
GIORDANO BRUNO POETA

Franco Ferrarotti

Emerito di Sociologia, Università La Sapienza, Roma

Riassunto - La letteratura scientifica ha considerato Giordano Bruno come martire, come scienziato, come filosofo. Egli, tuttavia, rivela una sorprendente attualità come poeta. Il presente saggio esplora la figura del filosofo a partire da questa particolare angolazione.

Abstract - The scientific literature has considered Giordano Bruno as martyr, scientist, philosopher. However he reveals a surprising actuality as a poet. This paper explores the role of philosopher from this particular perspective.

Giordano Bruno è stato forse esaurientemente considerato e studiato come filosofo; è stato esaltato, giustamente, come eretico e martire. Sui suoi scritti e sul suo dinamico, versatile poligrafismo, al di là e contro la partizione rigida, scolasticamente definita dei vari generi letterari, si sono colte intuizioni sull'evoluzione della scienza che ancora colpiscono per la loro preveggenza, spesso espresse con sovrana indifferenza alle reazioni, pur temibili, del potere all'epoca vigente. Nel *De immenso et innumerabilibus*, Bruno non esita ad affermare che "il filosofo non deve mai sopprimere la luce della ragione per paura di più potenti, mostrandosi insensibile alla voce della natura né camuffare ipocritamente la verità per avere il consenso degli uomini di chiesa".

La triplice analisi e presentazione di Giordano Bruno come martire, come scienziato-filosofo e come profeta, cui, invitato dall'Associazione Nazionale del Libero Pensiero, credo d'aver dato un minimo contributo (Ferrarotti, 2014) è pienamente giustificata. E tuttavia è probabilmente Bruno come poeta che riveste oggi un'attualità sorprendente.

Nessun dubbio su Bruno come grande anticipatore scientifico, dalla corposità della mente all'infinità dei mondi:

Quindi, in sintesi:

a) coerenza eroica sotto tortura (a differenza di Galileo);
b) resistenza alle umiliazioni psicologiche contro la sua autostima (la mordacchia in modo da impedirgli l'espressione delle sue ultime volontà);

c) un aspetto meno noto (salvo che agli specialisti di storia della scienza; per esempio Ludovico Geymonat, Paolo Rossi, Massimo Firpo, Giulio Giorello, Piergiorgio Odifreddi, Michele Ciliberto) da cui si desumono anticipazioni impressionanti:

1) *superamento del dualismo* corpo-anima platonico - divenuto cristiano mercé la mediazione agostiniana, senza cadere nel realismo ingenuo aristotelico-tomistico.

2) *Pirruzione della dimensione "tempo"* e quindi la «legge» scientifica come *uniformità tendenziale* – non più verità astorica, intemporale, universale, necessaria e necessitante.

3) quindi, come in Vico e Spinoza, ma prima di loro, la *Corposità della mente* – contro l'intellettualismo cartesiano ("il signor delle Carte", che Giambattista Vico non si stancherà di criticare).

4) *unità dialettica fra il teoretico e il vissuto*.

5) "Accademico di nulla accademia" - e pertanto alieno dalle meschinità del patriottismo di disciplina, e quindi *impostazione multidisciplinare, se non post-disciplinare, della ricerca*.

La sua prima opera parigina, la *De umbris idearum*, si riconnette espressamente ad Ermete Trismegisto e si risolve in un originale recupero e nella strenua difesa di quella *religione egizia* della mente, ritenuta da Bruno superiore alla religione cristiana in quanto si realizza superando il culto del sole, visibile immagine simbolica del sole ideale della mente. L'opera bruniana ruota intorno al tema della *luce*, che si pone in termini antitetici rispetto all'*ombra* e all'*oscurità* e che appunto in questo senso è concepita da Bruno come la luce della verità – una verità che a fatica, con ragionamenti e esperimenti, si fa strada contro le concezioni erronee del mondo. La *luce*, cioè *il Vero e l'Uno*, costituisce per Bruno l'essenza divina e richiama, per il lettore provveduto, Dante che, guidato da San Bernardo negli ultimi due Canti della Divina Commedia, vede Dio nella forma di un fascio sfolgorante e abbagliante di luce. Per Bruno, tuttavia, la ricerca deve passare per l'esperienza attraverso lo studio di quella realtà in cui risiede l'essenza della verità, vale a dire la *Natura, universale ed infinita*. È solo attraverso lo studio della natura che percepiamo la divinità, per l'appunto, *in ombra e vestigio*, ovvero solo come sua manifestazione parziale e approssimativa, con accenti che anticipano lo spinoziano *Deus sive natura*, concepita e interpretata nel suo duplice significato di *natura naturans* e *natura naturata*.

Il mondo infinitamente complesso di Bruno - è stato correttamente osservato - si pone come il *corpo* entro cui l'energia e la vitalità divina sprigionano tutto il loro potenziale produttivo. E tale impulso può essere colto dall'uomo soltanto attraverso i suoi effetti: cioè, il mondo stesso così come ci appare e si manifesta alla nostra esperienza. In questo modo, la tradizionale *scala: Dio-Uomo-Natura* (di ascendenza neo-platonica, come tutta l'opera in esame) che distingue e pone in gerarchia i tre diversi *statuti ontologici: metafisico, logico e fisico-naturale*, viene completamente rovesciata. La natura, infinita e universale, supera e sovrasta l'uomo che ne è parte ed effetto, separandolo dalla visione del Vero. Tuttavia, l'ostacolo che la materia e la natura pongono alla conoscenza, intuitiva e sintetica, della verità non è, per Bruno, mero impedimento. Anzi, proprio con l'approfondimento della suggestiva metafora dell'"ombra", possiamo cogliere, in questa dinamica di proiezioni e riflessi, la risorsa necessaria per accedere alla comprensione massima ed efficace del divino, nel senso intravisto ed espresso da Goethe nel *Chorus mysticus* al termine del suo *Faust*: "Alles vergängliche ist nurein Gleichnis" ("ogni accadimento è solo una similitudine"). L'Universo è dunque un *corpus unico*, organicamente formato, con un preciso ordine che struttura ed interconnette ogni cosa. Fondamento e tessitura portante di questo ordine sono le *Idee*, principi eterni ed immutabili; le idee dell'uomo che, per il filosofo campano, sono *immagini e sembianti*, imperfette ma proporzionali di quelle divine. Idee che, quindi, devono essere considerate ombre delle idee divine, proiezioni di proiezioni, approssimazioni di approssimazioni.

Uno studioso particolarmente acuto e sensibile al variare, spesso allusivo e disorientante, del pensiero di Bruno, approfondisce l'analisi e plausibilmente conclude che le argomentazioni cosmologiche e filosofiche bruniane sono ulteriormente sviluppate in opere successive; la prima delle quali, facente parte delle così dette *Opere italiane*, è la *Cena delle ceneri*, ambientata a Londra nel 1584 e svolta in cinque dialoghi, tendente a riprendere le tesi copernicane, incurante dello scandalo provocato dalle sue lezioni universitarie di Oxford. In quest'opera, anzi, Bruno critica severamente la società inglese e l'ambiente accademico, secondo un ragionamento che non può essere attribuito e spiegato solo con il "cattivo carattere" come usano fare commentatori corrivi, ma nel quale, invece si realizza il legame strettissimo tra filosofia ed autobiografia che tanto caratterizza il pensiero di Bruno. Lungi dal ridursi a critiche personali, Bruno attacca i vari principi della finitezza dell'Universo e teorizza un *centro* ove dovrebbe trovarsi, immobile, il Sole mentre nella concezione tolemaica vi era collocata la Terra come realtà fissa.

"Riprendendo le tesi espresse da Nicola Cusano nella *De docta ignorantia* (1440), Bruno, nella *Cena delle ceneri*, - osserva uno studioso contemporaneo - sostiene la tesi dell'infinitezza dell'Universo, in quanto prodotto da una causa infinita ed onnipotente. Spazio infinito e, quindi,

privo di alcun punto privilegiato. Nei dialoghi conclusivi, il Nolano riferisce le varie fasi del dibattito che lo contrappone a due dottori oxoniensi: Torquato e Nundinio. Si tratta di un ragionamento in cui gli argomenti presentati a sostegno del copernicanesimo contro il geocentrismo difeso dai due professori tendono costantemente a tradursi nella messa a fuoco di alcuni motivi centrali della riflessione bruniana: *il tema dell'infinità dei mondi e l'idea di un universo sconfinato, animato da un principio vitale inesauribile, che muta ininterrottamente il volto delle cose, esplicandosi in innumerevoli forme infinite.*

Un concetto di *Infinito*, quello di Giordano Bruno che, come in Nicola Cusano, rappresenta anche la *coincidentia oppositorum*, un'*unità degli opposti*. Dio, essere infinito, è, secondo tali concezioni, al di là anche del *Vero* e del *Falso*, perché in esso, nell'*Infinito*, il Vero ed il Falso coincidono, fondendosi in un'unica entità logica e teologica" (Andretta, 2014, pp. 88-90).

Questi riconoscimenti sono fondati e necessari, ma non risultano, a mio giudizio, sufficienti. Il diverso trattamento riservato dal Tribunale della Santa Inquisizione a Galileo rispetto a Bruno non si spiega soltanto ricorrendo al diverso temperamento dei due inquisiti – una diversità certamente esistente, ma non determinante. C'è un elemento fondamentale in Bruno che, a differenza di Galileo, lo rende particolarmente pernicioso agli occhi dei guardiani dell'ortodossia. Bruno chiede, e difende, un nuovo linguaggio, pur non sembrando, a tratti, completamente consapevole della portata di questo suo atteggiamento, che a rigore non può dirsi, formalmente, né filosofico né teologico. Prima che martire e filosofo e scienziato, credo di poter dire che Bruno è poeta, gode del privilegio della lingua e del suo rinnovamento dall'interno; "invasato dal dio", come i poeti venivano considerati dagli antichi Greci, inventa una sua propria lingua che dà scacco ai chiusi e gretti dogmatismi del potere ecclesiastico.

I poeti sono in questo senso essenziali per impedire l'implosione e l'essiccamento interiore della società. Sono i raddomanti che dicono dove scavare per trovare l'acqua salvifica dei nuovi significati. I poeti sono rari e preziosi. Forse non ne nascono più di tre o quattro ogni secolo.

La questione aperta da Bruno e che gli è valso il rogo "fino a che morte non ne segua", non è tanto l'insieme delle proposizioni scientifiche che davano fastidio alla Chiesa (si vedano i casi di Copernico e Galileo), quanto il riconoscimento esplicito di due linguaggi tra loro nettamente distinti. Il poeta viene prima dello scienziato. Ciò non è stato sempre capito, forse neppure dallo stesso Giordano Bruno. Egli sembra, almeno in alcuni passi, ancora indulgere all'idea che la poesia si esaurisca in un intento didattico, parenetico, quasi come lo zucchero versato sull'orlo della medicina amara per invogliare il bimbo riottoso.

L'impeto poetico o anche, come si dice comunemente, l'ispirazione poetica si riteneva che obbedisse a tre funzioni: rendere popolari, attraverso ingegnose semplificazioni, sistemi filosofici complessi, di cui di per sé la mentalità media non potrebbe impadronirsi; esaurirsi in spiritose composizioni, adatte a divertire circoli sociali privilegiati, ma appunto per questo vittime della noia, nel senso in cui Vittorio Alfieri avrebbe poi definito e criticamente bollato Pietro Trapassi, detto il Metastasio, alla corte viennese di Maria Teresa d'Austria quale "musa appigionata"; porsi come un insieme di formule dal risultato prevedibile attraverso giochi di parole e il *lusus* polimetrico di abili versificatori. Bruno va al di là di queste concezioni volgarmente strumentali della poesia. E tuttavia, a mio giudizio, la poesia resta per lui in una posizione subordinata, quasi ancillare, rispetto alla filosofia.

L'incongruenza non è sfuggita ai commentatori più avvertiti. Resta difficile capire - è stato osservato - come Bruno abbia potuto pubblicare i *Furori* dopo il grande "urlo" lanciato con la *Cabala* contro la "patria inglese", da cui si era sentito abbandonato e tradito - secondo un modulo psicologico caratteristico -, fino al punto da approntare una durissima, e pubblica, vendetta, quasi avesse deciso, lui per primo, di tagliare tutti i ponti. Forse, per intendere come stanno le cose, nel 1591 - quando progettava di tornare in Italia - nel *De imaginum compositione*,

in riferimento proprio alla *Cabala* e all'*Asino cilienico*, che costituisce la parte finale del dialogo uscito a Londra nel 1585: “Nullum sane esset Mercurii numen, nisi equitabile pecus aliquod subesset” scriveva. E così continuava, in chiave autocritica: “Animalis imago et figura nota est, de quo varii scripserunt et nos particolari stylo de illo scripsimus, quod, quia vulgo displicuit et sapientibus propter sinistram sensum non placuit, opus est suppressum”.

È noto che nel 1591 Bruno ripudiò pubblicamente l'operetta dedicata a “don Sapatino”, riconoscendo, egli per primo, che essa aveva un “senso sinistro”. Se però si considerano i precedenti, è possibile elaborare un'altra ipotesi: con questa dichiarazione egli descrisse, in effetti, una situazione che, in Inghilterra, era già stata consegnata agli atti sei anni prima. Assai probabilmente, già nel 1585 aveva bloccato la circolazione della *Cabala*, seguendo la stessa strategia che, l'anno prima, lo aveva indotto a fermare la diffusione della seconda edizione della *Cena* per cercare di contenere le durissime critiche suscitate dalla pubblicazione del testo, di cui si parla *ad abundantiam* nel primo dialogo del *De la causa*.

A giudizio di studiosi seri e non prevenuti, «si può forse capire perché Bruno abbia pubblicato i *Furori* dopo la *Cabala*: deve aver fatto, come nel caso della *Cena*, una sorta di pubblica ritrattazione – senza per questo rinnegare temi e motivi che gli sembravano meglio difendibili perché isolabili dalla violenta polemica anticristiana sviluppata in quel testo straordinario, e anzi, addirittura, rinforzabili alla luce di espliciti richiami biblici. Come avviene, ad esempio, nel caso della concezione dell’“ignoranza” come “madre della felicità e beatitudine sensuale”, coincidente con “l'orto del paradiso de gli animali”, rinvigorita, sia pure per contrasto, dalla battuta del sapiente Salomone: “Chi aumenta sapienza aumenta dolore”. Depurato dal veleno anticristiano, il tema della *Cabala* fu dunque ripreso e accostato – in senso positivo, questa volta – al nome del “sapiente ebreo”, secondo la prospettiva propria dei *Furori*, mirante a stabilire rapporti espliciti tra il testo del Nolano e la “*Cantica*” di Salomone. Non è una novità, nel caso di Bruno: lo stesso tema, ma in un quadro nettamente rovesciato. Del resto, basta mettere a confronto la *Declamazione al studioso, divoto e pio lettore della Cabala e l'Argomento dei Furori* per vedere come Bruno abbia cambiato marcia, in modo radicale e su punti decisivi, a cominciare dal giudizio sulla Scrittura: nella *Cabala* san Paolo è sbeffeggiato in modo sanguinoso, mostrando come egli fosse l'incarnazione – e l'apologia – dell'archetipo asinino; nei *Furori*, applicando il canone proposto nella *Cena*, da un lato, si distingue tra filosofia e teologia, dall'altro, si cerca di valorizzare, in modo programmatico, le convergenze tra il testo di Bruno e il *Cantico dei cantici* (Ciliberto, 2007, pp. 300-301).

Tutto vero oppure tutto, quanto meno, plausibile. Ma occorre scavare più a fondo e comprendere che una nuova fase si apre qui nel pensiero di Bruno. Non si tratta soltanto di una sorta di palinodia attraverso la quale, e piuttosto laboriosamente, con *Gli eroici furori*, Bruno si allontana, pur senza ripudiarla, dalla *Cabala*, in cui Paolo di Tarso viene pesantemente deriso, ma non al punto di alcuni autori odierni che lo considerano un «omosessuale represso». Si tenta invece, se non la convergenza, un deciso riavvicinamento al *Cantico dei cantici* del Vecchio Testamento. Negli *Eroici furori*, però, c'è di più. Non è soltanto una mossa tattica. L'obiettivo di Bruno è più alto e, dato il contesto, storico e culturale, appare del tutto straordinario. Bruno esce, con estrema decisione, da una concezione vagamente pedagogico-esortativa ed essenzialmente ancillare della poesia. Egli intende congiungere poesia e filosofia, tenendo ben fermo che la grande poesia è sempre poesia d'occasione, ispirata, sorgivamente originale, e che pertanto non va mai disgiunta dalla filosofia, benché non confusa con essa.

Resta ovviamente aperta la questione se la filosofia abbia una sua specifica priorità rispetto alla poesia, tanto da poter affermare, da parte di Bruno, che l'intelletto è paragonabile alla lanterna che viene prima, illuminandone il percorso, dell'impeto volitivo.

Per Bruno, tuttavia, la forza e l'importanza della poesia risiedono precisamente nel fatto

che essa non ha regole, che è “un campo libero”. Non si salva neppure Aristotele con le regole della sua *Poetica* e la famosa regola dell’unità di tempo, di luogo e d’azione. Le regole, secondo Bruno, sono utili a “coloro che sono più atti ad imitare che ad inventare”. La *vis* polemica di Bruno, *more solito* sanguinosamente acre, qui si scatena: a differenza di quelli che “certi pedantacci de tempi nostri, non son altro che vermi che non san far cosa di buono, ma sono nati solo per rodere, imporcare e stercoreare gli altrui studi e pratiche; e non potendosi render celebri per propria virtute et ingegno, cercano di mettersi avanti o a dritto o a torto, per altrui vizio et errore [...] sono e possono essere tante sorte de poeti quante possono essere e sono maniere de sentimenti et invenzioni umane”¹.

Tenendo presente questo angolo visuale e la continua, coerentemente riaffermata esigenza di emancipazione da tutte le norme formalmente codificate dai custodi dell’ortodossia, è difficile negare, al di là delle incongruenze e contraddizioni di superficie, la sostanziale coerenza sotterranea fra *La Cena delle ceneri*, *Lo spaccio della bestia trionfante*, e *Gli Eroici Furori* alla luce del componimento poetico, ossia di Bruno come poeta, vale a dire come inventore delle proprie regole e «accademico di nulla accademia». Colpisce in particolare il legame fra l’opera, per qualche aspetto arcana, *De umbris idearum* e *Gli eroici furori*, in cui Bruno delinea la sua originale teoria del «pensare per immagini», ovviamente non attraverso le immagini preconfezionate e imposte dall’esterno, come oggi avviene con la pubblicità commerciale su scala planetaria, bensì attraverso le *proprie* immagini, che sono proprie appunto perché è il soggetto, con le parole libere della poesia, a costruirsele e a goderne ².

Qual è dunque la funzione della poesia? E perché e come possiamo considerare Giordano Bruno, ancora prima che martire, filosofo e profeta, poeta in senso proprio, creatore di un linguaggio innovativo ed emancipato? Raramente l’interrogativo è stato sollevato. Fra i contemporanei, luminosa eccezione, mi piace qui ricordare l’ “Omaggio a Giordano Bruno poeta”, che Piera Mattei ha scritto per la bella rivista *Pagine* (gennaio-aprile 2000), una rivista che ha purtroppo cessato le pubblicazioni nel 2014 con la morte del suo fondatore, Vincenzo Anania. Da *Gli eroici furori*, (Londra, 1585) mi sembrano degni di attenta considerazione due sonetti, in cui motivi fondamentalmente filosofici e al contempo specificamente esistenziali emergono in una vena di pathos che addirittura suona come presagio, se non premonizione, di morte atroce e violenta.

Un inno alla luna “varia e incostante Luna mia, per mia continua pena”, che forse solo in Giacomo Leopardi si vedrà riemergere; e quindi la previsione della fine tragica insieme con un proposito di stoica, eroica sopportazione: “Non temer, respond’io, l’alta ruina. / Fendi sicur le nubi, e muor contento, / s’il ciel sì illustre morte ne destina”.

I

Luna incostante, luna varia, quale
 Con corna or vote e talor piene svalli,
 Or l’orbe tuo bianco, or fosco risale,
 Or Bora e de’ Rifei monti le valli
 Fai lustre, or torni per tue trite scale
 A chiarir l’Austro e di Libia le spalli.
 La luna mia, per mia continua pena,
 Mai sempre è ferma, ed è mai sempre piena
 È tale la mia stella,
 Che sempre mi si toglie e mai si rende,
 Che sempre tanto bruggia e tanto splende,
 Sempre tanto crudele e tanto bella;

¹ G. BRUNO, *Gli eroici furori*, in *Dialoghi filosofici italiani*, Milano, Mondadori, 2000, pp. 783-784. A proposito del rapporto poesia-scienza sarà forse utile rileggere il raffinato P. VALÉRY, *Variété II*, Paris, Gallimard, 1930, pp. 60-61; G. BENN, *Lo smalto sul nulla*, Milano, Adelphi, 1992, specialmente p. 27; p. 266; p. 336.

² Cfr. in proposito il mio *La parola e l’immagine*, Chieti, Solfanelli, 2014, *passim*.

Questa mia nobil face
Sempre sì mi martora, e sì mi piace.

II

Poi che spiegat'ho l'ali al bel desio,
Quando più sott'il piè l'aria mi scorgo,
Più le veloci penne al vento porgo,
E spreggio il mondo, e vers'il ciel m'invio.
Né del figliuol di Dedal il fin rio
Fa che giù pieghi, anzi via più risorgo.
Ch'ì cadrò morto a terra, ben m'accorgo;
Ma qual vita pareggia al morir mio?
La voce del mio cor per l'aria sento:
- Ove mi porti, temerario? China,
Che raro è senza duol tropp'ardimento. -
Non temer, respond'io, l'alta ruina.
Fendi sicur le nubi, e muor contento,
S'il ciel sì illustre morte ne destina.

L'invenzione, o quanto meno la prefigurazione di un nuovo linguaggio, libero, emancipato, senza mediatori né interessati interpreti guardiani dell'ortodossia, di un linguaggio capace di esprimere un pensiero che non aspetti l'*imprimatur* del potere dominante – in questo è forse da vedere il contributo del Giordano Bruno poeta.

Già in Galileo le autorità ecclesiastiche avevano polemicamente denunciato la pretesa, a loro giudizio assurda, dell'esistenza di due linguaggi – scientifico e teologico, l'argomento di Galileo – “Io vi dico che cosa vedo in cielo, non come andarci; quest'ultimo compito tocca a voi teologi, non a noi scienziati”, era inconcepibile, benché pienamente comprensibile per il senso comune. Ma in Giordano Bruno questa distinzione viene, apertamente o implicitamente, portata alle sue conseguenze logiche estreme. I due linguaggi non sono, nel pensiero di Bruno, equivalenti. La verità non può che essere una.

La verità primordiale nasce con la lingua della poesia che è la lingua dell'assoluto. La lingua del romanzo è polimorfica e polisemica, magmatica e mobile e cangiante come le vicende della vita. Ma in un testo poetico, se io cambio anche solo un aggettivo, tutto crolla.

La madre-lingua ci preesiste. Cala su di noi come un mezzo espressivo e logico-discorsivo ormai compiuto e consolidato, tranne forse nel caso degli incomprensibili monosillabi dell'infante³. È uno strumento di liberazione, un atto di presenza, ma è anche una prigionia, un cordone ombelicale che non è stato tagliato. Più tardi, raggiunta l'età della ragione, noi parliamo, conversiamo, domandiamo e rispondiamo con la lingua-madre. Ma parliamo o siamo parlati? Ogni autentico scrittore è in perpetua lotta con la sua lingua, con la madre-lingua cioè con la lingua ricevuta. La vuole sgretolare dall'interno, ma non può rinnovarla se non con la lingua stessa.

Dante – come ha cercato di spiegarlo nel *De vulgari eloquentia*, rimasto peraltro incompiuto – non intende scrivere in volgare, come comunemente si ritiene, e non certamente in volgare fiorentino, che non esita a definire “turpissimum”, bensì in un volgare ideale tutto suo, in una lingua inedita, da lui inventata. Ma non può ignorare la lingua delle origini, la madre-lingua, quella lingua del profondo che all'improvviso riemerge nell'interiezione involontaria di

fronte all'emozione imprevista – risorge pre-logica, a-logica e anche anti-logica come spontanea e imprevedibile espressione dell'essere umano in movimento, testimonianza di vita alla ricerca del significato.

Mi pesa, ma non posso, a questo proposito, passare sotto silenzio il più acuto, fra i filosofi moderni, interprete della *Ur-lingua* che dal profondo ci guida e ci determina in termini poetici, l'autore di *Essere e tempo* e di *Sentieri interrotti*: “La Poesia qui è pensata in un senso così ampio e, ad un tempo, in una così intima ed essenziale unità col linguaggio e la parola, da lasciar aperta la questione se l'arte, in tutte le sue maniere, dall'architettura alla poesia, esaurisca veramente l'essenza della Poesia.

Il linguaggio stesso è Poesia in senso essenziale. Essendo il linguaggio quell'evento in cui l'ente in quanto ente si apre in generale agli uomini, la poesia (la Poesia in senso stretto) è la più originaria in senso essenziale. Non è che il linguaggio sia Poesia perché è la poesia originaria (*Urpoesie*), ma la poesia si realizza nel linguaggio perché questo custodisce l'essenza originaria della Poesia. Per contro l'architettura e la scultura hanno sempre luogo solo nell'Aperto del dire e del nominare: ne sono rette e guidate. E proprio per questo restano sempre vie e maniere particolari in cui la verità si dispone nell'opera. Ciascheduna di esse è un particolare Poetare entro l'illuminazione dell'ente che di già, e in modo inosservato, si è storicizzato nel linguaggio. L'arte, in quanto messa in opera della verità, è Poesia. Ma non è poetica (*dichterisch*) soltanto la produzione dell'opera; lo è altrettanto, a modo suo, anche la salvaguardia dell'opera. Un'opera è reale come opera soltanto se noi stessi ci sottraiamo alla nostra abitudine ed entriamo in ciò che l'opera apre, per condurre il nostro essere stesso a soggiornare nella verità dell'ente”.

Il “Mago di Messkirch” prosegue e approfondisce l'analisi con suggestivi colpi di sonda, giungendo a scorgere nella poesia il fondamento della verità. Non si pensi a un collegamento dettato da un intento meramente polemico o forse malizioso, ma mi sembra plausibile scorgere un nesso, a proposito della funzione sociale della poesia, fra Heidegger ed Eliot. In effetti il nazista timido e forse controvoglia, feticistico adoratore della *Heimat*, ma riluttante di fronte alle aberrazioni del *Blut und Boden* e della “pulizia etnica”, fondata, com'è noto, sul terrore della contaminazione da contatto e sul conseguente sterminio del diverso, dà qui la mano al poeta nato a Saint Louis nel Missouri, divenuto cittadino inglese e fervente cattolico, Thomas Sterns Eliot, là dove afferma, con una perentorietà che riflette probabilmente l'entusiasmo del neofita, che “poetry differs from every other art in having a value for the people of the poet's race and language, which it can have for no other. It is true that even music and painting have a local and racial character: but certainly the difficulties of appreciation in these arts, for a foreigner, are much less. It is true on the other hand that prose writings have significance in their own language which is lost in translation; but we all feel that we lose much less in reading a novel in translation than in reading a poem; and in a translation of some kinds of scientific work the loss may be virtually nil. That poetry is much more local than prose can be seen in the history of European languages. Through the Middle Ages to within a few hundred years ago Latin remained the language for philosophy, theology, and science. The impulse towards the literary use of the languages of the peoples began with poetry. And this appears perfectly natural when we realize that poetry has primarily to do with the expression of feeling and emotion; and that feeling and emotion are particular, whereas thought is general. It is easier to think in a foreign language than it is to feel in it”³. (*La poesia si differenzia da ogni altra espressione artistica in quanto ha un valore per il popolo appartenente alla razza e al linguaggio del poeta, valore che non può avere per alcun altro. È vero che anche la musica e la pittura hanno carattere locale e razziale; tuttavia le difficoltà di apprezzamento di queste arti sono molto minori per uno straniero. È vero d'altro canto che gli scritti in prosa hanno nel loro proprio linguaggio un significato che va perduto nella traduzione; ma tutti noi sentiamo di perdere nella traduzione molto meno quando leggiamo un*

³ G. Si veda in proposito il mio *L'anno della Quota Novanta*, Roma, Empiria, 2013, specialmente pp. 36-39.

⁴ Cfr. T. S. ELIOT, *On Poetry and Poets*, New York, Farrar, Straus & Cudahy, 1961, pp. 7-9.

romanzo rispetto a quello che perdiamo leggendo una poesia; nella traduzione, poi, di alcuni scritti scientifici la perdita può virtualmente ammontare a zero. Che la poesia sia alquanto di molto più locale della prosa lo si può vedere nella storia delle lingue europee. Attraverso tutto il Medioevo, fino a poche centinaia di anni fa il latino fu la lingua della filosofia della teologia e della scienza. L'impulso verso l'uso letterario delle lingue dei singoli popoli cominciò con la poesia. Ciò appare perfettamente naturale allorché ci rendiamo conto che la poesia ha principalmente a che fare con l'espressione di sentimenti ed emozioni; e che emozioni e sentimenti sono sempre specifici, mentre il pensiero è generale. È più facile pensare in una lingua straniera che sentire in essa).

È lecito dunque concludere, in via provvisoria, che la poesia, comunemente considerata astratta e a portata generale, se non generica, è in realtà precisamente radicata e legata alla pratica di vita nella sua circoscritta immediatezza. Ma, contrariamente a quanto ritengono Eliot e, almeno in parte, Heidegger, a mio sommosso parere, questo radicamento può, in alcune felici occasioni, riuscire così profondo da attingere un significato universale, e da porsi come mito, o «racconto», metastorico, che però appare nel contempo nutrito di esperienza esistenziale, cioè storica. Così nasce il discorso degli umani, la loro «favella», che Vico non avrà difficoltà a far derivare da «favola» o mito.

L'ordine del discorso⁵ non tarderà peraltro, inevitabilmente, a caderci addosso, con la sua struttura logica vincolante, vale a dire con il suo soggetto-nominativo, i suoi predicati nominali e verbali e i suoi complementi insieme con il principio di non contraddizione (*nequit idem simul esse et non esse*) e la greve, inesorabile *consecutio temporum*. La lingua resta come lo strumento di liberazione, presenza e testimonianza, e nello stesso tempo come strumento di pervasiva, totale dominazione. Ciò è vero fin dalle origini più lontane, dalla notte dei tempi.

Giambattista Vico ha qui un debito verso le intuizioni cosmologiche e socio-psicologiche di Giordano Bruno che non sarà mai in grado di ripagare. Eviterà anzi di citare il nome di Bruno, consapevole di trattarsi di un condannato alla “*damnatio memoriae*”, incatenato al palo issato sul rogo, arso vivo “fin che morte non ne segua”, in Campo de' Fiori a Roma, la notte del 17 febbraio 1600, accompagnato dal sommosso salmodiare della Confraternita di San Giovanni decollato, a due passi dall'imponente palazzo della Cancelleria. I *Documenti romani* (in *Processo e morte di Giordano Bruno*, Milano, Rusconi, 1999) ne danno notizia con una nota scarna e sprezzante a un tempo: “19 febbraio 1600. Giovedì mattina in Campo di Fiore fu abbruggiato vivo quello scelerato frate domenicchino da Nola, eretico obstinatissimo, ed avendo di suo capriccio formati diversi dogmi contro nostra fede, ed in particolare contro la SS. Vergine ed i Santi, volse obstinatamente morire in quelli lo scelerato; e diceva che moriva martire e volentieri, e che se ne sarebbe la sua anima ascisa con quel fumo in paradiso. Ma ora egli se ne avede se diceva la verità”.

Forse solo il grande erudito di Pescasseroli, assistito dal solerte Fausto Nicolini, cui va riconosciuto qualche dubbio in merito, poteva persuadersi a trovare in Vico il maestro d'un altissimo pensiero speculativo mentre il filologo e filosofo napoletano si interroga sempre e soltanto partendo da dati strettamente empirici.

In primo luogo, la paura del tuono e del fulmine, da cui la religione. Gli umani divengono sedentari per via della difficoltà di portarsi dietro i propri morti o anche per i mesi d'attesa per i frutti della terra, quando, da cacciatori e pescatori, si danno all'attività agricola.

Si direbbe che Giambattista Vico, questo napoletano tipicamente marginale, “l'esule in patria”⁶ e carico di familiari e di miseria, capisca tutto con il bassoventre, riuscendo a congiungere strutturalismo e storicismo.

Zeus, che per i Greci è Giove, padre e re di tutti gli dèi, è, secondo Vico, semplicemente parola onomatopeica che imita il sibilo del fulmine. Contro l'idea del “papa laico” Benedetto Croce – così definito con inconsapevole umorismo nero da Antonio Gramsci – Vico, lungi

⁵ Si veda il libretto omonimo di Michel Foucault, i cui meriti non saranno completamente offuscati dal “Diario Persiano”.

⁶ Cfr. G. VICO, *Autobiografia*, Torino, Einaudi, 1947: “[...] il Vico non solo viveva da straniero nella sua patria, ma anche sconosciuto” (p. 31). Il titolo originario dell'opera suonava: *Vita di Giambattista Vico – scritta da sé medesimo* (1725-28). In essa sbaglia, nella prima riga, l'anno della sua nascita, che è il 1668 e non il 1670.

dall'essere un mistico, fondamentalemente speculativo, “disdegnoso dell'empirismo”, mutua da Giordano Bruno, sottacendone il nome, l'impostazione della sua ricerca dal basso e quindi il superamento del dualismo platonico (anima e corpo) e cristiano (carne e spirito). Scopre, in una parola, la centralità del corpo e delle esperienze di fatto come base della certezza fino ad arrivare all'assioma che ne riassume tutta la filosofia: *Verum ipsum factum*.

Con affermazioni che sembrano tolte di peso dai testi bruniani, Vico sostiene che i due aspetti della storia, individuale e universale, non possono essere separati l'uno dall'altro e che la storia non è guidata né dal fato né dal caso, ma da una necessità, nel senso del concetto greco di *ἀνάγκη*, che identifica e definisce, fin dalla illustrazione collocata nel frontespizio dei *Principi della scienza nuova*, Provvidenza, e alla quale attribuisce le tre istituzioni comuni a ogni società: Chiesa, Matrimonio, Inumazione. Ma non si tratta della Divina Provvidenza comunemente intesa, per esempio della Provvidenza di cui Bossuet parlerà nel suo celebre *Discours sur l'Histoire universelle*, compiuta espressione dell'eurocentrismo in cui un cenno di due righe viene riservato alla grande civiltà cinese.

In Vico la Provvidenza non è né divina né miracolosa né trascendente. È una provvidenza intesa come forza o energia immanente, come la sostanza stessa della vita umana, agente mediante mezzi naturali, e quindi rispettosa dell'iniziativa individuale dell'uomo, che non è né assolutamente libero né causalmente determinato bensì condizionato dalle circostanze storiche oggettive, tanto da poter dire che l'umanità è divina, ma nessun uomo lo è.

È curioso e piuttosto inquietante che anche studiosi seri e storici della scienza e della cultura documentati e avvertiti abbiano potuto considerare l'empirismo vichiano solo come una mossa tattica in funzione critica nei confronti del razionalismo astorico dell'Illuminismo e dell'impostazione strettamente logica del motivo polemico personalizzato, che in Vico è costituito dal “signor Renato delle Carte”. Scrive Paolo Rossi: “Vico aderisce tuttavia alla tematica dell'empirismo solo per usarla come strumento polemico contro il razionalismo cartesiano”⁷. Ma l'anti-cartesianesimo, nelle parole stesse di Vico, non è solo una posizione tattica. È il corollario di tutta una posizione filosofica in gran parte ispirata dal suggeritore segreto Giordano Bruno⁸.

È però nella concezione della poesia che ha luogo l'insperato e inatteso incontro fra Bruno e Vico. Senza la poesia, prima operazione della mente umana, non si darebbe alcuna operazione di pensiero. Passione e sentimento, la poesia anima l'inanimato, fa vibrare il marmo, decongela e fa rivivere i cadaveri, richiama in vita il passato con la memoria. Come tale è anche il fondamento della scrittura.

È difficile qui non richiamare l'arte della mnemotecnica che procurò per decenni a Bruno i mezzi di sussistenza⁹. Bruno, questo “clericus vagans” instancabile che viaggia attraverso l'Europa passando per le maggiori università da Parigi a Londra a Francoforte e infine a Venezia, invitato da Mocenigo, che desidera migliorare le sue dubbie capacità mnemoniche, ma che poi lo tradisce, consegnandolo alla Santa Inquisizione veneta, la quale non tarderà a «tradurlo» a Roma,

⁷ Cfr. PAOLO ROSSI, «Introduzione» a G. Vico, *La scienza nuova*, Milano, Rizzoli, 1988, p. 17.

⁸ Si veda G. VICO op. cit., pp. 713-714: “E Renato delle Carte certamente l'arebbe riconosciuto, se l'avesse avvertito dentro la stessa dubitazione che fa del suo essere. Imperciocché, se io dubito se io sia o no, dubito del mio esser vero, del quale è impossibile ch'io vada in ricerca, se non vi è il vero Essere, perch'è impossibile ricercar cosa della quale non s'abbia verun'idea. Or, dubitando io dell'esser mio né dubitando del vero Essere, il vero Essere è realmente distinto dall'esser mio. Il mio essere è terminato da corpo e da tempo, che mi fanno necessità: adunque l'Ente vero è scevero da corpo, e perciò sopra il corpo, e quindi sopra il tempo, il qual è misura del corpo secondo il prima e 'l poi, o (per me' dire) è misurato dal moto del corpo. E 'n conseguenza di tutto ciò l'Ente vero è eterno, infinito, libero. Così egli Renato arebbe, come a buon filosofo conveniva, cominciato da una idea semplicissima, che non ha mescolata niuna composizione, qual è quella dell'Ente; onde Platone con peso di parole chiamò la Metafisica *Ἐντολογία* «scienza dell'Ente». Ma egli sconosce l'Ente e 'ncomincia a conoscer le cose dalla sostanza; la qual è idea composta di due cose: d'una che sta sotto e sostiene, d'altra che vi sta sopra e s'appoggia”.

⁹ Leggendaro ipermnesico è Pico della Mirandola (1465-1494); sapeva a memoria tutta la Divina Commedia, gran parte dei libri delle Sacre Scritture nelle lingue originali. Ma più straordinario di Pico è il personaggio di J.L. Borges, Ireneo Funès, che ricordava la forma delle nuvole all'alba del 30 aprile 1882, per cui si veda il mio *Time, Memory and Society*, New York and London, Greenwood, 1990, p. 29.

Bibliografia

FERRAROTTI F. (2014), *Giordano Bruno – filosofo, martire, profeta*, Empirìa, Roma;

ANDRETTA M. (2014), *Il pensiero di Giordano Bruno alla luce delle conoscenze scientifiche moderne*, in “Hiram”, 2, pp. 88-90.

CILIBERTO M. (2007), *Giordano Bruno*, Mondadori, Milano, pp. 300-301.