasce da una sensibilità «naturalissima [...] ch'è quasi divina»⁴¹, una sensibilità profondamente radicata nell'universo spirituale degli antichi e che difficilmente potrà essere recuperata dai moderni, se non nell'età magica della fanciullezza⁴². E il mondo moderno, dominato dalla scienza e dalla ragione, cioè dall'«impero dell'intelletto», dove «la scienza dell'animo umano già certa e quasi matematica e risolutamente *analitica* [...] per poco non s'espone con angoli e cerchi, e non si tratta per computi e formule numerali»⁴³, si mostrerà assai restio ad accettare l'idea tipicamente platonica che il poeta debba «essere in mille cose straordinario e in alcune quasi pazzo»⁴⁴.

Se il *Discorso* configura, per certi versi, il tramonto della poesia antica, questo tramonto è provocato anche, se non soprattutto, dalla perdita di quell'afflato insieme naturale e soprannaturale che contrassegnava l'opera dei grandi poeti classici, ed *in primis* di Omero. In tal senso, è paradigmatico il passo, in cui Leopardi, in un'invettiva antifrancese, deplora, ancor più che la perdita delle opere d'arte italiane, l'estinzione di «quella divina fiamma che non ci fa ebbri nè pazzi nè rabbiosi, non diavoli incarnati nè bestie, ma quasi numi»⁴⁵, cioè l'ispirazione poetica.

Come è stato più volte osservato, il *Discorso* ha un'importanza capitale per la storia di Leopardi in quanto anticipa idee destinate a divenire capisaldi dell'estetica leopardiana. Sotto tale profilo, uno dei passi più ricchi di presagi è senza dubbio

⁴⁰ Su Leopardi e Di Breme, cfr. E. RAIMONDI, *Idee a confronto: Breme e Leopardi*, in Id., *Romanticismo italiano e romanticismo europeo*, Milano, Bruno Mondadori, 1997, pp. 58-81.

⁴¹ G. LEOPARDI, *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, cit., p.397.

⁴² «[...]quello che furono gli antichi, siamo stati tutti noi, e quello che fu il mondo per qualche secolo, siamo stati noi per qualche anno, dico fanciulli e partecipi di quella ignoranza e di quei timori e di quei dilette e di quelle credenze e di quella sterminata operazione della fantasia», *Ibidem*, p.359.

⁴³ *Ibid.*, p. 362.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 364.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 423.

quello in cui l'autore afferma

che gli effetti della sensibilità, come gl'imitavano gli antichi naturalmente, così gl'imitano i romantici snaturatissimamente. Imitavano gli antichi non altrimenti queste che le altre cose naturali, con una divina sprezzatura, schiettamente e, possiamo dire, innocentemente, ingenuamente, scrivendo non come chi si contempla e rivolge e tasta e fruga e sprema e penetra il cuore, ma come chi riceve il dettato di esso cuore, e così lo pone in carta senza molto o punto considerarlo; di maniera che ne' versi loro o non parlava o non pareva che parlasse l'uomo perito delle qualità e degli affetti e delle vicende comunque oscure e segrete dell'animo nostro, non lo scienziato non il filosofo non il poeta, ma il cuore del poeta, non il conoscitore della sensibilità, ma la sensibilità in persona [...]⁴⁶.

Qui il tema dell'entusiasmo si intreccia ad altri due motivi fondamentali del pensiero estetico leopardiano: l'elogio della sprezzatura e la critica dell'idea di arte come imitazione nella forma in cui essa era concepita dai romantici italiani. L'elogio leopardiano della sprezzatura - nella quale qualcuno ha recentemente ravvisato, non a torto, «la qualità di cui la civiltà italiana potrebbe più andare fiera»⁴⁷ - si colloca entro una lunga tradizione che rimonta a Baldassarre Castiglione e giunge fino a Cristina Campo (penso ad uno dei suoi saggi più memorabili, *Con lievi mani*⁴⁸). Nello *Zibaldone* Leopardi tornerà più volte sulla sprezzatura affermando, fra l'altro: «Una sola virtù dell'espressione può e deve, in un luogo ch'abbia ad esser sublime, andar di pari con l'altezza del concetto, e questa è la semplicità, o vogliamo dir la naturalezza e l'apparenza della sprezzatura»⁴⁹. Secondo Leopardi, la sprezzatura è propiziata dall'entusiasmo dell'ispirazione che consentiva agli antichi poeti di trasmettere lo schietto e divino dettato della natura. La concezione della poesia come un'arte ispirata comporta naturalmente una netta condanna della visione strettamente mimetica dell'arte di matrice romantica: in un brano precedente del *Discorso* Leopardi aveva affermato che l'«ufficio» del poeta non deve essere soltanto quello di imitare la natura ma anche di «manifestarla»⁵⁰.

⁴⁶ *Ibid.*, pp. 399-400.

⁴⁷ R. CALASSO, *Il rosa Tiepolo*, Milano, Adelphi, 2006, p. 18.

⁴⁸ Ora in C. CAMPO, *Gli imperdonabili*, Milano, Adelphi, 1987 (pp. 97-111).

⁴⁹ G. LEOPARDI, *Zibaldone*, 3490, 21 settembre 1823: si cita dall'edizione a cura di R. Damiani, Milano, Mondadori, 2003³.

⁵⁰ G. LEOPARDI, *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, cit. p.365.

Il tema dell'entusiasmo sarà svolto da Leopardi soprattutto nello *Zibaldone*. Se, in un primo momento, Leopardi sembra sostanzialmente ridimensionare l'importanza del ruolo giocato dall'entusiasmo nella creazione poetica,⁵¹ a partire da una nota del settembre 1821, incentrata sul rapporto tra letteratura e filosofia, egli tenderà invece ad attribuire all'entusiasmo uno straordinario rilievo, ponendo l'accento in modo particolare sulla sua funzione gnoseologica:

Quanto l'immaginaz. contribuisca alla filosofia (ch'è pur sua nemica), e quanto sia vero che il gran poeta in diverse circostanze avria potuto essere un gran filosofo, promotore di quella ragione ch'è micidiale al genere da lui professato, e viceversa il filosofo, gran poeta, osserviamo. Proprietà del vero poeta è la facoltà e la vena delle similitudini. (Omero ò *poietés* n'è il più grande e fecondo modello). L'animo in entusiasmo, nel caldo della passione qualunque ec. ec. discopre vivissime somiglianze fra le cose. Un vigore anche passeggero del corpo, che influisca sullo spirito, gli fa vedere dei rapporti fra cose disparatissime, trovare dei paragoni, delle similitudini astrusissime e ingegnossissime (o nel serio o nello scherzoso), gli mostra delle relazioni a cui egli non aveva mai pensato, gli dà insomma una facilità mirabile di ravvicinare e rassomigliare gli oggetti delle specie le più distinte, come l'ideale col più puro materiale, d'incorporare vivissimamente il pensiero il più astratto, di ridur tutto ad immagine, e crearne delle più nuove e vive che si possa credere. Nè ciò solo mediante espresse similitudini o paragoni, ma col mezzo di epiteti nuovissimi, di metafore arditissime, di parole contenenti esse sole una similitudine ec. Tutte facoltà del gran poeta, e tutte contenute e derivanti dalla facoltà di scoprire i rapporti delle cose, anche i menomi, e

⁵¹«Bisogna distinguere in fatto di belle arti, entusiasmo, immaginazione, calore ec. da invenzione massimamente di soggetti. La vista della bella natura desta entusiasmo. Se questo entusiasmo sopraggiunge ad uno che abbia già per le mani un soggetto, gli gioverà per la forza della esecuzione, ed anche per la invenzione ed originalità secondaria, cioè delle parti, dello stile, delle immagini, insomma di tutto ciò che spetta all'esecuzione. Ma difficilmente, o non mai, giova all'invenzione del soggetto. Perchè l'entusiasmo giovi a questo, bisogna che si aggiri appunto e sia cagionato dallo stesso soggetto, come l'entusiasmo di una passione. Ma l'entusiasmo astratto, vago, indefinito, che provano spesse volte gli uomini di genio, all'udire una musica, allo spettacolo della natura ec. non è favorevole in nessun modo all'invenzione del soggetto, anzi appena delle parti, perchè in quei momenti l'uomo è quasi fuor di se, si abbandona come ad una forza estranea che lo trasporta, non è capace di raccogliere nè di fissare le sue idee, tutto quello che vede, è infinito, indeterminato, sfuggevole, e così vario e copioso, che non ammette nè ordine, nè regola [...]», *Zib.*, 257, 2 ottobre 1820; «Laddove insomma l'opinione comune che par vera a prima vista, considera l'entusiasmo come padre dell'invenzione e concezione, e la calma come necessaria alla buona esecuzione; io dico che l'entusiasmo nuoce o piuttosto impedisce affatto l'invenzione (la quale dev'essere determinata, e l'entusiasmo è lontanissimo da qualunque sorta di determinazione), e piuttosto giova all'esecuzione, riscaldando il poeta o l'artefice, avvivando il suo stile, e aiutandolo sommamente nella formazione, disposizione, ec. delle parti, le quali cose tutte facilmente riescon fredde e monotone quando l'autore ha perduto i primi sproni dell'originalità.», *Zib.*, 259, 3 ottobre 1820; cfr., inoltre, *Zib.*, 714-716, 4 marzo 1821.

più lontani, anche delle cose che paiono le meno analoghe ec. Or questo è tutto il filosofo: facoltà di scoprire e conoscere i rapporti, di legare insieme i particolari, e di generalizzare.⁵²

Come si nota, il poeta, grazie all'entusiasmo, è in grado di scorgere «dei rapporti tra cose disparatissime», di «trovare dei paragoni, delle similitudini astrusissime e ingegnossissime». L'importanza dell'entusiasmo – stato d'animo nel quale si fondono e si compenetrano sensazioni apparentemente opposte, come la disperazione e l'esaltazione, la gioia e il dolore -⁵³ in quanto veicolo di supreme verità e intuizioni folgoranti è confermata in un altro suggestivo frammento zibaldoniano, scritto a circa un mese di distanza dal precedente:

Quante grandi illusioni concepite in un momento o di entusiasmo, o di disperazione o insomma di esaltamento, sono in effetto le più reali e sublimi verità, o precursore di queste, e rivelano all'uomo come per un lampo improvviso, i misteri più nascosti, gli abissi più cupi della natura, i rapporti più lontani o segreti, le cagioni più inaspettate e remote, le astrazioni le più sublimi; dietro alle quali cose il filosofo esatto, paziente, geometrico, si affatica indarno tutta la vita a forza di analisi e di sintesi. Chi non sa quali altissime verità sia capace di scoprire e manifestare il vero poeta lirico, vale a dire l'uomo infiammato del più pazzo fuoco, l'uomo la cui anima è in totale disordine, l'uomo posto in uno stato di vigor febbrile, e straordinario (principalmente, anzi quasi indispensabilmente corporale), e quasi di ubbriachezza? Pindaro ne può essere un esempio: ed anche alcuni lirici tedeschi ed inglesi abbandonati veramente che di rado avviene, all'impeto di una viva fantasia e sentimento.⁵⁴

Circa questa descrizione dell'entusiasmo - dove molto probabilmente affiora in filigrana la suggestione di Gravina, e in particolare dell'idea di poesia come 'delirio', tema cardine del trattato *Della ragion poetica*⁵⁵ -, è da rilevare come Leopardi non

⁵² *Zib.*, 1651, 7 settembre 1821. Prendono spunto da questo passaggio zibaldoniano le riflessioni svolte da Luigi Baldacci nel suo articolo intitolato *L'animo in entusiasmo* (poi raccolto in L. BALDACCIO, *Il male nell'ordine. Scritti leopardiani*, Milano, Rizzoli, 1998, pp. 107-116).

⁵³ In *Ecce homo* Friedrich Nietzsche, prospettando – nel capitolo dedicato a *Così parlò Zarathustra* – una fenomenologia dell'entusiasmo assai prossima a quella che emerge da certi frammenti zibaldoniani incentrati sullo stesso argomento, definisce l'ispirazione: «Un rapimento, la cui enorme tensione si scarica talvolta in un torrente di lacrime; che ora fa precipitare inconsapevolmente il passo, ora lo rallenta; un totale esser-fuori-di-sé con la coscienza più precisa di innumerevoli brividi e correnti fino alla punta dei piedi; un abisso di felicità dove ciò che è più doloroso e cupo non ha più un effetto di contrasto, ma di colore *necessario*, voluto, provocato, in mezzo a una tale sovrabbondanza di luce [...]», F. NIETZSCHE, *Ecce homo. Come si diventa ciò che si è*, a cura di R. Calasso, Milano, Adelphi, 1983⁷, p. 105.

⁵⁴ *Zib.*, 1855-1856, 5-6 Ottobre 1821.

⁵⁵ Leopardi evoca Gravina, e il trattato *Della Ragion poetica* in specie, sia nello *Zibaldone* (16; 25; 32; 1303, 9 luglio 1821; 2478, 15 giugno 1822), che nell'epistolario (cfr. *A Giuseppe Melchiorri*,

parli genericamente di poeta, ma si riferisca specificamente al ‘poeta lirico’ (ma sulle implicazioni di ciò mi soffermerò dopo), ed in secondo luogo come il sentimento dell’entusiasmo venga associato all’ebbrezza. Tale associazione, che ricorre a più riprese in Leopardi, già a partire dalla pagina 96 dello *Zibaldone* (numerazione dell’autografo),⁵⁶ mostra certamente il *background* illuministico-materialistico del pensiero leopardiano: il parallelismo vino-entusiasmo è rintracciabile, infatti, anche in Voltaire, secondo il quale, «[l]’entusiasmo è esattamente come il vino: può eccitare tanto tumulto nei vasi sanguigni, e così violente vibrazioni nei nervi che la ragione ne viene affatto distrutta».⁵⁷ Tuttavia, se il filosofo francese condanna recisamente questo tipo di entusiasmo, per così dire, *antirazionale*, elogiando questo sentimento solo quando è sottomesso al controllo della ragione, Leopardi non omette di sottolineare le profonde potenzialità gnoseologiche insite in un entusiasmo nettamente distinto dalla facoltà della *raison*. In tal senso, il concetto leopardiano di entusiasmo si situa agli antipodi del ‘ragionevole entusiasmo’ auspicato da Voltaire: chi si trova in uno stato «di entusiasmo, di disperazione, di vivissimo dolore o passione qualunque, *di pianto*, insomma di quasi ubbriachezza, e furore, ec. scopre delle verità che molti secoli non bastano alla pura e fredda e geometrica ragione per iscoprire[...]».⁵⁸ Scrive ancora Leopardi:

Dicasi quel che si vuole. Non si può esser grandi se non pensando e operando contro ragione, e in quanto si pensa e opera contro ragione, e avendo la forza di vincere la propria

Recanati 2 febbraio 1824, in G. LEOPARDI, *Lettere*, cit., p. 463). Un’altra fonte molto probabile di Leopardi è il trattato bettinelliano *Dell’entusiasmo delle belle arti*: ricordo che Bettinelli è un modello dichiarato del primo Leopardi (cfr. la *Prefazione* a *La virtù indiana*, in G. LEOPARDI, *Poesie e prose*, cit., I, *Poesie*, a cura di M. A. Rigoni, Milano, Mondadori, 2003⁹, p. 806).

⁵⁶ «In proposito di quello che ho detto p.76. e segg. In questi pensieri si può osservare che quando noi per qualche circostanza ci troviamo in istato di straordinario e passeggero vigore, come avendo fatto uso di liquori che esaltino le forze del corpo senza però turbar la ragione, ci sentiamo proclivissimi all’entusiasmo [...]», *Zib.*, 96. Osserva Gibellini a proposito del rapporto tra entusiasmo e vino in Leopardi: «Ricordate la nozione di «entusiasmo» nel trattato *Del Sublime*? È il concetto-chiave che stimola il pensiero estetico fra Sette e Ottocento, Leopardi compreso. Ebbene, nello *Zibaldone* è il vino che lo infonde, potenziando l’immaginazione del poeta e conferendo al pensatore l’occhio dell’aquila», P. GIBELLINI, *Il pensatore dionisiaco. Giacomo Leopardi*, in ID., *Il calamaio di Dioniso. Il vino nella letteratura italiana moderna*, Milano, Garzanti, 2001, p. 63.

⁵⁷ VOLTAIRE, *Dizionario filosofico*, cit., p. 189

⁵⁸ *Zib.*, 1975, 23 ottobre 1821.

riflessione, o di lasciarla superare dall'entusiasmo, che sempre e in qualunque caso trova in essa un ostacolo, e un nemico mortale, e una virtù estinguitrice, e raffreddatrice.⁵⁹

Insomma, almeno in questa fase del pensiero leopardiano,⁶⁰ non solo entusiasmo e ragione sono difficili da armonizzare, ma la ragione costituisce rispetto all'entusiasmo, e al processo gnoseologico che da tale stato d'animo è innescato, un vero e proprio ostacolo

L'entusiasmo è per Leopardi una forma di conoscenza superiore a carattere intuitivo che consente di attingere verità profonde, che la sola ragione molto difficilmente potrebbe far intravedere. E il poeta lirico, grazie al «colpo d'occhio»⁶¹ di cui è dotato, specie nel momento dell'ispirazione, è colui che, ancor più del filosofo, può raggiungere i vertici della conoscenza. Nella *Comparazione delle sentenze di Bruto Minore e di Teofrasto vicini a morte*, Leopardi scrive: «l'effetto della calamità rassomiglia al furore dei poeti lirici, che d'un'occhiata (perocchè si vengono a trovare quasi in grandissima altezza) scuoprono tanto paese quanto non ne sanno scoprire i filosofi nel tratto di molti secoli»,⁶² laddove «furore» non è altro che il corrispettivo italiano del latino *furor*, che a sua volta traduce il vocabolo greco *enthousiasmòs* ed è assai prossimo all'altra espressione con cui Platone nel *Fedro* designa l'ispirazione poetica: *mania*. Non per nulla queste parole figurano – tutte -,

⁵⁹ *Zib.*, 2610, 22 agosto 1822.

⁶⁰ In un noto frammento, stilato circa un anno più tardi, Leopardi sembrerà ritenere possibile un accordo di entusiasmo e ragione, e parlerà appunto di «entusiasmo della ragione»: «Le grandi verità, e massime nell'astratto e nel metafisico o nel psicologico ec. non si scuoprono se non per un quasi entusiasmo della ragione, nè da altri che da chi è capace di questo entusiasmo.», *Zib.*, 3383, 8 settembre 1823.

⁶¹ Cfr. S. VERHULST, *Il «coup d'œil» dei Lumi e la teoria dell'immaginazione*, in EAD., *La «stanca fantasia»*. *Studi leopardiani*, Milano, Franco Angeli, 2005, pp. 53-64. La valorizzazione del «colpo d'occhio» e della conoscenza intuitiva è un motivo ricorrente anche del pensiero romantico. In questo senso vale la pena citare un passo di *De l'Allemagne* di Madame de Staël in cui, come Leopardi, il «colpo d'occhio» è posto in stretta connessione con l'entusiasmo poetico: «Il vero poeta concepisce, per così dire, *d'un tratto* tutto il poema nell'animo suo; senza le difficoltà della lingua, improvviserebbe, come la sibilla e i profeti, gli inni sacri del genio. Egli è scosso dalle sue concezioni come da un evento della sua vita; un mondo nuovo gli si offre; l'immagine sublime di ogni episodio, di ogni carattere, di ogni bellezza naturale, colpisce il suo sguardo, e il suo cuore batte di gioia celeste, che attraversa *come un lampo* la tenebra del destino. La poesia è *possesso momentaneo* di tutto quel che l'anima desidera; il genio annulla i limiti della vita e cambia in una radiosa immagine la vaga speranza dei mortali» M.ME DE STAËL, *La Germania*, cit., p. 159 (corsivi miei).

⁶² *Comparazione delle sentenze di Bruto Minore e di Teofrasto vicini a morte*, in G. LEOPARDI, *Operette morali*, a cura di C. Galimberti, Napoli, Guida, 1998⁵, p. 531.

una accanto all'altra, in un brano dello *Zibaldone* del 1823 (si ricordi che in quell'anno Leopardi inizia una lettura sistematica dei dialoghi platonici), in cui l'autore sottolinea ancora una volta lo straordinario potere conoscitivo dell'entusiasmo:

Il poeta lirico nell'ispirazione, il filosofo nella sublimità della speculazione, l'uomo d'immaginativa e di sentimento nel tempo del suo entusiasmo, l'uomo qualunque nel punto di una forte passione, nell'entusiasmo del pianto; ardisco anche soggiungere, mezzanamente riscaldato dal vino, vede e guarda le cose come da un luogo alto e superiore a quello in che la mente degli uomini suole ordinariamente consistere. Quindi è che scoprendo in un sol tratto molte più cose ch'egli non è usato di scorgere a un tempo, e d'un sol colpo d'occhio discernendo e mirando una moltitudine di oggetti, ben da lui veduti più volte ciascuno, ma non mai tutti insieme (se non in altre simili congiunture), egli è in grado di scorgere con essi i loro rapporti scambievoli, e per la novità di quella moltitudine di oggetti tutti insieme rappresentantisegli, egli è attirato e a considerare, benchè rapidamente, i detti oggetti meglio che per l'innanzi non avea fatto, e ch'egli non suole; e a voler guardare e notare i detti rapporti. Ond'è ch'egli ed abbia in quel momento una straordinaria facoltà di generalizzare (straordinaria almeno relativamente a lui ed all'ordinario del suo animo), e ch'egli l'adoperi; e adoperandola scuopra di quelle verità generali e perciò veramente grandi e importanti, che indarno fuor di quel punto e di quella *ispirazione e quasi mania e furore* o filosofico o passionato o poetico o altro, indarno, dico, con lunghissime e pazientissime ed esattissime ricerche, esperienze, confronti, studi, ragionamenti, meditazioni, esercizi della mente, dell'ingegno, della facoltà di pensare di riflettere di osservare di ragionare, indarno, ripeto, non solo quel tal uomo o poeta o filosofo, ma qualunqu'altro o poeta o ingegno qualunque o filosofo acutissimo e penetrantissimo, anzi pur molti filosofi insieme cospiranti, e i secoli stessi col successivo avanzamento dello spirito umano, cercherebbero di scoprire, o d'intendere, o di spiegare, siccome colui, mirando a quella ispirazione, facilmente e perfettamente e pienamente fa a se stesso in quel punto, e di poi a se stesso ed agli altri, purch'ei sia capace di ben esprimere i propri concetti, ed abbia bene e chiaramente e distintamente presenti le cose allora concepite e sentite.⁶³

Di un anno successiva a questa nota zibaldoniana è la famosa lettera a Giuseppe Melchiorri, in cui Leopardi riconosce nell'ispirazione - pur senza senza siminuire l'importanza della fase del *labor limae* - il presupposto di ogni sua composizione poetica:

Io non ho scritto in mia vita se non pochissime e brevi poesie. Nello scriverle non ho mai seguito altro che un'ispirazione (o frenesia), sopraggiungendo la quale, in due minuti io formava il disegno e la distribuzione di tutto il componimento. Fatto questo, soglio sempre aspettare che mi torni un altro momento di vena, e tornandomi (che ordinariamente non

⁶³ *Zib.*, 3269- 3271, 26 agosto 1823 (corsivo mio).

succede se non di là a qualche mese), mi pongo allora a comporre, ma con tanta lentezza, che non mi è possibile di terminare una poesia, benchè brevissima, in meno di due o tre settimane. Questo è il mio metodo, e se l'ispirazione non mi nasce da sè, più facilmente uscirebbe acqua da un tronco, che un solo verso dal mio cervello. Gli altri possono poetare sempre che vogliono, ma io non ho questa facoltà in nessun modo, e per quanto mi pregaste, sarebbe inutile, non perch'io non volessi compiacervi, ma perchè non potrei. Molte altre volte sono stato pregato, e mi sono trovato in occasioni simili a questa, ma non ho mai fatto un mezzo verso a richiesta di chi che sia, nè per qualunque circostanza si fosse.⁶⁴

L'ispirazione in Leopardi è strettamente connessa a una particolare tipologia di poesia: la lirica. Com'è noto, Leopardi giunge a riconoscere nella lirica il genere letterario per eccellenza, tendendo a subordinare tutti gli altri ad essa.⁶⁵ Il genere lirico è nella concezione estetica leopardiana «primogenito di tutti; proprio di ogni nazione anche selvaggia; più nobile e più *poetico* d'ogni altro; vera e pura poesia in tutta la sua estensione; proprio d'ogni uomo anche incolto, che cerca di ricrearsi o di consolarsi col canto, e colle parole misurate in qualunque modo, e coll'armonia; espressione libera e schietta di qualunque affetto vivo e ben sentito dell'uomo»,⁶⁶ inoltre, la lirica – che viene a identificarsi, in Leopardi, con la poesia tout-court («le poesie non sono poesie, se non in quanto liriche»)- è, *a fortiori*, l'unica tipologia poetica che è rimasta ancora praticabile per i moderni.⁶⁷

⁶⁴ A Giuseppe Melchiorri, Recanati 5 Marzo 1824, in G. LEOPARDI, *Lettere*, cit., pp. 468-469. Leopardi scrive questa lettera per declinare l'invito di Melchiorri a contribuire con un proprio componimento poetico ad una miscellanea in memoria di Orazio Carnevalini, giovane prematuramente scomparso alcuni mesi prima.

⁶⁵ Già in una nota del settembre 1820 si leggeva: «La lirica si può chiamare la cima il colmo la sommità della poesia, la quale è la sommità del discorso umano. Però i francesi che sono rimasti molte miglia indietro del sublime nell'epica, molto meno possono mai sperare una vera lirica, alla quale si richiede un sublime d'un genere tanto più alto. Il Say nei Cenni sugli uomini e la società, chiama l'ode, la sonata della letteratura. È un pazzo se stima che l'ode non possa esser altro, ma ha gran ragione e intende parlare delle odi che esistono, massime delle francesi.», *Zib.* 245; l'identificazione della poesia con la lirica, a scapito dell'epica e della drammatica, sarà poi teorizzata da Leopardi in modo definitivo tra il 1826 e il 1829, cfr. M. PUPPO, *La formazione del concetto leopardiano di «lirica»*, in ID., *Poetica e critica del romanticismo italiano*, Roma, Studium, 1985, pp. 143-156 e M. PALUMBO, *L'idea di lirica in Foscolo e Leopardi*, in *Leopardi poeta e pensatore/ Dichter und Denker*, a cura di S. Neumeister e R. Sirri, Napoli, Guida, 1997, pp. 235- 250.

⁶⁶ *Zib.*, 4234-4235, 15 dicembre 1826.

⁶⁷ «Da queste osservazioni risulterebbe che dei 3 generi principali [epica, drammatica, lirica] di poesia, il solo che veramente resti ai moderni, fosse il lirico; (e forse il fatto e l'esperienza de' poeti moderni lo proverebbe); genere, siccome primo di tempo, così eterno ed universale, cioè proprio dell'uomo perpetuamente in ogni tempo ed in ogni luogo, come la poesia; la quale consistè da principio in questo genere solo, e la cui essenza sta sempre principalmente in esso genere, che quasi si

I caratteri della forma lirica su cui Leopardi insiste più pervicacemente sono da una parte la soggettività – l'espressione del sentimento soggettivo del poeta -,⁶⁸ e dall'altra la brevità. Quanto a quest'ultima, Leopardi annota nello *Zibaldone* : «[i] lavori di poesia vogliono per natura esser corti. E tali furono e sono tutte le poesie primitive (cioè le più poetiche e vere), di qualunque genere, presso tutti i popoli». La brevità diventa allora parte integrante anche della definizione stessa di poesia, che per Leopardi consiste «essenzialmente in un impeto»,⁶⁹ ossia in un improvviso lampo creativo. D'altronde, è «assolutamente impossibile che l'immaginazione, la vena, gli spiriti poetici, durino, bastino, non vengano meno in sì lungo lavoro sopra un medesimo argomento»⁷⁰ (Leopardi sta parlando dell'epica), mentre «[l]'entusiasmo l'ispirazione, essenziali alla poesia, non sono cose durevoli. Nè si possono troppo a lungo mantenere in chi legge ».⁷¹ Si viene così stabilendo, nei pensieri leopardiani, un nesso ben preciso tra ispirazione, brevità e lirica. Se la poesia, quando è autentica, è «scritta per impulso dell'animo»,⁷² e se quest'impulso non può esprimersi adeguatamente che in un canto di lunghezza e durata limitata, la lirica – tra i cui contrassegni più intrinseci vi sono la brevità e la soggettività - è senz'altro il genere poetico che più di ogni altro si presta a trasmettere l'intensità dell'ispirazione poetica. Ne è la prova, *a contrario*, la svalutazione leopardiana dell'epica e, soprattutto, del teatro. Leopardi respinge il teatro – il genere letterario da cui egli prende più nettamente ed esplicitamente le distanze – anche, se non anzitutto, per il

confonde con lei, ed è il più veramente poetico di tutte le poesie, le quali non sono poesie se non in quanto son liriche», *Zib.* 4476, 29 marzo 1829.

⁶⁸ È il 'sentimento', per Leopardi, la l'autentica «musa ispiratrice» del poeta: «Il sentimento che l'anima *al presente*, ecco la sola musa ispiratrice del vero poeta, il solo che egli provi inclinazione ad esprimere. Quanto più un uomo è di genio, quanto più è poeta, tanto più avrà de' sentimenti suoi propri da esporre, tanto più sdegherà di vestire un altro personaggio, di parlare in persona altrui, d'imitare, tanto più dipingerà se stesso e ne avrà il bisogno, tanto più sarà lirico, tanto meno drammatico.», *Zib.* 4357, 29 agosto 1828.

⁶⁹ *Zib.*, 4356-4357, 29 agosto 1828.

⁷⁰ *Zib.*, 4357, 29 agosto 1828. Leopardi aveva espresso lo stesso concetto soffermandosi sul caso dell'*Eneide*: «Virgilio ne' sei ultimi libri è inferiore a se stesso, che che ne dica Chateaubriand. V. p. 3717. /In verità questo affievolimento e spossamento dell'immaginazione, del calore, dell'entusiasmo in un poema di lungo spirito, non solo ci dee parer perdonabile, ma così naturale, ch'egli sia quasi inevitabile anche ai più grandi e veri poeti.», *Zib.* 2980, 16-17 luglio 1823.

⁷¹ *Zib.*, 4372, 10 settembre 1828.

⁷² *Zib.*, 4357, 29 agosto 1828.

fatto che esso è «un'invenzione» piuttosto che «un'ispirazione»: «Il drammatico è ultimo dei tre generi [gli altri due sono l'epica e la lirica], di tempo e di nobiltà. *Esso non è un'ispirazione, ma un'invenzione*; figlio della civiltà, non della natura; poesia per convenzione e per volontà degli autori suoi, più che per la essenza sua».⁷³

Se il teatro è da rigettare in quanto «figlio della civiltà, e non della natura», la lirica, al contrario, è il «prodotto della natura vergine e pura», la «sua legittima figlia». Ma qual è l'idea di natura che Leopardi presuppone in questo e in altri pensieri dello *Zibaldone*, in cui essa è espressamente indicata come la fonte da cui scaturisce la poesia? Ancora in inconsapevole sintonia con i romantici (si pensi a Schelling o a Novalis), Leopardi elabora nel suo diario intellettuale un'immagine della natura non come meccanica *res extensa* (secondo un razionalismo meccanicistico di ascendenza cartesiana), bensì come organismo vivente, la cui essenza può essere colta non con strumenti scietintifici o matematici, ma solamente attraverso la sensibilità e l'immaginazione: insomma attraverso una forma di conoscenza che trascenda la ragione qual è appunto quella che pertiene all'entusiasmo.⁷⁴ Così recita un significativo frammento dello *Zibaldone*:

Si può con certezza affermare che la natura, e vogliamo dire l'università delle cose, è composta, conformata e ordinata ad un effetto poetico, o vogliamo dire disposta e destinatamente ordinata a produrre un effetto poetico generale; ed altri ancora particolari; relativamente al tutto, o a questa o quella parte. Nulla di poetico si scorge nelle sue parti, separandole l'una dall'altra, ed esaminandole a una a una col semplice lume della ragione esatta e geometrica: nulla di poetico ne' suoi mezzi, nelle sue forze e molle interiori o esteriori, ne' suoi processi in questo modo disgregati e considerati: nulla nella natura decomposta e risolta, e quasi fredda, morta, esangue, immobile, giacente, per così dire, sotto il coltello anatomico, o introdotta nel fornello chimico di un metafisico che niun altro mezzo, niun altro istrumento, niun'altra forza o agente impiega nelle sue speculazioni, ne' suoi esami e indagini, nelle sue operazioni e, come dire, esperimenti, se non la pura e fredda ragione. Nulla di poetico poterono nè potranno mai scoprire la pura e semplice ragione e la matematica. Perocchè tutto ciò ch'è poetico si sente piuttosto che si conosca e s'intenda, o

⁷³ Precisa Leopardi più sotto: «Il dramma non è proprio delle nazioni incolte. Esso è uno spettacolo, un figlio della civiltà e dell'ozio, un trovato di persone oziose, che vogliono passare il tempo, in somma un trattenimento dell'ozio, inventato, come tanti e tanti altri, nel seno della civiltà dall'ingegno dell'uomo, *non ispirato dalla natura*, ma diretto a procacciare sollazzo a se e agli altri, e onore sociale e utilità a se medesimo», *Zib.*, 4235-4236, 15 dicembre 1826 (corsivi miei).

⁷⁴ Cfr. M. A. RIGONI, *Leopardi, Schelling, Madame de Staël e la scienza romantica della natura*, in «Lettere italiane», A. LIII, n.1, gennaio-marzo 2001, pp. 247-256.

vogliamo anzi dire, sentendolo si conosce e s'intende, nè altrimenti può esser conosciuto, scoperto ed inteso, che col sentirlo. Ma la pura ragione e la matematica non hanno sensorio alcuno. Spetta all'immaginazione e alla sensibilità lo scoprire e l'intendere tutte le sopraddette cose; ed elle il possono, perocchè noi ne' quali risiedono esse facoltà, siamo pur parte di questa natura e di questa università ch'esaminiamo; e queste facoltà nostre sono esse sole in armonia col poetico ch'è nella natura; la ragione non lo è; onde quelle sono molte più atte e potenti a indovinar la natura che non è la ragione a scoprirla.⁷⁵

L'idea di natura come entità organica «ordinata ad un effetto poetico» aiuta a comprendere e contestualizzare anche l'importante frammento zibaldoniano stilato il 10 settembre 1828.

Il poeta non imita la natura: ben è vero che la natura parla dentro di lui e per la sua bocca. *I' mi son un che quando Natura parla*, ec. vera definizione del poeta. Così il poeta non è imitatore se non di se stesso. Quando colla imitazione egli esce veramente da se medesimo, quella propriamente non è più poesia, facoltà divina; quella è un'arte umana; è prosa, malgrado il verso e il linguaggio.⁷⁶

L'autentico poeta è per Leopardi chi si mantiene fedele al dettato della Natura, così come per Dante lo era chi si atteneva al dettato d'Amore. Come ha ben visto Cesare Galimberti, siamo nel «quadro di una nuova poetica, fondata sull'idea di una lirica come espressione originaria, d'intonazione sublime, assolutamente lontana dalla imitazione della natura, e dettata invece al poeta dalla Natura che parla dentro di lui attraverso il sentimento e l'immaginazione».⁷⁷ Inoltre, nel pensiero zibaldoniano sopra citato, che prospetta un'immagine dell'ispirazione che potrebbe legittimamente dirsi romantica, Leopardi sembra insinuare che l'afflato trasmesso dalla poesia rechi in sé l'impronta di un impulso metafisico (si osservi che l'iniziale di Natura è in carattere maiuscolo):⁷⁸ a dodici anni dalla stesura della *Lettera alla Biblioteca*

⁷⁵ *Zib.*, 3241-3243, 22 agosto 1823.

⁷⁶ *Zib.*, 4372-4373, 10 settembre 1828. Pope, in prefazione alle *Opere* di Shakespeare, si esprime in modo quasi analogo, sostenendo che l'autore di *Amleto* «è, piuttosto che un imitatore, uno strumento della Natura; e non è tanto giusto dire che egli parla attraverso di essa, quanto che essa parla attraverso di lui», *The Prose Works of Alexander Pope*, ed. Rosemary Cowler, vol. II, Oxford, Shakespeare Head Press, 1986, p. 13.

⁷⁷ C. GALIMBERTI, *Leopardi: meditazione e canto*, in G. LEOPARDI, *Poesie*, cit., p. LIV

⁷⁸ Lo osserva lo stesso Galimberti a commento di questo brano zibaldoniano, cfr. C. GALIMBERTI, *Leopardi: meditazione e canto*, cit., p.LXXVI (nota 123).

italiana, Leopardi, il materialista Leopardi⁷⁹, dopo aver liquidato in modo non equivocabile il principio della *mimesis*, definendo la poesia «facoltà divina», torna a ravvisare nella parola poetica l'eco di una scintilla celeste.

⁷⁹ Rigoni rileva, nel pensiero leopardiano, «una sorprendente, inedita alleanza fra materialismo e romanticismo», M. A. RIGONI, *Leopardi, Schelling, Madame de Staël e la scienza romantica della natura* cit., p. 251.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI.

TESTI

AGOSTINO, *La dottrina cristiana*, Traduzione di V. Tarulli, Roma, Città Nuova Editrice, 1992.

ID., *Soliloqui*, Introduzione, traduzione, note e apparati di O. Grassi, Milano, Bompiani, 2002.

V. ALFIERI, *Del principe e delle lettere*, in ID., *Della tirannide – Del prinncipe delle lettere – La virtù sconosciuta*, introduzione e nota bibliografica di M. Cerruti, Milano, Rizzoli, 2000.

ID., *Rime*, edizione critica acura di F. Maggini, Asti, Casa d'Alfieri, 1954

ID., *Vita*, introduzione e note di M. Cerruti, nota bio-bibliografica a cura di L. Ricaldone, Milano, Rizzoli, 2000⁴.

D. ALIGHIERI, *Convivio*, a cura di C. Vasoli, in ID., *Opere minori*, tomo I, parte, II, Milano - Napoli, Ricciardi, 1987.

ID., *La Divina Commedia*, a cura di A. M. Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 1991, 3 voll.

ID., *Le opere latine*, a cura di L. Coglievina, R. J. Lokaj, G. Savino, introduzione di M. Pastore Stocchi, Roma, Salerno, 2005.

D. ALIGHIERI, *Vita nova*, a cura di G. Gorni, Torino, Einaudi, 1996.

P. ARETINO, *Lettere*, a cura di P. Procaccioli, Milano, BUR, 1991, 2 voll.

- L. ARIOSTO, *Orlando furioso*, a cura di L. Caretti, Presentazione di I. Calvino, Torino, Einaudi, 1992, 2 voll.
- ARISTOTELE, *Etica Eudemia*, traduzione, introduzione e commento di P. Donini, Roma-Bari, Laterza, 1999.
- ID., *La "melanconia" dell'uomo di genio*, a cura di C. Angelino e di E. Salvaneschi, Genova, Il melangolo, 1981
- ID., *Poetica*, a cura di A. Barbino, introduzione di F. Montanari, Milano, Mondadori, 1999.
- ID., *Retorica*, a cura di M. Dorati, Introduzione di F. Montanari, Milano, Mondadori, 1996.
- C. BATTEUX, *Le Belle Arti ricondotte ad unico principio*, a cura di E. Migliorini, Palermo, Aesthetica, 1990².
- G. BERCHET, *Lettera semiseria – Scritti scelti di critica e polemica*, a cura di L. Reina, Milano, Mursia, 1977.
- S. BETTINELLI, *Dell'entusiasmo delle belle arti*, in ID., *Opere edite e inedite in prosa ed in versi*, Seconda edizione riveduta, ampliata, e corretta dall'autore, Venezia, presso Adolfo Cesare, 1799-1801 (tomi 3-4).
- G. BOCCACCIO, *Corbaccio*, in ID., *Tutte le opere*, a cura di V. Branca; vol. V, a cura di G. Padoan, Milano, Mondadori, 1994
- ID., *Decameron*, a cura di V. Branca, Torino, Einaudi, 1992.
- ID., *Genealogie deorum gentilium*, in ID., *Tutte le opere*, cit., vol VII-VIII, a cura di V. Zaccaria, Milano, Mondadori, 1998.
- G. BOCCACCIO, *Trattatello in laude di Dante* in ID., *Tutte le opere*, cit., vol. III, a cura di P. G. Ricci, Milano, Mondadori, 1974.
- G. BOCCACCIO, *Trattatello in laude di Dante*, introduzione, prefazione e note di L. Sasso, Milano, Garzanti, 1995.
- ID., *Vita di Petrarca*, a cura di G. Villani, Roma, Salerno Editrice, 2003.
- T. BOCCALINI, *Ragguagli di Parnaso e scritti minori*, a cura di L. Firpo, Bari, Laterza, 1948, 3 voll.

- N. BOILEAU, *Arte poetica*, a cura di P. Oppici, introduzione di F. Garavini, Venezia, Marsilio, 1995
- L. BRUNI, *Epistolarum libri VIII*, recensente Laurentio Mehus, ex typographia Bernardi Paperinii Firenze, 1741.
- L. BRUNI, *Opere letterarie e politiche*, a cura di P. Viti, Torino, UTET, 1996.
- G. BRUNO, *Dialoghi filosofici italiani*, a cura di M. Ciliberto, Milano, Mondadori, 2000.
- T. CAMPANELLA, ID., *Opere letterarie*, a cura di L. Bolzoni, Torino, Utet, 1977.
- L. CASTELVETRO, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, a cura di W. Romani, Roma-Bari, Laterza, 1978-1979, 2 voll..
- G. CAVALCANTI, *Rime. Con le rime di Iacopo Cavalcanti*, a cura di D. De Robertis, Torino, Einaudi, 1986.
- M. CESAROTTII, *Poesie di Ossian*, a cura di E. Mattioda, Roma, Salerno, 2000.
- ID., *Ragionamento preliminare*, in *L'iliade d'Omero recata poeticamente in verso sciolto italiano dall'ab. Melchior Cesarotti insieme col Volgarizzamento letterale del Testo in prosa ampiamente illustrato da una scelta delle Osservazioni originali de' più celebri Critici antichi e moderni, e da quelle del Traduttore*, Padova, Stamperia Penada, 1786-1794, tomo 1.
- CICERONE, *Della divinazione*, a cura di S. Timpanaro, Milano, Garzanti, 1988.
- ID., *Dell'oratore*, con un saggio introduttivo di E. Narducci, Milano, Rizzoli, 1994.
- ID., *Il poeta Archia*, a cura E. Narducci, traduzione e note di G. Bertoni, Milano, Rizzoli, 1992.
- ID., *Tuscolane*, introduzione di E. Narducci, traduzione e note di L. Zuccoli Clerici, Milano, Rizzoli, 1996.
- Discussioni e polemiche intorno al Romanticismo (1816-1826)*, a cura di E. Bellorini, reprint a cura di A. M. Mutterle, Roma-Bari, Laterza, 1975.
- J. B. DUBOS, *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura*, a cura di M. Mazzocut-Mis e P. Vincenzi, prefazione di E. Franzini, Palermo, Aesthetica, 2005.
- R. W. EMERSON, *Essere poeta*, a cura di B. Soressi, Bergamo, Moretti & Vitali, 2007.

- ID., *Saggi*, introduzione, traduzione e note di P. Bertolucci, Torino, Boringhieri, 1969².
- M. FICINO, *De vita*, a cura di A. Biondi e G. Pisani, Pordenone, Biblioteca dell'immagine, 1991.
- ID., *Lettere*, a cura di S. Gentile, Firenze, Olschki, 1990.
- ID., *Théologie platonicienne de l'immortalité des ames*, texte critique établi et traduit par R. Marcel, Paris, Les Belle Lettres, 1964-1970, 3 voll.
- [B. FIORETTI], *Proginnasmi poetici di Udeno Nisiely*, Firenze, Nella stamperia di P. Martini, 1695-1697 [1 ed., 1620-1639] (4 voll.).
- U. FOSCOLO, *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura*, a cura di E. Neppi, Firenze, Olschki, 2005.
- ID., *Le poesie*, a cura di M. Turchi, Milano, Garzanti, 2006¹⁰.
- ID., *Saggi di letteratura italiana*, a c. di C. FOLIGNO, Ediz. Naz., Firenze, F. Le Monnier, 1958, vol. XI.
- ID., *Scritti letterari e politici dal 1796 al 1808*, a cura di G. Gambarin, Firenze, Le Monnier, 1972, Ediz. Naz., Vol. VI.
- ID., *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, Introduzione di D. Starnone, Cura di P. Frare, Roma Feltrinelli, 1994.
- G. V. GRAVINA, *Scritti critici e teorici*, a c. di A. QUONDAM, Roma-Bari, Laterza, 1973.
- G. GUINIZZELLI, *Rime*, a cura di L. Rossi, Torino, Einaudi, 2002.
- IACOPONE DA TODI, *Laude*, a cura di F. Mancini, Roma- Bari, Laterza, 2006⁴.
- C. LANDINO, ID., *Scritti critici e teorici*, a cura di R. Cardini, Roma, Bulzoni, 1974, 2 voll.
- ID., *Comento sopra la Comedia*, a cura di P. Procaccioli, vol. I, Roma, Salerno, 2001.
- G. LEOPRADI, *Appressamento della morte*, edizione critica a cura di S. Delcò-Toschini, introduzione e commento di C. Genetelli, Roma-Padova, Antenore, 2002,
- ID., *Lettere*, a cura e con un saggio introduttivo di R. Damiani, Milano, Mondadori, 2006.
- ID., *Operette morali*, a cura di C. Galimberti, Napoli, Guida, 1998⁵,

- ID., *Poesie e prose*, a cura di M. A. Rigoni e R. Damiani, con un saggio di C. Galimberti, II voll: vol. I, *Poesie*, a cura di M. A. Rigoni, Milano, Mondadori, 2003⁹; vol. II, *Prose*, a cura di R. Damiani, Milano, Mondadori, 2003¹⁰.
- ID., *Zibaldone*, a cura di R. Damiani, Milano, Mondadori, 2003³, 3 voll.
- J. LOCKE, *Saggio sull'intelletto umano*, Bari, Laterza, 1972, 4 voll..
- G. B. MARINO, *Adone*, a cura di M. Pieri, Roma-Bari, 1975-1977, 2 voll.
- ID., *La galeria*, a cura di M. Pieri, vol. I, Padova, Liviana, 1979.
- M. MARULLO TARCANIOTA, *Inni naturali*, introduzione, traduzione italiana e commento di D. Coppini, Firenze, Le Lettere, 1995.
- A. MASCARDI, *Prose vulgari*, Venezia, Appresso Stefano Curri, 1776 (1 ed. 1630).
- L. A. MURATORI, *Opere*, a cura di G. Falco e F. Forti, Milano-Napoli, Ricciardi, 1964, 2 voll.
- A. MUSSATO, *Écèrinide – Épîtres métriques sur la poèsie – Songe*, Édition critique, traduction et présentation par J. F. Chevalier, Paris, Les Belles Lettres, 2000.
- F. D'OLANDA, *I Trattati d'arte*, a cura di G. Modroni, Livorno, Sillabe, 2003.
- OMERO, *Iliade*, introduzione e traduzione di M. G. Ciani, commento di E. Avezzù, terza edizione riveduta e ampliata, Venezia, Marsilio, 2002.
- ID., *Odissea*, introduzione e traduzione di M. G. Ciani, commento di E. Avezzù, Venezia, Marsilio, 1994.
- ORAZIO, *Tutte le opere*, a cura di L. Paolicchi, introduzione di P. Fedeli, Roma, Salerno, 1993.
- OVIDIO, *Dalla poesia d'amore alla poesia dell'esilio*, a cura di P. Fedeli, Torino, Einaudi, 1999
- ID., *I Fasti*, introduzione e traduzione di L. Canali, note di M. Fucecchi, Milano, Rizzoli, 1998.
- F. PATRIZI DA CHERSO, *Della poetica*, edizione critica a cura di D. Aguzzi Barbagli, Firenze, Nella sede del'Istituto di Palazzo Strozzi, 1969-1971, 3 voll.
- C. PERRAULT, *Parallèle des anciens et des modernes ... avec le poème du siècle de Louis le grand et une épître en vers sur le génie*, 2 édition, Paris 1692-1697 (tomes IV), ed. anastatica, Ginevra, Slatkine Reprints, 1979.

- F. PETRARCA, *Opere. Canzoniere – Trionfi – Familiarum Rerum libri*, con introduzione di M. Martelli, Firenze, Sansoni, 1992
- ID., *Opere latine*, a cura di A. Bufano, con la collaborazione di B. Aracri e C. K. Reggiani, Introduzione di M. Pastore Stocchi, Torino, UTET, 1975, 2 voll.
- ID., *Secretum*, a cura di E. Fenzi, Milano, Mursia, 1992.
- G. PICO DELLA MIRANDOLA, *Discorso sulla dignità dell'uomo*, a cura di F. Bausi, Parma, Guanda, 2003.
- PINDARO, *L'opera superstite*, introduzione, traduzione e note di E. Mandruzzato, Milano, SE, 1989- 1994 (4 voll.).
- I. PINDEMONTE, *Le poesie originali*, pubblicate per cura del dott. A. Torri, Firenze, Barbera, Bianchi e Comp., 1858.
- PLATONE, *Tutti gli scritti*, a cura di G. Reale, Milano, Bompiani, 2001³.
- PLINIO, *Lettere ai familiari*, introduzione e commento di L. Lenaz, traduzione di L. Rusca, Milano, Rizzoli, 1994.
- PLOTINO, *Enneadi*, a cura di G. Faggin, Presentazione e iconografia plotiniana di G. Reale, Milano, Bompiani, 2004³.
- PLUTARCO, *Gli oracoli della Pizia*, a cura di E. Valgiglio, Napoli, D'Auria Editore, 1992.
- ID., *Sull'amore*, Introduzione di D. Del Corno, Traduzione e note di V. Longoni, Milano, Adelphi, 1986.
- Poeti del dolce stil nuovo*, a cura di M. Marti, Firenze, Le Monnier, 1969.
- Poeti del Duecento*, a cura di G. Contini, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, 2 voll.
- A. POLIZIANO, *Commento alle Selve di Stazio*, a cura di L. Cesarini Martinelli, Firenze, Sansoni, 1978,
- ID., *Commento inedito ai Fasti di Ovidio*, a cura di F. Lo Monaco, Firenze, Olschki, 1991.
- ID., *Opera*, vol. I, Lugduni, Apud S. Gryphium, 1553.
- ID., *Silvae*, a cura di F. Bausi, Firenze, Olschki, 1996.
- ID., *Stanze – Fabula di Orfeo*, a cura di S. Carrai, Milano, Mursia, 1988.

- I presocratici. Prima traduzione con testi originali a fronte delle testimonianze e dei frammenti nella raccolta di H. Diels e W. Kranz, a cura di G. Reale, Milano, Bompiani, 2006².*
- PROCLO, *Commento alla Repubblica di Platone*, a cura e con un saggio introduttivo di M. Abbate, Prefazione di M. Vegetti, Milano, Bompiani, 2004
- ID., *Commentaire sur la République*, traduction et notes par A. J. Festugière, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1970, 3 voll.
- Prosatori latini del Quattrocento*, a cura di E. Garin, Milano-Napoli, Ricciardi, 1952.
- Prose e poesie del Signor Abate ANTONIO CONTI*, Venezia, Presso Giambattista Pasquali, 1756, 2 tomi.
- PSEUDO LONGINO, *Il Sublime*, postfazione di H. Bloom, Palermo, Aesthetica, 1992².
- QUINTILIANO, *Istituzione oratoria*, voll. 2; vol I, libri I-VI, a cura di S. Beta ed E. D'Incerti Amadio, Introduzione di G. Kennedy, Milano, Mondadori, 2007; vol. II, libri VII-XII, a cura di S. Beta, Milano, Mondadori, 2007.
- J. REYNOLDS, *Discorsi sull'arte*, introduzione di A. Gatti, Segrate, Nike, 1997.
- F. SCHLEGEL, *Frammenti critici e poetici*, a cura di M. Cometa, Torino, Einaudi, 1998.
- SHAFTESBURY, *Lettera sull'entusiasmo*, a cura di E. Garin, Milano, Rizzoli, 1984.
- C. SALUTATI, *De laboribus Herculis*, a cura di B. L. Ullman, Zürich, Thesaurus mundi, 1951, 2 voll.
- F. W. J. SCHELLING, *Le arti figurative e la natura*, a cura di T. Griffero, Palermo, Estetica, 2003
- ID., *Bruno ovvero sul principio divino e naturale delle cose. Un dialogo*, a cura di C. Tatasciore, Firenze, Olschki, 2000.
- SENECA, *De tranquillitate animi*, 17, 9-11 (si cita da ID., *La tranquillità dell'animo*, introduzione di G. Lotito, traduzione e note di C. Lazzarini, Milano, Rizzoli, 2006⁷.
- P. B. SHELLEY, *Opere*, edizione presentata, tradotta e annotata da F. Rognoni, Torino, Einaudi-Gallimard, 1995.
- P. SIDNEY, *Elogio della poesia*, a cura di M. Pustianaz, Genova, Il melangolo, 1989.

- MADAME DE STAËL, *La Germania*, con prefazione di P. P. Trompeo, Traduzione di A. Caporali, Torino, Francesco De Silva, 1943.
- T. TASSO, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di L. Poma, Bari, Laterza, 1964
- ID., *Gerusalemme liberata*, a cura di L. Caretti, Torino, Einaudi, 1993.
- ID., *Rime*, a cura di B. Basile, Roma, Salerno, 1994, 2 voll.
- Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a cura di B. Weinberg, Roma- Bari, Laterza, 1970-1974, 4 voll.
- Trattatisti e narratori del Seicento*, a cura di E. Raimondi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960.
- G. VICO, *Opere*, a cura di A. Battistini, Milano, Mondadori, 1990 (2 voll.).
- ID., *La scienza nuova*, a cura di P. Rossi, Milano, BUR, 2004⁹.
- M. G. VIDA, *De arte poetica*, edizione anastatica cura di R. G. Williams, New York, Columbia University Press, 1976
- VIRGILIO, *Eneide*, traduzione di M. Ramous, introduzione di G. B. Conte, commento di G. Baldo, Venezia, Marsilio, 1998.
- VOLTAIRE, *Dizionario filosofico*, a cura di M. Bonfantini, Con uno scritto di di G. Lanson, Torino, Einaudi, 1995.
- W. H. WACKENRODER, *Scritti di poesia e di estetica*, introduzione e traduzione di B. Tecchi, Firenze, Sansoni, 1967.
- W. WORDSWORTH, *Il preludio*, a cura di M. Bacigalupo, Milano, Mondadori, 1990.
- E. YOUNG, *Considerazioni sulla composizione originale*, con una prefazione di M. A. Rigoni, traduzione di F. Carboni, in corso di stampa presso l'editore Book.

STUDI

- AA. VV., *Cultivating the muse : struggles for power and inspiration in classical literature*, edited by E. Spentzou and D. Fowler, Oxford, Oxford University Press, 2002.
- AA. VV., *Genio / ingegno*, numero monografico di «Studi di estetica», III serie, XXV, 1997.
- AA. VV., *Marsilio Ficino e il ritorno di Platone: studi e documenti*, a cura di G. C. Garfagnini, Firenze, Olschki, 1986 (2 voll).
- AA. VV., *Studi sull'entusiasmo*, a cura di A. Bettini e S. Parigi, Prefazione di P. Rossi, Milano, F. Angeli, 2001.
- M. H. ABRAMS, *Lo specchio e la lampada : la teoria romantica e la tradizione critica*, Bologna, Il Mulino, 1976.
- G. AGAMBEN, *Ninfe*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007.
- M. G. B. ALLEN, *The Platonism of Marsilio Ficino. A study of his Phaedrus Commentary, its sources and genesis*, Berkeley-Los Angeles-London, University of Californian Press, 1984.
- L. BALDACCI, *L'animo in entusiasmo*, in ID., *Il male nell'ordine. Scritti leopardiani*, Milano, Rizzoli, 1998, pp. 107-116.
- E. BARMEYER, *Die Musen. Ein Beitrag zur Inspirationstheorie*, München, Fink, 1968.
- I. BERLIN, *Le radici del Romanticismo*; Milano, Adelphi, 2001.
- G. BILLANOVICH, *Pietro Piccolo da Monteforte tra il Petrarca e il Boccaccio*, in *Medioevo e Rinascimento. Studi in onore di Bruno Nardi*, Firenze, Sansoni, 1955, voll. 2; vol. I, pp. 3-76.
- W. BINNI, *Preromanticismo italiano*, Firenze, Sansoni, 1985
- L. BOLZONI, *L'universo dei poemi possibili: Studi su Francesco Patrizi da Cherso*, Roma, Bolzoni, 1980.
- J. BOUFFARTIGUE, *Représentations et évaluations du texte poétique dans le commentaire sur la République de Proclus*, in *Le texte et ses représentations*, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1987, pp. 129-143

- V. BRANCA, *Motivi preumanistici*, in ID., *Boccaccio medievale*, Firenze, Sansoni, 1970, Nuova edizione accresciuta, pp. 277-298.
- ID., *Giovanni Boccaccio. Profilo biografico*, Nuova edizione riveduta e aggiornata, Firenze, Sansoni, 1997.
- F. BURWICK, *Poetic Madness and the Romantic Imagination*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 1996.
- R. CALASSO, *La follia che viene dalle Ninfe*, Milano, Adelphi, 2005.
- A. CAMICIOTTOLI, *Estetica leopardiana*, Tesi dottorato di Ricerca in Italianistica, Università di Firenze, 2007 (in corso di pubblicazione presso la casa editrice SEF, con il titolo *L'invenzione del vero: Leopardi e l'estetica*).
- M. T. CAMILLONI, *Le Muse*, Prefazione di G. D'Anna, Roma, Editori Riuniti, 1998.
- G. CARCHIA, *L'estetica antica*, Roma- Bari, Laterza, 2006².
- R. CARDINI, *La critica del Landino*, Firenze, Sansoni, 1973.
- T. CARENA, *Critica della ragion poetica di Gian Vincenzo Gravina. L'immaginazione, la fantasia, il delirio e la verosimiglianza*, Milano, Mimesis, 2001.
- S. CARRAI, *La lirica toscana del Duecento : cortesi, guittoniani, stilnovisti*, Roma-Bari, Laterza, 1997.
- L. CESARINI MARTINELLI, *In margine al commento di Angelo Poliziano alle 'Selve' di Stazio*, in «Interpres», I, 1978, pp. 96-145.
- A. CHASTEL, *Marsilio Ficino e l'arte*, a cura di G. De Majo, Torino, Arago, 2002.
- M. G. CIANI, *Psicosi e creatività nella scienza antica*, Venezia, Marsilio, 1983.
- T. CLARK, *The theory of inspiration: Composition as a crisis of subjectivity in Romantic and post-Romantic writing*, Manchester-New York, Manchester University Press, 1997.
- R.J. CLEMENTS, *Iconography on the nature and inspiration of poetry in renaissance Emblem Literature*, in «Publications of Modern Languages Association», IV (1955), pp. 781-804.
- G. COLLI, *La nascita della filosofia*, Milano, Adelphi, 1975.

- A. K. COOMARASWAMY, *Figura di parola o figura di pensiero?*, in ID., *Il grande brivido. Saggi di simbolica e arte*, a cura di R. Lipsey, ed. italiana a cura di R. Donatoni, Milano, Adelphi, 1987, in particolare, pp. 33-36.
- D. COPPINI, *L'ispirazione per contagio: "furor" e "remota lectio" nella poesia latina del Poliziano*, in *Agnolo Poliziano. Poeta scrittore filologo*, Atti del Convegno Internazionale di Studi – Montepulciano, 3-6 Novembre 1994, a cura di V. Fera e M. Martelli, Firenze, Le Lettere, 1998, pp. 127-194
- J. A. COULTER, *The Literary Microcosm. Theories of Interpretation of the Later Neoplatonists*, Leiden, E. J. Brill, 1976.
- B. CROCE, *La filosofia di Giambattista Vico*, Bari, Laterza, 1962⁶.
- F. CUNIBERTO, *Ispirazione*, in *Dizionario di estetica*, a cura di G. Carcia, Bari, Laterza, 1999, p. 166-167.
- E. R. CURTIUS, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di R. Antonelli, Firenze, La Nuova Italia, 2002³.
- L. DEGL'INNOCENTI, *Il «Primo libro de' Reali» di Cristoforo Fiorentino detto l'Altissimo. Studio critico ed edizione del testo*, Tesi dottorato di Ricerca in Italianistica, Università di Firenze, 2006.
- DELLA TORRE, *Storia dell'Accademia platonica di Firenze*, Firenze, Carnesecchi, 1902.
- A. DELATTE, *Les conceptions de l'enthousiasme chez les philosophes presocratiques*, Paris, Les belles lettres, 1934.
- E. DI STEFANO, *Arte e Idea. Francisco de Hollanda e l'estetica del Cinquecento*, Palermo, Aesthetica, 2004
- E. R. DODDS, *I greci e l'irrazionale*, Nuova edizione italiana a cura di R. Di Donato, Presentazione di A. Momigliano, Milano, Sansoni, 2005².
- E. FINK, *Sull'entusiasmo*, a cura di R. Cristin, Ferrara, Gallio, 2003.
- G. FORMICHETTI, *Campanella critico letterario: I «Commentaria» ai «Poëmata» di Urbano VIII*, Roma, Bulzoni, 1983.
- E. FRANZINI, *L'estetica del Settecento*, Bologna, Il Mulino, 2002².

- ID. - M. MAZZOCUT MIS, *Estetica : i nomi, i concetti, le correnti*, Milano, Bruno Mondadori, 1996.
- M. FUMAGALLI BEONIO BROCCIERI, *L'estetica medievale*, Bologna, Il Mulino, 2002.
- M. FUMAROLI, «*L'ispirazione del poeta di Poussin*»: *I due Parnasi*, in ID., *La scuola del silenzio: Il senso delle immagini nel XVII secolo*, Milano, Adelphi, 1995, pp. 81-208, in particolare, pp. 140-147.
- E. GARIN (a cura di), *La disputa delle arti nel Quattrocento*, a cura di E. Garin, Firenze, Vallecchi, 1947.
- ID., *Medioevo e Rinascimento: studi e ricerche*, Bari, Laterza, 1954.
- ID. (a cura di), *L'educazione umanistica in Italia*, Firenze, Coedizioni Giuntine Sansoni, 1958.
- A. GELLHAUS, *Enthusiasmus und kalkül. Reflexionen über den Ursprung der Dichtung*, München, Fink, 1995
- S. GENTILE, *In margine all'epistola «de divino furore» di Marsilio Ficino*, in «*Rinascimento*», s. 2, XXIII (1983), pp. 33-77
- J. M. GHITTI, *Le parole et le lieu. Topique de l'inspiration*. Paris, Éditions de Minuit, 1998.
- E. GILSON, *Poésie et vérité dans la "Genalogia" de Boccace*, in «*Studi sul Boccaccio*», vol. I, 1964, pp. 253-282
- T. GRIFFERO, *Entusiasmo*, in *Dizionario di estetica*, cit., pp. 89- 90
- G. GORNI, *Il nodo della lingua e il Verbo d'amore. Studi su Dante e altri ducentisti*, Firenze, Olschki, 1981.
- ID., *Cifre profetiche* in ID., *Letteratura nome numero. L'ordine delle cose in Dante*, Bologna, Il Mulino, 1990, pp. 109-131.
- D. HATHAWAY, *The age of criticism : the late Renaissance in Italy*, Ithaca, Cornell University Press, 1962.
- J. HILLMAN, *Il codice dell'anima. Carattere, vocazione, destino*, trad. di A. Bottini, Milano, Adelphi, 1997.

- M. HYDE, *Be Sober and Reasonable: The Critique of Enthusiasm in the Seventeenth and Early Eighteenth Centuries*, Leiden- New York – Köln, E. J. Brill, 1995.
- A. JACOMUZZI, “Ond’io son fatto scriba”, in ID., *L’imago al cerchio e altri studi sulla “Divina Commedia”*, Milano, Franco Angeli, 1995², pp. 27-77.
- H. JEANMAIRE, *La «mania divina»*, in ID. *Dioniso. Religione e cultura in Grecia*, Appendice e aggiornamento bibliografico di F. Jesi, Torino, Einaudi, 1972, pp. 104-157.
- C. JANAWAY, *Images of excellence : Platos critique of the arts*, Oxford, Clarendon press, 1995.
- H. D. JOCELYN, «Poeta» and «vates». *Concerning the nomenclature of the composers of verses in republican and early imperial Rome*, in *Studia classica Iohanni Tarditi oblata*, a cura di L. Belloni – G. Milanese – A. Porro, vol I, Milano, Vita e Pensiero, 1995, pp. 19-50.
- E. VON IVÁNKA, *Platonismo cristiano. Ricezione e trasformazione del Platonismo nella Patristica*, Presentazione di G. Reale, Introduzione di W. Beierwaltes, Trad. di E. Peroli, Milano, Vita e Pensiero 1992.
- E. H. KANTOROWICZ, *La sovranità dell'artista: mito e immagine tra Medioevo e Rinascimento*, Venezia, Marsilio, 1995.
- C. KAPPLER – R. GROZELIER (Éditeurs), *L’inspiration. Le Souffle créateur dan les arts, littératures et mystiques du Moyen Age européen et proche-oriental*, Paris, l’Harmattan, 2006.
- R. KLEIN, *Spirito peregrino*, in ID., *Le forme e l’intelligibile. Scritti sul Rinascimento e l’arte moderna*, Prefazione di A. Chastel, Trad. it. Di R. Farinacci, Torino, Einaudi, 1975, pp. 5-44.
- R. KLIBANSKY, *The Continuity of the Platonic Tradition during the Middle Ages*, London, The Warburg Institute, 1939.
- ID. – E. PANOFSKY - F. SAXL, *Saturno e la melanconia. Studi di storia della filosofia naturale, religione e arte*, Torino, Einaudi, 1983.
- R. A. KNOX, *Illuminati e carismatici: una storia dell’entusiasmo religioso*, Bologna, Il Mulino, 1970.

- E. KRIS e O. KURZ, *La leggenda dell'artista: un saggio storico*, Presentazione di E. Castelnuovo, Prefazione di E. H. Gombrich, Torino, Boringhieri, 1980.
- O. KUISMA, *Proclus' defence of Homer*, Helsinki, Societas Scientiarum Fennica, 1996.
- C. LAGANDRE, *L'inspiration des Grecs*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- G. LIEBERG, *Poeta Creator: Studien zu einer Figur der antiken Dichtung*, Amsterdam, J. C. Gieben, 1982.
- A. LI VIGNI, «*Poeta quasi creator*». *Estetica e poesia in Mathias Casimir Sarbiewski*, Palermo, Aesthetica, 2005.
- R. LO BIANCO, *Gian Vincenzo Gravina e l'estetica del delirio*, Palermo, Centro Internazionale Studi di Estetica, 2001.
- G. A. LOCANTO, *La stessa fiamma. L'idea di eroicità in Bruno e Vico*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2001.
- G. LOMBARDO, *L'estetica antica*, Bologna, Il Mulino, 2002.
- ID., *Un'antica metfora dell'intertestualità: la pietra di Eraclea*, in ID., *La pietra di Eraclea, Tre saggi sulla poetica antica*, Roma, Quodlibet, 2006, pp. 11-49.
- A. LONGO, *Concezioni e immagini dell'ispirazione poetica in Orazio*, in *Incontri triestini di filologia classica*, 4 (2004-2005), Trieste, EUT, 2006, pp. 429-478.
- E. MALCOVATI, *Cicerone e la poesia*, Pavia, Tipografia del Libro, 1943.
- R. MANICA, *Il critico e il furore*, Urbino, Edizioni Quattro Venti, 1988.
- R. MANSELLI, *Profetismo*, in *Enciclopedia dantesca*, vol. 4, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana Treccani, 1971, pp. 694-699.
- G. MARTEGIANI, *Il Romanticismo italiano non esiste*, Firenze, succ. Seeber, 1908.
- M. MARTI, *Storia dello Stil nuovo*, Lecce, Edizioni Milella, 1974 (2 voll.).
- S. MATI, *Ninfa in labirinto: epifanie di una divinità in fuga*, premessa di S. Givone, Bergamo, Moretti & Vitali, 2006.
- M. MAZZOCUT-MIS (a cura di), *Genio e creatività nella natura e nell'arte: Percorso antologico-critico*, Milano, CUEM, 2002.
- EAD., *Estetica: temi e problemi*, Firenze, Le Monnier, 2006.

- G. MAZZOTTA, *Petrarca e il Discorso di Roma*, in *Petrarca: canoni, esemplarità*, a cura di V. Finucci, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 259-272.
- P. MEGNA, *Lo «Ione» platonico nella Firenze medicea*, Messina, Centro interdipartimentale di studi umanistici, 1999².
- F. J. MEISSNER, *Wortgeschichte Untersuchungen im Umkreis von Französisch Enthuisiasme und Genie*, Geneve, Librairie Droz, 1979.
- C. MÉSONIAT, *Poetica theologia. La «Lucula noctis» di Giovanni Dominici e le dispute letterarie tra '300 e '400*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1984.
- A. MINUCCI, *I libri XIV e XV delle «Genealogie deorum gentilium» e gli scritti di poetica di Tommaso Campanella*, in *Boccaccio in Europe. Proceedings of the Boccaccio Conference - Louvain, December 1975*, a c. di Gilbert Tournoy, Lovanio, Univ. Press, 1977, pp. 165-190.
- J. MOREAU, «*Opifex, id est Creator*». *Remarques sur le platonisme de Chartres*, in «Archives für Geschichte der Philosophie», LVI (1974), pp. 33-49.
- R. MORGHEN, *Dante profeta, tra la storia e l'eterno*, Milano, Jaca Book, 1980
- B. NARDI, *Dante profeta*, in Id., *Dante e la cultura medievale*, seconda edizione riveduta e accresciuta, Bari, Laterza, 1949, pp. 336-416.
- M. ORCEL, *Il canto dei Sepolcri*, in Id., *Il suono dell'Infinito. Saggi sulla poetica del primo Romanticismo italiano da Alfieri a Leopardi*, Prefazione di J. Starobinski, Napoli, Liguori, 1993, pp. 51-83.
- W. F. OTTO, *Le Muse e l'origine divina della parola e del canto*, a cura di S. Mati, postfazione di F. Rella, premessa di G. Moretti, Roma, Fazi, 2005.
- Id., *Teophania. Lo spirito della religione greca antica*, a cura di A. Caracciolo, Genova, Il melangolo, 1996.
- E. PANOFSKY, *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006.
- Id., *La vita e le opere di Albrecht Dürer*, Milano, Feltrinelli, 1967.
- Id., *Artista scienziato genio: appunti sulla «Renaissance-Dämmerung»*, in «Annali dell'Istituto Storico italo-germanico di Trento», III, 1977, pp. 312-313

- C. PAOLAZZI, *La maniera mutata. Il «dolce stil novo» tra Scrittura e «Ars poetica»*, Milano, Vita e Pensiero, 1998.
- M. PASTORE STOCCHI, *Muse*, in *Enciclopedia dantesca*, vol. III, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana Treccani, 1971, p. 1060.
- D. PATTINI, *Furor e ispirazione tra Medioevo e Rinascimento*, tesi di dottorato in filologia e tecniche dell'interpretazione, Università Ca' Foscari di Venezia, 2002.
- E. PÖHLMANN, *Enthusiasmus und Mimesis: zum platonischen Ion*, «Gymnasium», 83, 1976, pp.191-208.
- O. PÖGGELER, *Dichtungstheorie und Toposforschung*, in *Toposforschung*, herausgegeben von M. L. Baeumer, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1973, pp. 23-135.
- E. RAIMONDI, *Romanticismo italiano e romanticismo europeo*, Milano, Bruno Mondadori, 1997.
- M. A. RIGONI, *Il pensiero di Leopardi*, prefazione di E. M. Cioran, Milano, Bompiani, 1997².
- ID., *Leopardi, Schelling, Madame de Staël e la scienza romantica della natura*, in «Lettere italiane», A. LIII, n.1, gennaio-marzo 2001, pp. 247-256.
- ID., *Contro l'analisi*, in *Giacomo Leopardi: l'uomo, il poeta, il pensatore*. Atti del Convegno italo-romeno. Accademia di Romania in Roma (26-27 novembre 1998), Bucarest, Editura Fundatiei Culturale Române, 2001, pp. 257-264
- ID., *Young e l'originalità*, prefazione a E. YOUNG, *Considerazioni sulla compoazione originale*, in corso di stampa presso l'editore Book.
- G. RONCONI, *Le origini delle dipute umanistiche sulla poesia (Petrarca e Mussato)*, Roma, Bulzoni, 1976.
- G. SANDRINI, *La profezia inascoltata: dai «Sepolcri» alla «Ginestra»*, in *Leopardi e l'età romantica*, a cura di M. A. Rigoni, Venezia, Marsilio, 1999, pp. 265-275.
- E. SANTINI, *Poesia e lingua nelle lezioni pavesi del Foscolo*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 1937.
- G. R. SAROLLI, *Dante: "scriba dei": storia e simbolo*, in ID., *Perolegomena alla «Divina Commedia»*, Olschki, 1971, pp. 189-336.

- P. H. SCHRIJVERS, *De entusiasmo poetico*, in *Renaissance-Poetik/ Renaissance Poetics*, a cura di H. F. Plett, Berlin- New York, Walter de Gruyter, 1994, pp. 377-390.
- A. D. R. SHEPPARD, *Studies on the 5th and 6th Essays of Proclus' Commentary on the Republic*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1980.
- ID. *The influence of Hermias on Marsilio Ficino's Doctrine of Inspiration*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institute», XLIII (1980), pp. 97-109.
- R. STEFANELLI, *Boccaccio e la poesia*, Napoli, Loffredo, 1978.
- C. J. STEPPICH, *Numine afflatur. Die Inspiration des Dichters im Denken der Renaissance*, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2002.
- L. SURDICH, *Boccaccio, Boezio, le Muse*, in *Confini dell'umanesimo letterario. Studi in onore di Francesco Tateo*, a cura di Mauro de Nichilo, Grazia Distaso, Antonio Iurilli, Roma, Roma nel Rinascimento, 2003, pp. 1295-1309.
- E. N. TIGERSTEDT, *The Poet as Creator: Origin of a Metaphor*, in «Comparative Literature Studies», vol.V, n.4, dicembre 1968, pp.455-488.
- ID., *Plato's Idea of Poetical Inspiration*, in «Commentationes Humanarum Litterarum: Societas Scientiarum Fennica», 44, II, 1969, pp. 4-77.
- S. I. TUCKER, *Enthusiasm: A Study in Semantic Change*, Cambridge, University Press, 1972
- R. VELARDI, *Enthousiasmòs: possessione rituale e teoria della comunicazione poetica in Platone*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1989.
- F. VIGANÒ, *Entusiasmo e visione. Il platonismo estetico del giovane Schelling*, Milano, Guerini e Associati, 2003.
- B. WEINBERG, *A History of literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, The University Press, 1961 (2 voll.).
- E. WIND, *Misteri pagani nel Rinascimento. Nuova edizione riveduta*, Milano, Adelphi, 1999⁴.
- R. G. WITT, *Coluccio Salutati and the Conception of the «Poeta Theologus» in the Fourteenth Century*, in «Renaissance Quarterly», XXX, n. 4, 1977, pp. 538-563

- R. WITTKOWER, *Nati sotto Saturno: la figura dell'artista dall'antichità alla rivoluzione francese*, trad. di F. Salvatorelli, Torino, Einaudi, 2004⁶.
- F. A. YATES, *The French Academies of the Sixteenth Century*, London- New York, Routledge, 1988.
- V. ZACCARIA, *Introduzione alle «Genealogie deorum gentilium» e La difesa della poesia: dal Petrarca alle «Genealogie» di Boccaccio*, in ID., *Boccaccio narratore, storico, moralista e mitografo*, Firenze, Olschki, 2001, pp. 90-109 e 175-190.
- M. ZAMBRANO, *Filosofia e poesia*, Bologna, Pendragon, 2005.
- E. ZILSEL, *Die Entstehung des Geniebegriffes: Ein Beitrag zur Ideengeschichte der Antike und der Frühkapitalismus* [1926], trad. francese, *Le génie. Histoire d'une notion de l'antiquité à la Renaissance*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1993.
- E. ZOLLA, *Le potenze dell'anima. Morfologie dello spirito nella storia della cultura*, Milano, Bompiani, 1968.