

**“Most rude despair,  
my daily unbidden guest”.**  
**Melanconia e alchimia nell’ultimo  
sonetto di *Astrophil and Stella***

*Milena Romero Allué*

ABSTRACT

Albeit the sonnet that concludes *Astrophil and Stella* seems to be modelled on the Petrarchan tradition, it calls in doubt its codes and conventions. This essay aims to demonstrate that Philip Sidney, known among his contemporaries as ‘Astrophil’ and as ‘the English Petrarch’, actually overcomes «poor Petrarch’s long-deceased woes» by introducing themes and images rooted in neo-Platonism, in the emblematic tradition, in Hermetic culture and alchemic theories: the strong ties with Giordano Bruno’s *Eroici furori* and the topos of melancholy shed further light on the profound differences between Sidney’s poetic collection and Petrarch’s *Canzoniere*. In these pages the last sonnet of *Astrophil and Stella* is paralleled to the opening one in order to ascertain the interrogative, performative and circular substance of Sidney’s collection, its starting as a metaphorical birth (*Genesis*) and its ending as a symbolical death (*Revelation*), as if it were an alchemic *rota*.

1. *ONLY IN YOU MY SONG BEGINS AND ENDETH*

L’INIZIO E LA FINE

Il sonetto che conclude la raccolta poetica *Astrophil and Stella*<sup>1</sup> di Philip Sidney può essere interpretato, a una prima lettura, come il classico

---

<sup>1</sup> *Astrophil* è la grafia adottata da Sidney per riferirsi al suo *alter ego* poetico. *Astrophil*, e talvolta *Astrophill*, è anche il nome con cui il poeta è noto ai contemporanei,

commiato caro alla tradizione sonettistica con cui la voce poetante giunge a una sorta di risoluzione dei temi e dei quesiti sollevati nelle liriche precedenti. La presenza all'interno della raccolta di diversi 'astanti' cui Astrophil si rivolge (l'amata Stella, gli *university wits*, gentiluomini e poeti di corte, figure mitologiche e varie personificazioni) evidenzia la sostanza dialogica del canzoniere e, soprattutto, pone in rilievo l'atteggiamento spesso interrogativo della voce lirica: come osserva David Kalstone, Astrophil «appears to be involved in continual conflict, perpetual motion. He moves, a witty figure, among personified virtues and public demands» (Kalstone 1964: 32).

Nella raccolta poetica non sono infrequenti le allocuzioni con cui vari personaggi contribuiscono a sollevare dubbi nell'animo di Astrophil, l'*alter ego* di Sidney<sup>2</sup>: nel primo sonetto la Musa si rivolge ad Astrophil con parole di rimprovero («Fool, saide my Muse to mee», v. 14); nel sonetto 12 Cupido si mostra esultante («victorie, this fair day is all ours», v. 11); nel sonetto 19 la personificazione di Amore esorta l'intellettuale Astrophil a indirizzare il proprio ingegno verso la dimensione dei sentimenti («Scholar, saith *Love*, bend hitherward your wit», v. 14); nel sonetto 32 Morfeo lo contraddice («Fool, answer's hee»,

---

come documentano, per esempio, Matthew Roydon, John Harington e Thomas Watson (quest'ultimo menziona Astrophil nell'egloga *Meliboeus* e negli *Italian Madrigals*, entrambi del 1590). Sebbene a partire dalla prima edizione del canzoniere di Sidney, pubblicata postuma e senza l'autorizzazione della famiglia del poeta nel 1591, divenga consuetudine utilizzare la lezione *Astrophel*, sembra più corretto mantenere la grafia *Astrophil*: si considerino anche la perfetta conoscenza del greco da parte di Sidney (basti ricordare i personaggi di Philisides, Philanax, Philiris, Philoclea, Philodea, Philoxenus, Pamphilus e Antiphilus nell'*Arcadia*) e il riferimento al proprio nome di battesimo *Philip* contenuto nel nome d'arte *Astrophil*. La prima pubblicazione dei sonetti, stampata in quarto nel 1591 e con una prefazione di Thomas Nashe, è intitolata *Syr P. S. His Astrophel and Stella*. Anche l'edizione in folio dell'opera completa di Sidney, curata dalla contessa di Pembroke (sorella del poeta) e pubblicata nel 1598, accoglie la grafia *Astrophel*: il canzoniere reca il titolo *Astrophel and Stella; Written by the Noble Sir Philip Sidney*.

<sup>2</sup> Sidney è noto tra gli amici e i poeti a lui contemporanei come *Astrophil* (si veda la nota precedente). Per il rapporto tra Sidney e il suo *alter ego*, cfr. Sinfield (1980).

v. 12); nel sonetto 34 si svolge un articolato dibattito tra la voce lirica e il proprio *wit* («What idler thing, then speak and not be heard?», v. 9); nel sonetto 53 Cupido tiranneggia Astrophil («What now sir fool, said he», v. 7); nel sonetto 71 *Desire* gli dà ordini («give mee som food», v. 14); nel sonetto 74 gli amici si chiedono da dove Astrophil tragga l’ispirazione poetica («What is it thus?», v. 12) e nel sonetto 76 il cuore di Astrophil protesta («ah, it burn’s», v. 11). Nel sonetto 107 Astrophil si augura che i *fools* non lo irridano esclamando con biasimo «See what it is to love» (v. 14).

Nell’ultimo sonetto della raccolta è lo stesso Astrophil a porsi un interrogativo:

Ah! what doth *Phoebus* gold that wretch avail  
Whom iron doors do keep from use of day?<sup>3</sup>  
(sonetto 108, vv. 10-11)

La presenza di una domanda diretta nel sonetto 108 evidenzia il fatto che, contrariamente alle aspettative, la lirica conclusiva non offre un congedo tradizionale né, tanto meno, risposte risolutive. Rifacendomi alle celebri teorie di Frank Kermode sul senso della fine nelle opere letterarie e, in particolare, all’idea che una caratteristica precipua dei testi letterari è quella di muovere dal mito della creazione narrato nel *Genesi* (l’inizio) per tendere inesorabilmente verso le immagini di disfacimento e distruzione descritte da Giovanni nel libro della *Rivelazione* (la fine), ritengo si possa interpretare il primo sonetto del canzoniere di Sidney come una sorta di *Genesi* e l’ultimo come un’*Apocalissi*:

---

<sup>3</sup> Sidney (1655<sup>10</sup>: 617). Tutti i versi citati finora sono tratti da questa edizione. Le prime due edizioni del canzoniere di Sidney, pubblicate nel 1591 e nel 1592, presentano diverse imprecisioni e sviste da parte del compositore: al verso 11 di questo sonetto, per esempio, appare il termine *darts* (seguito da un verbo al singolare) emendato nella lezione *doores* o *doors* in tutte le versioni successive. Le prime due edizioni riportano i versi 10-11 del sonetto 108 in questo modo: «Ah what doth *Phoebus* gold that wretch availe / Whom Iron darts doth keepe from use of daie» (Sidney 1591: 45).

secondo Kermode, «There was a long-established opinion that the beginning was as described in Genesis, and that the end is to be as obscurely predicted in Revelation» (Kermode 2000: 67).

Nell'indagare questioni di stile e metodo e nell'interrogarsi su come si debba comporre una buona lirica d'amore, il sonetto che inaugura *Astrophil and Stella* funge da introduzione all'intera sequenza poetica. La prima lirica è un testo critico, o metapoetico, che può essere letto, a mio parere, alla luce delle teorie platoniche sulla poesia come strumento in grado di garantire l'immortalità e alla luce dell'idea, sempre di origine platonica, che la creazione poetica è interpretabile come una gestazione, un parto e una nascita<sup>4</sup> – entrambe le teorie sono esposte da Sidney, sebbene in maniera indiretta, in *The Defence of Poesy*, l'influentissimo trattato sull'arte poetica coevo al canzoniere. Il campo semantico della gravidanza e della nascita, metafore dell'atto creativo poetico, pervade la seconda parte del sonetto di apertura:

But words came halting forth, wanting Invention's stay;  
 Invention, Nature's child, fled step-dame study's blows;  
 And others' feet still seemed but strangers in my way.  
 Thus great with Child to speak, and helpless in my throes<sup>5</sup>.  
(sonetto 1, vv. 9-12)

Così come il termine *throes* al verso 12 ha qui il significato di “doglie”, o “travaglio del parto”, *stay* al verso 9 è da interpretare come “sostegno”, “aiuto”, implicando che *Invention* ha il ruolo di levatrice per la creazione o, meglio, per la nascita poetica. Si osservi che al verso 8 di questo sonetto Sidney associa *Invention* a «piogge fresche e feconde» («Some fresh and fruitful showers») e che, indagando il ‘paragone’ tra

<sup>4</sup> Per una lettura del primo sonetto di *Astrophil and Stella* dalla prospettiva della creazione poetica come nascita e come strumento di immortalità, si veda Romero Allué (2016: 30-45).

<sup>5</sup> Si è qui citata la versione emendata e modernizzata delle opere di Sidney a cura di Katherine Duncan-Jones (Sidney 2002: 211). D'ora in poi si citerà sempre da qui. È degna di menzione anche l'edizione moderna dell'opera poetica di Sidney a cura di Alexander B. Grosart (Sidney 1877).

natura e poesia, in *The Defence of Poesy* egli utilizza i verbi *bring forth* e *deliver* (“dare alla luce”, “partorire”) per definire la creazione poetica: «the poets only deliver a golden [world]» (Sidney 2002: 216). Nel ritenere neoplatonicamente il poeta un *maker*<sup>6</sup>, ossia un creatore divino, Sidney allude ancora una volta ai nessi tra la produzione artistica e la nascita: «with the force of a divine breath [the poet] bringeth things forth surpassing [Natures] doing» (Sidney 2002: 217). Se si considera che per Sidney la Musa è anche la madre dei poeti, il primo sonetto presenta ulteriori allusioni alla maternità, alla gravidanza (*got with child*) e alla nascita<sup>7</sup> (*bring forth*): in *The Defence of Poesy* si legge «if all the Muses were got with child to bring forth bastard poets, [...] they make the readers more weary than post-horses» (Sidney 2002: 241).

La critica è pressoché unanime nel ritenere il canzoniere di Sidney una sequenza organica, ossia un percorso in cui il protagonista-narratore e il suo rapporto con l’amata si evolvono<sup>8</sup>. Già Thomas Nashe, autore della Prefazione alla prima edizione di *Astrophil and Stella*<sup>9</sup>, del 1591, coglie l’essenza teatrale e ‘performativa’ della raccolta nel definirli “una tragicommedia d’amore recitata alla luce delle stelle”: «a tragicommodity of love [...] performed by starlight» (Sidney 1591: 3). Il canzoniere di Sidney, secondo Nashe, è da leggersi come la rappresentazione in forma drammatica del viaggio interiore compiuto dalla voce poetante: muovendo da sentimenti di speranza, il viaggio psicologico,

---

<sup>6</sup> Sidney attribuisce al poeta lo statuto quasi-divino di creatore: «the Greeks called him ‘a poet’, which name [...] cometh of this word *poiein*, which is, to make» (Sidney 2002: 215).

<sup>7</sup> Il sonetto 1 si conclude, come si è detto, con l’intervento diretto della Musa: «Fool, said my Muse to me, look in thy heart and write» (v. 14).

<sup>8</sup> Per Kalstone, per esempio, il canzoniere di Sidney è una *poetic sequence* che narra come la figura di Astrophil progredisca (Kalstone 1965: 105, 132, 133); per Hallett Smith è *a work of fiction* (Smith 1952: 143); per Hamilton e per Fowler può essere letto come un unico poemetto suddiviso in strofi di quattordici versi (Hamilton 1969: 105, 132, 133; Fowler 1984: 178-195). Si vedano anche Campbell (1984) e Ringler (1962).

<sup>9</sup> Il titolo della Prefazione di Nashe è *Somewhat to reade for them*.

o la rappresentazione drammatica<sup>10</sup>, di Astrophil approda alla disperazione finale. Nashe, inoltre, argomenta che il tema che sottende la raccolta è *cruell chastitie* e che la musa che la presiede e governa è Melpomene, la musa della tragedia: «The chief Actor here is *Melpomene* [...]. The Argument cruell chastitie, the Prologue hope, the Epilogue dispaire» (Sidney 1591: 3).

## 2. THE SKIRMISH BETWIXT REASON AND PASSION

### CONTRASTI E OPPOSIZIONI

Dalla lirica di apertura, centrata sul tema della nascita, della vita e dell'immortalità, il percorso drammatico di Astrophil conduce ad una conclusione simmetricamente opposta o, parafrasando Nashe, abbandona la dimensione della speranza per approdare alla disperazione – dalla commedia volge alla tragedia, dal *Genesi* all'*Apocalissi*. Se la lirica introduttiva si allontana dalla tradizione sonettistica, anche dal punto di vista prosodico<sup>11</sup>, e si struttura in modo magistrale sulla figura retorica della *gradatio*<sup>12</sup> per muovere i sentimenti di Stella<sup>13</sup>, il sonetto

<sup>10</sup> Pur negando che *Astrophil and Stella* sia interpretabile come una sequenza organica («there is little sequential movement»), Cooper accoglie la teoria di Hallett Smith secondo cui Astrophil è un *dramatic character* (Cooper 1968: 27, 21n).

<sup>11</sup> Il sonetto posto in apertura si distingue dagli altri in quanto è composto in alessandrini, una versificazione che Sidney utilizza solo in sei sonetti di *Astrophil and Stella*: in due sonetti 'critici' (1, 6) e in quattro liriche che presentano ed elaborano materiale classico, come il dio Amore, Aurora e Venere (8, 76, 77, 102).

<sup>12</sup> Astrophil segue l'empirismo aristotelico al punto che il primo sonetto della raccolta viene assunto a modello di rigore logico nell'influente trattato *The Arcadian Rhetoric* di Abraham Fraunce, del 1588. Fraunce sostiene che i primi quattro versi del sonetto 1 esemplificano splendidamente la figura retorica della *climax*, o *gradatio*: «a reduplication continued by divers degrees and steps, as it were, of the same word or sound» (Fraunce 1588: cap. 18 – le pagine non sono numerate).

<sup>13</sup> In *The Defence of Poesy* Sidney sostiene che la poesia deve riuscire a *persuade e move*, cioè a produrre un effetto emotivo sia sul destinatario della composizione che sul pubblico di lettori: «moving is of a higher degree than teaching» (Sidney 2002: 226).

conclusivo si presenta, per lo meno all'apparenza, fedele alle consuetudini stilistiche care a Petrarca:

When sorrow, using my own fire's might,  
Melts down his lead into my boiling breast,  
Through that dark furnace to my heart oppressed  
There shines a joy from thee, my only light;  
  
But soon as thought of thee breeds my delight,  
And my young soul flutters to thee, his nest;  
Most rude despair, my daily unbidden guest,  
Clips straight my wings, straight wraps me in his night,  
  
And makes me then bow down my head, and say:  
'Ah, what doth Phoebus' gold that wretch avail  
Whom iron doors do keep from use of day?'  
So strangely, alas, thy works in me prevail,  
  
That in my woes for thee thou art my joy,  
And in my joy for thee my only annoy.

(sonetto 108)

La giustapposizione di termini dal significato opposto quali *sorrow* e *joy*, *delight* e *despair*, *light* e *darkness*, *night* e *day*, *lead* e *gold*, *woes* e *joy*, *joy* e *annoy* rimanda esplicitamente a scelte e stilemi frequenti nel canzoniere di Petrarca. Come si cercherà di dimostrare nelle pagine seguenti, in questo sonetto si possono individuare anche le coppie antitetiche parola / immagine e corpo / anima.

Se anche il sonetto 48 accosta, alla maniera petrarchesca, concetti discordanti<sup>14</sup>, il sonetto 6, al contrario, esprime una condanna netta di

---

<sup>14</sup> «[...] love is chasteness, pain doth learn delight / And humbleness grows one with majesty. / [...] Dear killer, spare not thy sweet and cruel shot: / A kind of grace it is to slay with speed» (sonetto 48, vv. 3-4, 13-14).

tale trita consuetudine letteraria attraverso un uso sapiente dell'alessandrino, un verso che Sidney riserva, come si è già osservato, ai sonetti metapoetici e a quelli di tema elevato<sup>15</sup>:

Some lovers speak, when they their muses entertain,  
Of hopes begot by fear, of wot not what desires,  
Of force of heavenly beams, infusing hellish pain,  
Of living deaths, dear wounds, fair storms and freezing fires.  
[...] I can speak what I feel, and feel as much as they.

(sonetto 6, vv. 1-4, 12)

Se è vero che Sidney rifiuta le imitazioni pedissequae e che in diversi sonetti della raccolta condanna esplicitamente i poeti che «rubano l'ingegno altrui»<sup>16</sup> e, più in particolare, coloro che assumono Petrarca come modello, è legittimo chiedersi se l'ampio uso di paradossi e contrasti nel sonetto che conclude *Astrophil and Stella* abbia una finalità parodica. Con il sonetto 15 Sidney offre una risposta ambigua a questo interrogativo in quanto, pur prendendo le distanze da Petrarca, in realtà sembra celebrarlo dal punto di vista formale. Da una parte, la voce lirica del quindicesimo sonetto si scaglia contro la tradizione di stampo petrarchesco e contro coloro che si ostinano a cercare ispirazione in «poor Petrarch's long-deceased woes / With new-born sighs and denized wit to sing» per imboccare inevitabilmente *wrong ways* (vv. 7-8, 9) e, dall'altra, il componimento è strutturato alla maniera italiana, allontanandosi dall'organizzazione metrica creata da Sidney e subito divenuta modello per i sonettisti inglesi: il sonetto 15 infatti non presenta tre quartine seguite dalla celebre *forceful final couplet* introdotta da Sidney, bensì l'ottava e la sestina della tradizione italiana (ABBA ABBA CCD EED).

<sup>15</sup> Si veda la nota 11.

<sup>16</sup> Nel sonetto 74 *Astrophil* dichiara «I am no pick-purse of another's wit» (v. 8). Si vedano anche i sonetti 1, 15 e 74.

Forse non sarà superfluo ricordare che, sebbene Kalstone ritenga che la voce di Astrophil sia «almost the opposite of Petrarch's» (Kalstone 1964: 32), il poeta è noto tra i suoi contemporanei come ‘il Petrarca inglese’ oltre che come ‘Astrophil’. La definizione *English Petrarke* si deve a John Harington, l'autore della traduzione inglese dell'*Orlando furioso*, pubblicata a Londra proprio nel 1591, l'anno della prima edizione di *Astrophil and Stella*: nelle note al sedicesimo canto del poema ariostesco, Harington osserva che «our English *Petrarke*, Sir Philip Sidney, or (as Sir Walter Rawleigh in his epitaph worthily calleth him) the *Scipio* and *Petrarke* of our time [...]» (Harington 1591: 126)<sup>17</sup>.

Come riporta Harington, Sidney è associato al poeta italiano già da Walter Raleigh – che successivamente riserverà tale epiteto lusinghiero soltanto a Edmund Spenser. Nella quartina che conclude l'elegia composta in occasione della morte prematura di Sidney, avvenuta nel 1586, Raleigh ne celebra le doti di soldato valoroso, di eccellente *logician*<sup>18</sup> e, infine, di poeta («*Scipio, Cicero and Petrarch*»):

The day that Hannibal died, our *Scipio* fell;  
*Scipio, Cicero and Petrarch* of our time;  
Whose virtues, wounded by my worthless rhyme,  
Let angels speak, and heavens thy praises tell.

(*An Epitaph upon the Right Honourable Sir Philip Sidney, Knight, Lord Governor of Flushing*, vv. 57-60 [Raleigh 1910: 7])

La scelta di fare riferimento all'attività lirica di Sidney solo dopo averne lodato le capacità politico-militari e quelle logico-retoriche è in linea con la scelta di menzionare la sua dimensione di poeta soltanto nell'ultima quartina dell'elegia. Tuttavia, osservando che i versi che inaugurano la lirica funebre definiscono il *wit* di Sidney talmente *high, pure e divine* da essere «far beyond the power of mortal line» (vv. 2, 3),

<sup>17</sup> Per i nessi tra Harington e Sidney, si veda Nelson (1970).

<sup>18</sup> In apertura di *The Defence of Poesy* Sidney evidenzia con orgoglio le proprie conoscenze di logica aristotelica e ramista definendosi «a piece of a logician» (Sidney 2002: 212).

credo si possa intravedere l'intenzione da parte di Raleigh di alludere sin dall'apertura, sebbene in maniera obliqua, all'attività poetica del giovane gentiluomo caduto in battaglia:

To praise thy life, or wail thy worthy death,  
 And want thy wit, thy wit, high pure, divine,  
 Is far beyond the power of mortal line,  
 Nor any one hath worth that draweth breath.

(*An Epitaph upon the Right Honourable Sir Philip Sidney* [...],  
 vv. 1-4 [Raleigh 1910: 6])

Se l'aggettivo *divine* rimanda alla teoria del poeta come creatore quasi divino che Sidney espone estesamente nella *Defence*, il sintagma *mortal line* può qui significare, grazie a un *pun* linguistico che sarà molto amato da Shakespeare, sia 'mortal lignaggio' sia 'versi', 'poesia': accogliendo la seconda accezione di *line*, i versi 2-3 sono interpretabili come «[...] il vostro ingegno, alto, puro, divino, / va ben oltre la forza della poesia mortale». Si osservi che nel primo verso dell'elegia Raleigh giustappone termini quali *life* (in cesura) e *death* (in fine di verso) e, alla fine dei versi 2 e 3, *divine* e *mortal line*, quasi a rendere omaggio a Sidney attraverso quei contrasti di matrice petrarchesca su cui si struttura il sonetto posto in conclusione di *Astrophil and Stella*.

La celebrazione indiretta e 'oscura' delle doti liriche del nobile e valoroso amico può essere interpretata come un riferimento alle idee sulla poesia teorizzate da Sidney. La poesia – si legge in *The Defence of Poesy* – deve essere scritta volutamente *darkly* per evitare che i suoi *sacred mysteries* e *sacred rites* vengano profanati da chi non ne è degno: «there are many mysteries contained in poetry, which of purpose were written darkly, lest by profane wits it should be abused» (Sidney 2002: 249). Questo è il motivo per cui, attraverso la figura retorica della *diminutio*, nel sonetto 74 *Astrophil* si autorappresenta come un «povero profano, indegno dei sacri misteri»: «poor layman, for sacred rites unfit» (v. 4).

La decisione di celebrare con discrezione, quasi in tono minore, l'aspetto poetico di Sidney si può spiegare anche alla luce del sonetto 90 di *Astrophil and Stella*, una composizione in cui l'*alter ego* dell'autore si augura di non essere definito 'poeta' nel proprio epitaffio:

In truth I swear, I wish not there should be  
Graved in mine epitaph a poet's name.

(sonetto 90, vv. 7-8)

È legittimo supporre che questo sia il motivo per cui l'epitaffio posto nella cattedrale di St Paul non definisca Sidney 'poeta' ma, secondo la testimonianza di Edward Herbert, 'martire dei soldati' e 'santo degli innamorati':

Reader.  
Within this Church Sir Philip Sidney lies,  
Nor is it fit that I should more acquaint,  
Left superstition rise,  
And Men adore,  
Souldiers, their Martyr; Lovers, their Saint.

(*Epitaph on Sir Philip Sidney lying in St Paul's without a Monument, to be fastned upon the Church's door* [Herbert 1923: 53])

### 3. *E SIETE IN TERRA QUEL CH'IN CIEL LE STELLE*

GIORDANO BRUNO E PHILIP SIDNEY

In una delle opere che Giordano Bruno compone durante il suo soggiorno in Gran Bretagna è individuabile la medesima 'incongruenza' riscontrata nel canzoniere di Sidney: nei dialoghi *De gli eroici furori*, pubblicati a Londra nel 1585, Bruno esprime esplicitamente una critica e una parodia della poesia amorosa di Petrarca pur presentando egli stesso una sorta di canzoniere alla maniera petrarchesca. Si osservi che Tansillo, il personaggio degli *Eroici furori* che funge da *alter ego* di

Bruno, è la trasposizione letteraria di Luigi Tansillo, il poeta petrarchista vissuto a Nola in diversi periodi della sua vita, e che le liriche che il ‘portavoce’ del filosofo nolano declama negli *Eroici furori* sono in alcuni casi opera di Bruno, in altri dello stesso Luigi Tansillo.

Frances Yates argomenta che le poesie degli *Eroici furori* potrebbero essere definite, se fossero prive degli emblemi e dei commenti che le accompagnano, come una sequenza di sonetti, ma rileva anche l’intenzione di Bruno di utilizzare immagini e temi petrarcheschi al fine di interpretare il messaggio spirituale del *Cantico dei cantici*:

If [...] the poems of the *Eroici furori* were to be printed without the emblems and the commentaries, they would appear as a kind of sonnet sequence. [...] it would in fact be a record of spiritual experience, a translation of the images of the *Canticle* into Petrarchan conceits used as hieroglyphs. (Yates 1943: 108)

All’inizio dell’*Argomento* con cui illustra i suoi *Dialogi*, Bruno allude alle liriche amorose di Petrarca per dichiarare con veemenza che «È cosa veramente, o generosissimo Cavalliero, da basso, brutto e sporco ingegno, d’essersi fatto costantemente studioso, et aver affisso un curioso pensiero circa o sopra la bellezza d’un corpo femminile» (Bruno 2002: vol. II, 487-488). Volgendo verso la conclusione dell’*Argomento*, egli esplicita ancor di più il suo disprezzo nei confronti di poesie che cantano l’amore per una donna terrena e la sua netta posizione antipetrarchesca<sup>19</sup>:

---

<sup>19</sup> Yates ritiene che il petrarchismo di Bruno sia da leggere alla luce dei commenti di Ficino al *Simposio* di Platone: «In the dedication to Sidney, Bruno explains that his Petrarchism is not of the ordinary kind, directed towards the love of a woman, but of a higher kind, belonging to the intellectual part of the soul. He is not against the “vulgar loves”, and indeed recommends them in their proper place, but it is towards the “higher Cupid” that his loves are addressed. It is clear that he is referring to Ficino’s commentary on Plato’s *Symposium*, with its theory of the two Venuses, or the two Cupids, one higher and one lower» (Yates 1964: 275).

D’una cosa voglio che sia certo il mondo: che quello, per quello che io mi essagito in questo proemiale argomento, dove singularmente parlo a voi eccellente Signore, e ne gli Dialogi formati sopra gli seguenti articoli, sonetti e stanze, è ch’io voglio ch’ogn’un sappia, ch’io mi stimarei molto vituperoso e bestialaccio, se con molto pensiero, studio e fatica mi fusse mai delettato o delettasse de imitar (come dicono) un Orfeo circa il culto d’una donna in vita; e dopo morte, se possibil fia, ricovrarla da l’inferno. (Bruno 2002: vol. II, 497)

Il «generosissimo Cavalliero» e l’«eccellente Signore» cui Bruno si rivolge con complicità e ammirazione è Philip Sidney, dedicatario dell’intera opera filosofica: il titolo completo dell’*Argomento* è «Argomento del Nolano sopra gli *Heroici furori*: scritto al molto illustre Signor Philippo Sidneo» e quello dell’intero volume è «*De gl’heroici furori*. Al molto illustre et eccellente Cavalliero, signor Phillippo Sidneo». Sebbene il frontespizio della prima edizione indichi «Parigi, Appresso Antonio Baio, l’Anno 1585», i dialoghi *De gli eroici furori* sono in realtà stampati a Londra, nella tipografia di John Charlewood (il filosofo nolano risiede presso l’ambasciata di Francia a Londra). Bruno dedica a Sidney pure lo *Spaccio della bestia trionfante*, stampato anch’esso a Londra l’anno precedente: «Consecrato al molto illustre et eccellente Cavalliero Sig. Philippo Sidneo». Il poeta inglese, inoltre, è menzionato in termini laudativi nella *Cena delle ceneri*<sup>20</sup>, pubblicata a Londra nel 1584, e nella *Cabala del cavallo pegaseo*, pubblicata altresì a Londra nel 1585<sup>21</sup>.

---

<sup>20</sup> «[...] il molto illustre et eccellente cavalliero, signor Filippo Sidneo: di cui il tersissimo ingegno (oltre i lodatissimi costumi) è sì raro e singolare, che difficilmente tra singolarissimi e rarissimi, tanto fuori quanto dentro Italia, ne troverete uno simile» (Bruno 2002: vol. I, 479).

<sup>21</sup> Anche la *Cena*, lo *Spaccio* e la *Cabala* sono stampati nella tipografia londinese di John Charlewood sebbene nei rispettivi frontespizi si indichi Parigi come luogo di pubblicazione.

Durante il soggiorno londinese, dalla primavera del 1583 all'estate del 1585, il filosofo italiano frequenta Sidney – da lui ritenuto l'amico più autentico, oltre che il primo – e il circolo di quest'ultimo<sup>22</sup>: Bruno lascerà l'Inghilterra qualche settimana prima che Sidney si rechi a Vlissingen, il 26 agosto del 1585, a combattere contro la Spagna (dove morirà undici mesi dopo, a trentun anni). Considerando che la composizione di *Astrophil and Stella* è da far risalire precisamente agli anni che Bruno trascorre a Londra, è legittimo pensare che gli *Eroici furori* rappresentino una fonte di ispirazione per *Astrophil and Stella* – e viceversa. Quel che è certo è che nell'*Argomento* dei dialoghi Bruno fa riferimento al canzoniere di Sidney, come documenta John Florio.

Dopo avere accostato la poesia d'amore di Petrarca – l'«ostinato amor volgare, animale e bestiale» cantato dal «tosco poeta» – alle poesie burlesche o bernesche in voga nel sedicesimo secolo<sup>23</sup>, Bruno loda le dame inglesi (non donne, ma «nimfe» e «dive»), la regina Elizabeth Tudor («quell'unica Diana»)<sup>24</sup> e mostra apprezzamento nei confronti della poesia d'amore britannica. D'altra parte, egli affida la valutazione dei propri versi precisamente a Sidney: «A voi dunque si presentano,

<sup>22</sup> Per la relazione tra Bruno e Sidney, si vedano Aquilecchia (1995); Feingold (2004); Stewart (2015); Yates (1964).

<sup>23</sup> «[V]olse studiosamente nodrir quella melancolia, per celebrar non meno il proprio ingegno su quella matassa, con esplicar gli affetti d'un ostinato amor volgare, animale e bestiale, ch'abbiano fatto gli altri ch'han parlato delle lodi della mosca, del scarafone, de l'asino, de Sileno, de Priapo, scimie de quali son coloro ch'han poetato a' nostri tempi delle lodi de gli orinali, de la piva, della fava, del letto, delle bugie, del disonore, del forno, del martello, della caristia, de la peste» (Bruno 2002: vol. II, 498).

<sup>24</sup> «in questo paese Britannico [...] non son femine, non son donne: ma (in similitudine di quelle) son nimfe, son dive, son di sustanza celeste; tra le quali è lecito di contemplar quell'unica Diana [...]. Ivi son le Ninfe, cioè le beate e divine intelligenze che assisteno et amministrano alla prima intelligenza, la quale è come la Diana tra le nimfe de gli deserti» (Bruno 2002: vol. II, 499, 519). Bruno celebra la regina inglese anche alla fine dei *Furori*: «Tra quelli tutt' il mondo admira il sole, / qual ti so dir che tanto non risplende, / quanto lei che mi rende / più glorioso dio de la gran mole» (Bruno 2002: vol. II, 751).

perché l’Italiano ragioni con chi l’intende; gli versi sien sotto la censura e protezzion d’un poeta» (Bruno 2002: vol. II, 521). Il nolano giunge a concludere l’*Argomento*, e dunque ad aprire i dialoghi veri e propri, con una *Iscusazion* in versi intitolata *Alle più virtuose e leggiadre dame* con cui chiarisce che la sua invettiva contro le donne non è rivolta alle dame britanniche («non voi ha nostro spirt’ in schif’, e sdegnà»), con cui esprime di nuovo la sua immensa stima nei loro confronti<sup>25</sup> e, soprattutto, con cui giustifica e celebra le liriche amorose inglesi:

De l’Inghilterra o vaghe Ninfe e belle,  
non voi ha nostro spirt’ in schif’, e sdegnà;  
né per mettervi giù suo stil s’ingegna,  
se non convien che femine v’appelle.

Né computar, né eccettuar da quelle,  
son certo che voi dive mi convegna:  
se l’influsso commun in voi non regna,  
e siete in terra quel ch’in ciel le stelle.

De voi, o Dame, la beltà sovrana  
nostro rigor né morder può, né vuole,  
che non fa mira a specie sopr’umana.

Lungi arsenico tal quindi s’involesse,  
dove si scorge l’unica Diana,  
qual è tra voi quel che tra gli astri il sole.

L’ingegno, le parole  
el mio (qualunque sia) vergar di carte  
faranv’ ossequios’ il studio e l’arte.

(Bruno 2002: vol. II, 524)

---

<sup>25</sup> L’elogio delle dame britanniche («Leggiadre Nimfe»; «vaghe ninfe») appare anche nell’ultimo dialogo degli *Eroici furori* (Bruno 2002: vol. II, 745, 751) e nel primo dialogo de *La cena de le ceneri* (1584), la prima opera italiana che Bruno pubblica in Inghilterra.

L'ipotesi che il verso 8 – «e siete in terra quel ch'in ciel le stelle» – sia un riferimento alla Stella cantata in *Astrophil and Stella* è confermata da una dedica che John Florio scriverà, diciotto anni più tardi, a due donne legate a Sidney (la contessa di Rutland, figlia del poeta, e Penelope Devereux Rich, ossia 'Stella'):

Or as my fellow *Nolano* in his heroycall furies wrote (noble Countesse) to your most heroicke father, and in a Sonnet to you Ladies of England, *You are not women, but in their likenesse Nymphs, Goddesses, and of celestial substance,*

Et siete in terra quel ch'in ciel le stelle.  
(Yates 1943: 111; Yates 1934: 105-107; Stewart 1931: 564-568)

Così come è legittimo individuare nella *Iscusazion* in versi di Bruno un omaggio all'*alter ego* di Sidney (*astri*, v. 14) e alla donna da lui celebrata (*stelle*, v. 8)<sup>26</sup>, è possibile riscontrare allusioni oblique all'alchimia: se l'arsenico citato al verso 12 è un elemento impiegato di frequente per pratiche di alchimia spirituale, i termini *studio* e *arte* con cui si conclude la lirica sono utilizzati dagli alchimisti per definire la propria ricerca. Del resto, l'autore del *Cantico dei cantici* che Bruno si propone di imitare negli *Eroici furori* è Salomone, ritenuto dagli alchimisti uno dei padri della loro *ars sacra*. Si osservi che la posizione di Sidney sulla poesia (essa deve essere scritta *of purpose darkly* per evitare che i suoi «sacri misteri» e «sacri riti» siano divulgati tra i «profani») è identica a quella degli alchimisti nei confronti della loro opera. Heinrich Cornelius Agrippa e Robert Fludd, per esempio, sostengono che tutti i grandi filosofi – da Ermete, Pitagora, Apuleio e Salomone allo stesso Cristo – hanno sempre invitato i loro accoliti al silenzio e alla segretezza<sup>27</sup>: è questo il motivo per cui i testi ermetici e alchemici tendono a

<sup>26</sup> È possibile intravedere un'allusione a Stella anche alla fine degli *Eroici furori*: tra le «vaghe ninfe» che «il felice Tamesi veder lice» risalta «tal fra tutte belle, [...] cui tanto il sol non splende tra le stelle» (Bruno 2002: vol. II, 751-752).

<sup>27</sup> Si veda Rossi (1989).

riprodurre le modalità e gli stilemi precipui del discorso religioso e l’esortazione evangelica a «non gettare ciò che è sacro ai cani né le perle ai porci»<sup>28</sup> è letta dagli alchimisti come un invito a mantenere il silenzio o a esprimersi in maniera oscura<sup>29</sup>.

Con l’immagine del poeta innamorato che consuma le proprie capacità intellettuali «destillando l’elixir del cervello», Bruno fa riferimento esplicitamente all’arte dell’alchimia sin dall’inizio del proprio *Argomento*. Nel lamentare la consuetudine di sciuparsi e immalinconirsi per amore di donne indegne e, peggio ancora, l’uso di pubblicare in versi i propri tormenti interiori, il filosofo ricorre per l’esemplificazione sia ai celebri contrasti petrarcheschi sia al processo alchemico noto come *rota* o *solve et coagula*, il ciclo sempiterno di liquefazione e solidificazione che conduce al fine ultimo dell’opera, ossia alla creazione dell’*elixir* (detto anche *lapis*, o *aqua vitae*):

Che spettacolo (o Dio buono) più vile et ignobile può presentarsi ad un occhio di terso sentimento, che un uomo cogitabundo, afflitto, tormentato, triste, maninconioso; per dovenir or freddo, or caldo, or fervente, or tremante, or pallido, or rosso, or in mina di perplesso, or in atto di risoluto; un che spende il miglior intervallo di tempo, e gli più scelti frutti di sua vita corrente, destillando l’elixir del cervello con mettere in concetto, scritto, e sigillar in pubblici monumenti, quelle continue torture, que’ gravi tormenti, que’ razionali discorsi, que’ faticosi pensieri, e quelli amarissimi studi destinati sotto la tirannide d’una indegna, imbecille, stolta e sozza sporcaria? (Bruno 2002: vol. II, 488)

---

<sup>28</sup> «Give not that which is holy unto the dogs, neither cast ye your pearls before swine, lest they trample them under their feet, and turn again and rend you» (*Matt.* 7, 6).

<sup>29</sup> Cfr. Eliade (1978); Jung (1944); Burckhardt (1960); Pereira (2001).

Bruno, che è assai vicino alla cultura di matrice ermetico-alchemica<sup>30</sup>, come è noto, nel 1588 trascorre un lungo periodo presso la corte di Praga, dove lo stesso Sidney risiedette nel 1575 e nel 1577 in veste diplomatica<sup>31</sup>. L'imperatore Rodolfo II promuove e incoraggia gli studi magico-alchemici al punto che la corte praghese diviene presto un centro privilegiato per questo ramo del sapere<sup>32</sup>:

Early in 1588, Bruno left Wittenberg for Prague where he stayed for about six months. Here the Emperor Rudolph II held his court and gathered under his wing astrologers and alchemists from all over Europe to assist in his melancholy search for the philosopher's stone. Bruno was not a practising alchemical Hermetist, but he tried to interest the Emperor in his "mathesis", dedicating to him a book, which was published at Prague, and which had the provocative title of *Articuli adversus mathematicos*. (Yates 1964: 312)

Negli anni londinesi, come si è detto, Bruno frequenta Sidney, egli stesso assai vicino agli studi ermetici, soprattutto a quelli del suo precettore John Dee, l'astrologo e alchimista paracelsiano al servizio della regina Elizabeth<sup>33</sup>, e del teologo Philippe Du Plessis Mornay<sup>34</sup>. Il poeta inglese inizia a tradurre il *Traité de la vérité de la religion chrétienne contre les athées, épicuriens, payens, juifs, mahométans et autres infidèles* di Mornay, pubblicato ad Anversa nel 1581. È interessante il fatto

<sup>30</sup> Per gli interessi del nolano nei confronti della cultura ermetica, si veda Bruno (2000<sup>3</sup>).

<sup>31</sup> Come riporta Edmund Campion, nell'aprile del 1577 Sidney si reca a Praga alla testa di una delegazione diplomatica inglese per festeggiare il neoimperatore Rodolfo (Duncan-Jones 1996: 85). È possibile che Sidney abbia tratto ispirazione dalla residenza a forma di stella creata dall'arciduca Ferdinando del Tirolo nei pressi di Praga sia per il nome poetico dell'amata che per la dimora di Basilius in *Arcadia* (si veda Skretkowicz 1982: 177 sgg).

<sup>32</sup> Per gli studi promossi da Rodolfo II, si veda, tra gli altri, Marshall (2006).

<sup>33</sup> Si vedano French (1972:176-213); Hart (1994).

<sup>34</sup> Per il rapporto tra Sidney e Mornay, si veda Stillman (2008).

che all’inizio del trattato sia citato l’insegnamento di Ermete Trismegisto (*Mercurius Trismegistus*), ritenuto tradizionalmente il padre dell’alchimia: nella traduzione di Sidney si legge che «Mercurius Trismegistus, who (if the bookes which are fathered uppon him bee his in deede, as in trueth they bee very auncient) is the founder of them all, teacheth every where, That there is but one God» (Plessis Mornay 1587: 27; Yates 1964: 178).

Come documenta Thomas Moffet, medico paracelsiano vicino alla famiglia del poeta, Sidney si dedica allo studio dell’alchimia, la *starry science, rival to nature*, avvalendosi dell’insegnamento di John Dee:

Not satisfied with the judgement and reach of common sense, with his eye passing to and fro through all nature, he pressed into the inner-most penetralia of causes; and by that token, led by God, with Dee as teacher, and with Dyer as companion, he learned chemistry, that starry science, rival to nature. (Moffet 1940: 75; French 1972: 177)

È degno di nota che nella *Defence of Poesy* Sidney presenti le figure di Erasmo da Rotterdam e del medico, astrologo e alchimista Heinrich Cornelius Agrippa quali pilastri della conoscenza: «Agrippa will be as merry in showing the vanity of science as Erasmus was in the commending of folly» (Sidney 2002: 233). Non sarà superfluo ricordare che nella sua celebre biografia di Sidney, pubblicata nel 1591, Fulke Greville si sofferma sull’abilità dimostrata dal poeta nel campo delle arti meccaniche («the most ingenuous of Mechanicall Arts» [Greville 1652: 21]), un ramo del sapere ermetico-alchemico indagato con passione da John Dee: profondamente interessato ad automi meccanici e macchine semoventi alla luce della teoria alchemica dell’*homunculus*, Dee costruisce per una rappresentazione teatrale alla corte della regina Elizabeth un enorme scarafaggio (da lui chiamato *Aristophanes Scarabeus*) in grado di muoversi automaticamente e, per uno spettacolo al Trinity

College di Cambridge, una macchina volante – autentici portenti utilizzati dai futuri accusatori come prova delle sue pratiche di magia nera e stregoneria<sup>35</sup>.

In maniera non certo casuale, Thomas Nashe loda l'ingegnosità di *Astrophil and Stella* con un'immagine esplicitamente alchemica. Nella Prefazione al canzoniere di Sidney egli argomenta che è più difficile scrivere libri pervasi da ingegno che «trasformare il mercurio in oro»: «and wee shall have such a breede of bookes within a little while after, as will fill all the world with the wilde fowle of good wits; I can tell you this is a harder thing then making golde of quicksilver» (Sidney 1591: 6). Se si osserva che all'inizio dell'*Argomento* ai suoi *Dialogi* Bruno si rivolge al signor Filippo Sidneo chiedendosi che «tragicomedia»<sup>36</sup> sia scrivere le proprie pene d'amore, forse è lecito supporre che Nashe si ispiri agli *Eroici furori* per la sua definizione del canzoniere di Sidney come «a tragicommodity of love» (Sidney 1591: 3).

I riferimenti indiretti all'alchimia che appaiono nella *Iscusazion* di Giordano Bruno rendono più ampio e complesso l'elogio della lirica amorosa inglese e, in particolare, di quella di Sidney, in quanto possono essere interpretati come un ulteriore tributo reso all'amico inglese. Non si deve dimenticare, d'altra parte, la profonda influenza esercitata da Bruno sul milieu sidneiano e, più in generale, sulla poesia elisabetiana<sup>37</sup>: «Giordano Bruno in England in the 1580s had helped to inspire the 'Sidney circle' and the Elizabethan poetic Renaissance» (Yates 2001: 109).

<sup>35</sup> Si veda Woolley (2001: 21).

<sup>36</sup> «Che tragicomedia? che atto, dico, degno più di compassione e riso può esserne ripresentato in questo teatro del mondo [...]?» (Bruno 2002: vol. II, 488).

<sup>37</sup> Per i rapporti tra Bruno e il circolo di Sidney, si vedano Buxton (1987: 160 sgg.); Waller (1972). Per un esame della poesia di Bruno in relazione a quella elisabetiana, si veda Aquilecchia (1996).

#### 4. *MELTS DOWN HIS LEAD INTO MY BOILING BREAST*

##### IMMAGINI ALCHEMICHE NEL SONETTO 108

Peter French argomenta che, nel definire *maker* (creatore) colui che compone poesie, Sidney identifica indirettamente la figura del poeta con quella del *magus* rinascimentale<sup>38</sup> – di cui Agrippa e John Dee sono mirabili rappresentanti. Credo sia importante rilevare che Sidney (come lo stesso Bruno) attribuisce un ruolo centrale alla *inventio* poetica<sup>39</sup>, al punto da ritenere che essa sia lo strumento attraverso cui il poeta trascende, rinnova e, addirittura, migliora la natura («la natura crea un mondo di ottone, il poeta d’oro»)<sup>40</sup>. In *The Defence of Poesy* si legge che

Only the poet, disdain[ing] to be tied to any such subjection, lifted up with the vigour of his own Invention, doth grow in effect another nature, in making things either better than nature bringeth forth, or, quite anew, forms such as never were in nature, [...] freely ranging only within the zodiac of his own wit. [...] with the force of a divine breath [the poet] bringeth things forth surpassing [Natures] doing. (Sidney 2002: 216, 217)

L’idea che con la poesia e, più in generale, con l’arte si possa aiutare e migliorare «la natura di ottone» per trasformarla «in oro» è il principio che sta alla base della filosofia alchemica, secondo cui l’alchimista aiuta, accelera, emenda, trasforma e migliora i processi naturali. Per gli alchimisti i minerali diventerebbero metalli puri se lasciati riposare nel grembo della Terra e si trasformerebbero spontaneamente in oro se si

---

<sup>38</sup> «Following ancient tradition, Sidney goes out of his way to stress the fact that the poet is a maker; [...] the Renaissance *magus* also appropriated this role» (French 1972: 197).

<sup>39</sup> Sia Sidney che Bruno sono profondamente interessati al dibattito *inventio / imitatio*: nel sonetto 3 il poeta inglese chiama *Pindar’s apes* gli imitatori pedissequi (v. 3), così come negli *Eroici furori* il nolano definisce «scimia de la musa altrui» i poeti privi di invenzione e, dunque, di talento (Bruno 2002: vol. II, 528).

<sup>40</sup> «Her world is brazen, the poets only deliver gold» (Sidney 2002: 216).

permettesse loro di crescere per alcune migliaia di anni: l'alchimista ha il dovere morale di aiutare la natura in quanto, pur essendo predisposta a produrre un solo metallo – l'oro –, essa tende a sviarsi e a creare aborti e mostri<sup>41</sup>. Secondo gli alchimisti, l'*opus alchymicum* favorisce la maturazione della materia grezza (il piombo, figura del seme) all'interno della fornace o *athanor* (figura della caverna e, dunque, del ventre della Madre Terra), esattamente come l'agricoltura aiuta lo sviluppo, o la gestazione, dei semi all'interno della terra: così come l'agricoltura genera frutti e fiori, l'alchimia genera metalli puri. È questo il motivo per cui gli alchimisti hanno sempre associato la loro opera al processo agricolo e, viceversa, spesso l'arte della coltivazione della terra è accostata alla pratica alchemica, come documenta Francis Bacon nel dimostrarsi consapevole dell'inestricabile legame tra la ricerca nelle fucine alchemiche e il lavoro della terra<sup>42</sup>.

Se si osserva che in *The Advancement of Learning* Bacon afferma che, secondo Democrito, «la verità della natura giace nascosta in caverne e miniere profonde» e che, «come sostengono gli alchimisti, Vulcano è una seconda natura»<sup>43</sup>, si comprende perché nell'utopia scientifica *New Atlantis* egli descriva grotte che sono veri e propri fucine-laboratori alchemici in cui studiare e migliorare i processi e i segreti del mondo naturale. In *New Atlantis* la nuova scienza empirica e il sapere di matrice ermetico-alchemica si fondono nella Salomon's House, un'istituzione scientifica in cui si studia la filosofia naturale e in cui si condivide democraticamente la conoscenza al fine di recuperare la perfezione delle origini, ossia l'età dell'oro: «The End of our Foundation is the knowledge of Causes, and secret motions of things; and the enlarging of the bounds of Human Empire, to the effecting of all things possible» (Bacon 1989: 71; corsivo aggiunto). Sidney esprime le proprie idee sulla conoscenza del mondo con parole simili a quelle di Ba-

---

<sup>41</sup> Cfr. Eliade (1978).

<sup>42</sup> Si vedano, tra gli altri, Rossi (1974); Farrington (1952).

<sup>43</sup> «the truth of nature lieth hid in certain deep mines and caves and [as] the alchemists [...] inculcate, [...] Vulcan is a second nature» (Bacon 1951: 105).

con quando associa l’arte poetica all’arte alchemica (*supernatural philosophy*): «others, persuading themselves to be demigods if they *knew the causes of things*, became natural and supernatural philosophers» (Sidney 2002: 219; corsivo aggiunto). Alla base di questa espressione topica vi è senza dubbio il comune ipotesto virgiliano «Felix qui potuit *rerum cognoscere causas*» (*Georgiche* II, 489; corsivo aggiunto).

Studioso attento e appassionato di astrologia, matematica, musica, scienze meccaniche e alchemiche, Sidney (come Agrippa, Dee, Bacon, e come ogni pensatore di epoca elisabettiana) è convinto che l’universo tutto sia pervaso da un afflato divino e che il macrocosmo e il microcosmo siano legati da nessi spirituali che devono essere interpretati correttamente: parafrasando una lettera che il poeta invia al fratello Robert verso la fine degli anni settanta, il mondo va indagato «in the mixed and correlative knowledge of things» (Sidney 2002: 285). L’idea che esista un nesso tra l’universo e l’uomo, o tra alto e basso, è uno dei punti centrali della *Tabula smaragdina*, il testo ‘sacro’ dell’alchimia e, più in generale, della cultura ermetica: se il secondo postulato della *Tabula smaragdina*, la tavola di smeraldo rinvenuta in una grotta nelle mani della statua di Ermete Trismegisto secondo la leggenda, dichiara che «ciò che sta in basso è come ciò che sta in alto, e ciò che sta in alto è come ciò che sta in basso», il decimo punto afferma che «così il microcosmo è stato creato sul modello del macrocosmo» (Burckhardt 1991: 169-170)<sup>44</sup>.

Nel sonetto 26 Sidney rende esplicito il concetto alchemico dell’identità tra «ciò che sta in alto e ciò che sta in basso» con il verso «And know those bodies high reign on the low» (v. 11): anche Bruno allude alla corrispondenza tra macrocosmo e microcosmo, o tra alto e basso, quando scrive che «quello che vedi alto o basso, o in circa (come ti piace dire) de gli astri, son corpi, son fatture simili a questo globo in

---

<sup>44</sup> Si veda Ermete Trismegisto (2001), che però non include la *Tabula*. Nell’indagare le relazioni tra ‘il basso’ e ‘l’alto’, French osserva che «Dee’s symbol of the monad is a perfect example of a sensible image that supposedly contained the power of the divine *mens* and possessed the ability to transform man by revealing higher truths» (French 1972: 203).

cui siamo noi, e nelle quali non più né meno è la divinità presente che in questo nostro, o in noi medesimi» (Bruno 2002: vol. II, 658-659). Nel sonetto 26 il poeta inglese celebra la magia astrologica cara a John Dee e, allo stesso tempo, l'alchimia, un'arte definita *astronomia inferior*<sup>45</sup> o, citando Thomas Moffet, *starry science*:

Though dusty wits dare scorn Astrology,  
And fools can think those lamps of purest light,  
Whose numbers, ways, greatness, eternity,  
Promising wonders, wonder to invite,  
To have for no cause birthright in the sky,  
But for to spangle the black weeds of Night.

(sonetto 26, vv. 1-6)

Nel sonetto 32 egli associa la poesia alla profezia, menziona la teoria ippocratica dei quattro umori («as humours fly or creep», v. 4) e, come credo, allude alle tre fasi principali del processo alchemico. Nel celebrare le virtù e la bellezza di Stella, Astrophil evita di nominare precisamente ciò che la caratterizza più fortemente, ossia gli occhi neri, il «capolavoro della Natura» con cui la donna amata si allontana anche dal punto di vista estetico dalla figura femminile cantata dagli stilnovisti:

When Nature made her chief work, Stella's eyes,  
In colour black why wrapped she beams so bright?

(sonetto 7, vv. 1-2)

Se all'avorio, le perle, i rubini e l'oro che rappresentano la carnagione, i denti, le labbra e i capelli di Stella si aggiunge il *jet* (giaietto, o lignite picea) che ne definisce il nero degli occhi, nel sonetto 32 sarebbero presenti sia i cinque elementi alchemici (l'oro verrebbe a significare la quintessenza) sia i colori delle tre fasi fondamentali dell'*opus*,

---

<sup>45</sup> «that science was often termed *astronomia inferior*» (French 1972: 180).

ossia la fase iniziale del nero (*nigredo*), quella intermedia del bianco (*albedo*) e quella finale dell’oro (*rubedo*):

Whence hast thou ivory, rubies, pearl and gold  
To show her skin, lips, teeth and head so well?

(sonetto 32, vv. 10-11)

Nel sonetto 91 *Astrophil* non manca di annoverare gli occhi neri dell’amata, venendo in tal modo a menzionare i tre colori delle fasi cardinali dell’*opus*. Si osservi che gli occhi di Stella, talmente scuri da risultare luminosi come il *jet* – un minerale nero apprezzato per la sua brillantezza –, rappresentano il sole nero, ossia la *coincidentia oppositorum* cara agli alchimisti (*black, but in blackness bright*):

Milk hands, rose cheeks, or lips more sweet, more red,  
Or seeing jets, black, but in blackness bright.

(sonetto 91, vv. 7-8)

Nel succitato sonetto 7 gli occhi neri dell’amata sono infatti associati al sole per sottolinearne la lucentezza – «In colour black why wrapped she beams so bright?» (v. 2) –, così come nel sonetto 20 è sviluppata esplicitamente l’idea del sole nero alludendo ancora agli occhi di Stella: «that sweet black which veils the heav’nly eye» (v. 7).

La prima quartina del sonetto che conclude *Astrophil and Stella* è interamente basata su elementi precipui dell’alchimia:

When sorrow, using my own fire’s might,  
Melts down his lead into my boiling breast,  
Through that dark furnace to my heart oppressed  
There shines a joy from thee, my only light.

(sonetto 108, vv. 1-4)

Il potere trasmutatore del fuoco, la liquefazione del piombo, il petto ribollente dell'innamorato che si trasforma in un'atra fornace, la tenebra plumbea del dolore e il fulgore aureo della gioia sono termini e immagini con cui il poeta presenta in maniera fortemente visiva i luoghi, gli elementi e le fasi fondamentali del processo alchemico: dalla tenebra della *nigredo*, ossia dalla tappa iniziale dell'*opus*, provocata dal dolore plumbeo (*lead*), Astrophil approda alla luminosità d'oro della *rubedo*, ossia alla fase conclusiva dell'opera, grazie alla luce (nera) di Stella e alla gioia che ne scaturisce.

Nella seconda parte degli *Eroici furori* un uomo «che ha perduta la vista dal intenso vampo che procede[...] dal core» declama un sonetto in cui si sofferma precisamente sul potere dell'amore di trasformare il petto dell'innamorato in una «alta fornace»<sup>46</sup>:

La beltà che per gli occhi scorse al core  
formò nel petto mio l'alta fornace  
ch'assorbì prima il visuale umore,  
sgorgand'in alt' il suo vampo tenace.

(vv. 1-4 [Bruno 2002: vol. II, 723])

Nel sonetto con cui si apre il secondo dialogo degli *Eroici furori*, Tansillo «comincia [...] a mostrar gli affetti suoi e discuoprir le piaghe» d'amore identificando anch'egli il proprio cuore con una fucina, sia pure mitologica: «et ho Vulcan al core» (Bruno 2002: vol. II, 542). La metafora del cuore dell'innamorato che arde e si trasforma in una fornace<sup>47</sup> è sviluppata da Sidney anche nel sonetto 35: «Since reason's self doth blow the coal in me» (v. 6). Nell'invitare il lettore a non cercare allegorie recondite (*allegory's curious frame*) né interpretazioni astruse nei suoi componimenti ma soltanto *pure simplicity*, nel sonetto 28

<sup>46</sup> Come osserva Vanna Gentili, «il motivo del petto come fornace ricorre sovente nei petrarchisti italiani e francesi» (Sidney 1965: 504n).

<sup>47</sup> *Reason* e *heart* sono identificabili: nel Rinascimento è consuetudine assimilare il cuore all'anima, a sua volta identificabile con la mente, o il cervello, e con le facoltà intellettuali.

Astrophil allude alla fornace del proprio cuore con un’immagine presoché identica a quella del succitato sonetto bruniano («sgorgand’in alt’il suo vampo tenace», v. 4): «Breathe out the flames which burn within my heart» (v. 13). Attraverso un uso della negazione con cui spesso si propone di affermare il contrario<sup>48</sup>, Astrophil dichiara di non possedere la quintessenza alchemica: «Look at my hands for no such quintessence» (v. 11). Si osservi che negli *Eroici furori* Bruno sviluppa lo stesso concetto espresso da Sidney nel sonetto 28 (non si deve cercare *allegory’s curious frame* nelle sue opere): «come è possibile di convertir qualsivoglia fola, romanzo, sogno e profetico enigma, e trasferirle in virtù di metafora e pretesto d’allegoria a significar tutto quello che piace a chi più comodamente è atto a stiracchiar gli sentimenti» (Bruno 2002: vol. II, 497).

L’accento sulla dimensione visiva individuabile nel sonetto 108 si può ricondurre all’indiscusso interesse da parte di Sidney per l’iconologia di matrice alchemica, per la tradizione emblematica e per le imprese, produzioni iconico-letterarie di grande centralità in questo periodo. Anche la vicinanza del poeta ai dialoghi filosofici *De gli eroici furori* di Giordano Bruno, il ‘libro d’emblemi senza illustrazioni’<sup>49</sup> a lui dedicato, è di rilievo: considerando che gli autori di emblemi traggono spesso ispirazione dalla poesia petrarchesca e dalla cultura ermetico-alchemica<sup>50</sup>, i contrasti e le immagini fortemente visive del sonetto 108 possono essere interpretati anche alla luce della tradizione emblematica.

Se l’interesse di Bruno nei confronti del rapporto parola-immagine è ulteriormente avvalorato dalle incisioni che corredano molte sue opere<sup>51</sup>, nella produzione letteraria di Sidney sono assai diffuse le considerazioni intorno all’associazione classica poeta-pittore. Muovendo da teorie neoplatoniche, Sidney, come si è detto, definisce il poeta come

---

<sup>48</sup> Si ricordi che nel sonetto 74 Astrophil si raffigura come un “povero profano, indegno dei sacri misteri”: «poor layman, for sacred rites unfit» (v. 4).

<sup>49</sup> «the *Eroici furori* is an unillustrated emblem book» (Yates 1943: 105).

<sup>50</sup> Si veda Praz (2014).

<sup>51</sup> Per gli interessi del nolano per il rapporto parola-immagine, si veda Bruno (2001).

‘colui che fa’, o ‘colui che crea’, e la poesia, il cui scopo è mimetico, come *a speaking picture*:

Poesie therefore is an arte of imitation, for so Aristotle termeth it in his word *mimesis* – that is to say, a representing, counterfeiting, or figuring foorth – to speak metaphorically, a speaking picture – with this end, to teach and delight. [...] A perfect picture I say, for he [the Poet] yeeldeth to the powers of the mind an image [...] illuminated or figured foorth by the speaking picture of poesie. (Sidney 2002: 217, 221, 222)

Nella *Defence of Poesy* Sidney evidenzia il ruolo privilegiato della vista e indaga estesamente il rapporto tra poesia e pittura: «poesie [...], as the painter, [...] should give to the eye either some excellent perspective, or some picture» (Sidney 2002: 236). Nell’associare il poeta al pittore, egli attribuisce al poeta lo statuto quasi divino di creatore: si ricordi che Platone considera l’immobilità di una pittura come un’eco della perfezione celeste, eterna, e paragona il suo stato ideale a un dipinto e il dio creatore del mondo, il demiurgo, a un pittore<sup>52</sup>. Astrophil rende concreta l’identificazione poeta-pittore quando, nel primo sonetto del canzoniere, dichiara di avere cercato le parole adatte per «dipingere» le sue pene d’amore nello sforzo di comporre un sonetto degno di tale nome: «I sought fit words to paint the blackest face of woe» (v. 4). Nel sonetto 7 è individuabile un ulteriore riferimento all’identificazione poeta-pittore: se la Natura, ossia il potere creatore, è definita *painter wise* (v. 3), anche il poeta, a sua volta un creatore, è equiparabile a un artista visivo. La correlazione tra scrittore e pittore è accolta anche da Giordano Bruno, che si autorittrae nelle vesti di un pittore in almeno tre

---

<sup>52</sup> Il termine δημιουργός generalmente si riferisce a pittori e scultori. Giambattista Marino, esaltando la bellezza del giglio, rielabora l’idea platonica di Dio come pittore: «Ahi qual pennello in te dolce e pietoso / trattò la man del gran pittore eterno?» (*L’Adone* VI, 141). Per lo stato ideale descritto da Platone, si vedano *Repubblica* V, 472d. VI, 501a sgg; *Timeo* 29a.

opere italiane: negli *Eroici furori* si rappresenta come un filosofo-pittore che ‘dipinge’ emblemi; nel *Candelaio* fa coincidere la sua voce con quella del pittore-filosofo Gioan Bernardo; nella *Cena delle ceneri*, il primo dialogo in volgare della serie londinese, si definisce come colui che «fa giusto com’un pittore» (Bruno 2002: vol. I 435). Anche nell’*Ars reminiscendi*, pubblicata durante il periodo londinese, egli identifica il filosofo con un pittore: «Non est enim philosophus nisi qui fingit et pingit» (Bruno 1879-1891: vol. II, 133).

Credo che il sonetto conclusivo di *Astrophil and Stella* si soffermi sulla relazione poesia-pittura e parola-immagine attraverso la metafora dell’uomo-anima che abita la casa-corpo (o «nido»). Dopo avere intravisto la luce della felicità, lo stato d’animo di Astrophil ripiomba nello sconforto iniziale. La voce lirica rappresenta visivamente la propria anima come un uccello che si invola verso Stella, «il suo nido», per dichiararsi subito sconfitto poiché *most rude despair* gli ha tagliato le ali:

But soon as thought of thee breeds my delight,  
And my young soul flutters to thee, his nest;  
Most rude despair, my daily unbidden guest,  
Clips straight my wings, straight wraps me in his night.  
(sonetto 108, vv. 5-8)

Facendo uso della radicata consuetudine britannica di chiamare i passeri *Philip* o *Phip*<sup>53</sup>, nel sonetto 83 Sidney-Astrophil si raffigura come «Good brother Philip» e come «sir Phip», uno *sparrow* che ama dormire “nel nido di gigli dove giace l’amore”: «in lilies’ nest, were love’s self lies along» (vv. 1, 14, 8). Nel sonetto 23 Astrophil rappresenta la propria anima all’interno di una gabbia d’oro, come fosse un uccello<sup>54</sup>: «my young brain captived in golden cage» (v. 11). Nel succitato sonetto de-

---

<sup>53</sup> Si pensi, per esempio, al celebre *Philip Sparrow* di John Skelton.

<sup>54</sup> Come si è detto, l’anima, il cuore e il cervello sono assimilabili nel Rinascimento (cfr. nota 47).

gli *Eroici furori* Tansillo utilizza numerose dittologie oppositive petrarchesche («a un tempo triemo, agghiaccio, ardo e sfavillo», v. 2) e contrappone le dimensioni di *summum* e *imum* descrivendo se stesso precisamente come un uccello che si libra in volo:

Altr'amo, odio me stesso:  
ma s'io m'impiumo, altri si cangia in sasso;  
poggi'altr'al ciel, s'io mi ripogno al basso.

(vv. 9-11. Bruno 2002: vol. II, 542)

Sempre negli *Eroici furori* Bruno rappresenta l'anima dotata di ali e in grado di volare per unirsi con il divino: «L'ascenso procede nell'anima dalla facultà et appulso ch'è nell'ali, che son l'intelletto et intellettiua voluntade» (Bruno 2002: vol. II 667). L'immagine dell'anima che abbandona il corpo e si alza in volo è un evidente riferimento al concetto platonico e giudaico-cristiano dell'anima-uccello e contribuisce a chiarire l'associazione tradizionale tra poesia e canto degli uccelli. L'etimologia del termine ὄρνις suggerisce la qualità angelica dell'animale, il suo essere sospeso tra terra e cielo, materia e spirito, animale e divino: ὄρνις significa “uccello” e “presagio o messaggio celeste” ed è dunque collegabile alla sostanza degli angeli, o messaggeri, anche ricordando che la lingua greca associa gli uccelli agli angeli – ἄγγελος vuol dire “messaggero, nunzio, annunziatore”, e indica anche gli “uccelli augurali”. Nel sonetto 32 Sidney non manca di associare il poeta alla figura del profeta, o augure: «A prophet oft, and oft an history, / A poet eke [...]» (vv. 3-4).

Gli uccelli hanno un ruolo molto importante nella simbologia e iconologia alchemica: se il mercurio è raffigurato come un'aquila, le tre fasi principali dell'*opus* sono rappresentate da tre volatili. Un uccello nero, e in particolare un corvo, sta a indicare la fase della *nigredo*, ossia la dimensione materiale; uno bianco – quasi sempre un cigno – indica l'*albedo*, ossia l'anima e la dimensione spirituale; uno rosso o policromo (un pavone) indica la fase finale della *rubedo*. Un'illustrazione che correda il trattato alchemico *Splendor solis* di Salomon Trismosin

– maestro di Paracelso – descrive visivamente uno dei momenti di passaggio dell’opera raffigurando un uccello nero, uno bianco e uno rosso in lotta tra di loro all’interno di un alambicco.

La fase centrale dell’*opus alchymicum*, nota come *conjunctio*, è spesso rappresentata da un uccello-anima (Astrophil) che prende il volo per unire la materia e la terra allo spirito e al cielo (Stella), venendo in tal modo ad attuare la fusione dei contrari e, soprattutto, il secondo punto della *Tabula smaragdina* – «ciò che sta in basso è come ciò che sta in alto e ciò che sta in alto è come ciò che sta in basso». Nella fase alchemica successiva, nota come *fermentatio*, l’uccello-anima si trova all’interno di un nido in attesa della nascita mistica: come osserva Mino Gabriele, «La scienza alchemica si può paragonare all’uovo, in quanto in essa sono unitamente coniugati i quattro elementi [...]; l’uovo significa l’ampolla o il vaso con dentro gli elementi che viene posto all’interno del forno operativo: il microcosmo ricostruito in laboratorio» (Gabriele 1997: 74).

Anche l’idea dell’uomo-anima che abita il nido, o la casa, ha radici antiche. Come osserva Panofsky, in epoca classica e poi nel Rinascimento vengono compiuti numerosi tentativi per trovare la corrispondenza esatta tra le proporzioni umane e quelle di edifici, o parti di edifici, con il fine di dimostrare la *symmetria* e la vitalità antropometrica dell’architettura (Panofsky 1955: 55-107). Nel suo fondamentale e influente studio sull’architettura, Henry Wotton considera la casa «an epitomie of the whole world» e stabilisce la correlazione tra la casa e il corpo umano: «Now the exact *Circle* is [...] the most united [Figure] in his parts; Fitnessse for beautie and delight, as imitating the celestiaall *Orbes*, and the universall *Forme*» (Wotton 1624: 82).

L’idea che l’edificio significhi il cosmo e l’uomo in quanto possiede la stessa forma intellettuale che costituisce sia il mondo materiale che il corpo umano è un concetto ancora influente nel Cinquecento e nel Seicento. Nella lirica *Man* George Herbert esprime il concetto classico dell’uomo come misura di tutto e come metafora della casa:

My God, I heard this day,  
 That none doth build a stately habitation,  
 But he that means to dwell therein.  
 What house more stately hath there been,  
 Or can be, than is Man?  
 [...] For Man is ev'ry thing.  
 [...] Man is all symmetrie,  
 Full of proportions, one limbe to another,  
 And all to the world besides.  
 [...] He is in little all the sphere.

(George Herbert, *Man*, vv. 1-5, 7, 13-15, 22)

Nel sonetto 146 Shakespeare medita sulla vanità e caducità della vita umana e sul rapporto tra essenza e apparenza muovendo proprio dall'identificazione anima-uomo (*poor soule*) e corpo-casa (*thy fading mansion*):

Poor soule, the centre of my sinfull earth,  
 My sinfull earth these rebell powres that thee array,  
 Why dost thou pine within and suffer dearth  
 Painting thy outward walls so costly gay?  
 Why so large cost having so short a lease,  
 Dost thou upon thy fading mansion spend?

(William Shakespeare, sonetto 146, vv. 1-6)

I nessi tra anima-uomo e corpo-casa si arricchiscono di significato se si considera che per la tradizione emblematica la poesia che accompagna e illustra verbalmente il disegno, ossia la *significatio*, è definita “anima” dell’emblema, mentre l’immagine, o *pictura*, è tradizionalmente definita “corpo”: le due dimensioni degli emblemi, inoltre, sono

tradizionalmente associate al genere maschile e a quello femminile rispettivamente<sup>55</sup>. Come è noto, Lessing individuerà nell’azione il soggetto della poesia e nel corpo l’oggetto peculiare della pittura.

Nell’autorappresentarsi come l’anima-uccello che si invola verso il proprio nido, ossia Stella («my young soul flutters to thee, his nest», v. 6), Astrophil si sofferma, sebbene *darkly*, sul rapporto inestricabile anima-corpo, parola-immagine e maschile-femminile: il fine ultimo dell’*opus* è precisamente l’unione degli opposti, o, in termini alchemici, il «matrimonio del re e della regina». L’idea sidneiana dell’anima che si ricongiunge all’amata Stella mette in rilievo, appunto, la coincidenza dei contrari: evocando il motivo stilnovista della donna-stella come simbolo della «patria d’origine dell’anima» e del «luogo cui anela tornare» (Bruno 2010: 374, nota 39), nel primo dialogo della seconda parte degli *Eroici furori* Bruno accompagna la «figura» di due occhi a forma di stella con il motto *Mors et vita* (Bruno 2002: vol. II, 664). Il nolano, autore di ‘emblemata verbali’ come questo, argomenta che la vita stessa è fatta di contrari («tutte le cose constano de contrarii») e che questi vengono a coincidere nell’infinito: «perché medesimo è più chiaro e più occulto, principio e fine, altissima luce e profondissimo abisso» (Bruno 2002: vol. II, 543, 520).

##### 5. *AND MAKES ME THEN BOW DOWN MY HEAD*

###### MELANCONICA ALLEGRIA

Subito dopo aver librato in volo la propria anima verso Stella, «il suo nido», Astrophil è pervaso da *most rude despair* e precipita nelle tenebre (*night*) della *putrefactio* alchemica o, a ben vedere, nel «profondissimo abisso» della melanconia:

---

<sup>55</sup> Per il rapporto parola-immagine nella tradizione emblematica, si vedano Innocenti (1983); Bath (1994).

Most rude despair, my daily unbidden guest,  
 Clips straight my wings, straight wraps me in his night,  
 And makes me then bow down my head [...].

(sonetto 108, vv. 7-9)

L'immagine di Astrophil con la testa reclinata («bow down my head», v. 9) è un riferimento piuttosto evidente all'iconologia classica della malinconia. Il *Malenconico* della serie delle *Complessioni* di Cesare Ripa, per esempio, è descritto come un «huomo di color fosco» a testa china, con una benda sulla bocca per indicare la sua taciturnità e un «passero uccello solitario» (Ripa 1603: 63, 64) sulla testa per mostrare la predilezione per la solitudine: se la taciturnità è collegabile alla segretezza e all'oscurità precipue dei poeti e degli alchimisti, il riferimento al passero può gettare luce sul diletto con cui Sidney ama autorappresentarsi come 'Philip Sparrow'. Si osservi che nel quarto dialogo degli *Eroici furori* Bruno menziona un «pàssar solitario» e che all'inizio dell'*Argomento* si sofferma sulla malinconia provocata dal mal d'amore: «Che spettacolo (o Dio buono) più vile et ignobile può presentarsi ad un occhio di terso sentimento, che un uomo cogitabundo, afflitto, tormentato, triste, *maninconioso*» (Bruno 2002: vol. II, 579, 488; corsivo aggiunto). Poco dopo il filosofo menziona esplicitamente la melanconia di Petrarca, «quel toscò poeta» che «volsse studiosamente nodrir quella melancolia [...]» (Bruno 2002: vol. II, 498). Nel terzo dialogo Bruno-Tansillo associa la malinconia al furore («furor d'atra bile [...] fuor di conseglio, raggione et atti di prudenza [...] rapito dalla disordinata tempesta»), così come nel quinto descrive la sostanza melanconica che caratterizza «il spirito affetto di tal furore»: «il corpo è macilento, malnodrito, estenuato, ha difetto de sangue, copia di malancolici umori» (Bruno 2002: vol. II, 556, 628). Poco dopo, come Sidney, egli accosta l'umore melanconico a una fucina, e precisamente a quella di Efesto<sup>56</sup>. Lo stesso Bruno si autoritrae come un «maninconioso»

<sup>56</sup> «E quantunque fissa nella cosa amata, sempre gli avviene che altrettanto vegna ad essagitarsi e fluttuar in mezzo gli soffi de le speranze, timori, dubii, zeli, conscienze, rimorsi, ostinazioni, pentimenti, et altri manigoldi che son gli mantici, gli

nell’*Antiprologo* del *Candelaio*: «L’autore, si voi lo conosceste, dirreste ch’have una fisionomia smarrita: par che sempre sii in contemplazione delle pene dell’inferno [...]; un che ride sol per far comme fan gli altri; per il più lo vedrete fastidito, restio e bizzarro: non si contenta di nulla» (Bruno 2002: vol. I, 275).

È interessante ricordare che nel succitato sonetto 32 Astrophil menziona i quattro umori ma poi, nell’elencare i colori che rappresentano Stella (bianco, rosso e oro), evita di nominare il nero dei suoi occhi, venendo in tal modo a eliminare il riferimento alla *nigredo* e all’umore noto come ‘bile nera’ o ‘malinconia’: anche nel sonetto 9 ci sono riferimenti ai colori bianco (*alabaster pure, pearl*, vv. 3-4), rosso (*red porphyr*, v. 6) e oro (*gold is the covering*, v. 8) che denotano Stella, ma è assente il nero. Secondo le teorie ippocratiche e galeniche dei quattro umori, ritenute valide per oltre duemila anni, il colore rosso è associato al temperamento sanguigno, il giallo a quello collerico, il bianco a quello flemmatico e il nero a quello malinconico o atrabiliare. La bile nera, inoltre, è l’umore associato a Saturno, alla terra, al piombo, all’autunno, all’età matura, al freddo e al secco. Quasi tutti gli autori del tardo Medioevo e del Rinascimento ritengono incontestabile che la melanconia abbia un particolare rapporto con Saturno e che quest’ultimo sia «realmente responsabile dell’infelice carattere e dell’infelice destino del melanconico» (Klibansky – Panofsky – Saxl 1983: 119).

Sebbene sia dotato di una natura «fredda, secca, amara, nera, cupa, violenta e aspra» (Klibansky – Panofsky – Saxl 1983: 122), Saturno possiede caratteristiche positive e rappresenta esemplarmente l’unione degli opposti: egli è un dio benevolo della terra, dell’agricoltura e dei raccolti e, allo stesso tempo, è il dio della morte e dei morti. Prima di divenire dio e pianeta della melanconia, Saturno era la divinità potente e benigna che presiedeva l’età dell’oro: egli scelse di rinunciare al potere e alla vita sull’Olimpo per la saggezza e per un’esistenza divisa tra

---

carboni, l’incudini, gli martelli, le tenaglie, et altri stromenti che si ritrovano nella bottega di questo sordido e sporco consorte di Venere» (Bruno 2002: vol. II, 629).

la più alta sfera del cielo e le più oscure profondità della terra. Pur essendo il sovrano dell'età dell'oro che insegnò agli uomini l'agricoltura, egli è associato al piombo, il metallo più vile, pesante e basso, e, pur essendo il dio che risiede nel cielo più alto, è associato agli inferi. Nell'*Arcadia* Sidney pone in rilievo la natura doppia del dio quando osserva che, sebbene "il nostro antenato Saturno sia / invecchiato dalla forza del tempo, una volta era il signore dei cieli": «our grandsire Saturn is / With ages force decay'd, yet once the heavens was his» (Sidney 1655<sup>10</sup>: 257). I minerali attribuiti a Saturno sono il gaietto e l'onice: se si ricordano gli occhi neri e allo stesso tempo luminosi di Stella, «jets, black, but in blackness bright», anche le pietre associate al dio ne risaltano l'essenza duplice. Dato che insegnò agli uomini la coltivazione della terra, Saturno è tradizionalmente rappresentato armato di falce e roncola, attributi che alludono sia alla vita che alla morte<sup>57</sup>: alla vita in quanto si riferiscono alla cura della terra, madre e grembo di ogni forma di vita, e alla morte in quanto la falce, nella sua capacità di livellare e di tagliare tutto ciò che vive, è simbolo tradizionale di morte.

Saturno, il dio e il pianeta che presiede i melanconici, è associato alla *nigredo* ed è legato all'alchimia più in generale in quanto rappresenta la vita e la morte, i cieli e gli inferi, ossia la fusione dei contrari. In uno dei passi succitati Bruno accosta esplicitamente gli effetti contrastanti provocati dalla malinconia ai processi alchemici: «un uomo [...] maninconioso; per dovenir or freddo, or caldo, or fervente, or tremante, or pallido, or rosso, or in mina di perplesso, or in atto di risoluto; un che spende il miglior intervallo di tempo, e gli più scelti frutti di sua vita corrente, destillando l'elixir del cervello» (Bruno 2002: vol. II, 488).

Saturno è inoltre collegato all'agricoltura e all'età dell'oro e, allo stesso tempo, al piombo. Il riferimento al piombo nel sonetto 108 («Melts down his lead into my boiling breast», v. 2) e alla malinconia («then bow down my head», v. 9), e dunque a Saturno, è interpretabile come un'ulteriore allusione all'alchimia, l'*ars sacra* in grado di trasmutare il piombo in oro passando attraverso le diverse fasi dell'*opus*. Ai

---

<sup>57</sup> Si vedano, tra gli altri, Grimal (2009); Frazer (1922).

versi successivi Astrophil menziona infatti il ferro e l'oro, cioè la fase intermedia e la meta dell'opera:

'Ah, what doth Phoebus' gold that wretch avail  
Whom iron doors do keep from use of day?'

(sonetto 108, vv. 10-11)

Le alterazioni provocate dall'atra bile sono spesso, soprattutto a partire dagli studi di Marsilio Ficino, e in particolare il *De vita triplici*, associate a genio e talento: questa singolarità spirituale del melanconico si deve al fatto che la bile nera possiede una caratteristica mancante negli altri umori, cioè quella di influire sulla disposizione d'animo<sup>58</sup>. Tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Settecento la fortuna del tema melanconico è assai prospera in Inghilterra: oltre al personaggio shakespeariano di Hamlet, la quintessenza del *malenconico*, basti ricordare il trattato *Anatomie of the Mind* di Thomas Rogers (1576), *A Treatise of Melancholie* di Timothie Bright (1586) e *A Briefe Discourse of a Disease called the Suffocation of the Mother* di Edward Jorden (1603). Convinto che la melanconia sia 'la malattia inglese' per eccellenza, nel 1733 il medico George Cheyne pubblicherà a Londra *The English Malady: or, a Treatise of Nervous Diseases of all Kindes, as Spleen, Vapours, Lowness of Spirits, Hypochondriacal, and Hysterical Distempers*.

Il trattato inglese sulla malinconia più celebre e popolare è senza dubbio *The Anatomy of Melancholy* di Robert Burton, pubblicato per la prima volta nel 1621<sup>59</sup>. Se si osserva con cura l'incisione principale del

---

<sup>58</sup> Per i nessi tra melanconia, pazzia, talento e genio, cfr. Wittkower – Wittkower (1963).

<sup>59</sup> L'edizione definitiva di *The Anatomy of Melancholy*, basata sui manoscritti dell'autore e quasi doppia rispetto alla prima, è pubblicata postuma in tre ponderosi volumi nel 1651. Le cinque edizioni precedenti, pubblicate a Oxford vivente Burton, escono nel 1621, nel 1624, nel 1628, nel 1632 e nel 1638. Il titolo completo del trattato è *The Anatomy of Melancholy. What it is. With all the Kindes, Causes, Symptomes, Prognostikes & Severall cures of it. In three Partitions with their severall Sections, members & subsections. Philosophically, Medicinally, Historically,*

frontespizio di *The Anatomy of Melancholy* (ossia il riquadro che ritrae Democrito d'Abdera), è possibile individuare la giustapposizione di elementi contrapposti, come nel sonetto che conclude il canzoniere di Sidney: oro-piombo, Saturno-Sole, luce-tenebra, *otium-negotium*, vita-morte<sup>60</sup>.

La lirica con cui Burton introduce l'opera, intitolata *The Authors Abstract of Melancholy*. Διαλογικῶς, è interamente strutturata sull'opposizione chiasmica, o ossimorica, di *joys-folly* e *griefs-jolly* che viene ripetuta (con lievi variazioni e con un'alternanza regolare dei termini antitetici) nel distico finale di ciascuna delle dodici strofi che la compongono: le prime due strofi sono concluse dalle *couplets* «All my joys to this are folly, / Naught so sweet as melancholy» e «All my griefs to this are jolly, / Naught so mad as melancholy»<sup>61</sup>. Considerando che nei distici finali di ciascuna delle dodici *stanzas* di *The Author's Abstract of Melancholy* sono proposti i termini che descrivono gli stati d'animo contrastanti di Astrophil (*sorrow* e *joy*, *delight* e *despair*, *woes* e *joy*, *joy* e *annoy*), credo si possa affermare che con questa scelta Burton rende omaggio alla malinconia che pervade l'ultimo sonetto di *Astrophil and Stella* riproducendone le tematiche, l'organizzazione e la *forceful final couplet*:

---

*opened & cut up By Democritus Junior. With a Satiricall Preface, conducing to the following Discourse.*

<sup>60</sup> Per una lettura delle incisioni poste a illustrare il frontespizio di *The Anatomy of Melancholy*, si veda Romero Allué (2016: 200-227).

<sup>61</sup> I distici finali delle strofi 3-12 sono i seguenti: «All my joys besides are folly, / None so sweet as melancholy»; «All my griefs to this are jolly, / None so sour as melancholy»; «All other joys to this are folly, / None so sweet as melancholy»; «All my griefs to this are jolly, / None so damn'd as melancholy»; «All my joys to this are folly, / Naught so sweet as melancholy»; «All my griefs to this are jolly, / Naught so harsh as melancholy»; «All my joys to this are folly, / Naught so sweet as melancholy»; «All my griefs to this are jolly, / Naught so fierce as melancholy»; «All my joys to this are folly, / None so divine as melancholy»; «All my griefs to this are jolly, / Naught so damn'd as melancholy».

So strangely, alas, thy works in me prevail,  
That in my woes for thee thou art my joy,  
And in my joy for thee my only annoy.

(sonetto 108, vv. 12-14)

Si noti che, nel provocare le reazioni contrastanti di Astrophil, i *works* di Stella («thy works in me prevail», v. 12) sono identificabili con l'*opus*, un processo che produce ininterrottamente liquefazioni e solidificazioni. Nella lirica *The Smokes of Melancholy* Sidney accosta esplicitamente le pene d'amore alla malinconia, fa riferimento alle fiamme che liquefanno gli spiriti dell'innamorato, immagina che il *lover* sia dotato di ali che gli permettono di librarsi in volo e riprende il contrasto *joy / annoy* attraverso le coppie antinomiche *bliss / woes* e *bliss / pain* che convivono nel *double lot* di chi soffre per amore:

O no, O no, tryal onely shewes  
The bitter juice of forsaken woes,  
Where former bliss present evils do stain,  
Nay former bliss addes to present pain,  
While remembrance doth both states contain.

(*The smokes of Melancholy*, vv. 10-14)<sup>62</sup>

In una canzone dell'*Arcadia* il poeta inscena un dibattito tra Ragione e Passione (*a skirmish betweext Reason e Passion* [Sidney 1655<sup>10</sup>: 211]), uno dei temi che sottende *Astrophil and Stella*, giustapponendo precisamente i termini *joy* e *annoy*:

Who Passion doth ensue lives in annoy,  
Who Passion doth forsake lives void of joy.

(Sidney 1655<sup>10</sup>: 212)

---

<sup>62</sup> La lirica è inclusa nella sezione *Certain Sonnets Written by Sir Philip Sidney. Never Before Printed* (Sidney 1655<sup>10</sup>: 533).

Nell'*Arcadia*, ritenuta da Kalstone il germe di *Astrophil and Stella*<sup>63</sup>, ricorrono con frequenza termini e concetti riconducibili all'alchimia (*distil, furnace, gold, Saturn*, per esempio) e il tema della *melancholy* è trattato diffusamente, quasi sempre in accezione negativa o in relazione alla malattia. Anche in *Astrophil and Stella* l'atra bile è rappresentata come qualcosa di pernicioso: nel sonetto 20 l'umore nero è associato, come nel sonetto 108, a un *bad guest* («that black hue from me the bad guest hid», v. 11) e nel sonetto 23 i *fumes of melancholy* provocano *dull pensiveness, idle pains* e *missing aim* (vv. 3, 1, 4). Così come Sidney evidenzia l'idea di solitudine infeconda, la mancanza di obiettivi e l'oziosità provocati dall'atra bile<sup>64</sup>, Burton è convinto che la cura contro la melanconia debba partire precisamente da una battaglia contro l'ozio (*idleness*) e dichiara solennemente che «*Idleness is the malus genius of our nation*» (Burton 1948: vol. I, 88).

La melanconia, l'umore associato a Saturno, al piombo, all'autunno, al colore nero e all'età matura, sembra caratterizzare lo stesso Sidney. Se nell'elegia funebre a lui dedicata Raleigh fa riferimento alla 'senilità' precoce di Sidney («*The fruits of age grew ripe in thy first prime*», v. 23) ed evidenzia il contrasto tra la sua vita attiva di soldato e uomo di corte e quella contemplativa e atrabiliare di poeta, Nashe pone l'accento sull'aspetto notturno e malinconico dell'*alter ego* del poeta quando specifica che il percorso drammatico di Astrophil si svolge *by starlight*: «a tragicommodity of love [...] performed by starlight» (Sidney 1591: 3). In epoca recente, Duncan-Jones si sofferma sia sulla melancolia che permea le opere di Sidney sia sulla solitudine alienante e nevrotica di Astrophil (si ricordi il passero come simbolo di *solitudo*): «*Sidney's works are suffused with melancholy and a sense of sudden, inconclusive endings [...]. Astrophil seems frequently to be alienated both from his friends and from Stella, hammering out his obsessions in neurotic solitude*» (Sidney 2002: vii, xi). Theodore Spencer, dal canto

<sup>63</sup> «*Astrophel and Stella* should be read [...] in the light of the *Arcadia*. [...] The energies released in *Astrophel and Stella* are already present in the *Arcadia*» (Kalstone 1965: 5).

<sup>64</sup> Sidney è convinto che la virtù sia legata all'azione. Si veda Worden (1996).

suo, sottolinea la profonda melanconia che caratterizza la società elisabettiana e, in particolare, Sidney: «that deep melancholy which lay beneath the surface of glamour of Elizabethan existence and which was so characteristic of Sidney himself» (Spencer 1945: 267).

È lo stesso Sidney ad associare l'attività intellettuale e poetica alla bile nera, alla solitudine, all'oscurità e alla notte<sup>65</sup>:

Thought, with good cause thou lik'st so well the night,  
Since kind or chance gives both one livery:  
Both sadly black, both blackly darkened be,  
Night barren from sun, thou from thy own sun's light.

(sonetto 96, vv. 1-4)

Si osservi però che nella Prefazione ad *Astrophil and Stella* Nashe definisce l'*alter ego* di Sidney «sole d'Inghilterra» (*Englands Sunne*)<sup>66</sup> e nell'epigrafe latina con cui apre la Prefazione pone l'accento sull'oro del canzoniere: «Tempus adest plausus aurea pompa venit» (Sidney 1591: 3). Muovendo dal sonetto che inaugura la raccolta, centrato sull'idea di nascita e immortalità connessa alla creazione artistica, l'*alter ego* di Sidney giunge alla fine del suo percorso spirituale come un uomo maturato e inesorabilmente vicino alla morte. La metamorfosi o, in termini alchemici, la trasmutazione di Astrophil sembra rifarsi ancora una volta a idee vicine all'esperienza poetica di Petrarca. Nel sonetto posto in apertura del canzoniere petrarchesco, infatti, la voce poetante allude esplicitamente alla trasformazione e maturazione avvenuta alla fine del proprio percorso esistenziale («era in parte altr'uom da quel ch'i' sono»):

---

<sup>65</sup> Anche Giordano Bruno, come si è detto, si autorappresenta come una personalità malinconica.

<sup>66</sup> «Long hath *Astrophel* (*Englands Sunne*) withheld the beames of his spirite, from the common veiw of our darke sence, and night hath hovered over the gardens of the nine Sisters» (Sidney 1591: 4).

Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono  
 di quei sospiri ond'io nudriva 'l core  
 in sul mio primo giovenile errore  
 quand'era in parte altr'uom da quel ch'i' sono.

(vv. 1-4)

Anche il termine del percorso petrarchesco, ossia la canzone alla Vergine con cui «il toscano poeta» conclude il canzoniere, rappresenta l'approdo a cui è giunto l'«uomo nuovo» – o il poeta «trasmutato»: come osserva Rosanna Bettarini, «il libro dei *Fragmenta*, confessione articolata di sé [...], si chiude nella vecchiaia e nell'agostiniana riflessione di chi si è vanamente speso in “amar cosa mortale”» (Petrarca 2005: vol. II, 1613). Così come il primo sonetto di Petrarca fonde il passato e il presente accostando il «primo giovenile errore» alla maturazione della voce lirica, il primo sonetto di Sidney menziona sia il sole che brucia il cervello di Astrophil sia la tenebra del dolore:

I sought fit words to paint the blackest face of woe,  
 [...] Some fresh and fruitful showers upon my sunburnt brain.

(vv. 5, 8)

A ben vedere, è il libro poetico di Sidney nella sua interezza a contenere sia il giorno che la notte, sia la *rubedo* che la *nigredo*, sia *gold* che *lead*. Queste antonimie possono ricordare le antitesi di Petrarca, ma con una differenza fondamentale perché, se il canzoniere petrarchesco è caratterizzato da una dialettica degli opposti che non giunge ad alcuna sintesi, quello di Sidney, al contrario, si presenta come un percorso circolare di matrice alchemica: il simbolo visivo dell'*opus alchymicum* è l'*ouroboros*, il serpente che si morde la coda formando un cerchio e venendo in tal modo a far coincidere l'inizio e la fine. A evidenziare l'idea di circolarità e di coincidenza degli opposti insita nell'*ouroboros* degli alchimisti, nella tradizione emblematica il serpente che si morde la coda è spesso accompagnato dalle parole *finis ab origine pendet*: uno dei tanti *ouroboros* posti a illustrare il celebre volume di emblemi di

George Wither presenta al proprio interno un neonato e un teschio, simboli visivi della coincidenza di inizio e fine e della teoria alchemica di *puer et senex* (Wither 1635: 45). Nel dichiarare che «il fine d'un contrario è principio de l'altro, e l'estremo de l'uno è cominciamento de l'altro», negli *Eroici furori* Bruno illustra verbalmente l'*ouroboros* alchemico (Bruno 2002: vol. II, 545). Il nolano indaga in profondità il tema della *coincidentia oppositorum* nel *De principio et uno*, come osserva egli stesso sempre negli *Eroici furori*: «Qua non voglio filosofare circa la coincidenza dei contrari, de la quale ho studiato nel libro *De principio et uno*» (Bruno 2002: vol. II, 703).

Se *Astrophil and Stella* è interpretabile come una *rota* alchemica, il sonetto 1 e il sonetto 108, ossia l'inizio e la fine, rappresentano la nascita e la vecchiaia, la vita e la morte, *hope* e *dispaire* (Sidney 1591: 3), il Sole e Saturno, l'alfa e l'omega, il *Genesi* e l'*Apocalissi*. Del resto, l'*Apocalissi* accomuna ancora una volta Sidney e Petrarca nei rispettivi congedi: ma, anche in questo caso, le differenze sono altrettanto importanti delle coincidenze. Sia l'ultimo sonetto di Sidney che la canzone alla Vergine presentano riferimenti patenti all'*Apocalissi*. Da una parte, l'immagine della fornace (sonetto 108, v. 3) ripropone le parole del quinto angelo – «And he opened the bottomless pit; and there arose a smoke out of the pit, as the smoke of a great furnace» (*Rev.* 9, 2) – e, dall'altra, i versi iniziali della canzone petrarchesca sono un'evidente riscrittura della *Mulier amicta sole* [...], *et in capite eius corona stellarum duodecim*: «a woman clothed with the sun, [...] and upon her head a crown of twelve stars» (*Rev.* 12, 1). Eppure, le due citazioni sono finalizzate a diverse strategie conclusive del discorso poetico: dalla fiamma cupa della fornace si sprigiona la gioia luminosa di Stella, il 'sole nero' che ha reso possibile con i suoi *works* la realizzazione della *coincidentia oppositorum*; la «Vergine bella, [...] di sol vestita» è invece per il poeta italiano un sospirato approdo di pace, che rinnega il passato senza farlo rivivere dialetticamente.

*Università degli Studi di Udine*  
*Dipartimento di Lingue e Letterature,*  
*Comunicazione, Formazione e Società*  
*milena.romero@uniud.it*

#### BIBLIOGRAFIA

Alighieri, D.

1993 [1968] *La Divina Commedia*, a cura di Natalino Sapegno, Firenze, La Nuova Italia.

Aquilecchia, G.

1995 *Giordano Bruno in Inghilterra (1583-1585). Documenti e testimonianze*, in «Bruniana & Campanelliana», 1, 1/2, pp. 21-42.

1996 *Sonetti bruniani e sonetti elisabettiani (per una comparazione metrico-tematica)*, in «Filologia antica e moderna», II, pp. 27-34.

Bacon, F.

1951 [1906] *The Advancement of Learning and New Atlantis*, a cura di Thomas Case, Oxford, Oxford University Press.

1989 [1980] *New Atlantis and The Great Instauration*, a cura di Jerry Winberger, Wheeling (Illinois), Harlan Davidson.

Bath, M.

1994 *Speaking Pictures: English Emblem Books and Renaissance Culture*, London, Longman.

*Bible*

1997 *The Bible. Authorized King James Version with Apocrypha*, a cura di Robert Carroll e Stephen Prickett, Oxford, Oxford University Press.

Bruno, G.

1879-1891 *Opera latine conscripta*, 3 voll., Napoli – Firenze, D. Morano.

2000<sup>3</sup> *Opere magiche*, edizione diretta da Michele Ciliberto, a cura di Simonetta Bassi, Elisabetta Scapparone, Nicoletta Tirinnanzi, Milano, Adelphi.

2001 *Corpus iconographicum. Le incisioni nelle opere a stampa*, a cura di Mino Gabriele, Milano, Adelphi.

2002 *Opere italiane*, testi critici e nota filosofica di Giovanni Aquilecchia, introduzione e coordinamento generale di Nuccio Ordine, commento di Giovanni Aquilecchia, Nicola Badaloni, Giorgio Bárberi Squarotti et al., , 2 voll., Torino, UTET.

2010 [1999] *Eroici furori*, Introduzione e commento di Nicoletta Tirinnanzi, Milano, BUR.

Burckhardt, T.

1991 *Alchimia. Significato e visione del mondo*, Milano, Guanda (versione originale: *Alchemie, Sinn und Weltbild*, Olte, Walter Verlag, 1960).

Buxton, J.

1987 [1954] *Sir Philip Sidney and the English Renaissance*, London, Macmillan.

Campbell, M.

1984 *Unending Desire: Sidney's Reinvention of Petrarchan Form in Astrophil and Stella*, in Waller, G. – Moore, M.D. (a cura di), *Sir Philip Sidney and the Interpretation of Renaissance Culture. The Poet in His Time and in Ours*, London – New York, Barnes & Noble, pp. 84-94.

- Cooper, S.M.  
1968 *The Sonnets of Astrophil and Stella. A Stylistic Study*, The Hague – Paris, Mouton.
- Duncan-Jones, K.  
1996 *Sir Philip Sidney's Debt to Edmund Campion*, in McCoog, T.M. (a cura di), *The Reckoned Expense. Edmund Campion and the Early English Jesuits*, Woodbridge, Boydell, pp. 85-102.
- Eliade, M.  
1978 *The Myth of Alchemy*, in «Parabola», 3, 3, pp. 7-23.
- Ermete Trismegisto  
2001 *Corpus Hermeticum*, a cura di Valeria Schiavone, Milano, Rizzoli.
- Farrington, B.  
1952 [1949] *Francis Bacon Philosopher of Industrial Science*, New York, Henry Schuman.
- Feingold, M.  
2004 *Giordano Bruno in England, Revisited*, in «Huntington Library Quarterly», 67, 3, pp. 329-346.
- Fowler, A.  
1984 *Elizabethan Conceits: Spenser, Sidney and Drayton*, in Hammond, G. (a cura di), *Elizabethan Poetry: Lyrical and Narrative*, London, Macmillan.
- Fraunce, A.  
1588 *The Arcadian Rhetoric*, London, Thomas Orwin (ed. facsimile: Yorkshire, Scolar Press, Menston, 1969).

- Frazer, J.G.  
1922 [1880-1915] *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*, London, Macmillan.
- French, P.  
1972 *John Dee. The World of an Elizabethan Magus*, London, Routledge.
- Gabriele, M.  
1997 *Alchimia e iconologia*, Udine, Forum.
- Greville, F.  
1652 [1651] *The Life of the Renowned Sir Philip Sidney*, London, Henry Seile.
- Grimal, P.  
2009 [1979] *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Hamilton, A.C.  
1969 *Sidney's Astrophel and Stella as a Sonnet Sequence*, in «English Literary History», 36, 1, pp. 59-87.
- Harington, J.  
1591 *Orlando Furioso in English Heroical Verse*, London, Richard Field.
- Hart, V.  
1994 *Art and Magic in the Court of the Stuarts*, London, Routledge.

- Herbert, E.  
1923 *The Poems English and Latin of Edward, Lord Herbert of Cherbury*, a cura di G.C. Moore Smith, Oxford, Clarendon Press.
- Herbert, G.  
1945 [1941] *Works*, a cura di F.E. Hutchinson, Oxford, Clarendon Press.
- Innocenti, L.  
1983 *Vis Eloquentiae. Emblematica e persuasione*, Palermo, Sellerio.
- Jung, C.G.  
1944 *Psychologie und Alchemie*, Zürich, Rascher Verlag.
- Kalstone, D.  
1964 *Sir Philip Sidney and 'Poore Petrarch's Long Deceased Woes'*, in «The Journal of English and Germanic Philology», 63, 1, pp. 21-32.  
  
1965 *Sidney's Poetry. Contexts and Interpretations*, Cambridge (MA), Harvard University Press.
- Kermode, F.  
2000 [1966] *The Sense of an Ending. Studies in the Theories of Fiction with a New Epilogue*, Oxford, Oxford University Press.
- Klibansky, R. – Panofsky, E. – Saxl, F.  
1983 *Saturno e la melanconia. Studi di storia della filosofia naturale, religione e arte*, Torino, Einaudi (versione originale: *Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*, London, Thomas Nelson & Sons, 1964).

- Lessing, G.E.  
1766 *Laokoon. Oder über die grenzen der Malerei und Poesie*,  
Berlin, Christian Friedrich Voss.
- Marshall, P.  
2006 *The Magic Circle of Rudolf II. Alchemy and Astrology in  
Renaissance Prague*, London – New Delhi – New York – Sydney,  
Bloomsbury.
- Moffet, T.  
1940 *Nobilis, or A View of the Life and Death of a Sidney*, a cura  
di Virgil B. Heltzel e Hoyt H. Hudson, San Marino (CA), The  
Huntington Library.
- Nelson, T.G.A.  
1970 *Sir John Harington as a Critic of Sir Philip Sidney*, in  
«*Studies in Philology*», 67, 1, pp. 41-56.
- Panofsky, E.  
1955 *Meaning in the Visual Arts. Papers in and on Art History*,  
London, Anchor Books.
- Pereira, M.  
2001 *Arcana sapienza. L'alchimia dalle origini a Jung*, Roma,  
Carocci.
- Petrarca, F.  
2005 *Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta*, a cura di Ro-  
sanna Bettarini, 2 voll., Torino, Einaudi.
- Platone  
1984 [1971] *Opere*, a cura di Gabriele Giannantoni, 9 voll.,  
Roma – Bari, Laterza.

Plessis Mornay du, P.

1587 *A woorke concerning the trewnesse of the Christian religion, written in French [...]. By Philip of Mornay Lord of Plessie Marlie. Begunne to be translated into English by Sir Philip Sidney Knight, and at his request finished by Arthur Golding*, London, Thomas Cadman.

Praz, M.

2014 [1934] *Studi sul concettismo. Emblema, impresa, epigramma, concetto*, Milano, Abscondita.

Raleigh, W.

1910 *The Poems of Sir Walter Raleigh Collected and Authenticated with Those of Sir Henry Wotton and Other Courtly Poets from 1540 to 1650*, a cura di J. Hannah, London – New York, John Bell and Sons.

Ringler, W.A.

1962 *The Poems of Sir Philip Sidney*, Oxford, Clarendon Press.

Ripa, C.

1603 *Iconologia*, Roma, Lepido Facij (edizione a cura di Piero Buscaroli, Milano, Tea, 2008 [1992]).

Romero Allué, M.

2016 *Immagini della mente. Scrittura e percezione visiva nella letteratura inglese del Rinascimento*, Venezia, Cafoscarina.

Rossi, P.

1974 [1957] *Francesco Bacone. Dalla magia alla scienza*, Torino, Einaudi.

Rossi, P. (a cura di)

1989 *La magia naturale del rinascimento. Testi di Agrippa, Cardano, Fludd*, Torino, UTET.

Shakespeare, W.

1987 *The Complete Oxford Shakespeare*, a cura di Stanley Wells e Gary Taylor, 3 voll., Oxford, Oxford University Press.

2002 *The Complete Sonnets and Poems*, a cura di Colin Burrow, Oxford, Oxford University Press.

Sidney, P.

1591 *Syr P. S. His Astrophel and Stella. Whereine the excellence of sweete Poesie is concluded. To the end of which are added, sundry other rare Sonnets of divers Noble men and Gentlemen*, London, Thomas Newman.

1655<sup>10</sup> [1598] *The Countess of Pembrokes Arcadia Written by Philip Sidney Knight*, London, William du-Gard.

1877 *The Complete Poems*, a cura di Alexander B. Grosart, London, Chatto & Windus.

1965 *Astrophil and Stella*, a cura di Vanna Gentili, Bari, Adriatica.

2002 [1989] *The Major Works*, a cura di Katherine Duncan-Jones, Oxford, Oxford University Press.

Sinfield, A.

1980 *Sidney and Astrophil*, in «Studies in English Literature», 20, 1, pp. 25-41.

Skretkowicz, V.

1982 *Symbolic Architecture in Sidney's New Arcadia*, in «The Review of English Studies», 33, 130, pp. 175-180.

Smith, H.

1952 *Elizabethan Poetry: A Study in Conventions, Meaning and Expression*, Cambridge (MA), Harvard University Press.

Spencer, T.

1945 *The Poetry of Sir Philip Sidney*, in «English Literary History», 12, 4, pp. 251-278.

Stewart, A.

2015 *Philip Sidney (1554-1586)*, in Hannay, M.P. – Brennan, M.G. – Lamb, M.E. (a cura di), *The Ashgate Research Companion to the Sidneys (1500-1700)*, Farnham, Surrey, Ashgate, vol. I, pp. 41-58.

Stewart, J.I.M. (a cura di)

1931 *Montaigne's Essays. John Florio's Translation*, London, The Nonesuch Press.

Stillman, R.E.

2008 *Philip Sidney and the Poetics of Renaissance Cosmopolitanism*, Burlington, Ashgate.

Waller, G.F.

1972 'This Matching of Contraries', *Bruno, Calvin, and the Sidney Circle*, in «Neophilologus», 56, pp. 331-343.

Wither, G.

1635 *A Collection of Emblemes, Ancient and Moderne: Quickened With Metricall Illustrations, both Morall and Divine: And disposed into Lotteries, The Instruction, and Good Counsell, may be furthered by an Honest and Pleasant Recreation*, London, Henry Taunton (ed. facsimile a cura di Michael Bath, Aldershot, Scolar Press, 1989).

Wittkower, R. – Wittkower, M.

1963 *Born under Saturn*, London, Weidenfeld and Nicolson (versione italiana: *Nati sotto Saturno. La figura dell'artista dall'antichità alla Rivoluzione francese*, Torino, Einaudi, [1968] 1996).

Woolley, B.

2001 *The Queen's Conjurer: The Science and Magic of Dr. John Dee, Advisor to Queen Elizabeth I*, New York, Henry Holt.

Worden, B.

1996 *The Sound of Virtue. Philip Sidney's Arcadia and Elizabethan Politics*, New Haven – London, Yale University Press.

Wotton, H.

1624 *The Elements of Architecture*, London, John Bill (ed. facsimile a cura di Frederick Hard, Charlottesville, University Press of Virginia for the Folger Shakespeare Library, 1968).

Yates, F.A.

1934 *John Florio, the Life of an Italian in Elizabethan England*, Cambridge, Cambridge University Press.

1943 *The Emblematic Conceit in Giordano Bruno's De Gli Eroici Furori and in the Elizabethan Sonnet Sequences*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 6, pp. 101-121.

1964 *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, London, Routledge and Kegan Paul.

2001 [1979] *The Occult Philosophy in the Elizabethan Age*, London, Routledge and Kegan Paul.